



# ANAIS



**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

## ANAIS

ISBN: 978-85-60488-37-7

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)  
Anais II Congresso Brasileiro de Percussão [recurso eletrônico] / Organizadores Fernando Rocha, Fernando Chaib. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2019.  
1 recurso on-line

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

Inclui bibliografias  
ISBN: 978-85-60488-37-7

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

CDD: 789

INSTITUIÇÃO ORGANIZADORA



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Goulart Almeida

Vice-Reitor

Prof. Dr. Alessandro Fernandes Moreira

Pró-Reitora de Extensão

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Andrea Mayorga Borges

Pró-Reitora de Graduação

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Coordenadora do Departamento de Instrumento e Canto

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> 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](http://www.cbpercussao.com)  
Douglas Rafael dos Santos



# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	I
---------------------------	---

<b>MÚSICOS HOMENAGEADOS</b> .....	III
-----------------------------------	-----

JOHN BOUDLER  
ESDRA 'NENÉM' FERREIRA

<b>ARTISTAS CONVIDADOS</b> .....	VII
----------------------------------	-----

EDU RIBEIRO  
GREG BEYER  
GRUPO DE PERCUSSÃO DA UFMG  
RUSSELL HARTENBERGER  
SUSAN POWEL

<b>ARTIGOS</b> .....	01
----------------------	----

A herança do berimbau de Naná Vasconcelos

*José Henrique Soares Viana*  
*Fernando Rocha*.....

01

Pandeiro de náilon: as técnicas de Carlos Café

*Gustavo Surian Ferreira*.....

11

Corpo o dono do samba: a batucada em movimento

*Chico Santana*.....

19

Marambiré: uma congada amazônica

*Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro*.....

28

Tradição renovada: a performance de Airto Moreira em O Ovo (1967)

*Carlos Eduardo Sueitt Garanhão*  
*Leandro Barsalini* .....

38

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

*Ademar Luiz Denker Júnior*  
*Rodrigo Gudín Paiva*.....

45



Concepções rítmicas e nuances do toque Alujá na Nação Xambá e sua aplicabilidade à bateria	
<i>Sérgio Ricardo Soares da Silva</i> <i>Cleber da Silveira Campos</i> .....	55
Toicinho Batera: Reflexões sobre o desenvolvimento musical de Lourival Galliani	
<i>Ricardo Brandão</i> <i>Rodrigo Gudin Paiva</i> .....	65
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> .....	74
O Cajón: estudo de polirritmia e sons eletrônicos sob experimentalismo na música contemporânea	
<i>Flávia Bonelli Silva</i> <i>Marcelo Rodrigues de Oliveira</i> .....	85
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> .....	92
Saberes percussivos nas escolas públicas da cidade de Fortaleza	
<i>Catherine Furtado dos Santos</i> .....	102
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> .....	109
Percussão e Educação Musical para crianças e adolescentes com Transtorno do Espectro do Autismo	
<i>Rodrigo Gudin Paiva</i> <i>Cristina Maria Pozzi</i> <i>Guilherme Machado da Silva</i> .....	118
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> .....	126
O ensino de percussão promovido pela Associação Amigos do Projeto Guri: coletividade e diversidade	
<i>Rafael Y Castro</i> <i>Carlos Stasi</i> .....	136
Percussão teatral: performance e/como representação	
<i>Daniel Serale</i> .....	144

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

*Eliana C. M. Guglielmetti Sulpicio*  
*Ricardo Bologna* ..... 154

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

*Leandro Henrique de Amorim Martins* ..... 163

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

*Guilherme Massao Misina*  
*Fernando Augusto de Almeida Hashimoto* ..... 171

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

*Miguel Faria da Silva*  
*Cesar Adriano Traldi* ..... 179

A atuação profissional de pandeiristas brasileiros no rádio e suas repercussões na imprensa nos anos 1930

*Eduardo Marcel Vidili* ..... 189

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* ..... 200

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

*Rafael Y Castro*  
*Carlos Stasi* ..... 210

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

*Flávio Denis Dias Veloso*  
*Lucas Gabriel Sabel* ..... 217

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

*Marcos Vinícius Lacerda Schettini*  
*Ana Paula Petres* ..... 228

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

*Érica Sá*  
*Fernando Chaib* ..... 237

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

*Rodrigo Heringer* ..... 247

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 Rocha* .....258

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

*Bruno Aguiar*  
*Fernando Rocha* .....268

Elementos característicos da bateria de Neném no samba

*André Queiroz*  
*Fernando Rocha* .....278

Ritmos brasileiros na bateria: significação pela transubstanciação

*Guilherme Marques*  
*Fernando Hashimoto* .....286

Luizinho Duarte e sua Nordestinidade na Bateria

*Magno Altieri Chaves de Sousa*  
*Cleber da Silveira Campos* .....296

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

*Eduardo Fraga Tullio* .....306

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

*Yuri Honorato Vieira*  
*Marcos Edson Cardoso Filho* .....313

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

*Elson Oliveira* .....319

A improvisação de percussão corporal como performance multilinguagem

*Herivelto Brandino*  
*Rafael Silva* .....328

Não-Teleologia: Discurso Transcendentalista em Alone in a Room de Stuart Saunders Smith

*José Augusto Duarte Lacerda* .....335

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

*Helvio Mendes* .....346

**NOTAS SOBRE OS AUTORES E ARTISTAS** ..... 355



# 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](http://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](http://www.cbpercussao.com)



# 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 Sinfonietta 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 tuou 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, Brasiliana 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 funda-dor 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 Malletech, Zildjian, Percussion Grover Pro e Remo. Ela se apresenta regularmente com o Pendulum Duo (com o percussionista Joseph Krygier) e com Sympatico Percussion Group.

## A herança do berimbau de Naná Vasconcelos

José Henrique Soares Viana

*Universidade Federal de Minas Gerais – zehenrique.soares@gmail.com*

Fernando de Oliveira Rocha

*Universidade Federal de Minas Gerais – fernadorocha70@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho objetiva entender como a maneira de se tocar berimbau desenvolvida pelo percussionista Naná Vasconcelos influenciou e influencia outros músicos que utilizam o instrumento fora do contexto da música da Capoeira. O artigo foi elaborado a partir da revisão da literatura e dos registros fonográficos sobre o tema, além de uma análise comparativa de transcrições musicais produzidas para o trabalho. Essa influência é observada de maneira mais direta a partir dos anos 1970 em músicos estrangeiros e a partir dos anos 1990 em músicos residentes no Brasil. Percebe-se também como técnicas usualmente creditadas ao Naná estavam sendo usadas por outros músicos no mesmo período em que ele as desenvolvia, mas de maneira mais velada e menos elaborada.

**Palavras-chave:** Berimbau. Naná Vasconcelos, Percussão Brasileira

### **The heritage of Naná Vasconcelos' berimbau**

**Abstract:** This paper aims to understand how the style of playing berimbau developed by percussionist Naná Vasconcelos influenced and influences other musicians who use the instrument outside the context of Capoeira. The article was elaborated from a survey of literature and recordings on the subject, as well as a comparative analysis of musical transcriptions produced for the paper. His influence is observed from the 1970s principally on foreign musicians and from the 1990s on musicians residing in Brazil. It is also notable that techniques usually credited to Naná were being used by other musicians at the same time he was developing them, but in a more veiled and less elaborate manner.

**Keywords:** Berimbau. Naná Vasconcelos, Brazilian Percussion

### **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. O instrumento através do 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 e uma vez que estava morando no Rio de Janeiro e não podia praticar bateria em seu apartamento passou a praticar ritmos diversos com o berimbau, criando então 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. Panorama histórico do berimbau em contextos diversos

É difícil precisar exatamente quando o berimbau passou a ser utilizado como instrumento musical em contextos diversos à Capoeira. Entretanto, através da escuta analítica do material fonográfico disponível em que o berimbau se faz presente, podemos observar que essa utilização do instrumento, desvirtuada do universo da Capoeira, na música gravada, surge de maneira concomitante às primeiras gravações de cantos tradicionais da Capoeira.

A primeira dessas gravações é o disco *Capoeira da Bahia* (1963), produzido pela editora Xauã que é protagonizado nos berimbaus e vozes principais pelos mestres de Capoeira: Traíra, Gato Preto e Cobrinha Verde. Todos eles reconhecidos conhecedores da arte de se tocar berimbau. O próprio mestre Gato Preto era também chamado de “berimbau de ouro”, por ter sido vencedor de uma série de concursos de berimbau. (Miranda, 2018, p. 64)

Não é objetivado aqui entrar em detalhes sobre a história da Capoeira, que é extremamente rica e complexa. Entretanto é oportuno lembrar que a Capoeira só foi oficialmente legalizada no Brasil no ano de 1953 no governo do presidente Getúlio Vargas, que na ocasião também a reconheceu como “luta nacional brasileira”. O atraso no reconhecimento oficial da Capoeira como parte relevante no universo cultural brasileiro é um dos motivos pelo qual tanto tempo foi necessário para se realizarem os primeiros registros fonográficos comerciais de seu universo sonoro.

Curiosamente, a primeira gravação em que o berimbau figura fora do campo da Capoeira ocorre no mesmo ano do lançamento do disco *Capoeira da Bahia*, com a canção *Berimbau* de Baden Powell e Vinícius de Moraes, no LP *Vinicius & Odette Lara* (ELENCO, 1963). O disco conta com canções de autoria de Vinícius de Moraes e arranjos e regência de Moacir Santos.

Na canção *Berimbau*, um reco-reco de metal e um pandeiro fazem a cama rítmica na maior parte da faixa, com um berimbau tocando esporadicamente uma levada com variações, levada essa que lembra o chamado *toque de angola* da Capoeira. Esse mesmo

*toque* também é adaptado na levada do violão quando este instrumento entra acompanhando a voz na gravação.

É possível perceber que, apesar da canção estar fora do contexto tradicional da Capoeira, o uso do berimbau aqui tem por objetivo principal transportar o ouvinte para o campo simbólico da Capoeira. Isso fica demonstrado na instrumentação que acompanha o berimbau (pandeiro e reco-reco), que também é comum em gravações de Capoeira, no *toque* usado no berimbau e na própria letra do refrão da canção, que cita tanto o berimbau quanto a Capoeira: “Capoeira me mandou/Dizer que já chegou/Chegou para lutar/Berimbau me confirmou/Vai ter briga de amor/Tristeza camará...”

A canção foi um sucesso comercial e, somente nos três anos seguintes ao lançamento de *Vinicius & Odette Lara, Berimbau* ganhou mais de três dezenas de registros. Uma dessas gravações que merece ser comentada é versão cantada por Astrud Gilberto em seu álbum *Look to the Rainbow* (VERVE, 1966), que tem arranjos de Bill Evans. O berimbau dessa faixa foi gravado pelo baterista e percussionista Dom Um Romão, que usa aqui como base o *toque são bento pequeno*. Esse também é um *toque* bem tradicional no universo da Capoeira, entretanto o percussionista faz uso de algumas variações na levada de berimbau que interagem com a bateria gravada de maneira mais direta, gerando desenhos rítmicos incomuns para o berimbau, tradicionalmente (ver figura 1).

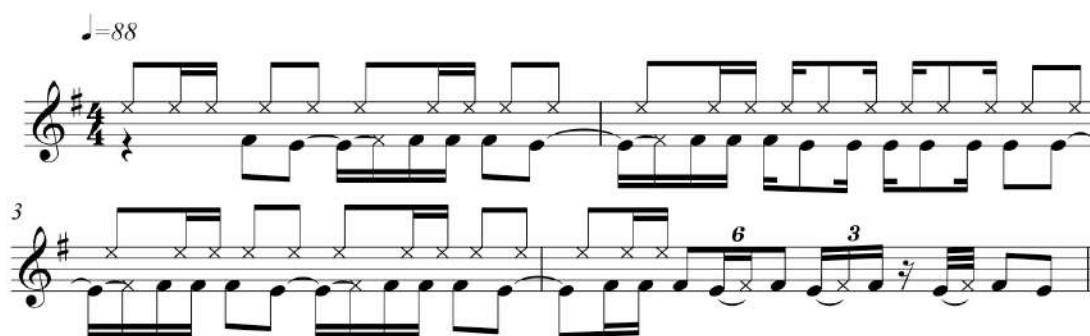


Fig.1: Introdução da música *Berimbau* de Vinicius de Moraes e Baden Powell em versão gravada no álbum *Look to the Rainbow* (VERVE, 1966), cantada por Astrud Gilberto. Essa introdução foi tocada ao berimbau pelo percussionista Dom Um Romão. Transcrição do autor.

Alguns anos mais tarde, em 1969, o percussionista e baterista brasileiro Airto Moreira entra no estúdio como membro da banda de Miles Davis para gravar o álbum *Bitches Brew* (COLUMBIA, 1998). Em algumas faixas gravadas, mas que não foram lançadas à época, Airto usa o berimbau pioneiramente de maneira muito distante do universo simbólico da Capoeira. Isso pode ser visualizado na figura 2, abaixo, que mostra uma transcrição da levada básica e algumas variações usadas por Airto na música *Yaphet*. Nem a levada, nem as variações e, ainda menos, o contexto musical remetem à Capoeira.



Fig.2: Início da parte de berimbau gravada por Airto Moreira na música *Yaphet* de Miles Davis, como presente no álbum *The Complete Bitches Brew Sessions* (COLUMBIA, 1998). O primeiro compasso é repetido indefinidamente. Transcrição do autor.

Mesmo tendo gravado com o berimbau antes de Naná Vasconcelos, que fez sua primeira gravação com o instrumento apenas em 1970, Airto Moreira aponta, em entrevista ao jornal *El País*, que: “(...) eu fiz a mesma coisa com Naná Vasconcelos. A primeira vez que o vi tocando berimbau não entendi absolutamente nada e, no fim das contas, acabei tocando-o também”. (MOREIRA in. MARTÍNEZ, 2017, website).

Nos primeiros anos da década de 1970 a utilização do berimbau em contextos musicais diversos floresceu, especialmente na música instrumental. Outros músicos que tiveram um trabalho expressivo com o berimbau durante esse período foram Dom Um Romão, Guilherme Franco, Zé Eduardo Nazário e Papete. As figuras 3 e 4 mostram dois exemplos musicais desses trabalhos, nota-se neles o distanciamento das levadas com os *toques* da capoeira.



Fig.3: Levada de berimbau gravada pelo percussionista Guilherme Franco na canção *African Drum Suite Part 2* do álbum *The Cry of My People* (IMPULSE, 1973) de Archie Shepp. Transcrição do autor.

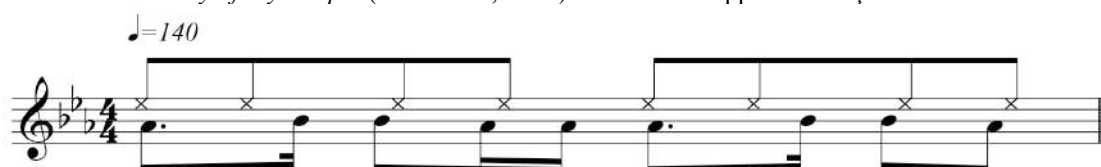


Fig.4: Levada de berimbau gravada pelo percussionista Papete na música *Berimba* do álbum *Berimbau e Percussão: Music and Rhythms of Brazil* (DISCUS MARCUS PEREIRA, 1976). Observa-se o uso do caxixi desvinculado das notas tocadas no arame. Transcrição do autor.

### 3. O berimbau na mão de Naná e seu legado

Em 1970 Naná começa a tocar junto com o saxofonista argentino Gato Barbieri e passa uma temporada na Argentina. Durante o período no país vizinho Naná lança um disco

em parceria com o violonista argentino Agustin Lucena: *El Increible NANA con Agustin Pereyra Lucena* (TONODISC, 1971). Esse disco marca uma mudança grande na abordagem do fazer musical com o berimbau e deixa claro a originalidade de Naná com o instrumento.

A primeira faixa, *Concerto para a Mãe Bio* é um solo de berimbau e congas que tem quase 17 minutos de duração e que explora musicalmente e extensamente uma série de possibilidades timbrísticas do berimbau. Entre os minutos 12 e 14, por exemplo, Naná não toca nenhuma vez com a baqueta no arame, como é mais usual no instrumento. Nessa performance Naná já desenvolve grande parte das levadas e efeitos sonoros que vão caracterizar sua abordagem no berimbau até o fim de sua carreira. Sobre a especificidade de Naná ao berimbau, o jornalista Marcus Vinicius comenta, em resenha jornalística sobre o lançamento do disco *Africadeus*: “(...) o Berimbau, nas mãos de Naná assumiu dimensões mais amplas: deixou de ser um instrumento puramente rítmico para ser um instrumento melódico, ou melhor, melódico no sentido de “*klangfarbenmelodie*”, a melodia de timbres.”(VINICIUS, 1973)

Robbinson (2003) e Galm (2010) relacionam as inovações técnicas e sonoras desenvolvidas no berimbau por Naná Vasconcelos. Elas são: (1) Pinçar o arame com o dedo gerando uma nota com menos ataque. (2) Pinçar o arame com dedo indicador enquanto encosta o polegar em diferentes pontos do arame, gerando notas derivadas da série harmônica. (3) Percutir a verga e a cabaça com a baqueta. (4) Abafar o arame com os dedos. (5) Direcionar o dobrão ou pedra em diferentes ângulos de contato com o arame, gerando uma terceira nota fundamental. (6) Tocar com a baqueta entre a verga e o arame, gerando uma série de efeitos percussivos. (7) Desvincular o som do caxixi das notas tocadas no arame, gerando duas vozes rítmicas distintas. (8) Usar o rebote da baqueta no arame para conseguir notas repetidas e rápidas. (9) Pressionar a baqueta em diferentes pontos do arame, gerando notas diferentes.

Entretanto, como foi possível verificar, grande parte desses efeitos sonoros e técnicas eram já utilizadas em gravações de capoeira e por outros percussionistas brasileiros que usavam o berimbau em gravações de música popular e instrumental no mesmo período. O que é natural, uma vez que esses efeitos fazem parte da própria natureza do instrumento, acrescentando também que Naná não desenvolveu nenhuma grande modificação organológica no berimbau que ele utilizava.

A maior diferença na abordagem do Naná Vasconcelos em relação à essas técnicas foi seu pioneirismo em sistematizá-las, organizá-las e utilizá-las como material primordial de sua música. Talvez essa sistematização tenha sido sua maior inovação com o

instrumento e também o que tornou seu estilo de tocar único, possibilitando que ele reverberasse ao longo dos anos seguintes em uma série de outros músicos que também usaram e usam o berimbau fora do contexto musical e simbólico da Capoeira.

O único disco solo de Naná Vasconcelos lançado no Brasil durante a década de 1970 foi o LP Amazonas (PHILIPS, 1973). É interessante notar que o músico não toca berimbau em nenhuma faixa desse disco, o que contrasta com o que ocorre na grande maioria dos discos lançados por ele durante esse período fora do Brasil, inclusive no LP Africadeus que foi gravado na França no mesmo ano de 1973. Sobre essa particularidade, Naná comenta:

“That was scary at first because the berimbau in Brazil is capoeira. And capoeira is a tradition, and nobody can fool around with tradition— a tradition you must respect, because it has to do with religion, with Africa. I was scared to play berimbau differently because people would say, “Oh, you are messing with tradition.” So I started to play these solos more outside of Brazil, rather than inside.” (VASCONCELOS in BEYER, 2007)

É possível que seja por esse motivo pelo qual, principalmente entre as décadas de 1970 e 1990, a influência musical na maneira de se tocar o berimbau do Naná seja observada de maneira muito mais cristalina em percussionistas estrangeiros que utilizavam o instrumento, em músicos que tiveram o primeiro contato com o instrumento através da música do Naná Vasconcelos e não através da música da Capoeira.

Entre os músicos estrangeiros que utilizam o berimbau e que o conheceram através do contato, direto ou indireto, com a música de Naná Vasconcelos podemos citar: Luís Agudo e Ramiro Musotto (Argentina), Okay Temiz (Turquia), Peppe Consolmagno (Itália) e Gregory Beyer (EUA).

A figura 5, abaixo, mostra os primeiros compassos da parte de berimbau da música *Dere GeliyorDere*, de Okay Temiz, lançada no disco *Oriental Wind* (SONET, 1977). Nesse exemplo musical podemos perceber sua proximidade de estilo com o de Naná Vasconcelos através da a exploração sistemática dos diferentes timbres resultantes do raspar da baqueta na cabaça, a desvinculação do som do caxixi das notas tocadas no arame e o uso dos sons de baqueta percutida na verga e na cabaça como elementos estruturantes da levada.

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Dere GeliyorDere'. It consists of five staves of music. The first staff is a treble clef with a common time signature and a tempo marking of quarter note = 144. The second staff starts with a 9/8 time signature and includes the instruction 'caxixi' above the notes and 'arame' below. The third and fourth staves continue the rhythmic pattern with 'arame' below. The fifth staff includes the instruction 'baq. na verga' below the notes and 'moeda na verga' below. The score ends with a double bar line.

Fig.5: Início da música Dere GeliyorDere, tocada ao berimbau por Okay Temiz e gravada no álbum Oriental Wind (SONET, 1977). Transcrição do autor.

Já a partir de meados da década de 1990 vários músicos brasileiros começaram a utilizar o berimbau de maneira proeminente em suas carreiras, vários deles deixam claro a influência de Naná Vasconcelos em entrevistas e em sua própria música com o instrumento. Podemos citar nomes como: Dinho Nascimento, Marco Lobo, Dainho Xequerê e Anderson Petti. O extrato musical mostrado na figura 6 foi retirado de um solo de berimbau tocado por Dinho Nascimento no disco ao vivo *Renato Teixeira e Pena Branca e Xavantinho* (KUARUP, 1992). Todos os motivos musicais usados pelo percussionista nesse solo são amplamente encontrados na discografia anterior de Naná. O início em *tercinas* com um toque de baqueta e dois movimentos do dobrão em contato com o arame é seguido de um grande *rallentando* com a baqueta tocando a verga em diferentes pontos de seu comprimento, finalmente há um trecho com notas rápidas tocadas entre a verga e o arame com acentos produzidos pelo uso do dobrão. Todos esses efeitos são utilizados no primeiro movimento de várias versões do *Concerto para Berimbau e Orquestra* do Naná, usualmente na mesma ordem em que são apresentados aqui.



Fig.6: Solo de berimbau tocado por Dinho Nascimento no disco *Renato Teixeira e Pena Branca e Xavantinho* (KUARUP, 1992). Transcrição do autor.

#### 4. Conclusão

É possível perceber como uma série de inovações estavam sendo desenvolvidas nas maneiras de se tocar e utilizar o berimbau em contextos musicais diversos, desde meados da década de 1960, por uma série de músicos no Brasil e no exterior que exploravam as possibilidades sonoras do instrumento. É nesse período que Naná Vasconcelos inicia sua carreira. Entretanto Naná Vasconcelos se tornou um marco desse processo quando coloca o berimbau em primeiro plano em suas gravações, como um instrumento solista e não acompanhador, e utiliza essas técnicas de maneira sistemática e expressiva.

Sua maneira única de tocar o instrumento influenciou fortemente, a princípio, uma série de músicos estrangeiros que conheceram o berimbau, direta ou indiretamente, através do trabalho do Naná. Os músicos brasileiros mostram essa influência de maneira mais cristalina a partir da década de 1990, quando a música de Naná ficou mais difundida no Brasil. Podemos incluir também, além dos já citados no texto, músicos jovens que atualmente reverberam a música de Naná Vasconcelos, como Eduardo Scaramuzza, Anderson Petti e Fernando Miranda, que além de influenciados pela maneira de Naná tocar, também têm músicas dedicadas a ele.

**Referências de texto:**

ABREU REIS, Leonardo (2009). Cantos de capoeira: Fonogramas e etnografias no diálogo da tradição. f. 274. Tese (Doutorado em Letras). PUC-Rio, Rio de Janeiro.

BEYER, Gregory (2004). O berimbau: a project of ethnomusicological research, musicological analysis, and creative endeavor. f. 240. Tese (Doutorado em Música). The Manhattan School of Music, New York City.

\_\_\_\_\_ (2007). Naná Vasconcelos: The Voice of the *Berimbau*. In: Percussive Notes. 48-58.

CAMPOS, Miller (2015). Os afro-sambas de Vinícius de Moraes e Baden Powell – Modernismo Nacionalista na música popular brasileira (Década de 1960). Dissertação. (Mestrado em História). UFSJ, São João del-Rei.

CONDE, Bernardo (2010). “Iê, vamos embora camará! Iê, mundo afora camará... – sobre a capoeira e sua difusão na Europa”. Tese. (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

DEMENECK, Ben-hur (2013). Discografia – Naná Vasconcelos – berimbau global. In: RIF. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Ponta Grossa, Paraná.

GALM, Eric. (2010). The Berimbau: Soul of brazilian music. University Press of Mississippi Jackson.

\_\_\_\_\_ (2011). Tension and “Tradition”: Explorations of the Brazilian Berimbau by Naná Vasconcelos, Dinho Nascimento and Ramiro Mussoto. In: Ludo-Brazilian Review. Volume 48, número 1, 79-99.

JUNIOR, Carlos Bozzo (2013). De como Juvenal se tornou o fenômeno Naná Vasconcelos. In: Jornal Folha de São Paulo. Website:  
<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/05/1276788-de-como-juvenal-se-tornou-o-fenomeno-nana-vasconcelos.shtml>>

MARKMAN, Luna (2013). ‘*Sou um Brasil que o Brasil não conhece*’, diz Naná Vasconcelos. G1 – Site. Disponível em:  
<http://g1.globo.com/peernambuco/carnaval/2013/noticia/2013/01/sou-um-brasil-que-o-brasil-nao-conhece-diz-nana-vasconcelos.html>

MIRANDA, Fernando (2018). O uso de elementos idiomáticos do berimbau em experimentações composicionais colaborativas. Dissertação (Mestrado em Música). UNESP, São Paulo.

MUSOTTO, Ramiro (2015). O Berimbau da Bahia: um estudo da técnica, escrita e evolução da música tradicional e contemporânea do berimbau da Bahia. Salvador: [s.n.].

ROBINSON, N. Scott (2000). Naná Vasconcelos: The Nature of Naná. *Modern Drummer*. 24(7): 98-108.

ROCHA, Janáina (2000). Naná vai levar vanguarda nordestina ao Percepan. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 de Dezembro, 2000.

SHAFFER, Kay (1977). O Berimbau-de-barriga e seus toques. Monografias Folclóricas 2. Rio de Janeiro: FUNARTE/MEC.

VINICIUS, Marcus (1973). Naná, o novo através do folclore. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 de Setembro, 1973.

### **Referências de áudio:**

El Increible Naná Con Agustin Pereyra Lucena. Vasconcelos, Naná (1971). Tonodisc, c.1971. 1 LP (34 min.)

Africadeus. Vasconcelos, Naná (1973). Saravah, c.1973. 1 LP (37 min.).

Saudades. Vasconcelos, Naná (1980). ECM. c.1980. 1 LP (51 min.).

Amazonas. Vasconcelos, Naná (1973). Phillips, c.1973. 1 LP (30 min.).

The Cry of My People. Shepp, Archie (1973). Impulse. c.1973. 1 LP (43 min.).

Capoeira da Bahia. Traíra, Mestre (1963). Editora Xauã, c.1963. 1 LP (41 min.)

Vinícius de Moraes e Odette Lara. Moraes, Vinícius (1973). Elenco, c.1963. 1 LP (41 min.).

Look to the Rainbow. Gilberto, Astrud (1980). Verve. c.1966. 1 LP (31 min.).

The Complete Bitches Brew Sessions. Davis, Miles (1998). Columbia, Legacy, c.1998. 4xCD (246 min.)

Berimbau e Percussão. Papete (1975). Discos Marcus Pereira, c.1975. 1 LP (33 min.).

Oriental Wind. Temiz, Okay (1977). Sonet. c.1977. 1 LP (39 min.).

Renato Teixeira & Pena Branca e Xavantinho. Teixeira, Renato (1992). Kuarup Discos, c.1992. 2xCD (71 min.).

## Pandeiro de náilon: as técnicas de Carlos Café<sup>1</sup>

Gustavo Surian Ferreira

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - [gustavosurian@hotmail.com](mailto:gustavosurian@hotmail.com)

Carlos Eduardo Di Stasi

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - [recostasi@yahoo.com](mailto:recostasi@yahoo.com)

**Resumo:** Na última década observamos no Brasil um aumento no número de pessoas desenvolvendo técnicas e solos para o pandeiro com pele sintética. Tal processo se intensificou com o acesso à internet disponibilizado às pessoas mais pobres. O presente artigo visa discutir como o músico conhecido como Carlos Café do Pandeiro aplica suas técnicas em seu solo de pandeiro de náilon presente no documentário Carlos Café Doc. Para isso utilizamos três etapas metodológicas, sendo elas: a entrevista com o músico e compositor; a transcrição através da notação desenvolvida por Carlos Stasi; e a análise e divisão do solo em seções.

**Palavras-Chave:** Música brasileira. Samba. Percussão popular brasileira. Pandeiro de náilon.

### Pandeiro de Náilon: The Techniques of Carlos Café

**Abstract:** On the last decade it was visible in Brazil the increase of the number of people who developed techniques and solos for the pandeiro with synthetic skin. This process was intensified with the internet access provided to poor people. The main goal of this article is to discuss how the musician known as Carlos Café do Pandeiro apply his techniques in his pandeiro solo presented on the documentary Carlos Café Doc. The methodological steps were divided in three parts: an interview with the musician; a transcription using Carlos Stasi's notational system and an analysis that identifies sections in the solo.

**Keywords:** Brazilian music. Samba. Brazilian popular percussion. Pandeiro with synthetic skin.

## 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 das inovações propostas por Marcos Suzano na década de 1990, 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 é 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, atingia 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.

### **1.1. Metodologia**

A peça escolhida para ser analisada no presente artigo encontra-se na parte final do documentário acerca de Carlos Café. Decidimos analisá-la pois nela encontramos trechos onde algumas técnicas de Carlos Café são aplicadas, o que enriquece a discussão. Utilizamos método de transcrição do solo de pandeiro e, baseado nos trabalhos de Giancesella (2012) e Mendes (2010), decidimos pela notação desenvolvida por Carlos Stasi,<sup>23</sup> devido à facilidade de representação dos timbres mais idiomáticos deste instrumento. Porém, adaptamos o sistema original de forma a contemplar os vários tipos de sons graves utilizados por Café. Inserimos também mais dois sinais para indicar outros elementos utilizados no solo: 1) setas laterais, dispostas ao lado esquerdo dos sistemas, que indicam o recurso de divisão das vozes em estéreo e 2) notas com cabeças triangulares dispostas entre as linhas, que representam as falas apresentadas no solo. Dessa forma, a bula com a explicação do sistema notacional pode ser vista a seguir.



















Sinal Gráfico	Descrição do Som	Região da pele/ parte da mão	Região de toque
	Som grave da pele tocado com o polegar.		
	Som grave da pele tocado com a ponta dos dedos.		
	Som grave da pele tocado com os dedos na borda do pandeiro.		
	Som agudo das Platinelas tocado com a ponta dos dedos.		
	Som agudo das Platinelas tocado com a parte da mão próxima ao punho.		
	Tapa seco no meio da pele.		

Figura 1. Bula referente à notação de pandeiro de Carlos Stasi. Fonte: Próprio autor

Após realizar a transcrição aplicamos a análise tradicional no que diz respeito aos agrupamentos fraseológicos, com o intuito de identificar as seções da peça, 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. Foi realizada também uma entrevista com o músico Carlos Café para, através da explicação e visualização das suas técnicas, compreendermos as técnicas utilizadas no solo, visto que não há vídeo da execução da obra, apenas áudio.

## 2. A peça

O solo de pandeiro que servirá de base para discutirmos as técnicas de Carlos Café está presente no documentário realizado pela Cultural'tProduções acerca do compositor. A peça, com aproximadamente um minuto de duração, foi seccionada em duas partes, com uma ponte de transição e uma *codetta* ao fim.

### 2.1. Seção A

The musical score for Section A is divided into four phrases:

- Frases 1, 2, and 3:** Each phrase is marked with a red line above the staff. The first phrase is in 17/16 time, while the others are in 4/4 time.
- Lyrics:** "Hey! Ho!" appears under the second phrase, and "Ca-fê do Pan-dei-ro" appears under the third phrase.
- Tempo and Dynamics:** The tempo is marked as 155 (quarter note = 155) and the first phrase is marked with a forte (*f*) dynamic.
- Articulation:** The score includes various articulation marks such as accents, slurs, and triplets (indicated by a '3' over a group of notes).

Figura 2. Partitura da seção A

A primeira frase da peça se inicia com uma sequência rítmica que, apesar de possuir uma métrica não convencional, apresenta um uso idiomático<sup>4</sup> dos timbres do instrumento, pois utiliza o movimento de alternância das partes da mão próximas ao pulso e a ponta dos dedos indicador, médio, anelar e mínimo. Da segunda à quarta frase podemos observar que existe uma sequência de graves que, com a técnica tradicional onde se repete o polegar para produzir notas graves consecutivas, seria bastante difícil de executar. Assim, a técnica de alternar toques duplos no polegar e grave com a ponta dos dedos propicia a agilidade necessária para executar o trecho.

O uso frequente dos tapas e graves nesta seção A exemplificam o uso idiomático do pandeiro de náilon no samba. Os timbres das platinelas aparecem como “notas fantasmas”, ou

seja, notas que não são acentuadas, apenas preenchem as subdivisões. Tal fato pode ser compreendido quando analisamos as transformações organológicas que o pandeiro sofreu com a inserção e consolidação de novos instrumentos no samba, sobretudo a partir do surgimento do Grupo Fundo de Quintal na década de 1970. Com a inserção dos instrumentos com registro grave como o tantan e o surdo, o pandeiro não necessitava mais suprir tal gama de frequência. Da mesma forma, com a inserção do repique de mão e a bateria, o pandeiro não necessitava mais preencher todas as subdivisões do compasso e o som das platinelas passou a ser mais fechado e seco. Dessa forma, Carlos Café aplica essa concepção tradicional do samba em seu solo.

De acordo com Carlos Café (2019), o uso da divisão rítmica de vozes com dois pandeiros de afinações diferentes também é um fato comum às gravações de samba posteriores à década de 1980, e no presente solo podemos observar a utilização deste recurso na primeira seção do solo (CAFÉ, 2019, 20min32seg).

## 2.2. Ponte de transição

O trecho a seguir foi caracterizado como “ponte”, pois, não só se difere do material da seção anterior como prepara o ouvinte com as quiálteras de tercinas que serão a nova subdivisão que caracterizará a parte B.

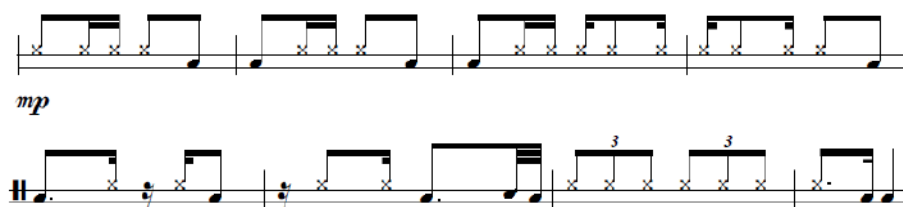


Figura 3. Partira da ponte de transição.

No que se refere às técnicas utilizadas neste trecho, podemos salientar o uso de repetidos tapas no instrumento, o que não é comum no pandeiro e exige apuro técnico do instrumentista. Dessa forma, o resultado sonoro alcançado não se assemelha à sonoridade do pandeiro no samba, mas sim às bossas<sup>5</sup> das baterias de escolas de samba, com frases de repinique solo e respostas dos demais instrumentos.

## 2.3. Seção B

Dividida em apenas duas frases de oito compassos cada, a seção B apresenta material rítmico e timbrístico contrastante em relação às demais seções. A modulação métrica para o compasso binário composto mantém a mesma pulsação, mudando assim apenas a subdivisão.



Nessa seção, o compositor muda a textura da obra ao utilizar as duas vozes simultaneamente, e ao explorar o uso das platinelas, preenchendo assim todas as subdivisões dos compassos da seção B.

The image displays a musical score for Section B. It begins with two staves of gongs (marked 'g' and 'f'), followed by three systems of cymbals (marked 'H'). The notation consists of rhythmic patterns with stems and beams, indicating specific subdivisions. A red bracket highlights a specific rhythmic motif in the first system of cymbals, and a blue bracket highlights a similar motif in the second system. The score is organized into measures, with vertical bar lines separating them.

Figura 4. Partitura da seção B.

#### 2.4. Codetta

Como última parte do solo, o compositor volta a utilizar materiais já explorados no início da peça. Podemos mencionar a volta da subdivisão simples, o uso da voz falada assim como a predominância do uso de tapas e graves.

A aparição das fusas sinalizadas em vermelho revelam um dos recursos técnicos que mais representam Carlos Café. De acordo com o próprio músico, a “marca” dele se dá justamente na adaptação da técnica de outros instrumentos como o repique de mão aopandeiro de náilon, assim como pode ser observado a seguir. “Eu sempre curti tocar repique de mão, porque onde eu moro tem uma safra de repique de mão em São Paulo muito rica [...] Os caras que tocam repique de mão estudaram muito o Ubirany<sup>6</sup>” (CAFÉ, 2019, 32min). Dessa forma,

a concepção de utilizar o polegar e a ponta dos dedos para fazer os “repiques” foi adaptada por Carlos Café ao pandeiro, o que possibilitou a execução de rulos com boa projeção sonora.

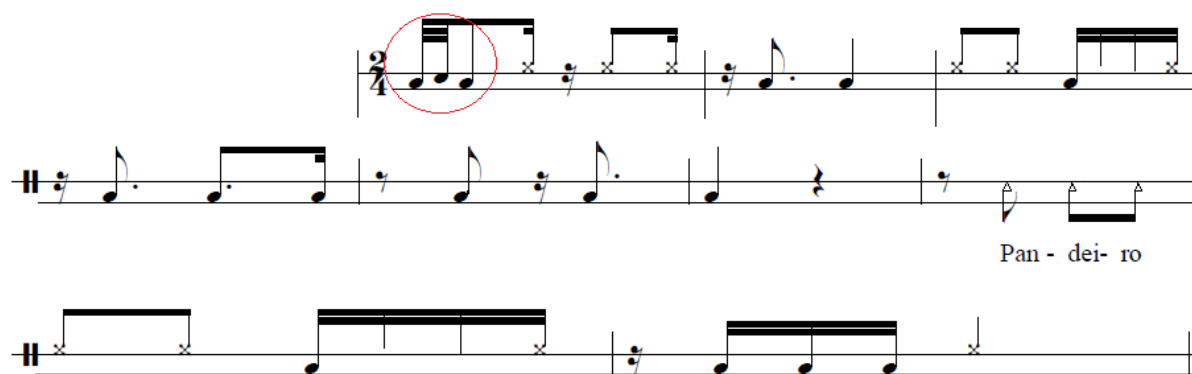


Figura 5. Partitura da coda final.

### 3. 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 idiomatismos 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 compassos ímpares que não são tradicionalmente utilizados na música brasileira; a exigência de rápidas repetições dos graves no pandeiro não seria possível com a técnica tradicional do instrumento; 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 Alberto França Barros.

### Referências

MIRANDA, Fernando de Souza. *O uso de elementos idiomáticos do berimbau em experimentações composicionais colaborativas*. São Paulo, 2018. 141. Mestrado em Música. Instituto de artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2018.

SILVA, Fábio Lopez da. *Esquinas de tantas ruas: Os pagodes do Cacique de Ramos no Espaço Urbano Carioca*. Santa Catarina: Revista Fênix, 2013. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF31/ARTIGO\\_11\\_SECAO\\_LIVRE\\_FABIO\\_LOPES\\_FENIX\\_JAN\\_JUL\\_2013.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF31/ARTIGO_11_SECAO_LIVRE_FABIO_LOPES_FENIX_JAN_JUL_2013.pdf)>. Acesso em: 12 de maio de 19.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0P34V5ncxSc>>. Acesso em: 02 de set. de 2018. Carlos Café do Pandeiro - DOC. Vinculado em: 16 de Nov. de 2015. Dirigido por: Natan Oliveira. São Paulo: Cultuar't, 2015. Dur: 23m12s.

Barros, Carlos Alberto França. Entrevista de Gustavo Surian Ferreira em 13 de fevereiro de 2019. São Paulo. Registro em áudio e vídeo. São Paulo.

---

<sup>1</sup>CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

<sup>2</sup>LACERDA, Vina. *Pandeirada Brasileira*. Curitiba: Bituca, 2007.

<sup>3</sup>SAMPAIO, Luiz Roberto; BUB, Victor Camargo. *Pandeiro Brasileiro: Volume 1*. Florianópolis: Bernúncia, 2006.

<sup>4</sup>Refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical (MIRANDA, Fernando apud SCARDUELLI, 2007, p. 139).

<sup>5</sup>Breques ou convenções rítmicas presentes nas baterias de escolas de samba.

<sup>6</sup>Ubirany Felix do Nascimento é integrante do Grupo Fundo de Quintal e criador do instrumento Repique-de-mão.

## Corpo o dono do samba: a batucada em movimento

Chico Santana  
UFPB - [santanachico@gmail.com](mailto:santanachico@gmail.com)

**Resumo:** A partir da tese de doutorado “Batucada: experiência em movimento”, o trabalho aponta aspectos analíticos musicais da batucada de samba. O texto discute autores da etnomusicologia e musicologia no intuito de observar diferentes perspectivas acerca do ritmo na música afro-latina. Assim, apresenta-se uma nova perspectiva analítica para a batucada, atenta às nuances desta prática coletiva de percussão, considerando aspectos da corporalidade inerente ao fazer musical de baterias de escola de samba e blocos carnavalescos.

**Palavras-chave:** Samba, Batucada, Corporalidade, Ritmo, Bateria de escola de samba

### Embodied Samba: Batucada in Movement

**Abstract:** Departing from the doctoral thesis “Batucada: experience in movement”, the work points out analytical aspects of samba batucada. The text discusses authors of ethnomusicology and musicology in order to observe different perspectives on rhythm in Afro-Latin music. Thus, it is presented a new analytical perspective for the batucada’s performance, aware of the nuances within this collective percussion practice, considering aspects of the corporeality inherent in the musical making of samba schools and carnival groups.

**Keywords:** Samba, Batucada, Corporeality, Rhythm, Samba Scholl Drumming

### 1. Introdução

Este trabalho apresenta um recorte de minha pesquisa de doutorado em música<sup>i</sup> (SANTANA, 2018), realizada no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, em parceria com a Universidade de Música Franz Liszt Weimar (Alemanha). Ali, abordei uma série de questões relacionadas à batucada de samba, partindo de minhas experiências como ritmista e diretor de diferentes grupos e agremiações, com destaque para a Bateria de Bamba (da escola de samba paulistana Nenê de Vila Matilde, onde fui ritmista por treze anos) e Bateria Alcalina<sup>ii</sup> (do bloco carnavalesco campineiro União Altaneira, onde fui mestre por quinze anos). Apresento a seguir algumas discussões empreendidas nos capítulos de análise musical da tese, onde busquei uma compreensão da batucada enquanto um tipo de prática musical dinâmica, constituída através da interação coletiva entre os ritmistas (percussionistas das baterias de samba).

Adoto a perspectiva dos estudo musicais transculturais, que segundo Pinto (2015, p.129) “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”. Assim, este trabalho lança um olhar à performance da batucada de

maneira ampla, com um enfoque na relação entre a estrutura física dos ritmistas e a estrutura rítmica da batucada enquanto prática musical coletiva. Nesse sentido, o presente trabalho aponta a centralidade do corpo, evidenciando que é através dos movimentos do corpo que se configuram algumas características rítmico-musicais de uma batucada de samba. Partindo do título da importante obra de Muniz Sodré (1979) “Samba, o dono do corpo”, 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 da batucada, o dono do samba.

Kubik (1979), Pinto (2001), Graeff (2015) e Ferreira (2013), sob uma perspectiva etnomusicológica, discutem em suas pesquisas a relação dos movimentos corporais com a caracterização da música afrobrasileira (e afro-uruguaia, no caso de Ferreira). Naveda (2011) e Haugen (2016) propõe um estudo sistemático dos movimentos da dança de samba, utilizando análises de *motion capture*. Em trabalho recém lançado com o pesquisador Janco Bystron, discuto possibilidades e modelos para analisar o samba a partir de três “acessos”: visual, auditivo e sensorial (BYSTRON; SANTANA, 2019, p.196) - este último concernente à movimentação do corpo e gestualidade durante a ação de batucar.

As reflexões e resultados que apresento a seguir se apoiaram na transversalidade de análises de fontes audiovisuais e da minha própria experiência incorporada. Como apontam Cook & Clarke, "o que geralmente é entendido como conhecimento com base empírica - como ciência - depende não apenas de observação, mas também da incorporação da observação dentro de padrões de investigação que envolvem generalizações e explicações - o que transforma dados em fatos" (2004, p.03-04, tradução minha). Além de pesquisa etnográfica e imersão em campo, realizei uma série de gravações, que foram analisadas através do *software Sonic Visualiser*<sup>iii</sup> e da observação de registros de *motion capture*<sup>iv</sup>. Realizei transcrições com notação clássica e alternativa (com pontos e “X”), afim de ilustrar diferentes aspectos do fenômeno da batucada.

## **2. Batucada: ritmo como movimento**

Na música popular brasileira, “ritmo” pode ser considerado um sinônimo de gênero ou estilo musical: ritmo de samba, ritmo de baião, ritmo de ijexá etc. O termo pode designar também a própria prática musical: "fazer um ritmo", "tocar um ritmo", "o ritmo está bom" e assim por diante. Numa batucada, assim como na música popular, o termo é utilizado de maneira variada, podendo designar as batidas e levadas dos instrumentos, ou seja, seus padrões rítmicos, além da articulação coletiva de todos os naipes de instrumentos: o ritmo do

conjunto, da bateria. No universo das baterias de escola de samba e grupos semelhantes, ritmo e batucada podem ser entendidos como sinônimos: "o ritmo da bateria da Nenê" significa o mesmo que "a batucada da bateria da Nenê".

Ritmo é um termo com definições teóricas bastante variadas. Sua etimologia aponta para a Grécia Antiga, vem de “rhei”: fluxo, ou ordem do fluxo (PFLEIDERER, 2006). Na teoria musical clássica está relacionado com a organização temporal dos sons, designando ataque e ressonância das figuras musicais, bem como outros aspectos vinculados à agógica. Simha Arom (1991, p.202) afirma que ritmo se define como uma sequência de eventos auditivos determinados por características contrastantes: acentos, timbres (cor sonora) e durações, que normalmente operam simultaneamente - sua abordagem está focada majoritariamente em aspectos morfológicos que não se conectam, necessariamente, à performance em si.

Com uma abordagem empírica, Gabrielsson (1982) propõe um modelo analítico que explica o ritmo como uma relação interativa entre (i) uma performance, que produz (ii) sequências temporais, gerando uma (iii) resposta rítmica na audiência e nos próprios músicos, afetando, assim, a performance. Ou seja, a performance - a prática musical - constitui o ritmo, que não deve ser visto como uma entidade estática, pois possui um caráter relacional.

Compreender o ritmo enquanto movimento abre novas perspectivas analíticas, considerando a estrutura física das pessoas envolvidas no fazer musical. Ou seja, "ritmo" não se restringe exclusivamente a aspectos sonoros e musicais, ele pode ser observado no próprio corpo dos ritmistas, afetando também os corpos da platéia. Ao tocar um instrumento numa bateria, ao "fazer um ritmo", o batuqueiro integra as dimensões sonora e mocional: seus movimentos produzem sons, que incitam seu corpo a se movimentar, mobilizando a platéia, que por sua vez afetará seu corpo e conseqüentemente sua ação de tocar. Sob essa perspectiva, ritmo pode ser visto como movimento corporal engajado com o som, numa relação intrínseca entre ambos.

Tiago de Oliveira Pinto (2001, p.101), nas práticas musicais afrobrasileiras, identifica "sequências acústico-mocionais", isto é, relações dos padrões rítmicos com a movimentação corporal e gestualidade do intérprete. Segundo o autor, "a técnica de execução do samba está fundada em um grande número de 'unidades de ação', ou seja, de batidas [golpes], pontos de parada, movimentos para cima e para baixo etc., que decorrem simultânea e consecutivamente" (idem). Dessa forma, ritmo pode ser visto como um conceito que integra a sonoridade da batucada e os movimentos corporais implicados na prática musical. Graeff

(2015) explica: ritmo, ao mesmo tempo em que resulta de eventos sonoros e mocionais, os estrutura.

Luis Ferreira aponta o papel decisivo da corporalidade na produção musical, ao afirmar que

é importante colocar em foco a performance, onde a tecnologia musical cobra realidade, dando conta de como é experimentada, produzida e fabricada. Este foco nos introduz à respeito do papel decisivo da corporalidade na produção musical, na interação não apenas com os bailarinos, a dramaturgia e a mímica, mas também entre os próprios músicos enquanto fazem música (FERREIRA 2013, p.232-233, tradução minha).

Sob esta perspectiva, ritmo vai muito além de aspectos da agógica musical, dos ataques e durações das notas de uma batida transcrita, mas também se refere à própria prática da batucada, à sua ação performática - constituída na interações entre os ritmistas, no caso de uma bateria.

Ferreira (idem, p.255) aponta que a periodicidade dos padrões musicais afroamericanos produz um "contexto de repetição que permite adentrar em um espaço/tempo de micro-percepções singulares onde pulsa o corpo/consciência". Ou seja, a estrutura cíclica dos padrões da batucada ativa um tipo de percepção corporal, com gestos e movimentos relacionados à produção sonora. A ciclicidade das batidas cria um fluxo contínuo de movimentos sonoros e corporais integrados. Segundo Graeff (2015), o pensamento cíclico é um dos fundamentos da performance musical africana, apontado por diversos pesquisadores. Danielsen (2006, p. 163-169) discute o "significado estético inerente à repetição" nos estilos musicais baseados em *grooves* e vinculados à chamada *black music*. A ciclicidade é um aspecto central da concepção musical e das práticas da batucada, um "traço" de seu vínculo com a cultura africana (KUBIK, 1979). Pelo constante retorno ao mesmo ponto de um padrão (ou de uma forma) musical, a organização cíclica é a base do engajamento corporal com a batucada e um aspecto central deste tipo de experiência

Assim, o ritmo da batucada pode ser considerado o próprio movimento dos corpos que tocam e articulam diferentes relações entre as batidas de cada instrumento. A sonoridade da batucada se constitui através destas relações fluidas, pela interação entre as ações individuais dos ritmistas durante o fazer musical coletivo.

### 3. Aspectos analíticos

Nas análises empreendidas em minha tese, parti das levadas elementares inerentes ao vocabulário rítmico do samba enquanto gênero musical urbano carioca, chegando ao

estudo dos padrões rítmicos dos instrumentos de bateria articulados durante um fazer musical coletivo. Foi possível identificar três *comportamentos musicais* presentes na articulação rítmica da batucada, a *conjugação* dinâmica entre as levadas no plano individual e coletivo, com variadas *personalidades* interpretativas dos ritmistas (perceptíveis na dimensão micro-temporal), e uma sintonização acústico-mocional através do engajamento à *engrenagem rítmica do samba*. Dessa forma, procurei compreender a relação intrínseca entre a estrutura rítmica elementar da batucada com a própria estrutura física dos ritmistas, por meio de uma observação rigorosa de gravações audiovisuais, somada à minha própria experiência incorporada.

Uma bateria se divide em naipes de instrumentos, cada um com uma levada padrão. Os naipes pesados (formados por surdos em três vozes, caixas e repiniques), também chamados de “cozinha”, são os grandes responsáveis pela manutenção contínua do ritmo. Já os naipes leves (especialmente tamborins, chocalhos e agogôs) alternam momentos de execução de suas levadas padrão com trechos em que tocam fraseados diversos, chamados de “desenhos” ou “passagens”, parte de um arranjo pré-determinado e ensaiado pela bateria.

Ao analisar as batidas padrão de cada instrumento da batucada, é possível identificar suas características relacionadas à densidade (quantidade de notas por ciclo), timbre (as cores e qualidades do som) e intensidade (acentuação e dinâmica). Além disso, as levadas de uma batucada assumem dinamicamente uma função rítmica, que transita entre os comportamentos de (i) marcação, (ii) base e (iii) condução.

Cada execução individual de uma batida apresenta uma *personalidade*, isto é um traço interpretativo do ritmista executante. Assim, a sonoridade de um naipe se forma a partir do mesmo padrão rítmico tocado por cada ritmista com pequenas variações individuais: inflexões e nuances relativas à organização temporal de cada toque da batida, acentuação e formas de tirar som do instrumento. Tais variedades interpretativas se conjugam através de uma sintonização entre os ritmistas nos planos acústico e corporal, a partir de uma relação dinâmica de articulação entre pontos de apoio e suspensão rítmica. Tal articulação se conforma em uma engrenagem rítmica constituída pelos movimentos dos ritmistas durante a ação performática, derivada dos comportamentos musicais das batidas/levadas e da interação coletiva durante o fazer musical. O comportamento de marcação está presente nas levadas graves dos instrumentos de uma batucada, especialmente nas vozes do surdo de primeira e de segunda. Este comportamento remete a um caráter pendular, pela alternância de toques, com as peles de cada voz de surdo afinadas em duas alturas distintas, *marcando* os tempos do ciclo e criando uma sustentação rítmica. Segundo Pinto (2001, p.93) a marcação é "a batida



fundamental e regular que caracteriza o sobe e desce rítmico do samba”. Ela atua como um pivô da estrutura rítmica ao exercer uma força gravitacional sobre as demais levadas. Com seu caráter pendular e sonoridade grave, exerce uma força com sentido descendente - em direção ao solo - levando a um movimento de “aterramento” e criando pontos de referência fundamentais.

The image shows a musical score for a samba batucada ensemble. It consists of nine staves, each representing a different instrument: CUICA, TAMBORIM, AGOGÔ 4 SOCIS, GANZA, CAIXA, REPINIQUE, SUECO DE 3A, SUECO DE 2A, and SUECO DE 1A. The score is written in 2/4 time and spans four measures. The background of the score is color-coded: blue for the base (Suecos), yellow for the carreteiro/condução (Caxa, Repinique, Agogô), and orange for the marking (Tamborim, Cuica, Ganza). The notation includes various rhythmic patterns, rests, and accents, with some notes marked with 'V' and 'A' in the Tamborim staff.

Fig. 1: Grade de batucada de samba com cores indicando os comportamentos musicais de cada instrumento: Marcação: cor laranja / Base: cor azul / Carreteiro/condução: cor amarela.

Essa força atua tanto na estrutura rítmica, como na estrutura física, isto é, no corpo. A marcação pode ser sentida na parte inferior da estrutura física e se relaciona diretamente à movimentação dos pés (de um músico ou dançarino). A sustentação desta levada na estrutura rítmica é análoga à sustentação dos pés na estrutura física. Ou seja, o movimento de “sobe e desce” configura uma marcação rítmica acústico-mocional.

O comportamento de base se relaciona com o conceito de “*time-line*” (NKETIA, 1974), “*patrón de referencia*” (FERREIRA, 2013) e “*linha-guia*” (PINTO, 2001), também identificado como “*clave*” no universo da música popular afro-latina. No samba, o principal padrão rítmico com este comportamento é o chamado *teleco-teco*. Esta levada é característica do tamborim - como apontam Barros (2015) e Carvalho (2011) -, pode ser notada na levada de instrumentos como cavaco e violão, bem como na rítmica das melodias de samba. A base do *teleco-teco*, quando conjugada com a marcação, apresenta um comportamento proeminente de suspensão, isto é, exercendo uma força com sentido ascendente na articulação da estrutura rítmica. Os movimentos internos da batida, através da organização “*malemolente*” de seus toques, desempenham uma função de *tensionar* o ritmo com alguns ataques e acentos em

pontos suspensos, o que caracteriza sua rítmica sincopada - suspensão que se dá em relação à marcação.

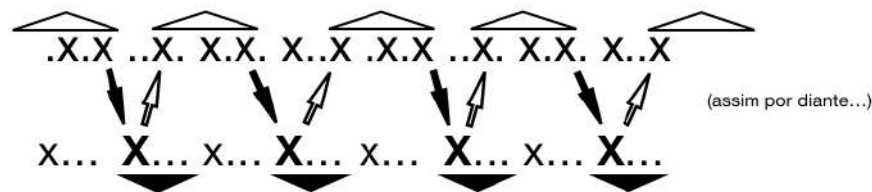


Fig.2: levada teleco-teco (linha superior) e marcação (linha inferior), com caráter de suspensão e apoio e relações estabelecidas entre ambas (setas e flechas)<sup>Y</sup>.

Algumas levadas de samba atuam no sentido de *conduzir* o movimento da estrutura rítmica através da articulação sonora das pulsações elementares - ou “subdivisões” do *beat*. Geralmente tocadas em instrumentos médio-agudos, as levadas com comportamento de condução podem ser chamadas de *batidas carreteiras*, com sentido análogo ao de conduzir - “carregar”. Em uma bateria, as batidas carreteiras fazem parte do vocabulário rítmico musical do tamborim, repinique e chocalho. O comportamento da condução é determinante para a conjugação das batidas, especialmente pela articulação sonora de todas as pulsações elementares estabelecendo pontos de conexão entre as demais levadas. Além disso, as batidas carreteiras são executadas através de gestos com uma alternância rápida de sentidos/direções: frente-trás, ou direita-esquerda. Os instrumentos são tocados com movimentos contínuos que criam um fluxo de energia, tanto na estrutura rítmica, como na estrutura física do intérprete. Assim como a marcação e a base, a condução pode estar implícita na estrutura rítmica.

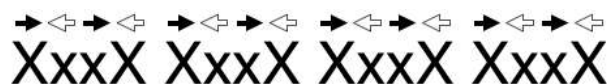


Fig.3: movimento rítmico da levada carreteira (condução)

Tais apontamentos analíticos foram identificados através da visualização de ondas sonoras, espectrogramas e imagens de *motion capture* de registros audiovisuais, confrontadas com transcrições musicais e observações em pesquisa de campo. A engrenagem da batucada é ilustrada com relativa concretude por meio de uma espécie de raio-X da estrutura rítmica, com as relações estabelecidas entre os naipes de uma bateria. Os comportamentos musicais podem ser observados no que tange ao caráter de suspensão e apoio através da conjugação das levadas com suas características. Tais aspectos se articulam através da performance dos ritmistas, por meio da corporalidade presente no fazer musical. Assim, mais do que uma

observação de padrões rítmicos isolados, a batucada pode ser compreendida pela relação entre a estrutura rítmica e estrutura física, sob a perspectiva de ritmo enquanto movimento

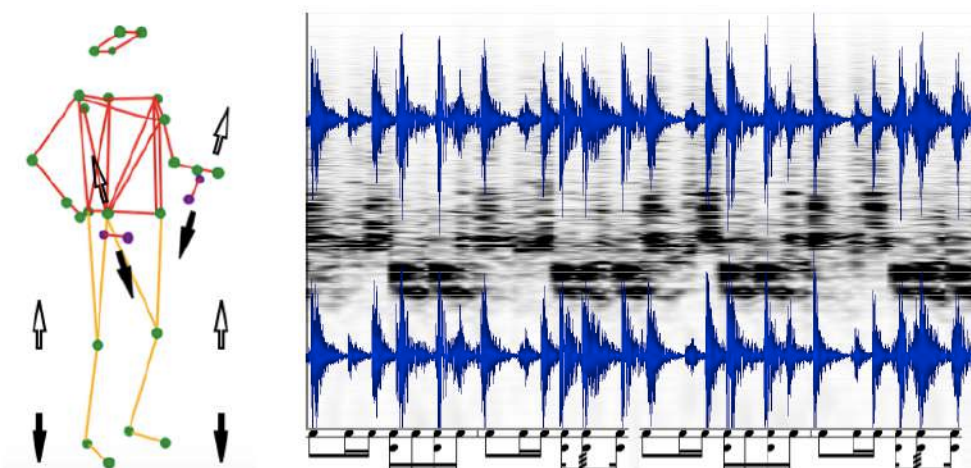


Fig.4: Estrutura física em *motion capture*, com indicações dos movimentos corporais, e visualização das batidas de caixa e surdo de terceira (ondas, espectrograma e transcrição).

#### 4. Considerações finais

A batucada é um fenômeno complexo e multifacetado, passível de análises sob variadas perspectivas. Este trabalho apresenta sucintamente alguns aspectos analíticos musicais, discutindo a relação entre os movimentos da estrutura física e estrutura rítmica da batucada. Uma compreensão musical densa e profunda da batucada, no entanto, deve estar articulada a aspectos sócio-culturais (não abordados neste trabalho) e pode ser empreendida através do engajamento real com este tipo de manifestação, por meio de uma vivência cotidiana do contexto de escolas de samba e blocos carnavalescos. Ampliar a densidade analítica do fenômeno da batucada, do ponto de vista musicológico, contribui para a valorização de manifestações populares no âmbito acadêmico, rompendo visões reducionistas e preconceituosas acerca de uma prática musical rica e complexa, fundamental na constituição da identidade cultural brasileira.

#### 5. Referências

- AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- BARROS, Vinicius de Camargo. *O uso do tamborim por mestre Maçal: legado e estudo interpretativo*. Dissertação (mestrado em música). Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- BYSTRON, Janco; SANTANA, Chico. Brazilian Grooves and cultured clichés. In: SILVA, Gláucia Peres; HONDROS, Konstantin (eds.). *Music Practices Across Borders: (E)valuating Space, Diversity and Exchange*. Bielefeld: Transcript, 2019.

- CARVALHO, José Alexandre L. L. *O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça*. Tese (doutorado em música), Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- COOK, Nicholas, CLARKE, Eric. What is Empirical Musicology? In: CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (eds). *Empirical musicology: aims, methods, prospects*. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 03-14.
- DANIELSEN, Anne. *Presence and pleasure – the funk grooves of James Brown and Parliament*. Middletown: Wesleyan University Press, 2006.
- FERREIRA, Luis. Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana: un estudio a partir del candombe en Uruguay. In.: AHARONIÁN, C. (org.). *La Música entre África y América*. Montevideo: CDM, 2013. p. 231-261.
- GABRIELSSON, A. Perception and Performance of Musical Rhythm. In.: CLYNES, M. (ed.) *Music, Mind, and Brain: the Neuropsychology of Music*. Boston: Springer 1982.
- GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: Edufba, 2015.
- HAUGEN, Mari Romarheim. *Music–Dance: Investigating Rhythm Structures in Brazilian Samba and Norwegian Telespringar Performance*. 92f. Tese (doutorado em musicologia). Departamento de Musicologia, Universidade de Oslo, Oslo, 2016
- KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: A study of African cultural extensions overseas*. Lisboa: J.I.U., 1979
- NAVEDA, Luiz. *Gesture in Samba: a cross-modal analysis of dance and music from the Afro-Brazilian culture*. 342f. Tese (doutorado em ciências da arte). Departamento de Musicologia, Faculdade de Artes e Filosofia, Ghent, 2011.
- NKETIA, J. H. K. *The music of Africa*. Londres: Victor Gollanz, 1974.
- PFLEIDERER, Martin. *Rhythmus: psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: Verlag, 2006.
- PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepções estéticas na música afro-brasileira. In.: *África*, São Paulo: USP, v.22-23, 2001. pp. 87-109.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Musicologia e Transculturação. In: GUIMARÃES, Dinah (org.), *Estética Transcultural na Universidade Latino-Americana: novas práticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: EAU- PPGAU/ UFF, 2015, p.120-140.
- SANTANA, Chico. *Batucada: experiência em movimento*. Tese (doutorado em música). Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2018.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979

## Notas

<sup>i</sup> Batucada: experiência em movimento. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIT/333106>

<sup>ii</sup> mais informações sobre o grupo em: [www.bateriaalcalina.com.br](http://www.bateriaalcalina.com.br)

<sup>iii</sup> [www.sonicvisualiser.org](http://www.sonicvisualiser.org)

<sup>iv</sup> vídeo ilustrativo das gravações que realizei com *motion capture* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SeIipGTAiok>

<sup>v</sup> Maiores explicações sobre figuras utilizadas na análise da batucada disponível na tese "Batucada: experiência em movimento", nos trechos iniciados nas páginas 85 e 98.

## Marambiré: uma congada amazônica<sup>1</sup>

Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro  
UNESP - e-mail: ygorsaunier@yahoo.com.br

**Resumo:** O presente trabalho é uma síntese dos resultados de nossas pesquisas mestrado (2019) sobre a performance percussiva do Marambiré do Pacoval. O objetivo central deste artigo é a divulgação dos resultados destas investigações, bem como contribuir com a comunidade acadêmica percussiva ao trazer luz sobre os ritmos do Norte do Brasil. Nossa metodologia foi pautada em uma experiência de laboratório que comprovou que o uso dos vídeos das performances gravados por nós em campo, podem funcionar como importante ferramenta de auxílio à partitura.

**Palavras-chave:** Marambiré. Congada Amazônica. Percussão. Quilombo do Pacoval. Tambores da Amazônia.

### Marambiré: An Amazonian Congada

**Abstract:** The present work is a synthesis of the results of our masters research (2019) on the percussive performance of Marambiré do Pacoval. The main objective of this paper is to disseminate the results of these investigations, as well as to contribute to the percussive academic community by shedding light on the rhythms of northern Brazil. Our methodology was based on a laboratory experiment that proved that the use of the performance videos recorded by us in the field can act as an important aid to the score.

**Keywords:** Marambiré. Amazonian Congada. Percussion. Quilombo of Pacoval. Drums of the Amazon.

### 1. Introdução

O presente trabalho consiste em um breve estudo sobre a performance (PINTO, 2001) 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. Temos como intensão central, a divulgação e compartilhamento dos resultados obtidos através das investigações realizadas nos últimos 2 anos sobre a manifestação do Marambiré, por ocasião dos trabalhos de pesquisas no Mestrado defendido em julho de 2019 na Universidade Estadual Paulista (UNESP) sob orientação do Prof<sup>o</sup>. Dr. Carlos Stasi.

Verificamos algumas características desta manifestação como: a coroação de um rei de congo, os compartilhamentos de repertório comum com outros congados brasileiros, assim como características nos instrumentos de percussão e na música do Marambiré – nos levam a compreendê-lo enquanto uma congada amazônica. Além disso, o Marambiré do Pacoval é uma manifestação religiosa, ritualística, coreográfica e musical afro-amazônica. Todas essas revelações obtidas com o trabalho de campo, bem como o aprendizado assimilado com as investigações realizadas nos últimos dois anos, foram uma das experiências mais

marcantes que já vivenciei nestes quase 10 anos de pesquisa sobre os ritmos e manifestações musicais amazônicas.

Ainda sobre a definição – que defendemos inclusive no título deste trabalho – ressalto a contribuição de um importante trabalho realizado por Suzel Ana Reily sobre os congados da cidade de Campanha (Minas Gerais), onde ela os define como manifestações afro-católicas. A autora traz a narrativa do congadeiro Pedro Cigano, onde ele afirma:

O congado do tempo dos escravos ... Na libertação dos escravos,... fizeram a festa ... Foi daí que surgiu o congado. A única coisa que eles tinham pra bater era a caixa, aonde nós temos as caixas.... Foram dançar pra Nossa Senhora do Rosário e São Benedito,... que São Benedito é o verdadeiro congadeiro e Nossa Senhora do Rosário foi a rainha que cuidava deles, protegia eles no cativeiro.... Disso aí criaram, né, evoluiu, e hoje o congado ter bastante instrumento [Pedro Cigano, Campanha MG]. (REILY, 2016, p. 138)

O relato de Pedro Cigano trazido por Reily em suas pesquisas, traz robustez a uma noção de congado semelhante à que encontramos na narrativa dos manifestantes sobre o Marambiré do Quilombo do Pacoval. Neste sentido, passamos a considerar o Marambiré de fato como uma “congada amazônica”.

Levando em consideração a diversidade da manifestação, a complexidade das realidades que foram pesquisadas, bem como dos dados que foram obtidos em campo, foram aplicadas 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 etnografia com o 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.

O ponto central deste artigo é trazer os estudos da performance da percussão, por isso, iremos nos ater a este ponto como resultado de nossos estudos advindos do mestrado, desde as transcrições em partitura da rítmica do Marambiré até as experiências de laboratório realizadas no laboratório de percussão da UNESP. Usamos a transcrição como principal ferramenta analítica por entendermos que ainda é o recurso mais utilizado na comunidade acadêmica estudante de música. Para tanto, 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. Comprovamos tal percepção com uma experiência laboratorial realizada com as percussionistas do PIAP em

meados de 2018, quando na ocasião estávamos próximos ao meu recital de qualificação de mestrado no qual iriam tocar comigo e eles/nós não estávamos soando de forma satisfatória, ou seja, apresentando uma sonoridade minimamente aproximada ao que eu havia presenciado em campo. Foi então que 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 em campo da performance do Marambiré tocada pelos percussionistas mestres da tradição oral.

A partir deste laboratório concluímos que os vídeos das performances tradicional são importantes aliados para a leitura e compreensão dos padrões rítmicos transcritos na partitura, e é exatamente essa experiência que pretendemos passar para qualquer pessoa com acesso a estes estudos, além do quê – 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. É válido ressaltar 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.

Antes de nos debruçarmos sobre as transcrições da rítmica da música do Marambiré, julgo importante dar atenção a alguns aspectos técnicos referentes às transcrições. A sessão da percussão do Marambiré é composta por dois instrumentos:

1) A Caixa Grande ou Tambor Grande – observamos em campo que este instrumento é mais um instrumento da família dos tambores de corda, nitidamente do mesmo grupo das “caixas guerreiras” europeias, inclusive com o mesmo tipo de amarração. No Marambiré é tocado por apenas um caixeiro que é posicionado sempre próximo ao Rei de Congo.

2) Os Pandeiros – os instrumentos utilizados na manifestação do Marambiré são pandeiros contemporâneos de marcas reconhecidas no mercado atual, tais como LUEN, RMV e Gope. A sessão dos Pandeiristas (também chamados de Valsares) é composta por 6 pandeiristas que são postos em fila com 3 em cada lado.

**Figura 1.** Esquema explicativo para o sistema de notações usadas neste trabalho, 2018.

Fonte. Sistema notacional desenvolvido pelo autor, tendo como referência o sistema de notação para pandeiro desenvolvido por Carlos Stasi.

De posse do conhecimento dos conceitos e notas técnicas abordados até aqui, podemos seguir para a sessão de análises e transcrições propostos neste trabalho.

## 2. Transcrições da performance percussiva do Marambiré do Pacoval

O Marambiré se divide em seis momentos sendo eles: 1) *Forma-forma*; 2) *Calix Bento – Aiuê*; 3) *Ambirá*; 4) *Lundu* (ou *Landú*); 5) *Marabaixo* e 6) *Choraremos com grande alegria*. Transcreveremos abaixo, as levadas<sup>2</sup> correspondentes a cada um desses momentos dentro da manifestação.

### 2.1. *Forma-forma*

O *forma-forma* é o canto de chamada dos manifestantes para o início do Marambiré. Mestre Bigó (José dos Santos Pimentel), nos informou que:

“Ele [o *forma-forma*] é sensível... toda vez que vai começar o Marambiré mesmo, tem que ter o *forma-forma*. O rei que chama a gente pra se organizar, quem está por ali assim tomando uma cervejinha, né? Pode estar lá pelo outro lado, mas quando bate aqui [a caixa] o *forma-forma*, o cabôco tem que vir correndo. Vou tocar pra você ouvir.” (Mestre Bigó, 2018)

Nesse momento percebemos que os pandeiros não tocam. É entoado o canto de entrada acompanhado de marcação da Caixa Grande em compasso ternário e em andamento costuma variar entre 125 e 135 bpm (batidas por minuto).



Canto

Caixa Grande

5

Canto

Caixa Grande

9

Canto

Caixa Grande

13

Canto

Caixa Grande

**Figura 2.** Forma-forma

Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

**Nota de apoio:** Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da performance do *Forma-forma*<sup>3</sup>

## 2.2. *Calix Bento*<sup>4</sup> (*Aiuê*)

Este é o primeiro canto do Marambiré. O *Calix Bento* é o momento em que se pede a bênção para São Benedito. A sessão da percussão se expressa da seguinte maneira:

♩ = varia em torno de 78 bpm

Caixa Grande

Pandeiro

**Figura 3.** Levada para base rítmica do *Calix Bento* (levada 1)

Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

**Nota de apoio:** Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da performance do *Calix Bento*<sup>5</sup>

Neste mesmo momento da execução do *Calix Bento* percebemos uma variação rítmica executada pelos pandeiristas, pelo menos 2 grupos de pandeiristas executando duas linhas rítmicas distintas sempre nos intervalos entre uma estrofe e outra ou entre uma estrofe e

o refrão. Esses ornamentos são executados como se fossem *fills* (viradas) preparatórios para o refrão ou mudança de estrofes. Vejamos:

♩ = varia em torno de 78 bpm

**Figura 4.** Transcrição da variação rítmica do Marambiré no canto “Calix Bento” (levada 2).  
Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

**Nota de apoio:** Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da variação rítmica do Calix Bento<sup>6</sup>.

### 2.3. *Ambirá*

O *Ambirá* é considerado o momento do auge do início dos festejos. A sessão musical do Marambiré tradicional é formado apenas por voz e percussão. À vista disso, decidimos transcrever a sessão da percussão junto com o caminho melódico do canto, assim podemos compreender melhor o caminho que percussão explora. Segue abaixo, a primeira parte do *Ambirá* onde a caixa grande e o pandeiro executam uma rítmica com menos notas e uma dinâmica com menor volume sonoro.

♩ = varia em torno de 75

Transcrição: Ygor Saunier

**Figura 5.** Transcrição do *Ambirá* (parte 1)  
Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

**Nota de apoio:** Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da 1ª parte do *Ambirá*<sup>7</sup>.

O trecho melódico, bem como a letra transcritos acima, não mudam e se repetem por várias vezes. Na transcrição a seguir, observamos que há um crescimento na dinâmica da percussão, pois os percussionistas começam a preencher os espaços que antes eram de silêncio, aumentando também a intensidade com que executam seus instrumentos. Iniciam-se entre os Pandeiros, uma espécie de condução com rulos e sucessivos tapas na segunda parte da letra que serão expressos com um “x” conforme já exposto em nosso sistema de transcrição. Vejamos:

$\text{♩} = \text{varia em torno de } 83$  Transcrição: Ygor Saunier

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-5) features a vocal line with lyrics: "O lhao Marambi rá Am bi rá Am bi rá bam ba ô a ri ré." Below the vocal line are three percussion staves: Caixa Grande, Pandeiro Linha 1, and Pandeiro Linha 2. The Caixa Grande part starts with a forte (ff) dynamic and consists of a steady eighth-note pattern. The Pandeiro parts use 'x' marks to indicate specific rhythmic patterns, with the first line starting at ff and the second line starting at mf. The second system (measures 6-10) features a vocal line with lyrics: "É o ru pem ba xi o l heo Ma ram bi ré bam ba ô a ri ré. Olha o Ma ram...". The Caixa Grande part continues with a steady eighth-note pattern, marked with a crescendo hairpin and the instruction "acelera pouco a pouco". The Pandeiro parts continue with their respective patterns, with the first line marked with a forte (ff) dynamic and the second line marked with a forte (ff) dynamic.

**Figura 6.** Transcrição do Ambirá (parte 2)

Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

**Nota de apoio:** Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da 2ª parte do Ambirá<sup>8</sup>.

#### 2.4. Lundu

O *Lundu* ou “*Landú*” (esta última é uma nomenclatura utilizada pelos mestres mais antigos) é o momento mais animado da festa. Geralmente o andamento acelera um pouco e é o momento participativo da festa, onde pessoas de fora do cordão são convidadas a participar. A rítmica do *lundu* segue o que chamamos anteriormente de “levada base do Marambiré” que se expressa da seguinte maneira:

**Lundu do Marambiré**  
(levada 1)

♩ = varia em torno de 88 bpm

**Figura 7.** Célula rítmica do Lundu do Marambiré do Pacoval (levada base 1)  
Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

Assim como no *Ambirá*, observamos que entre um verso e outro dos lundus, também é executada variação rítmica que convençionei chamar de “Levada 2”. Transcrevemos alguns compassos destas intervenções rítmicas e elas se expressam da seguinte maneira:

**Lundu do Marambiré**  
(levada 2)

♩ = varia em torno de 88 bpm

**Figura 8.** Célula rítmica do Lundu do Marambiré do Pacoval (levada 2)  
Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

**Nota de apoio:** Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da performance do Lundu<sup>9</sup>.

### 2.5. Marabaixo

Em nossas pesquisas já havíamos tido contato com outra manifestação de mesmo nome, o “Marabaixo” incidente em quilombos nos arredores de Macapá (AP), para tanto a palavra *Marabaixo* utilizada no contexto do Marambiré tem um sentido mais literal, pois se refere a um momento em que os participantes vão para o rio (neste caso representando o mar), para fazer “aquele mar abaixo”, ou seja, o movimento de ir e vir rio acima e rio abaixo (ou mar abaixo que provoca a elisão que originou a palavra “*Marabaixo*”). É o momento que sinaliza o início do fim das apresentações do Marambiré. Para este momento não percebemos mudanças na execução rítmica do Marambiré, apenas o andamento que diminui um pouco em relação ao *Lundu*, ou seja, mantém-se a “levada base do Marambiré” (ver transcrição da figura 8). Conforme os participantes vão entrando no rio o andamento vai aumentando gradativamente.

**Nota de apoio:** Assistir ao vídeo da performance do Marabaixo no Marambiré<sup>10</sup>.

### 2.6. Choraremos com grande alegria (canto final)

Momento que aponta o final da manifestação, este é o momento em que os participantes mais se emocionam. Muitos choram, pois é a ocasião em que eles lembram de seus antepassados e todo sacrifício feito por eles para que esta comunidade se consolidasse tal como é hoje. O percussionista Caio Viana nos contou um pouco mais sobre este momento.

O que eu canto mesmo que eu não gosto muito, é o final do Marambiré que é o 'chorarei'... é que a gente lembra muito dos nossos antepassados, né? A gente que teve família pai, avô tudo dentro dessa cultura já dá logo aquela saudade e vontade de chorar por todo o sofrimento eles passaram. (Caio Viana, 2018)

Como este é o momento mais solene da manifestação, as células rítmicas mudam. Transcrevemos a melodia apenas do refrão para melhor ilustrarmos como a levada da percussão se expressa.

The musical score is for the piece 'Choraremos com grande alegria'. It features three staves: Canto (Vocal), Caixa Grande (Large Drum), and A. solo (Solo). The tempo is marked as 'aproximadamente 44' (approximately 44 bpm). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line includes lyrics: 'Cho ra re mos com gran de a le gri a'. The percussion part consists of a rhythmic pattern with triplets. The score is attributed to 'Transcrição: Ygor Saunier'.

Figura 9. Choraremos com grande alegria

Fonte. Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

**Nota de apoio:** Assistir ao vídeo da performance do Choraremos<sup>11</sup>.

### 3. 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.

## Referências

IKEDA, Alberto. Ijexá como Gênero da Música Popular Brasileira. Revista USP, edição 111, p. 21 – 36, outubro/novembro/dezembro 2016.

PIMENTEL, José dos Santos (Mestre Bigó). Entrevista concedida a Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro em 18/08/2018. Alenquer-PA. A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto. Comunidade Quilombo do Pacoval.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e Música*. Questões de uma Antropologia Sonora. São Paulo. Rev. Antropol. vol.44 no.1, 2001.

REILY, Suzel Ana. *O Congado não é Escola de Samba: a performance e o lúdico no afro-catolicismo mineiro*. Música Popular em Revista, Campinas, ano 4, v. 2, p. 135-152, jan.-jun. 2016.

SALLES, Vicente. *Lundu: canto e dança o negro no Pará*. Vicente Salles; coordenação Jonas Arraes. 1 ed. – Belém/PA: Paka-Tatu, 2016.

SAUNIER – MONTEIRO, Ygor Mafra Carneiro. *Marambiré do Pacoval: estudo da performance percussiva de uma congada amazônica*. São Paulo, 2019. 75f. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo, 2019.

VIANA, Eder Caio do Nascimento. Entrevista concedida a Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro em 17/08/2018. Alenquer-PA. A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto. Comunidade Quilombo do Pacoval.

---

<sup>1</sup> Agência financiadora: CAPES

<sup>2</sup> “Na terminologia dos músicos populares, a *levada* é uma célula rítmica, ou rítmico-harmônica, que caracteriza determinados acompanhamentos da melodia principal, constituindo fator básico de identificação dos gêneros musicais”. (Rui Carvalho, *apud* TRAVASSOS, 2005, p. 18.)

<sup>3</sup> Ver o vídeo dos mestres mostrando o Forma-forma no link <https://youtu.be/9KvvRI-bGKY>.

<sup>4</sup> Nossas investigações nos levam a crer que “Calix Bento” é uma corruptela de “Cálice Bento”. Andreia Cristina de Paula em sua análise sobre esta canção nos alude ao fato de que “(...) o eu lírico parece entender que tanto a hóstia quanto o calix são conservados no sacrário, pois, para ele, esse lugar significa o local onde se acondicionam as coisas sagradas, e o calix, por ser a taça onde se coloca o vinho que será consagrado durante a missa, também merece ficar no sacrário, assim como as hóstias”. (DE PAULA, 2015, p. 04).

<sup>5</sup> Ver o vídeo da performance do Calix Bento no link <https://youtu.be/cbi0pW69Yfw>.

<sup>6</sup> Ver o vídeo da performance da variação rítmica do Calix Bento no link <https://youtu.be/vsRbrM4Dbvs>.

<sup>7</sup> Ver o vídeo da performance da 1ª parte do Ambirá no link <https://youtu.be/AZw6D1WVpy8>.

<sup>8</sup> Ver o vídeo da performance da 2ª parte do Ambirá no link <https://youtu.be/zZzBr74vh1k>.

<sup>9</sup> Assistir ao momento do Lundu no link <https://youtu.be/P7FgurEG1W0>.

<sup>10</sup> Ver vídeo do Marabaixo no Marambiré no link <https://youtu.be/-6QLkETxDaI>.

<sup>11</sup> Ver vídeo do Choraremos no link <https://youtu.be/U6javnJYfi4>.

## Tradição renovada: a performance de Airto Moreira em *O Ovo* (1967)

Carlos Eduardo Sueitt Garanhão  
Universidade Estadual de Campinas – eduardosueitt@gmail.com

Leandro Barsalini  
Universidade Estadual de Campinas – lebar@unicamp.br

**Resumo:** Através da transcrição de excertos do tema *O ovo*, registrado no LP *Quarteto Novo* (1967), pudemos atestar as inovações interpretativas empregadas pelo percussionista Airto Moreira, ao ressignificar sonoridades e técnicas de instrumentos comuns ao universo da música popular tradicional brasileira.

**Palavras-chave:** Airto Moreira; Quarteto Novo; Baião; Percussão; Música Popular Brasileira.

### Renewed Tradition: Airto Moreira's Performance in *O Ovo* (1967)

**Abstract:** Through the transcription of excerpts from the theme *O ovo*, recorded in LP *Quarteto Novo* (1967), we were able to attest to the interpretative innovations employed by percussionist Airto Moreira, by re-signifying sonorities and instrument techniques common to the universe of Brazilian traditional popular music.

**Keywords:** Airto Moreira; Quarteto Novo; Baião; Percussion; Brazilian Popular Music.

*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 Airto 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. E a percussão do triângulo e caxixi apresenta adaptações de padrões comumente executados pelo zabumba.

Com o propósito de investigar a performance de Airto 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 Airto 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<sup>1</sup>)

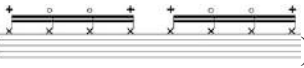
O disco foi feito, de uma maneira, não tinha playback nessa época, não existia playback, talvez existisse, mas eu acho que ainda não. A gente fez de uma maneira assim, você tinha que tocar primeiro a guitarra, depois colocava em um negócio cheio de veludo, pegava a viola com todo cuidado e fazia as partes de viola. Foi feito praticamente ao vivo, o Hermeto tirava a flauta no feltro para tocar piano. (MONTE<sup>2</sup>)

A transcrição do trecho aqui analisado está disposta em uma grade com três instrumentos, sendo: 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.

A figura apresentada abaixo (fig.1) se refere à introdução da música. O trecho inicia pela melodia em anacruse executada pela flauta, enquanto as bases harmônica e rítmica exercem um papel de marcação das cabeças de tempo, com exceção do quinto e oitavo compassos, momentos em que ocorrem desenhos rítmicos distintos. No quinto compasso, a percussão atua em resposta aos espaços deixados pela melodia, e no oitavo compasso, imprime uma rítmica que evidencia claramente apoio à melodia.

fig.1: *O Ovo*, compassos 1 a 9. Transcrição dos autores.



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<sup>3</sup>, 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).

Com intuito de encontrar similaridades entre as adaptações executadas por Airto e tradicionais batidas de zabumba, assinalamos com cores algumas estruturas rítmicas. O compasso 10 anuncia o início do tema, e a primeira rítmica exposta (retângulo vermelho) é idêntica à Variação 2 apresentada por Santos (2013) exemplificada pela figura 3. Logo em seguida notamos a presença da Base 1 (retângulo azul), rítmica comumente usada pelo zabumba em gravações como “Que nem Jiló”, dentre outras.

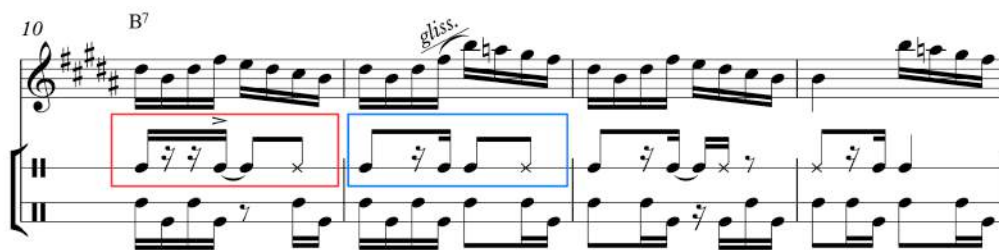


fig.2: *O Ovo*, compassos 10 a 13. Transcrição dos autores.



fig.3: Padrões rítmicos característicos de zabumba no baião (SANTOS, 2013. p.88).

A identidade criativa de Airto, bem como seu aprofundamento rítmico sobre o vocabulário típico do baião, constituem alicerce sólido para sua livre interpretação e diálogo com a melodia e harmonia. Nota-se que, durante os compassos 14 a 40, a performance é mais criativa, culminando em pontuais repetições rítmicas, as quais sinalizamos com intuito de apontar suas conexões. O padrão mais recorrente no trecho está assinalado pela cor verde, repetido sete vezes (compassos 14, 19, 21, 25, 27, 35 e 39). Airto se utiliza desta estrutura

como base e cria variações entre notas abertas e abafadas, de acordo com sua criatividade.



fig.4: Trecho da música *O Ovo*, compassos 14 a 17. Transcrição dos autores.

A figura abaixo se refere a uma variação de zabumba publicada por Eder Rocha (2003), estreitamente relacionada ao padrão utilizado por Airto nos compassos 14, 19, 21, 25, 27, 35 e 39.



fig.5: Variação de baião do livro *Zabumba Moderno* (ROCHA, 2003. p. 28).

Os compassos 18 e 22 são idênticos, ficando evidente a escolha do músico pelas quatro colcheias em um trecho onde a melodia e harmonia se repetem. O fragmento melódico que dá início à sessão B, no compasso 18, e se repete no 22, reaparece na segunda exposição do tema. A rítmica adotada por Airto para estas duas repetições (compassos 34 e 38) se mantém, fato que comprova coerência na estratégia de acompanhamento do percussionista. Ainda sobre a referida rítmica, é explícita a semelhança com a variação exposta por Santos (2013) quando cita os toques de zabumba das primeiras gravações de Luiz Gonzaga, conforme sinalizada pelo círculo vermelho na figura abaixo.



fig.6: Trecho da música *O Ovo*, compassos 18 a 22. Transcrição dos autores.



fig. 7: Variação de baião utilizada nas primeiras gravações de Luiz Gonzaga (SANTOS, 2013, p. 88)

O compasso 25 dá início à segunda exposição do tema, trecho em que a rítmica marcada pelo círculo verde aparece abrindo o tema, e posteriormente se repetindo no compasso 27.

fig. 8: *O Ovo*, compassos 25 a 29. Transcrição dos autores.

Ainda sobre o excerto que ilustra a parte A da segunda exposição do tema (compassos 25 a 32), os compassos 28 e 32 se mostram melodicamente idênticos, no entanto mesmo que as rítmicas executadas pelo triângulo em ambos lugares exibem marcações distintas, vermelho e amarelo, é notória a semelhança rítmica e a proposta de enfatizar as batidas fortes no início dos tempos 1 e 2.

fig. 9: *O Ovo*, compassos 30 a 32. Transcrição dos autores.

O compasso 33 abre a parte B da segunda exposição, trecho que explicita momentos relevantes quanto à conexão entre figuras rítmicas e fragmentos melódicos. Neste compasso, o triângulo, cuja rítmica esta demarcada pelo círculo lilás, executa um padrão constituído por semicolcheia (abafada), colcheia (aberta) e semicolcheia (aberta) para o primeiro tempo, e quatro semicolcheias para o segundo, sendo executadas somente as três últimas (abafadas). Isso ocorre de forma idêntica no compasso 37, ficando evidente a postura do músico em padronizar o trecho, expondo uma rítmica que sonoramente alude uma virada (fill), variação rítmica comumente vista para indicar a passagem/mudança entre sessões musicais.

fig.10: *O Ovo*, compassos 33 a 37. Transcrição dos autores.

Mantendo o conceito apresentado na primeira exposição (compassos 18 e 22), na repetição deste trecho melódico, compassos 34 e 38, Airto reapresenta a rítmica marcante sinalizada pelo círculo vermelho, cuja acentuação das notas abertas na "cabeça" de cada tempo sinaliza a intenção de ressaltar o movimento melódico, bem como se assemelhar à primeira execução nos compassos 18 e 22.

Reaparecendo pelas duas últimas vezes, a rítmica indicada pela cor verde é executada nos compassos 35 e 39, se diferenciando em apenas uma nota, a segunda semicolcheia do primeiro tempo, apontada no compasso 35 como nota aberta, e no 39 por abafada. De fato, novamente podemos notar a proposta do músico em repetir a ideia rítmica para o mesmo trecho melódico.

Os compassos 36 e 40 instituem um movimento melódico e harmônico que culmina no final da sessão, entretanto a rítmica proposta por Airto se distingue em ambos momentos, no primeiro ao apresentar quatro colcheias articuladas entre notas abertas e fechadas, e posteriormente a figura do tresilho com notas abertas/acentuadas apoiando o contexto melódico.

fig.11: *O Ovo*, compassos 38 a 41. Transcrição dos autores.

Com base nos exemplos apresentados, podemos 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.

## Referências

- MONTE, Heraldo do. Entrevistado por Charles Gavin. “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.
- MOREIRA, Airto G. Entrevistado por Charles Gavin. “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.
- Quarteto Novo. LP. ODEON. Rio de Janeiro, Brasil, 1967.
- ROCHA, Eder. Zabumba Moderno. Edição do autor, 2003.
- SANTOS, Climério de O. Forró: a codificação de Luiz Gonzaga. Batuque Book. Recife: Cepe, 2013.

---

1 Depoimento de Airto Moreira ao programa O som do vinil, de Charles Gavin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-vLCO-WYaFs>. Acesso em 03 de junho de 2018.

2 <sup>□</sup>Depoimento de Heraldo do Monte ao programa *O som do vinil*, de Charles Gavin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-vLCO-WYaFs>. Acesso em 03 de junho de 2018.

3 O instrumento é segurado pela mão esquerda; utilizando uma baqueta, a mão direita realiza os toques na corda, enquanto o caxixi é acomodado sobre a palma mão e fixado pelo dedo médio.

## **Do couro à pele sintética: o estudo do samba de roda na bateria**

Ademar Luiz Denker Junior

*Universidade do vale do Itajaí - juniordenker@gmail.com*

Rodrigo Gudín Paiva

*Universidade do Vale do Itajaí - bateristarodrigopaiva@gmail.com*

**Resumo:** Este trabalho apresenta uma proposta para a adaptação do Samba de Roda do Recôncavo Baiano para a bateria. Os objetivos são contextualizar o samba de roda, verificar bibliografias que abordam a adaptação e elaborar novas adaptações. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, documental e bibliográfica. O trabalho é dividido em: contexto histórico; autores de referência de adaptações para a bateria; e aplicações deste ritmo à bateria. Como resultados, obtiveram-se transcrições de trechos de músicas; e foram desenvolvidos exercícios de coordenação motora. Como futuras pesquisas, o aperfeiçoamento deste ritmo na bateria e a realização de transcrições para um registro documental.

**Palavras-Chave:** Bateria. Percussão. Samba de roda.

### **From Leather to Synthetic Skin: The Study of Samba de Roda on Drums**

**Abstract:** This paper presents a proposal for the adaptation of Recôncavo Baiano's Samba de Roda to the drums. The objectives are to contextualize samba de roda, to check bibliographies that address adaptation and to elaborate new adaptations. It is a qualitative, documentary and bibliographical research. The work is divided into: historical context; reference authors of drums adaptations; and applications of this rhythm to the drums. As a result, transcripts of song excerpts were obtained; and motor coordination exercises were developed. As future research, the improvement of this rhythm on drums and the accomplishment of transcriptions for record.

**Key-words:** Drums. Percussion. Samba de roda.

### **1. Breve histórico sobre o Samba de Roda**

Segundo Frungillo (2003), o termo "samba" tem provável origem africana, manifestação musical vinculada à dança em pares e derivada de uma mistura de manifestações como o 'Batuque', 'lundu', 'umbigada' e 'maxixe'. Segundo Graeff (2015, p. 37), "o samba de roda não precisa de uma ocasião específica para se desenrolar. Uma roda pode se formar a qualquer momento, em qualquer lugar, apenas com acompanhamento de palmas, dança e canto"(GRAEFF, 2015, p.37). O samba de roda faz parte do dia a dia dos moradores, assim como faz parte das mais importantes cerimônias do Recôncavo Baiano, como por exemplo a Festa da Boa Morte. O samba de roda é a principal ligação entre o profano e o religioso.

Segundo Graeff (2015) Batuque, fado, Lundu, maxixe, batucada, samba, entre outros termos, nomeiam manifestações coreográfico-musicais de influência africana descritas em diferentes contextos históricos. É difícil de determinar, pois, apesar do termo ser diferente,

muitas vezes poderia se referir a acontecimentos culturais semelhantes, só que com um nome típico do local.

Segundo Tatit (2004), a provável origem do nome seria de um ritmo africano, que se tocava para dançar a Umbigada, dança onde duas pessoas literalmente aproximam os umbigos um do outro, ao que parece, os negros do sul de Angola chamavam essa cena de *semba*, cuja a variação sonora teria derivado mais tarde o nosso samba"(TATIT, 2004, p. 22).

Os primeiros vestígios do samba de roda do Recôncavo datam o período do Brasil Colônia, em razão da escravidão e do tráfico de escravos trazidos para a Bahia, capital política e econômica do país, pelos navios negreiros. Com isso, dois principais povos foram trazidos para o país, os Sudaneses, originados da África Ocidental, e os Bantos, da África Central. Esses dois grupos tinham uma grande diferença, os primeiros eram muito mais fechados, na tentativa de preservar sua cultura, enquanto os Bantos não se preocuparam muito com isso, misturando-se mais com as culturas, como a portuguesa. Podemos perceber influências distintas destes grupos na cultura de nosso país e apesar de não ser uma divisão exata, pode-se dizer que os Sudaneses influenciaram o Candomblé e os Bantos influenciaram as formas mais livres de expressão, como, por exemplo, o samba.

Um dos locais mais importantes para a música brasileira 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. Nos fundos das casas havia o terreiro praticando o candomblé, na sala central os sambas de roda, maxixes e lundus, e na frente da casa se tocava o choro. Isso acontecia por conta das práticas do candomblé serem vistas com maus olhos, assim como os lundus e maxixes - porém não sofriam tanto preconceito quanto o candomblé -, enquanto o choro já era considerado música de alto escalão. Grandes nomes da música brasileira passaram pela Casa da Tia Ciata, como Donga e Pixinguinha entre inúmeros outros músicos da cultura popular.

Nesse mesmo período, há a vinda de muitas pessoas da Bahia e do norte para o sudeste do país, procurando empregos e formas de ganhar a vida na cidade grande. A cidade do Rio de Janeiro havia se tornado capital em 1763, concentrando, na região sudeste, o polo econômico do país. E devido a isso, percebemos claramente a influência dessas culturas na música paulista e carioca.

A forma de registro (primeiras gravações no Brasil) traz aos músicos uma maneira de conseguir se registrar e poder salvar muitas informações. Com o registro, os carnavais começaram a ter marchas carnavalescas que todos cantavam juntos, e as canções começaram a estar na boca do povo. Claro que existem mais histórias, porém, até o marco da Era do Disco

no Brasil, houve um bom tempo sem se ter registros adequados para se documentar o samba de roda (GRAEFF, 2015).

O samba de roda é transmitido de geração em geração, de pai para filho, para netos, para continuar vivo. Porém, de uma geração para outra, o samba acaba sofrendo alterações, e com as formas de registro do século XX e XXI podemos, talvez, conseguir manter a cultura um pouco mais "pura", pelo fato de estar registrado. Podemos perceber uma revolução na forma de se tocar e cantar o samba.

Por conta do samba de roda não estar nas grandes paradas de sucessos, ele foi desaparecendo. Por esse motivo em 2005, o então Ministro da Cultura Gilberto Gil, conseguiu, através do IPHAN, transformar o samba de roda em Patrimônio Imaterial da Humanidade. No dia 25 de novembro de 2005, o samba de roda do Recôncavo Baiano foi nomeado "Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade" pela UNESCO (GRAEFF, 2015).

Essa data é comemorada todos os anos como o "Dia do Samba" afinal, esse dia foi um marco para a preservação do samba de roda do Recôncavo Baiano. Claro que essa nomeação não impede que o samba de roda se perca, porém, depois de muitos anos, começou a se ver uma possibilidade para salvar esta cultura. Com a nomeação de Patrimônio Imaterial, se tomou uma série de medidas que viabilizam um plano efetivo de salvaguarda do samba de roda. O projeto de Salva Guarda tem como objetivo, a curto prazo, fazer um levantamento do saber dos praticantes mais idosos do samba de roda e contribuir para sua transmissão às gerações mais novas; revitalizar a feitura artesanal de violas de samba e, em especial das Machetes; assim como o repertório e a técnica do Machete; e também contribuir para o processo de auto-organização dos sambadores do Recôncavo.

A médio e longo prazos, busca aprofundar, organizar e disponibilizar conhecimentos sobre o samba de roda do Recôncavo e das regiões vizinhas, assim como contribuir para que a prática do samba de roda e os saberes tradicionais continuem sendo transmitidos para as novas gerações, e a prática do samba nas casas de samba de roda.

Um dos principais argumentos para conseguir esse feito foi o fato de alguns instrumentos estarem desaparecendo por falta de pessoas que se dediquem a se tornarem *luthiers* desses instrumentos, e fabricá-los em próprio solo brasileiro, com suas características e técnicas. Um instrumento que já há alguns anos não se tem mais um fabricante no Brasil é a Viola Machete.

Para encerrar este brevíssimo histórico do samba de roda, que nos auxiliou a compreender sua origem, um pouco da sua história e suas lutas, apresentamos a seguir algumas de suas principais características, quanto à instrumentação e os tipos principais. Os



instrumentos mais encontrados no samba de roda são: atabaques, pandeiro, prato e faca e as palmas. Com esses instrumentos e nossa voz podemos fazer um samba de roda. Alguns livros até falam que batendo palmas e cantando já se consegue um samba "danado de bom".

Os atabaques são tambores cilíndricos, abaloados no meio, feitos de madeira com uma membrana de couro animal, é tocado com as mãos no samba de roda. No candomblé, normalmente se tem três tamanhos e são divididos pela sua afinação: o Rum (tambor mais grave), Rumpi (médio), Lê (o mais agudo).

Porém, no samba de roda não se tem essa configuração e geralmente se encontra a divisão de apenas dois atabaques, um mais grave e outro mais agudo. Um realiza uma base mais simples e o outro uma mais sincopada e livre, como na transcrição do início da música Ariri Vaqueiro do CD Dona Edith do Prato - Vozes da Purificação, 2003.



Fig.1: Trecho da transcrição da música Ariri Vaqueiro. Fonte: CD Dona Edith do Prato - Vozes da Purificação – 2003.

Assim como o atabaque, o pandeiro tem grande importância no samba de roda e, mesmo assim, não se tem um jeito certo de tocá-lo. Com essa pesquisa pode-se observar inúmeras formas de se executar o pandeiro, tanto tecnicamente, como em levadas diferentes. O pandeiro é segurado de lado e tocado praticamente na horizontal, enquanto que, em outros, é tocado na vertical, semelhante a posição de um atabaque. É geralmente dividido em três vozes, uma delas executa uma base mais simples, a outra uma mais sincopada e até um pouco mais livre, e a terceira geralmente é uma voz que improvisa a maior parte do tempo.

Prato e faca é um instrumento que geralmente é tocado por mulheres, alguns livros justificam essa fala, pois é um instrumento que vem da cozinha, onde as mulheres geralmente estavam trabalhando, e foram elas que acabaram introduzindo-o. Hoje em dia somente os sambadores mais velhos tocam esse instrumento, sendo ele literalmente um prato, de preferência de pires esmaltado, para poder raspar e assim percutir o prato, de maneira semelhante a um reco-reco.

As palmas são uma das maiores características do samba de roda. Todos podem tocá-las, na verdade vemos que todos os que estão ao redor do samba batem palmas, fazendo uma linha guia que se encaixa nas levadas dos tambores. Essa clave também é tocada pelas "tabuinhas" - tábuas de madeira percutidas umas nas outras, instrumento característico do samba de roda - que reforçam o que é tocado pelas mãos.

Esses são os principais instrumentos do samba de roda, porém, a instrumentação pode variar dependendo do grupo e de seu local geográfico. É comum encontrar também, em grupos do interior instrumentos diferentes como triângulos, sanfonas, baixos, entre outros. Cada região configura e nomeia o samba de modo diferente, porém, o que prevalece é a espontaneidade.

## **2. Materiais didáticos que abordam a adaptação de outros ritmos na bateria**

Sergio Gomes (2008) traz a adaptação com o pensamento de cada membro do corpo trabalhar uma área do samba. Este livro traz exercícios que abordam sistemas de condução fixos: enquanto a mão esquerda executa as variações (leituras), a mão direita, assim como os pés, mantém um *ostinato*, este mesmo trabalho de condução é utilizado em todos os ritmos que o método aborda, como baião, xaxado, entre outros.

Oscar Bolão(2010) apresenta ritmos e diversas frases e exercícios para instrumentos de percussão, relacionando-os com a bateria. Boa parte do seu livro o "Batuque é um privilégio"(BOLÃO, 2010) é voltado para esse pensamento, para termos uma ideia melhor dos ritmos brasileiros que originalmente eram tocados somente com instrumentos de percussão. Outra parte muito importante deste método é o contexto histórico de cada instrumento e do ritmo de Samba, mais específico do Samba Carioca.

Nele, podemos ver ideias inovadoras como por exemplo usar um pedal duplo para tocar samba, pensando no bumbo como um surdo de terceira (corte); entre outras maneiras de se tocar, aproximando da sonoridade de uma batucada, assim demonstrando um outro *swing*, ou revivendo um jeito mais antigo e mais "puro" de se tocar, que segundo Bolão, foi passado de seu mestre Luciano Perrone e que ele o defende até hoje: a batucada!

Ramon Montagner (2018), é outra referência de estudo e desenvolvimento no instrumento, revolucionando a forma de tocar e permitindo alcançar níveis avançados de coordenação e independência.

Com ideias de como trabalhar a coordenação motora e desenvolver cada membro em um alto nível, com sistemas de condução e leituras em outros membros, não só na mão

esquerda como o livro do Sergio Gomes (2007) sugere. Ramon elevou o nível dos exercícios e dedicou a obra à sua professora Lilian Carmona.

Também um método norte-americano muito conhecido, que serve para o estudo da coordenação e independência, contendo leituras em diferentes níveis, básicas até avançadas (GARY CHESTER, 1985).

### 3. Propostas para estudo do samba de roda na bateria

Foram elaborados diversos exercícios para o estudo do samba de roda na bateria, com o objetivo de tocá-lo com coerência e inserido em sua linguagem. Sabemos que o atabaque mais grave e a linha-guia- tocada com as mãos- são a base do samba de roda. Dessa forma, propomos que a base dos estudos deste ritmo seja os pedais: o pé esquerdo no *chimbau* executará a linha-guia, por ser mais agudo, e o pé direito tocará a frase do atabaque mais grave, sem muitas variações. Esta é a principal base dos estudos e a partir deste ponto começamos as aplicações com as mãos pensando no atabaque mais agudo, e somente depois, executando a linha-guia na mão direita, e a mão esquerda adaptando o atabaque mais agudo.

#### 3.1 Estudos relacionados a coordenação motora

O desenvolvimento do samba de roda na bateria começa pelos pedais. O bumbo imita o atabaque mais grave do samba de roda, e o pé do *chimbau* executa a linha-guia, que seria tocada pelas palmas no samba (a nota com cabeça em x é o pé esquerdo no *chimbau*, e a de cima representa o bumbo).



Fig.2:1 Os pés na levada do samba de roda na bateria. Fonte: Elaborada pelos autores

Em seguida, começa o trabalho com as mãos, utilizando por exemplo o *Stick Control* (STONE, 1935) para ter mais facilidade e controle das levadas.

#### 3.2 Exemplo do livro *Stick Control* aplicado

Todos os exercícios podem ser estudados com acentuações, o que permite a criação de novas variações a partir deles, como por exemplo:



Fig.3: Exercícios com a manulação das mãos do livro *Stick Control*. Fonte: Elaborada pelos autores

É preciso trabalhar a acentuação e depois as leituras pensando nestes acentos para se desenvolver a coordenação motora. A execução dos acentos permite leituras com preenchimento, como no exemplo abaixo. Neste caso, os acentos seguirão o padrão sugerido na Figura 15.



Fig.4: Leitura retirada do livro *The New Breed*, de Gary Chester  
Fonte: CHESTER, 1985, p. 14

Abaixo, a leitura do primeiro exercício de Gary Chester (1985, p. 14), utilizado como preenchimento, e com a acentuação seguindo a ideia do exemplo anterior (Figura 15).

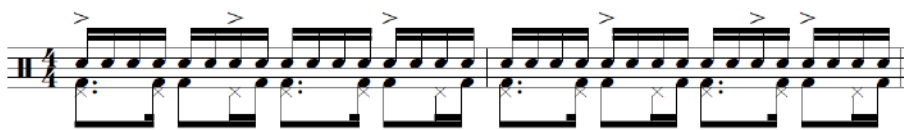


Fig.5: Leitura com acentuação a partir do exercício I-A de Gary Chester. Fonte: Elaborada pelos autores

Todas as leituras podem ser realizadas como preenchimento, tocando com toques duplos e tirando o toque duplo nos acentos. A leitura seria um acento e o restante, preenchemos com toques simples ou duplos.

Assim que completar os exercícios, podemos aumentar o nível de dificuldade, adicionando mais figuras para que o melhor desempenho na execução.

#### 4. Divisões Rítmicas e Quiálteras

Agora, para nos auxiliar nas sincopas, nos improvisos e viradas, começa o trabalho com as progressões métricas, sugerimos trabalhar bem cada uma delas pois isto possibilita trabalhar polirritmias em cima da levada do samba de roda. Após cada figura rítmica ser executada com perfeição, podemos estudar a passagem de uma para outra com no exemplo abaixo:



Fig.6: Exemplo de como estudar as figuras rítmicas diferentes. Fonte: Elaborada pelos autores

As possibilidades de combinação são várias, porém, podemos montar um passo a passo pensando em alternar os exercícios nos compassos: um exercício em um compasso e no seguinte outro. No exemplo acima, temos as semicolcheias e o próximo compasso as quintinas. Dessa forma, criamos combinações e conseguimos tocar com liberdade no instrumento de maneira a não se prender apenas a uma divisão rítmica.

Para montar o quadro de exercícios sugerimos começar pelo primeiro exercício, estudá-lo e passar para o segundo, e voltar para o primeiro; depois o primeiro e o terceiro e retorna para o primeiro; e assim por diante. Depois, iniciar pelo segundo exercício e executar o mesmo processo.

Com esses exercícios, desenvolvemos independência para conseguir executar as levadas e suas nuances, e podemos praticar a improvisação e criar novas possibilidades.

#### 5 Adaptação do Samba Batucada

As levadas abaixo podem ser tocadas de maneira livre, com vassourinhas, pensando os acentos como *slap*<sup>1</sup> e as notas graves nos tambores de mão ou até mesmo na caixa. As demais notas são tocadas como notas fantasmas, mas sempre lembrando da sonoridade do Samba de Roda. Estas são apenas algumas ideias de como tocar o samba como batucada. Sempre lembrando de manter os pedais propostos nos exercícios anteriores.



Fig. 7: Levadas do samba de roda na bateria. Fonte: Elaborada pelos autores

## 6. Trabalhando com claves na mão direita

Uma das claves (linha guia) que podem ser utilizadas no samba de roda refere-se aos toques conhecidos como: cabila, kabula ou monjolo. Escolhemos esta clave por ter muitas notas em comum com a levada de atabaque, como por exemplo:



Fig. 8 Sobreposição da clave do kabula sobre a levada de atabaque. Fonte: Elaborada pelos autores

A figura acima proporciona a visualização de como elas se encaixam e de como a clave se remete muito a levada da atabaque, motivo pelo qual sugerimos essa clave para trabalhar o samba de roda na bateria. Abaixo um exemplo de adaptação da levada, já na bateria.



Fig. 9 Levada adaptada do samba de roda, com a clave na mão direita. Fonte: Elaborada pelos autores

Esse exemplo é uma levada praticamente pronta, para se tocar mais próximo possível da linguagem do samba de roda na bateria. Podemos explorar ainda mais esta levada com o uso da mão esquerda criando melodias com os tambores e aros da bateria, por isso é muito importante estudar todas as variações de figuras rítmicas que podem ser encontradas no livro do Sergio Gomes (2008), Ramon Montagner (2018).

Estes são os três primeiros exercícios. Em seguida, temos as leituras do livro de Ramon Montagner (2018) e de Gary Chester (1985), já citados anteriormente, que apresentam estudos de forma gradativa. Trazemos uma parte da leitura de Gary Chester (1985) para melhor entendimento da aplicação da clave na mão direita. Aconselhamos iniciar com as

leituras mais simples. Com esse mesmo pensamento avançamos estudando mais algumas células, como a segunda e a quarta semicolcheia e suas variações ou a primeira e a quarta semicolcheia, como no terceiro compasso, assim deixando a mão esquerda fluir pelo instrumento fraseando.

Como objetivos propostos no início deste trabalho, houve a contextualização do samba de roda do Recôncavo Baiano e o levantamento de diversos autores que abordam sobre a adaptação de ritmos brasileiros à bateria; obtiveram-se duas transcrições de trechos de músicas CONSIDERADAS referências deste ritmo que se encontram no meu trabalho de conclusão de curso (DELETAR: da UNIVALI), assim como diversos (DELETAR: inúmeros) exercícios de coordenação motora baseados em autores como Sergio Gomes (2008), Lima Filho (2008), Montagner (2018), Oliveira (2014), entre outros.

Sugiro, como futuras pesquisas, o aperfeiçoamento deste ritmo na bateria, com ênfase nos atabaques, pois esta pesquisa teve seu olhar voltado para O samba de roda como um todo, e novas pesquisas podem focar em determinados instrumentos. Outras possibilidades para pesquisas posteriores seriam a realização de transcrições para criação de um registro documental dos instrumentos de percussão do samba de roda, pois a maioria DA BIBLIOGRAFIA existente ENFATIZA O registro do canto e dos instrumentos de corda.

## Referências

- ARIRI VAQUEIRO. Dona Edith do Prato. Brasil: Quitanda/Biscoito Fino, 2003. [Compact Disc].
- BOLÃO, Oscar. *O Batuque é um privilégio*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.
- CHESTER, Gary. *The New Breed: Systems for the development of your own creativity*. New Jersey: Modern Drummer Publications, Inc, 1985.
- DOSSIÊ IPHAN. *Samba de roda do recôncavo baiano*. Brasília: IPHAN, 2006.
- GRAEFF, Nina. *Os Ritmos da roda: Tradições e Transformação no Samba de Roda*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2015.
- GOMES, Sergio. *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.
- MONTAGNER, Ramon. *Imaginação Rítmica*. São Paulo: Gráfica Exata, 2018.
- STONE, George Lawrence. *Stick Control*. USA: George B. Stone & Son Inc., 1935.
- TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

---

<sup>1</sup> Slap: técnica de tambores de mão, que produz um som agudo ou estalado.

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

Sérgio Ricardo Soares da Silva  
*UFRN - sergiobscr@gmail.com*

Cleber da Silveira Campos  
*UFRN - cleberdasilveiracampos@gmail.com*

**Resumo:** O trabalho aqui reportado tem como objetivo principal analisar as matizes rítmicas afro-brasileiras a partir das observações do toque denominado Alujá de Xangô, executado pela Comunidade Nação Xambá, na cidade de Olinda-PE. A metodologia está dividida, basicamente, em três pontos concomitantes, a saber: 1) análise bibliográfica sobre o candomblé, mais especificamente sobre o ritmo Alujá ofertado a Xangô; 2) execução e análise desse ritmo focado nas nuances durante a execução na referida Nação; 3) adaptações na bateria.

**Palavras-chave:** Cultura africana; Ritmos afro-brasileiros; Alujá; Nação Xambá; Bateria afro-brasileira.

Rhythmics conceptions and nuances of the Alujá touch at Xambá Nation and your aplicability on the drumset

**Abstract:** This paper presents a analyze of Afro-Brazilian rhythmics and different possibilities to applied on the drumset. Called Alujá de Xangô, this specific rhythm is executed by the Xambá Nation, in the city of Olinda-Pernambuco, Brazil. The methodology is basically divided into three concomitant points, namely: 1) bibliographical analysis on candomblé and the respective Afro-Brazilian rhythms, specifically on the Alujá rhythm offered to Xangô; 2) execution and analysis of this rhythm focused on the nuances during the execution in the referred nation; 3) adaptations on drumset.

**Keywords:** African culture; Afro-brazilian rhythms; Alujá; Xambá Nation; Afro-brazilian drumset.

### 1. Introdução

Há algum tempo que a música africana, mais especificamente relacionado ao papel dos instrumentos de percussão e os diversos aspectos rítmicos encontrados no momento da performance, vêm chamando a atenção de muitos intérpretes/pesquisadores inseridos no universo percussivo. Devido a grande complexidade desses ritmos, desde sua concepção até a execução, encontra-se um grande leque de nuances e variações, transmitidas ainda que de forma oral durante os cultos a diversas entidades religiosas, principalmente relacionadas ao Candomblé. Nesse contexto, insere-se o principal objeto desta pesquisa: as nuances práticas-interpretativas encontradas na execução da percussão do ritmo afro-brasileiro Alujá, executado pela Nação Xambá, na cidade de Olinda-PE, e suas possíveis adaptações na bateria.



Apesar da relação e grande influência da música africana na prática dos ritmos afro-brasileiros (padrões rítmicos, sonoridades, timbres, etc), percebe-se que os conceitos aplicados na música feita no Brasil provocam sensações rítmicas diferentes das que são produzidas nos países da África.

Sobre tais complexidades e diferenças encontradas nesses ritmos, podemos mencionar o autor Pinto (2001, p. 241) o qual pontua que “a definição de padrão rítmico – um importante elemento estrutural da música – é outro assunto que surge quando vemos que a concepção africana de *pattern* não é apenas linear, mas multidirecional”. Evidentemente que este fenômeno é um processo natural e desenvolvido dentro de cada contexto.

Mais especificamente sobre a relação entre o ritmo e demais aspectos envolvidos durante o processo de execução, e que consequentemente os caracterizam, Graeff (2015) apresenta uma importante relação baseada na fluidez dos gestos e a prática dos ritmos afro-brasileiros (nesse caso, o samba), mencionando que:

Ritmo é organização dos movimentos, sejam corporais ou sonoros, no tempo ou no espaço. Enquanto tal, não é estático; se transforma. É na roda que os ritmos do samba de roda tomam corpo, tomam corpos em forma de dança e tomam sons em forma de música (GRAEFF, 2015, p. 18).

Sobre os aspectos rítmicos africanos, Lacerda (2014) também 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).

No contexto religioso, tambores e toques exercem um papel fundamental durante os cultos, com uma espécie de ferramenta de conexão, durante os diferentes momentos de saudações aos Orixás.

Na pesquisa aqui reportada, optou-se pelo levantamento de fontes bibliográficas com foco na história de tradição Xambá, mais especificamente, nos instrumentos de percussão utilizados durante seus rituais religiosos. Assim, buscou-se elementos que estivessem atrelados às origens do toque afro-religioso denominado por Alujá (ofertado para o Orixá Xangô, dentro dos rituais de Candomblé). A análise desse toque permitiu encontrar diversas nuances na interpretação desse ritmo durante a execução dos instrumentos de percussão, mais especificamente em três tambores chamados de Engomes.

### 1.1. Comunidade Nação Xambá: Contextualização histórica

Dentre as heranças que foram herdadas dos povos africanos, encontramos diversas religiões de diferentes tradições, cultuadas em vários estados do Brasil.

O Quilombo Ilê Axé Oyá Meguê ou Comunidade Nação Xambá encontra-se situado na rua Severina Paraíso da Silva, nº 65, no Portão do Gelo, São Benedito – Olinda-PE, desde 1950. O nome da rua tem o mesmo nome dado ao memorial que funciona dentro da própria casa. Uma homenagem da comunidade a Ialorixá fundadora do terreiro, falecida no ano de 1993.

Segundo o ogã Cleyton José da Silva (1982-), mais conhecido como Guitinho da Xambá, enquanto comunidade afro-religiosa, além de terem o título por “Sociedade Religiosa Tradicional Africana Santa Bárbara Nação Xambá”, também podem se denominar de outras formas, dentre elas: Comunidade Xambá; Quilombo do Portão do Gelo Nação Xambá e Comunidade Quilombola Urbana do Portão do Gelo Nação Xambá, este último recebido em 2006 após serem nomeados como mais um importante quilombo do estado de Pernambuco.

A tradição Xambá é uma herança do povo africano, que deixou no Brasil um imenso legado cultural. Os africanos têm uma grande participação no contexto cultural brasileiro, com contribuições na língua, no andar, na música, na dança, na gastronomia, na religião, na medicina, no vestuário, na poesia, na urbanização. Uma herança passada de geração a geração, mantendo vivos costumes seculares. Uma cultura que foi perseguida, subjugada, reprimida e rejeitada pelo dominador que ocupou as terras brasileiras, subjugou os índios e trouxe os negros condicionados ao regime de escravidão para que trabalhassem sem nenhuma dignidade, sendo obrigados a renegar a própria religião e os seus Orixás e esconder suas tradições religiosas (ALVES, 2007, p. 18).

Assim, a escolha por esta nação está atrelada a diversos fatores históricos, sociais e culturais vivenciados por esta comunidade no decorrer dos seus aproximadamente noventa anos de residência no estado de Pernambuco. Tudo isso o credencia, principalmente neste estado, como um local de referência para as práticas religiosas do candomblé.

Para contextualizar as informações contempladas neste artigo, se faz necessário descrever brevemente sobre alguns dos principais aspectos históricos/musicais, vivenciados no referido terreiro de candomblé. Neste contexto, relacionaremos tais aspectos ao contexto religioso e social dessa nação, mais especificamente as origens e subseqüente execuções dos toques durante os rituais religiosos, focando nas nuances musicais/interpretativas encontradas a partir da execução dos padrões rítmicos dos tambores e suas especificidades.

## 2. Os engomes: classificação, características sonoras e funções

Não há como imaginar os cultos afro-religiosos sem os cânticos e a dança, sem o ritmo e a percussão. Essa prática africana, milenar, também é vivenciada nos terreiros de candomblé brasileiros, onde cada ambiente apresenta suas próprias particularidades.

Por meio da música dos batuques e dos cantos dos escravos eram contadas histórias passadas, ricas memórias de deuses e ancestrais glorificados que permaneciam vivos nos mitos. A religiosidade dos grupos buscava sobrevivência apoiada no que tinham em comum, e o ritmo dos tambores tratou de amalgamar as diferenças (FONSECA, 2006, p. 102).

Dentro deste contexto, os toques executados nos tambores recebem um grande destaque durante os rituais, tornando-se aqui o principal objeto de estudo desta pesquisa.

Tambor é o principal instrumento musical da orquestra dos xangôs. Sua música é, nas religiões africanas, um traço mágico de ligação entre as criaturas humanas, frágeis e mortais, e as divindades invisíveis, poderosas e eternas. Espécie de meio de comunicação entre o mundo terreno em que vivemos e o mundo celestial dos **orixás** (VALENTE, 1956, p. 81).

No contexto da Nação Xambá, no âmago de suas tradições, os tambores tornam-se protagonistas desempenhando importantes funções. Seus timbres e nuances, unidos ao canto e a dança, fazem dos rituais grandes momentos de celebração. Os laços existentes entre a Comunidade Nação Xambá e os povos da África, além dos muitos aspectos já mencionados, são mantidos também na relação entre a denominação e a função dos tambores. Entre os povos bantus, o tambor é chamado de “ngoma”. Embora os nomes tenham escritas e pronúncias distintas, levando-se em consideração o continente e o idioma de ambos, a relação é evidente.

Dias (2004) acrescenta mais detalhes sobre este aspecto:

Entre os povos bantus da África Central, tambor é ngoma. Não só o instrumento, porém, metonimicamente, a dança e o canto que o tambor põe em ação e, por extensão, toda a comunidade que se reúne em torno do instrumento para a celebração ritual e prazerosa. Ngoma atravessou o Atlântico, junto com seus guardiães tornados escravos, malungos do congo-angola e das terras de Nagô e Jêje. “Chora ngoma, é Angola”, canta hoje o velho capitão de Moçambique numa festa do Rosário em Minas, lembrando a dolorosa travessia do Atlântico. E no Brasil a ngoma, comunidade do tambor, cria elos firmes entre o passado e o presente da gente afro-brasileira, os viventes e os antepassados, a Senhora do Rosários e Mãe lemanjá...ngoma aqui reinventada de corpo, alma, beleza e mistérios (DIAS, 2004, p. 41).

Engome<sup>1</sup> é o nome dado a cada tambor utilizado na Comunidade Nação Xambá. Para a execução dos toques durante os cultos, são utilizados três engomes classificados da seguinte forma: Melê, Melê-ancó e Yan. Esses instrumentos são produzidos artesanalmente. Compostos por uma única membrana (pele animal), são apoiados em uma base de ferro

utilizada como suporte de sustentação. Os intérpretes executam diferentes padrões rítmicos em cada um deles, percutindo-os apenas com as mãos.

De acordo com Guitinho da Xambá, o terreiro da Nação Xambá é o único de Pernambuco com a tradição dos tambores engomes, de origem Bantu. Os engomes têm formato de barrica e são tocados com as mãos. Esta particularidade os diferencia de outras nações como: Nagô, Ketu ou Queto e Jêje, onde os toques são executados com baquetas/varetas chamadas de aguidavís<sup>2</sup>.

### Engomes



Figura 1. Engomes utilizados na Nação Xambá

Os engomes se diferem uns dos outros nas medidas, características sonoras e funções. Cada tambor no terreiro tem a sua importância e desempenha papel distinto. No que concerne as características sonoras, o Melê é o instrumento mais agudo, o Melê-ancó é o médio e o Yan mais grave. Essa distribuição dos tambores, partindo do agudo ao mais grave, aparentemente mantêm a forma de como eles são utilizados na música africana.

Cada tambor possui dimensões distintas (comprimento, largura e altura), o que influencia diretamente nas suas características sonoras, ou seja, na sua tessitura (agudo, médio e grave), timbres e na forma de tocar (golpes). Os engomes têm as peles afixadas por dois aros de ferro (parte superior e inferior). Estes aros possuem em seu contorno pequenos pontos com aberturas que servem para que as hastes/varões de ferro sejam colocadas de uma superfície a outra. As pontas das hastes da parte superior são lisas e envergadas, as da parte inferior são retas e rosqueadas, possibilitando que as peles sejam colocadas, afinadas e quando necessário sejam removidas.

### 3. Transcrições dos padrões rítmicos executados nos engomes

“O próprio ato da transcrição é discriminatório, mas é, no entanto, uma importante ferramenta para análise de estilo, comparatória, comprovar hipóteses, entre outras” (Ribeiro, 2002, p. 71). Após os registros em vídeos de vários exemplos da execução do toque Alujá,

realizados durante as entrevistas e aulas na Xambá, foi possível analisá-los de forma mais criteriosa, observando diversas particularidades relacionadas aos modos de execução. Tais observações estavam voltadas, mais especificamente, aos padrões de manulação, acentuação métrica, andamento, sonoridades, variações, dentre outros.

Através de análise minuciosa, transcrições, de observação participativa da cultura em questão, pesquisadores podem identificar as formas, padrões, funções, o poder da música dentro de uma sociedade, contextualizando-a. Assim se compreende a música dentro de suas diversas dimensões (GRAEFF, 2015, p. 105).

Por se tratar de um assunto extremamente complexo (tanto quanto os processos no fazer musical em qualquer contexto, inclusive nos de matrizes africanas), seria muita pretensão tentar definir, a partir de observações, mesmo sob olhares atentos, registros e escritas, os diversos significados que estão envolvidos na performance de um instrumento, principalmente quando estes elementos representam uma tradição religiosa.

Dessa forma, a intenção desse artigo é, além de agregar informações sobre as técnicas de execução de um determinado toque tratando de suas especificidades (as quais já foram mencionadas e o seu processo de ensino e aprendizagem), compartilhar elementos de uma concepção não convencional em relação ao contexto desta pesquisa.

Partindo desse pressuposto, mesmo tendo a consciência de que tais princípios analíticos fogem dos conceitos adotados na concepção da música africana, optou-se pela utilização da forma tradicional de notação musical para a realização das transcrições e subsequentes propostas de adaptações dos padrões rítmicos dos tambores aplicados à bateria.

Sobre os processos de transcrição musical, alguns autores têm apresentado diversos conceitos. Alguns tratam de uma forma mais abrangente aplicado a diferentes contextos musicais. Outros, mais especificamente, se atém a formas de transcrições focadas nas características rítmicas de matrizes africanas, os quais tornaram-se extremamente relevantes para esta discussão.

Nesse contexto, Santana (2018) salienta que:

[...] qualquer forma de transcrição musical deve obedecer ao seu objetivo, isto é, estar adequada a sua finalidade: ilustrar um padrão, focar em algum aspecto interpretativo específico, demonstrar o tamanho de um ciclo, etc. (SANTANA, 2018, p.86).

De acordo ainda com Ribeiro (2002):

A própria transcrição de uma música, em si já pode ser considerada uma forma de análise, sendo que, quem transcreve uma música vai notar somente aquilo que ouve, ou melhor, aquilo que julga ser mais importante dentro do universo sonoro que está ouvindo (visão ética) (RIBEIRO, 2002, p. 71).

Portanto, pelo fato de ter sido dedicado parte do tempo da pesquisa para análise do toque, tem-se a consciência de que mesmo sendo representado graficamente, tal resultado transitará por percepções distintas, ocasionando em execuções e conseqüentemente sonoridades bem diferentes umas das outras.

o = Golpe com o som grave  
 ● = Golpe com o som agudo  
 > = Golpe com acento  
 x = Golpe com slap  
 ♩ = Golpe flam (ornamento seguido do deslize da mão na pele até a nota seguinte).

Figura 2. Padrões rítmicos dos engomes, agogô e abê

#### 4. Adaptação para a bateria

Para a aplicabilidade dos padrões rítmicos do toque Alujá na bateria, propomos uma adaptação que está estruturada a partir dos seguintes processos: 4.1) configuração da bateria, 4.2) padrão de manulação e 4.3) distribuição do padrão rítmico.

##### 4.1. Configuração da bateria:

A organização das peças teve a sua distribuição a partir de uma bateria com *set up* mais “jazzístico”, obedecendo a seguinte configuração: um tom (de 12 polegadas), uma caixa (14 por 6/5), um surdo de chão (de 14 polegadas) e um bumbo (de 18 polegadas). Um cowbell foi adaptado como acessório, substituindo o chimbau e executado com o pé esquerdo. O Abê, a princípio, será apresentado como uma opção a ser explorado também com o pé esquerdo.

##### 4.2. Padrão de manulação:

O padrão adotado para a execução do toque nos tambores da bateria obedece a mesma sequência utilizada pelos ogãs durante suas demonstrações nos engomes. Assim, o toque deve ser executado com padrões de forma sucessiva e alternada. Nessa adaptação, o

padrão rítmico é iniciado com a mão direita, e conseqüentemente, o toque seguinte será realizado com a mão esquerda, mantendo a alternância das mãos sucessivamente.

### 4.3. Distribuição do padrão rítmico:

Levando-se em consideração as características totalmente distintas entre as peças da bateria (disposição do *set up*, sonoridades, afinação, etc.) e buscando se aproximar da concepção dos elementos rítmicos aplicados aos engomes durante a execução do toque na Nação Xambá, a adaptação na bateria teve como base estrutural do ostinato rítmico o padrão realizado pelo engome Melê. Tal escolha se deu pelo fato desse tambor manter um padrão rítmico mais linear, exercendo uma função que o mantém com a pulsação rítmica contínua. Assim, a partir do padrão rítmico do Melê, foi possível pensar em uma distribuição que agregasse as concepções na execução dos engomes Melê-ancó e Yan, conforme demonstrado a seguir (i.e. fig. 4). Dessa forma, os demais tambores e demais instrumentos foram adaptados da seguinte forma:

**4.3.1 Caixa, tom e surdo:** na bateria, estas são as peças que possuem características sonoras agudas e médias-graves, respectivamente, e representarão as funções dos engomes Melê e Melê-ancó, pois o Yan será adaptado ao bumbo, o qual destacaremos no próximo subseção do artigo. Nesse caso, a caixa torna-se um elemento de conexão entre o surdo e o tom, onde pode-se representar os toques mais agudos e fechados, executados nos tambores. Na caixa também são executados todos os acentos métricos, estes podendo variar as sonoridades, ou seja, sons extraídos no centro da pele e/ou entre a pele e o aro (*rimshot*). No surdo e no tom, serão executados os toques graves (abertos). Vale salientar ainda pela utilização de baquetas com ponta de feltro assim como a utilização de peles nos tambores com texturas mais densas (do tipo *Fiberskyn*<sup>3</sup>), no intuito de simular as sonoridades obtidas nos tambores engomes.

**4.3.2 Bumbo:** essa peça busca representar a função do yan, instrumento com característica sonora mais grave e de caráter improvisador. Este aspecto pode ser evidenciado pelas alternâncias de sua execução em relação as métricas do padrão rítmico, aparecendo sempre deslocado em relação aos outros instrumentos. Conforme mencionado, destaca-se seu caráter improvisador em relação aos padrões rítmicos desenvolvidos pelos outros tambores durante a execução do Alujá.

**4.3.3 Cowbell:** esta peça possui característica sonora aguda e semelhante ao agogô. Assim, este instrumento visa desempenhar a função de manter a pulsação rítmica, ou seja, a mesma exercida pelo Agogô, utilizado na Nação Xambá.

**4.3.4 Pandeirola:** para simular a execução do padrão rítmico executado pelo Abê, sugere-se a adaptação de uma pandeirola em outro pedal, a ser executado com o pé esquerdo. Assim, o baterista deverá utilizar este segundo pedal ao lado do agogô. A proposta é que um padrão rítmico seja executado com o calcanhar e o outro padrão com a parte posterior do pé esquerdo.

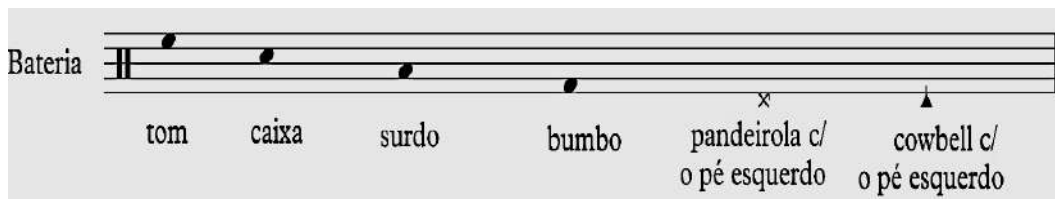


Figura 3. Legenda utilizada para representar os tambores e as sonoridades extraídas dos instrumentos com o pé esquerdo.

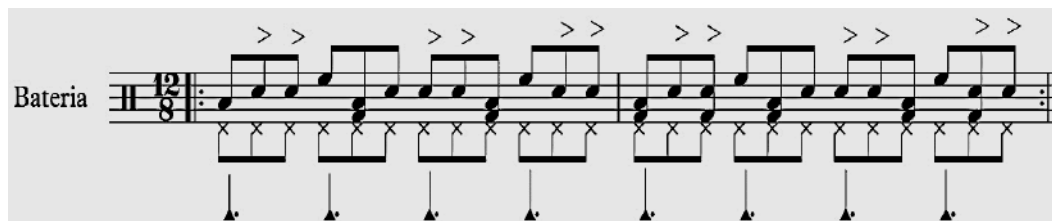


Figura 4. Padrão rítmico resultante da adaptação e distribuição dos engomes na bateria

## 5. Considerações Finais:

Apresentar tais peculiaridades sonoras através dos materiais selecionados e analisados poderá permitir que outros intérpretes possam buscar novas caminhos para a exploração e adaptação de diversos ritmos afro-brasileiros aplicados a bateria.

Almeja-se ainda que, além de apresentar um estudo minucioso sobre algumas das características sonoras desses instrumentos de percussão, possamos compreender como os acentos métricos, pulsação e os padrões rítmicos do Alujá para Xangô (aqui executados pela Nação Xambá) se desenvolveram e evoluíram ao longo da história desse importante terreiro. Logo, acredita-se que essa pesquisa discute importantes e valiosos aspectos sobre os elementos rítmicos de matrizes africanas em nosso país assim como visa estabelecer e explorar a relação entre os toques afro-religiosos e o universo da percussão.

Por fim, entende-se que os resultados obtidos poderão ser transformados em uma ferramenta agregadora de conteúdo relevante sobre a concepção musical de uma específica e



histórica comunidade afro-brasileira, além de oferecer aos bateristas mais uma possibilidade de execução de um toque afro-brasileiro aplicado a bateria.

### Referências:

- ALVES, Marileide; Nação Xambá: do terreiro aos palcos. Olinda, PE: Ed. do Autor, 2007. 152p.: il.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. A Linguagem dos Tambores. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música e Etnomusicologia. Escola de Música UFBA, Salvador, 2006.
- FONSECA, Edilberto José de Macedo. "... Dar Rum ao Orixá...": Ritmo e Rito nos Candomblés Ketu-Nagô. Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares, Rio de Janeiro, 2006.
- \_\_\_\_\_, Edilberto José de Macedo. O Toque da Campânula: Tipologia preliminar das linhas-guia do Candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro. Cadernos do Colóquio, Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Artes e Letras UniRio. Rio de Janeiro, 2002. p. 8-19.
- DIAS, Paulo. Comunidades do tambor. Textos do Brasil. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, n. 11, 2004.
- GRAEFF, Nina. Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015.
- LACERDA, Marcos Brenda. Música instrumental no Benim: Repertório Fon e música Batá. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 20014.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: Questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, São Paulo, vol. 44 p. 221-286, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- RIBEIRO, Hugo Leonardo. A análise musical na Etnomusicologia. ICTUS Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. Salvador, v. 4, p. 69-76, dezembro 2002.
- SANTANA, Francisco Mestrinel et al. Batucada: experiência em movimento. 2018.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Cadernos de Campo. São Paulo n. 17, p. 237-260, 2008.
- VALENTE, Waldemar. A função mágica dos tambores. Secretario do Interior e Justiça, Arquivo Público Estadual, 1956.

---

<sup>1</sup> Instrumento musical feito de barrica de madeira e couro de bode (ALVES, 2007, p. 11).

<sup>2</sup> São galhos de árvores com o comprimento entre 30 a 40 centímetros, e com a largura, mais ou menos de um lápis (CARDOSO, 2006, p. 58).

<sup>3</sup> The Fiberskyn Frame Drum features Remos's pre-tuned technology providing warmth and projection when played with a hand or mallet (<https://remo.com/products/drumheads/#>).

## Toicinho Batera: reflexões sobre o desenvolvimento musical de Lourival Galliani

Ricardo Augusto de Lima Brandão  
UNIVALI - [ricardobaterabr@gmail.com](mailto:ricardobaterabr@gmail.com)

Rodrigo Gudín Paiva  
UNIVALI - [bateristarodrigopaiva@gmail.com](mailto:bateristarodrigopaiva@gmail.com)

**Resumo:** Este trabalho busca, a partir das vivências do baterista Lourival Galliani, músico de grande relevância na cena musical catarinense, observar aspectos de sua formação e desenvolvimento como instrumentista, e compreender os possíveis papéis dos meios musicais e sociais nesse processo. Para basear essa discussão foram trazidos autores como Paul Berliner e Ingrid Monson, além de entrevistas com o próprio músico, e o documentário *Sistema de Animação*, que conta um pouco de sua história. Observando sua trajetória particular, pode-se compreender aspectos inerentes a sua formação musical e de músicos de sua geração.

**Palavras-chave:** Bateria. Música em Santa Catarina. Lourival Galliani. Toicinho Batera.

### Toicinho Batera: reflections about musical development of Lourival Galliani

**Abstract:** This work seeks, based on the experiences of the drummer Lourival Galliani, musician of great relevance in the Santa Catarina's music scene, to observe aspects of his formation and development as a drummer, and the possible roles of musical and social environments in this process. To support this discussion we brought in some authors such as Paul Berliner and Ingrid Monson, as well as interviews with the musician himself, and the documentary *Animation System*, which tells a little of his history. Observing his particular trajectory, we sought to understand aspects inherent on his, and on others musicians of his generation, musical formation.

**Keywords:** Drum set. Music in Santa Catarina. Lourival Galliani. Toicinho Batera.

### 1. Considerações iniciais

Toicinho é um baterista catarinense, pertencente a uma espécie de “velha guarda” da música brasileira, que durante sua juventude foi atuante na cena musical de Florianópolis. Nos anos 70, aos vinte anos de idade, Toicinho migrou para São Paulo em busca de novas perspectivas musicais, lá atuou em diversos contextos como, bares, orquestras, bailes, e trabalhou com músicos de relevância nacional como: Fafá de Belém, Eduardo Araujo, Cesar Camargo Mariano, entre outros.

Depois de vinte e cinco anos retornou a Florianópolis onde se tornou uma figura muito importante para a formação e consolidação da cena instrumental da cidade no final dos anos 1990 e 2000. Por esse motivo, Toicinho se tornou uma espécie de eminência no meio musical de Florianópolis, uma figura bastante conhecida e respeitada pelos músicos e público. Para além de suas qualidades musicais, ficou também conhecido por sua

personalidade e seu jeito meio excêntrico de viver e se expressar, além das muitas histórias e anedotas que circulam a seu respeito, criando uma espécie de aura quase mística e lendária.

Em certo sentido, este caráter “folclórico” da figura de Toicinho tende a dificultar a observação objetiva de seu trabalho, pois inflaciona de certa forma a audição e percepção do público sobre sua música. Por isso, optou-se por trabalhar principalmente com as narrativas do próprio músico coletadas nas entrevistas, tentando divorciar ao máximo a música e sua trajetória musical das várias histórias e contos que circulam sobre ele. Outra importante fonte foi o documentário Sistema de Animação (2009) de Alan Langdon e Guilherme Ledoux, que conta um pouco de sua trajetória.

Este trabalho tem como objetivo realizar uma espécie de registro sobre essa figura tão importante para a música catarinense, mas também, busca investigar, a partir de sua trajetória, uma questão que parece negligenciada sobretudo em relação a música popular, a formação dos chamados músicos “autodidatas” e os processos em que ela se dá.

## **2. Vivências na formação de Toicinho**

As questões relacionadas à educação e formação, sobretudo quando tratamos de instrumentista e intérpretes, e ainda mais fortemente no contexto da música popular, parecem ocupar um segundo plano. Esta negligência parece ocorrer por algumas razões: a primeira talvez pela dificuldade de traçar uma narrativa coerente destes processos de formação, rastreá-los e observá-los de forma objetiva, uma vez que os próprios músicos, principalmente aqueles que não passaram por instituições formais, tendem a ter dificuldade de expressar como e quando aprenderam e desenvolveram certos elementos musicais. Outro aspecto dessa negligência pode ser visto como uma espécie de fetichismo, ligado a ideais, que como aponta Leonard Meyer (2000) se fortaleceram durante o período romântico no séc XIX, como: anti-formalismo e anti-academicismo, que relegam a educação a um plano de menor valor em comparação a autenticidade, autonomia e expressão individual e conhecimento inato, ajudando a mitificar a figura do músico autodidata. Essas ideias parecem ressoar ainda hoje nos meios musicais, e no caso de Toicinho, que não passou por instituições formais de ensino, o emblema do autodidatismo parece ter força, fazendo parte da aura mística apontada anteriormente.

Para pensar esse contexto, a princípio não formalizado da formação de Toicinho, a chave talvez seja observar como o meio musical, ou contexto social, foi de fato capaz de consolidar uma série de conhecimentos, técnicas, concepções e valores sobre música ao longo de sua trajetória. Nesse sentido, vale ao mesmo tempo pensar nas estratégias

encontradas por ele para consolidar sua formação, mas ao mesmo tempo imaginar as estratégias encontradas pelo próprio meio para a formação deste músico, ou melhor, destes músicos, uma vez que, em última instância, não parece um processo meramente individual e particular de Toicinho.

Para pensar essas questões vale trazer dois autores bastante relevantes, a primeira é Regina Wille (2005), que faz uma conceituação dos termos: educação formal, informal e não formal, e discute como estas categorias se misturam e se completam na educação musical. Wille argumenta que a educação musical pode ser dividida em duas categorias: a não intencional, chamada também de informal, em que não há propriamente uma intenção consciente em ensinar, não havendo metas, objetivos e metodologias, sendo então a educação que ocorre na prática, e no meio social. A educação intencional, por sua vez se dividiria em: não formal, em que embora haja intencionalidade não há uma metodologia clara, nem uma estruturação dos conteúdos. E por fim a educação formal, em que haveria uma estruturação, planejamento e metodologia, cujo principal exemplo seriam as instituições de ensino. A autora menciona que alguns contextos de música popular, mesmo que não pensados como instituições de ensino, podem ser considerados como formais, uma vez que possuem uma sistematização própria a elas.

Um segundo autor relevante a esta discussão é Paul Berliner (1994), em seu livro *Thinking in Jazz*, ele traz questões relacionadas a educação dentro da comunidade do jazz norte-americano, e argumenta como alguns contextos, a princípio, práticos, podem ser vistos justamente como ambientes de formação, entre eles: as *jam sessions*, as “canjas”, fazer parte de grupos, e a relação dos jovens com os músicos mais experientes. Estes autores ajudam a observar as experiências vividas por Toicinho durante sua formação, e propor uma categorização delas a partir do viés da educação musical.

## **2.1 Primeiros anos em Florianópolis**

Toicinho nasceu se criou na comunidade da Coloninha, no bairro do estreito, região continental de Florianópolis, onde segundo ele, moravam grande parte dos músicos da cidade. Ao comentar sobre seu início na música, ele conta que aos nove anos ganhou de sua mãe um pandeiro, logo vendo no instrumento uma possível fonte de renda: “Eu era de uma família muito sem grana, aí tinha que ter um trabalho, gerar um dinheiro... Aí eu comecei a tocar o pandeiro de baixo de uma parreira, e descolei a ideia de que na gafeira eles precisavam de um pandeiro.” (GALLIANI, 2017).

Embora fosse ainda muito novo e não pudesse entrar nas boates onde as bandas tocavam, ele ficava na porta, ou então encontrava um jeito de ficar escondido observando os músicos tocarem, até que começou a frequentar a gafeira do Seu Maneca, onde o dono o deixava entrar e “dar canjas” eventualmente. Nas boates Toicinho conheceu Seu Valentim, um acordeonista deficiente visual que o convidou para tocar em sua banda como pandeirista em bailes, e gafeiras. Num desses bailes, o baterista oficial do grupo passou mal por causa da bebida, e Toicinho precisou substituí-lo. Ele acabou se tornando o baterista oficial do grupo, e tocou com Seu Valentim durante sua adolescência.

Outro importante contexto que Toicinho vivenciou nessa época foi a Vila Palmira, que foi, nos anos 60, um projeto de “saneamento” feito pelo poder público, que visava tirar a prostituição do centro da cidade para uma região isolada. Toicinho conta que passou a frequentar uma casa bastante precária onde trabalhavam dois sargentos músicos, que sem ter mais onde tocar, iam tocar escondidos de seu superior. Um dia foi convidado por eles a dar uma canja com o grupo, a partir daí passou a trabalhar regularmente na vila, em diversas casas e com diversos músicos: “Aí eu vim trocando de casa, vim tocar na *Okei* com o Dauri do acordeom, que era famoso, tocava bossa-nova, tocava igual o Caçulinha, era uma época né. E tudo o batera tinha que ta afiado, a bateria não podia atrasar o ritmo e nem correr (GALLIANI 2017).”

Estes foram algumas das experiências práticas e meios sociais que Toicinho vivenciou neste primeiro período de sua vida musical ainda em Florianópolis, ou seja, experiência informais de aprendizado. De fato, é difícil observar objetivamente como os conteúdos foram sendo aprendidos por ele, e embora seja claro que tenha sido um período de grande aprendizado, ele se deu dentro de um processo maior, opaco e de difícil análise. É possível, entretanto observar alguns dos meios sociais que Toicinho passou a frequentar nesse período, especificamente seu convívio com os músicos da cidade, e sua relação com outros bateristas. Em entrevista ele comenta sobre dois bateristas que o influenciaram muito neste primeiro momento, Helinho e Tida, bateristas de uma geração anterior a sua, e que parecem esquecidos entre os músicos da cena de Florianópolis atualmente, como aponta Toicinho.

Helinho Baterista, morreu! Quem que sabe quem é Helinho né?! Ninguém sabe quem é Helinho...O Tida é outro que também ninguém ficou conhecendo. Aí todo mundo fala: '*Toicinho, Toicinho*'. Mas eu sou o Toicinho em homenagem a essas pessoas aí, e com a influência deles, né. (GALLIANI, 2010)

Helinho e Tida eram músicos que trabalhavam na rádio “Diário da Manhã” em Florianópolis, Toicinho conta que sua mãe o levava para assistir aos programas onde os

conheceu. Eles também costumavam tocar nos clubes sociais da cidade como o Lira, e o Clube 12 de agosto, além de outras casas noturnas. Outro baterista muito comentado por ele é Maurici, os dois tinham praticamente a mesma idade, e talvez por isso tiveram uma relação muito próxima. Em sua relação com estes bateristas havia uma prática de trocar informações sobre música, costumava ir vê-los tocar, era chamado por eles para “dar canjas”, e os substituía nos dias de folga. Essa proximidade foi sem dúvida importante em sua formação e educação, e nessas práticas é possível notar uma certa intencionalidade em ajudar a formar os jovens músicos por parte dos mais velhos, que caberia no conceito de educação não formal de Wille (2005).

Nessa época também, chegou em Florianópolis um baterista chamado Êde, conhecido por Vela Branca, vindo de Santos/SP e que foi morar no mesmo bairro que Toicinho. Ele conta que ficava espiando pela porta enquanto Êde estudava, e insistiu que ele lhe desse aula, e embora Êde não tivesse a princípio interesse, aceitou os pedidos do aluno. Toicinho conta que aprendeu com ele um pouco de jazz, chavões de big band, e principalmente rudimentos e técnicas do instrumento, que a partir daí se tornou uma obsessão para ele. Nesse primeiro período em Florianópolis, as aulas com Êde parecem ter sido o mais próximo de um ensino formal que Toicinho teve acesso, ainda assim é possível notar que, embora houvesse intencionalidade e uma espécie de método, havia uma certa informalidade nesse processo, que era rudimentar e deixou uma série de lacunas. Berliner descreve processos semelhantes.

Ninguém [nenhum professor] assume o total controle sobre o treinamento de seus estudantes, nem costumam prover um programa educacional compreensivo o bastante para formar uma base completa para a educação dos estudantes. [...] O sistema educacional tradicional da comunidade jazzística dá ênfase ao processo de aprendizado ao invés do de ensino, direcionando ao estudante a responsabilidade de determinar o que é preciso estudar, como aprender e com quem. (BERLINER, 1994, p.51 Tradução nossa).

Nesse sentido parece que os conceitos trazidos por Wille tendem a se confundir e se sobrepor, porque se ao mesmo tempo há uma certa “informalidade” - que observando a fala de Berliner parece quase intencional - que permeia os processos, a princípio, formais. Por outro lado, as práticas comentadas anteriormente, que muitas vezes não explicitam sua intencionalidade, como: chamar o músico para “dar canja”, conversar informalmente sobre música entre outras, parecem poder ser encaradas como dotadas de uma certa “formalidade”, uma vez que não são processos individuais, exclusivos de Toicinho, mas sim processos que se repetem em diversos contextos e gerações, revelando uma estrutura e uma espécie de

método. Podendo ser pensados como uma estratégia que o meio musical encontra para formar seus atores, passando os valores musicais de uma certa comunidade para as futuras gerações.

### 3. O uso dos discursos

Outra questão que parece relevante tratar aqui, e que pode ser vista como uma das estratégias do meio musical e social na formação de seus agentes, é propor como os valores musicais, técnicos e estéticos parecem circular dentro dos meios musicais, não só através da prática musical, ou da educação propriamente dita, mas também através de parábolas, metáforas e anedotas, que sob sua aparência, validam, excluem, e dão manutenção, conscientemente ou não, à uma série de ideias, elementos e valores musicais além de sociais.

No caso de Toicinho esta questão fica ainda mais clara e evidente, quase caricata, graças a sua personalidade e seu jeito de se expressar. Sua predileção pelo uso de metáforas e parábolas, em larga medida, contribuem para a formação dessa personagem folclórica comentada anteriormente. Apesar disso, novamente, é preciso enxergar que essa estratégia não é individual ou particular dele e sim algo que pode ser observado em outros contextos. Ingrid Monson (1996), em seu livro, explora o uso das metáforas entre os músicos de jazz como forma de comunicar questões musicais, técnicas e estéticas.

Eu sempre falo através de parábolas, Carvin completa, porque isso “ajuda as pessoas a entender” (Carvin 1992). Não há nada de inarticulado ou analiticamente vago sobre essa fala; imagens metafóricas são em muitos casos mais comunicativos que a linguagem analítica padrão (MONSON, 1996, p.93 Tradução nossa).

É curioso ver que Toicinho, em uma entrevista, expressa algo semelhante ao comentário feito por Carvin citado por Monson: “[...] são parábolas. Então eu fiz um filme eu precisava ter assunto, quando a gente precisa ter assunto a gente inventa qualquer coisa!” (GALLIANI, 2010). De fato, o documentário traz uma série de falas que poderiam ser interpretadas e analisadas por esse viés, aqui, porém vale se ater a duas ideias, ou como se convencionou chamar daqui em diante, dois discursos expressos por ele.

O primeiro desses discursos é algo que Toicinho comenta mais de uma vez ao longo da entrevista feita com ele: “Tudo que ele aprendeu foi na noite, e eu também”. ou “A zona é uma escola”. Tais comentários não parecem novos, pelo contrário, é bastante comum os músicos associarem seus contextos práticos a instituições de ensino, como aponta Berliner (1994 p.50) muitos músicos de jazz comparam suas afiliações com determinado grupo ou artista ao aprendizado de uma escola ou faculdade. Em certo sentido, seria possível encarar tais comentários como trivialidades, ou então como falas que expressam algo meramente

descritivo. Porém é preciso entender que tais colocações têm certo peso simbólico e musical, tanto quanto social. É preciso pensar, então, quais os possíveis conteúdos aprendidos nessa “escola da noite”, qual metodologia, e que tipo de músicos ela forma.

Ao longo da entrevista Toicinho conta que na gafeira não havia intervalo, a música não podia parar, em outro momento comenta que é sempre preciso ter gás para próxima rodada, que a bateria não pode atrasar e nem correr, e que tocando pandeiro nos bailes chegou até a abrir o pulso. É possível observar então, que o contexto da noite vivido por Toicinho era de grande exigência em relação à resistência física, algo que molda concepções sobre técnica, sonoridade e formas de estudo. Para além disso, outro aspecto que se pode observar nesse contexto, é o alto nível de hierarquização que as bandas costumam ter, isso fica mais evidente em grupos em que há regência, mas além disso os grupos tendem a funcionar de forma empresarial, costumando ter donos, líderes e patrões. Dentro dos grupos, a bateria tem uma função estrutural clara, de manutenção do andamento e de marcação da forma. A música nesses contextos tem uma função social ligada à dança e ao entretenimento.

É possível notar então que esses discursos têm poder de validar e introjetar uma série de valores e elementos objetivos no meio musical e social. Nesse sentido é preciso encarar essas falas para além de sua aparência descritiva e, por um lado, ter uma visão crítica dos discursos, buscando jogar luz sobre os valores intrínsecos a eles, e por outro lado, no campo analítico, observar na prática de determinado músico como esses elementos se manifestam e se transmutam em diferentes contextos.

O segundo discurso tem relação direta com as ideias românticas de anti-academicismo e anti-formalismo mencionadas anteriormente. No documentário Toicinho comenta: “Canudo! Você entra no canudo... Agora, pelo canudo passa muita gente. Se botar um túnel ali, no final da tarde passa todo mundo. *‘Óh vai dar no mar hem, se afoga aí!’* Mas o cara: *‘Nao, eu quero ir no canudo’*” (SISTEMA, 2009). Esta provocação clara à academia e à educação formal, é um discurso que como visto pode impactar nas escolhas tanto individuais sobre educação, e moldar a percepção sobre a educação musical de forma mais ampla. Mas é possível observar esse discurso ainda por outro ângulo. Ele continua sua fala direcionando sua crítica a *Berklee College of Music*, não propriamente como instituição de ensino, mas como um tipo de concepção, tanto educacional como musical. Ele descreve, metaforicamente, que o método Berklee seria baseado em músicas de desenho animado, como a música do Pica-Pau, e que tudo que os alunos aprendem são variações desses temas:



“Então essa é a abertura de tudo. E ninguém saiu do *pica-pau*, e tá todo mundo no *pica-pau*, que é a Berklee!” (SISTEMA, 2009).

Nesse sentido a fala de Toicinho vai além de uma crítica ao academicismo, ou mesmo ao método aparentemente ‘massificante’ da Berklee que sugere Ake (2002 p. 144) , ela vai de encontro a elementos musicais pontuais e específicos, ele associa o formalismo de Berklee a uma sonoridade expressa pelo ‘Pica-Pau’, uma música de entretenimento, massificada, tonal, e infantilizada. Contrapondo essa sonoridade, Toicinho solfeja ao violão a música Tacho de Hermeto Pascoal, uma música modal, em compasso ímpar, de terceiro mundo, não massificada e não ‘corrompida’ pelo método acadêmico. Mais uma vez é possível notar como o discurso é capaz de trazer consigo valores estéticos e elementos técnicos, sonoros e musicais, validando, perpetuando e pondo-os em circulação dentro dos meios musicais.

Vale ponderar que apesar das críticas feitas por ele, durante as entrevistas, sabendo se tratar de um trabalho acadêmico, expressou que gostaria de ter tido a oportunidade de um estudo mais formal, e que considerava a universidade o melhor caminho para os músicos de hoje.

#### 4. Notas finais

Este trabalho se propôs a um esboço das vivências musicais de Toicinho, buscando entender como se deram os processos de formação em sua trajetória, a partir da observação dos meios sociais e musicais em que atuou nos primeiros anos de sua vida profissional. Por esta perspectiva, com auxílio dos autores citados, foi possível pensar quais estratégias Toicinho encontrou para se formar como músico, e ao mesmo tempo, como os meios sociais em si parecem ter sido capazes, através de diversas estratégias, formar este músico.

Além da bibliografia abordada, a principal fonte deste trabalho foi o próprio músico, através de entrevistas e de suas falas no documentário *Sistema de animação* (2009). Trazendo assim um pouco de sua visão pessoal sobre os processos aqui apresentados, e ao mesmo tempo buscando, através destes registros, preservar a memória deste importante personagem da música de Santa Catarina.

#### Referências

AKE, David. *Jazz Cultures*. Los Angeles: University of California Press, 2002.  
BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

GALLIANI, Lourival. Entrevista concedida a Cláudia Barbosa em 21 dez. 2010. Arquivo de vídeo. Florianópolis.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Ricardo Brandão em 25 set. 2017. Arquivo de áudio. Florianópolis.

MEYER, Leonard. *El estilo en la música: teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ediciones Pirámides, 2000.

MONSON, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

SISTEMA de animação. Direção: Alan Langdon; Guilherme Ledoux. Produção: José Rafael Mamigonian. DVD, 80 min., son., cor. Florianópolis: Atalaia Filmes, 2009.

# Exploração tímbrica no *water-gong*: análise sonora em modelos diversos<sup>1</sup>

Fernando Martins de Castro Chaib / UFMG  
*fernandochaib@gmail.com*

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

Douglas Rafael dos Santos / UFMG  
*douglas\_percussao@hotmail.com*

**Resumo:** Este trabalho discorre sobre as possibilidades de escolha de diferentes modelos de *water-gong* visando permitir um maior rigor de execução/composição de obras. Para isso, foram realizadas gravações em áudio que nos possibilitaram analisar diferentes padrões quantitativos e qualitativos destes instrumentos gerando, por sua vez, dados em imagens de sonogramas, vídeos, gráficos e tabelas que nos possibilitaram distinguir tais qualidades em detrimento a diferentes abordagens de performance.

**Palavras-Chave:** Água, Percussão, Performance, Análise Sonora, Gongs.

**Abstract:** This paper discusses the possibilities of *water-gong* models' choice in order to allow a more rigorous process of performance/composition. Audio recording were made in order to achieve that. It allowed us to analyze different quantitative and qualitative elements related to these instruments. It also generated sonograms images, videos, graphs and tables used to distinguish such qualities over different performance approaches.

**Keywords:** Water, Percussion, Performance, Sound Analysis, Gongs

## 1. Introdução

A utilização dos instrumentos de percussão é uma maneira antiga da humanidade para produzir sons e música bem como a voz humana, sendo considerados os primeiros instrumentos musicais (HASHIMOTO, 2003). Nesse contexto, as relações da percussão com a natureza parecem ser intrínsecas, pele animal, madeira, sementes e argila são exemplos de matéria que estiveram presentes nos instrumentos de percussão. Nesta perspectiva nos chama a atenção a utilização de um elemento natural de grande capacidade transformadora e tímbrica: a água. Esta, passa apenas a ser utilizada de forma efetiva no âmbito da música de concerto no Ocidente a partir do séc. XX. Desde então, desenvolvem-se diversas formas de utilização da água no repertório concertante, resultando em distintas obras com as mais variadas formas de composição, em particular para a percussão.

Sobre esse repertório, destacamos o *water-gong* como instrumento majoritariamente presente em obras que se utilizam da água. Além disso, está presente em composições de alta relevância para o repertório percussivo como as composições<sup>2</sup> de John Cage *First Construction (in Metal)* (1939) e *Second Construction* (1940). Observamos ainda obras mais recentes que contam com a utilização do *water-gong* e que vêm se firmando no

repertório a exemplo de *Water Concerto* (1998) e *Water Music* (2004), de Tan Dun (1957-), além de *Dialog Uber Erde* (1994), de Vinko Globokar (1934-).

A performance do *water-gong* não apresenta uma tradição acadêmica ou pedagógica e sim, em geral, é transmitida via tradição oral. Portanto, consideramos que existe uma escassez sobre os trabalhos que discorrem esse tema e assim, florescem diversas dúvidas relativas a este instrumental e as técnicas empregadas. Com isso, entendemos ser importante demonstrar suas características sonoras e de que maneira o mesmo é utilizado, a fim de podermos indicar possíveis caminhos para resoluções técnicas e de performance.

Neste trabalho elaboramos as gravações em áudio dos *water-gongs*, o que nos possibilitou a realizar análises das sonoridades advindas dos instrumentos por meio de descritores de áudio. Para isso, foram selecionados 10 modelos distintos de *water-gongs* (entre gongos e tamtams) sob quatro diferentes meios de exploração tímbrica recorrentes no repertório: ataques com *glissando*; rulos com *glissando*; ataques com notas definidas; fricção com arcos de instrumentos de cordas. As análises<sup>3</sup> dos dados coletados buscaram ilustrar as qualidades sonoras dos *water-gongs*, identificando os parciais inarmônicos que mais se distinguem estes instrumentos<sup>4</sup>. Além disso, segundo Simurra:

A partir da variação no tempo e do espectro de frequências, os descritores de áudio são ferramentas analíticas que representam características do sinal musical em curvas unidimensionais. Desta forma, reduz-se a complexidade da informação ao focar-se aspectos específicos. Os descritores de áudio são ferramentas uteis para criar uma taxonomia de características do conteúdo espectral do sinal musical. Essas podem ser correlacionadas e, não necessariamente, equivalentes a atributos subjetivos da percepção sonora (...) (SIMURRA, 2015: 3).

Concordamos também com Rosset e Manzolli a respeito da utilização de *software* capazes de nos apresentar diferentes dados sobre o áudio analisado:

Os descritores são algoritmos que extraem informações de gravações musicais digitalizadas de modo a estabelecer relações entre as características sonoras que desejamos analisar com dados numéricos ou gráficos. A utilização dessas ferramentas na análise musical a partir da gravação do áudio pode apresentar novas perspectivas (...) (ROSSETTI e MANZOLLI, 2017: 194).

Por meio destas procuramos auxiliar percussionistas e compositores na escolha dos modelos de *water-gong* que melhor possam se enquadrar às diferentes obras a serem executadas.

## 2. Método e resultados<sup>5</sup>

Durante esse processo foram adotados quatro parâmetros para evitar variações indesejadas do áudio e dessa maneira obter um resultado fidedigno à sonoridade em ambiente acústico<sup>6</sup>, sendo eles: 1) Posicionamento dos microfones; 2) Nível de entrada dos pré-amplificadores da interface de áudio; 3) Edição e *mixagem*; 4) *Normalize*<sup>7</sup> e *Bounce*<sup>8</sup>.

Na primeira etapa de gravação verificamos que durante a performance o percussionista necessitava movimentar os gongos, em sentido vertical, para submergir e emergir o instrumento na água, acarretando uma aproximação e afastamento do instrumento relativamente ao microfone. Por esta razão optamos pela utilização de um par de microfones, sendo o primeiro posicionado a 60 centímetros de altura acima a partir da borda da bacia, o segundo foi posicionado a 10 centímetros de distância da lateral da bacia. Mesmo o gongo afastando-se do primeiro microfone por força do gesto realizado para submersão na água a captação do som permaneceu constante. Na segunda etapa das gravações decidimos utilizar um mesmo nível de entrada dos pré-amplificadores da interface de áudio nas quatro situações de exploração tímbrica do *water-gong*. Esta medida foi convencionada para evitar grandes alterações no áudio, além disso, pôde ser analisado aspectos de diferenças de intensidade que cada gongo forneceu durante o processo de gravação.

A terceira etapa se referiu à escolha dos fragmentos que resultou numa sutil filtragem de frequências (em geral, atenuamos frequências mais graves que as fundamentais de cada exemplo). Posteriormente *mixamos* os sinais dos dois microfones reduzindo-os a um exemplo monofônico, facilitando o processo de análise dos dados. O processo final das gravações (etapa quatro) ressaltou que o processo de *normalize* não poderia ser realizado antes do *bounce*. Esta ação acabaria por elevar a amplitude dos exemplos de cada gravação ao nível de *zero dB*, o que iria contra a medida que tomamos na segunda etapa.

Após as gravações, teve início as análises dos sonogramas reproduzidos pelo descritor de áudio. Para cada gongo analisado ilustramos os dados sob três diferentes perspectivas, a fim de se conseguir uma compreensão mais fidedigna a respeito das análises. A primeira trata-se da imagem projetada pelo processo do sonograma espectral reproduzido pelo som captado do instrumento. Neste, o eixo *x* representa o tempo e o eixo *y* as faixas de frequências. A segunda ilustração trata-se de uma tabela que realizamos para destacar as principais frequências que compõem o som do instrumento, e suas alterações, na medida em que há o deslocamento no tempo. O tempo foi medido a partir de 0,2 segundos com vistas a não ser necessário mensurar o momento do ataque, na qual o som apresenta-se com uma sonoridade complexa sem influência direta sobre as medições qualitativas que pretendemos

ilustrar. A terceira forma de ilustração trata-se do gráfico que representa a alteração (ou oscilação) das frequências apresentadas na tabela, assim, desejamos compreender os seus comportamentos espectrais no tempo.

Os gestos realizados sobre cada gongo exigiram uma ligeira diferença no que diz respeito à velocidade de submersão e imersão na água, velocidade nos *rulos*, tipos de baquetas, pressão e velocidade das arcadas. Isso ocorreu porque cada gongo possui um tempo de resposta sonora diferente (por conta das suas características). Não obstante, os tempos de gravação foram bastante aproximados, como pode ser conferido nas gravações disponibilizadas na plataforma online.

### I) Ataques com notas definidas



Ex.2: *Water Music* (DUN, 2004). Seção G. Perc.1. Melodia do *water-gong*.

Foram gravados três tipos de gongo: Gongo de Ferro 14'', Gongo Tailandês 8'' e Gongo de Pequim 14''. Todos os gongos eram afinados na nota Sol 3, região original do trecho (393,8 Hz). Para o Gongo de Ferro 14'' foi utilizada a baqueta *Musser M-2* e para os demais gongos foi usada uma baqueta do tipo *Super Ball*. A nota mais aguda (Sol) foi tocada, em todas as situações, com o gongo totalmente fora da água.

### II) Rulo com *glissandos*

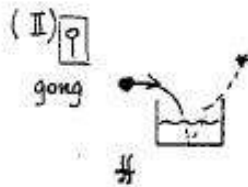


Ex.3: *First Construction (in Metal)* (CAGE, 1939). Quatro primeiros compassos da Letra C. Perc.6.

Foram gravados 7 gongos: Gongo *Wind* 20'', Gongo *Chau* 20'', Gongo de Ferro 14'', Gongo *Wind* 14'', Gongo de Pequim 14'', Gongo Tailandês 14'' e Gongo Chinês Reto 14''. Para o Gongo *Wind* 20'' e Gongo *Chau* 20'' foram usadas as baquetas *Adams Bogdan Bacanu M120*. Nos demais gongos foram utilizadas as baquetas *Terry Gibbs 31*. Os gongos foram tocados com a sua posição inicial logo acima da superfície da água. Ao executar-se o *rulo*, os gongos foram submersos gradativamente até uma posição um pouco acima do seu centro e depois emergidos gradativamente de volta até a posição inicial, desencadeando um *glissando* descendente/ascendente. Percebeu-se que submergir os gongos além da marca um

pouco acima do seu centro não traria benefícios para qualidade sonora do instrumento. Devido ao formato e tamanho dos gongos fez-se necessária a participação de dois indivíduos: um para realização do movimento de imersão/emersão do gongo e outro para executar o *rulo*.

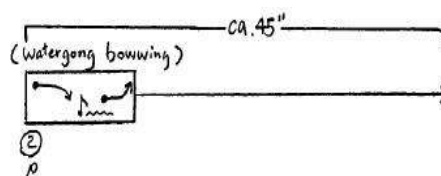
### III) Ataque com *glissando*



Ex.4: *Dialog Uber Erde* (GLOBOKAR, 1994). Página 05. 2º sistema.

Foram gravados 7 gongos: Gongo *Wind* 20”, Gongo *Chau* 20”, Gongo de Ferro 14”, Gongo *Wind* 14”, Gongo de Pequim 14”, Gongo Tailandês 14” e Gongo Chinês Reto 14”. Todos os gongos foram tocados com a baqueta de gongo média chinesa. Executou-se dois ataques em cada gongo. No primeiro os gongos foram tocados com a sua posição inicial logo acima da superfície da água e submersos rapidamente até uma posição um pouco acima do seu centro. O segundo ataque foi dado com os gongos submersos até um pouco acima do seu centro, sendo emergidos rapidamente até sua posição inicial, desencadeando-se um *glissando* descendente/ascendente.

### IV) Arcos no gongo (Fricção)



Ex.5: *Water Music* (DUN, 2004). Seção G. Perc. 2. Gongo friccionado com arco na água.

Foram gravados 5<sup>o</sup> tipos de gongos: Gongo *Chau* 18”, Gongo de Ferro 14”, Gongo *Wind* 14”, Gongo de Pequim 14” e Gongo Chinês Reto 14”. Todos os gongos foram tocados com arco de contrabaixo. Realizou-se diferentes modos de fricção nos gongos. Os gongos foram friccionados com a sua posição inicial logo acima da superfície da água e submersos lenta ou rapidamente até uma posição um pouco acima do seu centro. Também foi possível friccionar o arco com os gongos submersos até um pouco acima do seu centro, sendo emergidos lenta ou rapidamente até sua posição inicial. A velocidade da fricção ocorreu basicamente de duas maneiras: rápida e lenta. Na primeira, o arco deixava de encostar no gongo e este ficava livre para vibrar, entrando e saindo da água. Na segunda maneira o gongo

entrava e saía do contato com a água sob a fricção do arco. As explorações tímbricas feitas com arcos foram as mais complexas de serem realizadas em termos performativos. Apesar conseguirmos captar e documentar diversos arquivos de áudio sobre essa exploração tímbrica, decidimos não utilizar esses dados pela falta de homogeneidade gestual e sonora. O controle dos arcos sobre os gongos e a geração de som mostraram-se bastante complexos, sendo necessário mais estudos e observações sobre como executar essa ação específica a fim de se obterem dados mais fidedignos para uma análise criteriosa.

### **3. Análise sonora do Gongo Reto Chinês 14'' e Gongo de Ferro 14'': ataque com *glissando* descendente (movimento de submersão na água).**

Utilizamos três fontes de análise dos dados (sonograma<sup>10</sup>, tabela e gráfico) para realizar as comparações entre os gongos gravados. É bastante nítido nos sonogramas apresentados a diferença da presença de parciais inarmônicos entre eles. Os parciais inarmônicos das frequências no Gongo Reto Chinês 14'' apresentam-se em quantidade bastante elevada e mais próximas umas das outras, dificultando a identificação ou categorização de uma nota como *fundamental* (Fig.4). Já o Gongo de Ferro 14'' apresentou uma quantidade menor de parciais inarmônicos do que o exemplo anterior (Fig.5). Além disso, podemos constatar uma proporcionalidade no que se refere a distância entre os parciais presentes do exemplo. Por estas características, podemos afirmar que o segundo exemplo (Gongo de Ferro 14'') apresenta uma sonoridade mais *tônica*<sup>11</sup> que o primeiro exemplo (Gongo Reto Chinês 14'').

Em Tab.4 mostramos a relação temporal de alteração de frequências de parciais inarmônicas do Gongo Reto Chinês 14''. Percebe-se que sua tessitura tem uma alteração de intervalo bastante similar observando o que chamaremos de nota fundamental (E2) e sua parcial inarmônica predominante (B2). As duas 'notas' principais caminham numa direção descendente a um intervalo aproximado de 5ª (A2 e E2, respectivamente). Entretanto, a fundamental 'desaparece' de maneira mais rápida do que a parcial principal, como é possível perceber a partir do segundo 3,0.

Percebe-se ainda que no princípio do movimento de submersão até 1,8 segundos a mudança de frequência é relativamente irrisória se comparado com a sequência do gesto até 3,6 segundos. Em verdade até 1,0 segundos a principal parcial não muda e a fundamental só irá se alterar em 1,6 segundos. Isso significa que para haver uma alteração sonora auditivamente perceptível, o Gongo Reto Chinês 14'' precisa estar consideravelmente com boa parte do seu 'corpo' submerso em água. Em Tab.5 observamos que a tessitura do Gongos



de Ferro 14'' é ligeiramente menor e mais aguda. A parcial predominante alcança um intervalo de 4ª Justa e a fundamental um intervalo de 4ª aumentada. Percebe-se também um tempo de decaimento do som mais rápido em relação ao Gongo Reto Chinês 14'', ou seja, o Gongo de Ferro 14'' possui menos reverberação na água.

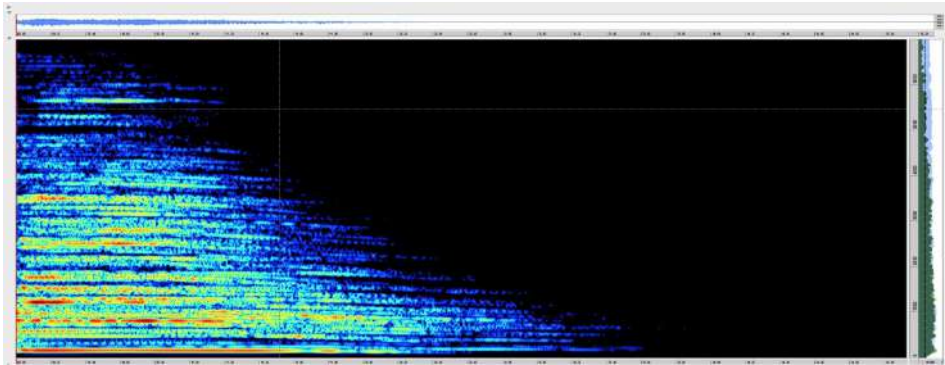


Fig.4: Sonograma ataque *glissando* descendente Gongo Reto Chinês 14''. Eixo y = frequências; Eixo x = tempo.

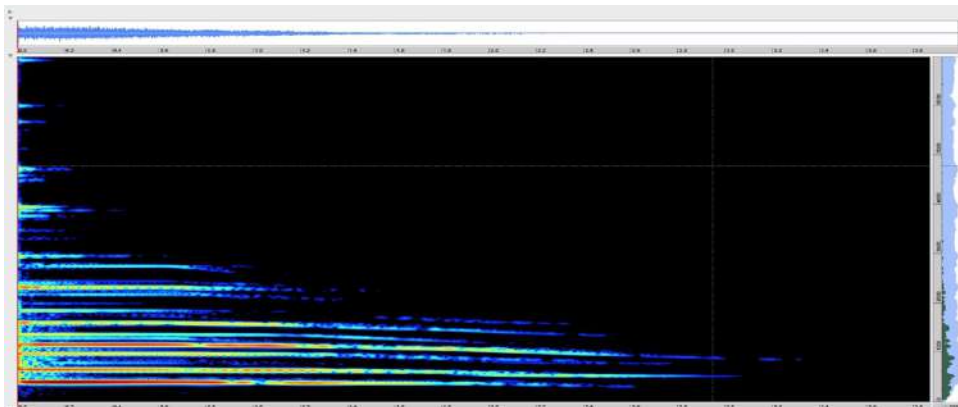


Fig.5: Sonograma ataque *glissando* descendente no Gongo de Ferro 14''. Eixo y = frequências; Eixo x = tempo.

Ataque realizado utilizando Gongo Reto Chinês 14'' (movimento de submersão na água com ataque)											
Tempo (segundos)	0,2	0,6	1,0	1,6	1,8	2,0	2,2	2,4	2,6	3,0	3,6
Frequências Parcial (Hz)	249,74	249,74	249,74	244,91	242,53	226,48	213,58	197,51	193,69	188,09	164,-34
Nota Musical Aproximada	B2	B2	B2	E2	B2	A2	G#2	G2	G2	F#2	E2
Amplitude dB	-50,94	-46,40	-42,30	-41,85	-40,94	-48,22	-48,67	-45,49	-41,39	-47,76	-61,86
Frequências Fundamental (Hz)	167,27	165,64	164,03	160,84	157,74	145,87	147,31	121,14	112,03	-----	-----
Nota Musical Aproximada	E2	E2	E2	E2	D#2	D2	D2	B1	A1	-----	-----
Amplitude dB	-20,47	-24,11	-22,74	-28,65	-29,14	-35,93	-38,66	-51,85	-60,95	-----	-----

Tab.4: Informa frequência, amplitude e nota aproximada do Gongo Reto Chinês 14''. Linha preta: representa Tempo (em segundos). Linha branca: representa parcial predominante no gongo. Linha cinza: representa a nota fundamental do gongo.

Ataque realizado utilizando Gongos de Ferro 14'' (movimento de submersão na água com ataque)											
Tempo (segundos)	0,2	0,6	1,0	1,6	1,8	2,0	2,2	2,4	2,6	3,0	3,6
Frequências Parcial (Hz)	662,03	643,55	632,82	613,35	593,88	535,46	535,46	525,73	516	506,25	-----
Nota Musical Aproximada	E4	E4	D#4	D#4	D4	C4	C4	C4	C4	B3	-----
Amplitude dB	-20,92	-24,56	-25	-33,2	-34,57	-39,57	-34,57	-38,21	-41,85	-57,77	-----
Frequências Fundamental (Hz)	399,16	389,43	379,69	360,22	350,00	340,75	331,01	311,54	301,80	-----	-----
Nota Musical Aproximada	G#3	G3	F#3	F#3	F3	F3	E3	D#3	D3	-----	-----
Amplitude dB	-9,55	-15,00	-34,00	-32,29	-44,12	-47,31	-43,67	-60,50	-54,58	-----	-----

Tab.5: Informa frequência, amplitude e nota aproximada do Gongos de Ferro 14''. Linha preta: representa Tempo (em segundos). Linha branca: representa parcial predominante no gongo. Linha cinza: representa a nota fundamental do gongo.

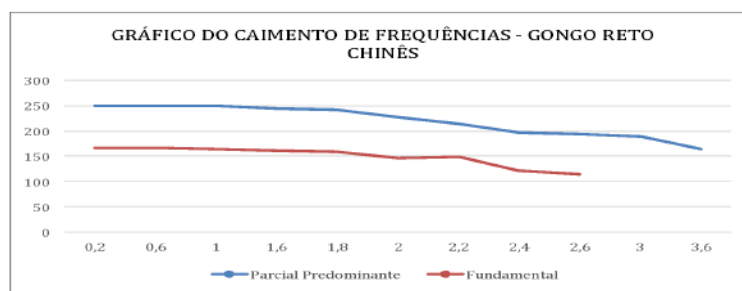


Fig.6: Gráfico que ilustra o caimento das frequências do Gongos Reto Chinês 14'', onde: Eixo y = frequências; Eixo x = tempo em segundos; linha azul = parcial predominante; linha vermelha = nota fundamental.

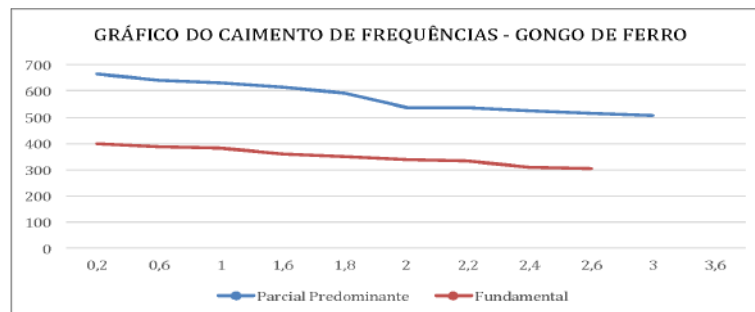


Fig.7: Gráfico que ilustra o caimento das frequências do Gongos de Ferro 14'', onde: Eixo y = frequências; Eixo x = tempo em segundos; linha azul = parcial predominante; linha vermelha = nota fundamental.

No entanto, se estivermos à procura de uma qualidade de *glissando* com um caráter mais contínuo e uniforme, o Gongos de Ferro 14'' parece mostrar-se mais eficaz. A alteração das notas ocorre de forma mais equilibrada em comparação com o Gongos Reto Chinês 14'', o que nos faz admitir que a sensação do *glissando* no Gongos de Ferro 14'', apesar de ser um intervalo mais curto, é mais perceptível. Em verdade se considerarmos que o *glissando* no Gongos Reto Chinês 14'' apenas se inicia no segundo 1,0 com a alteração da sua parcial, somos capazes de considerar que o Gongos de Ferro 14'' possui um *glissando* descendente mais contínuo e duradouro, apesar de o seu som cessar mais cedo. Vale a pena

destacar que em todos os casos a amplitude dos gongos (volume em dB) decaiu gradualmente em conformidade com a imersão gradual do instrumento na água. Ou seja, a queda de volume acompanhou naturalmente a queda de frequências em função também do papel de ‘abafador’ que água acaba por desempenhar.

#### 4. Considerações Finais

A constatação de que os gongos são os instrumentos mais utilizados nesse tipo de composição musical nos desafiou a procurar decifrar as qualidades sonoras desses, buscando demonstrar que tipo de gongo (modelo, formato, material, tamanho, etc.) poderá se enquadrar melhor sob perspectivas musicais diversas encontradas no repertório. Nosso intuito foi o de demonstrar por meio de uma abordagem qualitativa as características sonoras de cada um frente a uma exploração tímbrica específica. Essas análises poderão auxiliar compositores e intérpretes a escolherem o tipo de gongo mais adequado para a sonoridade desejada na obra. Uma vez mais, as limitações do trabalho nos permitiram comparar duas situações de exploração tímbrica distintas. No entanto estamos disponibilizando no sítio da web [https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFROnK\\_xAllwqLUXE2fhh9oF](https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFROnK_xAllwqLUXE2fhh9oF) todos os dados coletados tratados, permitindo ao público realizar suas próprias comparações entre os dez gongos aqui analisados.

No que diz respeito aos *rulos* com *glissando*, a presença de um segundo indivíduo nas gravações desempenhando o papel de submergir e emergir o gongo na água foi de fundamental importância para uma performance com melhores resultados sonoros. Isso aplicou-se a todos os gongos tocados. A execução desse tipo de exploração tímbrica por um indivíduo torna a performance bastante limitada por conta da manipulação de duas baquetas com uma mão apenas.

A utilização do descritor de áudio *AudioSculpt 3* foi de fundamental importância para compreendermos o comportamento dos parciais inarmônicos, permitindo uma ‘aproximação’ ou ‘caracterização’ dos sons dos gongos a uma leitura mais cartesiana, alinhando cada situação sonora do instrumento (relativamente à sua exploração tímbrica na água) a uma nota musical do sistema tonal. De fato, o reconhecimento de outras explorações sonoras sobre o gongo na água para além das mencionadas por Beck (2007), nos faz refletir sobre um conceito mais amplo do instrumento sendo possível, por exemplo, a realização de melodias com notas definidas. Ademais, esperamos aqui ter contribuído com a disseminação do conhecimento acerca deste assunto, mas destacamos que ainda há muito o que se discutir e abordar sobre o tema água e percussão.

## 5. Referências

- CAGE, John. *First Construction (in Metal)*. New York: Ed. Peters, 1939. Partitura.
- \_\_\_\_\_. *Second Construction*. Nova Iorque: Ed. Peters, 1940. Partitura.
- DUN, Tan. *Water Concerto for water percussion and orchestra*. New York: G. Schirmer, Inc, 1998. Partitura.
- \_\_\_\_\_. *Water Music for solo or four percussionists*. New York: G. Schirmer, Inc, 2004. Partitura.
- GLOBOKAR, Vinko. *Dialog Uber Erde*. Paris: Manuscrito, 1994. Partitura.
- HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. Análise Musical de “Estudo para Instrumentos de Percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2003. Campinas: UNICAMP, 2003. 144p.
- MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2003.
- ROSSETTI, Danilo; MANZOLLI, Jônatas. De Montserrat às ressonâncias do piano: uma análise com descritores de áudio. *Opus*, v. 23, n. 3, p. 193-221, dez. 2017.
- <<http://dx.doi.org/10.20504/opus2017c2309>>. Data de acesso: 21 Dez. 2018.
- SAVAGE, Steve. *The Art of Digital Audio Recording: A Practical Guide for Home and Studio*. New York, Oxford University Press, 2011.
- SIMURRA, I. A utilização descritores de áudio à análise e composição musical assistidas por computador: um estudo de caso na obra *Labori Ruinae*. **XXV Congresso da Anppom - Vitória/ES**, Brasil, jun. 2015. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3467>> Data de acesso: 22 de Maio 2018.

## 7. Discografia

- AMADINDA. *Legacie 2: John Cage works for percussion*. Hungaroton Classic. 1999. CD.
- PIAP, Grupo. *CAGE +*. São Paulo: SESC. 2012. CD.
- STRASBOURG, Les Percussions. *Americana*. 1970. Paris: Phillips. LP.

<sup>1</sup> Agências Financiadoras: PRPq/UFMG, CNPq e FAPEMIG.

<sup>2</sup> Obras executadas e gravadas por alguns dos principais grupos de percussão em atividade no Ocidente, no contexto erudito, como por exemplo *Nexus* (Canadá), *Amadinda* (Hungria), *Les Percussions de Strasbourg* (França), *Grupo PIAP* (Brasil). Ver Discografia.

<sup>3</sup> Pelas limitações do artigo apenas um exemplo comparativo é demonstrado. Para demais comparações, exemplos e análises favor acessar:

[https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFROnK\\_xAllwqLUXE2fh9oF](https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFROnK_xAllwqLUXE2fh9oF).

<sup>4</sup> Para tanto foram utilizados os *software Logic Pro X 10.3* e *AudioSculpt3* (versão 3.4.5).

---

<sup>5</sup> Todos os áudios dos exemplos aqui ilustrados estão disponíveis no sítio da web

[https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFROnK\\_xAllwqLUXE2fhh9oF](https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1tDxPMOdYtFROnK_xAllwqLUXE2fhh9oF).

<sup>6</sup> Dez gongos de tamanhos e modelos variados. Bacia em acrílico com 50 litros de água suspensa por um suporte inox; Par de microfones capacitivos *Neumann KM184mt Stereo*; MacBook Pro (Processador i7 2,8 Ghz); Interface de áudio: *RME Fireface 400*; Software: *Logic Pro X 10.3*; Software *AudioSculpt3* (versão 3.4.5).

<sup>7</sup> Normalizar é a operação que identifica o fragmento do áudio com maior amplitude (pico) e posteriormente eleva a amplitude toda o áudio de maneira proporcional. Com isso a relação de sinal-ruído e dinâmica relativa mantem-se inalterada (SAVAGE, 2011: 213).

<sup>8</sup> *Bounce* é o processo de finalização de uma gravação, ou seja, é salvar o arquivo em um material conciso e em um formato que pode ser lido e reproduzido — como por exemplo em WAVE— por determinados softwares.

<sup>9</sup> Tentou-se ainda gravar gongos de 20” e o tailandês de dimensões aproximadas a 14” mas o resultado da performance não foi satisfatório.

<sup>10</sup> As opções para visualizar e realizarmos de nossas análises foram a *waveform* (localizada na parte superior da imagem, em cores branca e azul) e o sonograma (que ocupa maior parte da imagem). Este sonograma oferece uma imagem onde o eixo *x* representa o tempo e o eixo *y* as faixas de frequências, na qual a cor preta representa a ausência de parciais (ou estão abaixo de -65 dB), as tonalidades de cor azul representam frequências com amplitudes com energia mais fraca (em torno de -64 dB a -40 dB) e as tonalidade entre amarelo e vermelho representam as maiores amplitudes (que podem estar entre -40 dB até o 0 dB). Dessa maneira, o sonograma nos apresenta uma imagem do áudio de forma bidimensional e nos revela como se comportam as frequências captadas durante a gravação, ou seja, é possível perceber como a sonoridade do gongo é transformada no tempo e na efetuação das imersões e emersões feitas na água.

<sup>11</sup> Vale a pena destacar que quando passamos de sons tônicos para sons complexos e ruidosos, estamos nos referindo a parciais inarmônicos. Os parciais harmônicos, muitas vezes, são parciais que ocorrem por simpatia. Quando estas parciais começam a preencher o que chamamos de espectro sonoro passam a ser denominados parciais inarmônicos (MENEZES, 2003).

## O Cajón: estudo de polirritmia e sons eletrônicos no experimentalismo da 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

**Resumo:** Este artigo descreve as experiências de um dos autores, uma discente do Curso de Formação Musical da FAMES, objetivando relatar o uso do *Cajón* no âmbito tradicional e contemporâneo da prática musical coletiva. Para isso, apresentou as vivências no grupo Tocata Brass da FAMES e novos experimentos com exercícios de polirritmia, elaborados por Chaib e Sá (2018), sob uma nova re (leitura): *Cajón* com sons eletrônicos. Os resultados indicaram que essa junção propiciou novas aprendizagens não comuns à prática musical oferecida na academia.

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

**Abstract:** This article describes the experiences of one of the authors, a student of the FAMES Music Training Course, aiming to report the use of *Cajón* in the traditional and contemporary scope of collective musical practice. For that, he presented the experiences in the FAMES Tocata Brass group and new experiments with polyrhythm exercises, elaborated by Chaib and Sá (2018), under a new re (reading): *Cajón* with electronic sounds. The results indicated that this combination provided new learning not common to the musical practice offered at the academy.

**Keywords:** Cajón. Polyrhythmia. Electronic sounds. Percussion. Contemporary music.

### 1. Introdução

Na fase de estudos em torno do cajón, envolvendo o ensino e a pesquisa, tivemos a primeira experiência de publicar um artigo, cujo título foi: *Tradição e Cultura Afro-Peruana: visibilidade na cultura popular brasileira com a popularização do Cajón*<sup>1</sup>. Na ocasião, pudemos discorrer sobre assuntos que, ora, estávamos pesquisando sobre os aspectos históricos e tradicionais deste instrumento.

Com os estudos teóricos que deram base a nossa pesquisa inicial, propomos elaborar este artigo em duas partes que focam o cajón no contexto prático musical. Na primeira parte, trazemos o que uma das autoras, deste artigo, na condição de discente, vem exercendo na prática musical coletiva no grupo musical Tocata Brass da FAMES, coordenada por um dos autores, também, deste artigo. Na segunda, damos continuidade trazendo novos experimentos no cajón.

O contato com trabalhos científicos percussivos que evidenciam os experimentalismos sonoros na percussão, em distintas formações musicais, trouxe inspiração para ampliar a perspectiva do ensino e da pesquisa em direção à *música contemporânea*. Para

Navas Loma (2016), a busca por novos sons é uma característica marcante da música contemporânea. Nesse sentido, daremos maior atenção à segunda parte deste artigo, com experimentos de sons eletrônicos em diálogo com as peculiaridades timbrística do cajón. Para tanto, faremos uso de exercícios sob um padrão rítmico do *Candomblé*<sup>2</sup> que integrará a tríade: o cajón, exercícios de polirritmia e sons eletrônicos.

## **2. Metodologia**

A metodologia foi dividida em etapas, sendo a pesquisa bibliográfica consultando artigos científicos, livros, entre outros. O benefício resultante deste modelo de pesquisa está na possibilidade do pesquisador investigar uma ampla gama de fenômenos (GIL, 2008). De modo complementar, compreendemos a seleção do padrão rítmico da pesquisa de Chaib e Sá (2018), pela elaboração de células rítmicas, edição no software MuseScore 2, e, por fim, a produção das faixas utilizando o programa Fruity Loops 9, sendo operado pelo músico chileno Bastian Herrera.

## **3. Experimento percussivo no grupo Tocata Brass da FAMES**

O grupo feminino de instrumentos de sopros e percussão Tocata Brass da FAMES é um trabalho formado exclusivamente por mulheres, alunas que são musicistas na FAMES. Por meio da prática musical coletiva, o grupo desenvolve ações que demandam dois elementos centrais: gestão e autonomia. Um dos autores deste artigo, na função de professor e coordenador do grupo, colabora na tomada de decisões que, a partir da perspectiva das alunas, são realizadas atividades dentro e fora da FAMES com foco no trinômio: ensino, pesquisa e extensão com a integração de instrumentos de metais e percussão.

### **3.1. A utilização do cajón no grupo Tocata Brass da FAMES**

Quanto à utilização do Cajón nesse grupo, é compreendida que sua participação seja mais significativa, isto é, como instrumento intérprete tal como são os demais instrumentos de metais. Vale dizer que não se trata de um substituto da bateria, ou regulador do tempo, de marcação e, tampouco, para ditar o andamento. Assim sendo, o cajón integra o grupo Tocata Brass da FAMES com igual modo de importância, como se segue nos registros o modo de sua utilização:



Figura 1. Apresentações em setores públicos e Escolas Municipais/ES. Fonte: arquivo pessoal

#### 4. Música contemporânea: polirritmia e sons eletrônicos

Na segunda parte deste artigo, trazemos novas experiências com o uso do cajón sob os estudos de polirritmia. Isso fez parte dos estudos percussivos de um dos autores, compreendendo a independência motora, maior contato e entendimento da percepção sonora com a conexão de técnicas de um instrumento pertencente à outra etnia com um padrão rítmico afro brasileiro de cunho religioso.

O termo polirritmia foi conceituado por Friedman (2013 apud CHAIB; SÁ, 2018, p. 3) tendo por base as ideias David Locke e Stefan Kostka quando compreendem a polirritmia como um fenômeno relacionado ao aspecto vertical, sendo possível identificar dois ou mais padrões rítmicos que acontecem de modo simultâneo, sobretudo, baseados em uma mesma fórmula de compasso. Assim, a ideia foi apresentar os resultados desta junção (cajón e sons eletrônicos) com vistas às perspectivas da prática musical e estudos percussivos no contexto do que pode ser considerada de *música contemporânea*.

De acordo com Zagonel (2007, p. 1), a *música contemporânea* pode ser entendida como “um tipo específico de criação musical, uma estética musical que teve seu nascimento no início do século XX, e que provocou diversas mudanças, inclusive, na concepção e nas definições mais intrínsecas do que seja a arte dos sons”. A autora menciona 10 características que pode estar vinculada a este tipo de música, dentre algumas, temos: valorização do timbre, inclusão do ruído, percepção do silêncio e outros.

É válido mencionar que a associação entre cajón e sons eletrônicos é entendida, pelos autores deste artigo, como algo desafiador por requerer a interação com outras formas de musicalidade, linguagens e áreas de conhecimento (recursos eletrônicos). A razão se deve ao fato de ser algo não comum às práticas musicais cotidianas, pois não é ofertado de forma específica no curso de formação musical, no que diz respeito à utilização de gestos, vozes e outros recursos que foram adotados. Além disso, não podemos perder de vista a reflexão quanto



à concepção do perfil de um percussionista *multifacetado*<sup>3</sup>. Esse conceito é visto por Navas Loma (2016) como um músico polivalente que, além de executar diversos instrumentos percussivos, desbrava linguagens não comuns a sua prática musical específica, como o uso da voz, de gestos, elementos cênicos, a dança e procedimentos tecnológicos.

Percebemos ser uma tendência atribuída ao percussionista na música contemporânea, que por nós fora observada em plataformas audiovisuais, grupos percussivos e pesquisas científicas de alunos e professores, tal como constatamos do que vem sendo produzido na Universidade Federal de Minas Gerais. Dai veio à inspiração de re (aproveitar) os estudos de polirritmia para uso na experimentação do cajón com sons eletrônicos.

#### 4.1. Exercícios de polirritmia e o cajón

Averiguamos em um dos exercícios desenvolvidos pelos autores Fernando Chaib e Érica Sá, no artigo *Incorporando polirritmias através da prática de ritmos afro-brasileiros*<sup>4</sup>, a possibilidade de executá-lo enquanto estudo percussivo polirrítmico, desenvolvido pelos autores com vistas à utilização de padrões rítmicos do Candomblé, mas que não fora pensado, somente, como uma pesquisa descritiva e conceitual de polirritmia. O fato do cajón<sup>5</sup> não fazer parte da instrumentação tradicional do Candomblé, culminou mais como um elemento de experimentação, ao executarmos um padrão rítmico que é percutido dentro de uma tradição religiosa.

#### 4.2. O Padrão Rítmico do Agueré

Tratamos este padrão rítmico tal como está ligado diretamente à divindade da caça – Oxossi, na qual a sonoridade produzida pelo seu toque tem a função de convocar as divindades africanas a estarem na terra, no Candomblé (CHAIB; SÁ, 2018, p. 5). Visto na linha superior dos compassos:



Figura 2. Padrão rítmico do Agueré e células rítmicas de quiálteras. Fonte: CHAIB E SÁ (2018).

Evidenciamos assim, o exercício escolhido para a *performance* no *cajón* com acompanhamento de sons eletrônicos. Para isso, tornou-se necessário um estudo orientado que requereu consultarmos uma bula que traz as seguintes indicações:

Solfejar as vozes separadamente, sentindo o corpo se apropriar do ritmo; Tocar as linhas rítmicas separadamente; Tocar uma linha e solfejar a outra (invertendo as linhas); Tocar as duas linhas simultaneamente (mão direita linha superior, mão esquerda linha inferior); Sentir as duas vozes individualmente mesmo quando tocadas [...] (CHAIB; SÁ, 2018, p.7).

Entendemos que a possibilidade de aplicar um dos exercícios propostos por Chaib e Sá (2018) sob uma nova re (leitura) faz com que haja mais possibilidades no plano de estudo percussivo.

### 5. Análise das experiências: o *Cajón*, os sons eletrônicos e exercícios de polirritmia

O padrão rítmico do Agueré foi estudado, sobretudo, anterior à sua execução no cajón, para posterior gravação, onde seguimos alguns passos descritos na bula elaborada pelos autores Fernando Chaib e Érica Sá (2018), com a finalidade de apropriarmos ritmicamente do estudo antes de condicioná-lo as etapas seguintes.

Algumas sequências foram pensadas com vistas à execução das quiálteras, onde sua nota mais grave, representada na partitura, equivale à região grave do cajón e, a nota mais aguda, corresponde à região também aguda do instrumento, alternando, como por exemplo, duas notas da tercina numa mesma região. A utilização da voz, se contrapondo ao padrão rítmico, se fez presente, visto que promoveu maior aproximação de um dos autores ao utilizá-la enquanto outro instrumento e recurso sonoro, fazendo jus às características já citadas e atribuídas ao percussionista *multifacetado*:

Figura 3. Sequências de execução do padrão rítmico do Agueré Fonte: autor.

Posterior a este momento de experimento, seguimos para a prática musical no cajón direcionada a gravação.

### 5.1. Cajón x sons eletrônicos

No primeiro momento, tomou-se o cuidado de escolher em quais regiões do instrumento que as quiálteras e o padrão rítmico seriam mais bem executados, além do modo das mãos para execução do estudo. Sobre isso, as quiálteras foram percutidas na região grave do cajón, com a técnica onde a mão, que percute, está num formato de concha e, na região superior do instrumento, com sons mais agudos, utilizou-se quatro dedos alterando as falanges e, próximos da esteira, o padrão rítmico. Sabe-se que no repertório para percussão há uma expressiva variedade de obras que pertencem ao gênero de música classificada como ‘música eletrônica mista’, sendo obras que “combinam a performance de instrumentos acústicos com sons criados, processados ou reproduzidos eletronicamente” (ROCHA, 2010, apud NAVAS LOMA, 2016, p. 35). Nessa perspectiva, o programa utilizado pelo músico Bastian Herrera, o Fruity Loops 9, o primeiro passo foi captar o som resultante do exercício polirrítmico executado no cajón, através de um microfone. Tivemos sons utilizados nas faixas oriundas da execução de diversas sequências do padrão rítmico no cajón, sobre efeitos que correspondem a sons presentes na natureza, tais como: de animais, trovões, entre outros.

### 6. Conclusão

No que diz respeito aos resultados obtidos, partimos do grupo Tocata Brass da FAMES, na qual a funcionalidade do *Cajón* gira em torno da mesma importância dos demais instrumentos de metais, tornando-o mais significativa essa participação como intérprete 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. A pesquisa contribuiu com as possibilidades de experimentos em nível de pesquisa científica para o atual cenário desafiador de estudos percussivo contemporâneo. Sendo assim, pudemos constatar que a junção do *Cajón* com a execução do padrão rítmico do *Agueré*, pelo viés dos sons eletrônicos, amplia os saberes musicais às novas aprendizagens não comuns a prática musical oferecida na academia.

### Referências

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.

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.

NAVAS LOMA, Mônica Rócio. **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](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/GMMA-ASMFYS/disserta__o_de_mestrado.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 26 out. 2018.

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.

SÁ, Pedro. Introdução aos tímpanos: afinação - Por Pedro Sá. **Modern Drummer Brasil**, Rio de Janeiro, n.166, p. 53-55. set. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4BeTiRcstec>>. Acesso em: 13 fev. 2019.

SILVA, Flávia Bonelli; OLIVEIRA, Marcelo Rodrigues de. Música, tradição e cultura afro-peruana: visibilidade na cultura popular brasileira com a popularização do cajón. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE EDUCAÇÃO MUSICAL DO FÓRUM LATINO AMERICANO DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2., 2018.

ZAGONEL, Bernadete. Descobrimo a música contemporânea. **Arte contemporânea em questão**. Joinville, SC: UNIVILLE/Instituto Schwanke, 2007. Disponível em: <<http://www.bernadetezagonel.com.br/ASSETS/pdf/Descobrimo-a-Musica-Contemporanea.pdf>>. Acesso em: 03 dez. 2018.

---

<sup>1</sup> Artigo científico apresentado II Seminário Nacional do FLADEM Brasil, sediado em Vitória, em Setembro de 2018.

<sup>2</sup> De uso corrente na linguística da Bahia para designar grupos religiosos caracterizados por um sistema de crenças em divindades chamadas de santos ou Orixás e associados ao fenômeno de possessão ou transe místico. Transe que é considerado pelos membros do grupo como a incorporação de divindades ao iniciado ritualmente preparado para recebê-la. Acrescentando que os Orixás são antepassados místicos (COSTA LIMA, 1976, p. 66 apud LÜHNING, 1990, p. 4).

<sup>3</sup> O conceito de multifacetado adotado pela autora em sua pesquisa foi inspirado no conceito de *atuação polifônica* desenvolvido pelo ator, músico e pesquisador Ernani Maletta.

<sup>4</sup> Artigo apresentado no XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus – 2018.

<sup>5</sup> Instrumento de origem afro-peruana. Desenvolvido pelos povos africanos que foram escravizados e proibidos de se expressarem culturalmente, incluindo seus instrumentos, músicas, religiões, entre outros, após serem traficados da África para o território peruano antes do século XVII, de acordo com Silva e Oliveira (2018).

## Novas possibilidades para confecção artesanal e sonificação de uma bateria eletrônica utilizando matéria prima e recursos tecnológicos de baixo custo<sup>1</sup>

Sílvia Patrícia Calixto de Lira Sant' Ana  
UFRN – [spatriciascl@gmail.com](mailto:spatriciascl@gmail.com)

Cleber da Silveira Campos  
UFRN – [cleberdasilveiracampos@gmail.com](mailto:cleberdasilveiracampos@gmail.com)

Matheus de Andrade Silva  
UFRN – [matheus.mas123@gmail.com](mailto:matheus.mas123@gmail.com)

Alyson Matheus de Carvalho Souza  
UFRN - [alyson@imd.ufrn.br](mailto:alyson@imd.ufrn.br)

**Resumo:** O objetivo principal desse trabalho foi buscar novas possibilidades para confecção e sonificação artesanal de uma bateria, utilizando materiais e recursos tecnológicos de baixo-custo. Os recursos tecnológicos utilizados estão subdivididos basicamente em duas partes, sendo: a) hardware (sensores do tipo piezoelétrico acoplados a uma plataforma de prototipagem eletrônica; b) software livre (aplicativo para smartphones na plataforma Android). Como resultado, demonstramos o protótipo desenvolvido durante a XXIV CIENTEC 2018 da UFRN.

**Palavras-chave:** Bateria eletrônica artesanal. Baixo custo. Sonificação. Recursos Tecnológicos. Percussão.

### **New Possibilities for the Handmade Confection and Sonification of a Drum Practice Pad Using Raw Material and Low Cost Technological Resources**

**Abstract:** The main objective of this work was to seek for new possibilities for the handmade confection and sonification of a drum practice pad and using materials and low cost technological resources. The technological resources used are basically subdivided into two parts: a) hardware (piezoelectric sensors coupled to an electronic prototyping platform; b) free software (smartphone application for Android platform). As a result, we exposed the developed prototype during the XXIV CIENTEC 2018 of UFRN.

**Keywords:** Handmade Electronic Drums. Low Cost. Sonification. Technological Resources. Percussion.

## **1. Introdução**

A bateria é um instrumento acústico em sua essência, porém, por volta de 1970, surgiam os primeiros protótipos de uma bateria totalmente eletrônica. Essa bateria, em linhas gerais, era constituída por sensores acoplados a um sintetizador digital, os quais visavam simular as sonoridades dos pratos e tambores de uma bateria acústica.

Dentre as vantagens oferecidas por esse “novo” modelo para os bateristas da época, poderíamos destacar as relações entre peso, montagem, volume, área, por exemplo. Mais especificamente, esse modelo passa a permitir que o baterista se adeque a um maior número de locais onde demandasse por um menor espaço físico para sua montagem.

Possibilitaria também um maior controle da intensidade sonora do instrumento, permitindo que o intérprete pudesse estudar em diferentes horários (incluindo as madrugadas) sem praticamente nenhuma emissão sonora (utilizando fones de ouvido), simulando com grande qualidade as propriedades físicas e sonoridades dos tambores de um modelo acústico, além de ser extremamente portátil, dentre outros fatores.

Desde então, as baterias eletrônicas vem passando por diversos processos de evolução, principalmente relacionado aos avanços das sonoridades e resposta dos “tambores”, cada vez mais aproximando suas características e peculiaridades sonoras de uma bateria acústica.

Nesse contexto, a tabela a seguir pretende demonstrar um comparativo entre dois instrumentos de entrada, sendo um acústico e um eletrônico, disponíveis atualmente no mercado.

Bateria acústica	Bateria eletrônica
R\$ 1399 – modelo RMV Rock Star com pratos (mercado livre <sup>2</sup> )	R\$2599 – modelo Shelter Std82 (mercado livre <sup>3</sup> )
Maior intensidade sonora	Menor intensidade sonora (fones de ouvido, por exemplo)
Ideal para utilizar em casa (maior espaço físico)	Ideal para utilizar em apartamento (menor espaço físico)
Sonoridade real	Sonoridade artificial (simula, cada vez mais, a real)
Menos portátil	Mais portátil
Possibilidade remota de utilizar em horários de silêncio	Possibilidade de utilizar em horários de silêncio
Transporte dificultado pelo espaço maior que ocupa	Transporte facilitado pelo espaço menor que ocupa
Maior peso	Menor peso

Tab.1: Comparativo entre bateria acústica e bateria eletrônica.

De acordo com as informações contidas nessa tabela, é possível perceber que, geralmente, o custo para a compra de uma bateria eletrônica nova é bem maior do que de uma bateria acústica.

Desse modo, a principal motivação deste trabalho de pesquisa de Iniciação Científica (IC) foi buscar novas possibilidades para confecção artesanal e a respectiva sonificação de uma bateria do tipo "praticável" de estudo, utilizando diversos materiais e recursos tecnológicos de baixo custo. Destaca-se também o grande potencial do protótipo devido a facilidade de sua construção, estimulando ainda a iniciação musical através da bateria.

Nesse contexto, o artigo apresenta as etapas e processos desenvolvidos durante a pesquisa assim como os resultados preliminares. A metodologia, de forma geral, partiu da realização de uma série de oficinas de experimentação vinculadas ao Laboratório de Percussão e Performance Mediada por Recursos Tecnológicos (LAPER<sup>2</sup>ME) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), coordenado pelo Prof. Dr. Cleber da Silveira Campos.

## 2. Revisão Bibliográfica

A fundamentação teórica deste trabalho centrou-se na análise de autores como Traldi (2007); Campos (2008); Campos e Manzolli (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. Para tanto, o autor introduziu sensores do tipo piezoelétrico nas "cabeças" das baquetas do tipo *mallets*. Assim, ao executar o instrumento, os sensores permitiam disparos de sons eletrônicos simultaneamente aos acústicos.

Campos (2008) apresenta uma reflexão teórica e alguns estudos práticos de casos (interpretação de obras) para instrumentos de percussão com mediação tecnológica. Nesse contexto, discute a postura interpretativa e adaptativa do músico a partir de uma abordagem interativa com instrumentos de percussão e diferentes tipos de interfaces tecnológicas. Mais especificamente, descreve os processos de confecção e performance de outras duas interfaces denominadas como *Tapete Interativo* e *Luvas Interativas*. A sonificação desses protótipos relacionam sensores (também do tipo piezoelétrico) a um módulo digital, utilizado em baterias eletrônicas, vinculados ao protocolo *MIDI*. Nesse contexto, o autor/percussionista apresenta as etapas de construção e sonificação dessas interfaces assim como as obras criadas e executadas, em parceria com o percussionista Cesar Traldi e o compositor Jônatas Manzolli. Os resultados 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 da construção de praticáveis de estudo (*pads*<sup>4</sup>). Os autores utilizam, 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 de um sensor. A estrutura física (Rack) parte da mescla entre canos de PVC, parafusos e porcas, de forma geral. Além disso, utilizam um Arduino<sup>5</sup> vinculado a um computador para produção dos sons via protocolo MIDI/VSP. Os autores relatam alguns problemas relativos a interferências nos sensores relacionados a vibração da estrutura física assim como dos *pads*: “Os pontos fracos analisados são relativos a dinâmica razoável dos *pads*, o que ‘obriga’ o usuário a tocar com determinada força para a captação do sinal pelos sensores [...]” (Barros et. al., 2014, p. 6).

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. O autor ainda destaca, como resultado da pesquisa, a utilização destes instrumentos percussivos digitais como ferramenta de ensino em escolas de música, com sua aplicação voltada para o estudo de bateria e de técnicas de mão. Nesse contexto, o mote desta pesquisa se deu na construção de uma bateria eletrônica com materiais de fácil acesso e baixo custo. A partir da utilização de recursos tecnológicos (*hardwares* e *softwares* livres) como um *Arduino* e um aplicativo (*app*<sup>6</sup>) para *smartphones* (desenvolvido para plataforma Android) sob o ambiente livre de programação *Pure Data*<sup>7</sup> (*PD*).

### 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.

Durante o projeto, contamos com a participação do artesão/voluntário Lucas Rodrigues Silveira que nos auxiliou na seleção de materiais e na construção da bateria.

A figura a seguir representa um esquema “passo-a-passo” do projeto.



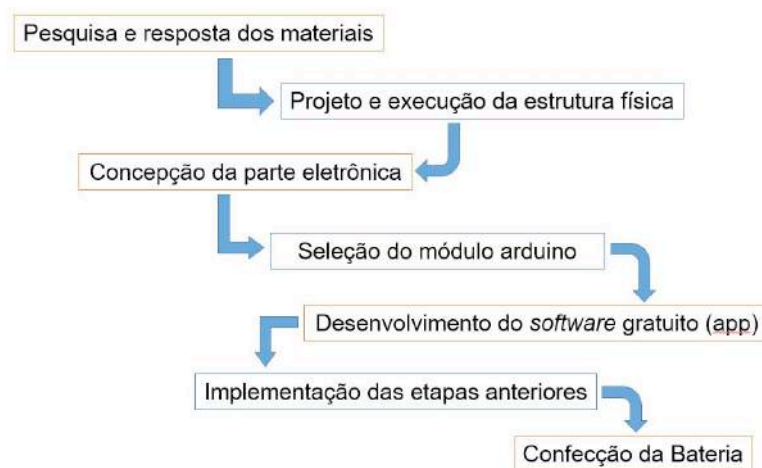


Fig.1: Esquema do passo-a-passo do projeto.

A bateria eletrônica de baixo custo se divide basicamente em três partes, sendo: estrutura física (rack<sup>8</sup>, *pads* (tambores e pratos) e fiação); hardware (Arduino e Smartphone) e *software* (*app* desenvolvido em Java para *smartphones* Android).

### 3.1 Estrutura Física

O modelo utilizado como referência para a confecção da estrutura física do protótipo foi inspirado na bateria eletrônica da marca *Yamaha*, modelo *DTX450K*, por oferecer grande mobilidade e portabilidade referentes à estrutura.

Inspiração nas vantagens desse modelo (boa regulagem, material e portabilidade), desenvolvemos um primeiro desenho do protótipo utilizando um *software* de modelagem 3D denominado por “SolidWorks”.

#### 3.1.1 Rack

Num segundo momento, partimos para a implementação e confecção do rack do protótipo através da seleção e utilização de canos de PVC<sup>9</sup>, sendo estes de dois tamanhos diferentes, 1” e 1 ¼”. A sobreposição desses canos permitiu uma melhor regulagem da altura do Rack e, conseqüentemente, da altura dos *pads*, possibilitando assim que a bateria pudesse ser adaptada a diferentes intérpretes. Para as “curvas” e apoio do rack, foram utilizadas conexões do tipo “te” e “joelho” de polegadas correspondentes aos canos, organizadas de modo que o rack do projeto pudesse permitir boas regulagens e sustentação para a bateria.

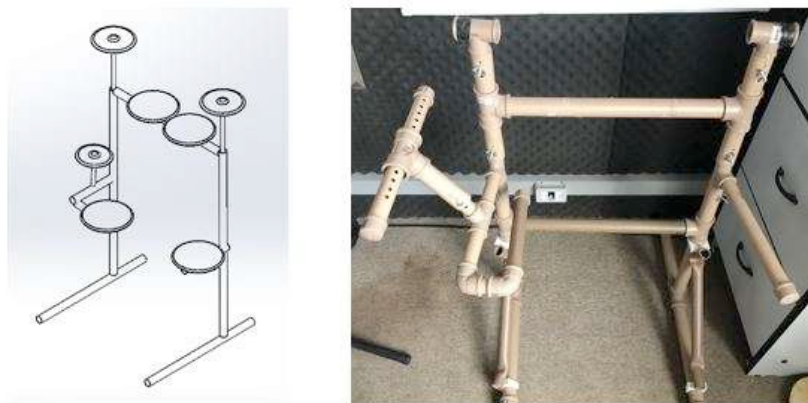


Fig.2: À esquerda, primeiro desenho do protótipo feito no *software* SolidWorks e à direita, rack da bateria.

### 3.1.2 Pads e Sensores (tambores e pratos)

Para a elaboração dos *pads*, realizamos um estudo sobre as propriedades e resistência dos materiais utilizados em sua confecção. Mais especificamente, foi feito um estudo sobre diferentes tipos de borracha a serem utilizados na superfície batidora do *pad*, vislumbrando o melhor “rebote” que se assemelhasse ao de uma bateria acústica. Também pesquisamos diferentes materiais, recortes e posicionamento do sensor para que o piezoelétrico pudesse ficar alojado e subsequentemente receber as ações mecânicas decorridas do ato de percutir a superfície do *pad*. Ao final do processo de seleção dos materiais, definiu-se que o *pad* dos tambores teria o formato circular e seria composto por diferentes materiais intercalados, sendo eles: madeira do tipo compensado, espuma, chapa de zinco galvanizada (para ampliar o campo de ação do sensor piezoelétrico) e borracha do tipo EVA de 18 mm.



Fig.3: Composição do *pads* utilizados para os tambores.

Na primeira versão da bateria, os pratos foram feitos com sensores de piezoelétricos acoplados diretamente na chapa de zinco galvanizada, revestidos com EVA. No entanto, a chapa de zinco é muito sensível. O resultado desse primeiro protótipo dos pratos foi

muito problemático pois, ao percutir essa superfície, a placa “respondia” com grande vibração e, conseqüentemente, uma grande quantidade de sonoridades aleatórias eram disparadas. Além disso, o rebote dessa superfície não condizia com o efeito desejado. Desse modo, o material dos pratos foi substituído por pratos de plástico revestidos parcialmente com pedaços triangulares de EVA, tendo ainda os sensores inseridos e fixados na superfície inferior do prato. Assim, os problemas em relação à precisão do toque e ao rebote foram sanados.



Fig.4: À esquerda, bateria na versão antiga com prato de chapa de zinco galvanizada e à direita, bateria atual com prato de plástico.

A partir da confecção dos *pads*, partimos para a implementação dos sensores e suas respectivas sonoridades. Assim, as sonoridades da bateria são estabelecidas a partir das seguintes etapas: a) as ações mecânicas (golpes no *pad* com a baqueta) fazem com que a borracha receba e absorva o impacto do toque em sua superfície; b) conseqüentemente, o sensor recebe esse golpe e converte essa ação mecânica em um sinal elétrico; c) o sinal elétrico é transmitido ao arduino; d) o arduino, por sua vez, irá convertê-lo para valores discretos e processá-los com a finalidade de detectar as batidas; e) quando a batida é identificada, um sinal é enviado ao aplicativo com identificação do *pad* que foi tocado; f) por fim, o *app* emitirá, como resultado de todo esse processo, a sonoridade desejada do tambor para o sistema de amplificação sonora a ser utilizado.

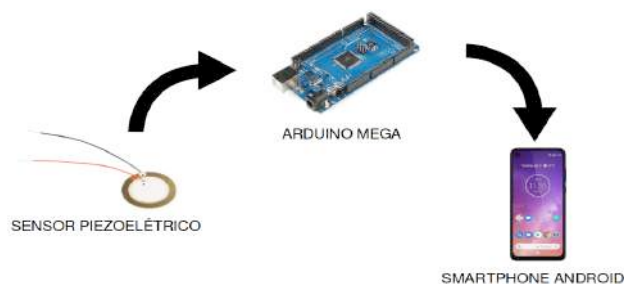


Fig.5: Esquema de funcionamento da bateria.

Ou seja, quando um sensor piezoelétrico é submetido a uma pressão mecânica, ele gera um pulso elétrico, que, neste caso, será convertido e reconhecido pelo arduino, conectado ao um *app* de celular, o qual permite, assim, o disparo dos sons do tipo *mp3* pré armazenados em tempo real.

### 3.1.3 Fiação

Os cabos fazem a ligação entre os *pads* e o arduino. Em um primeiro momento, foi cogitada a possibilidade de usar um módulo de bateria eletrônica com o protótipo, no entanto, optou-se pela utilização de um arduino conectado a um celular com a finalidade de reduzir os custos. Para tanto, foram utilizados cabos do tipo balanceado<sup>10</sup> plugs do tipo P10 ( numa das extremidades) e na outra, os dois fios (positivo e negativo) soldados nas respectivas áreas dos sensores piezoelétricos.

## 3.2 Hardware - Arduino

A captação de batidas parte do sensor piezoelétrico de cerâmica, já que é um sensor feito para a medição de pressão. Usando o piezoelétrico, cada mudança de pressão exercida sobre o sensor gera um pico de tensão que será recebida pelas portas analógicas da placa de prototipagem eletrônica Arduino Mega 2560 R3.

Antes da ligação do sensor ao Arduino, é colocado um resistor de  $1M\Omega$  em paralelo com o piezoelétrico com a finalidade de diminuir a sua sensibilidade e captar bem as batidas. A resistência do resistor pode variar, já que os sensores piezoelétricos são comumente produzidos em larga escala, o que afeta a uniformidade da qualidade entre as unidades.

No Arduino, as voltagens que chegam nas portas analógicas são mapeadas em um intervalo de valores de tipo inteiro que vão de 0 a 1023, de acordo com a tensão que chega nas portas, que vão de 0 a 5V. Logo depois desse mapeamento para cada sensor, esses valores são processados por um algoritmo feito para o Arduino.

O algoritmo que vem sendo usado foi implementado usando um valor mínimo, chamado *threshold*, para cada *pad*. Quando o valor recebido de algum sensor é maior do que o valor do seu *threshold*, significa que houve uma batida no *pad*, então o programa envia uma mensagem com a indentificação do *pad* que foi percutido para o smartphone. Depois que o valor ultrapassa o *threshold*, o programa fica cerca de 2 milissegundos sem receber mais dados sobre o *pad* percutido, esse é o tempo dos valores que chegam do sensor voltarem a ser menores do que o seu *threshold*. Esse algoritmo reconhece apenas as batidas, mas não suas intensidades.

### 3.3 Software – Aplicativo (*app*) desenvolvido para Smartphones

Depois do processamento dos valores dos sensores no Arduino, a placa envia informações sobre as batidas para um aplicativo para smartphones Android, usando a comunicação Serial, com uma frequência de 115200 bits por segundo. Na prática, basta conectar o cabo do Arduino no celular usando um adaptador USB e o aplicativo irá se conectar com Arduino.

No aplicativo, quando é reconhecido o Arduino, os *samples* da bateria são pré-carregados e ficam prontos para serem reproduzidos assim que a mensagem de um *pad* chega do Arduino. Os *samples* são pequenas gravações de sons de bateria em formato *mp3* que são usados na sonificação dos *pads*.

## 4. Resultados e Discussões

Como resultado preliminar desta pesquisa, demonstramos para a comunidade em geral, os processos, etapas de criação, funcionalidades, assim como o protótipo desenvolvido e apresentado publicamente durante a XXIV CIENTEC 2018 – Mostra de Ciência, Tecnologia e Cultura da UFRN.

Atualmente, as sonoridades da bateria estão sendo aprimoradas no ambiente de programação *Pure Data (PD)*.

## 5. Considerações Finais

Dentre os próximos passos da pesquisa inclui-se a ressignificação 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 ou diferido.

## Referências

ARDUINO. *What is Arduino*. 2019. Disponível em: <<https://www.arduino.cc/en/Guide/Introduction>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

BARROS, Bernardo Medeiros *et al.* Prototipagem de uma bateria eletrônica com módulo arduino “DK 2-80 MIDI drum kit”. In: *MOSTRA NACIONAL DE ROBÓTICA*, 4, 2014. São Carlos.

CAMPOS, Cleber da Silveira. *Percussão Múltipla Mediada por Processos Tecnológicos*. 152 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2008.

YAMAHA. *Manual do proprietário dtx400k dtx430k dtx450k*. Disponível em: <[https://br.yamaha.com/files/download/other\\_assets/1/713381/dtx400k430k450k\\_pt\\_om\\_b0.pdf](https://br.yamaha.com/files/download/other_assets/1/713381/dtx400k430k450k_pt_om_b0.pdf)>. Acesso em: 25 mar. 2018.

SILVA, Aldo Aires da. *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.

TRALDI, César Adriano. *Interpretação Mediada & Interfaces Tecnológica para Percussão*. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2007.

---

<sup>1</sup> Fonte Financiadora: PIBIC CNPq

<sup>2</sup> Fonte: [https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-699465814-bateria-musical-rmv-rock-star-pratos-baquetas-\\_JM?quantity=1&variation=21440080524](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-699465814-bateria-musical-rmv-rock-star-pratos-baquetas-_JM?quantity=1&variation=21440080524) Acesso em: 30 maio 2019.

<sup>3</sup> Fonte: [https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-954627974-bateria-eletronica-shelter-std82-rack-std-82-std-82-nf-\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-954627974-bateria-eletronica-shelter-std82-rack-std-82-std-82-nf-_JM) Acesso em: 30 maio 2019.

<sup>4</sup> Os Pads, no contexto das baterias eletrônicas, são disco de madeira ou plástico tendo ainda borrachas ou tecidos acoplados a sua superfície que simulam tambores (por isso tem formato circular).

<sup>5</sup> Arduino é uma plataforma eletrônica de código aberto baseado no fácil uso de hardware e software. Fonte: <https://www.arduino.cc/en/Guide/Introduction> Acesso em 20 março 2019

<sup>6</sup> App é um software especializado de programas que podem ser baixados e executados em dispositivos eletrônicos portáteis incluindo tablets e smartphones. Fonte: <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 março 2019

<sup>7</sup> Pure Data é um projeto de código aberto desenvolvido por Miller Puckette, e fornece aos usuários uma plataforma sofisticada para criação e manipulação através do uso de uma linguagem de programação visual. Fonte: <http://www.oxfordmusiconline.com.ez18.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002242039>. Acesso em 20 março 2019

<sup>8</sup> Rack é a estrutura utilizada para fixar os *pads*.

<sup>9</sup> PVC é a sigla pelo qual o policloreto de vinilo é conhecido. Fonte: <https://conceito.de/pvc>. Acesso em 20 março 2019

<sup>10</sup> Cabos balanceados possuem um fio coaxial com dois condutores com sinais positivo e negativo e uma malha em volta para aterramento.

## Saberes percussivos nas escolas públicas da cidade de Fortaleza – CE

*Catherine Furtado dos Santos*  
*Universidade Federal do Ceará – batherine\_84@yahoo.com.br*

**Resumo:** Este trabalho trata-se da construção teórica da pesquisa de doutorado sobre os saberes percussivos dos grupos de maracatus e banda marcial-show nas escolas públicas. Diante da investigação, a pesquisa investigou a existência dos saberes percussivos através do saber epistêmico, de identidade e social com base em Charlot (2000) e propõe uma reflexão nos termos das epistemologias do Sul, de Santos (2010), para uma possibilidade educacional construtiva e válida a partir das práticas percussivas em coletivo nas escolas públicas.

**Palavras-chave:** Saberes percussivos. Escola pública. Maracatus e Banda Marcial-Show.

**Abstract:** This work is about the doctoral research on the percussive knowledge of the maracatus and marcial-show bands in public schools. In the face of the investigated practices, the research affirms the existence of percussive knowledge through epistemic, identity and social knowledge based on the theory of Charlot (2000) and proposes a reflection in terms of the epistemologies of the South, Santos (2010), for a constructive and valid educational possibility based on collective percussive practices in public schools.

**Keywords:** Percussive knowledge Public school. Maracatus and Martial-Show Band.

### 1. Introdução

O presente artigo traz um recorte da construção teórica da tese de doutorado<sup>1</sup> sobre os saberes percussivos desenvolvidos a partir de dois grupos de maracatus cearenses<sup>2</sup> (Nação Fortaleza e Nação Pici), e uma banda marcial-show<sup>3</sup> - 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. 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<sup>4</sup>-, é comum observar a entrada de crianças que, 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. As despesas para aquisição de figurino, participação nos ensaios (passagens de ônibus, quando necessário) e nas apresentações são normalmente custeadas pelo próprio grupo através de atividades colaborativas como auxílio aos integrantes com baixas condições financeiras.

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 de 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”.

Diante dessa perspectiva, esclareço que, a prática percussiva em coletivo, mesmo sem ser realizada dentro da forma escolar tradicional<sup>5</sup>, aponta para experiências importantes através de manifestações artísticas que congregam pessoas em atividades musicais de ensaios, processos de ensino e de aprendizagem, execução de repertórios e apresentações. Tal fenômeno das práticas percussivas nas escolas públicas chamou-me atenção a partir da minha experiência docente. Ao visitar as escolas públicas, deparei-me com a realidade extensa da presença de Fanfarras e atuação desses grupos em competições dentro do espaço escolar da cidade de Fortaleza.

Neste caso refiro-me, especialmente, por ter observado a presença de instrumentos percussivos na escola, mas sem um direcionamento de aula por parte de um profissional da área (percussão) e a não articulação com os grupos presentes, sobretudo a escolha de crianças, jovens e adultos em realizar tal prática nesses espaços escolares.

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 tem-se como objetivo geral desta tese: analisar os saberes percussivos desenvolvidos pelos três grupos selecionados nas escolas. E, 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.

## **1.1 Trama dos tambores**

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 partilhada 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. Vale destacar que os maracatus e a banda marcial-show são agrupamentos musicais que se constituem por uma série de atividades para além da percussão, trazendo nos figurinos, nos adereços, nas danças, nas coreografias e nos enredos temáticos toda uma trama que se constrói nas dinâmicas desses grupos. O foco de maior interesse para essa pesquisa foi o desenvolvimento realizado pelos sujeitos através das práticas percussivas em grupo, ou seja, no naipe da percussão<sup>6</sup> ou, como também reconhecido, na ala do batuque<sup>7</sup>.

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.

No enfoque sobre os processos educativos através das práticas percussivas em coletivo acontecem, muitas vezes, nas manifestações da cultura popular onde a percussão é a tônica da prática musical. Segundo Tanaka (2009) e Prass (2004), ambas investigaram as práticas educativas inseridas em escolas de samba utilizando-se da etnografia para observação das rotinas de ensaio, configuração instrumental, os ritmistas, os mestres de bateria, os processos de ensino e aprendizagem e a representatividade dos valores e construções dos participantes.

Nesta vivência em espaços não institucionalizados educacionalmente também se desenvolve processos de compartilhamento e colaboração que, para área de Educação Musical, nos amplia a percepção de etapas formativas para o ensino de música. Os momentos de ensaios, os cortejos, as apresentações e a dinâmica dos encontros dos grupos como escolas de samba,

maracatus, congadas, reisados etc. são inseridos na sonoridade dos diversos tipos de tambores, contemplando também a participação de várias pessoas que pertencem a uma comunidade, a uma agremiação, ou seja, a uma representatividade coletiva.

## **2. Práticas percussivas na cultura popular**

A constituição da cultura percussiva no Brasil possui uma trama simbólica representada, principalmente, pelo instrumento tambor e as manifestações da cultura popular brasileira, assumindo, de acordo com a região, o período festivo e o estilo musical suas configurações sonoras, modelos e nomenclaturas específicas. Dentre essas representações a configuração artística é baseada em um enredo pelas manifestações da cultura popular através de grupos percussivos como, por exemplo: as Escolas de Samba, os Maracatus, os Cabocolinhos, as rodas de Capoeira, o Bumba-meu-boi, os Afoxés, os Grupos de Cocos, os Reisados, as Congadas e as Bandas de Fanfarra etc.

Para Coopat (2012) esses grupos se constituem como agentes do ativismo social e em instituições da cultura popular, adaptadas às formas de se manifestar adinâmica sociocultural e em novos estilos da modernidade. Através desse contexto cultural representado por toques, figurinos e personagens narram em um calendário festivo, o entrelaçado simbólico das músicas em um fazer artístico.

Desta forma, o calendário festivo brasileiro pode ser apresentado em três importantes ciclos: o carnavalesco (primeiro trimestre do ano), junino (junho) e natalino (novembro a janeiro). Para cada região brasileira é possível identificar uma manifestação popular a partir dos seus costumes, heranças, tradições, instrumentos musicais e dinâmicas culturais. Conforme os estudos de Lucas (2014):

Os rituais do Reinado de Nossa Senhora, ou Congado, constituem uma das mais importantes expressões da religiosidade e da cultura afro-brasileira presentes em Minas Gerais. A cada ano, sob o comando dos tambores, das caixas e demais instrumentos, milhares de pessoas, das pequenas vilas à capital, cantam e dançam sua fé, prestando homenagens a Nossa Senhora do Rosário, aos seus antepassados e aos santos de sua devoção, sobretudo os negros, Santa Efigênia e São Benedito, reatualizando e recriando a memória ancestral. (LUCAS, 2014, p. 15)

Nos estudos de Guerreiro (2000), as atividades percussivas são marcadas, geralmente, pelo aspecto popular e da coletividade, permeando uma transmissão de saber através da oralidade, corporalidade e improviso.

Uma das principais características da linguagem percussiva popular é a oralidade, a transmissão oral de conhecimento, que lhe confere o status de música popular, deixando-a definitivamente fora do polo erudito. A linguagem percussiva é transmitida por observação e audição seguidas de imitação. Trabalha principalmente com a exploração do som e com a improvisação. (GUERREIRO, 2000, p. 271)

Diante disso, Carvalho (2006, p.287) chama a “atenção para a arte percussiva porque ela obviamente desafia uma sensibilidade auditiva colonizada pela estética musical eurocêntrica. Sua reivindicação significaria, nesse contexto, a afirmação de um espaço público de expressão musical africana no Brasil”.

A partir desses dados da pesquisa é notório perceber a escassez do ensino das práticas percussivas coletivas baseadas nas manifestações populares nos currículos acadêmicos universitários. Como constata Schrader (2011), não se observa atividades percussivas coletivas direcionadas para a formação de escolas de samba ou de grupos de maracatus. O enfoque que contribui para este trabalho apresenta-se na possibilidade de pensar as práticas percussivas como um mediador de formação nos processos educacionais, compreendendo essas experiências carregadas de conhecimentos culturais, artísticos e musicais envolvidos em uma trama inspirada nas manifestações da cultura popular brasileira.

### **3. Conclusões**

Este trabalho apresenta um recorte da construção teórica da tese de doutorado sobre os saberes percussivos nas escolas públicas da cidade Fortaleza através do conjunto de atividades e sentidos atribuídos pelos sujeitos integrantes dos grupos de maracatus e banda Marcial-Show. Desta forma, contribuiu diretamente aos estudos da área da Educação Musical e Práticas Percussivas em coletivo.

O pressuposto central de construção para essa tese é que as práticas percussivas em coletivo são realizadas dentro de um contexto escolar em condições que, mesmo configurando-se como espaços de saberes através dos grupos de maracatus e banda marcial-show, não há, por parte da escola, uma articulação efetiva às atividades curriculares. Foi perceptível que mesmo com a presença de instrumentos percussivos, distribuições de “*Kits* percussivos” e modalidades curriculares para percussão nas escolas públicas de Fortaleza não há ainda profissionais direcionados à área e, principalmente, os grupos acabam por se utilizarem do espaço da escola apenas como uma relação que possibilite o uso do espaço físico à guarda dos instrumentos e

aos ensaios para o desfile carnavalesco, no caso dos maracatus, e, às competições, no caso da banda marcial-show.

Nas concepções teóricas para embasar a construção dessa tese a teoria da relação do saber de Charlot (2000) trouxe o direcionamento necessário para as análises partir das dimensões dos saberes epistêmico, de identidade e social emergidos diante das atividades (práticas percussivas em coletivo) e pelos sentidos atribuídos pelos sujeitos dos grupos.

Diante da realidade dos grupos nas escolas selecionadas encontrei que os três grupos se apresentam como atividades artísticas independentes do currículo formal do ensino de música na escola, contrário ao que prevê a Lei 11.679/2008 sobre a obrigatoriedade do conteúdo de música na escola. Além disso, as produções, a constituição, o funcionamento e a manutenção do grupo são realizados pelos próprios líderes, a comunidade, estudantes da escola e, em determinado momento, contam com o acolhimento e auxílio da direção da escola. A comunidade do bairro e os estudantes da escola são os principais pilares de sustentação dos grupos.

É notório que para os integrantes os grupos representam uma “escola”. Esta que não é a instituição formal de ensino (que inclusive a maioria do elenco é matriculada na escola formal), mas, sim, trazem o sentido de uma escola com que envolve a percussão através do ensino dos instrumentos, ensaios e produções artísticas. Uma “escola” que convive com os desafios constantes da música no espaço escolar. Desafios que ainda são entraves e problemas sérios que muitas vezes fogem do alcance de resolução desses grupos.

Nesse percurso propõe-se a partir da concepção das epistemologias do sul por Santos (2010), a necessidade de repensar esse conjunto de atividades como saberes produzidos efetivados por relações sociais legítimas e válidas e que, a partir dos conhecimentos gerados por esses grupos desenvolvidos nos espaços escolares, constituem-se como saberes existentes na contextualização epistemológica do sul. Assim, o recorte desses embasamentos teóricos da tese são apresentados como saberes que se expressam musicalmente através da arte percussiva, batucando nos aprendizados de si mesmo (saber de identidade), da escola (saber epistêmico) e da Vida (saber social).

## REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

CHARLOT, Bernard. **Da relação com o saber às práticas educativas**. São Paulo: Cortez, 2013.

COOPAT, Carmen María Saenz; Mattos, Márcio. **Agrupamentos da música tradicional do cariri cearense**. Juazeiro do Norte: Quadricolor, 2012.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Ed.34, 2000.

LIMA, Marcos de Aurélio de. **A banda estudantil em um toque além da música**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

LUCAS, Glauro. **Os sons do rosário: o congado mineiro do Arturos e Jatobá**. 2ªed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo; Editora Cortez. 2010.

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.

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.

TANAKA, Harue. **Diário de uma ritmista aprendiz**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

---

<sup>1</sup> Tese de doutorado: pesquisa de Catherine Furtado dos Santos defendida em 2017 no programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira na Faculdade de Educação (Faced) da Universidade Federal do Ceará (UFC).

<sup>2</sup> maracatus cearenses: são manifestações que dramatizam a coroação de reis negros através de cortejos. Na cidade de Fortaleza, os maracatus ganham destaque nos desfiles carnavalescos na Avenida Domingos Olímpio. Ver Cruz (2011), para maiores informações sobre maracatus cearenses.

<sup>3</sup> banda marcial-show: modalidade de Banda Marcial influenciada pela da cultura de bandas escolares e de competições esportivas dos Estados Unidos em sua constituição e funcionalidade conhecida como as “marching band”. Ver Silva (2012), para maiores informações sobre banda marcial-show.

<sup>4</sup> Percussionistas ou batuqueiros: para alguns instrumentistas da área percussiva há uma diferença entre percussionista e batuqueiro. O primeiro termo é mais utilizado para os músicos de banda (conjuntos musicais) e, batuqueiro, para os integrantes que tocam tambor nos grupos populares. Adiante os termos serão explicados com as devidas particularidades.

<sup>5</sup> Aponto o termo forma escolar tradicional consequente da obra de Charlot (2013) que se refere às práticas pedagógicas, principalmente, do século XIX, baseadas no rigor da disciplina, da norma, do controle do corpo e no triunfo do intelecto. Tais valores, ainda hoje, são apontados pelo autor como padrões tradicionais que se impõem pela própria estrutura de organização da escola, do seu espaço físico, da segmentação de conteúdos e da avaliação individual.

<sup>6</sup> Naípe de percussão: conjunto de instrumentos percussivos organizados no mesmo grupo.

<sup>7</sup> Ala do batuque: conjunto musical constituído de instrumentos de percussão que acompanha um cortejo de maracatu. Ver em Lima (2007).

## **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*

**Resumo:** O presente artigo apresenta propostas de criação de obras para o Grupo de Percussão da Academia de Música de Vilar do Paraíso, projeto levado a cabo aquando da realização da tese de mestrado “Criação de Obras para Grupo de Percussão: Níveis 2.º e 3.º Ciclos do Ensino Básico”, incluindo a gravação de um CD com 10 obras. Algumas dessas composições tiveram por objetivo resolver ou ajudar a colmatar problemas técnicos de execução dos instrumentos de percussão.

**Palavras-Chave:** Grupo de Percussão; Composição de obras; Ensino Básico; Gravação de CD.

### **Creation of Works for Percussion Group: Levels of 2nd and 3rd Cycles of Basic Education in Portugal**

**Abstract:** This article presents proposals for the creation of works for the Percussion Group of the Vilar do Paraíso Music Academy, a project carried out at the same time as the master thesis “Creating Works for the Percussion Group: Levels 2nd and 3rd Cycles of Education Basic”, including the recording of a CD with 10 works. Some of these compositions aimed to help solving technical problems on the execution of percussion instruments.

**Keywords:** Percussion Group; Composition of Works; Basic Education; CD Recording.

### **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.

A importância destas atividades 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. Por isso, a disciplina de grupo de percussão parece ser preponderante para a formação do aluno.

A maioria das classes de conjunto que as escolas disponibilizam aos seus alunos são corais ou orquestrais. Contudo, a legislação em vigor em Portugal não determina que as classes

de conjunto devam ser realizadas num destes grupos, sendo que, e de acordo com o plano de autonomia pedagógica<sup>1</sup> concebido pelo Ministério da Educação Português, as escolas são livres de escolher as suas classes de conjunto, tendo a Academia de Música de Vilar do Paraíso (AMVP) criado a classe de conjunto – grupo de percussão (GP).

Como percussionista, e ao desenvolver uma atividade regular com GP, desde o conservatório ao nível superior (no Brasil, no GP do Conservatório de Tatuí e no PIAP da Universidade Estadual Paulista - UNESP), mas também enquanto profissional (já em Portugal, no *Drumming-GP*), foi possível perceber as necessidades inerentes à realização de um trabalho regular. Desta forma, rapidamente se revelaram os problemas que impediam um trabalho coeso com o GP-AMVP, já que o repertório existente, na sua generalidade, não era o indicado, quer para o nível de aprendizagem quer no que diz respeito ao material disponível na escola. Foi este o motivo que desencadeou este projeto de composição de obras para GP.

À medida que se foram pondo em prática as composições em aula, foi possível perceber que essas obras foram muito importantes para o desenvolvimento técnico e musical dos alunos e, por essa razão, passou-se ao registo destas obras num CD (*Ao Paraíso*) interpretado pelos membros do GP.

Neste artigo propõe-se explicar o contexto que levou à realização da tese “Criação de Obras para Grupo de Percussão: Níveis 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico”, na qual está documentado o trabalho *Ao Paraíso*.

## 2. Grupos de Percussão – Enquadramento

De acordo com os anais da história da percussão, em 1929 Amadeo Roldán escreveu, como parte da sua série *Rítmicas*, dois movimentos para GP: as *Rítmicas V* e *VI*, sendo considerados duas das primeiras obras para este tipo de formação instrumental. Quatro anos mais tarde, em 1933, e acompanhando esta tendência, Edgard Varése estreava a sua obra *Ionisation*, de 1931. Ainda na primeira metade do século. XX, diversos compositores, tais como John Cage, Charles Yves, Carlos Chávez, Lou Harrison e Henry Cowell, entre outros, começaram a dedicar parte da sua produção musical aos instrumentos de percussão (BACK 1995, p. 269 a 271).

Dentro do panorama musical atual já existe uma grande variedade de obras exclusivamente dedicadas à música de câmara com instrumentos de percussão, que possibilitaram a expansão do universo sonoro percussivo: exploração tímbrica, desenvolvimento de ritmos complexos, pesquisa e criação de instrumentos não convencionais e utilização de instrumentos populares com uma abordagem de execução erudita. A percussão deixa de ser uma

família de instrumentos marginalizada dentro do cenário musical erudito, tornando-se em diversos aspetos um dos personagens principais da nova música (TÉLLEZ e FORD, 2006: 21).

A partir das primeiras criações de obras para GP, inicia-se um crescente desenvolvimento do repertório específico para essa formação. Na primeira metade do século XX, as universidades e conservatórios dos EUA, onde mais se desenvolveram os GP, acumularam composições, pesquisas e atuações. Tal como referido por Daniel Tones “[...] universities, colleges, and high schools incorporated percussion ensembles into their curricula. [...] percussion ensembles are now widely considered to be a staple in the developmental diet of any [...] percussion student” (TONES, 2007, p.2).<sup>2</sup>

A percussão na América propaga-se muito rapidamente. Na década de 1970 surgem no Brasil os primeiros grupos: GP do Conservatório do Brooklin Paulista em 1973-1979 (primeiro GP do Brasil), dirigido por Cláudio Stephan; GP do Conservatório de Tatuí-SP, criado por Javier Calvino em 1975; Grupo PIAP de Percussão da Universidade Estadual Paulista - UNESP, criado por John Boudler em 1978. Os dois últimos continuam em atividade.

Em Portugal, e segundo o trabalho de investigação de Paulo Oliveira, o surgimento dos primeiros cursos de percussão acontece nos conservatórios públicos, entre o final da década de 1980 e o início da de 1990. O primeiro curso de nível superior em percussão surge em 1994, na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo, no Porto. Em 1999 surge o primeiro GP profissional, o Grupo *Drumming* de Percussão, criado por Miquel Bernat, e, nesta mesma data, o primeiro GP de uma universidade, Grupo Interpercussão da Universidade de Aveiro, sob a direção de Mário Teixeira (OLIVEIRA, 2004, p. 27 a 29).

Nos dias de hoje existem outros grupos profissionais: *Drumming*, *Simantra* e *Pulsat Percussion Group*, assim como nas Academias e Conservatórios de Música já se começa a desenvolver esse género de formação.

No que diz respeito ao Ensino Básico, os primeiros GP surgem com a criação do curso de percussão: GP do Conservatório de Música de Aveiro (1987) e da Escola Profissional de Espinho (1989). Neste momento existem já diversas instituições de ensino da música em Portugal a desenvolverem trabalho com GP.

O GP da AMVP nasce no ano lectivo 2004/2005, após a escola ter aceitado disponibilizar um horário para o seu desenvolvimento e permitido que os alunos fossem efetivamente avaliados através do seu desempenho no grupo. Este era constituído, à data, por crianças entre os oito e os 10 anos de idade e sem qualquer formação básica de música.



### 3. Grupo de Percussão como Classe de Conjunto

Conforme já referido neste artigo, a importância do GP como classe de conjunto resulta 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 novos desafios técnicos e interpretativos que seriam muito difíceis de trabalhar apenas em aulas individuais. Para além disso, ao estimular o entusiasmo dos alunos por realizar uma prática de conjunto no seu próprio instrumento, desenvolvem-se os conhecimentos técnicos, interpretativos e expressivos - é por isso de grande importância para a formação do aluno enquanto músico. Paulo Oliveira acredita que a classe de conjunto – grupo de percussão possibilita ao professor complementar e ampliar alguns detalhes técnicos trabalhados, assim como amplia a abordagem técnica de todos os instrumentos (OLIVEIRA, 2012, p.15).

No ensino da percussão na AMVP é notório que a prática da música em grupo vem permitindo aos estudantes estabelecerem um relacionamento social que ajuda a moldar as suas personalidades e potencia o enriquecimento pedagógico, fomentando uma vivência coletiva, de partilha e de fraternidade. Permite também múltiplas experiências, já que as relações pessoais são fortalecidas quando pessoas oriundas de contextos socioculturais distintos estabelecem uma relação de convívio comum:

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).

Através do desenvolvimento do trabalho no GP-AMVP foi possível detetar com maior facilidade a individualidade dos alunos e, com isso, dar aos mesmos uma atenção pedagógica específica e que mais se adequasse a cada um, tanto nas aulas individuais, como nos ensaios de grupo. Por exemplo, foram utilizados instrumentos considerados marginais (como triângulo, maracas, reco-reco, entre outros), que o professor raramente trabalha nas aulas individuais por não dispor de tempo, sendo no entanto exigido um cuidado sonoro e um estudo técnico específico: “[...] we need multiple performances on a variety of instruments each year in order to perfect the necessary performance techniques, both physical and mental, that are involved” (CLYDE, 2003, p. 43)<sup>3</sup>. Esta foi a grande motivação para a variedade orquestral das composições criadas para o GP, tornando possível o trabalho nestes instrumentos e contribuindo para a formação dos alunos, também no que diz respeito à sua execução em obras a solo.

#### 4. 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 gêneros 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, potenciar uma reflexão sobre as obras compostas com o intuito de desenvolver as capacidades dos alunos do GP enquanto percussionistas e a pertinência pedagógica do processo de gravação do CD.

#### 5. Metodologia

A metodologia utilizada baseou-se fundamentalmente no trabalho com o GP-AMVP para realizar algumas tarefas, tais como: **1. Inventariação de repertório:** tornou possível perceber a existência de numerosas obras para GP (do nível pretendido). Muitas foram compostas com instrumentos não convencionais, tais como utensílios domésticos, sucatas, garrafas, bidões, etc. Apesar de os alunos deverem contactar com esse tipo de estética, que alarga horizontes e desenvolve uma série de competências musicais, o trabalho realizado com instrumentos convencionais, melódicos e harmônicos prepara melhor o indivíduo para os futuros compromissos profissionais. Por outro lado, as peças compostas com instrumentos convencionais, na maioria esmagadora das obras existentes para GP, são destinadas a grupos com níveis artísticos de excelência e, portanto, dificilmente se conseguiriam colocar em prática; **2. Realização de composições:** criação de obras adequadas à instrumentação existente na escola e ao nível dos alunos, que fossem de encontro às dificuldades técnicas e musicais dos mesmos e material adequado às faixas etárias, potenciando o desenvolvimento das competências sensoriais e artísticas. Foi o motivo que fomentou a ideia da criação de obras para o GP-AMVP; **3. Gravação do CD:** outra das tarefas metodológicas aplicadas, na qual se teve em conta as perceções cognitivas dos alunos, ainda pouco ou nada desenvolvidas para a prática de música em conjunto, e a utilização de variados instrumentos disponíveis à data na AMVP.

##### 5.1. Componentes técnicas exploradas

Nas obras em causa foi realizado um abrangente trabalho específico no que diz respeito ao desenvolvimento técnico dos alunos em cada instrumento. A este respeito, foram exigidos os seguintes quesitos de execução: postura, sempre partindo do princípio de que o aluno deve estar confortável no posicionamento perante o instrumento; preensão do instrumento; preensão das baquetas nas mãos; relaxamento físico durante a execução; escolha de baquetas.

## 5.2. As Obras

Título da obra	Número de executantes	Instrumentação	Observações
<i>Ao Paraíso I</i> (2005)	Oito percussionistas	Parte 1: Caixa, prato suspenso (agudo), marimba; Parte 2: Timbalão (agudo), <i>log drum</i> , um par de maracas, pandeiro suspenso, triângulo; Parte 3: Timbalão (grave), prato suspenso (grave), pau de chuva, três <i>temple-blocks</i> ; Parte 4: Um tímpano em <i>Dó</i> (partilhado), três mini <i>djembes</i> , <i>cowbell</i> ; Parte 5: Um par de tímpanos.	Estimular a prática do exercício técnico “toque simples alternado”,  Possibilitar o conhecimento de variados tipos e o aperfeiçoamento da sua técnica de execução.
<i>Ao Paraíso II</i> (2006)	Oito percussionistas	Parte 1: Triângulo e pandeiro; Parte 2: Dois pratos suspensos (agudo e grave), timbalão medio, pandeiro; Parte 3: Três <i>wood-blocks</i> e caixa; Parte 4: Três bongós, reco-reco e <i>cowbell</i> ; Parte 5: Vibrafone; Parte 6: Marimba; Parte 7: Marimba baixo; Parte 8: Um par de tímpanos.	Oferecer uma continuação a <i>Ao Paraíso I</i> .  Originariamente a peça foi composta para dez percussionistas. Após a revisão, a obra passou a ser apenas para oito percussionistas.
<i>Peter-Pan – Branca dos olhos d'água</i> (2007)	Nove percussionistas e Uma soprano	Parte 1: <i>Sleigh bells</i> ; Parte 2: Triângulo; Parte 3: Prato suspenso médio; Parte 4: Caixa; Parte 5: Bombo sinfónico; Parte 6: Soprano; Parte 7: <i>Glockenspiel</i> ; Parte 8: Vibrafone; Parte 9: Marimba; Parte 10: Quatro tímpanos com pedal.	Fórmula de compasso de 9/8 e uma acentuação agógica de 3/4 e 3/8, foi possível criar um ambiente rítmico cheio de movimento e magia.
<i>Estudo n.º I</i> (2007)	Nove percussionistas	Parte 1: Prato suspenso médio; Parte 2: Pandeiro sinfónico; Parte 3: Caixa; Parte 4: <i>Glockenspiel</i> ; Parte 5: Vibrafone II (partilhado); Parte 6: Vibrafone I (partilhado); Parte 7: Marimba II (partilhado); Parte 8: Marimba I (partilhado); Parte 9: Um par de tímpanos.	Fórmula de compasso 4/4 e tonalidade de <i>Dó Maior</i> . Exige do aluno a precisão de tocar no tempo e/ou contratempo dentro da pulsação pedida na partitura.
<i>Estudo n.º II</i> (2007)	Nove percussionistas	Parte 1: Triângulo; Parte 2: Um par de maracas; Parte 3: Dois <i>temple-blocks</i> ; Parte 4: Pandeiro; Parte 5: <i>Glockenspiel</i> ; Parte 6: Vibrafone I (partilhado); Parte 7: Vibrafone II (partilhado); Parte 8: Marimba I (partilhada);	Fórmula de compasso 3/4.  Existe ainda a dificuldade acrescida de tocar em contraponto (tamborim,

		Parte 9: Marimba II (partilhada).	temple-block, maracas e triângulo).
<i>Estudo n.º III (2007)</i>	Oito percussionistas	Parte 1: Caixa; Parte 2: <i>Tenor drum</i> ; Parte 3: Três timbalões; Parte 4: Bombo sinfónico; Parte 5: <i>Glockenspiel</i> ; Parte 6: Vibrafone; Parte 7: Marimba; Parte 8: Um par de tímpanos.	Carácter mais explosivo e marcação dramática em <i>pianissimo</i> , com um ritmo <i>ostinato</i> em colcheias do <i>tenor drum</i> e da caixa. A fórmula de compasso é 2/4 e a tonalidade <i>Fá Maior</i> .
<i>Estudo n.º IV (2007)</i>	Nove percussionistas	Parte 1: Triângulo; Parte 2: Prato suspenso médio; Parte 3: <i>Glockenspiel</i> ; Parte 4: Vibrafone II (partilhado); Parte 5: Vibrafone I (partilhado); Parte 6: Marimba II (partilhada); Parte 7: Marimba I (partilhada); Parte 8: Um par de tímpanos.	Fórmula de compasso composto em 6/8 e a tonalidade de <i>Ré Maior</i> .
<i>Estudo n.º V (2007)</i>	Seis percussionistas	Parte 1: Três timbalões; Parte 2: Três metais; Parte 3: Três madeiras; Parte 4: Três madeiras; Parte 5: Três metais; Parte 6: Três timbalões.	Utiliza exclusivamente instrumentos com sons indefinidos e foi escrito para três grupos distintos de instrumentos: peles, metais e madeiras.
<i>Moving air (2006)</i>	Doze percussionistas e um pianista	Parte 1: <i>Glockenspiel</i> ; Parte 2: Vibrafone; Parte 3: Marimba II (partilhada); Parte 4: Marimba I (partilhada); Parte 5: Um par de tímpanos; Parte 6: Quatro <i>wood-blocks</i> ; Parte 7: Caixa e reco-reco; Parte 8: Bombo sinfónico; Parte 9: Prato suspenso agudo (4), dois apitos (agudo e grave); Parte 10: Prato suspenso medio (3), dois apitos (agudo e grave); Parte 11: Prato suspenso meio grave (2), um par de maracas; Parte 12: Prato suspenso grave (1), pandeiro; Parte 13: Piano.	Proporciona uma sensação de movimento e/ou deslocação de ar. Exige do músico uma concentração apurada na execução dos ritmos que vão completando as frases de uma outra parte ou partes, obrigando a um controle e precisão muito apurados para esta competência.

Tabela 1: Obras incluídas no CD *Ao Paraíso*

### 5.3. CD - Ao Paraíso

A disponibilidade e concentração dos alunos nas fases de preparação do CD foram extremamente importantes. Demonstraram um elevado nível de profissionalismo durante o processo, tendo em conta que tinham pouca experiência musical e nenhuma em gravação. A tarefa requeria um alto nível de exigência, já que a gravação do CD foi feita sempre em conjunto. Este facto estimulou os alunos para um grande desenvolvimento sensorial na execução das suas partes com perfeição.

## 6. Resultados obtidos

Embora o GP da AMVP tenha sido criado como uma disciplina de classe de conjunto, foi possível constatar que este projeto potencializou o trabalho individual, não só na aquisição das várias competências musicais mas também performativas. Pode também observar-se que a prática da música em grupo permitiu aos estudantes estabelecerem um relacionamento social que contribuiu para uma vivência coletiva e de partilha.

Depois da gravação deste 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 de instrumentos, etc.).

Após a concretização deste trabalho, a direção da AMVP apoiou cada vez mais os projetos do grupo, desafiando os limites de todos os envolvidos, assim como concedeu um maior apoio à classe de percussão, investindo em mais e melhores instrumentos e possibilitando inúmeras apresentações em concerto.

## 7. Considerações finais

Com este trabalho espera-se de alguma forma ter contribuído para o desenvolvimento e criação de GP no ensino básico em Portugal, assim como incentivado outros professores a realizar trabalhos com GP no âmbito da disciplina de Classe de Conjunto. A criação de outras obras a nível do ensino básico poderia favorecer o panorama do ensino da percussão em Portugal.

Da mesma forma, seria importante que este trabalho motivasse outros percussionistas a realizar um trabalho de pesquisa mais aprofundado sobre o repertório para GP – com obras compostas especificamente para os vários níveis do ensino básico –, não só a nível nacional, mas também noutros países e continentes. Seria ainda de grande utilidade fazer um levantamento minucioso para reconhecer o panorama dos GP nas escolas, sugerir um programa de base e estimular compositores para a criação de obras para esta formação, enriquecendo o repertório e obtendo diversidade de estilos e géneros musicais, o que contribuiria para o cenário musical da percussão.

## Referências:

BECK, John. *Encyclopedia of Percussion: Percussion Ensembles*. New York: Garland Publishing, Inc. 1995.

- CLYDE, Kevin. *A Four-year Curriculum for Applied Percussion at the Undergraduate Level*. Bowling Green, Ohio. [190f.]. Tese de Mestrado. Graduate College of Bowling Green State University, 2001
- COOK, Gary. *Teaching Percussion*. New York: Schirmer Books 1998.
- GOHN, Daniel. *Educação Musical a Distância: Propostas para ensino e aprendizagem de percussão*. São Paulo. [191f.]. Tese de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009
- OLIVEIRA, Luís. *Criação de Obras para Grupo de Percussão: Níveis 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico*. Aveiro, 2012. [211f.]. Tese de Mestrado. Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.
- OLIVEIRA, Paulo. *O Ensino da Percussão nos Conservatórios Públicos em Portugal: Análise Crítica*. Aveiro. [143f.]. Tese de Mestrado. Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro: Aveiro, 2004.
- TELLEZ, José; FORD, Andrew. *Música Presente*. Madrid: Colección Exploraciones, Fundación Autor, 2006.
- TONES, Daniel. (2007). *Essential Elements of Percussion Education: The Percussion Ensemble*. Disponível em: <<http://danieltones.com/Writings.html>> Acesso em: 15 jul. 2012.
- WAZLAWICK, Patrícia., CAMARGO, Denise. e MAHEIRIE, Katia. (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](http://www.scielo.br/pdf/pe/v12n1/v12n1a12.pdf)> Acesso em: 20 jul. 2012.

---

<sup>1</sup> Consultar: <http://www.drec.min-edu.pt/conteudo.aspx?do4=ISfvdBozE/g=>

<sup>2</sup> Acessado em: <http://danieltones.com/Writings.html>.

“[...] universidades, faculdades e escolas do ensino secundário incorporaram grupos de percussão nos seus currículos. [...] os grupos de percussão são agora unanimemente considerados um marco no percurso e desenvolvimento de qualquer estudante [...]” - tradução livre do autor.

<sup>3</sup> “[...] precisamos de várias atuações em vários instrumentos, todos os anos, para aperfeiçoar as técnicas necessárias, tanto físicas como mentais, que estão envolvidas” - tradução livre do autor.



# Percussão e educação musical para crianças e adolescentes com transtorno do espectro do autismo<sup>1</sup>

Rodrigo Gudín Paiva

Universidade do Vale do Itajaí - [bateristarodrigopaiva@gmail.com](mailto:bateristarodrigopaiva@gmail.com)

Cristina Maria Pozzi

Universidade do Vale do Itajaí - [cristinapozzi@univali.br](mailto:cristinapozzi@univali.br)

Guilherme Machado da Silva

Universidade do Vale do Itajaí – [guimachadopercussao@gmail.com](mailto:guimachadopercussao@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo apresenta o projeto de percussão e educação musical para crianças e adolescentes diagnosticados com Transtorno do Espectro do Autismo, realizado na cidade de Itajaí, Santa Catarina. Com o objetivo de desenvolver habilidades musicais, sociais e cognitivas dos alunos com autismo, foram realizadas aulas semanais, durante o período de 2016 a 2019. Envolvendo professores e alunos de graduação em Música e em Medicina, o trabalho promove uma interface entre a área da saúde e da educação musical, com ênfase no ensino coletivo de percussão. Como resultados, destaca-se a importância da música para a comunicação e qualidade de vida destas crianças, somado ao envolvimento dos familiares no processo.

**Palavras-chave:** Educação musical. Percussão. Transtorno do espectro do autismo.

## **Percussion and Musical Education for Children and Teenagers with Autism Spectrum Disorder**

**Abstract:** This article presents a project of percussion and musical education for children and teenagers diagnosed with autism spectrum disorder, conducted in the city of Itajaí, Santa Catarina. In order to develop musical, social and cognitive skills in students with autism, weekly classes were held during the period from 2016 to 2019. These meetings promote an interface between the areas of health and musical education, involving teachers and undergraduate students in music and medicine, with emphasis on the collective teaching of percussion. As a result, we highlight the importance of music for improving the communication and quality of life in these children, in addition to the close involvement of the relatives in the process.

**Keywords:** Musical Education. Percussion. Autism Spectrum Disorder.

## **1. Transtorno do Espectro do Autismo e a Música**

O autismo ou transtorno do espectro do autismo (TEA), conforme a última edição do Manual Diagnóstico e Estatístico dos Transtornos Mentais DSM-5 (APA, 2014), é um distúrbio do neurodesenvolvimento de origem neurobiológica que afeta a comunicação e interação sociais e os comportamentos e interesses. É um quadro crônico, de início na infância, com limitação ou prejuízo funcional, acomete quatro vezes mais meninos e tem uma prevalência de 1:59 entre crianças de 8 anos (BAIO, WIGGINS, CHRISTENSEN et al, 2018).

Na ausência de um marcador biológico, o diagnóstico baseia-se em critérios clínicos que envolvem: 1. Déficits persistentes na comunicação social e na interação social em múltiplos contextos, com prejuízos na reciprocidade socioemocional; déficits nos comportamentos comunicativos não verbais usados para interação social; déficits para desenvolver, manter e compreender relacionamentos e 2. Padrões restritos e repetitivos de comportamento, interesses ou atividades, conforme manifestado por pelo menos dois dos seguintes achados: movimentos motores, uso de objetos ou fala estereotipados ou repetitivos; adesão inflexível a rotinas ou padrões ritualizados de comportamento; interesses fixos e altamente restritos, anormais em intensidade ou foco; hiper ou hiporreatividade a estímulos sensoriais ou interesse incomum por aspectos sensoriais do ambiente (APA, 2014).

Em cerca de um terço dos casos associa-se a presença de retardo mental que afeta de maneira determinante a adaptação funcional. Os dois terços restantes, com capacidade intelectual dentro da média, apresentam ainda assim, um alto grau de dependência (HERVÁS 2016). Da mesma forma, é preciso especificar a respeito do comprometimento da linguagem e o funcionamento verbal. A presença de comprometimento intelectual e da linguagem concomitante são especificadores de gravidade e pode variar de acordo com o contexto ou oscilar com o tempo. A gravidade é registrada em três níveis (1, 2 e 3) de acordo com o grau de apoio exigido para a funcionalidade do indivíduo com TEA, nos domínios da comunicação social e comportamentos restritos e repetitivos. É frequente a discrepância entre habilidades funcionais adaptativas e intelectuais (APA, 2014).

Fatores genéticos, epigenéticos e ambientais estão implicados na etiologia do TEA. Não existe tratamento farmacológico efetivo para os sintomas nucleares do autismo e o tratamento comportamental intensivo precoce é o tratamento de escolha (HERVÁS, 2016).

Um dos critérios clínicos incluídos na última edição do DSM-5 refere-se ao funcionamento sensorial atípico em uma parte expressiva dos indivíduos com TEA. Hipersensibilidade auditiva, por exemplo, é um sintoma frequente, assim como, uma capacidade auditiva focal que pode explicar os casos dos gênios musicais autistas que apresentam grande habilidade para tocar e compreender estruturas complexas da música, mas que, por outro lado, não conseguem perceber o sentido metafórico ou sentimental presente numa determinada obra (WAN, SCHLAUG, 2010).

Em seu texto sobre percepção musical em crianças autistas e os efeitos nas funções interpessoais, GUERRER E MENEZES descrevem:

As regiões cerebrais associadas à linguagem e à música se sobrepõem, o que sustenta a possibilidade de reabilitação desta através da música, que traz ainda eficaz melhoria no



comportamento social e comunicativo através do aumento da atenção compartilhada. Pesquisas apontam benefícios da música na neuroplasticidade e provam que intervenções baseadas em música podem ser usadas para fortalecer conexões entre as regiões frontal e temporal, que apresentam anormalidades nos autistas. Atividades relacionadas à música envolvem imitação e sincronização, levando à ativação de áreas que contêm neurônios-espelho e proporcionando o desenvolvimento da cognição social, tarefas nas quais indivíduos autistas tipicamente mostram dificuldades (GUERRER, MENEZES, 2014).

### **1.1. A música e o sistema nervoso**

A música, junto à linguagem, é um dos traços exclusivos dos seres humanos. Apesar da existência do canto dos pássaros e alguns tipos de comunicação entre primatas e baleias, por exemplo, nenhuma outra espécie possui esses dois domínios organizados da maneira como são nos seres humanos (MITHEN, 2006). Além disso, a música é tão antiga na vida do homem, que é anterior à própria linguagem e à agricultura (LEVITIN, 2010). Embora não se saiba, ao certo, o papel evolutivo desempenhado por ela, não se pode negar sua importância em nossas vidas, dada sua onipresença, independente da cultura em que está inserida.

Nas últimas décadas, o avanço das Neurociências tem possibilitado uma maior compreensão sobre a relação entre música e sistema nervoso. Técnicas de imagem por ressonância magnética (RM) têm possibilitado a verificação de diferentes volumes de estruturas cerebrais específicas como o corpo caloso, córtex motor e cerebelo quando se compara músicos de alto desempenho e não músicos (SCHLAUG et al., 1995). Nesse sentido, muito tem se discutido sobre efeitos neuroplásticos resultantes do treino musical, por exemplo. Já estudos com RM funcional (RMf) têm possibilitado o estabelecimento de correlações entre determinadas áreas cerebrais e funções, habilidades musicais ou processamento de sons.

## **2. As aulas de percussão e educação musical**

Desde 2016, o GPI - Grupo de Percussão de Itajaí, projeto de extensão vinculado a Universidade do Vale do Itajaí, iniciou este trabalho em parceria com o CER II - Centro Especializado em Reabilitação Física e Intelectual, com a realização de aulas de percussão e educação musical para crianças e adolescentes com diagnóstico de TEA. Além do apoio da universidade e da parceria com o CER II, mais recentemente estabeleceu-se parceria com a AMA – Associação dos Pais e Amigos dos Autistas – de Itajaí.

Trata-se de um projeto de educação musical inclusiva e trabalho social com objetivo de criar momentos de apreciação, socialização e práticas musicais com instrumentos de

percussão e objetos sonoros do cotidiano, a fim de promover oportunidades de aprendizagem para todos; proporcionar aos alunos conhecimentos e habilidades, envolvendo direitos humanos, cidadania, valorização da diversidade cultural e das diferenças; desenvolver as capacidades sociocomunicativas, cognitivas, musical e cultural de crianças e adolescentes com TEA e proporcionar a inclusão e a inserção social pela educação musical (PAIVA, POZZI, 2017).

### **2.1. Os participantes e os encontros**

Considerando o objetivo de educação musical em crianças e adolescentes com TEA, procedeu-se uma triagem médica de participantes, de modo que fosse possível a comunicação expressiva e receptiva, bem como a execução de tarefas. Nesses quatro anos de atividades, passaram pelo projeto cerca de 30 alunos, na faixa etária entre 5 e 14 anos de idade. Todos apresentavam TEA, nível I ou II de funcionalidade, de acordo com critérios do DSM-5 (APA, 2014), validado por avaliação médica neuropediátrica, realizada por um dos autores (Pozzi, CM).

Atualmente, participam deste projeto 12 (doze) crianças e adolescentes (11 do sexo masculino), com idade entre 7 e 15 anos (média de 11 anos e 6 meses), média de idade no diagnóstico foi 6 anos e 2 meses. Entre os participantes, nove apresentam nível 1 de funcionalidade (leve) e três, nível 2 de funcionalidade (moderado). Três participantes exibem prejuízo cognitivo e cinco apresentam prejuízo na linguagem.

Para avaliar o quociente de desenvolvimento foi utilizada a Escala Vineland de comportamento Adaptativo (SPARROW, BALLA & CICHETTI, 1984): quatro participantes exibem comportamento adaptativo adequado e os demais se distribuem entre limítrofe e déficit moderado.

Os encontros são semanais, com duração média de 75 minutos, com participação de dois professores dos Cursos de Música e Medicina, alunos de graduação bolsistas e voluntários, doze crianças e adolescentes com TEA e seus familiares.

O envolvimento dos pais e familiares foi de fundamental importância para o fortalecimento do trabalho e pode ser considerado um fator determinante para o sucesso das ações implementadas. Estas famílias estão conectadas a uma rede de apoio e compartilham as mesmas dificuldades e necessidades.

## 2.2 Trajetória do projeto

A estratégia utilizada nos encontros foi sendo modificada ao longo dos anos. Todo o processo das aulas foi planejado de acordo com as necessidades e no tempo das crianças. Em um primeiro momento foi primordial que se mantivesse uma rotina bem estruturada e dinâmica para cativar as crianças, de modo que se sentissem pertencentes e interessadas no conteúdo musical proposto pelo projeto.

Paralelamente, desenvolveu-se também um trabalho de educação musical com os familiares, pois estavam presentes em todos os encontros. Através da audição musical, canto, percussão corporal e de instrumentos, foi possível proporcionar momentos de apreciação, conhecimento e fazer musical, favorecendo a troca relacional e um momento de relaxamento. Esse trabalho também potencializou o interesse dos pais pela música e ajudou na valorização das conquistas e habilidades demonstradas pelos filhos. Por exemplo, os pais passaram a “sentir na pele” como é difícil cantar afinado, tocar um instrumento com uma boa sonoridade, tocar com o ritmo preciso, entre outros fatores observados.

Inicialmente os encontros com as crianças e adolescentes consistiam em: 1) apresentação e apreciação de peças musicais, realizada pelos bolsistas que fazem parte do GPI e que tocavam peças e canções do espetáculo didático musical chamado “Percussão Catarina” com ênfase nos instrumentos de percussão utilizados em festas populares de Santa Catarina (CANDEMIL, PAIVA, 2015). Em cada apresentação, um elemento novo era apresentado, como por exemplo, diferentes instrumentos musicais, diferentes ritmos, entre outros; 2) diálogo, interação, exploração sonora e vivência dos elementos que haviam sido enfatizados durante a apreciação musical; 3) tocar e cantar o repertório selecionado para o dia; 4) relaxamento, trabalhando a respiração e preparando os alunos para voltarem para suas casas, seguido do encerramento em roda, com uma saudação final.

Esta sequência de atividades mostrou-se desde o início muito eficaz pois, ao mesmo tempo que trazia sempre uma novidade ou surpresa para as aulas, também mantinha uma rotina, importante para o estabelecimento da confiança e segurança necessárias aos participantes que logo foram estabelecendo os primeiros diálogos e interações com todo o grupo. Na medida que a atividade se consolidou, o grupo se conheceu melhor e estabeleceu vínculos, foi incluída uma roda de conversa no início do encontro e as temáticas abordadas foram se transformando de acordo com os interesses e respostas positivas obtidas pelos alunos.

Os temas abordados foram: tipos de instrumentos de percussão, sonorização de histórias, construção de instrumentos com materiais recicláveis, sendo confeccionados

diferentes instrumentos de percussão: chocalhos, reco-recos, cuícas, pandeiros, *ocean drums*, paus de chuva, carrilhões, efeitos com chaves, tampinhas de garrafas e outros. O Boi de Mamão, folguedo característico do litoral catarinense (MULLER; PIMENTEL & PEREIRA, 2019), foi tema principal de todo um semestre de aulas, sendo apresentado a cada semana um novo personagem (Boi, Vaqueiro, Doutor, Benzedeira, Maricota, Bernúncia e outros) e suas músicas.

O repertório vivenciado de forma lúdica e com brincadeiras, através da percussão corporal e instrumental, foi construído com o grupo e os convites para apresentações públicas começaram a surgir. A primeira apresentação ocorreu em um evento de inauguração do novo espaço terapêutico no CER. De acordo com a narração da história “Viva Percussão Catarina!” as crianças alinhadas e com os mais diversos instrumentos a disposição, sonorizavam cada detalhe do texto. Bosques, montanhas, cachoeiras, passeios de trem faziam parte da ambientação sonora, remetendo a plateia às paisagens mais marcantes do estado catarinense.

Como dito anteriormente, cantigas do boi de mamão foram inseridas ao repertório e o folguedo ganhou forma. Reconstruiu-se a história do boi de mamão com os personagens do boi, bernúncia, urubu, cachorro, doutor e benzedeira. Assim, foi realizada a segunda apresentação pública, onde os alunos interpretaram personagens, cantaram as canções da brincadeira e tocaram os instrumentos do boi de mamão, em um evento da AMA que ocorreu com a presença dos amigos e familiares das crianças.

Em 2018, a proposta incluiu a formação de um bloco de batucada. Conceitos rítmicos característicos da música brasileira foram apresentados nas aulas, técnicas com baquetas e execução dos ritmos em baldinhos de plástico e bombonas de água marcaram esse período de batucada. O foco e ao mesmo tempo o desafio do ano foi a criação de uma música que expressasse o sentimento que este grupo tem em relação ao autismo em tom de protesto, alerta e conscientização, para compor uma faixa do projeto Via Música, concurso idealizado e produzido pela gravadora e produtora cultural Café Maestro Produções, através da lei de incentivo à cultura de Itajaí. E assim nasceu a canção de “protesto” intitulada “Não faz mal pro Brasil”. Por ocasião da Semana de Conscientização sobre o Autismo deste ano, promovida pela AMA de Itajaí, o grupo apresentou esta composição, em forma de cortejo pelas ruas da cidade.

### **2.3 Nem melhor, nem pior**

A música foi composta de forma coletiva com as crianças, que aceitaram entusiasmadas a proposta. Quando se falou em fazer uma canção de “protesto” logo surgiu a primeira frase e que deu título à canção: “Não faz mal pro Brasil”. A partir daí, desenvolveu-se uma série de frases ditas pelas crianças que, aos poucos foram estruturadas em uma letra. A

melodia surgiu naturalmente dando contornos às reivindicações das crianças e o bloco de batucada já estava ensaiado. O ritmo do boi de mamão e o famoso TUM-TUM-PÁ integraram o arranjo da música que também contou com a presença dos músicos que compõem o GPI, com baixo, guitarra, voz, bateria, flauta transversal e muita percussão. A música foi lançada no segundo semestre de 2018 e está disponível nas principais plataformas digitais.<sup>2</sup>

Os alunos do projeto tiveram a oportunidade de conhecer um estúdio de gravação e vivenciar um pouco da rotina dos profissionais que ali trabalham como técnicos, engenheiro de som, além de vivenciar a experiência dos músicos profissionais, gravando sua música, suas vozes e a batucada. Com fones de ouvido e atentos ao andamento mantiveram-se concentrados focando o melhor resultado musical. Nesse dia foi possível registrar também, em um pequeno documentário, o *making off* das gravações, além das entrevistas com os pais e demais envolvidos no processo.<sup>3</sup>

### **3. Resultados**

Os encontros foram gravados em áudio e vídeo e os bolsistas do grupo de percussão elaboraram relatórios semanais descritivos. Também foram gravadas (em áudio) entrevistas semestrais com os familiares dos participantes, através da metodologia de grupo focal.<sup>4</sup>

De acordo com os depoimentos dos pais e responsáveis, da evolução do trabalho e da análise qualitativa da equipe, pode-se observar melhora na comunicação e interação social, na coordenação motora, no controle de impulso e iniciativa. De maneira geral, as habilidades sociocomunicativas e cognitivas dos envolvidos, bem como o planejamento motor, organização da ação, flexibilidade cognitiva, atenção e memória apresentaram avanços.

Também foi descrita prática domiciliar de transformar utensílios domésticos em instrumentos musicais, dessensibilização a sons aversivos e maior familiaridade com a percussão. Foi possível treinar habilidades como a percepção musical e rítmica, o movimento corporal e o canto.

As aulas proporcionaram um convívio estreito e lúdico entre crianças e adolescentes com autismo e seus familiares, possibilitando a interação em um novo cenário, onde a música é o elo e expressa a individualidade e natureza de cada um.

O trabalho envolvendo a música e todos os seus desdobramentos revela-se um desafio, no entanto destaca-se como um caminho favorável e facilitador na estimulação de habilidades motoras, sociais e cognitivas de crianças e adolescentes com TEA.

**Referências:**

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5*. 5ª. Edição. Porto Alegre: Artmed, 2014.

BAIO, Jon; WIGGINS, Lisa; CHRISTENSEN, Deborah L. et al. Prevalence of Autism Spectrum Disorder Among Children Aged 8 Years – Autism and Developmental Disabilities Monitoring Network, 11 Sites, United States, 2014. *MMWR Surveill Summ*, 67(No. SS-6), 1-23, 2018.

CANDEMIL, Luciano S.; PAIVA, Rodrigo G. *Percussão Catarina*. Balneário Camboriú: Ed. do autor, 2016.

GUERRER, Bruna L.; MENEZES, Jaqueline L. *Percepção musical em crianças autistas: melhora de funções interpessoais*. Disponível em <http://cienciasecognicao.org/neuroemdebate/?p=1393>. Acesso em 26 jun 2019.

HERVÁS, Amaia. Un autismo, varios autismos. Variabilidad fenotípica en los trastornos del espectro autista. *Rev Neurol*, 62 (Supl 1): S9-S14, 2016.

IERVOLINO, Solange A.; PELICIONI, Maria Cecília F. A utilização do grupo focal como metodologia qualitativa na promoção da saúde. *Rev Esc Enf USP*, v. 35, n.2, p.115-21, jun, 2001

LEVITIN, Daniel J. *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MITHEN, Steven. *The singing Neanderthals: the origins of music, language, mind and body*. Harvard University Press: Cambridge, 2006.

MULLER, Cristiane; PIMENTEL, Josias; PEREIRA, Natalia. *Cantigas do boi de mamão catarinense: versões e partituras*. Itajaí: Traços e capturas, 2019.

PAIVA, Rodrigo G.; POZZI, Cristina M. Grupo de percussão e educação musical para crianças com autismo. In: I Congresso Brasileiro de Percussão, 2018, Campinas. *Anais do I Congresso Brasileiro de Percussão*. Campinas - SP: IA/Unicamp, 2017. p. 473-482

SCHLAUG, Gottfried; JANCKE, Lutz; HUANG, Yanxiong; STAIGERI, Jochen F.; STEINMETZ, Helmuth. Increased corpus callosum size in musicians. *Neuropsychologia*, v. 33, p. 1047-1055, 1995.

SPARROW, Sara S.; BALLA, David A.; CICHETTI, Dominic V. *Vineland Adaptive Behavior Scale*. Minnesota: American Guidance Service Circle Pines, 1984.

WAN, Catherine Y.; SCHLAUG, Gottfried. Neural pathways for language in autism: the potential for music-based treatment. *Future Neurol*. 5(6): 797-805, 2010.

<sup>1</sup> Fonte Financiadora: Universidade do Vale do Itajaí por meio de edital interno de extensão.

<sup>2</sup> Para ouvir a música Não Faz Mal pro Brasil acesse:

<https://open.spotify.com/track/0aBTjt1iO7RdBt5OuDuJCU?si=8sqaqrxWQpC4A1V8Frhq3Q>

<sup>3</sup> Para assistir o documentário acesse: [https://www.youtube.com/watch?v=eckGR3J1\\_PU&t=15s](https://www.youtube.com/watch?v=eckGR3J1_PU&t=15s)

<sup>4</sup> Como técnica de pesquisa qualitativa, o grupo focal obtém dados a partir de reuniões em grupo com pessoas que representam o objeto de estudo. O grupo focal tem sido utilizado internacionalmente para a estruturação de ações diagnósticas e levantamento de problemas; para o planejamento de atividades educativas, como objeto de promoção em saúde e meio ambiente; podendo ser utilizado também para a revisão do processo de ensino-aprendizagem (IERVOLINO, PELICIONI, 2001, p.116).

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

Leticia Maria Antunes  
*DM-FFCLRP-USP- leticia.antunes@usp.br*

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliana C. M. G. Sulpicio  
*DM-FFCLRP-USP- elianasulpicio@usp.br*

**Resumo:** Trata-se de uma pesquisa em andamento, na qual pretende-se estudar a Técnica de Alexander e seus possíveis benefícios nos estudos diários da caixa-clara. O estudo busca auxiliar a saúde do músico, através da conscientização corporal, com intuito de prevenir e melhorar problemas posturais e tensões musculares. Através de levantamento bibliográfico, concluímos que a técnica aplicada ao estudo de caixa-clara é benéfica, pois realiza uma reeducação psicomotora. Ela promove o bem-estar por meio da consciência do equilíbrio, postura e coordenação motora, contribuindo assim para uma melhor performance.

**Palavras-chave:** Técnica Alexander. Saúde do músico. Performance.

**Title of the Paper in English: The Corporal Awareness of the Percussionist in your Daily Study of Snare Drum in the Alexander Technique Perspective**

**Abstract:** This is an on-going research, which proposes to study the Alexander Technique and its possible benefits in daily practice of snare drum. The study seeks the musician health through corporal awareness, preventing and improving postural problems and muscular tensions. Through a bibliographical survey, we conclude that the applied technique to snare drum study is beneficial regarding its action through psychomotor re-education. It promotes well-being through the awareness of balance, posture and motor coordination, contributing for a better performance.

**Keywords:** Alexander Technique. Musician health. Performance.

### **1.Introdução**

Esta pesquisa busca entender a utilização do corpo nos estudos diários do percussionista, em sua prática de caixa-clara, observando sua relação com o instrumento do ponto de vista postural. Busca-se conscientizar a importância da consciência corporal no estudo musical e demonstrar como esses fatores podem incidir na prática musical.

Há diversos fatores que influenciam a saúde corporal do músico. Práticas que exigem grande esforço físico e mental, grande demanda de ensaios, participação em festivais, preparação para testes de orquestras, aulas de instrumento, montagem e desmontagem de instrumentos são algumas das atividades que demandam um grande esforço do corpo em sua totalidade, e que quando não devidamente realizada, pode exercer uma grande influência no equilíbrio organizacional do corpo.

A execução musical de um instrumento exige do músico um esforço físico e mental maior ou menor, que depende de vários fatores como: o tipo do instrumento, a duração da execução, a dificuldade técnico-musical da obra executada, as condições psicológicas do executante durante a atividade, a resistência muscular de cada executante (ANDRADE e FONSECA, 200, p. 118).

Existem diversas técnicas e atividades físicas que podem trazer melhoras significativas para uma prática musical saudável. Optamos pela Técnica de Alexander, por se tratar de uma técnica que pode tanto ser preventiva como de reabilitação de problemas físicos provenientes da prática musical e por ser uma técnica que aborda os maus hábitos corporais que realizamos inconscientemente em nossas vidas. Outro aspecto relevante, é que esta técnica ajuda o instrumentista a aliviar as tensões e realizar o mínimo de esforço muscular em suas atividades práticas. Segundo Liberman (p. 129, 1991), através desta técnica, obtém-se uma contribuição que facilita a performance musical e possibilita um novo alinhamento do corpo, liberando desta forma a respiração.

O que se aprende na técnica de Alexander é identificar, entre tantas variáveis, uma resposta de movimento – que chamamos de não fazer-, e combinar esse não-fazer com o fazer, para melhorar o equilíbrio e a coordenação motora (VIEIRA, 2009, p. 40).

## **2. O princípio e desenvolvimento da Técnica**

Gelb (1981) aborda em seu livro a dificuldade de definir a Técnica de Alexander, por ser uma técnica que trabalha novos hábitos e experiências. “Qualquer tentativa de colocar esta experiência em palavras é necessariamente limitada, é como tentar explicar o que é música a alguém que jamais ouviu música” (GELB, 1981, p. 1).

Frederick Mathias Alexander, que desenvolveu esta técnica, nasceu em Wynyard na Austrália, em 1869. Segundo Vieira (2009, p. 21), ele cresceu em meio a natureza e quando criança apresentou problemas respiratórios, os quais foram superados em sua adolescência. Estudou arte dramática e quando estava no ponto auto de sua carreira, começou a apresentar uma grave rouquidão, para a qual não conseguiu resolução através da medicina tradicional. Devido a isso, Alexander iniciou uma investigação pessoal para solucionar seu problema.

Começou então a observar a si mesmo em frente ao espelho, repetindo os movimentos que fazia no palco. Logo percebeu que, ao falar, jogava a cabeça para trás, e que esses movimentos, bem como as tensões ao longo do corpo, estavam associados à compressão da laringe e à dificuldade na respiração (VIEIRA, 2009, p.21).

Alexander, ao se auto observar, concluiu que a forma como ele usava o corpo em movimento, era o que influenciava na presença ou ausência de dor. Após essa observação,



Alexander tentou mudar a forma como vinha utilizando seu corpo, realizando diversas experiências através de acertos e erros, concluindo que a forma como utilizava o seu pensamento era a chave para correção dos seus problemas físicos. “Usando o pensamento para mudar o uso de seu corpo, Alexander chegou ao que chamou de uso satisfatório de si mesmo e resolveu completamente seu problema. Estava criada a Técnica de Alexander” (VIEIRA, 2009, p.21).

A estruturação da sua técnica baseia-se exclusivamente na observação de seus movimentos, movimentos do corpo, vocal e respiratório, na interação dos pensamentos e na organização dos movimentos. Ele observou como o modo que fazemos cada atividade afeta nosso desempenho, compreendeu que cada escolha que realizamos, tem influência em certa parte determinante de nossas vidas. Alexander observa que o principal fator de organização dos movimentos humanos, partem da dinâmica de interação e equilíbrio do eixo formado entre a cabeça, o pescoço e o tronco. “Alexander percebeu que existe uma relação de equilíbrio entre a cabeça, o pescoço e o tronco que determina a distribuição das tensões musculares por todo o corpo” (VIEIRA, p. 23). Segundo Vieira (2009) essa interação é o primeiro fator observado na Técnica de Alexander, o qual o autor denominou de *Fator de controle primordial*. Essa relação entre as partes é um fator determinante na distribuição de tensões musculares pelo corpo todo, e segunda a autora, também há dois tipos de pensamentos que contribuem para a organização dos movimentos. Alexander os chamou de *inibição* e *direção*, e ambos se referenciam a mecanismos do sistema nervoso que agem de forma automática. O autor utilizou esse conhecimento para melhorar a conscientização da coordenação motora e nos ensinou o que não fazer com nós mesmos.

[...] tenho certeza, por uma questão de observação e de experiência pessoal, que tal sistema nos oferece as coisas que temos buscado na educação física: alívio da tensão devida ao desajustamento e a consequente melhora da saúde física e mental; aumentando a consciência dos meios físicos empregados para atingir os fins propostos pela vontade e, em adição a isto, um fortalecimento geral da consciência em todos os níveis [...] (VIEIRA,2009, p. 25).

### 3. Caixa clara e *Grip* utilizada

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. A caixa-clara é um tipo de tambor com corpo cilíndrico, composto por duas peles fixas e tensionadas através de um aro feito de metal. Seu som característico é dado por uma esteira feita também de metal, feita por um conjunto de cordas finas esticadas paralelamente abaixo da membrana inferior. Sua utilização é bastante

abrangente e diversa, podendo se estender a uma infinidade de estilos e formações musicais como orquestras, bandas, música de câmara, grupo de percussão, escolas de samba, dentre outras.

Há diversas formas de se segurar a baqueta no estudo de caixa, e nesta pesquisa optamos por utilizar a *Matched Grip*. Wessels (1994) menciona em seu livro, que esta técnica, a *Matched Grip* é a mais utilizada pelos percussionistas por ser uma técnica que pode ser facilmente aplicada em outros instrumentos de percussão.

A tabela a seguir contém imagens explicativas da *Grip* retiradas do livro *A Fresh Approach to the Snare Drum* do autor Mark Wessels.




<i>Matched Grip</i>		
Polegar e dedo indicador evidenciando os pontos de apoio que se configura na “pinça”.	Posicionamento dos demais dedos sobre a baqueta.	Posicionamento do corpo frente ao instrumento.
		

Fig. 1: Imagens exemplificando a *Matched Grip*.<sup>1</sup>

#### 4. Relações entre consciência corporal e postura

Viera (2009) comenta sobre o pensamento construído pela sociedade perante uma boa postura, que comumente é associada a uma determinada forma corporal e posições estáticas. “Postura não se refere somente a posições estáticas e simétricas, refere-se também a posição assimétricas e ao corpo em movimento” (VIEIRA, 2009, p. 53). Esse entendimento se torna mais simples quando imaginamos o corpo como uma estrutura de infinitas possibilidades de movimento e equilíbrio. O corpo é uma estrutura articulada e a concepção de análise do bom ou mal-uso corporal, se dá pela forma como coordenamos os movimentos.

GELB (1981) relata que com grande frequência a Técnica de Alexander é considerada erroneamente como uma técnica que defende a “posição correta”, sendo que na verdade Alexander não se preocupava em ensinar as melhores posições, mesmo que claramente algumas posições do corpo fossem melhores que outras, tanto no aspecto prático

como no de desempenho. O que Alexander pretendia de fato era ensinar a usar nosso corpo de forma a realizar um melhor uso de nós mesmos.

A Técnica de Alexander incentiva o alongamento dos músculos da coluna, habitualmente contraídos, o que resulta em que a postura ereta seja apoiada por um melhor equilíbrio do sistema muscular e esquelético. Esse equilíbrio reflete-se numa melhoria dos tónus musculares e numa expansão correspondente da coluna. Um papel fundamental nesta expansão é desempenhado pelos discos intervertebrais cartilaginosos cheios de fluidos. Quando os ossos e os músculos começam a trabalhar de forma equilibrada, a pressão excessiva sobre os discos é aliviada, e eles podem então expandir-se. Este talvez seja o fator mais importante na produção da experiência cinestética de leveza e no aumento de estatura que caracterizam os efeitos da Técnica (GELB, 1981, p. 64).

Analisando a postura desde os primeiros estágios de vida do ser humano, podemos observar o seu desenvolvimento ao longo da vida e quais são os fatores que influenciam em sua postura. Cailliet (1915) comenta que existem três fatores principais que influenciam em nossa postura e seus desenvolvimentos:

Três fatores de destaque influenciam a postura do adulto uma vez chegado à postura ereta: (1) hereditariedade: (2) doença e (3) hábito [...] A terceira influência sobre a postura. A mais insidiosa e difícil de mudar, é o efeito das emoções, hábitos e treinamento. A postura, em sentido amplo é uma representação somática das emoções. Ficamos de pé, sentamos e nos movemos *segundo como nos sentimos*, representando consciente ou inconscientemente nossas próprias atitudes, as de nossos amigos e de nosso meio. A postura é uma “linguagem orgânica”, uma manifestação externa de nossos sentimentos interiores. Uma pessoa fatigada e deprimida sentar-se-á ou levantar-se-á com as costas curvadas para a frente e com os ombros caídos. A cabeça será mantida por um pescoço excessivamente arqueado, e colocada anteriormente ao centro da gravidade numa posição excêntrica e forçada. Esta postura tanto traduz como produz a fadiga, e a tensão sobre os ligamentos e músculos resultará dor. A pessoa tensa, hipercinética é incapaz de relaxar, é incapaz, portanto, de aliviar a tensão muscular; deste modo ela mantém os músculos em contrações isométricas, o que atua como uma prensa sobre as unidades funcionais do pescoço. A tensão, seja emocional ou física, devida à atividade tediosa prolongada, afeta mais o pescoço que qualquer outro setor neuro-muscular esquelético do corpo. [...] Todas as posturas consideradas “pobres” ou indesejáveis são aquelas que agravam a cifose dorsal, com um arredondamento dos ombros. Esta postura defeituosa coloca a cabeça mais para a frente e aumenta a lordose cervical[...] (CAILLIET, 1915, p.12).

Na imagem a seguir (Figura 2), Cailliet (1915, p.13) demonstra a ação da gravidade conforme o posicionamento das partes e explica com detalhes sua influência no efeito do posicionamento da cabeça.

$P$  = Peso da cabeça, permanece constante.  $X$  = Distância do peso da cabeça ( $P$ ) ao centro da gravidade ( $G$ ).  $Y$  = Distância da musculatura espinhal ao centro da gravidade ( $G$ ).  $T$  = Tensão desenvolvida pela musculatura para sustentar o peso da cabeça ( $P$ ) (CAILLIET, 1915, p.13).

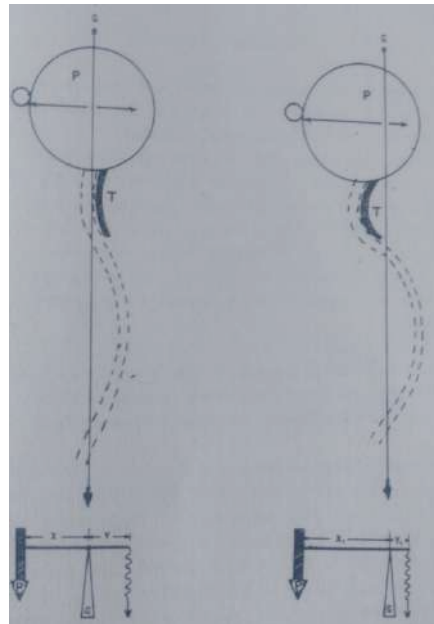


Fig. 2: Efeito da gravidade na postura “cabeça para frente” com a lordose aumentada.<sup>2</sup>

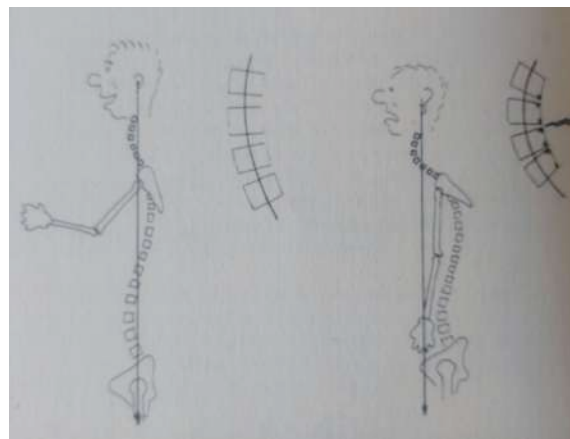


Fig. 3: Imagens segundo Cailliet de uma boa e de uma má postura.<sup>3</sup>

Segundo Cailliet, a imagem à esquerda (Figura 3) mostra a postura ereta e alta com o pescoço ligeiramente curvo e a cabeça bem equilibrada sobre o centro da gravidade. Segundo o autor (1915, p. 68) “há pressão mínima sobre a porção posterior dos corpos vertebrais e articulações posteriores”. Já na imagem à direita (Figura 3), “a postura encurvada aumenta a curvatura do pescoço, coloca a cabeça para frente e provoca pressão mecânica na porção posterior da unidade funcional” (CAILLIET, 1915, p. 68).

## 5. Posturas perante a caixa-clara

Comumente o estudo da caixa-clara é realizado de duas formas, em pé ou sentado. No entanto, independentemente da forma praticada, ao se estudar caixa-clara, é de extrema

importância observar o posicionamento da cabeça, do pescoço e do tronco, ou seja, o *Fator de controle primordial*, essência da Técnica de Alexander, deve ser observado constantemente. A imagem a seguir (Figura 4), demonstra isso ao se utilizar um celular como exemplo.



Fig. 4: Imagem evidenciando a relação dos diferentes ângulos que influenciam no peso da cabeça.<sup>4</sup>

Segundo o professor Kenneth Hansraj (apud RENZO, 2017), “dependendo do ângulo que a cabeça está em relação à coluna, seu celular pode exigir do seu corpo um esforço de carregar até 27 kg”.

A cabeça de um ser humano no estágio adulto pesa em média cerca de 5 quilos, segundo a publicação de Hansraj na *Spene Surgery and Rehabilitatio Medicine* de Nova York. Ao inclinar o pescoço à frente da cabeça, a força que ele deve sustentar atinge picos de 12 quilos a 15 graus; 18 quilos a 30 graus; 22 quilos a 45 graus e 27 quilos a 60 graus (RENZO, 2017).

## 6. Conceitos da Técnica de Alexander aplicados a caixa-clara

O entendimento do *Fator do controle primordial* é tão importante quanto ter consciência se há ou não a existência de uma memória de tensão.

Vale aqui a regra de sempre: o corpo é uma estrutura que pode apoiar-se e equilibrar-se de muitas maneiras, mas o que determina a eficiência é o que Alexander chamou de fator de controle primordial: o equilíbrio de forças na parte central formada pela cabeça, pescoço e tronco, de forma a permitir que o alongamento da coluna seja uma constante, liberando as articulações dos braços e pernas de tensões compensatórias, e facilitando a movimentação (VIEIRA, 2009, p. 81-82).

Essa compreensão traz uma oportunidade para o percussionista refletir sobre sua postura em seus estudos diários e se desejado, através da utilização dos conceitos da Técnica, tornar seu estudo mais eficiente, equilibrado, relaxado, livre de dores e tensões musculares. “Do ponto de vista da função, é essencial para o músico entender que seja qual for a parte do corpo e contato com o instrumento, o ato de tocar envolve o corpo todo” (VIEIRA, 2009, p. 81).

O uso do corpo sempre influi na sonoridade do instrumento. [...] a fluência, seja no violino ou em um piano, é resultado da fluência do movimento dos braços de quem os toca; da mesma maneira, a batida de uma baqueta ressoa conforme a mão de quem segura as baquetas: braços mais livres produzem um som mais cheio, que reverbera mais (VIEIRA, 2009, p. 82).

### **7. Aspectos da prática constante de um instrumento**

Esta prática requer movimentos repetitivos, que muitas vezes causam lesões musculares e dores. 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.

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).

### **8. Sistema esquelético utilizado na caixa-clara**

Para entendermos os movimentos utilizados no estudo de caixa-clara, antes temos que entender de forma breve as funções do esqueleto humano. Spence (1929, p. 95) aborda que o esqueleto exerce diversas funções importantes: suporte, movimento, estoque de minerais e formação de células do sangue. A função de suporte “atua como arcabouço, dando suporte aos tecidos moles e promovendo pontos de fixação para a maioria dos músculos do corpo” (SPENCE, 1929, p. 95). Iremos focar, nessa etapa, no entendimento do movimento dos membros superiores.

Pelo fato de muitos músculos estarem fixados ao esqueleto, e muitos ossos se relacionarem (articularem) por articulações móveis, o esqueleto desempenha um papel importante na determinação do tipo e extensão do movimento que o corpo é capaz de fazer (SPENCE, 1929, p. 95).

Spence (1929, p.132) descreve que “o esqueleto apendicular inclui os ossos dos membros superiores e inferiores e os ossos pelos quais esses membros se articulam com o esqueleto axial - isto é, cintura escapular e cintura pélvica”. A cintura escapular não é um suporte muito firme, mas é suficiente, pois não é responsabilidade dos membros superiores em suportar o peso do corpo. Ela permite uma ampla movimentação dos ossos (SPENCE, 1929, p. 132).

Os membros superiores utilizados no estudo de caixa-clara são: cintura escapular, clavícula, escápula, braço, antebraço, ulna, rádio e mão.

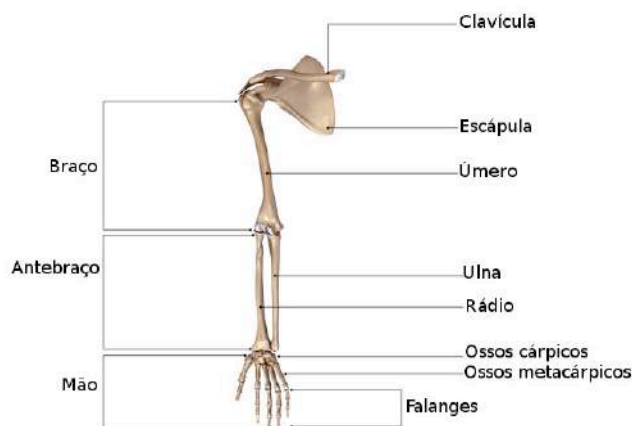


Fig. 5: Visão óssea de um membro superior.<sup>5</sup>

## 9. Conclusão

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.

A compreensão da Técnica de Alexander aplicada ao estudo de caixa-clara traz diversos benefícios para o percussionista, por ser uma Técnica que compreende o ser humano na sua totalidade de mente e corpo. Ela promove o bem-estar por meio da consciência do equilíbrio, postura e coordenação motora, itens primordiais para uma prática musical saudável. Os benefícios agregados não se direcionam apenas às questões corporais e mentais, mas afeta enormemente os resultados da performance final. Através da Técnica de Alexander questões relacionadas a ansiedade, estresse, nervosismo, que muitas vezes podem afetar o performer, são de forma eficaz atenuados ou muitas vezes sanados por completo.

## Referências

- ANDRADE, E. Q.; FONSECA, J. G. M. *Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas*. Belo Horizonte: Per Musi, v. 2, p. 118-128, 200.
- CAILLIET, R. *Síndromes Dolorosas: Pescoço e braço*. São Paulo: Editora Manole, 1915.
- GELB, M. *O Aprendizado do Corpo*. Introdução à Técnica de Alexander. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LIEBERMAN, J. L. *You are your Instrument*. New York: Huisiki Music, 1991.
- SPENCE, A. P. *Anatomia humana básica*. São Paulo: Manole, 1929.
- VIEIRA, R. *Técnica de Alexander: Postura, Equilíbrio e Movimento*. São Paulo: Terceiro Nome, 2009.

WESSELS, M. *A Fresch Approach to the Snare Drum*. Texas: Mark Wessels Publications, 2002.

PENSAREMATIVIDADE.NET. Disponível em: <<http://www.pensarematividade.net/uso-de-si/2662017-celular-pode-pesar-27kg-nas-suas-costas>>. Acesso em: 09 jun. 2019. Onde estamos com a cabeça?! . Reinaldo Renzo. Veiculado em: 28 jun. 2017

BIOLOGIANET.COM Disponível em: <<https://www.biologianet.com/anatomia-fisiologia-animal/esqueleto-humano.htm>>. Acesso em: 01 jun. 2019. Esqueleto humano.

---

<sup>1</sup> Fonte: Wessels, 2002, p.3.

<sup>2</sup> Fonte: Cailliet (1915, p.13).

<sup>3</sup> Fonte: ibidem.

<sup>4</sup> Fonte: <<http://www.pensarematividade.net/uso-de-si/2662017-celular-pode-pesar-27kg-nas-suas-costas>>  
Acesso em: 04 jun. 2019.

<sup>5</sup> Fonte: <<https://www.biologianet.com/anatomia-fisiologia-animal/esqueleto-humano.htm>>  
Acesso em: 05 jun. 2019.



## O ensino de percussão promovido pela associação amigos do projeto guri: coletividade e diversidade<sup>1</sup>

Rafael Y Castro

*Instituto de Artes da UNESP – rafaelbatucada@yahoo.com.br*

Carlos Stasi

*Instituto de Artes da UNESP – recostasi@yahoo.com*

**Resumo:** O trabalho a seguir busca mostrar como o ensino coletivo da percussão pode promover socialmente os alunos, mesmo que estes estejam em cumprimento de medida socioeducativa em centros de internação. Utilizamos como principais referenciais teórico-metodológicos: Hans-Joachim Koellreutter, Keith Swanwick e Robson Roberto da Silva. A metodologia utilizada foi: analisar os materiais pedagógicos institucionais, comparando a aplicabilidade destes nas atividades realizadas no campo pelos educadores e assistir diversos encontros de naípe e aulas de percussão dos grupos. Notou-se relevante desenvolvimento dos alunos a partir das aulas coletivas de percussão no período de 2016 a 2019.

**Palavras-chave:** Ensino coletivo de música. Naípe de percussão. Projeto guri.

### **The Teaching of Percussion Promoted by the Association Friends of the Guri Project: Collective and Diversity**

**Abstract:** The following work seeks to show how music education through the collective teaching of percussion can socially promote students, even if they are in compliance with socio-educational measures in jail centers. We use as main theoretical-methodological references: Hans-Joachim Koellreutter, Keith Swanwick and Robson Roberto da Silva, for showing the peculiarities and possibility in the integral development of the human being and how music can be a relevant tool in this process.

**Keywords:** Collective Music Teaching. Percussion Section. Guri Project.

### **1. Projeto guri**

O Projeto Guri completa 25 anos de existência em 2019 e é considerado o maior projeto social e núcleo de ensino musical para crianças, jovens e adolescentes do país. A premissa do trabalho é contribuir para o desenvolvimento do indivíduo utilizando a música como ferramenta de inclusão social. O Plano Político Pedagógico institucional é permeado pelas seguintes questões: a) Missão: promover, com excelência, a educação musical e a prática coletiva de música tendo em vista o desenvolvimento humano de gerações em formação, b) Visão: ser organização referência na concepção, implantação e gestão de políticas públicas de cultura e educação na área da música, c) Valores: excelência, criatividade, responsabilidade, diversidade, equidade e cooperação, d) Objetivos Gerais: oferecer oportunidades de acesso ao aprendizado musical de qualidade buscando difundir a cultura musical em sua diversidade; propiciar o fortalecimento da formação das crianças, adolescentes e jovens como sujeitos integrados positivamente em

sociedade, através da educação musical e e) Objetivos Específicos: desenvolver ações que possam potencializar as crianças, adolescentes e jovens em suas dimensões estética, afetiva, cognitiva, motora e social por meio de práticas musicais; garantir às crianças, adolescentes e jovens vivências enriquecedoras de sociabilidade; despertar as crianças, adolescentes e jovens no reconhecimento de seus recursos que possam ser acionados em projetos de futuro; proporcionar o acesso a diferentes vivências culturais; valorizar as expressões de cultura local, regional, nacional e de diferentes estilos, gêneros e épocas; estimular criações e apresentações de grupos musicais; promover a garantia e defesa dos direitos de crianças, adolescentes e jovens.

Os pressupostos orientadores das ações da Amigos do Guri tem o propósito de ampliar o acesso e permanência de crianças, adolescentes e jovens no Projeto e ter o ensino coletivo de música como proposta educacional. A política de acesso ao Projeto Guri é inclusiva e gratuita, não havendo distinção de nível social, cultural e de aprendizagem musical para ingressar nos cursos oferecidos. Sua longa existência, e incrível permanência desde o início de suas atividades, deve-se à eficiência na sua gestão, pois apesar de tantas dificuldades políticas e financeiras de acordo com a realidade do país, resiste e apresenta resultados satisfatórios no atendimento ao público de diversas cidades no estado de São Paulo. Destaca-se o trabalho desenvolvido pelos educadores no ensino de diversos instrumentos aos alunos que se encontram em estado de vulnerabilidade social, com peculiaridades metodológicas para o atendimento de excelência a jovens internos que participam de oficinas do Projeto dentro da Fundação CASA – Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente.

Foi entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX que a situação da marginalização e criminalidade infantil se apresentou de forma mais radical e visível para a sociedade. O abandono infantil já era uma prática corriqueira desde o período colonial e no século XIX as crianças desafortunadas eram acolhidas pelas famílias ou pelas entidades religiosas, onde prevaleciam as práticas de caridade (SILVA, 2013, p.17).

Esta afirmação de Silva nos dá uma noção da problemática social de crianças atendidas pelo Projeto que visualizamos ser relevante pois, através da prática percussiva, promove novos caminhos e formas de convivência dentro do sistema político regente. Dessa forma, percebe-se a intenção da gestão em atender indivíduos menos favorecidos para que, de alguma forma, possam ser socializados. Apesar de não conseguirmos medir isso na pesquisa, vivenciamos momentos e metodologias diferenciadas da equipe educacional. Atualmente, há uma preocupação com o jovem recluso depois do seu período de internação, quando ele consegue sua liberdade. Há um plano piloto para tentar acompanhar esse que será um ex

aluno quando internado para que continue seus estudos musicais em polos fora da FCASA, convivendo e se inserindo novamente na sociedade. Silva (2013), também nos oferece um panorama do alcance do atendimento aos jovens da FCASA que também são alunos de cursos do Projeto Guri em diversos instrumentos onde, na maioria dos polos, realizam a prática através do aprendizado percussivo.

Em 2005, 82% dos adolescentes do Estado estavam em grandes complexos na Capital. Com a descentralização, a equação se inverteu: cerca de 43% estão no Interior, 38% na Capital e o restante distribuídos na Grande São Paulo (13%) e Litoral (6%). Esta distribuição foi possível por conta dos novos Centros socioeducativos que, junto com a proposta de trabalho mais humanizada, têm permitido à Fundação CASA escrever uma nova história (SILVA, 2013, p.16).

“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). Hans-Joachim Koellreutter, compositor e educador alemão naturalizado brasileiro, personalidade relevante no cenário musical em relação às possibilidades de desenvolvimento humano a partir da educação musical e que contribuiu para a renovação do ensino da música em nosso país, entendia e trabalhava pedagogicamente e artisticamente no viés da expansão das percepções da consciência com os envolvidos no processo educacional. Boa parte da metodologia utilizada pelos educadores em polos no interior do estado, assim como dentro de Centros de Internação da FCASA, tentam desenvolver o ser humano através da música e seus processos desafiadores e múltiplos.

[...] despertar e desenvolver faculdades indispensáveis ao profissional de qualquer área de atividade, ou seja, por exemplo, as faculdades de percepção, as faculdades de comunicação, as faculdades de concentração (autodisciplina), de trabalho em equipe, ou seja, a subordinação dos interesses pessoais aos do grupo, as faculdades de discernimento, análise e síntese, desembaraço e autoconfiança, a redução do medo e da inibição causados por preconceitos, o desenvolvimento de criatividade, do senso crítico, do senso de responsabilidade, da sensibilidade de valores qualitativos e da memória, principalmente, o desenvolvimento do processo de conscientização de tudo, base essencial do raciocínio e da reflexão [...] (KOELLREUTTER, 1998, p.43).

Toda essa amplitude no entendimento da responsabilidade e no atendimento ao ser humano nos mostrou, muitas vezes durante esta pesquisa, a preocupação dos gestores do Projeto Guri em realmente corresponder com caminhos já trilhados por importantes pensadores como Koellreutter. Neste sentido, o Projeto Guri procura oferecer condições efetivas de socialização aos seus alunos. A música torna-se uma ferramenta de desenvolvimento humano, a partir das etapas necessárias ao aprendizado de algum instrumento, bem como todas as etapas de convívio social necessárias nas aulas de instrumento ou nas formações dos grupos musicais que se formam com instrumentos variados.

As ações artístico-pedagógicas, através de aulas de música para alunos em medidas socioeducativas ou em diversos polos do Guri, objetivam que esses interajam com um mundo melhor e que possam ser protagonistas de sua própria história, reforçando assim a identidade destruída pelo sistema político social opressor por meio da segregação de pessoas menos favorecidas. Entendemos que, de alguma forma, a proposta do Projeto proporciona isso para os seus alunos, independente do contexto ou condição social.

As características existentes no ensino coletivo ajudam os alunos a entender divisões de funções e como o grupo torna-se forte pela somatória dessas e o olhar do outro. As aulas em grupo são excelentes aliadas quando falamos de inserção de indivíduos na sociedade, pois para que aconteçam de forma qualitativa, muitas trocas de saberes acontecem. Nas aulas de percussão do Projeto há uma abordagem teórica e prática de diversos instrumentos para alunos de diferentes condições sociais, sendo que muitos polos são localizados em municípios do estado de São Paulo com IDH - Índice de Desenvolvimento Humano baixo. A leitura musical também é utilizada como um conhecimento relevante a um entendimento musical mais amplo, pois independente da escolha ou identificação do aluno com qualquer estilo musical, seja ele popular ou erudito, e propicia ao aprendiz um alcance diferenciado das possibilidades com o instrumento. A maior dificuldade referente à percussão está na grande diversidade do naipe e nas diferenças e/ou lacunas existentes na própria formação dos responsáveis pelo ensino destes instrumentos. Vale lembrar que essa problemática não é uma exclusividade do Projeto, já que é uma característica inerente ao próprio estudo da percussão e seus inúmeros instrumentos. 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. Vale destacar que o termo popular também é utilizado erroneamente como justificativa para uma não formação. No entanto, uma formação popular pode ser tão ou mais complexa que uma formação erudita, no sentido das dificuldades em se desvendar processos de ensino e aprendizagem mais relacionados à oralidade. Ou seja, existem menos caminhos relatados e menos material formalizado a respeito desse conhecimento; o que contrasta, de certa forma, com materiais existentes para o ensino da chamada percussão orquestral – métodos para teclados, caixa, tímpano entre outros, por exemplo. No Brasil estamos avançando pouco a pouco em relação à produção e qualidade do ensino da percussão popular, sendo que o pandeiro é o instrumento mais focado em métodos de ensino. No entanto, esses métodos apresentam principalmente o pandeiro de 10 polegadas com pele animal e desconsideram muitas técnicas e materiais referentes aos pandeiros de pele de náilon usados no samba enredo, partido alto, embolada, cavalo marinho, folia de reis, entre outros.

Analisamos os materiais pedagógicos desenvolvidos pela Associação Amigos do Projeto Guri de maneira a 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. Dentro de todas as possibilidades de ensino e aprendizagem do naipe buscamos entender de que forma essa amplitude foi considerada pela equipe educacional do Projeto e quais foram os resultados na performance dos alunos dentro dos grupos de percussão formados através da metodologia utilizada no ensino coletivo. Investigamos se houve alguma formação complementar para suprir determinadas lacunas observadas na formação dos educadores atuantes e porque estes, mesmo com essas lacunas, estavam atuando nos polos. Procuramos entender como o Projeto consegue atender todos os alunos de forma qualitativa, quais os conteúdos trabalhados nas aulas são realmente assimilados pelos alunos e se esses aplicam tais conhecimentos depois de deixar o Projeto. 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, 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. Durante todo esse processo de análise dos procedimentos educacionais e em atividades de campo, tivemos contato de diversas formas com os materiais disponibilizados para pessoas externas ao Projeto, do repertório escolhido e dos conteúdos abordados nas turmas com seus respectivos níveis de ensino e aprendizagem, o que também deixa claro a importância com a transparência dessas estratégias. Há uma preocupação dos gestores em compartilhar todos esses procedimentos em prol de uma progressão desejada, visando a excelência do atendimento ao indivíduo através da música. Para isso, o entendimento dos responsáveis é que a música realizada de forma qualitativa, com todas as etapas necessárias ao desenvolvimento, no tempo adequado a cada uma dessas etapas, dará coerência e promoverá um aprendizado consistente. A inclusão se dá de maneira completa quando o indivíduo absorve as competências propostas e desenvolve habilidades para resolver questões por si só. A superação de etapas necessárias a uma boa performance já trabalha elementos necessários ao desenvolvimento da autoestima desses alunos. O caminho para se atingir um objetivo é vivenciado a partir do convívio com os colegas de classe que, em conjunto, precisam promover uma sonoridade adequada aos padrões considerados satisfatórios para o público e familiares que estarão nas apresentações e audições e, principalmente, para os educadores que apresentam as referências para eles.

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, tendo 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. Outra proposta observada na potencialidade da percussão, indo além do uso cotidiano dos instrumentos no ensino para

os alunos inscritos especificamente para este curso, foi o fato de muitos educadores promoverem oficinas rítmicas para outros educadores de instrumentos que não sejam a percussão. Dessa maneira, há uma tentativa de transformar ritmicamente os indivíduos que estudam música mas não necessariamente percussão. Entendemos isso como algo inovador e bastante importante para o entendimento de toda a musicalidade promovida no desenvolvimento do indivíduo como um todo a partir da música. O ritmo pode sim ser um elemento importante para que cada um se reconheça e desenvolva sua autoestima. Os supervisores de percussão também promovem oficinas com esse enfoque para os outros colegas com o mesmo cargo, porém em instrumentos diferentes. Nesse sentido a amplitude do naipe vai além das convencionais, sendo multiplicada até para quem está inserido inicialmente em outros instrumentos. Algumas diretrizes do próprio Projeto caminham nesse sentido, como é o caso de Práticas Criativas e Voz e Movimento. Este último também é a amplitude da utilização da voz como instrumento e até como entendimento de alguma linguagem musical regional.

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. É muito comum também ex-alunos assumirem cargos de educadores, multiplicando o que aprenderam em algum polo de ensino nas suas ou outras cidades do estado de São Paulo. Nesse sentido em conversa com a Equipe Educacional e Direção do Projeto, observamos que há preocupação em relação à continuidade dos estudos desses alunos, entendendo a importância da manutenção e progressão do conhecimento posteriormente ao Projeto. Quando um ex-aluno assume o cargo de educador ele necessita incentivo e acompanhamento, caso contrário pode ocorrer uma acomodação não desejada ao seu crescimento. Para isso os próprios supervisores são encarregados de promover e acompanhar esse indivíduo, deixando claro que o crescimento é sempre uma preocupação, pois sem ele, em um curto espaço de tempo, até essa nova função ficará desatualizada. Entendemos essa transparência na gestão do Projeto como fundamental para a permanência dele até o momento, pois muitas questões são pensadas simultaneamente. As pessoas responsáveis possuem muita experiência, fato que promove uma antecipação a possíveis problemas futuros. Os problemas são ajustados antes de se tornarem desestabilizadores.

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. Atualmente é muito comum encontrar diversas ramificações desse atendimento, muitos jovens são encontrados em diversos locais, sejam escolas de música, grupos musicais diversos (orquestras, bandas), festivais, faculdades, como educadores do próprio Projeto ou em outros locais pelo país.

### **Referências:**

- KOELLREUTTER, Hans- Joachim; *Educação musical hoje e, quiçá, amanhã*. In: LIMA, Sonia. *Educadores musicais de São Paulo: Encontros e reflexões*. São Paulo: Nacional, 1998.
7. SILVA, Robson Roberto da; *As Crianças Perigosas: Estudo Sobre a Delinquência Infantil na Cidade de São Paulo (1888-1927)*. 189 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.
8. SWANWICK, Keith; *Ensinando música musicalmente*. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

---

<sup>1</sup> Fonte Financiadora: Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.



## Percussão teatral: performance e/como representação<sup>1</sup>

Daniel Serale

UFRJ – [danielserale@ufrj.com](mailto:danielserale@ufrj.com)

**Resumo:** O artigo reflete sobre a performance de peças de percussão teatral, onde a apresentação musical se relaciona à ideia de representação teatral. A partir da minha experiência na performance de peças de Mauricio Kagel, e do modelo proposto por Julian Klein de modo de percepção, o objetivo do trabalho é identificar como a noção de representação se aplica à performance na percussão teatral. Os resultados obtidos permitem observar que algumas características da maneira de trabalhar de Kagel, favorecem a fusão ou diluição entre as ideias de apresentação e representação na performance.

**Palavras-chave:** Percussão teatral. Performance. Representação. Mauricio Kagel.

### **Percussion Theater: Performance and/as Representation**

**Abstract:** The article reflects on the performance of percussion theatre pieces, where the musical presentation is related to the idea of theatrical representation. From my experience in the performance of Mauricio Kagel's works, and the model proposed by Julian Klein of perception mode, the objective of this work is to identify how the notion of representation applies to performance in percussion theatre. The results allow us to observe that some characteristics of Kagel's way of working favor the fusion or dilution between the ideas of presentation and representation in performance.

**Keywords:** Percussion theatre. Performance. Representation. Mauricio Kagel.

### **1. Introdução**

A música para percussão, ao longo da história e em diferentes culturas ao redor do mundo, sempre esteve ligada intimamente a outras formas de arte, especialmente à dança e ao teatro. Porém, essas ricas e variadas formas populares de percussão não são contempladas nesta pesquisa. Ao falar aqui de percussão teatral estamos nos referindo ao conjunto de obras para percussão que seguem a linha histórica e estética do teatro instrumental. Isto significa que o aspecto visual é crucial na percepção da obra. São obras que comportam em sua performance o emprego de elementos teatrais e que, portanto, exigem um exame aprofundado do percussionista no uso do gesto, movimento, voz e/ou dança na interpretação e performance. No repertório de percussão teatral, o intérprete frequentemente toca seus instrumentos de forma não tradicional, produz sons com objetos, ou realiza movimentos e gestos não diretamente relacionados à produção sonora, onde o componente visual é parte essencial da obra.

Tradicionalmente na música de concerto, as ações e movimentos do músico no palco são justificados pelo resultado sonoro e expressivo da peça executada. Não apenas os estritamente necessários para produzir som em qualquer que seja o instrumento. Pesquisas

demonstram (SCHUTZ; LIPSCOMB, 2007) que os gestos e as expressões faciais podem influenciar decisivamente a maneira do público perceber a música. Mas, de qualquer forma, nesse contexto tradicional, as ações do intérprete são as esperadas e não são postas em questão pelo público. Ou seja, ninguém se questiona por que o músico está fazendo aquilo que faz. É claro que se trata de produzir esteticamente os sons de uma peça de conteúdo acústico. Pelo contrário, em peças de percussão teatral o músico realiza, além das ações com um fim puramente acústico, outras ações, por vezes inesperadas, que podem parecer a princípio incompreensíveis para o público. A pergunta tácita do público, “por que o performer faz aquilo que faz?” precisa ser respondida. Por isso, as ações visuais que conformam a obra devem também ser interpretadas com uma intencionalidade, com convicção. Visto que estas peças não são simplesmente para serem ouvidas, o performer tem que encontrar um motivo para que o público veja que ele sabe por que está fazendo todas essas ações frente a eles. Mesmo sem uma razão evidente ou imediata, as ações devem possuir uma coerência que configure ao longo da performance uma referência, um padrão de reconhecimento para o público (BROWER, 2000).

Na peça *Semikolon* (1999), de Mauricio Kagel, por exemplo, o performer deve permanecer sentado na posição de lótus, com os olhos fechados sem produzir nenhum som durante aproximadamente dois minutos. Certamente, estas ações são diferentes das que tradicionalmente efetua um músico na execução instrumental, mas também diferentes das ações cotidianas. As ações cotidianas têm uma justificativa, uma intenção para serem realizadas. Por exemplo, quando uma pessoa tem sede, bebe água. E inversamente, sua intenção pode ser inferida pela ação realizada (QUITT, 2013). Isto é, se vemos que uma pessoa se serve um copo de água para beber, podemos inferir que essa pessoa realizou essa ação porque estava com sede. Para outorgar coesão e intencionalidade à performance é preciso se questionar: qual o sentido de cada um dos meus gestos e por quê? Qual o sentido que dou à peça? Qual é minha interpretação da partitura? Estas perguntas particulares podem ser projetadas em um sentido mais geral: qual é minha posição enquanto intérprete de um texto musical cujo fim é a performance? A peça possui um sentido *a priori*, ou o sentido é dado por sua interpretação? A performance é um ato de representação? Em caso afirmativo, o que representa? Interpretação, sentido e representação, são conceitos inter-relacionados a partir dos quais refletiremos a seguir.

## 2. Interpretação

Na música ocidental de concerto, o ponto de partida para a performance normalmente é uma partitura, a qual consiste em uma série de instruções, com graus de indeterminação variados, que o performer deve traduzir em ações com consequências acústicas e visuais. A indeterminação inerente à notação da música implica que a realização da partitura requeira o aporte e a capacidade interpretativa do performer (REID, 2002). Este processo de compreender a partitura para posteriormente concretizá-la em ações é geralmente chamado interpretação. “A partitura não é ‘a música’; ‘a música’ não está confinada à partitura”<sup>2</sup> (RINK, 2002, p. 39, grifo do autor). O que de fato podemos interpretar é a sua notação. E a tarefa do intérprete é ler nas entrelinhas empregando sua consciência auditiva e visual, habilidade e sensibilidade (HOWAT, 1995). Consequentemente, duas interpretações da mesma partitura por diferentes intérpretes não serão idênticas.

O filósofo Paul Thom (1990) expõe o assunto em termos claros: o autor de uma obra para a performance tem o trabalho de fazer algo que funcione como instruções para a realização da mesma. Algo que tenha a força de uma diretiva. Esta diretiva geralmente é uma partitura, que é endereçada aos potenciais performers, e que especifica como a obra deve ser executada. Sendo assim, uma obra para performance requer um contexto de ação: a ação criativa do artista que é seu autor, mas, sobretudo, as obras para performance requerem também a ação criativa de outro tipo de artista, o executante da performance.

Nesta linha de pensamento, a partitura também é considerada por outros autores como um ‘roteiro’ (COOK, 2001), focando nas instruções que são dadas ao intérprete e nas ações que resultam delas. Assim, e concordando com Christa Brüstle, a partitura vista como roteiro se torna tanto “uma base quanto um catalisador para as ações do performer e a performance única que resulta delas. Neste contexto, a performance é vista não apenas como a interpretação e execução da obra, mas também como a produção e apresentação”<sup>3</sup> pública de tal interpretação (BRÜSTLE, 2009, p. 65). Deste modo, ver a partitura como um roteiro implica interpretar o texto musical como um realizador para quem fazer música é uma espécie de interação social, relacionada às interações entre músicos assim como entre performer e público.

## 3. Sentido

Interpretar alguma coisa é dar sentido a ela. Se a partitura é um roteiro, uma coleção de símbolos que devem ser interpretados, o intérprete não é simplesmente um transmissor inócuo das ideias do compositor, mas um sujeito ativo que realiza a obra baseado

na própria individualidade. O performer encarna, incorpora a obra, e materializa em ações visuais e sonoras os símbolos abstratos da partitura (texto, notação musical, gráficos), em uma busca de sentido. A palavra ‘sentido’ é aqui utilizada com uma acepção ampla, para o que for entendido quando assistimos uma peça de música. Não estou me referindo necessariamente a um conteúdo narrativo nem a uma referência externa explícita. A arte sempre confronta o receptor com a tarefa de criar seu próprio referencial a partir da obra.

O performer manifesta e concretiza, através das suas ações na performance, a peça tal como ela foi interpretada. Na realização da performance ele está construindo sentido através da expressão. O movimento em cena tem sentido, aplicação e propósito. Nas palavras de Eric Clarke “A performance musical é a construção e articulação de sentido musical, no qual os atributos mentais, físicos, sociais e históricos do performer [e do público] convergem”<sup>4</sup> (CLARKE, 2002, p. 69). Concordando ainda com este autor, mesmo que a estrutura da composição determine em maior ou menor medida o campo semiótico (o sentido) no qual o intérprete pode atuar, “o performer tem a capacidade de manipular nesse campo a realização acústica e temporal da música para conduzir o espectador em inúmeras direções”<sup>5</sup> (CLARKE, 1995, p. 51).

Cada intérprete tem uma voz única e original. Com frequência, nos concertos ou apresentações de música contemporânea, o programa está composto por peças em estreia ou em primeira audição. Sendo assim, o público que assiste geralmente não possui referências ou modelos predeterminados das peças a serem apresentadas, e vai assistir pela primeira vez – e talvez única – a performance das mesmas. Isto significa que quem assiste irá a conhecer a obra interpretada pela voz singular do intérprete, e que sua experiência da obra ficará fortemente marcada por essa performance particular. A peça e a performance da peça não são mais concebidas como duas entidades separadas. Uma é o espelho da outra e, juntas, viram uma coisa só. Minha experiência como performer pode ilustrar esta afirmação. Frequentemente, ao final de cada concerto, várias pessoas da plateia se aproximavam para me perguntar como tinha composto as peças, se eu tinha escrito tudo, se estava improvisando livremente, ou criando no momento, a partir de uma ideia. Mesmo estando indicado no programa do concerto o nome do autor e o ano de composição, parte significativa do público saía com a impressão de que o que acabava de assistir era minha criação. Achavam até muito estranho quando eu mostrava a partitura. A peça e minha versão da peça eram a mesma coisa.

#### 4. Representação

Como vemos até aqui, os termos interpretação e sentido estão fortemente relacionados. Para o filósofo Paul Thom, toda interpretação tem também um objeto, do qual é uma interpretação. “A interpretação não pode simplesmente reproduzir o objeto, mas representá-lo”<sup>6</sup> (THOM, 2007, p. 72). Portanto, a performance é a representação de uma interpretação do objeto, desde que diga ou mostre o objeto como tendo certo sentido. Por essa razão, qualquer interpretação envolve criatividade.

Considerando o exposto até agora, podemos afirmar que como performer estou outorgando um sentido e representando a peça após o estudo da partitura e de acordo com minha própria interpretação da mesma. E que o público poderá testemunhar a minha interpretação através da performance da obra, e por sua vez interpretar seu sentido a partir de circunstâncias que lhe sejam próprias. O percussionista e pesquisador Robert Esler (2007) chega a uma conclusão semelhante ao dizer que, como público, vemos ao intérprete na performance de maneira particular. A pessoa não é a mesma dentro e fora do palco. Assistimos ao indivíduo em um estado único de existência; a pessoa é a mesma, mas na performance aparece uma outra parte dela. Esta parte está inspirada na peça que escolhe tocar, na maneira em que a interpreta e, em última instância, na performance desta interpretação.

Apontando para o campo da performance na percussão teatral, o conceito de representação se estende, dadas as características visuais e cênicas desta prática, ao âmbito teatral, onde também é utilizado, mas de outra forma. Embora as práticas dos intérpretes na música e no teatro tenham muitos pontos em comum, o conceito de representação é entendido, a princípio, de maneiras diferentes. O senso comum diz que a principal diferença entre um músico e um ator é que, na prática, o primeiro se apresenta, e o segundo representa um papel. João Silva, violonista, se apresenta em concerto. José Silva, ator, representa Hamlet. No teatro, a tarefa básica de um ator é criar um personagem, representar um outro. Com sua técnica e conhecimentos, o ator vai utilizar seu corpo como ferramenta para representar um personagem. Diferentemente, quando um intérprete musical se apresenta no palco, se espera que, de acordo à sua interpretação e por meio de sua performance, seja representada uma peça musical. Como performer musical estou representando o sentido que dou à peça. Isto não é o mesmo que dizer que minha presença represente um papel determinado dentro de uma peça, como um ator. Não estou criando um personagem. Estou atuando no sentido de levar adiante ações, não no sentido de representar um papel. (*Playing*, não *role-playing*) (QUITT, 2013). O músico, diferentemente do ator, se caracteriza por ter uma atitude realista frente ao público e uma relação concreta com o material com o qual trabalha. A presença de um ator em cena é,

ao mesmo tempo, representação. Na percussão teatral, uma vez dada a ação cênico-visual e evidenciada a corporalidade do performer frente ao público, a presença deste se aproxima do campo da representação teatral. Por seu caráter visual, o corpo, a presença do performer, não é apenas uma ferramenta para a representação da peça. Ele próprio torna-se sujeito e objeto de representação.

### 5. Distanciamento em Kagel

Ao aplicar estes conceitos e questionamentos às peças estudadas, foi interessante notar como Kagel trabalha com o conceito de representação. Como explicam Salzman e Desi, no teatro instrumental de Kagel os músicos são os únicos ‘atores’; porém, nenhum papel é representado. O performer se torna o criador, agindo em seu próprio corpo. “Há uma sensação de distância. [Não] a distância entre a representação de papéis dos participantes e uma realidade imaginada [...], a distância é entre o 'eu' consciente e o corpo físico que é o seu sujeito”<sup>7</sup> (SALZMAN; DESI, 2008, p. 114).

Através das ações prescritas na partitura, a ação do músico é levada a uma zona fronteira, onde sua performance se equipara à de um ator. Ainda sem estar representando um papel (para o qual um músico não está necessariamente treinado), certas ações que são levadas adiante no palco e que não estão diretamente relacionadas à execução instrumental (como é de se esperar em um concerto), permitem ao público inferir subjetivamente uma intenção. Esse jogo de subentendidos, comum no teatro, é colocado aqui em um contexto musical, com consequências semânticas. De fato, em suas peças, Kagel não estabelece nenhum conteúdo ou qualidade de caráter psicológico. Não há personagem a representar. É justamente sobre esta tênue diferença que Kagel posiciona sua lupa, apagando as diferenças entre performance musical e teatral, porém ainda mantendo a sintaxe própria da música.

Lembremos quando dizemos que, se vemos uma pessoa que serve um copo de água para beber, podemos entender que fez isso porque estava com sede. Da mesma forma, se vemos alguém sentado na posição de lótus, com os olhos fechados, podemos entender que está, por exemplo, meditando. Se vemos essa mesma ação em um contexto teatral podemos entender que um ator está representando a alguém que está meditando. Mas, no jogo teatral, o sujeito ator fica apagado por aquilo que representa. A ação no palco configura uma outra realidade. O público esquece o sujeito ator e aceita aquilo que ele representa. Agora, se vemos essa mesma ação em um contexto musical de concerto, como em *Semikolon*, de Kagel, o entendimento não é tão direto. Produz-se um estranhamento. O sujeito no palco está

meditando? Está representando a alguém que está meditando? É um músico que está esperando para tocar? Ou é um ator? A peça já começou? É música ou teatro?

O público permanece na expectativa, questionando-se sobre o que está vendo e escutando. Como diz Björn Heile ao falar da Música de Kagel, a percepção da performance é alterada. Kagel coloca em dúvida a função do performer frente ao público por meio das ações que podem ser percebidas como *role-playing*. Ou seja, se os intérpretes estão realmente tocando ou apenas fazendo-como-se-tocassem, não se sabe ao certo. Diluem-se as distinções entre escuta “semântica” e “estética” e a obra pode ser percebida e experimentada combinando ou alternando ambos os sentidos (HEILE, 2006:39). O público tem uma participação ativa e reflexiva.

Este tipo de recurso na obra de Kagel se relaciona com o conceito de Bertolt Brecht de *Verfremdungseffekt*, conhecido em português, na área do teatro, como efeito de estranhamento, ou ainda, de distanciação ou de distanciamento (BONFIM, 2014; “V-effekt”, 2014). Através de guinadas no decurso da ação cênica, Brecht quebra a ‘quarta parede’ e estabelece uma comunicação direta com o público, com o objetivo de tornar claro ao espectador que ele está frente a uma performance artística. Em suas peças, por momentos Brecht pede ao ator que deixe de atuar, que ele recue de seu papel e se revele para o público. A magia do jogo teatral é interrompida propositalmente como dizendo ‘atenção, eu sou um ator e isto é uma representação!’, problematizando dessa forma o conteúdo descritivo da peça e submetendo-o ao escrutínio crítico do espectador (QUITT, 2012).

Brecht explica o efeito de distanciação – ou de estranhamento – desta forma: “Para distanciar um processo ou um personagem, o primeiro passo é, simplesmente, remover desse processo ou desse caráter tudo o que é óbvio, conhecido, patente, e gerar seu assombro e curiosidade”<sup>8</sup> (apud. FENEYROU, 2003, p. 89). De maneira análoga, como acabamos de ver no exemplo de *Semikolon*, Kagel distancia o papel do executante da sua simples tarefa de instrumentista – na visão tradicional de meio invisível entre o público e “a obra” – e o coloca como sujeito da performance em situações nas quais parece representar um papel.

## 6. Modo de percepção

Chegados a este ponto, as diferenças entre atuar e não atuar, representar e não representar podem se tornar ou parecer confusas. E na verdade, nenhuma opção se adequa total e satisfatoriamente à minha experiência de performer, porque durante a performance de uma peça posso variar ou mudar meu foco de atenção de um aspecto técnico da execução para um movimento cênico, de forma que este seja mais visível para o público; ou para um gesto

representativo com um sentido pessoal, que para o público pode ser, ou não, representativo da mesma forma. E durante o trabalho de preparação e ensaio, esses estados entre presença e representação vão também se modificando e superpondo. Sem contar com os imprevistos que podem surgir na hora da performance – a quebra ou a queda de um instrumento, um fator externo que provoque distração, etc. –. Em síntese, as diferenças e limites entre presença, apresentação e representação, não são definidas nem definitivas na prática. Nesse sentido, a rede conceitual proposta pelo pesquisador Julian Klein (2010), pode ser esclarecedora. Sugere uma visão onde estas categorias não sejam fixas, mas se sobreponham e fluam em um *continuum* (fig.1).

Em um extremo desse *continuum* está o Presente, onde não há atuação nem representação. As coisas simplesmente existem, ou não, sem outra consequência (p.ex. um copo de água). O seguinte estado é o de Presença, onde percebemos a existência das coisas (p.ex. como se vê, ou como se sente esse copo de água). Logo se chega à Apresentação, onde entendemos as coisas como portadoras de sentido, têm relação com o ambiente ou estão em um contexto referencial (p.ex. este copo de água é meu, ou é o terceiro da mesa, ou é a foto de um copo de água). No outro extremo finalmente está a Representação, onde as coisas já não são apenas elas mesmas, mas passam a ser um ícone, são interpretadas como a expressão de outra coisa, ou representam outra coisa que não está necessariamente no presente, a qual outorgamos um sentido que somos capazes de entender ou não (p.ex. meio copo de água pode representar a dualidade entre otimismo e pessimismo).

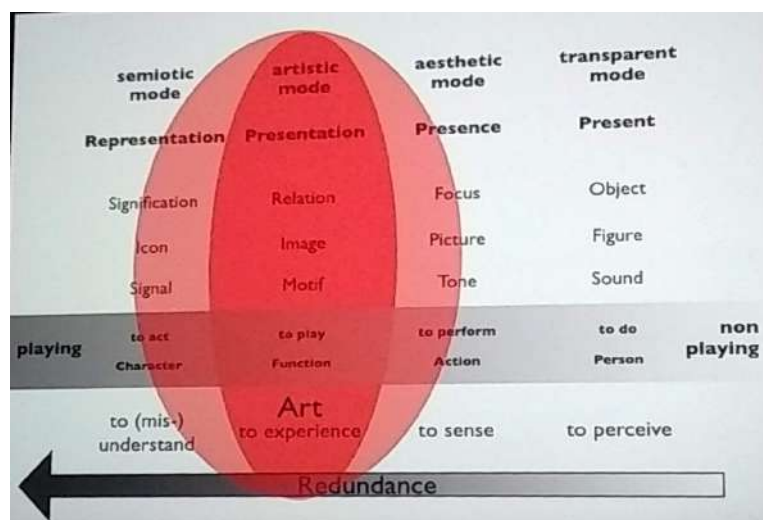


fig.1. *Continuum* entre atuar (*playing*) e não atuar (*non-playing*) (KLEIN, 2010).<sup>9</sup>



Nos exemplos acima, o copo de água é a constante, o que muda é o modo, que pode flutuar desde uma percepção direta do presente (modo “transparente”), até uma percepção portadora de sentido simbólico (modo “semiótico”). A percepção de uma experiência artística pode se encontrar, neste contínuo, entre a presença e a representação, entre o *atuar (role-playing)* e o atuar (realizar ações). Uma mesma experiência artística compartilhada por público e performer pode ter modos de percepção diversos, de acordo com as singularidades e contextos de cada um. Sendo assim, podemos concluir que a performance e prática da percussão teatral flutuam numa área larga, entre a presença e a representação, alternando a ênfase ou tendendo a um ou outro lado, tanto para o público quanto para o performer.

### 7. Conclusão

Ao relacionar minha experiência com a noção de distanciamento na representação (em analogia a Brecht) e com o modelo de percepção proposto por Julian Klein, foi possível observar que, como performer musical, estou representando o sentido que dou à peça, tornando-me ao mesmo tempo objeto e sujeito da representação, mesmo que nenhum papel seja representado em cena. Comprovamos também que algumas características da maneira de trabalhar de Kagel, como a não diferenciação no tratamento do material (acústico/visual, instrumento/objeto), e a notação prescritiva da partitura, reforçam a ideia de distanciamento, onde a ação do músico é levada a uma zona fronteira onde sua performance se equipara à de um ator. Desta maneira se produz uma fusão ou diluição entre as ideias de apresentação musical e representação teatral, o que permite ampliar o espectro da performance, alternando ou enfatizando um ou outro viés, tanto pela própria atuação do performer quanto pelo processo de percepção particular de cada espectador.

### Referências

- BONFIM, J. *Dicionário de teatro Portal dos Atores*. Disponível em: <<https://portaldosatores.com/2014/12/05/dicionario-de-teatro/>>. Acesso em: 2 jul. 2019
- BROWER, C. A cognitive theory of musical meaning. *Journal of music theory*, v. 44, n. 2, p. 323–379, 2000.
- BRÜSTLE, C. Timekeepers – Sound Artists – Drum Machines: Studies of Notation and Performance in Contemporary Music for Solo Percussionist. *Twentieth-century music*, v. 6, n. 01, p. 63–81, mar. 2009.
- CLARKE, E. Expression in performance: generativity, perception and semiosis. In: RINK, J. (Ed.). *The Practice of Performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 21–54.
- CLARKE, E. Understanding the psychology of performance. In: RINK, J. (Ed.). *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 59–72.

- COOK, N. Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*, v. 7, n. 2, 1 abr. 2001.
- ESLER, R. W. *A phenomenological approach to contemporary music performance*. San Diego, 2007. Tese (Doutorado em Música) Universidade de Califórnia, San Diego: 2007.
- FENEYROU, L. Dramaturgie musicale et idéologie, Brecht et ses musiciens. In: *Musique et dramaturgie: esthétique de la représentation au XXe siècle*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003. p. 89–190.
- HOWAT, R. What do we perform? In: RINK, J. (Ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 3–20.
- KLEIN, J. 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, 2010. p. 121–138.
- QUITT, R. Composition and theatre. In: REBSTOCK, M.; ROESNER, D. (Eds.). *Composed theatre: aesthetics, practices, processes*. Bristol; Chicago: Intellect, 2013. p. 53–79.
- REID, S. Preparing for performance. In: RINK, J. (Ed.). *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 102–112.
- RINK, J. Analysis and (or?) performance. In: RINK, J. (Ed.). *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 35–58.
- SALZMAN, E.; DESI, T. *The new music theater: seeing the voice, hearing the body*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2008.
- SCHUTZ, M.; LIPSCOMB, S. Hearing Gestures, Seeing Music: Vision Influences Perceived Tone Duration. *Perception*, v. 36, n. 6, p. 888–897, 1 jun. 2007.
- THOM, P. Works for performance. *GPS Grazer Philosophische studien*, v. 38, n. 1, p. 139–156, 1990.
- THOM, P. *Musician as interpreter*. University Park: Penn State Univ Press, 2007.
- V-EFFEKT. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=V-effekt&oldid=38947680>>. Acesso em: 18 maio 2014.

---

<sup>1</sup> Fonte Financiadora: CAPES.

<sup>2</sup> The score is not 'the music'; 'the music' is not confined to the score.

<sup>3</sup> [it] becomes both a foundation and a catalyst for the actions of the performer and the unique performance, specific to that place and time, that results. In this context performance is seen not only as the execution and interpretation of the work but also as the stage production and presentation of a certain version of a work.

<sup>4</sup> Musical performance is the construction and articulation of musical meaning, in which the cerebral, bodily, social and historical attributes of a performer all converge.

<sup>5</sup> the performer has the capacity within that field to manipulate the acoustical and temporal realization of the music in order to lead (and mislead) the listener in an unlimited number of directions.

<sup>6</sup> The interpretation cannot simply reproduce the object, but it does represent the object, and because of this fact, interpretation requires fidelity to the object [...] This representation is an interpretation of the object, provided it says that the object has a certain meaning, or shows the object as having a certain meaning.

<sup>7</sup> There is a sense of distance. [not] the distance between the role playing of the participants and an imagined reality [...], the distance is between the conscious 'self' and the physical body that is its subject matter.

<sup>8</sup> Distancier un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité.

<sup>9</sup> Foto tomada na apresentação de Julian Klein no dia 21/11/2018 no Matralab, Universidade Concordia (Montréal, Canada).

## Aspectos 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*

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo trazer considerações analíticas/interpretativas relativas à obra *Diálogos* de Rodolfo Coelho de Souza, escrita em 1988, com o intuito de ressaltar pontos relevantes desta análise para a esfera da performance. No decorrer do texto, é apresentado um breve comentário sobre o Minimalismo, estética na qual a obra se insere, e, na sequência, as considerações analíticas propriamente ditas. Os referências teórico-metodológicas se apoiam na literatura consultada e na observação dos autores.

**Palavras-chave:** Análise musical. Interpretação musical. Performance. Minimalismo.

**Title:** *Analytical/Interpretative Aspects in Diálogos for Marimba and Vibraphone (1988) by Rodolfo Coelho de Souza*

**Abstract:** The main proposal of this article is to bring some analytical and interpretative considerations regarding the work *Diálogos* by Rodolfo Coelho de Souza, written in 1988, besides the idea of highlighting relevant points of view for the performance itself. During the text it is presented a brief commentary about Minimalism, aesthetic movement to which the piece belongs, and the considerations themselves. The references to this paper are based on the consulted literature and the author's observation.

**Keywords:** Music Analysis. Music Interpretation. Performance. Minimalism.

### 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, detém 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 Giancesella (vibrafone), em um projeto de música contemporânea brasileira do Centro Cultural São Paulo, em 2006<sup>1</sup>. 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), Coelho de Souza “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. Considerações sobre o século XX e o Minimalismo

A busca dos compositores do século XX em criar algo novo e diferente do que se fazia até então, fez com que surgissem muitas tendências ou estilos, configurando-se no grande pluralismo característico deste século, e que, segundo Hobsbawm (1994), “foi breve e extremado: sua história e suas possibilidades edificaram-se sobre catástrofes, incertezas e crises, decompondo o construído ao longo do século XIX.”

Tentativas e experiências de construção de novos sons trouxe resultados diversos do que foi produzido no século anterior, fazendo com que surgissem muitos movimentos estéticos como Impressionismo, Nacionalismo, Polítalismo, Atonalismo, Pontilhismo, Expressionismo, Dodecafonismo, Neoclassicismo, Microtonalismo, Serialismo Total, Neoclassicismo, Música Concreta, Música Eletrônica, Música Eletroacústica, Música Aleatória bem como diversas influências do folclore e do oriente. Houve também alguns compositores do século XX que continuaram a compor segundo o estilo romântico, “injetando em suas obras certo grau de vitalidade rítmica e de dissonância” (BENNETT, 1982, p. 68), que as indicam como pertencentes a este século, acentuando ainda mais os contrastes do século XX. Em um século marcado por extremos de progresso e violência, marcado por duas guerras mundiais, pela Guerra Fria, inúmeras inovações tecnológicas e conflitos sociais, nas artes coexistem o conservadorismo e a vanguarda refletindo todos os aspectos inerentes à vida no século XX: “O pluralismo radical da cultura contemporânea tornou-se evidente a partir dos anos 1960, quando a incessante procura por algo ‘novo’ fez com que movimentos artísticos surgissem quase que de ano em ano” (CERVO, 2005, p. 22).

O Minimalismo, neste sentido, foi um dos vários movimentos que surgiram neste século. Iniciado nos Estados Unidos da América na década de 1960, teve como principais fundadores os compositores La Monte Young (1935-), Terry Riley (1935-), Steve Reich (1936-) e Philip Glass (1937-). O movimento influenciou compositores como Arvo Pärt (1936-), Cornelius Cardew (1936-1981), Louis Andriessen (1939-), Michael Nyman (1944-),

John Adams (1947-) e Michael Torke (1961-). O Minimalismo surge como um movimento artístico em reação à complexidade do Serialismo e à aleatoriedade da música casual (KAMIEN, 2008, p. 486). “O Minimalismo já foi chamado de música repetitiva, modular, de pulsação, de processos e estática, entre outras denominações” (LANCIA, 2008, p. 12).

O termo Minimalismo é um “termo emprestado das artes visuais para descrever um estilo de composição caracterizado por um vocabulário rítmico, melódico e harmônico intencionalmente simplificado” (POTTER, apud LANCIA, 2008, p. 11).

Nas artes plásticas, artistas como Frank Stella (1936-), Agnes Martin (1912-2004) e Robert Wilson (1931-2018) reduziram suas pinturas ao mínimo, com superfícies chapadas, formas muito simples e cores primárias (YUDKIN, 1996, p. 388).



fig. 1: *Harran II* (1967), pintura minimalista de Frank Stella.<sup>2</sup>

“Nenhum estilo da música contemporânea recente provocou tanta controvérsia quanto o Minimalismo, sendo que, por três décadas, esta estética musical foi ridicularizada pelos compositores e críticos do *mainstream* (corrente principal)” (SCHARTZ, 1996, p. 8, apud CERVO, 2005, p. 21).

O Minimalismo, com sua estética extremamente ascética, econômica, impessoal, que utilizava um mínimo de meios, pode ser visto como uma reação ao movimento expressionista iniciado por Schoenberg em fins do século XIX e início do século XX, desenvolvido por Berg e Webern, até ser apropriado pelos vanguardistas Boulez e Stockhausen, entre outros nomes da nebulosa de Darmstadt, através do serialismo integral, após a Segunda Guerra Mundial (CERVO, 2005, p. 25).

*Trio for Strings* (1958) de La Monte Young, com sua falta de ritmo e com suas notas estendidas, preparou o caminho, e *In C* (1964) de Riley introduziu elementos como o pulso, a repetição de pequenos motivos e uma harmonia simples, com duração de mais de 90 minutos (1988, p. 490).

### 3. Considerações e análise da obra

O Duo Diálogos, que realizou a primeira audição desta obra, desempenhou papel fundamental no desenvolvimento da música para percussão no Brasil neste período, pois várias obras foram encomendadas e interpretadas pelo duo, especialmente alguns duos para marimba e vibrafone. Até então não havia praticamente nenhuma peça escrita para essa formação no Brasil. Outras obras relevantes da mesma época são: *Estudos I e II*, do compositor Eduardo Guimarães Álvares e a *Dança do Dibuk*, de Eduardo Seincman, também encomendadas pelo Duo Diálogos. Os anos 80 e 90 foram muito produtivos na história da percussão no Brasil com vários compositores (que não eram percussionistas) se interessando pela música para percussão. Além de Guimarães Álvares e Eduardo Seincman, podemos citar outros, como Flô Menezes, José Augusto Mannis, Luís Carlos Cseko, Roberto Victorio e Silvio Ferraz. Estes compositores foram decisivos para a produção nacional do repertório percussivo contemporâneo.

Entender os aspectos composicionais que envolvem a música *Diálogos*, com o intuito de trazer a luz questões pertinentes à interpretação da peça é de suma importância para a sua performance. 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 consistente. Através da análise musical objetiva-se identificar como o minimalismo é utilizado pelo compositor e como este entendimento pode influenciar a interpretação. Para isso, partimos 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.

A obra *Diálogos* é constituída de cinco partes, A B C D A, onde C (compasso 64) 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 (compasso 88).

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, semicolcheias e fusas, formando estruturas marcadas por acentos e diferentes dinâmicas.

Os acentos indicados durante toda a música criam novas estruturas rítmicas em cada uma das vozes, sendo as síncopas os recursos sonoros predominantes.

Nas duas figuras a seguir, vemos os acentos indicados nos primeiros compassos da música (fig.2) e no figura seguinte (fig.3), temos o que seria o ritmo resultante dos acentos, reforçando o diálogo entre as vozes.

The image shows a musical score for two instruments: Marimba and Vibrafone. The score is in 2/4 time and covers measures 1 to 4. Both instruments play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Marimba part has dynamics of *mf*, *p*, *mf*, and *pp*. The Vibrafone part has dynamics of *p*, *mf*, *p*, and *mp*. A box labeled 'A' is present above the first measure of both staves.

fig.2: Compassos 1 a 4 de Diálogos.

The image shows a rhythmic notation in 2/4 time. It consists of four measures, each containing a pair of eighth notes with accents, followed by a quarter rest. The notation is: ♯ 2/4 | eighth note with accent | eighth note with accent | quarter rest | eighth note with accent | eighth note with accent | quarter rest | eighth note with accent | eighth note with accent | quarter rest | eighth note with accent | eighth note with accent | quarter rest | eighth note with accent | eighth note with accent | quarter rest.

fig.3: Ritmo resultante formado pelos acentos dos dois instrumentos nos compassos de 1 a 4.

Há momentos em que estes acentos acontecem de forma intercalada entre as vozes, enfatizando a ideia de pergunta e resposta entre os instrumentos, e há momentos em que eles se intercalam de forma a produzir uma única resultante. Estes ritmos que são resultantes dos acentos, quando sobrepostos pelas duas vozes, criam um terceiro nível sonoro, que se bem enfatizado, resulta em um elemento muito interessante do ponto de vista do ouvinte.

A partir da seção C (compasso 64), surgem as sextinas, que são sobrepostas a grupos de quatro semicolcheias criando uma polirritmia também reforçada pelos acentos deslocados.

Com esta polirritmia e com os acentos indicados, surge um terceiro nível sonoro que resulta na estrutura rítmica vista em fig.4.



fig.4: Ritmo resultante, a partir do compasso 64.

Esta polirritmia se desfaz na seção D (compasso 88), quando ambas as vozes passam a realizar simultaneamente as sextinas (fig.5) e um novo resultado rítmico (fig.6) surge com os acentos deslocados em pontos diferentes, distribuídos nas sextinas de ambas as vozes.

fig.5: Compassos 88 a 90.



fig. 6: Ritmo resultante dos acentos relativos aos compassos 88 a 90.

A partir do compasso 97 (fig.7), surge novamente a polirritmia que se torna ainda mais densa, pois aparecem as fusas, resultando numa sobreposição polirrítmica de oito contra seis. Esta seção termina no compasso 105 (fig.8) e há então uma retorno ao início da música.

fig.7: Compasso 97.



The image shows a musical score for measures 104 and 105. The top staff is for Marimba (M.) and the bottom staff is for Vibrafone (V.). Both staves start at measure 104. The Marimba part begins with a series of eighth notes, followed by a half note with a dynamic marking of *f*. The Vibrafone part begins with a series of eighth notes, followed by a half note with a dynamic marking of *mf*. Both parts end with a double bar line and the instruction "D.C. al Fine". Below the Vibrafone staff, there is a marking "1/2 cca".

fig.8: Compasso 105.

A formação marimba e vibrafone é muito comum no repertório da percussão, mas apesar de ambos os instrumentos serem compostos basicamente dos mesmos componentes (teclas e tubos de ressonância) eles diferem muito na sonoridade. Por serem feitas de metal, as teclas do vibrafone têm uma ressonância muito maior que as teclas de marimba, que são feitas de madeira. Por isso, há a necessidade de um pedal no vibrafone, que funciona como no piano, que permite um controle maior da duração desejada do som neste instrumento. Além do pedal, há também um motor elétrico que aciona várias *pás/borboletas* que se localizam abaixo das teclas e que, ao girarem, acionadas por esse motor, produzem um som “*vibrato*”. Essa obra não utiliza esse recurso. Dependendo da obra a ser tocada, essas diferenças timbrísticas podem ser aumentadas ou diminuídas. No caso da obra em questão, pelo fato da escrita ser igual para ambos os instrumentos, devemos procurar uma adequação de timbre e fraseado entre ambas as vozes dos dois instrumentos para que os acentos mencionados anteriormente possam ser articulados de forma a serem percebidos.

Essa adequação passa por dois pontos fundamentais para a interpretação da obra: a escolha das baquetas e o uso do pedal no vibrafone. Por ser de madeira, a marimba exige um jogo de baquetas com a cabeça de lã um pouco maior que as baquetas usadas no vibrafone, priorizando, no caso da marimba, um ataque mais suave. Por outro lado, para o vibrafone, recomenda-se usar um *set* de baquetas um pouco mais duro (*meio-dura/medium-hard*). Assim sendo, ambos os timbres vão se complementar, realçando essa igualdade dos materiais melódicos e rítmicos apresentados pelo compositor.

O uso correto do pedal do vibrafone é decisivo na compreensão do texto musical. Na obra toda, o compositor deixa muito claro a maneira como o pedal deve ser utilizado. Algumas vezes o pedal deve ser totalmente erguido, abaixado ou seccionado. No compasso de número 99 (fig.9), o compositor indica o uso do “meio pedal”, onde o pedal deve ser

pressionado pela metade, para que as notas possam ser ouvidas de forma bem articuladas e destacando os acentos.



fig.9: Compasso de número 99 evidenciando o uso de meio pedal na parte do vibrafone.

Estas indicações de pedais apontam para a preocupação do compositor em deixar ambas as articulações dos instrumentos parecidas. Dessa forma a execução do vibrafone no compasso se aproxima muito da articulação realizada pela marimba.

O timbre resultante é a fusão do timbre da marimba e do vibrafone. A intenção do compositor é essa unificação timbrística que vai enfatizar todos os aspectos melódicos e rítmicos da peça.

Um outro aspecto importante para uma boa interpretação dessa obra diz respeito ao pulso, que deve ser mantido constante e com extrema precisão durante a peça toda, sendo desfeito apenas nos compassos 42 a 45, em sua segunda exposição.

Uma boa sugestão, quando temos uma obra como esta, em que o pulso deve ser mantido de forma regular, é realizar os estudos/ensaios com o auxílio de um metrônomo que possa ser audível por ambos os percussionistas no decorrer do ensaio. Isso vai ajudar os músicos a manter o pulso durante o tempo necessário. Quando realizamos o estudo dessa forma percebemos, que depois de um certo tempo, (quando retiramos o metrônomo), o pulso dos percussionistas também estará unificado.

De acordo com Cervo (2005, p. 64), o compositor não emprega de forma pontual as técnicas de composição características do Minimalismo americano, no entanto, “a maneira como ele executa esse processo de variação canônica, deslocamento rítmico e organização rigorosamente pentatônica (baseado na teoria dos conjuntos) é suficiente para conferir à obra uma forte influência do estilo e da estética minimalistas” (CERVO, 2005, p. 64).

Esses são alguns pontos relevantes relativos à interpretação desta obra. Em algumas obras, as diferenças de timbre e cor devem ser acentuadas e evidenciadas, mas no caso específico da obra “*Diálogos*”, na busca sonora e timbrística buscamos uma unificação do som para que o aspecto composicional seja enfatizado e sobretudo compreendido pelo ouvinte.

### 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

- BENNETT, R. **Uma Breve História da Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1982.
- CATANZARO, T. (2006). In: **Música contemporânea brasileira: Rodolfo Coelho de Souza**. v. 5, São Paulo: CCB. Discoteca Oneyda Alvarenga.
- CERVO, D. (2005). **O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM.
- CORRÊA, A. F. (2006). **O sentido da análise musical**. Revista Opus. v. 12, p. 33-56.
- HOBBSAWM, R. **Era dos Extremos**. O breve século XX. 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KAMIEN, R. **Music**. An Appreciation. New York: McGraw-Hill, 2008.
- LANCIA, J. C. **Discussões sobre o Minimalismo Musical Norte-Americano: Processos, Repetição e Teleologia**. 2008. 146p. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.
- MARIZ, V. (2000). **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova fronteira S. A.
- SADIE, S. (1988). **The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music**. NY: W.W. N. & C.
- SOUZA, R. C. (2006). A Lógica do Pensamento Musical. In: **Em busca da mente musical. Ensaio sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção**. Org. B. Illari. p.113-143.
- YUDKIN, J. **Understanding Music**. New Jersey: Prentice-Haçç, Inc., 1996.

<sup>1</sup> Esta obra também foi executada no dia 30 de setembro de 2008, por Joaquim de Abreu e Eliana Sulpicio, no Teatro Pedro II, em Ribeirão Preto, no programa “Música de Câmara, Temporada 2008”.

<sup>2</sup> Fonte: <<https://www.guggenheim.org/artwork/4003>> Acesso em: 05 jul. 2019.

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

Leandro H. de Amorim Martins,  
Universidade Estadual Paulista (UNESP) - *leandro.amorim@unesp.br*

**Resumo:** O presente artigo trata do percurso histórico da bateria na música popular, sua relação com a percussão múltipla e o seu lugar na música contemporânea. Seu objetivo é demonstrar que a compreensão das raízes do instrumento possibilita a criação de um ambiente de interpretação e performance para a obra “Hindol, Homenagem à Amacher e Karkovski” de Gabriel Francisco Lemos. Para centralizar a bateria no debate sobre seu papel na música contemporânea, utilizamos como conceitos principais *Fourth Stream* de Eduardo Lopes e “Confluente” de Ben Reimer. Concluímos que a peça sugere o acesso do intérprete ao material musical oriundo da própria história da bateria, onde é possível realocar suas raízes em um contexto de música contemporânea.

**Palavras-chave:** Fourth stream; bateria solo; música contemporânea; música popular; idiomatismo.

### **Techniques And Musical Possibilities For Drumset Solo Performance In The Context Of Contemporary Music - A Case Study**

**Abstract:** This paper considers the history of drumset itself in popular music, its relationship with multiple percussion and its role within contemporary music. This demonstrates that an awareness of the drumset’s roots could be useful in creating an atmosphere for the interpretation and performance of the piece “Hindol, Homenagem à Amacher e Karkovski” by Gabriel Francisco Lemos. To bring the drumset to the center of the debate on its role within contemporary music, two main concepts were considered: Fourth Stream by Eduardo Lopes and Confluence by Ben Reimer. In conclusion, this paper will show that the piece suggests the interpreter's access to the technical and musical possibilities taken from the drumset’s idiomatic roots and relocate them in the context of contemporary music.

**Keywords:** Fourth Stream, drumset solo; contemporary music; popular music; idiomatism.

Para compreender os caminhos que direcionam um instrumento ao lugar simbólico que ele ocupa em uma determinada sociedade, é necessário compreender questões históricas que dizem respeito tanto a micro-especificidades como a macro-estruturas mais complexas alinhadas a questões sociais, geográficas e econômicas. Para este trabalho, a contextualização histórica tornou-se imprescindível para que fossem alcançadas possíveis estratégias de performance da obra “Hindol, Homenagem à Amacher e Karkovski” de Gabriel Francisco Lemos. Partiremos mais precisamente do final do século XIX, a fim de situar o leitor na superfície dos desdobramentos da música e da sociedade ao redor do Mississipi. Para além da guerra civil que se instalava nesse território, que hoje compreende os Estados Unidos, é importante ressaltar que a Louisiana era um território de dominação francesa e que muito de sua cultura dominava a região que fora anexada aos Estados Unidos. Os franceses deixaram essas terras após um contrato de venda estabelecido por Napoleão, todavia, na cultura da região ficaram muitos resquícios da passagem do Império Napoleônico. Não é nenhuma novidade

afirmar que a música originária dessa região nasce do contato entre os negros franceses libertos - estes que por sua vez tinham contato com a formalização da música oriunda da Europa - e os negros americanos que trabalhavam nas plantações de algodão - estes que somam a esta equação com o uso da voz e o blues rural. Todo esse movimento social possibilita o surgimento de bandas de metais que margeiam o Mississippi e Nova Orleans. Essas bandas utilizavam em sua formação uma espécie de naipe originado da influência de percussão da Europa: seja pelas bandas marciais que acompanhavam os soldados nas batalhas ou pelo caráter sinfônico. Assim, as bandas de metais continham em sua sessão rítmica bumbo, caixa e prato a dois. Algumas décadas mais tarde, as bandas de metais (ou jazz-bands) já ocupam um espaço significante na música dessa região - estabelecendo-se como um gênero e, claro, surgindo como atividade econômica. Diante disso, produtores e bandleaders começaram a entender que a sessão de percussão das jazz-bands talvez não necessitavam mais de três músicos para executar os ritmos. O pesquisador Ben Reimer afirma que, muito embora os líderes das bandas entendessem que precisavam economizar em músicos para ganhar mais, o problema principal consistia na necessidade de se apresentar em lugares muito pequenos e que de alguma maneira seria necessário reduzir o quadro de músicos para conseguir se adequar aos pequenos palcos. Para atender a essa demanda, os percussionistas necessitaram adaptar sua técnica e a primeira delas, específica e com essa finalidade, ficou conhecida como double drumming. Double drumming consiste basicamente na execução do bumbo e da caixa ao mesmo tempo. O bumbo era colocado no chão à frente do percussionista e a caixa ao seu lado, geralmente apoiada numa cadeira. Sendo assim, um percussionista poderia tocar o bumbo executando rulos e/ou toques rudimentares com algumas doses de improviso. Dadas estas informações, é possível compreender que o avanço técnico e tecnológico surge da necessidade do percussionista em tocar os instrumentos sozinho.

No início do século XX algumas inovações tecnológicas acontecem de forma mais contundente, sendo o pedal de bumbo e a estante de caixa os primeiros equipamentos que possibilitam ao percussionista manter um padrão de setup e, em detrimento disso, um padrão técnico. O campo de atuação dos percussionistas começa a se expandir para outras áreas da prática musical, passando a ser muito comum o uso da percussão para acompanhar filmes mudos. Dito isso, as maximizações dos setups de percussão não param de acontecer através da inserção de instrumentos originários de outras partes do mundo, tais como: apitos, xilofone, pratos e tambores chineses e blocos de madeira. Diante dessas condições já não era necessário mais do que um percussionista para a execução. Como esse setup passa a se estabelecer cada vez mais, ele passa facilmente a receber um nome: Trapset. Trap é a contração da palavra de

origem inglesa *contraption* e que traduz-se livremente para a língua portuguesa como “engenhoca” (LOPES, 2015, p.13). Consideramos, então, que o trapset é um setup de percussão múltipla - ainda sem valor simbólico agregado - que ao longo de uma ou duas décadas - por ter particularmente um conjunto de técnicas e acessórios básicos com poucas mudanças - passa a ter papel importante nas manifestações musicais da América do Norte, especialmente o jazz. Ainda que com um ou dois tambores a mais, os setups do final do anos 20 ainda tinham pouca possibilidade de uso do pé que não está acionando o pedal de bumbo. Dessa forma, começam a surgir equipamentos que possibilitaram tocar o prato a dois com o pé. Primeiro surge o snow shoe, espécie de sapato utilizado para andar na neve e que fora utilizado para obter-se o choque dos pratos. Depois surge o low-hat, que ficava a poucos centímetros do piso, dificultando o acesso com as baquetas. Por último surge o hi-hat, possibilitando o acionamento do choque dos pratos pelo pé e também serem acessados com as baquetas (LOPES, 2015, p. 15). Diante disso, consideramos que a evolução dos trapsets para um setup básico para o desempenho no jazz origina o que passa a ser conhecido como drumset.

A bateria é considerada um instrumento legítimo que oferece um histórico idiomático comumente enraizado na música popular (REIMER, 2013, p. 1). Para esse trabalho, é necessário tratar a bateria e a percussão múltipla como instrumentos distintos e de certa forma antagônicos; primeiramente porque a partir do momento que a bateria se estabelece com este setup básico, um conjunto de técnicas específicas profundamente ligadas ao uso da coordenação se estabelece como substância da linguagem do instrumento. Como exemplo podemos citar o baterista Kenny Clarke, esse que se destacou na conhecida era do swing (momento onde a música das big bands de jazz era a considerada a música dos Estados Unidos), possibilitando o avanço da linguagem da bateria principalmente no uso do ride para o swing do jazz e o hi-hat acentuando o tempo 2 e 4, deixando livre o bumbo e a caixa para acompanhar de forma sutil a melodia das músicas (REIMER, 2013, p. 17). Em segundo lugar, nos anos iniciais de formação da sua identidade, a bateria exerce o papel irrestrito de manter o tempo. O que podemos dizer da percussão múltipla é que esse tipo de formação instrumental se apresenta como “...uma série de instrumentos individuais arranjados de tal maneira que um percussionista possa tocar todos como uma unidade poli-instrumental singular” (MORAIS; STASI, 2010, p.62). Enquanto a bateria, apesar de todas as mudanças técnicas, não estava além do seu papel naquela música, a percussão múltipla atendia às necessidades da música erudita e, diferente da própria história que arregimentou e engessou de certa forma a bateria, designava-se como uma proposta amórfica, utilizada como material de composição de uma música com formalização clássica; enquanto a bateria nasce e se estabelece através da fruição e criatividade do próprio músico, da

era do swing até o rock e demais estilos. Diante disso, a separação é inerente porque diz respeito aos caminhos que cada uma foi percorrendo até um ponto onde, naturalmente, convergem como entidades que pertencem ao mesmo campo mas que, em grande maioria, atendem a propósitos distintos. Por outro lado, podemos encontrar em Reimer falas de bateristas como Max Roach, que ao tentar organizar seu pensamento em função de um status solístico e preponderante da bateria frente aos demais instrumentos melódicos do jazz, determinava que a bateria deveria ser vista como um instrumento de percussão múltipla com o intuito de determinar estruturas formais semelhantes às da música erudita. Ou seja, a bateria seria capaz de estabelecer um discurso musical dentro de uma estrutura formal de música clássica. Nada obstante, como supracitado, a bateria se estabelece através de um setup básico executado com caminho idiomático que exige do baterista um nível de coordenação que não era exigido, a priori, para uma execução em percussão múltipla. Todavia, compreendemos que as palavras de Roach fazem mais sentido no campo estético do que no campo do discurso musical, onde a substância - do discurso - era completamente diferente. Portanto, a estrada tortuosa dos caminhos que em algumas esquinas cruzam a bateria e a percussão múltipla pode ser apenas puro resultado do fato de estarmos lidando com as Ciências Humanas, onde o pressuposto fundamental dessa atividade é a imprevisibilidade dos grupos sociais, do indivíduo, da atividade artística e cultural. Neste caso, separar a percussão múltipla e a bateria, neste trabalho, não tem outro fim que não seja corroborar no nível de performance desejado para a peça da qual estamos tratando, este que por sua vez compreende em usufruir da linguagem produzida pelo próprio caminho idiomático percorrido pela bateria para gerar outro material musical para a obra. É importante discutir o papel da bateria na música contemporânea levando em consideração que, para nós, não é possível atingir um grau de performance nessa peça sem entrar no histórico que leva a bateria a atingir um status de instrumento solista. O debate sobre a possibilidade de se usar a bateria como um instrumento solista não é atual; onde, por exemplo, muito se discute sobre as performances solísticas executadas pelo baterista Baby Dodds. De forma geral, o espaço destinado para seus solos eram tão curtos que praticamente apenas abriam margem para uma mínima variação timbrística, repetindo os mesmos padrões que mantinham o tempo mas que foram importantes para o desenvolvimento do solo em “tradings”<sup>1</sup> de 4, 8 ou 16 compassos. Outro fator importante é a relação entre percussão múltipla e bateria que apontamos através de Max Roach. A posição solista que Roach defendia estava estritamente relacionada à formalização estrutural da música clássica, o que nos abre precedentes para discutir a bateria como centro da relação entre música clássica e música popular.

Autores como Kevin Nichols e Rui Faustino também entram na lista dos que estão

desenvolvendo algum trabalho sobre o papel da bateria na música contemporânea. Todavia, para este trabalho focaremos em Ben Reimer e Eduardo Lopes. Nichols está preocupado com a inserção da bateria na grade curricular de percussão erudita e por isso oferece ao instrumento o status de percussão múltipla (NICHOLS, 2012, p.3). Rui Faustino pretende deslocar a bateria do seu percurso idiomático e, pontuando parâmetros qualitativos referentes à música erudita (FAUSTINO, 2018, p.7), tem por objetivo produzir uma música não-idiomática, esta que deve ser a única capaz de atender às linguagens composicionais da música contemporânea. Nesta, segundo Faustino, o baterista deve desapegar-se completamente da sua especialização num único instrumento - bateria - e aproximar-se completamente da percussão múltipla, em função da “capacidade e flexibilidade de aglomerar instrumentos de acordo com a obra a interpretar” (FAUSTINO, 2018, p.III). O intuito desse trabalho é evidenciar as qualidades de cada gênero no sentido de assumir um papel de mediação e não de segregação entre eles, onde o material musical produzido pelos bateristas assume um caráter de ferramenta composicional. Neste sentido, o que Ben Reimer nos oferece são quatro abordagens que dizem respeito apenas à bateria como objeto de estudo e relacionada à performance. Supondo que esse caminho histórico dentro do campo idiomático fornece material suficiente para uma nova espécie de composição à qual ele chama de “Confluente”. A primeira abordagem de Reimer é chamada de “Turista”, que é basicamente uma composição que se apropria da música popular como um meio de criar uma nova expressão. Diz respeito ao caminho percorrido pelo compositor para chegar ao que está muito longe dele, colhendo substâncias que enriquecem seu trabalho. A segunda é a “captura instantânea” que diz respeito a se apropriar de um recorte de uma ideia original para criar uma nova ideia. Neste caso funciona como a apropriação do material recolhido em função de um novo material. A terceira é a “não-idiomática”, que se refere exatamente ao que tem que ser considerado “apropriado” para ser aplicado num contexto de música contemporânea. Apropriado no sentido de atender a uma alta descaracterização em função de uma ideia. Na quarta e última abordagem - “Confluente” -, Reimer propõe o uso do material musical extraído de forma substancial da idiomática do instrumento, estabelecendo os caminhos de sua tese. Confluente é o mesmo que se encontra com, converge para, aproxima-se de. Neste sentido, é utilizada para orientar uma nova e individualizada ideia básica composicional que levará em consideração a rica história do instrumento e seus desdobramentos na contemporaneidade. Em função das abordagens de Reimer, sugere-se uma discussão que converge ao que o pesquisador Eduardo Lopes chama de Fourth Stream - espécie de gênero contemporâneo que considera a música como produção inerente às transformações sociais. Segundo Lopez (2015),



...a música é um objeto virtual cuja recepção é muito mais do que uma organização de frequências sonoras, timbres e durações, a sua investigação na contemporaneidade terá que forçosamente considerar esta realidade, fazendo-se, em casos relevantes, munir de ferramentas construções teóricas de várias áreas das humanidades e ciência (LOPES, 2015, p.1).

Sendo assim, o Fourth Stream indica uma espécie de intérprete e/ou compositor que dialoga com a música popular e a música erudita. Antes de continuar a apresentar o Fourth Stream, é necessário conhecer o Third Stream, que é um conceito criado pelo compositor e pesquisador Gunther Schuller que se refere a uma música que unia partes improvisadas ou escritas do jazz com características e técnicas pertencentes à música clássica. Como exemplo podemos citar as obras *A História do Soldado* de Igor Stravinsky e *A Criação do Mundo* de Darius Milhaud, ambas consideradas obras que estabeleceram um contato com a sonoridade resultante das jazz bands do início do século XX. Pertence também a estas obras o status que determina o surgimento da percussão múltipla (MORAIS;STASI, 2010, p.64), enquanto apropriação da linguagem popular para a linguagem erudita e, claro, a possibilidade de serem executadas por um único músico, premissa da qual já tratamos na introdução deste artigo e que, de alguma forma, aproxima a bateria e a percussão múltipla. No que tange à relação das obras com o conceito de Third Stream, sugerimos um paralelo com Ben Reimer, onde essas obras podem se inserir perfeitamente na abordagem “Turista”. O que está em evidência no Fourth Stream é uma espécie de música e músico que, através da conexão de múltiplas linguagens de forma natural, convergem no fato da contemporaneidade oferecer diversas formas e gêneros em tempo real. Nesse gênero, Lopes destaca a capacidade de uma espécie de músico capaz de se relacionar com múltiplos gêneros distintos como, por exemplo, um músico de formação popular que também tem acesso ao repertório clássico ou contemporâneo erudito. Neste sentido, há a possibilidade da criação de uma música nova que acompanhe essas características contemporâneas. Ainda há alguns desafios para a performance do intérprete que deseja transitar entre esses dois gêneros; no entanto, por ser a bateria um instrumento que vem assumindo o seu lugar na música contemporânea, é possível afirmar que em relação à performance o instrumento assume um papel importante numa espécie de via de mão dupla entre o contexto de música contemporânea e a busca por materiais enraizados na música popular. Neste sentido, entendemos que as similitudes entre esses dois principais autores ocupa um lastro teórico imprescindível que viabiliza um ambiente conceitual, onde obtenha-se o desempenho que se espera da obra utilizada nesse trabalho. Mais do que tudo, a convergência entre esses dois autores está em assumir uma proposta inclusiva para novas narrativas onde aspectos

relacionados tanto à música popular como à música erudita sejam levados em consideração, principalmente no que diz respeito à relação entre intérprete e compositor, esta que por sua vez foi essencial à totalidade desse trabalho.

A peça “Hindol - homenagem à Amacher e Karkowski” (2015), de Gabriel Francisco Lemos, foi composta originalmente para bateria solo e tape. Digo originalmente porque o compositor decidiu optar por abrir a partitura para ser executada por um set de percussão múltipla, desassociado da linguagem de bateria a qual nos referimos neste trabalho. A peça basicamente propõe guiar um improviso através da interpretação do tape e aspectos direcionados pela notação tradicional. No ambiente proposto durante a primeira parte (aproximadamente até 3'15”) o compositor tem um papel mais central na elaboração do improviso (ver partituras em anexo nas fig. 1 e 2). A partir de 3'33” a peça assume um caráter quase que absolutamente determinado pelo intérprete, onde o direcionamento timbrístico das indicações do compositor (ver 5'10”) está subordinado ao caráter estilístico do “free jazz” (3'33”), sugerindo, então, o ponto principal deste artigo: compreender a idiomaticidade da bateria como objeto musical. Neste sentido, consideramos que o diálogo entre compositor e intérprete - intra e extra musical - pode ser compreendido como essencial, observando-se um lugar onde a relação se dá sob a função da criação do ambiente de performance para essa peça, bem como, em outras instâncias, pode vir a ser um estímulo para criação de novas obras para bateria solo. Muito deste ambiente também foi cuidadosamente proporcionado através da observação teórica que resultou na convergência entre Ben Reimer e Eduardo Lopes, sobretudo na busca pela harmonia entre as características da linguagem da música contemporânea erudita e do vasto material produzido pelos bateristas ao longo do tempo. É importante ressaltar que é necessário discutir a idiomaticidade da bateria como fundamento da sua estrutura histórica e, portanto, se tratando de História, tratamos de um organismo vivo. Fazer História não é apenas investigar o passado, mas é entender seus desdobramentos na contemporaneidade. Neste sentido, a linguagem da bateria atual é de suma importância para os desdobramentos da performance dessa peça. Bateristas como Glenn Kotche, Antonio Sanchez, Mark Guiliana, Dan Mayo, Terje Isungset, Chris Corsene, Billy Martin (diretor executivo do Creative Music Studio em Nova Iorque) vêm traduzindo de alguma forma o que se caracteriza como uma espécie de música que flerta com ambos os gêneros, popular e erudito, sob os aspectos fundamentais que podem caracterizar uma bateria: “O uso de uma independência coordenada entre as mãos e os pés num setup composto por tambores e pratos, incluindo, mas não limitado, a um bumbo com pedal, caixa e hi-hat, tocados por uma única pessoa” (REIMER, 2013, p.6). Não é nosso intuito, necessariamente, defender um uso restrito, copiado e colado, de materiais apresentados, mas

compreender que esses materiais produzidos pelos bateristas ao longo da história do instrumento podem se tornar material musical para produção de música nova, sendo ela com notação prescrita ou não, em música solo ou de câmara. Concluímos, portanto, que a demanda da peça - quando executada para bateria solo - sugere um conhecimento sobre as raízes da bateria, levando em consideração que o caráter improvisatório da peça a coloca num lugar extremamente dinâmico, dando ao intérprete a chance de utilizar um vasto material para propor sua performance. Em outras palavras, diz respeito à sugestão de pontos do repertório da bateria, onde o músico deve acessá-los e trazer sua própria leitura.

### Referências Bibliográficas

FAUSTINO, Rui Filipe Jesus. *Música Para Bateria Solo: Um Estudo da Bateria na Música Erudita*. Dissertação (Mestrado em Artes Musicais). FCSH, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2018.

HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz* [tradução Angela Noronha]. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1990.

LEMOS, Gabriel Francisco Barboza. *Hindol, Homenagem à Amacher e Karkowski*. São Paulo: Sibelius e Rx Izotope Spectrogram, 2015. Partitura editada.

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 de 2015.

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.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da Percussão Múltipla. *Opus*, Goiânia, v. 16, n.2, p. 61-79, dez. 2010.

NICHOLS, Kevin Arthur. *Important Works For Drumset as a Multiple Percussion Instrument*. Tese (Doutorado em Música) - Graduate College of The University of Iowa. 2012.

REIMER, Benjamin N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*. 108p. Tese (Doutorado em Música, Performance) - Universidade McGill, Quebec, Montreal, 2013.

---

<sup>1</sup> Segundo o glossário do centro de estudos de jazz da Universidade Columbia, *trading* é uma espécie de passagem solística onde os músicos revezam a quantidade de compassos onde estão improvisando. Os compassos são definidos pela forma e podem ser de 4 em 4, 8 em 8 etc.

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

Guilherme Massao Misina

*Universidade Estadual de Campinas – g229378@dac.unicamp.br*

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

*Universidade Estadual de Campinas – ferhash@iar.unicamp.br*

**Resumo:** este trabalho busca a realização de um estudo interpretativo da obra *SKYY*, de Cesar Traldi. Buscamos a elaboração de uma organização de estudo para executar esta obra através do estudo integral dela, bem como comentários analíticos sobre a partitura. Utilizamos textos de cunho analítico e percussivo, bem como uma entrevista realizada com o compositor. Concluímos com comentários interpretativos sobre a obra, contribuindo para aqueles que desejam tocar a obra futuramente.

**Palavras-chave:** Obras para vibrafone solo. Cesar Traldi. Estudo interpretativo

### **Interpretative Study of *SKYY* (2015), by Cesar Traldi**

**Abstract:** This work seeks to perform an interpretative study of Cesar Traldi's piece *SKYY*. We sought to develop a study organization to perform this work through its full study, as well as analytical comments on the score. We use texts of analytical and percussive nature, as well as an interview with the composer. We conclude with interpretive comments on the work, contributing to those who wish to play this piece in the future.

**Keywords:** Pieces for solo vibraphone. Cesar Traldi. Interpretative study.

## **1. Introdução e metodologia**

Este trabalho busca a elaboração de um estudo interpretativo da peça *SKYY* (2015), composta por Cesar Traldi (1983), para vibrafone solo. Uma peça de grande demanda de acessórios a serem utilizados durante a execução, *SKYY* é uma dentre, pelo menos, três obras de Traldi que apresenta uso de exploração tímbrica e preparação instrumental simultaneamente.

Para que este estudo interpretativo fosse realizado, fez-se necessário o estudo integral da obra, levando em consideração as possibilidades de preparação e movimentações dos acessórios e as consequências dessas possibilidades ao longo da execução da obra. Além disso, não há orientações para abafamento ao vibrafone (linha de pedal ou notações que indiquem abafamento com as baquetas); portanto, o estudo interpretativo deste artigo trará o resultado do estudo da obra com considerações pessoais de opções de abafamento.

Uma vez que se trata de uma obra relativamente recente (com quatro anos de existência), existe pouco material disponível sobre ela; portanto, consideramos como uma opção, para buscar informações sobre ela, a realização de uma breve entrevista com o

compositor; esta entrevista foi realizada de forma oral e semi-estruturada, de acordo com o texto de Colognese & Melo (1998, 144-5). Informações sobre a entrevista serão trazidas ao longo do texto.

Previamente ao estudo interpretativo, este trabalho contará com uma seção de comentários sobre a obra e uma breve análise da mesma, a fim de trazer um melhor entendimento teórico da obra ao intérprete (podendo servir inclusive como uma ferramenta de estudo para melhor memorização da obra); a análise musical da obra se limita a uma análise da partitura em si, abstendo-se de outros métodos de análise (e.g., uso de análise do espectro sonoro através de uso do software *Sonic Visualizer*).

## 2. Considerações histórico-analíticas de *SKYY*

Cesar Adriano Traldi, paulista, nascido em 1983, realizou sua graduação, mestrado e doutorado no IA-UNICAMP, onde teve aulas de composição com Jônatas Manzolli, sendo este seu orientador durante toda sua pós-graduação. Durante este período, Cesar se especializou em música eletroacústica e suas relações com a performance com instrumentos de percussão. Em entrevista realizada com o compositor (MISINA, 2019) foi possível obter informações a respeito da motivação de compor *SKYY*, bem como informações sobre seu processo composicional. Traldi informou que *SKYY* é resultado de momentos de improvisação do compositor e que ele fez o uso de bolinhas de ping-pong em *SKYY* após seu contato com a peça para caixa clara *Canção Simples de Tambor* (1990), de Carlos Stasi, que também faz uso de uma bolinha de ping-pong sobre a caixa clara<sup>1</sup>, além de outros recursos que exploram timbricamente o instrumento.

Além disso, a obra foi dedicada ao percussionista Augusto Moralez (atualmente professor de percussão na Universidade Federal de Alagoas) que possui ao menos cinco obras encomendadas para vibrafone solo<sup>2</sup>. Também durante a entrevista, Traldi informou que a proposta principal da obra é a tentativa de simular os efeitos sonoros da música eletroacústica sem necessariamente utilizar aparelhos eletrônicos, ou seja, o uso de ovos de chocalhos, intensa exploração tímbrica e ritmos irregulares evidentemente foram ferramentas composicionais que Traldi utilizou para atingir esta proposta de simulação.

*SKYY* foi composta em 2015, ano em que encontramos outras duas obras para instrumento solo (*Shuriken*, para tímpanos solo, e *Kunai*, para xilofone solo) e que apresentam as mesmas ideias de exploração tímbrica e preparação instrumental. Em *Shuriken*, utiliza-se cinco tipos diferentes de baquetas para os tímpanos, bem como a necessidade de prepará-los antes e durante a execução da obra – por exemplo, colocando e retirando instrumentos de

cima dos tímpanos. Já em *Kunai* deve-se utilizar bolinhas de gude para tocar o xilofone e o cabo de *rattan* das baquetas de xilofone. Assim, concluímos que *SKYY* está dentro de um círculo de composições de Traldi que busca a intensa exploração tímbrica e preparação instrumental nos instrumentos de percussão, desviando-se da proposta primordial de extração sonora do instrumento<sup>34</sup>.

### 2.1. Breve análise musical de *SKYY*

Podemos segmentar a obra em quatro momentos primordiais diferentes, sendo eles: compassos 1-12 (seção com uma camada sonora – sons extraídos do vibrafone com baqueta rute); compassos 13-39 (toda a letra A – com duas camadas sonoras formadas por 1) chocalhos e 2) pelos sons extraídos do vibrafone); compassos 40-72 (letras B e C – outra seção com apenas uma camada sonora); e compassos 73-126 (toda a letra D – com duas camadas sonoras formadas por 1) timbre das bolinhas de ping-pong pulando sobre as notas Fá, Sol, Lá, Si e Dó e 2) sons extraídos do vibrafone.

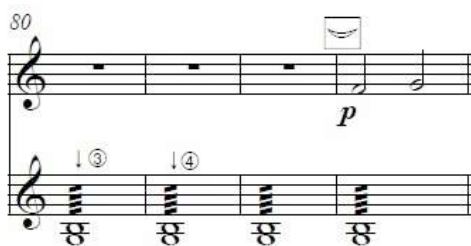


Figura 1. Compassos 80 a 83 de *SKYY*, de Cesar Traldi. No compasso 82, podemos constatar a presença de um leve cluster com as notas Fá, Sol, Lá, Si e Dó do registro mais grave do vibrafone em decorrência das bolinhas pulando com o rulo *ppp* nas notas Sol e Si.

Entre os compassos 46 e 53, podemos registrar três camadas sonoras distintas por dinâmica, timbre e duração, mas semelhantes por alturas. Numa primeira camada, encontramos o uso de figuras tercinadas em dinâmica *mp*; numa segunda camada, percebemos o uso de fusas em dinâmicas *f* e *ff*; e, finalmente, uma terceira camada com toques *deadstroke* em dinâmica *mf*. Estas três camadas se assemelham pelo uso das mesmas classes de notas<sup>5</sup> (Dó-Ré-Lá-Si), mas ocorrendo ocasionalmente em registros diferentes.

Entre os compassos 54 e 66, podemos observar, diferentemente da seção A, uma preferência por intervalos de quarta justa. No compasso 57, temos a sequência Si-Mi-Dó-Fá, que se repete inversamente no compasso 60, resultando na sequência Dó-Fá-Si-Mi; as notas com arco, Si<sup>5</sup> e Dó<sup>6</sup>, nada mais são do que a repetição da nota mais grave do início de cada sequência, porém executadas no registro mais agudo do vibrafone. Para finalizar esta parte da seção C, temos uma transposição um semitom abaixo da sequência

inicial, resultando nas notas Lá<sup>6</sup>-Ré<sup>6</sup>-Dó-Fá (ver compasso 63 na Figura 3); o mesmo processo de inversão dos motivos acontece no compasso 66 e as notas com arco, desta vez, são as últimas notas de cada motivo (neste caso, Fá<sup>6</sup> e Ré<sup>6</sup>6).

### 3. Estudo interpretativo

O estudo interpretativo, como mencionado, foi realizado após o estudo integral da obra. Consideramos válida uma organização em etapas, no qual abordamos primeiramente o processo de preparação para execução da obra.

#### 3.1. Preparação para execução da obra

Para se executar esta obra, primeiramente é necessário nos atentarmos à bula, pois nela encontramos informações a respeito das necessidades da obra. Após lê-la e assistir a uma gravação da obra, podemos constatar que um estudo da preparação dos acessórios antes da execução da obra é essencial.

Considerando os aparatos necessários para executar a obra, para organizá-los de forma que viabilize uma execução sem movimentos bruscos, consideramos válida a opção de posicionar duas mesas ou estantes de partituras nos lados esquerdo e direito do percussionista. Nelas, após estudo da obra e de opções de movimentações, consideramos uma boa opção deixar no lado esquerdo as baquetas, bolinhas de *ping pong*, e ovos de chocalho, e, do lado direito, o arco e o dedal de metal, como ilustrado na Figura 2.



Figura 2. Montagem dos itens necessários para a execução de *SKYY*.

### 3.2. Breves considerações interpretativas

Após atacar o F3 com baqueta rute, um compasso antes da letra A, uma vez que se faz necessário a troca de acessórios em ambas as mãos, consideramos interessante deixar um item em cada lado, ou seja, uma baqueta rute é trocada pelos ovos no lado esquerdo e outra baqueta rute, pelo arco no lado direito.

No compasso 18, é necessário preparar o dedal para executar os trítonos que seguem no compasso 19. Durante a entrevista com o compositor (MISINA, 2019), foi mencionada a possibilidade de manter o dedal na mão direita mesmo durante as passadas de arco dos compassos 25 a 29, como uma forma de evitar movimentações excessivas, mantendo o dedal até um compasso antes da letra B.

Durante toda a seção da letra D, exige-se que o percussionista execute na mão esquerda, até o final da obra, as notas Sol<sup>3</sup> e Si<sup>3</sup> em dinâmica *ppp*. Perguntado ao compositor se seria possível utilizar constantes toques paralelos ao invés de utilizar rulo independente, Traldi afirmou que o uso do toque paralelo não traria a mesma desigualdade nos pulos das bolinhas que o uso do rulo independente traz; portanto, durante toda esta passagem, deve-se utilizar o rulo independente na mão esquerda (MISINA, 2019).

No que se refere ao posicionamento das bolinhas a partir do compasso 76, é possível que em alguns modelos de vibrafone as bolinhas andem para o teclado superior, fazendo com que as bolinhas acionem mais notas que as notas indicadas na bula. Questionado sobre isso na entrevista, o compositor afirmou que não há problema caso isso aconteça, pois é uma questão que varia muito de instrumento para instrumento.

### 3.3. Opções de abafamento na obra

Algumas peças para vibrafone possuem indicações de abafamento, seja com uso de pedal, seja com uso da própria baqueta numa tecla anteriormente tocada; no caso de *SKYY*, não encontramos nenhum tipo de indicação de abafamento. Para isso, após o estudo integral da obra, sugerimos as opções de abafamentos a seguir.

#### 3.3.1. Compassos 1 a 42

Durante toda esta seção, consideramos uma opção válida deixar o pedal pressionado de forma que seja criada uma grande massa sonora que, entre os compassos 6 e 12, enalteça a alternância entre os intervalos de trítono e semitom (mencionados na seção 2 deste trabalho).



A partir da letra A, consideramos também válido manter o pedal pressionado até o compasso 42 e seu único tempo de silêncio em 1/4. O efeito de eco produzido quando se toca com a ponta dos dedos, por exemplo, nos compassos 19, 21, 23, 31 e 33 é prolongado pelo compasso de pausa que se segue e, também, ao mantermos o pedal do vibrafone pressionado.

### 3.3.2. Compassos 43 até o final

Para os compassos 43 a 45, optamos por não acionar o pedal, visto que, desta forma, as notas em ritmos atonais irregulares se tornam mais destacadas, até mesmo para as semínimas e fusas da metade do compasso 44.

A partir do compasso 46, temos a presença das três diferentes ambiências sonoras discutidas anteriormente; para esta seção, optamos por realizar as formas de abafamento descritas nas Figuras 3 e 4.

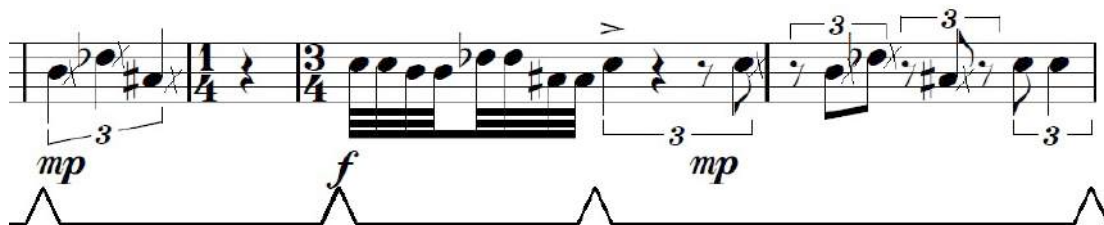


Figura 3. sugestões de abafamentos para os compassos 46 a 49 de SKYY. Notação baseada na forma de abafamento de Friedman (1973).



Figura 4. Sugestões de abafamentos para os compassos 50 a 54 de SKYY.

Após estas considerações, optamos por manter o pedal pressionados até o final, com breves exceções de soltar e pressioná-lo de volta nas últimas pausas dos compassos 69, 70, 71 e 72, onde se faz interessante limpar o cluster produzido antes de iniciar o próximo, até que se chegue até a terça maior Sol3-Si3.

### 3.3.3. Divergências entre a performance do compositor e a partitura

Em vídeo hospedado em ambiente virtual<sup>6</sup>, encontramos o compositor executando SKYY, e, ao compararmos com a partitura da obra, encontramos pequenas divergências entre a performance e o conteúdo encontrado na partitura que foram esclarecidas na entrevista com o compositor. Selecionamos algumas destas divergências para serem aqui discutidas.

Logo no início percebemos que o compositor executa as fusas em dinâmica maior do que a dinâmica *ppp* indicada no compasso 4. Sobre isso, durante a entrevista, o compositor disse que, com as baquetas rute, há mais ressonância das teclas se executado este trecho de forma mais forte e, conseqüentemente, percebe-se menos os ataques das baquetas nas teclas. Executar este trecho em dinâmica *ppp*, entretanto, garante concordância ao que está na partitura; a justificativa do compositor elucidou uma nova possibilidade de interpretar este trecho trazendo a relação baqueta/níveis de ressonância e ataques.

No compasso 51, temos colcheias sendo executadas com *deadstrokes*, porém, no vídeo, podemos notar que o compositor toca semicolcheias. Questionado sobre isso, o compositor diz que não há problemas em executar semicolcheias, uma vez que a ideia desta passagem é a de duas camadas sonoras contrastantes em timbre, dinâmica e velocidade de execução das notas (antes de semicolcheias ou colcheia, haverá, de qualquer forma, figuras de menor duração, ou seja, as fusas dos compassos 48, 50 e 52).

#### 4. Conclusão

Podemos concluir que este trabalho elucidou questões sobre o compositor Cesar Traldi e, principalmente, sobre uma de suas peças para percussão solo, *SKYY* (2015). Além disso, foi possível elaborar um roteiro preparatório para a execução da peça, bem como apontar questões interpretativas sobre a obra. Espera-se que este trabalho possa ajudar aqueles que desejam tocar esta obra e que buscam mais informações tanto sobre a obra em si quanto à sua contextualização e o compositor dela.

## REFERÊNCIAS

### Livros

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press, New Haven and London, 1973.

FRIEDMAN, David. *Vibraphone Technique: dampening and pedaling*. Berklee Press Publication (1973).

STRAUS, Joseph N. *Introdução à Teoria 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.

### Artigos em Periódico

COLOGNESE, Silvio A.; MELO, José L. B. A Técnica da Entrevista na Pesquisa Social. *Cadernos de Sociologia*, Porto Alegre, v. 9, n. 4, p. 143-160, 1998.

MORAIS, Ronan G. de. Vibrações brasileiras: repertório brasileiro para vibrafone solo.

*Música em Perspectiva*, v. 5, p. 105-123, 2012.

ROCHA, Fernando. Indeterminação na obra *Canção Simples de Tambor* de Carlos Stasi. *PerMusí*, Belo Horizonte, v. 4, p. 37-51, 2001.

TRALDI, Cesar A. Exploração tímbrica em composição para tímpanos solo. *Ouvireouver* (online), v. 13, p. 190-201, 2017.

### Trabalho em Anais de Evento

MISINA, Guilherme; TRALDI, Cesar. Técnica estendida e preparação instrumental no vibrafone: considerações e exemplificações. In: I CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO, n. 1, 2017, Campinas. *Anais...* Campinas, SP: IA-UNICAMP, 2017, 22-34.

### Partituras publicadas

TRALDI, Cesar Adriana. *Shuriken*. Local de publicação: [http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Shuriken\\_0.pdf](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Shuriken_0.pdf). Partitura.

TRALDI, Cesar Adriana. *SKYY*. Local de publicação: [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). Partitura.

TRALDI, Cesar Adriana. *Kunai*. Local de publicação: [http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Kunai%20-%20Cesar%20Traldi%20\(xilofone%20solo\).pdf](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Kunai%20-%20Cesar%20Traldi%20(xilofone%20solo).pdf). Partitura.

TRALDI, Cesar Adriana. *Cinzas*. Local de publicação: [http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Cinzas%20\(T%20C3%ADmpanos%20e%20Vibrafone\).pdf](http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Cinzas%20(T%20C3%ADmpanos%20e%20Vibrafone).pdf). Partitura.

### Partitura manuscrita

STASI, Carlos. *Canção Simples de Tambor*. São Paulo, 1990. (Manuscrito do autor não editado). Partitura manuscrita.

### Entrevista

MISINA, Guilherme M. Entrevista de Cesar Adriano Traldi em 20/03/2019. Uberlândia. Sem registro.

<sup>1</sup> O artigo de Rocha (2001) traz mais detalhes e exemplificações sobre esta obra de Stasi.

<sup>2</sup> Cf Moraes, 2012, p. 116.

<sup>3</sup> Ver MISINA & TRALDI (2017).

<sup>4</sup> Outras composições de Cesar para instrumento solo que envolvem preparação instrumental e exploração tímbrica, mas que foram compostas fora do ano de 2015, são: *Por um fio* (2016) e *Depressão eufórica* (2017).

<sup>5</sup> Aqui, adotamos as primeiras formas de se pensar da chamada Teoria dos Conjuntos (*set theory*) abordada nos livros de Forte (1973) e Straus (2013). Cf. Forte (1973), p. 1-3.

<sup>6</sup> Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=dqAOc8j\\_U8M](https://www.youtube.com/watch?v=dqAOc8j_U8M). Acesso em: 13/08/2019.

## Discutindo a composição e performance de obra focada nos processos de defasagem e adição rítmica<sup>1</sup>

Miguel Faria da Silva

Universidade Federal de Uberlândia – miguelhariabatera@hotmail.com

Cesar Adriano Traldi

Universidade Federal de Uberlândia – ctraldi@ufu.br

**Resumo:** Nesse artigo apresentamos a obra *Crepitar* (2018). O objetivo é refletir sobre o processo composicional e interpretativo dessa obra, onde os processos rítmicos *phase-shifting* e adição rítmica são utilizados simultaneamente. Refletimos sobre diferentes possibilidades de se notar os processos de defasagem e as diferenças sonoras no processo realizado com frases iguais entre os dois intérpretes e com frases diferentes. Finalizamos apresentando um levantamento das dificuldades e soluções encontradas durante o processo de estudo e performance da obra.

**Palavras-chave:** Percussão. Composição. Performance. Phase-shifting. Adição rítmica.

Discussing the Composition and Performance in a Music Focused on The Processes of Phase-shifting and Rhythmic Addition

**Abstract:** In this paper we present the music *Crepitar* (2018). The objective is to reflect about the compositional and interpretative process of this music, where two rhythmic processes are used simultaneously: phase-shifting and rhythmic addition. We reflect on different possibilities of noting the phase-shifting processes and the sound differences in the process performed with equal phrases between the two interpreters and with different phrases. We conclude presenting a survey of the difficulties and solutions found during the process of study and performance of this music.

**Keywords:** Percussion. Composition. Performance. Phase-shifting. Rhythmic addition.

### 1. Introdução

*Crepitar* (2018) é uma obra do compositor e percussionista Cesar Traldi e foi criada dentro do projeto de pesquisa “Percussão e Eletrônicos em Tempo Real: Composição e Performance” desenvolvido na Universidade Federal de Uberlândia, onde os processos rítmicos criados e/ou desenvolvidos no século XX foram um dos focos de estudo. Segundo Traldi (2014):

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).

O objetivo desse artigo é refletir sobre o processo composicional e interpretativo da obra *Crepitar* (2018), onde dois procedimentos rítmicos foram aplicados simultaneamente:

*phase-shifting* (mudança de fase) e adição rítmica. A metodologia utilizada passa pelas seguintes 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.

Entre as discussões e resultados estão: 1) Reflexão sobre diferentes possibilidades de se notar os processos de defasagem; 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.

## **2. Os processos rítmicos: *phase-shifting* e adição rítmica**

Traldi (2014) comenta que no século XX os compositores estão buscando novas sonoridades e procedimentos composicionais. É nesse contexto que surgem inovadores procedimentos rítmicos.

### **2.1. *Phase-shifting***

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 figura 1 vemos trecho da obra *Violin Phase* (1967) de Steve Reich. No compasso 2 o segundo violino entra realizando a mesma frase musical que o violino 1 está tocando. No compasso 3 é indicado que o violino 2 mude seu andamento (*accel. very slightly*) fazendo com que exista nesse momento politempo (andamentos diferentes ocorrendo ao mesmo tempo) levando assim ao deslocamento rítmico.

2

hold tempo 1

x8-12

VIII (i) p a p a

0 2 (i) (i) p p

fade in *mf*

x6-16

accel. very slightly

Fig.1: Compassos 2 e 3 da obra *Violin Phase* (1967) do compositor Steve Reich.

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 uma das notas ou pausas da frase musical. Segundo SALTINI (2009, p. 4):

A principal diferença entre as mudanças bruscas de *Clapping Music* e as mudanças graduais características da música de Reich em suas primeiras peças com mudança de fase reside no fato de que o processo de defasagem gradual permite ao ouvinte perceber um padrão “afastando-se” continuamente dele mesmo, com os próprios tempos separando-se e juntando-se novamente. Por outro lado, as mudanças bruscas das peças mais tardias criam uma cadeia de variações baseadas em padrões fora de fase com os seus tempos sempre coincidindo. (Saltini, 2009, p. 4)

Na figura 2 podemos observar os três primeiros compassos de *Clapping Music* (1972). No primeiro compasso os dois intérpretes estão realizando a mesma frase musical em uníssono rítmico. Cada um dos compassos deve ser tocado 12 vezes. Nos compassos 2 e 3 podemos visualizar os deslocamentos ocorrendo, primeiro no compasso 2 com o segundo intérprete subtraindo a primeira nota (primeira colcheia da sequência de três colcheias) e depois no compasso 3 com o segundo intérprete subtraindo a primeira nota do compasso, que agora é a segunda do conjunto de três colcheias iniciais.

1 2 3

clap 1

clap 2

*f*

Fig.2: Três primeiros compassos da obra *Clapping Music* (1972) de Steve Reich.

O processo de subtração da primeira nota do compasso pelo segundo intérprete vai sendo repetido durante toda a obra até o momento em que os dois intérpretes voltem a tocar em uníssono, ou seja, doze deslocamentos depois. É interessante notar que da maneira como Reich realiza o deslocamento em *Clapping Music*, cada deslocamento é realizado pela subtração de figuras diferentes da frase musical original.

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). Como podemos observar na figura 3, o deslocamento é realizado de maneira diferente da utilizada por Reich em *Clapping Music*. Segundo CAMPOS (2012, p. 33) “enquanto o primeiro intérprete realiza a frase completa durante toda a obra (analogamente a *Clapping Music*), o segundo intérprete antecipa a frase em uma semicolcheia a cada quatro repetições.” Esse deslocamento pode ser visualizado na figura 3 nos compassos 10, 12 e 14.

Fig.3: Compassos 9 a 14 da obra *Toyama: for two or more Percussionists* (1993) de Michael Udow.

## 2.2. Adição rítmica

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. CAMPOS (2012) comenta que:

essa obra apresenta uma expansão das ideias de Reich relacionadas à apresentação da frase musical durante um primeiro trecho “A” da peça. O desenvolvimento da obra apresenta separadamente cada duração rítmica (ou cada figura) gradativamente até que a junção transforme-se na frase completa, que é apresentada na seção “B”... (Campos, 2012, p. 32).

**THEME**

**A**  $\text{♩} = 76 - 120$   
 BEGIN PLAYING HERE  
 [PLAY EACH MEASURE 4 TIMES TOTAL]

Fig.4: Seção A (compassos 1 a 8) da obra *Toyama: for two or more Percussionists* (1993) de Michael Udow.

### 3. Crepitar: notação e aspectos composicionais

#### 3.1. Notação

Comparando *Clapping Music* de Reich e *Toyama: for two or more Percussionists* de Udow, podemos verificar duas maneiras distintas de notar os deslocamentos rítmicos. Reich realiza a subtração da primeira figura de cada frase, assim, cada novo deslocamento é realizado pela subtração de figuras diferentes (vide figura 2). Já Udow antecipa a frase sempre com o encurtamento da última figura (colcheia pontuada vira colcheia). Como a fórmula de compasso é mantida, esse deslocamento ocorre cada vez em um tempo diferente do compasso, o que é destacado pelo compositor através de uma marca (\*) (vide figura 3). Em *Crepitar* é apresentada uma terceira maneira de notação dos deslocamentos através de polimetria, ou seja, realização de fórmula de compasso diferente, pelos dois intérpretes, gerando o deslocamento rítmico.

Fig.5: Seção “A” da obra *Crepitar* onde podemos observar a defasagem ocorrendo entre os intérpretes através da mudança de compasso para o intérprete 1 (momento de polimetria).

Em nossa visão, a notação adotada em *Crepitar* trás algumas vantagens em relação às outras: 1) Resume um trecho longo, que seria formado por vários compassos, a um pequeno trecho que é repetido várias vezes; 2) A alteração rítmica ocorre sempre pela retirada da mesma figura rítmica e sempre no mesmo tempo do compasso; 3) Os dois intérpretes mantem a seção de tempo forte (um) no primeiro tempo da frase musical, gerando maior estabilidade temporal durante a performance.



### 3.2. Defasagem e Adição Rítmica

A obra *Crepitar* pode ser resumida em duas frases musicais com cinco tempos de duração (para cada intérprete) que vão sendo apresentadas aos poucos, através do processo de adição rítmica, e que vão sofrendo deslocamentos através do processo de defasagem.

Podemos dividir a obra em três partes:

- 1) Do início até a seção D: primeira frase musical sofre o processo de adição e de defasagem;
- 2) Da seção E até a seção H: segunda frase musical sofre o processo de adição e de defasagem;
- 3) Seção I: Coda onde as frases completas da primeira e segunda parte são agrupadas de maneiras diferentes e em seguida tocadas em uníssono pelos dois intérpretes.



Fig.6: Primeiro compasso da Seção “D” onde é apresentada a primeira frase completa para cada intérprete.



Fig.7: Primeiro compasso da Seção “H” onde é apresentada a segunda frase completa para cada intérprete.

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.

É possível observar uma relação das figuras rítmicas com os tambores para qual são escritas. Assim, colcheias são tocadas no tambor mais grave, semicolcheias no tambor médio e fusas no tambor mais agudo.

Na figura 8 é apresentada a primeira frase musical sofrendo o processo de adição rítmica: primeiro compasso a frase com os dois primeiros tempos; segundo compasso a frase com os três primeiros tempos; terceiro compasso a frase com quatro tempos; e no último compasso a frase completa com cinco tempos. Na partitura, cada seção corresponde à

realização do processo de defasagem em cada um desses momentos, ou seja: Seção A é o processo de defasagem realizado no primeiro compasso; Seção B o processo de defasagem realizado no segundo compasso; e assim por diante.



Fig.8: O processo de adição rítmica aplicado na primeira frase da música sem o processo de defasagem.

O processo de defasagem faz com que as frases realizadas pelos dois intérpretes se reconfigurem a cada novo deslocamento gerando variações rítmicas e também “melódicas” resultantes das diferentes afinações dos tambores utilizados. A figura 9 apresenta uma junção das frases realizadas pelos dois intérpretes em um único pentagrama e cada compasso é relativo a um dos deslocamentos possíveis para a seção E da obra.

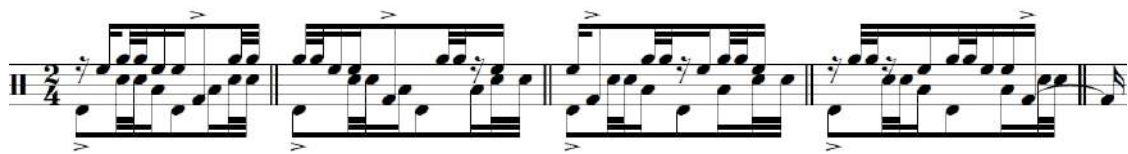


Fig.9: Junção das duas vozes (intérpretes) em um único pentagrama e as frases resultantes ocasionadas pela aplicação do processo de defasagem na seção “E” (dois primeiros tempos da segunda frase).

#### 4. Estudo e Performance da obra *Crepitar*

Depois de analisar e apreender os processos de adição rítmica e *phase-shifting*, o primeiro passo foi a definição dos tambores que seriam utilizados e suas disposições. Para ajudar na definição rítmica das frases, optamos por tambores com menor ressonância. Além disso, mantivemos a mesma categoria de instrumentos para os dois intérpretes. Intérprete 1: conga e bongô agudo e Intérprete 2: tumbadora e bongô grave. Na figura 10 apresentamos a montagem utilizada:

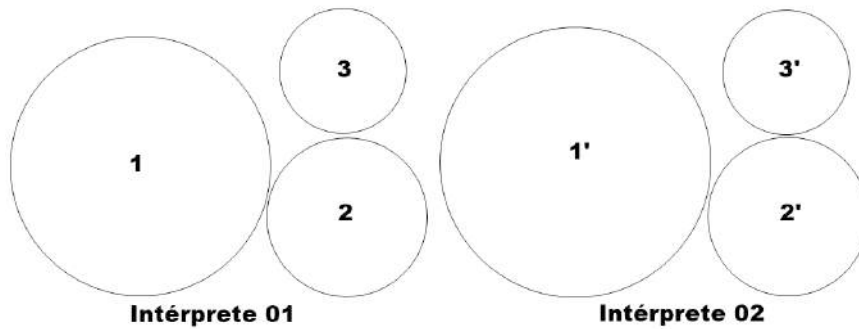


Fig.10: Setup utilizado onde para o Intérprete 1 – 1 = conga e 2 e 3 = bongô agudo e Intérprete 2 – 1' = tumbadora e 2' e 3' = bongô grave.

A afinação dos tambores foi pensada do grave para o agudo, seguindo a sequência 1, 1', 2, 2', 3, 3'.

Optamos pela performance com baquetas para facilitar na articulação das frases rítmicas rápidas em andamento também rápido. Em seguida realizamos um estudo das manuações possíveis e quais seriam aquelas que no nosso olhar eram as mais adequadas. Como trata-se de uma escolha individual, não iremos descrever as manuações nesse artigo, entretanto, vale destacar nossa opção pela utilização de toque duplo em todas as “fusas”.

*Crepitar* é uma peça que exige bastante concentração de ambos os intérpretes, e qualquer ação interna ou externa ao corpo pode interferir na performance. A obra possui trechos rítmicos complexos com grande quantidade de repetições de uma mesma frase, o que pode acarretar em: ruídos psicológicos, incômodos corporais e cansaço mental. Esses são os principais agentes para a perda do foco na performance. Em alguns trechos são necessárias 23 e 29 repetições da mesma frase, o que torna a contagem cansativa e traiçoeira.

Para solucionar esses problemas, pensamos em duas soluções: 1- Nos dois trechos que possuem 29 repetições para o percussionista 1 (seções D e H), o percussionista 2, que toca 10 vezes um ciclo de 3 compassos, realiza um sinal indicando o início do último ciclo; 2- Memorizar algumas frases resultantes do processo de adição rítmica e defasagem (vide figura 9) que indicam o final de uma seção.

Como em todas as frases cada um dos intérpretes possui uma nota acentuada, identificar o posicionamento do acento realizado pelo o outro intérprete em relação à sua frase foi uma estratégia importante para a confirmação das contagens das repetições realizadas e conscientização durante a performance. Como exemplo, apresentaremos o acento e sua “movimentação” nas frases dos dois intérpretes na seção “D”.

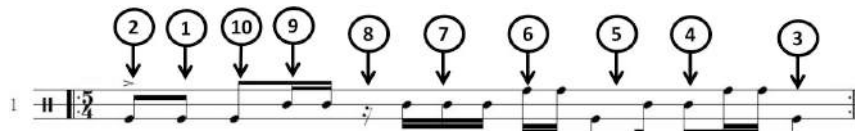


Fig.11: Frase tocada pelo intérprete 01 durante a seção “D”, com a indicação do local onde o acento do intérprete 02 cairá em cada uma das 10 defasagens realizadas no trecho.

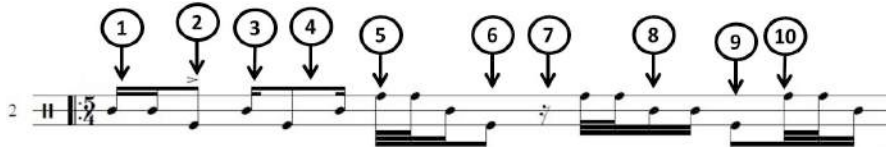


Fig.12: Frase tocada pelo intérprete 02 durante a seção “D”, com a indicação do local onde o acento do intérprete 01 cairá em cada uma das 10 defasagens realizadas no trecho.

## 5. Reflexões e conclusões

O tipo de notação utilizada para o processo de *phase-shifting* na obra *Crepitar* trouxe algumas vantagens como: redução da partitura; padronização da figura que será subtraída e do tempo do compasso onde isso ocorre; e, maior conforto e precisão durante a performance gerado pela manutenção do início das frases sempre no tempo um dos compassos para os dois intérpretes. Como ponto negativo está a realização de muitas repetições de um mesmo compasso durante a performance, fazendo com que os intérpretes necessitem manter uma concentração extremamente elevada durante toda a performance.

As soluções encontradas, pelos pesquisadores durante o processo de estudo e performance, foram a localização dos deslocamento através de referenciais sonoros (acentos e frases resultantes) e de marcações pré-determinadas que são indicadas pelos intérpretes durante a performance.

A realização desses dois processos rítmicos simultaneamente somados à realização de frases diferentes pelos dois intérpretes gerou grande variedade rítmica e “melódica”. Almejamos como próximo passo a realização da performance dessa obra com tambores de timbres e afinações diferentes, o que poderá gerar ainda mais variedade sonora e o surgimento de diferentes relações sonoro-musicais entre os dois intérpretes.

## Referências:

CAMPOS, Cleber. *Modelos de recursividade aplicados à percussão com suporte tecnológico*. Campinas, 2012. 183f. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

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: ANPPOM, 21. 2011, Uberlândia. *Anais...* Editora da ANPPOM, 2011.

FRIDMAN, Ana. *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*, Florianópolis, p. 355-371, 2012.

REICH, Steve. *Clapping Music*. Ed. by Universal Edition (London) Ltd., London, 1980.

REICH, Steve. *Steve Reich: Music as a Gradual Process, Part. II*. Autumn: Perspectives of New Music, v.20, 1981, p. 225-286.

SALTINI, Roberto. Simetria Inversional e Níveis Estruturais na Música de Steve Reich. In: SEMINÁRIO DE ENSINO E MATEMÁTICAM, 2009, *Anais...*, p. 1-11.

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

TRALDI, Cesar. *Crepitar*, 2018. Partitura.

<http://www.numut.iarte.ufu.br/sites/numut.iarte.ufu.br/files/Anexos/Bookpage/Crepitar.pdf>

UDOW, Michael. *Toyama: for two or more Percussionists*. Equilibrium Press. Dexter, MI, USA, 1993. Partitura.

## Notas

---

<sup>1</sup> 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).

## A atuação profissional de pandeiristas brasileiros no rádio e suas repercussões na imprensa nos anos 1930<sup>1</sup>

Eduardo Marcel Vidili  
*UniRio – eduardovidili@hotmail.com*

**Resumo:** Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa em andamento, feita mediante consulta a periódicos dos anos 1930, que investiga os pandeiristas atuantes nas rádios do Rio de Janeiro durante esta época. Além de procurar compreender as trajetórias profissionais destes músicos, busca-se analisar como os veículos de imprensa os representavam e contribuíam para a construção de suas imagens como artistas.

**Palavras-chave:** Pandeiro brasileiro. Pandeiristas. Era do rádio. Pesquisa em periódicos. História da música popular brasileira.

### **The Professional Performance of Brazilian Pandeiro Players on Radio and its Repercussions in the Press in the 1930s**

**Abstract:** This paper presents partial results of an ongoing research, conducted in periodicals of the 1930s, which investigates the pandeiro players who performed at radio stations in Rio de Janeiro during that period. Besides searching for a comprehension of the professional trajectories of these musicians, the aim is analyzing how the press vehicles represented them and contributed to the construction of their images as artists.

**Keywords:** Brazilian Pandeiro. Pandeiro Players. Radio Era in Brazil. Research in Periodicals. History of Brazilian Popular Music.

### **1. Introdução**

Durante os últimos anos da década de 1920 e ao longo da década seguinte, ocorreria no Brasil uma série de eventos de natureza política, econômica e tecnológica que, dentre muitas outras consequências, impactariam a maneira como se passou a produzir e a consumir a música popular no país. Nesta época, a radiofonia emergiu e se consolidou como a principal instância de uma indústria do entretenimento musical em pleno desenvolvimento.

Durante a década de 1930, o pandeiro foi, provavelmente, o instrumento de percussão de maior presença no rádio, do qual boa parte da programação se constituía de música tocada e transmitida ao vivo. Pode-se considerar que a primeira geração de pandeiristas que trabalhou, com vínculos empregatícios até então inéditos, nos ambientes do rádio e da fonografia colaborou para a própria invenção desta profissão. No entanto, verificase na literatura especializada, tanto sobre a era do rádio quanto sobre a música brasileira, a escassez de informações disponíveis a respeito dos músicos protagonistas deste processo.

O presente texto tem como objetivo apresentar resultados de uma pesquisa em andamento, na qual se busca compreender aspectos das trajetórias dos pandeiristas atuantes no meio radiofônico carioca dos anos 1930 por meio da consulta sistemática a periódicos da

época. Neste artigo, são examinadas também as representações feitas pela imprensa destes primeiros profissionais do pandeiro, levando em consideração o conteúdo escrito e iconográfico das matérias jornalísticas.

## **2. Os primeiros anos do rádio comercial e os conjuntos regionais**

A primeira transmissão de rádio no Brasil foi feita em 1922, em caráter experimental, durante os festejos do Centenário da Independência no Rio de Janeiro. A partir do ano seguinte, seguiu-se um lento processo de instalação das primeiras emissoras, então sociedades sem fins lucrativos, principalmente no Rio e em São Paulo. A aparelhagem das transmissões era precária e os equipamentos de recepção eram caros. A programação dos anos iniciais se caracterizou, em linhas gerais, por um viés civilizatório e educativo que privilegiava a disseminação do conhecimento científico e da programação musical supostamente de “bom gosto”, com ênfase na música erudita (MORAES, 1999).

Somente dez anos depois das primeiras transmissões iniciou-se o que pode ser considerada a era do rádio comercial no Brasil. Decreto assinado em 1932 pelo presidente Getúlio Vargas regulamentou a exploração de publicidade por parte das emissoras, cujos dividendos permitiram a algumas delas, em poucos anos, se tornarem potências midiáticas e financeiras. Ao mesmo tempo em que ocorria investimento na melhoria dos equipamentos de transmissão, os aparelhos de recepção se barateavam e se tornavam mais acessíveis à população. O número de emissoras em operação no Rio de Janeiro aumentou de cinco, em 1930, para doze, em 1936 (BRAGA, 2002, p. 57-9). A Rádio Mayrink Veiga seria a mais popular emissora carioca desta década, sendo sucedida nos anos 1940 pela Rádio Nacional.

Na programação radiofônica da década de 1930 já se observa uma clara predominância da música popular urbana, em contraposição à primazia da música erudita da década anterior. O rádio passou a constituir a instância central das diversas formas de exploração do entretenimento de massas, mobilizando em seu entorno âmbitos como a fonografia, o cinema, o teatro de revistas e os cassinos (que dispunham de orquestras). A chamada “era de ouro” radiofônica se estendeu dos anos 1930 até fins da década de 1950. As emissoras constituiriam o principal local de concentração do músico popular profissional, sobretudo devido à possibilidade de formalização de vínculo empregatício: neste momento, a profissão “passou a ser financeiramente valorizada e socialmente reconhecida” (BESSA, 2005, p. 201).

Para suprir a necessidade de música ao vivo, as emissoras mantinham em seus quadros conjuntos designados como “regionais”, compostos basicamente por um instrumento

solista (flauta, bandolim, clarinete etc.), dois violões, cavaquinho e um pandeiro – presença obrigatória e, muitas vezes, a única percussão do conjunto. Esta formação, característica do gênero choro até os dias presentes, não somente executava música instrumental, como viria a constituir a mais constante base de acompanhamento de cantores e cantoras da música popular brasileira até o final da década de 1950. Os regionais tinham grande capacidade de improvisação, sendo versáteis para o acompanhamento de intérpretes de variados gêneros e funcionando como “tapa-buraco” na programação das emissoras de rádio (CAZES, 1998, p. 83). Rádios mais abastadas podiam dispor também de conjuntos orquestrais.

### 3. Pesquisa em periódicos

Em sua tese sobre a era do rádio no Brasil, Lia Calabre apontou o problema da “inexistência de um centro de documentação ou arquivos públicos ou particulares que reúnam informações sobre o setor radiofônico brasileiro”, condição que a autora contornou por meio da pesquisa em matérias da imprensa (juntamente com outros tipos de fontes, como acervos particulares e depoimentos de antigos profissionais do rádio) (CALABRE, 2002, p. 18-9).

O desenvolvimento da radiodifusão comercial foi acompanhado com atenção pela imprensa brasileira. Muitos jornais diários passaram a publicar seções permanentes dedicadas ao rádio, havendo também o surgimento de publicações especializadas neste veículo. Algumas empresas jornalísticas chegavam a solicitar concessões para funcionar como emissoras radiofônicas, ampliando assim seu leque de atuação (SAROLDI, 2002-2003, p. 54).

A pesquisa cujos resultados aqui são apresentados foi feita por consultas on-line a periódicos digitalizados, disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.<sup>2</sup> Este acervo é composto por todos os periódicos brasileiros do séc. XIX existentes nesta biblioteca, assim como os do séc. XX já extintos ou que não circulam mais no formato impresso. A tecnologia empregada, de Reconhecimento Ótico de Caracteres (OCR), permite a busca por palavras-chave (ULHÔA; COSTA-LIMA NETO, 2014).

A partir de buscas sistemáticas em periódicos do Rio de Janeiro, às quais foram acrescentadas matérias de periódicos de outras localidades encontradas em buscas não sistemáticas, foram examinadas cerca de 110 matérias e anúncios contendo menções a pandeiristas atuantes no rádio, das quais algumas serão destacadas a seguir, enfatizando dois planos de discurso: o da linguagem escrita e o iconográfico (cerca de um terço das matérias colhidas eram acompanhadas de fotos). Os textos, quando transcritos, foram adaptados para as normas gramaticais atualmente vigentes.



#### 4. Representações dos pandeiristas em jornais e revistas

Dentre os pandeiristas localizados pela pesquisa, os mais referenciados na historiografia da música brasileira são João da Bahiana (também grafado João da Baiana: João Machado Guedes, Rio de Janeiro, 1887-1974) e Russo do Pandeiro (Antonio Cardoso Martins, São Paulo, 1913 – Rio de Janeiro, 1985). Foge do escopo deste artigo resumir suas trajetórias, merecedoras de verbetes no *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira* (ALBIN, 2006) e na *Enciclopédia da música brasileira* (MARCONDES, 2003). No entanto, desconheço a existência de algum trabalho acadêmico de maior fôlego sobre algum destes dois músicos,<sup>3</sup> sobre cujas carreiras musicais o entendimento pode ser bastante ampliado a partir das informações disponíveis em periódicos. A quantidade de menções a ambos nas matérias localizadas é bem superior em relação aos demais pandeiristas atuantes no rádio carioca da década de 1930. Ambos também foram os únicos a merecer reportagens mais extensas ou a conceder entrevistas (nas quais, eventualmente, um dedicava elogios ao outro), o que corrobora suas posições de destaque no meio artístico da época.<sup>4</sup>

Foram encontradas, em menor quantidade, matérias falando de músicos pouco mencionados (ou mesmo completamente ignorados) pela historiografia da música popular brasileira: Darcy de Oliveira, Joca, Didi e Pingo. As consultas aos periódicos permitem reconstituir fragmentos de suas trajetórias, mas as lacunas permanecem imensas. A respeito de Joca, não foi possível sequer apurar seu nome verdadeiro e as datas e locais de nascimento e de morte. Sabe-se que foi membro do regional do flautista Dante Santoro, nas rádios Educadora<sup>5</sup> e Nacional,<sup>6</sup> que nos anos 1940 se tornaria a emissora mais importante do país. Ele seria substituído neste conjunto em 1948 por Jorginho do Pandeiro, de acordo com o relato a mim concedido por este músico (VIDILI, 2017, p. 91).

A respeito de Darcy de Oliveira, sabe-se que em 1936 atuava na Rádio Guanabara;<sup>7</sup> que, em 1937, atuou em Buenos Aires, na Rádio Belgrano;<sup>8</sup> neste mesmo ano, de volta ao Brasil, substituiu Russo do Pandeiro na Rádio Tupi;<sup>9</sup> indo novamente à Argentina em 1938, no retorno ao Brasil atuaria mais uma vez na Rádio Guanabara,<sup>10</sup> emissora que ele deixaria três meses depois para se juntar à companhia do músico Jararaca.<sup>11</sup> Foi bastante atuante também nos teatros de revista. A estes fragmentos da trajetória de Darcy contada pelos periódicos se somam algumas informações disponibilizadas em seu blog pelo pesquisador Sandor Buys, que afirma ter recebido documentação farta sobre o músico, ainda por receber tratamento para publicação: Darcy de Oliveira nasceu em Porto Alegre, em 1905. No Rio de Janeiro, atuou no conjunto regional da RCA Victor e tinha intensa produção como compositor. Faleceu prematuramente, por problemas de saúde, em 1945 (BUYS, 2009).

Didi (ou Didi Carioca, Inadyr Moraes) também teve um fim prematuro: em 1935, morreu em um trágico acidente de automóvel, no qual faleceram mais dois músicos.<sup>12</sup> Ele atuava no regional do bandolinista Luperce Miranda, na Rádio Club,<sup>13</sup> tocava também violão e era compositor,<sup>14</sup> como, aliás, se verificou com praticamente todos os pandeiristas examinados por esta pesquisa: eles se inseriam no mercado fonográfico e radiofônico tanto como instrumentistas quanto como compositores.

Sobre Pingo, a única matéria localizada é de 1936: pertencia ao regional da rádio Ipanema, conjunto que estava prestes a partir para uma temporada na Argentina.<sup>15</sup> Experiências no exterior não era incomuns: além de Pingo e Darcy de Oliveira, Russo atuou em ao menos três ocasiões na Argentina, chegou a ir para Paris para lá se estabelecer (em experiência frustrada pelo início da Segunda Guerra) e, nos anos 1940, se radicou nos Estados Unidos. João da Bahiana, segundo matéria de 1938, também se preparava para temporada na Argentina;<sup>16</sup> mas, não foram encontrados registros de que isto tenha se efetivado.

Outra constatação desta pesquisa é que todos os pandeiristas deste âmbito eram homens. O ambiente musical das rádios nos anos 1930, aliás, era predominantemente masculino. As mulheres conseguiam inserção no papel de cantoras (solistas ou integrantes de coro), compositoras e, em raros casos, como instrumentistas.<sup>17</sup>

Para além do que se pode apreender das trajetórias destes músicos nos relatos dos periódicos, examinaremos de que formas estes os representavam, por meio de discursos escritos e da iconografia. Para esta análise, consideraremos somente matérias sobre Russo do Pandeiro, João da Bahiana, Darcy de Oliveira e Joca, os músicos com maior número de ocorrências encontradas.

Ao se examinar as representações destes pandeiristas, é importante evitar, como alerta Tânia Luca (2008), o erro de fazer uso instrumental e ingênuo dos periódicos, sem levar em conta o lugar social e econômico ocupado pelos diversos veículos de imprensa. Jornais e revistas tinham seus variados interesses em promover artistas da nascente radiofonia (e, vale lembrar, até os dias atuais muitos periódicos mantêm relação quase que simbiótica com as diversas instâncias do entretenimento de massas). Não cabe aqui uma análise abrangente dos veículos que serviram de fonte a este estudo, mas é interessante apontar que alguns deles, como a revista *Pranóve*, ligada à Rádio Mayrink Veiga, ou os jornais *A Noite*, *Diário da Noite* e a revista *Carioca*, pertencentes ao mesmo grupo que controlava a Rádio Nacional, obviamente tinham seus motivos para exaltar os artistas dos quadros destas emissoras (cf. CALABRE, op. cit., p. 147-8).

Em linhas gerais, todas as menções aos pandeiristas examinados são entusiásticas. Os periódicos procuram enfatizar a importância ou celebridade de cada um deles: sobre Russo do Pandeiro é dito que é “o maior pandeirista da América do Sul”, o “maior de seus intérpretes”, sem o qual é “difícil imaginar o pandeiro”, “o ‘admirável do pandeiro’, o maior, Rei dos Pandeiristas do Brasil”.<sup>18</sup> João da Bahiana, “veterano do rádio e ainda o mais perfeito pandeirista”, é “um dos maiores do pandeiro, dono do ritmo”, “nome consagrado, [...] destaque do regional de Pixinguinha”.<sup>19</sup> Darcy de Oliveira é o “popular pandeirista brasileiro”, “conhecido musicista”, “rei do pandeiro”.<sup>20</sup> O “famoso” Joca é o “formidável pandeirista que os ouvintes tanto admiram”.<sup>21</sup>

Quanto às suas habilidades musicais ou motoras, os relatos se movem entre a estesia e o assombro. Russo, “prodigioso jovem”, “magistral em seu pandeiro”, faz “um bailado com os dedos sobre o couro do instrumento”.<sup>22</sup> Para um cronista, que revela desprezo pelo instrumento mas admiração pelo músico, Russo “interpreta uma arte difícil, a de dar som onde só deve haver ruído, dar expressão às coisas inexpressivas, tirar do pandeiro alguma coisa que se possa transformar em estesia”.<sup>23</sup> João da Bahiana não fica atrás: “tamborila com arte o seu tradicional pandeiro”; o “colorido de notas fazem de sua arte um conjunto de maravilhas”; “faz o pandeiro falar, rir, chorar”, “maneja o seu disco de couro com maestria”.<sup>24</sup> Darcy, “virtuoso do pandeiro”, “tem a sua maneira própria de bater no pandeiro”, de maneira que “a cidade conhece Darcy pela cadência...”.<sup>25</sup> Joca, “rei dos breques”, “vem dar ao conjunto um brilho excepcional, pela arte espetacular com que maneja o pandeiro”.<sup>26</sup>

Ainda no quesito admiração pelas habilidades dos pandeiristas, dois tropos aparecem com frequência nos discursos da imprensa: “pandeirista mágico” e “pandeirista/pandeiro infernal” (ou termo equivalente). A capacidade do pandeirista executar malabarismos com o instrumento parece associada a estes tropos. Russo é chamado “o ‘pandeiro mágico’, cujas diabruras impressionaram vivamente”, o “pandeiro infernal”, autor de “malabarismos com o pandeiro”.<sup>27</sup> Darcy é o “mágico do pandeiro”, o “pandeirista demônio”.<sup>28</sup> Joca, “Pandeirista Infernal”, “faz toda sorte de malabarismo”.<sup>29</sup> João da Bahiana é o único destes instrumentistas que não aparece associado a tais características.

Termos como “infernal” ou “diabólico”, aparentemente, tinham então conotação positiva: entre os grupos da época encontram-se nomes como Diabos do Céu, Anjos do Inferno, Os Quatro Diabos e Os Sete Diabos. Durante minhas buscas em periódicos, encontrei vários outros pandeiristas (que, até onde foi possível apurar, não trabalharam no âmbito do rádio), como Salvador Corrêa, Zé do Barulho, Querido e Ubirajara Coutinho, que também receberam alcunhas do tipo. O único pandeirista que aparentemente sustentou a alcunha

“pandeirista infernal” durante boa parte de sua carreira foi Alfredo Alcântara, integrante do grupo Os Batutas na década de 1920 e que foi, provavelmente, o primeiro pandeirista a atrair maior atenção da imprensa. Tudo indica que Alfredo desenvolveu a maior parte de sua trajetória tocando na Argentina e Uruguai, não tendo atuado nas rádios do Rio de Janeiro, o que o posiciona fora do recorte proposto para o presente trabalho.

O historiador Bryan McCann compara a cena radiofônica carioca de meados dos anos 1930 à indústria cinematográfica norte-americana: o panorama no Rio de Janeiro de então já sugeriria a constituição de uma Hollywood brasileira, caracterizada por estrelas cintilantes. Estas tinham presença assegurada em todo o território nacional, até mesmo em lugares não alcançados pelas transmissões, por meio de jornais e revistas que estampavam suas imagens (MCCANN, 2004, p. 23).

Embora o *status* de estrela do rádio fosse mais comumente atingido por cantores e cantoras, tal condição estava ao alcance também dos instrumentistas que atuavam naquele meio. Portanto, para os pandeiristas em exame, tocar no rádio significava mais do que a simples oportunidade de viver profissionalmente de música: eles começavam a ser vistos como personalidades artísticas. No limite, havia a possibilidade (ainda que esta tendesse a permanecer apenas como promessa) de atingir o estrelato desta incipiente indústria de entretenimento musical.

Todos os pandeiristas localizados por esta pesquisa parecem, em maior ou menor medida, incorporar o *glamour* desejável a esta condição. Eles se apresentavam, e assim eram representados pelos periódicos, como homens urbanos, elegantes, distintos, normalmente trajando ternos - como, aliás, se vestiam os conjuntos regionais do rádio.

Talvez o pandeirista que mais tenha encarnado a postura do astro popular, na década em questão, seja João da Bahiana. Extremamente elegante, quase sempre usando gravata borboleta, às vezes de chapéu, suas poses nos retratos parecem cuidadosamente calculadas (fig. 1). Russo do Pandeiro, sempre retratado de terno, equilibra um pandeiro, aparentando fazer os malabarismos que o notabilizaram (fig. 2).



fig. 1: João da Bahiana. Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1937, p. 9.



fig. 2: Russo do Pandeiro. Fonte: *Carioca*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1936, p. 47.

Darcy de Oliveira, em pose deliberadamente estudada, examina a partitura de sua composição em parceria com Herivelto Martins, sugerindo seriedade e erudição (fig. 3). Joca posa com os demais membros do regional de Dante Santoro: o pandeirista se veste de acordo com o mesmo padrão dos outros músicos (fig. 4).



fig. 3: Darcy de Oliveira com Herivelto Martins. Fonte: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1936, p. 8.



fig. 4: Joca (último à dir.) e o Regional de Dante Santoro. Fonte: *A Noite*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1950, p. 19.

## 5. Considerações finais

Este artigo apresentou resultados parciais de uma pesquisa feita em periódicos que busca o exame das trajetórias dos primeiros pandeiristas a atuarem profissionalmente no rádio carioca durante a década de 1930. Com isso, tenta-se suprir uma lacuna historiográfica que

relega ao silenciamento a memória em torno destes músicos, cuja sonoridade permeou boa parte da música popular brasileira produzida neste período. Verifica-se, contudo, que as informações provindas dos periódicos são pouco abrangentes, insuficientes até mesmo para identificar todos os pandeiristas atuantes naquele meio; portanto, os dados obtidos por esta pesquisa necessitam de complementação por outras fontes.

Buscou-se analisar de que maneiras os periódicos contribuíam nas construções das imagens artísticas destes músicos – feitas, em linhas gerais, por textos e imagens exaltando os pandeiristas. No entanto, cabe olhar com desconfiança tais construções, pois elas não necessariamente corresponderiam a uma tentativa de representação de determinada realidade (por parte tanto do periódico quanto do artista retratado), podendo mais propriamente refletir a projeção de uma realidade ou condição que se desejava alcançar.

Assim sendo, cabe perguntar: em que medida o *glamour* ostentado pelos pandeiristas atuantes no meio radiofônico era correspondido por suas reais condições econômicas? Estes músicos recebiam pagamento adequado por seus trabalhos nas emissoras? Estas indagações sugerem outros desdobramentos para esta pesquisa.

### Referências:

- ALBIN, Ricardo Cravo (Org.). *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- BUYS, Sandor. *Notas sobre o compositor e pandeirista Darcy de Oliveira (1905-1945)*. 23 jul. 2009. In: Coleção Sandor Buys. Disponível em <https://sandorbuys.wordpress.com/2009/07/23/notas-sobre-o-compositor-e-pandeirista-darcy-de-oliveira-1905-1945/>. Acesso em 30 jun. 2019.
- BESSA, Virgínia de Almeida. “*Um bocadinho de cada coisa*”: trajetória e obra de Pixinguinha. 2005. 263 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. *A Invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. 2002. 408 f. Tese (Doutorado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- CALABRE, Lia. *No tempo do rádio: Radiodifusão e Cotidiano no Brasil. 1923-1960*. 2002. 277 f. Tese (Doutorado em História). Curso de História, UFF, Niterói, 2002.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *As fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-154.
- MARCONDES, Marco Antônio. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3. ed. São Paulo: Art editora: Publifolha, 2003.
- MCCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durhan: Duke University Press, 2004.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. Rádio e música popular nos anos 30. *Revista de História*, São Paulo, n. 140, p. 75-93, 1999.
- SAROLDI, Luiz Carlos. O rádio e a música. *Revista USP*, São Paulo, n.56, p. 48-61, dezembro/fevereiro 2002-2003

ULHÔA, Martha Tupinambá de; COSTA-LIMA NETO, Luiz. Jornais como fonte no estudo da música de entretenimento no século XIX. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Unesp, 2014.

VIDILI, Eduardo Marcel. *Pandeiro brasileiro: transformações técnicas e estilísticas conduzidas por Jorginho do Pandeiro e Marcos Suzano*. 2017. 228 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Disponível em <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

<sup>3</sup> Sobre João da Bahiana, ver PEÇANHA, João Carlos de Souza, *A trindade da música popular (afro)brasileira – João da Bahiana, Donga e Pixinguinha* (Dissertação de Mestrado, UnB, 2013) e o depoimento do músico concedido em 1966 ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, publicado em *As Vozes Desassombradas do Museu* (Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1970). Sobre Russo do Pandeiro, ver VIDILI, Eduardo Marcel, *Russo e o pandeiro: trajetórias entre marginalidade e glamour* (Anais do I Congresso Brasileiro de Percussão, Unicamp, 2017, p.371-381).

<sup>4</sup> Matérias mais extensas ou entrevistas de João da Bahiana: A voz do pandeiro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1936, p. 21; Um pouco da história do pandeiro. *O Radical*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1939, p. 4; COUTINHO, Lourival. O samba nasceu na Baía? *Carioca*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1939, p. 34-5;62. Matérias mais extensas ou entrevistas de Russo do Pandeiro: Honra ao pandeiro! *Carioca*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1936, p. 47; A flauta e o pandeiro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 16 maio 1936, p. 19; “Vou mostrar o samba aos parisienses!”. *O Radical*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1939, p. 9; J.C. O pandeiro em Paris. *Correio Paulistano*, São Paulo, 17 out. 1939, p. 5; Josephine Baker entrou para a Cruz Vermelha. *Carioca*, Rio de Janeiro, 28 out. 1939, p. 35;62.

<sup>5</sup> O regional de PRB-7. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 maio 1938, p. 6.

<sup>6</sup> Gazeta nos estúdios. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1938, p. 11.

<sup>7</sup> Greve no morro... *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1936, p. 8.

<sup>8</sup> Que pensam os rádio ouvintes. *Carioca*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1937, p. 45.

<sup>9</sup> Televisão. *Cinearte*, 15 jun. 1937, p. 11.

<sup>10</sup> PR-Bandeirante. *Carioca*, Rio de Janeiro, 04 jun. 1938, p. 49.

<sup>11</sup> Por trás do dial... *Carioca*, Rio de Janeiro, 24 set. 1938, p. 49.

<sup>12</sup> Três figuras do “broadcasting” mortas em um desastre. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 mar.1935, p. 12.

<sup>13</sup> A popularidade da candidatura de Luperce Miranda. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1935, p. 12.

<sup>14</sup> A candidatura de Luperce Miranda surge com grandes possibilidades. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1934, p. 12.

<sup>15</sup> Um conjunto brasileiro que vai à Argentina. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1936, p. 7.

<sup>16</sup> Televisão. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1938, p. 11.

<sup>17</sup> Em minhas pesquisas cobrindo anos de notícias de periódicos relacionadas a pandeiro e pandeiristas, encontrei apenas uma matéria mencionando uma mulher pandeirista atuante nas rádios do Rio de Janeiro: trata-se de Virgínia, integrante do grupo feminino Seis Pequenas do Barulho, das rádios associadas Tupi e Tamoio. Cf. ZARUR, Alziro. Rádio PR1 Fon Fon. *Fon fon*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1950, p. 39.

<sup>18</sup> Teatro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 02 out. 1931, p. 5; Honra ao pandeiro! *Carioca*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1936; “Vou mostrar o samba aos parisienses!”. *O Radical*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1939, p. 9.

<sup>19</sup> Televisão. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1937, p. 12; O mestre do pandeiro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1937, p. 8; João da Bahiana. *Pranóve*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1939, p. 30.

<sup>20</sup> Que pensam os rádio ouvintes. *Carioca*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1937, p. 45; O rádio no Sul. *Carioca*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1937, p. 42. A Casa do Caboclo vai a Buenos Aires. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 out. 1936, p. 13.

<sup>21</sup> O novo conjunto regional de PRE-8. A Noite, Rio de Janeiro, 12 jul. 1938, p. 2; Por trás do dial... *Carioca*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1937, p. 40.

<sup>22</sup> Carmen Navarro, a Jurity do conjunto "Trovadores Cariocas", fala a A Batalha. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 09 out. 1931, p. 4; Arco-íris Atlético Clube. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1935, p. 16; “Vou mostrar o samba aos parisienses!”. *O Radical*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1939, p. 9.

<sup>23</sup> J.C. O pandeiro em Paris. *Correio Paulistano*, São Paulo, 17 out. 1939, p. 5.

---

<sup>24</sup> COUTINHO, Lourival. O samba nasceu na Baía? *Carioca*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1939, p. 34-5;62; João da Bahiana. *Pranóve*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1939, p. 30; Recreio das Flores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1933, p. 14; O mestre do pandeiro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1937, p. 8.

<sup>25</sup> Novas e ecos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1935, p. 13; Greve no morro... *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1936, p. 8.

<sup>26</sup> O novo conjunto regional de PRE-8. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1938, p. 2.

<sup>27</sup> Apreciando os fatos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1933, p. 2; Anúncio da revista Eva Querida. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1935, p. 14; Vou embora com Josephine! *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 05 jul. 1939, p. 3.

<sup>28</sup> Por trás do dial... *Carioca*, Rio de Janeiro, 24 set. 1938, p. 49.

<sup>29</sup> O novo conjunto regional de PRE-8. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1938, p. 2.



# **Processo de ensino e aprendizagem dos ritmos nordestinos nas aulas de bateria na Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical (ETECM0) em Recife-PE**

Sérgio Ricardo soares da Silva  
*UFRN – sergiobscrgmail.com*

**Resumo:** 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. É bem verdade que quando nos envolvemos com aspectos relacionados à educação, se faz necessário que parâmetros de cunho social, histórico e intelectual também sejam abordados com a finalidade de observarmos o perfil do profissional na qual a instituição está tendo a responsabilidade de orientar. 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.

**Palavras-chave:** Ensino. Aprendizagem. Bateria. Música popular. Ritmos nordestinos

## **Teaching and learning process of the northeastern rhythms on drumset classes at ETECM in Recife-PE**

**Abstract:** The proposed work intends to report how the process of teaching and learning of Pernambuco rhythms occurs in drum classes at the State Technical School of Musical Creativity of Recife. It is true that when we get involved with aspects related to education, it is necessary that parameters of a social, historical and intellectual nature are also approached in order to observe the profile of the professional in which the institution is having the responsibility to guide. From this conception we draw a methodology based on a field research that consisted of the observations of the practices in the classroom and two different questionnaires for students and teachers, so that from the answers obtained, we had a more realistic view of the world to which are inserted, from their experiences with Pernambuco rhythms and their perspectives on the challenges that the profession offers. Bibliographical sources focusing on the history and the teaching of drums, in general instrument teaching, music education and popular music were fundamental for the research to be guided and could add a content of greater consistency.

**Keywords:** Teaching. Learning. Drum set. Popular music. Northeastern rhythms

## **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 2009, 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).

Durante a minha trajetória, apesar de não ter tido como aluno a possibilidade de vivenciar em sala de aula um conteúdo que contemplasse os ritmos nordestinos, procurei de diversas formas, estar sempre em contato com alguns gêneros da música de nossa região. Neste processo, tive a oportunidade também de realizar diversos trabalhos com grupos e artistas locais, onde fui adquirindo experiência, agregando valores e dando consistência à minha carreira profissional. Como professor, procuro usar toda esta bagagem para proporcionar um aprendizado que contemple também a valorização da cultura regional, pois, acredito que este será um dos fatores de grande importância na formação profissional,

intelectual e social dos alunos, haja vista que estarão adquirindo um maior conhecimento na sua cultura, enriquecendo seus currículos e conseqüentemente poderão também desempenhar com maior autonomia sua performance, não só quando envolvidos no contexto musical nordestino. Portanto, foi por estas inquietações e vários questionamentos com alunos iniciantes no estudo da bateria e amigos músicos profissionais que decidi observar mais de perto como tem acontecido o ensino dos ritmos nordestinos durante a formação dos bateristas de Recife em uma de suas instituições formais de ensino de música.

A educação musical brasileira é um campo que vem sendo visitado e/ou adotado por grandes estudiosos e pesquisadores da música com vistas a fomentar, através de suas pesquisas, alternativas para a qualificação profissional e os processos didáticos pedagógicos utilizados. Estes têm atuado de forma bastante efetiva e contribuído de maneira significativa para discussões e reflexões acerca do processo de ensino e aprendizagem seja qual for a sua subárea, coisa que é algo bem abrangente e por este motivo merece ser abordada com bastante seriedade. Dos inúmeros profissionais que dedicam grande parte do seu tempo para a produção de artigos e outras ferramentas que nos auxiliam na construção do conhecimento podemos citar Rejane Harder, Regiana Blank Wille, Lucy Green, Raimundo Martins, Ana Carolina Nunes de Couto, Carla Pereira dos Santos, Sônia de Almeida Nascimento, Margarete Arroyo, Luís Ricardo Silva Queiroz, Maura Penna, Daniel Gohn, Cristina Rolim Wolffenbüttel, Carlos Sandroni, José Carlos Libâneo, Leandro Barsalini, Daniel Cerqueira, Wallace Patriarca, Jean Pscheidt, entre outros.

Refletindo sobre a concepção de que nós somos produtores de conhecimento é inconcebível não estarmos atento às constantes mudanças que ocorrem quase que diariamente nos diferentes contextos, inclusive naquele que estamos inseridos, os quais são fontes geradoras de diversos temas que podem servir de matéria prima para as nossas pesquisas e discussões, possibilitando o surgimento de novas propostas pedagógicas, tão necessárias no processo de troca de saberes.

## **2. Aspectos que envolvem o processo de troca de saberes na Música Popular Brasileira**

A música popular brasileira tanto foi influenciada por outras culturas, inclusive pela música erudita europeia, quanto influenciou tantas outras, e apesar de toda esta riqueza de costumes, manifestações, gêneros e ritmos, e toda a sua reconhecida contribuição para com a música no mundo, tem sofrido algum tipo de preconceito até mesmo por músicos e parte das

instituições que por ela transitam, culminando nos ambientes formais de ensino de música. Sobre este fato, Arroyo (2014) diz:

os conservatórios de música são alvo de uma série de preconceitos, frutos de representações que foram construídas ao longo do século XX. São, em geral, formados por estáticos, ultrapassados, mas um olhar instrumentalizado sociologicamente e antropológicamente permite desvelar uma dinâmica que vem se contrapor a essas representações (ARROYO, 2014, p. 60).

Outros autores corroboram com a concepção de Arroyo (2001) onde destacam:

Na cultura da música popular existe a crença, equivocada, da não necessidade de estudo para a sua aprendizagem, atribuindo-se a aquisição de conhecimentos e habilidades musicais ao talento, ou ao dom divino – principalmente por ser um repertório marginalizado durante muito tempo por instituições de ensino formal de música. Tal fato dificultou a visualização de seus processos de aprendizagem, mas isso não significa que não existam (Sandroni, 2000, apud Couto 2009. p. 91).

Em contrapartida devemos salientar que esta concepção tomada por estilos, formas e conceitos preestabelecidos herdados pela forte influência da música europeia abordada anteriormente, com o passar dos anos foram se modificando e hoje a música popular vem ganhando o espaço que merece. Por isso, este distanciamento já não acontece de forma generalizada, inclusive há contextos em que as práticas e as abordagens em torno da música popular têm acontecido de forma organizada, onde tem se buscado valorizar os diversos aspectos que foram construídos ao longo de suas histórias e que trazem consigo os valores da cultura de um povo que deve ser preservada, respeitada e difundida.

A educação musical tem se beneficiado grandemente com a promoção de debates envolvendo a dicotomia música popular versus música clássica. Após muitas pesquisas e debates sobre o tema, a inclusão da música popular como conteúdo nas aulas de música, dentro dos mais diferentes níveis, já é vista com maior naturalidade. No entanto, questões relativas à pedagogia do repertório merecem um olhar mais atento. A literatura aponta que ao incluir um tipo de música que durante muito tempo esteve às margens de sistemas formais de ensino musical, como é o caso da música popular, é preciso pensar em metodologias que sejam mais apropriadas à situação (ARROYO, 2001; SANDRONI, 2000 apud COUTO, 2009, p.90).

É importante salientar que esta discussão não tem como objetivo apontar qualidades ou defeitos entre os contextos erudito e popular, ou mesmo rotulá-las disso ou daquilo. A intenção é tentar conscientizar as pessoas de que ambos possuem seus aspectos, seus preceitos, suas histórias, suas influências e seus significados, e que fazem parte da história da música e da educação musical. Por estes motivos a música popular brasileira também vem sendo o centro das atenções para muitos pesquisadores, docentes e discentes, que buscam encurtar os caminhos para aproximar dos contextos formais de maneira sistematizada os diversos elementos da cultura e da música popular do Brasil.

É sempre bom lembrar, também, que o estudo cultural da música popular é eminentemente crítico, e, embora a contribuição que possa fornecer à compreensão da música, sociedade e cultura brasileiras seja potencialmente inestimável, dificilmente poderá ser implementado se deixado na dependência do mercado e do leitor leigo. Os títulos não acadêmicos sobre música popular atestam uma preferência por abordagens meramente descritivas, factuais, jornalísticas, raramente analíticas e interpretativas. Isso é corroborado pela etnomusicóloga Suzel Ann Reilly a propósito de uma das séries editoriais mais ambiciosas dedicadas à música popular, *Ouvido Musical/Todos os Cantos* (Editora 34). (NEDER, 2010, p. 185)

Quando falamos de música devemos entender que estamos tratando de um universo grandioso que envolve significados de todas as esferas, e estes significados podem ser modificados de acordo com o lugar e o momento em que ela esteja acontecendo, haja vista que estamos lidando com sentimentos e concepções, e estes devem ser levados em consideração no fazer musical. Na música popular de qualquer lugar no mundo este fato pode ter acontecido e na música brasileira não foi diferente, por estes motivos devemos estar atentos o suficiente para entendermos as possíveis modificações e as razões pelas quais elas aconteceram.

Movimentos sócio-culturais também tiveram importância na modificação da demanda em torno da experiência musical, como, por exemplo, a bossa nova nos anos 50 e posteriormente a música engajada do Brasil nos anos 60. Também temos o exemplo do Rock n' Roll, em que a musicalidade está associada a diversos significados culturais compartilhados, que colocavam a técnica e o fazer especificamente musical como coadjuvantes do movimento. (PEREIRA, 2013, p. 53).

Toda esta riqueza de informações e elementos encontrados na música popular brasileira merece de fato estar presente nos contextos formais de ensino de música afim de que os saberes sejam conectados, pois os ensinamentos da cultura popular muitas vezes ficam restritos aos espaços onde eles são produzidos e acontecem, impossibilitando que outras pessoas, muitas vezes até próximas, porém distante daquele convívio, bebam desta imensa fonte de conhecimento.

A “pedagogia da música popular” já vem sendo estudada como um espaço diferenciado e merecedor de pesquisas e abordagens específicas que considerem as características inerentes ao contexto social e cultural nas quais esse repertório está inserido. Tal conscientização permite incluir determinadas práticas de aprendizagem musical que permaneceram durante muito tempo às margens do ensino de música formal (COUTO, 2009, p. 102).

Tão importante quanto sabermos que aspectos da pedagogia da música popular veem sendo pesquisado e discutido, é termos o conhecimento de que as suas práticas de aprendizagem estejam sendo vivenciadas também nos espaços formais de ensino de música. Só desta forma estaremos de fato obtendo significativos resultados no que concerne à preservação das culturas e costumes de uma determinada região.

### 3. Ensino e aprendizagem dos ritmos nordestinos nas aulas de bateria na ETECM

Observando as diversas ferramentas utilizadas no processo de ensino e aprendizagem da bateria nos espaços formais de música nos dias atuais e tendo como parâmetro o início dos anos 90, década na qual iniciei os estudos musicais, percebi que alguns conceitos precisavam ser revistos em relação aos conteúdos trabalhados no âmbito destes espaços. Ainda que saibamos que existe esta consciência e, que paulatinamente tem se discutido sobre este aspecto – do ensino dos ritmos brasileiros nas aulas de bateria – percebe-se que estas ações acontecem com certa morosidade e muitas vezes ficam pelo caminho. Dantas (2014) relata sobre aspecto o seguinte:

[...] os instrumentos que transitam no universo da música popular, em geral, não encontram o mesmo espaço na maioria dessas instituições. O que faz com que os estudos de guitarra, bateria, baixo elétrico, teclado, violão, percussão popular e demais instrumentos desse âmbito ganhem espaços prioritários nas instituições cujo ensino acontece dentro do sistema não formal e, às vezes, informal (DANTAS, 2014, p. 40).

Ainda sobre esta concepção que envolve a cultura, a música e os instrumentos populares, corroboro com as palavras de Dantas quando ele segue dizendo que:

Os instrumentos vinculados às manifestações culturais populares, a exemplo das rabecas, pífanos, caixas, zabumbas, caxixis, tambores (alfaia nos maracatus, atabaques nas expressões afro-brasileiras) encontram uma situação ainda de maior desvantagem nas instituições de ensino formal. A aprendizagem desses instrumentos ocorre, quase que na sua totalidade, no ambiente sociocultural em que estão inseridos e por meio da observação, memorização, imitação e experimentação. (DANTAS, 2014, p. 41).

Trazendo este panorama para o estado de Pernambuco, especificamente para Recife, contexto ao qual estou inserido e tive toda a minha formação musical, como também ao longo da minha trajetória tenho atuado como instrumentista e educador, sempre questioneei sobre quão significativo seria se os gêneros musicais que fazem parte da nossa cultura como coco, ciranda, frevo, baião, xote, xaxado, maracatu, caboclinho e outros fossem sistematizados, inseridos nos currículos e utilizados como material didático nas aulas de bateria.

Mesmo tendo a consciência de que a cultura popular não transita com tanta intensidade no âmbito formal de ensino de música, por motivos óbvios e várias vezes mencionados, como também por experiência própria, não significa que isto aconteça apenas pelas influências de modelos herdados das culturas americana e europeia. Até porque somos

nós – órgãos reguladores, instituições e professores - quem oferecemos as ferramentas para que tais elementos sejam vivenciados e apreendidos. Estes elementos vão desde as canções com suas formas e estruturações, danças, contextualização histórica, instrumentos musicais e outros. Vale salientar que para que tudo isto ocorra o uso de métodos e/ou partituras podem funcionar como um meio para auxiliar no processo de ensino e aprendizagem, mas nunca como fim, haja vista que muitas vezes apenas a preocupação com a técnica, leitura e execução ofuscam as valiosas informações oriundas destas fontes, afetando também a sonoridade característica de um determinado gênero musical que se queira pesquisar.

[...] Entendo que essa ampliação contribuirá para se abordar as músicas populares nos sistemas escolares/acadêmicos livres das amarras da cultura musical erudita que, afinal, tem sido a lógica hegemônica nesses sistemas. Essa ampliação deve passar principalmente pela relativização do olhar sobre práticas musicais e pela consequente transformação dos olhares de educadores musicais – seja nas escolas de ensino básico, nas escolas especializadas ou nos cursos superiores. Nesse processo, rever e transformar representações sobre o fazer musical, entretanto, deve acontecer com a consciência de que os contextos escolares/acadêmicos recriarão as práticas musicais dentro dos aspectos que particularizam essas instituições como espaços culturais (ARROYO, 2014, p. 67).

Em se tratando da ETECM (Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical), instituição onde acompanhei de perto como todo este processo tem se desenvolvido nas aulas de bateria, apesar da grande influência que os métodos estrangeiros ainda exercem em relação aos conteúdos que são trabalhados, e de ter havido mudanças ao longo dos anos tanto em relação ao corpo docente quanto em muitos outros aspectos de cunho social, político e cultural, quis eu constatar se os olhares dos educadores atuais e das escolas especializadas também sofreram tais transformações.

#### **4. Materiais didáticos utilizados**

Conhecer de perto como acontece os processos de ensino e aprendizagem dos ritmos nordestinos nas aulas de bateria em uma instituição formal de ensino era algo desafiador, até porque foi um espaço que fez parte da minha formação musical e também pelo fato de que hoje muito se discute sobre o ensino de música popular nestas instituições.

As aulas de bateria na ETECM acontecem basicamente com o auxílio dos seguintes recursos didáticos: Stick Control, Carmine Appice, Pozzoli, Rick Lattham, The new Pratt Book, The Art Bop Drumming, Wilcoxn, Klaine Trommel, Acents and Rebounds e Studio Funk Drumming. Pelo material mencionado ratificamos a predominância dos recursos adotados por nós brasileiros que foram herdados das escolas americana e europeia, os quais exercem também uma grande influência na formação dos instrumentistas pernambucanos.

Paiva (2001) cita que a bateria no Brasil teve forte influência americana, através dos materiais didáticos pedagógicos, métodos, livros, gravações e outras mídias produzidas nos Estados Unidos. O aprendizado formal do instrumento bateria só começou aparecer em cursos técnicos e na universidade a partir da década de 80 (BASTOS, 2010). Atualmente há grande disponibilidade de materiais didáticos, revistas, métodos do instrumento, vídeo - aula e web site especializados em apresentar estudos para o instrumento (PAIVA, 2001; BASTOS, 210 apud PATRIARCA, 2015, p. 9).

Apesar da pequena lista que é pouco conhecida, ou conhecida, porém, não utilizada no que se refere às referências bibliográficas existente de métodos que trabalham os ritmos brasileiros ou até mesmo regionais, ou que forneçam recursos para que sejam trabalhados, não são utilizados de forma efetiva como os anteriormente citados. Acredito que isto aconteça em decorrência de vários aspectos pontuais de extrema importância e que, por algum motivo ainda não foram levados em consideração, já que além da predominância do modelo de ensino tradicional dos conservatórios, que se estende para os demais espaços formais, existe o fato da necessidade de discussões para a elaboração de um programa que trate da inserção de novas ferramentas que abordem estes conteúdos, vindo assim a mesclar com algo que historicamente tem sido utilizado pelos profissionais do instrumento, que para muitos tem surtido efeito, e por fim certo receio em se quebrar um paradigma para não fugir de um padrão já estabelecido.

Os currículos das escolas de música brasileira foram desenvolvidos com ênfase na música de tradição europeia dos séculos XVIII e XIX. Acredito que pela própria força da colonização europeia no Brasil, esta música foi considerada o topo da evolução musical. Apesar de muitas transformações no campo da Educação Musical, esta forma de pensamento ultrapassou o séc. XX e de alguma forma ainda persiste em muitas instituições de ensino de música no Brasil. (PEREIRA, 2013, p. 52).

Embora exista uma riquíssima fonte de gêneros musicais no nosso país não podemos dizer o mesmo em relação à quantidade de materiais didáticos pedagógicos utilizados para o ensino de ritmos brasileiros nas aulas de bateria, até pela evidente necessidade de um processo que consiste em uma pesquisa minuciosa e conseqüentemente na sistematização de um vasto conteúdo encontrado na cultura musical do Nordeste, mais especificamente de Pernambuco. Dentre os existentes, porém pouco ou quase nunca utilizados podemos citar como exemplo alguns trabalhos que foram publicados e que poderiam ser inseridos nos currículos das escolas formais de ensino de música, como é o caso dos que foram elaborados por Cássio Cunha: ARB – Acentos Rítmicos Brasileiros e IPC – Independência polirrítmica Coordenada; Sérgio Gomes: Novos Caminhos da Bateria Brasileira; Cristiano Rocha: Bateria Brasileira e Edgard Rocca: Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão e outros. E, a partir daí fossem aos poucos estimulando outros



profissionais a produzirem cada vez mais novas ferramentas que abordassem os gêneros musicais espalhados pelas regiões do nosso país e suas possibilidades de execução no instrumento, proporcionando uma maior diversificação no que se refere ao conteúdo a ser ensinado e apreendido nesta e em outras instituições, tornando-se de grande importância para aqueles que lá concluem a sua formação técnica no instrumento bateria e que visam abraçar a carreira profissional.

## 5. Conclusão

Tomando como parâmetro o conteúdo adotado no passado e fazendo uma relação com o presente ficamos com a sensação de que mesmo com o passar dos anos, e as diversas mudanças que ocorreram na música e na educação musical em relação ao que era compartilhado, especificamente nas aulas de bateria, percebemos que não houve uma renovação na mesma proporção. Conseqüentemente alguns modelos antigos continuam sendo utilizados, é bem verdade que não em sua totalidade, mas mesmo assim nos deixam a sensação de que pouco se discutiu em relação às outras estratégias que podem ser inseridas no processo de ensino e aprendizagem, gerando novas perspectivas para que novos caminhos sejam trilhados.

Ainda no que diz respeito às mudanças, em muitos casos as barreiras estão internalizadas na concepção dos próprios profissionais da música em não ousar no uso de novas práticas, isto seria até certo ponto concebível por ser um reflexo da cultura que foi adotada e difundida durante toda a história que envolve o ensino da bateria, até porque, renomados bateristas - que são referências para muitos jovens iniciantes ou foram para os que hoje atuam profissionalmente - tiveram sua formação musical baseada no conteúdo dos métodos americano e europeu, contanto que estes fatores não os tornassem reféns. Este aspecto já se materializa como mais um empecilho para que o educador no contexto atual, munido de outros conceitos, consiga utilizar de fato novas propostas pedagógicas nas aulas de bateria, e conseqüentemente tenha respostas positivas em relação ao interesse do aluno aos novos conteúdos que estejam sendo trabalhados.

Ratifico dizendo que vale muito a pena investir em uma proposta que contemple elementos encontrados na riquíssima cultura popular, não para que esta seja reconhecida como o único caminho na troca de saberes nas aulas de baterias em nossa região. Mas que seja mais uma ferramenta que estimule novas pesquisas, mantendo vivos os valores, os costumes e a história de diversos grupos, gêneros e povos. Para que sejam relacionados com outros

materiais didáticos já há muito utilizados, fazendo com que a música em sua plenitude seja o único propósito.

### **Referências:**

ARROYO, Margarete. Música popular em um Conservatório de Música. Revista da ABEM, v. 9, n. 6, 2014.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Propostas para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical. Opus, Goiânia, v. 15 n. 2, dez. 2009, p. 105- 1024.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. Opus, Goiânia, v. 15, n. 2, dez. 2009, p. 89 – 104.

DANTAS, Gledson Meira. Zabumba e zabumbeiro: uma etnografia da performance musical / Gledson Meira Dantas - João Pessoa: Ideia, 2014.

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição – Per Musi, Belo Horizonte, n 22, 2010, p. 181 – 195.

PATRIARCA, Wallace da Silva. O ensino técnico profissionalizante de bateria em uma escola de Goiânia: A metodologia dos professores atuante. Anápolis, 2015.

PEREIRA, André Luiz Mendes. Uma reflexão Sobre Etnomusicologia e Educação Musical: Diálogos Possíveis. Revista NUPEART, v. 9, n. 9, p. 51-64, 2013.

## **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<sup>1</sup>**

Rafael Y Castro

*Instituto de Artes da UNESP – rafaelbatucada@yahoo.com.br*

Carlos Stasi

*Instituto de Artes da UNESP – recostasi@yahoo.com*

**Resumo:** O presente trabalho investiga a inclusão da prática da música popular no programa de percussão contemporânea da UNESP no período de 2014 a 2018. Analisamos como se deu o processo de implantação dessas atividades dentro de um programa extremamente erudito, investigando as estratégias criadas para esta incorporação e a possibilidade de entendimento da linguagem popular pelos alunos. Nossos principais referenciais teórico-metodológicos são Eduardo Giancesella, Nestór Garcia Canclini e Peter Burke. A metodologia utilizada incluiu entrevistas com estudantes e músicos do meio popular que participaram de ciclos de palestras anuais, assim como da formação de uma bateria de escola de samba no Laboratório de Percussão da UNESP. De forma geral, notamos significativo desenvolvimento de capacidades técnicas e entendimento da linguagem popular por parte dos alunos envolvidos.

**Palavras-chave:** Bateria piap. Bateria de escola de samba. Música popular. Música contemporânea.

**Bateria PIAP: Teaching and learning Brazilian popular percussion from the formation of a Samba School drum section with percussion students from the Art's Institute of UNESP.**

**Abstract:** This paper investigates the inclusion of the practice of popular music in the contemporary percussion program of UNESP (Universidade Estadual Paulista) in the period of 2014 to 2018. We analyse how the process of implementation of these activities took place within an extremely scholarly program, investigating the strategies created for this incorporation and the possibility of understanding the popular language by the students. Our main theoretical-methodological references are Eduardo Giancesella, Nestor Garcia Canclini and Peter Burke and the methodology used included interviews with students and musicians from the popular environment who participated in annual lecture cycles, as well as the formation of a samba school drum in the Percussion Laboratory at UNESP. Overall, we noted significant development of technical skills and understanding of popular language by the students involved.

**Keywords:** Bateria Piap. Samba schools drum section, Popular Music. Contemporary Music.

### **1. Bateria PIAP**

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 como de obras brasileiras que exigem conhecimento técnico e idiomático desses instrumentos.

A problemática na falha do entendimento da linguagem musical popular entre os percussionistas eruditos é abordada por Giancesella (2012) da seguinte maneira:

Sabemos que mesmo no Brasil, a profundidade do conhecimento técnico e estilístico sobre muitos instrumentos de percussão ditos ‘populares’ como o pandeiro brasileiro, o atabaque, o repinique, o berimbau, a cuíca, a alfaia, o tamborim etc. varia muito entre os percussionistas” (GIANESELLA, 2012, p. 147).

Ressalta-se assim a importância em tratar desse conhecimento durante o processo de formação de jovens do bacharelado em instrumento na UNESP, bem como mais recentemente, na atuação profissional direta desses alunos 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, quatro estratégias foram estabelecidas pela direção do curso, de maneira a se alcançar tal objetivo – proficiência na execução de instrumentos populares brasileiros. Em primeiro lugar, foi inserida na grade curricular dos alunos do curso a disciplina Percussão Popular Brasileira. Em segundo, diversos convidados externos participaram do projeto intitulado Encontros com a Percussão Popular Brasileira, criado com o objetivo de mostrar a amplitude dos saberes populares aos alunos através de ciclos de palestras anuais que já somam mais de setenta músicos/percussionistas. Em terceiro, criou-se, em 2014, um ciclo de palestras específicas com 13 profissionais especialistas em Bateria de Escola de Samba. *“Foi extremamente gratificante passar a nossa experiência pra toda a rapaziada, tivemos um resultado muito positivo em pouco tempo de trabalho, graças à qualidade dos alunos e interesse”* (Robson Campos). Em quarto, 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 John Boudler da UNESP. Notamos que a preocupação da direção do Grupo PIAP é manter toda experiência adquirida pela prática da performance com o repertório contemporâneo aliando-a ao saber popular. Neste sentido, investigamos se o equilíbrio desejado pelos gestores do Grupo – entre as duas linguagens – foi alcançado, de que forma isso ocorreu e quais foram os ajustes necessários neste processo de abertura e reconhecimento da relevância e amplitude dos saberes oriundos da percussão brasileira e seus idiomas. Notamos que a ampliação do curso através do estudo de saberes oriundos da música popular – oralidade, imitação, criatividade,

improvisação e linguagens de gêneros e estilos – também resultou na criação de grupos instrumentais específicos dirigidos por pós-graduandos, como a Orquestra de Berimbau, o Grupo de Ritmos da Amazônia e a 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. Percebemos que a intenção da equipe pedagógica atuante no Laboratório de Percussão John Boudler (diretor, professores, pós graduandos e convidados externos, além dos próprios alunos, que sempre lideram atividades no Grupo PIAP) é dar subsídios de formação para uma atuação mais ampla (pedagógica e artística) em relação aos instrumentos idiomáticos do naipe. Um dos principais objetivos desta pesquisa foi observar, no processo de implantação desse novo material pedagógico – percussão popular – como se dá a manutenção da tradição de um trabalho já com 40 anos de existência com foco na estética musical contemporânea. Focamos no equilíbrio da nova proposta e seus conteúdos, assim como na demanda necessária para todo o entendimento da “nova” linguagem. Ou seja, no processo de conciliação entre o ensino acadêmico da música contemporânea e a prática em Baterias, no sentido de se compreender melhor a linguagem da música popular. Um dos problemas detectados foi justamente a dificuldade dos alunos em dar conta de tamanha diversidade do naipe num curso cujo conteúdo já é, em si mesmo, denso. Conforme observa Giancesella:

Os percussionistas orquestrais são (ou deveriam ser) especialistas nos instrumentos “clássicos” da percussão. Portanto, eles já devem ter o domínio de uma grande quantidade de instrumentos, com técnicas e especificidades bastante diferentes, como tímpanos, caixa-clara, os teclados de percussão (xilofone, *glockenspiel*, vibrafone, marimba e campanas), bumbo sinfônico, pratos (de choque e suspenso), triângulo, pandeiro e castanholas, apenas para citar aqueles instrumentos que são mais utilizados nas orquestras e que por isso mesmo são normalmente incluídos nas audições de percussão orquestral. Isso de forma alguma exclui a possibilidade de eles também tocarem outros instrumentos, de percussão ou não. (GIANESELLA, 2012, p. 148).

Este relato deixa transparecer a dimensão dessa problemática inerente ao naipe de percussão. Nos parece que a grande inquietação é o entendimento dessa dimensão e eventuais estratégias que amenizem tamanha problemática, a ponto de alcançar um trabalho eficiente e consolidado na formação de jovens percussionistas, já que serão eles que atuarão num meio profissional e mercado cada vez com menores oportunidades, maior exigência e

competividade. Corroboramos com o pensamento de Giancesella referente à dificuldade em dar conta de tantos instrumentos dentro de um contexto mais clássico, o que resulta num certo afastamento dos alunos com relação à chamada percussão popular, naturalmente tida em segundo plano por diversos motivos.

Analisamos também como a formação de uma Bateria de Escola de Samba contribuiu efetivamente no entendimento da chamada linguagem popular.

Entendemos que o interesse pessoal do estudante de percussão em se identificar com a música orquestral, contemporânea ou popular depende muito do que cada um destes estilos representa para o indivíduo. No entanto, também sabemos que a música popular é normalmente relacionada ao entretenimento, ou mesmo a fins mais comerciais, o que de certa forma afeta o interesse dos alunos em alguns instrumentos e linguagens. Além disso, é fato que muitos alunos consideram a música popular como algo menos complexo e significativo. Neste sentido, buscamos entender como os envolvidos reconhecem ou visualizam a importância desse tipo de conhecimento na academia. *“Entendo como um ato político a existência de uma Bateria no Instituto de Artes, não somente pela importância no desenvolvimento cultural mas pela mostra de como essa estrutura complexa é importante em todos os sentidos nesses ambientes” (Ricardo Stuani).*

Analisando como funcionava a prática com a Bateria pelos alunos do Grupo PIAP, observamos que as aulas eram de duas horas semanais, durante os anos de 2014 a 2016. Conforme observa Farias, “o samba, enquanto ritmo musical, possui características estruturais próprias, hoje diversificadas nas suas mais diversas vertentes” (FARIAS, 2010, p.15). Neste sentido, essas aulas focavam a prática de estilos como partido alto e samba enredo, incluindo a execução e criação de convenções rítmicas conhecidas como breques, bossas ou paradinhas e o 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.

Conforme já citado, diversos representantes de Baterias de Escolas de Samba de São Paulo (mestres, diretores e ritmistas) ministraram palestras para os alunos da UNESP, 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. Conversando com os alunos inscritos de forma regular no curso, e que portanto ingressaram no mesmo para trabalhar essencialmente com o repertório contemporâneo, percebemos como as novas informações trazidas com a prática da Bateria contribuíram para mostrar a complexidade existente nessa outra formação do conjunto percussivo.

A metodologia do trabalho do diretor e dos professores responsáveis objetiva a formação do indivíduo através da performance musical, onde o coletivo aponta necessidades específicas para cada integrante do grupo. De certa forma, essa nova possibilidade de ampliação da escuta musical nos levou a entender que esse seria um dos principais motivos do enorme interesse dos alunos na prática da Bateria. Outro ponto instigante nessa prática é a descoberta de combinações resultantes da polirritmia entre os naipes, onde cada instrumento possui uma função específica dentro da grade rítmica quando é executado um ritmo contínuo, como o samba enredo por exemplo, e principalmente na elaboração dos arranjos, combinação de timbres e diálogos entre os instrumentos. Na linguagem musical de uma Bateria há uma complexidade dentro das funções de cada naipe que se complementam, o que mostra que o coletivo é essencial para este tipo de trabalho, o mesmo ocorrendo com o Grupo PIAP em suas práticas de música contemporânea, onde as individualidades são potencializadas também a partir do coletivo. Quando abordamos os alunos envolvidos na prática da Bateria, descobrimos que de certa forma eles mesmos se redescobriram dentro das possibilidades apresentadas conseguindo, de forma geral e natural, equilibrar as necessidades do trabalho com as outras demandas do grupo/curso.

Para o repertório da Bateria, foram criadas uma série de convenções rítmicas para a execução do partido alto e samba enredo, objetivando uma performance desenvolvida pelas chamadas Baterias-Show. Esse modelo de Bateria realiza uma performance a partir de um repertório próprio criado pelo grupo, com breques, solos, improvisos e variações e utilização de alguns recursos musicais que não fazem parte do contexto das Baterias mas pertencem ao aprendizado musical no PIAP: fluência na execução de compassos ímpares, domínio na utilização e exploração de intensidade, modulações rítmicas, entre outros. Esse tipo de metodologia utilizada por esta pesquisa participativa nos deu bastante intimidade em perceber como essa mescla entre os saberes no contexto da Bateria e do Grupo PIAP podiam ser somados, ampliando o alcance musical dos alunos. As exigências para se corresponder às necessidades de ambos os contextos é alta e a excelência ocorre apenas se houver empenho por parte dos participantes. Um dos pontos mais interessantes foi observar o desenvolvimento da capacidade de memória a partir da tradição oral, que exige uma reprodução complexa de convenções rítmicas. Além disso, observamos a necessidade de desenvolvimento da resistência física aliada à musicalidade, necessárias à execução dos instrumentos de samba dentro da linguagem. Do mesmo modo, a técnica é peculiar e também exige bastante de quem se propõe a executar um samba enredo, já que o andamento é bastante rápido; tocando-se, como se diz na linguagem popular, “pra frente”, empurrando o grupo para que não caia o

andamento. O desgaste físico é grande e para isso exige-se muito preparo, repetição, força e qualidade na sonoridade projetada na execução.

A comunicação se dá pela construção musical realizada a partir de um vocabulário de signos que são reconhecidos e utilizados nesse contextos. Cada Bateria tem o seu vocabulário próprio a partir desse discurso musical construído pelos arranjos coletivos, que se estabelece com o tempo, na somatória dessas convenções em formato de apresentação. Isso representa a própria identidade de determinado grupo.

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.

Esta experiência com os alunos do curso de bacharelado em instrumento da UNESP 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 da musicalidade brasileira. A Bateria PIAP buscou promover essa vivência. Isso é relevante pelo fato de que a sonoridade construída, de alguma forma, representou essa própria construção coletiva intrínseca ao contexto, através da soma/mistura dos saberes relativos ao repertório contemporâneo com o conhecimento e prática da cultura popular. A partir de conversas formais e informais com



todos os envolvidos: alunos, palestrantes e professores, percebemos forte interesse e gratificação com as práticas e resultados obtidos neste processo. “Devemos ver as formas híbridas como resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro, que encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura e que reforcem os antigos elementos” (BURKE, 2003, p. 31). Para estudiosos sobre o tema do hibridismo cultural como Peter Burke, a somatória dos significados dentro destas práticas, determinam a continuação e o sentido em continuarem acontecendo. Muitas influências de culturas diversas, oriundas da miscigenação étnica, nos trazem multiplicidade de saberes que serão acessados de acordo com a vivência e a absorção dos elementos resultantes dessas misturas.

### **Referências:**

- BURKE, Peter; *Hibridismo cultural*. São Leopoldo/Rio Grande do Sul: Unisinos, 2003.
- CANCLINI, Nestor Garcia; *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1989.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. Salvador. 401f. [Tese de Doutorado em Música]. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.
- FARIAS, Julio Cesar; *Bateria: o coração da escola de samba*. Rio de Janeiro: Litteris Edições, 2010.
- GIANESELLA, Eduardo Flores; *Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

### **Entrevistas**

- STUANI, Ricardo. Entrevista de Rafael Y Castro em 10/09/2017. São Paulo. Audio. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- CAMPOS, Robson. Entrevista de Rafael Y Castro em 02/04/2016. São Paulo. Audio. Quadra da Escola de Samba Império de Casa Verde.

---

<sup>1</sup> Fonte Financiadora: Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

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

Flávio Denis Dias Veloso

*Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR) – flavio.veloso@pucpr.com*  
*Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/EMBAP) – flavio.d.veloso@hotmail.com*

Lucas Gabriel Sabel

*Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/EMBAP) – lucsabel@gmail.com*

**Resumo:** Este trabalho abordou o processo de estudo da obra *Unhure* (2018) – para duo de percussão e sons eletrônicos –, sob a perspectiva da autorregulação da aprendizagem. O objetivo foi investigar o uso de estratégias de aprendizagem instrumental durante o processo de estudo empreendido por dois percussionistas. A metodologia considerou procedimentos dos estudos de caso. Os resultados concentraram-se nos desafios de aprendizagem da obra (desafios organizacionais, interpretativo-musicais e técnico-instrumentais) e nas estratégias de estudo empregadas (estratégias de natureza idiomática, cinestésica e cognitiva).

**Palavras-chave:** Percussão. Música de câmara. Aprendizagem instrumental. Autorregulação.

**Title:** The preparation of the performance of *Unhure* (2018): learning challenges and study strategies

**Abstract:** This work approached the study process of the musical piece *Unhure* (2018) – for percussion duo and electronic sounds – from the perspective of self-regulation of learning. The objective was to investigate the use of instrumental learning strategies during the study process undertaken by two percussionists. The methodology considered case study procedures. The results focused on the learning challenges of the musical piece (organizational, interpretative-musical and technical-instrumental challenges) and the study strategies employed (idiomatic, kinesthetic and cognitive strategies).

**Keywords:** Percussion. Chamber Music. Instrumental Learning. Self-regulation.

### 1. Introdução

A aprendizagem de novas obras musicais sob a perspectiva educacional e cognitiva apresenta-se como um escopo investigativo de crescente interesse. As pesquisas a este respeito têm encontrado suporte na intersecção entre as áreas da *performance*, cognição e educação musical, domínios de natureza transdisciplinar. Nessa direção, iniciativas 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 deliberada 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).

Veloso (2019, p. 19) esclarece que, além das características e desafios gerais da formação de *performers*, o desenvolvimento instrumental de percussionistas apresenta idiosincrasias, a exemplo do necessário domínio da diversidade de instrumentos de percussão; a variedade de técnicas de execução; “a inserção em diferentes contextos e grupos instrumentais (...); e os desafios impostos pelo repertório contemporâneo”. A respeito deste último aspecto, destaca-se: a adaptação e/ou criação de novos instrumentos, a inclusão de elementos cênicos (integrando gesto e teatralidade à *performance* instrumental) e as especificidades da *música eletroacústica mista*, modalidade que une o uso de recursos tecnológicos geradores de sons eletrônicos e a atuação humana. Nesta abordagem, o intérprete pode executar partes pré-estabelecidas, empreender improvisações e realizar intervenções sob interferência e em associação dos meios digitais durante a *performance* (NASSARO, 2001 apud FIGUEIREDO, 2007, p. 2).

Concernente às particularidades do objeto de pesquisa aqui vislumbrado – a construção da *performance* de uma obra para duo de percussão e sons eletrônicos –, pontuamos também as demandas relacionadas à música de câmara para percussão (especificamente à formação de duo) e às variáveis relativas à *percussão-múltipla*, “uma vertente interpretativa na qual um executante reúne diversos instrumentos para serem tocados alternada ou simultaneamente por necessidade imposta pela obra” (MORAIS e STASI, 2010, p. 61). Partindo das particularidades da aprendizagem instrumental de percussionistas no âmbito acadêmico, acreditamos que a aproximação desta temática com as áreas da cognição e educação musical (especialmente no que concerne às estratégias de estudo) pode amenizar algumas das dificuldades comumente vivenciadas por estes instrumentistas e suscitar novas reflexões a respeito da aprendizagem da *performance* musical.

Este texto apresenta os resultados de uma investigação qualitativa e de caráter descritivo que abordou o processo de estudo da obra *Unhure* (ALMEIDA-RIBEIRO, 2018), para duo de percussão e sons eletrônicos. O objetivo foi investigar o uso de estratégias de aprendizagem instrumental durante o processo de estudo empreendido por dois percussionistas. A metodologia considerou procedimentos dos “estudos de caso” (GIL, 2008) e a análise dos dados foi orientada pela “análise de conteúdo”, proposta por Bardin (2011).

## 2. Marco teórico: a autorregulação e as estratégias de estudo

A fundamentação teórica aqui adotada apoiou-se no constructo da autorregulação da aprendizagem, tratando especificamente da aquisição de habilidades para a *performance* musical. Para Zimmerman e Cleary (2006, p. 56) a **aprendizagem autorregulada** diz

respeito aos pensamentos, sentimentos e ações automobilizadas, cuidadosamente planejadas (visando o alcance das metas) e eventualmente adaptadas com base nos desempenhos observados frente determinadas realizações. A autorregulação integra aspectos como o planejamento das ações no estudo, o estabelecimento de metas, o diagnóstico dos desafios, o delineamento das estratégias, as condutas autoavaliativas, a autogestão da aprendizagem (considerando as tarefas e o tempo investido), dentre outros fatores motivacionais, cognitivos e comportamentais. Pesquisas realizadas com diferentes enfoques contextuais, teóricos e metodológicos tem reforçado a relevância da autorregulação para a aprendizagem da *performance* musical. A este respeito, Veloso e Araújo (2017) explicam que:

Entre os desafios enfrentados pelos estudantes instrumentistas, o controle do próprio desenvolvimento a partir de uma boa gestão das sessões de estudo merece destaque. Conforme aponta Cavalcanti (2009: 94), em situações desafiadoras para musicistas, como a preparação de repertórios de elevado grau de dificuldade ou situações de avaliação, instrumentistas com baixa capacidade de autorregular seu processo de estudo podem antecipar situações de fracasso, demonstrando vulnerabilidade e altos níveis de estresse e ansiedade. (VELOSO e ARAÚJO, 2017, p. 2).

A autorregulação tem sido compreendida a partir de uma multiplicidade de modelos teóricos para a investigação e intervenção educacional. A presente pesquisa apoia-se na *Abordagem Multidimensional da Autorregulação*<sup>1</sup>, particularmente na dimensão método. Segundo McPherson (et al., 2013), esta dimensão nos permite entender “quais” e “como” as habilidades e conhecimentos pessoais orientam as condutas durante o estudo instrumental. Veloso (2019, p. 56) explica que a centralidade do método “consiste na seleção e aplicação de estratégias cognitivas, metacognitivas e autorregulatórias com o intuito de aperfeiçoar a realização das tarefas em situações de aprendizagem”. Na mesma direção, Madeira (2014) elucida que, a depender da noção que possuem de suas características pessoais e das particularidades das tarefas, os aprendizes passam a “ajustar os seus objetivos, esforços, estratégias mentais e de autoinstrução, sabendo cada vez melhor onde e como utilizá-las” (p. 10).

Embora aborde aspectos gerais do processo autorregulatório, o foco da presente pesquisa são as estratégias de estudo. No desenvolvimento de habilidades musicais, as estratégias são “pensamentos e comportamentos mobilizados por músicos durante a prática instrumental, influenciando a seleção, organização e integração de novos conhecimentos e habilidades” (JORGENSEN, 2004 apud VELOSO, 2019, p. 56). Desse modo, as iniciativas estratégicas tornam-se um “meio para a consolidação de práticas instrumentais eficientes” (Ibid.) e assumem papel crucial na aprendizagem musical autorregulada.

### 3. Aspectos metodológicos

A condução metodológica deste trabalho considerou procedimentos das pesquisas qualitativas de natureza descritiva (a exemplo dos estudos de caso). A coleta de dados partiu de autorrelatos realizados pelos membros do duo (um registro em áudio<sup>2</sup> para cada percussionista com duração média de 35 minutos) a partir de um roteiro pré-definido com base nos seguintes eixos: (a) a identificação das dificuldades do estudo da obra; (b) as estratégias empreendidas; (c) a observação das estratégias que emergiram do trabalho do duo (ensaios). Além das entrevistas, foram empregadas fontes secundárias como as partituras utilizadas e os registros visuais da montagem (fotografias do *set-up* de percussão-múltipla). A coleta deu-se ao término do estudo da obra que durou aproximadamente um mês.

Após o levantamento dos dados, foram encaminhadas as análises que possibilitaram as inferências interpretativas a respeito do fenômeno estudado. A adoção da “análise de conteúdo” proposta por Bardin (2011) apresentou-se pertinente aos objetivos desta investigação. Para tanto, foram consideradas as três fases que compõem esta abordagem – associadas à “categorização por proximidade semântica” –, a saber: a *análise prévia*; a *exploração do material*; a *interpretação e realização de inferências*.

### 4. A obra musical: *Unhure* (2018), para duo de percussão e sons eletrônicos

*Unhure* (2018), para duo de percussão e sons eletrônicos – do compositor curitibano Felipe de Almeida Ribeiro (1980-) –, é destinada à percussão-múltipla, adotando uma instrumentação diversificada que inclui membranas e idiofones percussivos<sup>3</sup>. As exigências técnicas concentram-se em ataques, raspagens e fricções, mesclando abordagens tradicionais e técnicas da música nova. A voz falada foi o principal material sonoro para a sintetização dos sons eletrônicos. O processo de criação considerou a manipulação de trechos narrados do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa (1888-1935), traduzidos para o alemão. Além do uso da voz, sons gravados (tendo como fonte os próprios instrumentos utilizados) e sintetizados integraram o suporte eletroacústico. De acordo com o compositor, a partitura delega aos intérpretes o compromisso de “explorar a complexidade de produção sonora em seu instrumento para obter uma sonoridade ampla, mesmo dentro dos limites implícitos na notação” (ALMEIDA-RIBEIRO, 2018, p. 2) que, a propósito, baseia-se em elementos tradicionais da escrita musical.

## 5. Exposição e análise dos dados

### 5.1. O preparo da performance: desafios de aprendizagem

A seguir, realizaremos a exposição dos dados por meio de quatro categorias, compreendendo uma análise baseada no diálogo com a literatura especializada.

#### I. Desafios de caráter estrutural e organizacional:

P1: A primeira dificuldade encontrada foi a disposição dos instrumentos no set de percussão, pois, sendo uma peça de percussão múltipla, há a utilização de muitos instrumentos diferentes (alguns não tão comuns para mim). Portanto, a ideia de onde cada instrumento deveria ficar na montagem do meu set-up gerou as primeiras dúvidas.



Fig. 1: fotografia da montagem do *set-up* do Percussionista 1.

Os desafios estruturais e organizacionais estiveram relacionados à seleção dos instrumentos para a construção dos *set-ups* e a organização/confecção das baquetas necessárias para o alcance dos timbres desejados em cada instrumento (partindo das indicações do compositor associadas às concepções dos instrumentistas). No comentário do percussionista 1, nota-se a dificuldade em juntar todos os instrumentos exigidos em uma montagem coerente e funcional, o que, segundo Moraes e Stasi (2010, p. 63), representa uma demanda do contexto da percussão múltipla. Importa salientar que a partitura da obra não conta com um “mapa de montagem” com recomendações para a formação do *set-up* instrumental, cabendo aos instrumentistas a tomada de todas as decisões a este respeito.

#### II. Desafios de ordem musical:

P1: Talvez o principal desafio tenha sido as interações entre as partes dos percussionistas [contrapontos], onde o “olhar para o parceiro” foi muito importante.

Comp. 5-6, p. 7 (Seção D)

P2: Vivenciei algumas dificuldades, por exemplo: a execução das indicações super precisas de dinâmica (gesto a gesto, há intenções de dinâmicas claras). Além disso, no hit-hat há um crescendo que abre os pratos e deve ser executado de maneira muito clara. Isso é difícil de alcançar porque os pratos vão vibrar e esses ruídos adicionais devem ser evitados.

Fig. 2: trechos da partitura da obra *Unhure* – seções B e D.

Nos desafios de ordem musical destacaram-se as dificuldades de articulação em alguns instrumentos (como o *hit-hat*), as nuances minuciosas de dinâmica, a interação dos instrumentistas entre si e com os sons eletrônicos (que assumem a posição de um terceiro integrante na dinâmica performática). No comentário do percussionista 1, nota-se o apontamento de um aspecto composicional da obra (contraponto) como um desafio nas interações entre os performers. No relato do percussionista 2, observa-se a preocupação com as variações de dinâmica que demandam precisão e controle na execução, além da dificuldade decorrente da utilização da máquina do *hit-hat*, especialmente nos *crescendos*.

### III. Desafios de cunho técnico-instrumental:

P2: Eu identifiquei algumas dificuldades como o gesto de *jété*. A intenção aqui é simular uma bola caindo (se dissolvendo em um rulo, muitas vezes). A clareza deste gesto tem sido uma dificuldade porque no bumbo, por exemplo, não há um “rebote”, então tem que simular essa “caída” (articulando nota a nota), e as vezes fica um pouco artificial.

Fig. 3: trechos da partitura da obra *Unhure* – seção C.

Nos dados sobre os desafios de cunho técnico-instrumental, evidenciou-se o gesto de *jété* (ataque nas membranas seguido de rebotes sequenciados, similar ao *ricochet* para as cordas friccionadas), considerando que cada instrumento – caixa, bongô ou bumbo, por exemplo – possui uma resposta diferente aos ataques de *jété* (variando na qualidade do rebote e no volume sonoro, por exemplo). Um aspecto destacado nos relatos do percussionista 1 foi a movimentação corporal e a necessária destreza motora, especialmente nas seções com ampla instrumentação e atividade performática contínua (ininterrupta), requerendo maiores níveis de consciência quanto à gestualidade, visando a fluência na execução. Para tanto, considerou-se a disposição dos instrumentos no *set-up* de forma planejada e estratégica (atendendo trechos específicos da obra), como podemos observar no seguinte relato:

*P1: Em alguns pontos há muita atividade que envolve a utilização de muitos instrumentos, e a movimentação corporal é uma dificuldade; procurei isolar os instrumentos que eu iria usar em cada parte (como quando eu trabalho apenas com enxadas, bongôs e caixa). Assim, criei dentro do set uma região exclusiva para estes instrumentos, de modo que facilitasse a execução.*

#### **IV. Desafios relacionados aos aspectos performáticos:**

A gestualidade e o apelo cênico inerente à peça foram apontados pelos percussionistas como desafios de aprendizagem. Chaib (2013, p. 170) aborda o conceito de *Gesto Percussivo Expressivo*, compreendido como uma forma de “induzir no espectador uma percepção musical, através dos gestos realizados pelo intérprete durante a performance, utilizando como principal fonte de interlocução o estímulo visual”. Segundo este autor, tais gestos emergem particularmente nos momentos de pausa, suspensões, notas longas oriundas de ataques isolados (não incluindo rulos, arcadas ou equivalentes), entre outras circunstâncias de pouca produção sonora. Nessa ótica, o corpo (sua gestualidade e movimentação) conserva um vasto potencial expressivo, podendo engajar o espectador por meio de estados mentais, sensações, sentidos e afetos (ibid.). Em complemento, Shifres (2015, p. 54; tradução nossa) esclarece que “o corpo, o movimento e os aspectos vinculados ao entorno físico e social são cruciais na atividade” musical, seja ela performática ou não. Segundo este autor, “o corpo expressa estados internos, intencionalidades, metas que são relevantes na prática de significação musical”. Nos relatos do percussionista 2 observamos a preocupação com estes aspectos, considerando a condução do som a partir do gesto e o engajamento ativo do corpo na execução instrumental. Assim, podemos inferir que a gestualidade foi um aspecto considerado na construção da *performance* da obra *Unhure*, particularmente com os seguintes objetivos: ampliar o interesse do público nos momentos de cesura estrutural; reforçar o caráter suspensivo de determinadas passagens (dissolvendo a percepção da métrica, por exemplo); valorizar o apelo visual (buscando uma movimentação plasticamente interessante e coerente).

*P2: Discutimos questões sobre os gestos, pensando em como nosso corpo e nossa movimentação implica na performance. A peça tem esse apelo cênico e nós estávamos negligenciando (...). O compositor sugeriu evitar pulsar com o corpo (considerando que estamos com o metrônomo no fone) durante a execução. A ideia é dissolver essa sensação de pulso; (...) a peça tem várias cesuras e isso precisa ser percebido como uma “suspensão”.*

#### **5.2. O desenvolvimento e aplicação de estratégias de estudo**

À proporção que uma diversidade de desafios de aprendizagem foi vivenciada, estratégias para a resolução de problemas também emergiram nas condutas dos percussionistas, particularmente a respeito da adequação de baquetas, do idiomatismo



instrumental, da montagem do *set-up* de percussão múltipla, da movimentação corporal e dos processos cognitivos requeridos na aprendizagem instrumental.

### I. Adequação de baquetas e idiomatismo instrumental:

P1: (...) tive que juntar duas baquetas, as de borracha e as de caixa. Colei com fita silver tape e, para facilitar a realização de rulos e jetés, cerrei o cabo da baqueta de borracha (criando uma baqueta dois em um). Sobre os glissandos nos cowbells: a bula da peça indica a utilização de vassourinhas, mas elas não estavam dando um efeito sonoro bacana. Optei pela utilização de uma baqueta de borracha.



Fig. 4: fotografia das baquetas de madeira e borracha conjugadas.

P2: [Um desafio foi] o gesto de *scratch*, uma raspagem “metálica” no gongo. Usei inicialmente uma baqueta vassourinha, mas para ampliar o volume conjuguei duas baquetas e explorei pontos do gongo: mais na borda, mais no centro e usando esses recursos para construir as intenções de *crescendo* e *decrecendo* que o compositor pede.

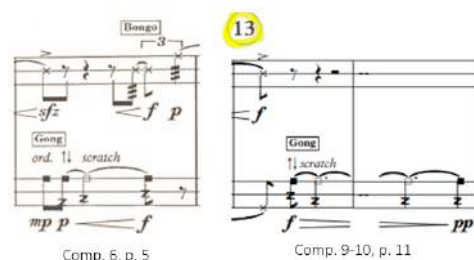


Fig. 5: trechos da partitura da obra *Unhure* – seção C e D.

Segundo o percussionista 1, a adequação das baquetas surgiu como uma necessidade decorrente das passagens rápidas envolvendo instrumentos diferentes executados com baquetas distintas (sem que houvesse tempo para a troca de baquetas). Nos relatos do percussionista 1, nota-se a decisão estratégica de conjugar pares de baquetas (de madeira e de borracha), procedimento recorrente no contexto da percussão múltipla (STEPHAN, 1981, p. 27). Os dados enfatizaram também elementos idiomáticos dos instrumentos de percussão. Para Scarduelli (2007, p. 139) o idiomatismo instrumental diz respeito às particularidades “que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical”. Ambos os percussionistas relataram a exploração dos instrumentos para atingir as sonoridades desejadas. O percussionista 2, por exemplo, agiu estrategicamente na realização do *scratch* (raspagem metálica), investigando pontos específicos do instrumento (entres bordas e centro) e utilizando duas baquetas vassourinha conjugadas para favorecer as nuances de dinâmica e valorizar os sons harmônicos.

## II. Estratégias de natureza cinestésica – montagem e movimentação no *set-up*:

*P2: Tive que trabalhar bem o posicionamento dos instrumentos e das baquetas. Uso uma única mesa posicionada na minha frente com os instrumentos em volta. Considerei, por exemplo, o lugar onde posicionei as baquetas e os instrumentos pequenos na mesa depois de usá-los, preparando para o uso num outro momento (...). Pendurei as vassourinhas no suporte do tam-tam, assim eu não preciso deixá-las na mesa. Isso tem funcionado muito bem.*



Fig. 6: fotografia da montagem do *set-up* do Percussionista 2.

Para Schick (2006 apud MORAIS e STASI, 2010, p. 62), “um ‘instrumento’ de percussão múltipla consiste em uma série de instrumentos individuais arranjados de tal maneira que um percussionista possa tocar todos como uma unidade poli-instrumental singular”. No comentário do percussionista 1, observa-se novamente a preocupação em agrupar todos os instrumentos e baquetas em uma montagem unificada, utilizando, neste caso, uma mesa para alocar os instrumentos menores e baquetas, além da possibilidade de pendurar as baquetas no corpo dos instrumentos (como no caso do tam-tam), favorecendo a utilização/mobilidade e reduzindo algumas dificuldades de movimentação. Estes aspectos relacionam-se à *cinestesia* – percepção e consciência da localização e movimentação do corpo e dos objetos no espaço (Velooso, 2019, p. 59).

## III. Estratégias de natureza cognitiva e metacognitiva – o estudo mental:

Santiago (2002, p. 147) explica que as *representações cognitivas* são “imagens mentais que nos permitem ‘visualizar’ um objeto ausente que nos é familiar e nos possibilitam agir a partir desta visualização”. No presente estudo, as estratégias de estudo abarcaram a construção de imagens do *set-up* instrumental, incluindo a criação de mapas mentais que auxiliaram na programação da movimentação corporal e na conscientização quanto à gestualidade na *performance*. Nos relatos do percussionista 1, percebemos a influência das representações mentais no processo de aprendizagem instrumental, particularmente nos momentos de estudo individual.

*P1: Muitas sessões de estudo foram apenas mentais, conhecendo a peça em termos de movimentação, sem a utilização do instrumento. O estudo no instrumento ocorreu principalmente nos ensaios do duo. Assim eu pude confirmar ideias criadas individualmente e novas ideias surgiram na interação com meu colega.*

## 6. Considerações finais

Os dados aqui apresentados concentraram-se em dois eixos: os **desafios de aprendizagem** da obra *Unhure* (com ênfase nos aspectos estruturais/organizacionais, técnico-instrumentais e interpretativo-musicais) e as **estratégias empregadas** para a superação de tais dificuldades (destacando o idiomatismo instrumental, a montagem e movimentação no *set-up* – aspectos cinestésicos – e as estratégias de estudo mental). Espera-se que as considerações aqui realizadas favoreçam o desenvolvimento de novas estratégias autorregulatórias com o foco na aprendizagem instrumental (especialmente no contexto da percussão) e instiguem pesquisadores para a realização de novas investigações sobre a aquisição da expertise instrumental à luz dos aportes epistemológicos da educação/cognição musical.

## Referências

- ALMEIDA-RIBEIRO, Felipe. “*Unhure*”, para duo de percussão e sons eletrônicos. 2008. Disponível em: <http://www.almeida-ribeiro.com/unruhe.pdf>
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.
- CHAIB, Fernando. Três perspectivas gestuais para uma performance percussiva: técnica, interpretativa e expressiva. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 27, p.159-181, 2013.
- FIGUEIREDO, Marcos Campello. O computador como instrumento musical. In: *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*, 2007, p. 1-6.
- GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- HALLAM, Susan; JORGENSEN, Harald. Practising. In: HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M. (Org.). *Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford University Press, 2011, p.265-273.
- MADEIRA, Lígia Raquel Brito. *Estratégias de autorregulação da aprendizagem no ensino instrumental*. 90f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música), Aveiro: Universidade de Aveiro, 2014.
- MORAIS, Ronan Gil; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 61-79, 2010.
- SANTIAGO, Diana. Proporções nos ponteios de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.13, n.20, p.143-185, 2002.
- SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. 228f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Campinas: UNICAMP, 2007.

SHIFRES, Favio. El pensamiento musical en el cuerpo. *Epistemos - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*, La Plata, v. 3. n. 1, p. 45-56, 2015.

STEPHAN, Cláudio. *Percussão: visão de um brasileiro*. São Paulo: Novas Metas, 1981.

VELOSO, Flávio Denis Dias. *Autorregulação da aprendizagem instrumental: um estudo de caso com uma percussionista*. 184f. Dissertação (Mestrado em Música), Curitiba: UFPR, 2019.

VELOSO, Flávio Denis Dias; ARAÚJO, Rosane Cardoso. Desafios da prática instrumental e autorregulação: um estudo com percussionistas. *Vórtex*, Curitiba, v.5, n.2, p.1-19, 2017.

ZIMMERMAN, Barry; CLEARY, Timothy. Adolescents development of personal agency: the role of selfefficacy beliefs and self-regulatory skill. In: PAJARES, F.; URDAN, T. (Eds.) *Self-efficacy beliefs of adolescents*. Greenwich, CT: Inf. Age Publishing, 2006. p.45-69.

---

<sup>1</sup> Este modelo teórico assume a aprendizagem autorregulada a partir de seis dimensões, a saber: *motivação, método, tempo, desempenho, ambiente físico e influências sociais* (Veloso, 2019).

<sup>2</sup> O conteúdo das entrevistas foi integralmente transcrito para a posterior análise.

<sup>3</sup> Para informações detalhadas, consulte a partitura da obra 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 Vinicius Lacerda Schettini

Universidade Estadual do Paraná (Campus II) – vinapandeiro@gmail.com

Ana Paula Peters

Universidade Estadual do Paraná (Campus I) – anapaulapeters@gmail.com

**Resumo:** A partir da contribuição de autores como Green (2002), Prass (2004) e Folkestad (2006) sobre o ensino de música popular, este artigo analisa as produções de Bolão (2003), Sampaio (2011) e Lacerda (2014) para discutir o ensino de instrumentos da percussão popular brasileira partindo de materiais didáticos, buscando compreender como essas publicações têm dialogado com as estratégias pedagógicas inerentes ao aprendizado *in loco* desses instrumentos. De carácter qualitativo e natureza analítico-descritiva, esta pesquisa utiliza a análise documental e a entrevista estruturada como ferramentas de coleta de dados.

**Palavras-chave:** Materiais didáticos. Percussão. Música popular. Ensino.

### Proposals for the Teaching of Popular Percussion Instruments: Review of the Production of Three Authors

**Abstract:** Based on the contribution of authors such as Green (2002), Prass (2004) and Folkestad (2006) on the teaching of popular music, this article analyzes the proposals of Bolão (2003), Sampaio (2011) and Lacerda (2014) in order to discuss the teaching of Brazilian popular percussion instruments from course materials. We examine how these studies deal with the pedagogical strategies inherent to the learning *in loco* of these instruments. We conducted a qualitative, descriptive-analytic study through the use of document analysis and structured interviews as tools for data collection.

**Keywords:** Course materials. Percussion. Popular Music. Teaching.

### 1. Considerações sobre o ensino da música popular

Teóricos e músicos vêm se utilizando das contribuições dos estudos em educação para uma discussão em torno dos múltiplos espaços e contextos em que o ensino musical ocorre. Conforme Arroyo (2000) destaca, a educação musical, reconhecida como prática social e cultural, está presente nos mais variados contextos. Investigar a música popular, em especial o ensino de diferentes instrumentos, é ir ao encontro de saberes tácitos, enraizados e incorporados nos diferentes processos que envolvem o fazer musical de diversas culturas. Green (2002), em seu livro intitulado *How Popular Musicians Learn: A way ahead for music education* relata que “compôr” e “tocar” são parte da natureza do aprendizado de músicos da chamada música *POP*<sup>1</sup>. Prass (2004), por sua vez, relata que, em ambientes de ensino/aprendizagem da música popular, o conhecimento se dá a partir de uma tradição essencialmente oral, com saberes distintos daqueles postulados pela educação musical formal.<sup>2</sup> Considerar que grande parte dos músicos populares aprendem música de maneira informal, fora de instituições de ensino e

muitas vezes sem a ajuda de um professor, é reconhecer que a transmissão de saberes se dá por diferentes tipos de interação, de cooperação e de vivências.

Nesse sentido, encontramos diversos espaços de aprendizado e convivência voltados ao ensino da música popular que foram estruturalmente concebidos sobre as bases do ensino formal, com poucas características do seu ensino informal, marcadamente oral. O ensino técnico instrumental voltado ao “aprender”, ao “produzir” e ao “fazer” música de caráter popular, segundo Green (2002), só veio a ser inserido em instituições de ensino a partir da década de 1960, sendo os Estados Unidos o país precursor nessa temática. No Brasil, é a partir da década de 1990 que começa a se expandir a oferta de cursos formais voltados ao ensino da música popular. Em 1989 a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) se tornaria a primeira universidade brasileira a oferecer um curso de graduação na modalidade Música Popular.<sup>3</sup> Em 1998 surge em Brasília a Escola de Choro Raphael Rabello (ALVES, 2009); em 1999 o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos (CDMCC) de Tatuí inclui o Choro como matéria pedagógica na grade curricular;<sup>4</sup> em 1992, cria-se em Curitiba o Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba, dedicado unicamente ao ensino de música popular brasileira; no Rio de Janeiro, surge nos anos 2000 a Escola Portátil de Música. De maneira geral, o ensino da música popular começa a ser organizado, sistematizado e oferecido em espaços e contextos mais institucionalizados, em uma espécie de “escolarização” da música popular que influencia os modos pelos quais os músicos estão aprendendo e interagindo com a música popular.

Consoante a crescente demanda pelo ensino da música popular brasileira, há um aumento da produção de materiais didáticos destinados a oferecer diferentes tipos de abordagens para o ensino de instrumentos pertencentes à tradição da música popular brasileira. A partir disso, o presente artigo traz um recorte sobre alguns materiais didáticos destinados ao ensino dos instrumentos da percussão popular brasileira, propondo identificar os diferentes tipos de abordagem utilizadas, num diálogo que visa discutir alternativas possíveis ao seu ensino fora dos ambientes característicos de sua prática.

Ao mesmo tempo, buscamos compreender como essas publicações têm dialogado com as estratégias pedagógicas inerentes ao aprendizado *in loco* desses instrumentos. Para construir esta pesquisa, de natureza qualitativa e caráter analítico-descritivo, elencamos três materiais didáticos que abordam instrumentos da percussão brasileira relacionados ao gênero musical samba. Utilizamos a análise documental e a entrevista como ferramentas para a coleta dos dados. A partir da exploração dos materiais didáticos e análise de seus conteúdos, elaboramos unidades que auxiliaram no tratamento dos dados, na inferência e interpretação. Assim, pretendemos revelar como esses materiais são organizados, como se apropriam de aparatos tecnológicos para auxiliar a aquisição de habilidades, como eles integram teoria e prática, imitação e criação, prática individual e prática coletiva, e como eles adaptam, simulam ou emulam processos de aprendizado característicos do ensino informal, internalizados e incorporados

por meio de um fazer musical prático, independentemente do contexto social e cultural em que o aluno está inserido.

## **2. Materiais didáticos para percussão.**

No artigo publicado por Paiva e Alexandre (2010) os autores relatam que, a partir dos anos 2000, com maior acesso à tecnologia, surgiu uma grande quantidade de materiais didáticos destinados à bateria e à percussão no Brasil. Segundo os autores, em anos anteriores era difícil encontrar materiais didáticos relacionadas a esses instrumentos. Analisando 28 materiais, constataram que 75% deles apresentavam algum tipo de mídia - CD, DVD ou CD-ROM – para auxiliar o aluno no estudo dos instrumentos. Devemos considerar que, para fins desta pesquisa, “material didático” são publicações que apresentam informações, recursos e meios que possibilitam e se destinam ao ensino de um campo específico de conhecimento, ou seja, um “facilitador” de aquisição de habilidades, de competências, de compreensões, supostamente organizados, neste caso, para o ensino de instrumentos da percussão popular brasileira. Elencamos os materiais de Bolão (2003), Sampaio (2011) e Lacerda (2014) para, a partir dessas publicações, propor uma discussão sobre o ensino da percussão popular.

## **3. Batuque é um Privilégio (Oscar Bolão)<sup>5</sup>**

O material didático é dividido em 3 partes. A primeira parte apresenta padrões rítmicos (fórmulas rítmicas) e exercícios relacionados aos diferentes tipos de instrumentos de percussão utilizados no gênero samba. Divididos em subseções, o autor relaciona os instrumentos ao seu universo musical característico. Esse material propõe o ensino dos instrumentos a partir de partituras escritas e áudios de referência contidos no CD que acompanha a publicação. Instrumentos como pandeiro, surdo, tamborim, cuíca, agogô, reco-reco, repique de anel, tantã, repique de mão, surdo, surdo de corte, caixa, tarol, repique, tamborim e chocalho são abordados de modo a fornecer informações sobre a organologia, aspectos históricos e suas características. Para cada instrumento, o material indica padrões rítmicos essenciais ao estudo e células rítmicas aplicáveis ao gênero musical abordado. A primeira parte demonstra, também, levadas para aplicação do pandeiro, caixeta e da bateria na execução do gênero choro, além da aplicação da bateria na execução de ritmos como a marchinha, valsa e maxixe, sempre ressaltando uma abordagem dos ritmos com utilização de baquetas ou escovas (vassourinha). A segunda parte do material está relacionada ao músico Luciano Perrone,<sup>6</sup> expondo ritmos característicos encontrados no modo que Perrone tocava sua bateria. Essa parte também inclui textos que refletem uma preocupação com o registro biográfico de Perrone. A última parte do material é dedicada à biografia do autor, à bibliografia e à discografia recomendada.

#### **4. Tambores do Brasil (Luiz Roberto Sampaio)<sup>7</sup>**

A introdução apresenta instruções para a utilização do material e uma bula<sup>8</sup> sobre a notação musical utilizada. O material se destina ao estudo do tantã, do rebole e do repique de mão. O material didático é dividido em exercícios que focam o aquecimento das mãos, o aprimoramento dos sons, o aperfeiçoamento dos ritmos e os padrões rítmicos utilizados no acompanhamento de gêneros musicais. É interessante notar que, embora o material trabalhe elementos considerados comuns ao estudo de instrumentos de altura indeterminada, como a dinâmica, a acentuação, a independência, a polirritmia e padrões rítmicos, o material não se reduz a isto. O autor adapta levadas de outros gêneros musicais que por tradição não utilizam esses instrumentos, propondo uma utilização na execução do baião, do xote, da marchinha e do afoxé. O material também adapta levadas comuns ao pandeiro para serem executadas no rebole e mostra uma abordagem diferenciada ao tantã, quando se acopla uma baqueta de varetas no casco do instrumento. Subvertendo a ideia de instrumentos de acompanhamento, Sampaio publica uma peça solo para rebole com esteira e outra para tantã e pandeiro. Esse material didático disponibiliza vídeos de referência para o material escrito que são executados pelo autor e disponibilizados em seu canal de *Youtube*.

#### **5. Instrumentos e Ritmos brasileiros Vol I (Vina Lacerda)**

Essa publicação é dividida em três partes. A primeira apresenta padrões rítmicos característicos para a execução de dezoito instrumentos de percussão encontrados no ambiente musical do gênero samba. Concebido no formato de livreto e DVD didático, o material traz mais de cem vídeos, partituras, informações históricas, de organologia, dicas e curiosidades sobre cada instrumento, além de textos sobre os gêneros musicais abordados. Como ferramenta didática, os vídeos possibilitam a visualização da partitura juntamente com a execução de cada ritmo. Para uma melhor compreensão entre a execução de cada padrão e sua escrita, um cursor de referência se move sobre a partitura ao longo da execução do instrumentista. A segunda parte do material inclui uma série de vídeos com um grupo de músicos executando uma variedade de gêneros musicais. Como uma espécie de *playalong*, esses vídeos permitem ao estudante praticar os padrões anteriormente apresentados juntamente com o grupo de músicos, em uma espécie de prática em conjunto simulada. A terceira parte do material é destinada à execução de diversos gêneros musicais em diferentes formações instrumentais - vídeos de performances musicais a serem apreciadas e/ou tocadas pelo estudante junto das gravações.

#### **6. Alternativas ao ensino dos instrumentos da percussão popular brasileira.**

Devemos considerar que o carácter idiossincrático do ensino da música popular é composto de processos que, por sua natureza, se diferenciam do ensino formal. Conforme aponta Folkestad (2006), no ensino “formal” as situações estão mais votadas para o “aprender música” e no ensino “informal”,



estão voltadas para o “fazer música”. Na música popular, o domínio do conhecimento está mais próximo da capacidade de execução musical do que da leitura musical. É claro que a escrita pode ser considerada uma ferramenta importante para o aprendizado, mas a priori, o músico popular não parte desse ponto, a “aquisição de habilidades e conhecimento musical [acontece] por imersão diária em música e em práticas musicais de um determinado contexto social” (GREEN, 2002, p. 22). Na impossibilidade do contato com determinado contexto social que oportunize esse aprendizado, interessados encontram nesses materiais didáticos uma alternativa que facilita a aquisição de um conhecimento presente nessas práticas. Se considerarmos que, para se tocar samba, o “pandeirista” deve conhecer padrões rítmicos característicos do gênero musical, o conhecimento desses padrões é vital ao “fazer musical”, está subordinado a ele. Assim, esse conhecimento se torna o “repertório” essencial à prática musical pois, sendo o “repertório”, em sentido figurado, um conjunto determinado de conhecimento, e considerando que “nos diversos contextos musicais, o repertório é um fator determinante na avaliação das competências do músico profissional” (REQUIÃO, 2002, p. 61), os materiais didáticos podem sintetizar uma série de competências imprescindíveis, nesse caso, ao percussionista popular. Segundo Frungillo, o percussionista é um:

instrumentista que se especializa em executar os instrumentos de percussão, mesmo que dentre eles não haja nenhum instrumento para ser percutido (...) por essa razão o percussionista deve desenvolver suas habilidades por meio de diferentes técnicas de execução além da “percussão”, como “sacudir”, “rotacionar”, “friccionar”, “raspar” e “chocar”. (FRUNGILLO, 2003, p. 252 )

A variedade de instrumentos abordados nesses materiais didáticos coloca o estudante em contato com as diversas habilidades e técnicas relativas ao domínio do percussionista popular. Ao mesmo tempo, esses materiais, podem ser convenientes àqueles indivíduos considerados “rítmistas”, ou seja, àqueles que acompanham “músicas populares em conjuntos ou orquestras (...) por meio de desenhos rítmicos repetitivos e com poucas variações” (FRUNGILLO, 2003, p. 277).

Concordamos com Lilliestam (1995) quanto ao fato de que a hegemonia de um determinado ensino musical, baseado no domínio dos códigos de sua escrita, leva o estudante a entender que o domínio de um conhecimento musical está na capacidade de ler a notação musical e no domínio da teoria dessa tradição. Entretanto, esses materiais didáticos não se baseiam nesse paradigma. Eles possibilitam o aprendizado a partir da imitação, da observação dos vídeos e da utilização de seu aparato aural quando interagem com as mídias digitais disponibilizadas. Conforme Priest (1993 apud FEICHAS, 2006)<sup>9</sup> relata, a música é primariamente uma experiência auditiva, “o encorajamento de métodos auditivos deve ser básico para qualquer fomento de experiências musicais e compreensão”. Ao mesmo tempo, quando o estudante “não letrado”<sup>10</sup> se vê de posse do material escrito das publicações, ele passa a experimentar processos de autoaprendizagem<sup>11</sup> importantes ao desenvolvimento de suas habilidades, pois pode

compreender a notação musical através de analogias feitas entre o material escrito, a observação dos vídeos e a apreciação aural.

## 7. A visão dos autores

Para uma abordagem que pudesse considerar a visão dos autores sobre suas publicações, realizamos uma pequena entrevista estruturada que questionou (1) as motivações; (2) o modo como o material representa uma alternativa ao ensino da percussão e (3) como as propostas dialogam com processos existentes no ambiente informal de ensino.

**(1) Quais as motivações para a criação dos materiais?** Sampaio relata que sua intenção foi utilizar a escrita para criar exercícios de coordenação, documentar em papel ritmos brasileiros e possibilitar que praticantes que não tenham o hábito de ler partitura ampliem seus saberes a partir do material escrito.<sup>12</sup> Bolão enfatiza que foi motivado pela quase inexistência de materiais didáticos relacionados à música brasileira e pelo desejo de compilar suas experiências em uma única publicação.<sup>13</sup> Lacerda relata que seu desejo foi o de criar um guia para o entendimento de padrões rítmicos essenciais a cada instrumento, sistematizando um “repertório” de levadas possíveis a serem aplicadas nos variados estilos de samba, publicadas como mais uma fonte de informação para estudantes e professores de música.<sup>14</sup>

**(2) Como essas publicações representam uma alternativa para o ensino e aprendizagem de instrumentos da percussão brasileira?** Sampaio reitera o valor do material ao considerar que “ler ritmos não é uma prática comum para tocadores de tambores”.<sup>15</sup> Bolão chama a atenção para a importância do registro escrito, que “possibilita o acesso a uma determinada cultura que esteja distante por motivos físicos”. O autor pontua a validade dessas iniciativas mesmo sabendo da difícil questão de “expressar a real execução (me refiro ao molho ou suingue)” da informações musicais em material escrito.<sup>16</sup> Lacerda considera que a possibilidade de interação entre o estudante e as mídias digitais, como DVD e CD, amplifica as possibilidades de aprendizado em comparação ao material apenas escrito, pois as “referências audiovisuais são uma importante ferramenta de aprendizado para o estudante”.<sup>17</sup>

**(3) Como os materiais didáticos dialogam com processos existentes no ambiente informal de ensino desses instrumentos?** Sampaio relata que, de certo modo, são vivências complementares. Segundo o autor, a prática sem a utilização de material escrito é “pôr para fora” tudo que se sabe. Por isso, Sampaio, quando utiliza seu material em aula, sempre termina com uma sessão improvisada por puro “prazer, curtidão de fazer música”.<sup>18</sup> Bolão considera que o “ritmo com propriedade não vai estar implícito no texto musical. Aí se faz necessário um áudio com a performance do especialista”. Dessa maneira, o áudio contido no CD que acompanha o material proporciona ao

estudante um ponto de partida, uma referência que utilizará a apreciação aural como ponte à internalização do “sotaque” musical. Entretanto, o autor salienta que “nada será melhor do que procurar se informar presencialmente”.<sup>19</sup> Lacerda entende que os materiais didáticos são ferramentas para um aprendizado completar. Dialogam com os processos existentes nas práticas informais quando trazem a possibilidade ao estudante de uma “observação que visa à imitação”, de uma apreciação aural que possibilite ao aluno “tirar” o trecho musical “de ouvido”. O autor pontua ainda que, o material oferece a possibilidade de o estudante “parar”, “voltar” e “reiniciar” infinitas vezes o trecho musical estudado. Também relata que a possibilidade da prática em conjunto se dá na interação com as gravações contidas no DVD.<sup>20</sup>

### 8. Considerações Finais

A partir do que foi exposto, podemos concluir que a utilização desses materiais didáticos é uma alternativa singular ao ensino dos instrumentos da percussão popular brasileira. Nesse sentido, vale destacar que eles integram a teoria e a prática quando oferecem conteúdo musical escrito e disponibilizam via CD, DVD ou canal de *Youtube* referências audiovisuais que facilitem processos de imitação, simulando modos de aprendizado presentes no ambiente informal. Essas publicações sistematizam um conjunto de conhecimentos possíveis de serem utilizados em práticas individuais ou coletivas. Além disso, auxiliam professores quanto aos conteúdos relativos a esse campo de conhecimento. Eles também apresentam graduação de dificuldade, algo considerado por McPherson (2005) como ponto significativo no processo de ensino, pois possibilita a ordenação das estratégias mentais por parte do estudante. Trazem originalidade na organização de suas propostas, com exercícios para aquisição de técnica adequados aos diferentes níveis de conhecimento. Assim, acreditamos que a utilização desses materiais pode fomentar a vivência de outros processos de ensino de instrumento, diferentes daqueles que o ensino tutorial ou o ambiente informal promovem.

### Referências

ALVES, Carolina Gonçalves. *O Choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2009. 120f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ARROYO, Margarete. Transitando entre o “Formal” e o “Informal”: um relato sobre a formação de educadores musicais. In: SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO, 7., 2000, Londrina. *Anais...* Londrina, 2000. p. 77-90.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003.

FEICHAS, Heloisa F. B. *Formal and informal music learning in brazilian higher education*. Londres, 2006. 257f. Tese (Doutorado em Filosofia). Instituto de Educação da Universidade de Londres, Londres, 2006.

FOLKESTAD, Göran. Formal and informal learning situations or practices vs. formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, Cambridge, v. 23, n. 2, p. 135-145, 2006.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

GREEN, Lucy. How popular music learn: A way ahead for music education. London: Ashgate, 2002.

GOHN, Daniel M. *Auto-aprendizagem Musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo, 2002. 175f. Dissertação (mestrado em Ciência da Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

LACERDA, Vina. *Instrumentos e Ritmos Brasileiros Vol. I*. Curitiba: Ed. do autor, 2014.

LILLIESTAM, L. On playing by ear. *Popular music*, Cambridge: University Press, v. 15, n.2, p. 195-216, 1995.

McPHERSON, Gary, E. From child to musician: skill development during the beginning stages of learning instrument. *Psychology of Music*, v. 33, n.1, p. 5-35, 2005.

PAIVA, Rodrigo G.; ALEXANDRE, Rafael C.. Material didático para Bateria e Percussão: levantamento bibliográfico e elaboração de um material didático inédito para o ensino coletivo desses instrumentos. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, XIX. 2010, Goiânia. *Anais...* Goiânia: Ed. UFG, 2010. p. 1187-1208.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

PRIEST, P. Putting Listening First: A Case of Priorities. *British Journal of Music Education*, v. 10, p. 103-110, 1993.

REQUIÃO, L. P. de Sá. Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico. *Revista ABEM*, Porto Alegre, v. 10, n. 7, p. 59- 67, 2002.

SAMPAIO, Luiz. R.C. *Tambores do Brasil*. Florianópolis: Ed. Bernúncia, 2011.

<sup>1</sup> A sigla pode ser utilizada para designar diferentes tipos de música popular ou aquilo que não é música clássica. Entretanto, a autora faz um recorte sobre o aprendizado da música produzida para fins comerciais, que é produzida pelo mercado fonográfico, essencialmente caracterizado por canções em língua inglesa, em estilos como Rock, Jazz, Reggae, Blues, Folk, música vernácula de um determinado país ou região.

<sup>2</sup> Consideramos ensino formal aquele que outorga diplomas ou chancela formação profissional, direcionado em ações institucionalizadas.

<sup>3</sup> Disponível em: <[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/outubro2006/ju339pag23.html](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/outubro2006/ju339pag23.html)> Acesso em 01/05/2018.

<sup>4</sup> Disponível em <<http://www.conservatoriodetatu.org.br/cursos/Choro/>> Acesso em 20/02/2018.

<sup>5</sup> Baterista e percussionista de renome nacional, ele iniciou sua carreira profissional em 1974. Teve formação orientada por Luiz Anunciação e Luciano Perrone. Trabalhou com importantes artistas da música popular brasileira, em grupos de música popular e eventualmente em orquestras. É integrante do grupo “Carlos Malta e Pife Muderno”. Autor do livro “Batuque é um Privilégio”.

<sup>6</sup> Considerado como um dos pais da bateria brasileira Luciano Perrone é responsável pelo desenvolvimento da bateria dentro do universo do samba. Participou de diversas gravações com destaque para Aquarela do Brasil, cantada por Francisco Alves com arranjo de Radamés Gnattali. Considerado como sendo o primeiro músico a registrar a bateria em gravações e colocar o instrumento na categoria de solista.

<sup>7</sup> Formado pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, tocou em diversas orquestras sinfônicas, operas, balés, ente outros. É autor de diversos materiais destinados ao ensino dos instrumentos e da música popular brasileira. É inventor e fabricante do Ceramofone.

<sup>8</sup> Notas explicativas sobre a notação musical utilizada.

<sup>9</sup> PRIEST, P. Putting Listening First: A Case of Priorities. *British Journal of Music Education*, v. 10, p. 103-110, 1993.

- 
- <sup>10</sup> Nos referimos ao estudante que não compreende os códigos do sistema de notação musical ocidental.
- <sup>11</sup> Para saber mais, ler: GOHN, Daniel M. *Auto-aprendizagem Musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo, 2002. 175f. Dissertação (mestrado em Ciência da Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- <sup>12</sup> SAMPAIO, Luis. Entrevista cedida por telefone aos autores desta pesquisa. Realizada em 10/06/2019.
- <sup>13</sup> BOLÃO, Oscar. Entrevista cedida por telefone aos autores desta pesquisa. Realizada em 10/06/2019.
- <sup>14</sup> LACERDA, Vina. Entrevista cedida por telefone aos autores desta pesquisa. Realizada em 10/06/2019.
- <sup>15</sup> SAMPAIO, Luis. Entrevista cedida por telefone aos autores desta pesquisa. Realizada em 10/06/2019.
- <sup>16</sup> BOLÃO, Oscar. Entrevista cedida por telefone aos autores desta pesquisa. Realizada em 10/06/2019.
- <sup>17</sup> LACERDA, Vina. Entrevista cedida por telefone aos autores desta pesquisa. Realizada em 10/06/2019.
- <sup>18</sup> SAMPAIO, Luis. Entrevista cedida por telefone aos autores desta pesquisa. Realizada em 10/06/2019.
- <sup>19</sup> BOLÃO, Oscar. Entrevista cedida por telefone aos autores desta pesquisa. Realizada em 10/06/2019.
- <sup>20</sup> LACERDA, Vina. Entrevista cedida por telefone aos autores desta pesquisa. Realizada em 10/06/2019.

## Percussão múltipla *solo* na música popular: arranjo da canção *Cordeiro de Nanã*, do grupo Os Tingoãs<sup>1</sup>

Érica Pereira de Sá  
UFMG – [erica.psa@gmail.com](mailto:erica.psa@gmail.com)

Fernando Martins de Castro Chaib  
UFMG – [fernandochaib@gmail.com](mailto:fernandochaib@gmail.com)

**Resumo:** 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 *Cordeiro de Nanã* (1977) de Mateus Aleluia e Dadinho, integrantes do grupo Os Tingoãs, inserindo elementos rítmicos da música do candomblé. Apresentaremos de forma sucinta os toques afro-religiosos congo de ouro e vassi, e algumas propostas de estudos para melhor destreza e assimilações polirrítmicas surgidas no arranjo. Desta forma, esperamos estimular a propagação de produções que favoreçam a difusão de gêneros menos conhecidos no contexto de música de concerto.

**Palavras-chave:** Percussão múltipla *solo*; Arranjo; Cordeiro de Nanã; Os Tingoãs.

**Abstract:** The present work seeks to contribute to what we consider to be a gap in the multiple percussion solo repertoire by developing an arrangement of the song *Cordeiro de Nanã* (1977) by Mateus Aleluia and Dadinho, members of the group Os Tingoãs, inserting rhythmic elements of the Candomblé. We will briefly present two rhythmic patterns *congo de ouro* and *vassi*, and some study proposals for better dexterity and polyrhythmic assimilation arising from the arrangement. In this way, we hope to stimulate the spread of productions that favor the diffusion of lesser known genres in the context of concert music.

**Keywords:** Multiple percussion solo, Arrangement; 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 “diversos instrumentos organizados de forma que um único percussionista possa toca-los como uma unidade poli-instrumental singular”<sup>2</sup>. 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 ao repertório múltiplo de cunho popular, percebemos, sobretudo em se tratando de arranjos que abordam elementos da música popular brasileira e, em particular, afro-religiosa, não haver produção significativa ou relevante para formação instrumental *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 Tincoãs, utilizando elementos da música do candomblé presentes nos toques: congo de ouro e vassi. Pretendemos apontar as 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. Dois toques do candomblé: congo de ouro e vassi

É muito comum escutarmos o termo toque, que é o “nome dado, pelo povo-de-santo à música vinda dos instrumentos musicais” (CARDOSO, 2006, p.399) no candomblé<sup>3</sup>. O menor padrão rítmico, executado pelo gã ou agogô<sup>4</sup>, serve como referência para a estruturação da textura polirrítmica dos toques (MARTINI, 2017). Muitos são os toques existentes no candomblé. Neste trabalho apresentamos algumas características dos toques utilizados para a construção do arranjo. São eles: congo de ouro e vassi. Os elementos rítmicos desses toques já foram apresentados em outras pesquisas através de recursos da escrita musical ocidental<sup>5</sup>. O que precisa sempre ser afirmado em pesquisas que abordem a música do candomblé, é que nenhuma notação musical conseguirá exprimir com exatidão o fenômeno musical que ocorre nesses cultos. A relação de tempo, métrica, pulsação... dos responsáveis por efetuar a música nas cerimônias é completamente diferente do pensamento matemático que rege a música ocidental. O congo de ouro foi um dos toques originado no candomblé angola<sup>6</sup>. Seus elementos rítmicos (Fig.1), de subdivisão quaternária, foram também incorporados em outras religiões (como o candomblé de caboclo e a umbanda) e em outras manifestações culturais:

Os tocadores de berimbau muitas vezes introduzem os toques que remetem a outras tradições afro-brasileiras como o candomblé, a umbanda ou o afoxé (como o congo de ouro ou o ijexá). É frequente também que um mesmo toque receba distintas denominações por parte de diferentes mestres e capoeiristas. (DOMINGUEZ *apud* MALAGRINO, 2017, p.101)



Fig.1: Padrão rítmico do Congo de Ouro - base cheia (MALAGRINO, 2017, p.96).

O vassi (Fig.2) é acompanhamento rítmico mais comum entre os toques de candomblé (CARDOSO, 2006). É o nome de um toque e, ao mesmo tempo, o nome de um padrão (PALMEIRA, 2017), acompanhamento rítmico ou marcação<sup>7</sup>.

#### Exemplo [example] 1 – Vassi luri Passos



Fig.2: Padrão rítmico do vassi no método Ritmos Afro-brasileiros na Bateria (OLIVEIRA, 2014, p.15).

Esse mesmo acompanhamento rítmico do toque vassi pode ser encontrado nos toques *alujá*, *avaninha*, assim como no *ibi* (CARDOSO, 2006). Portanto é importante entender que o padrão vassi está presente em vários toques, incluindo o próprio toque denominado por vassi.

*O vassi*, por exemplo, é utilizado para chamar as divindades e é a base das cantigas de vários orixás que se diferenciam conforme sua particular marcação no *rum*, diferente para cada orixá: Ogum, Nanã, Oxum, Oxóssi, Oxumarê, Obá, Euá, Oxalá. Porém, de acordo com as características dos orixás, muda-se o canto, tornando-o mais corrido ou mais lento. (BÁRBARA *apud* VASCONCELOS, 2010, p.72)

Escrito em 12/8, 6/8 ou 12/16, sua fraseologia o aponta como pai e mãe de todos os toques da nação ketu (BEZERRA *in* OLIVEIRA, 2014). Lühning, sobre o padrão vassi sendo executado nos diferentes tipos de cantiga de uma festa pública, relata:

[essa] marcação está presente em quase todas as funções, nos repertórios de todos os orixás. Ela é muito flexível e pode ser executada em várias velocidades, de preferência com movimentos rápidos, como, por exemplo, nas danças de Xangô, Iansã e Ogum (LÜHNING, 1990, p.123).

### 3. Os Tingoãs e a música *Cordeiro de Nanã* (1977)

Em 1961, o grupo Os Tingoãs, composto por três cachoeiranos, lançou seu primeiro LP, intitulado *Meu Último Bolero*, inspirados pelo sucesso do trio *Irakitan* - do qual foi contraído



o aspecto de trio vocal (QUEIROZ, 2010). Em sua primeira formação o trio é composto por Dadinho, Heraldo e Erivaldo e as influências musicais eram os boleros, sucessos das décadas de 30 e 40 do séc. XX. Anos depois Erivaldo, desligando-se do grupo, foi substituído por Mateus Aleluia. Foram vanguarda em se tratando de músicas afro-religiosas. Um dos mais significativos grupos vocais negros, incorporando no cenário musical brasileiro uma singularidade associada à ancestralidade africana (FALCÓN, 2009).

Na época dos Tingoãs existiam bandas de rock, bandas de meninos fazendo aqueles movimentos americanizados, a presença da europa e dos estados unidos no fomento musical. Aí Os Tingoãs vêm na contramão, vêm no contraverso, só preocupados com a cultura do negão, com a cultura afrodescendente (SANTOS *in* ALELUIA, 2017, p.84).

Os Tingoãs cantavam os cânticos de candomblé com a roupagem mais aproximada do que eles chamavam de música sacra: “para nós, o nosso erudito” completa Mateus (TRANSATLÂNTICOS, 2017).

Pegamos os cânticos de candomblé e pronto. Era como se, os cânticos de candomblé, quando ressoasse no vale, ali do Paraguassú, eles também adquirissem esses contornos que têm nos harmônicos do órgão. É como se a marimba africana, que também é harmônica, naquele momento, ela dissesse: tudo isso veio de mim. Eu existo antes de tudo que vocês estão vendo aí. Por que me esquecem? Pega essa harmonia que também é nossa (ALELUIA *in* TRANSATLÂNTICOS, 2017).

“Afro-barroco” foi o termo que adotaram para denominar o estilo musical do grupo:

Em Cachoeira, estava tudo o que precisávamos para o afro-barroco. A cidade foi muito sensível ao sincretismo e às influências das tribos indígenas também (ALELUIA *in* MARIA, 2017).

Assis afirma que “a proximidade do arranjador com a composição facilita a elaboração do arranjo” (ASSIS, 2017, p.33). Desta forma, mergulhamos no universo dos Tingoãs a fim de compreendermos melhor todo o contexto musical que deram origem à canção selecionada. Destaque do LP de 1977, *Cordeiro de Nanã*, composição de Mateus Aleluia e Dadinho, foi gravada quando a formação do trio era composta por Mateus, Dadinho e Badu (ALELUIA, 2017). Foi uma das músicas que levou Os Tingoãs as paradas de sucesso das rádios e programas musicais de TV (BRIGHAN *in* ALELUIA, p.120, 2017).

Naquele disco de capa verde, [...] se aproximaria do sucesso alcançado pela faixa 11: “Cordeiro de Nanã”. Basta dizer que João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil viriam a gravar versões dela. Dezoito anos depois, em 2005, o refrão de “Cordeiro de

Naná” ainda entraria na trilha sonora da novela *Senhora do Destino*, da Rede Globo, interpretado por Thalma de Freitas (BRIGHAN *in* ALELUIA, p.119, 2017).

De letra impactante, a música é um lamento historiográfico. Remete a um resgate da memória diaspórica dos escravizados africanos vindos ao Brasil em circunstâncias desumanas. A melodia da parte da música que caracteriza um refrão é de uma cantiga de candomblé da nação ketu para o orixá *Naná*<sup>8</sup>. O atabaque presente na gravação original reproduz uma variação de um dos tambores do toque *kongo* (nação angola). Leite declara que o ritmo presente “é o congo de ouro” (LEITE *in* ALELUIA, 2017, p.44). No primeiro disco *solo* de Mateus Aleluia intitulado *Os cinco sentidos* (2009) o remanescente dos Tingoãs reinterpreta a canção, que tem participação vocal de sua filha Fabiana Aleluia. O toque presente nessa versão é o vassi.

#### 4. A percussão múltipla no arranjo de *Cordeiro de Nanã* (1977)

No Brasil, o termo “arranjo” já foi utilizado para qualificar atividades como paródia de letras de samba (anos 1930) e ambientações de radionovelas. Isso confirma quão diferentes funções esse termo já assumiu (MARTINI, 2017). Lima Júnior fornece uma tentativa de descrição do que se caracteriza como funções de um arranjador e as relaciona com atividades também exercidas pelo compositor:

Ao arranjador cabe as tarefas de escolha da obra ou fragmento de obra para a realização do arranjo, avaliação do instrumento ou grupo de instrumentos a serem utilizados como meio de expressão, planejamento formal para a concepção do arranjo, escolha de tonalidade adequada aos meios escolhidos, adequação do material harmônico enquanto linguagem a ser explorada, definição das funções desempenhadas por cada um dos instrumentos de acordo com suas características idiomáticas, além de todas as técnicas empregadas para a "composição" do arranjo, técnicas estas oriundas da atividade composicional (LIMA JÚNIOR, 2003, p.20).

O processo de preparação de obras e/ou arranjos para percussão múltipla vai além do estudo prático-musical. Algumas das habilidades desenvolvidas nessa prática passam pela capacidade de ajustar o toque entre diferentes instrumentos; manipular diferentes tipos de baquetas e suas possíveis combinações; aprimorar a independência motora; auxiliar no desenvolvimento de criação de frases musicais (onde inexistem um apoio musical ligado ao sistema temperado e/ou notas definidas); requisitar do performer um maior cuidado sobre equilíbrio de sustentação ou densidade sonora; executar movimentos corporais não convencionais. Outra prática que merece destaque é extensa possibilidade de combinações timbrísticas através da utilização de baquetas com materiais de fabricações diferentes, arcos,

um instrumento percutindo outro instrumento, construção de novos instrumentos, manuseio de outras fontes sonoras aliadas aos instrumentos como: água, folhas, pedras, dentre outros. Outra parte do processo que precede o estudo prático é a distribuição espacial desses instrumentos onde, em algumas ocasiões, o próprio compositor sugere uma montagem. Essa prática não se aplica como regra e muitas vezes cabe ao performer a reflexão sobre qual disposição instrumental será a mais viável para sua performance. Para esse trabalho os instrumentos escolhidos para se completarem como uma unidade foram dispostos (Fig.3) de maneira em que, mesmo em pé, o percussionista fosse fisicamente capaz de utilizar os quatro membros. Por existir na montagem o instrumento vibrafone, que nos exige a utilização de um dos membros inferiores para executar o pedal, o bumbo foi posicionado atrás do *performer* sendo executado com o calcanhar. Essa disposição, ainda que incomum, permite ao instrumentista uma postura menos lassa e uma melhor distribuição do peso do corpo, gerando uma certa estabilidade. A disposição do atabaque foi pensada de forma em que o percussionista pudesse tocá-lo com as mão ou através de baquetas. O *hi-hat* posicionado na frente do vibrafone possibilita executá-lo dentre curtos intervalos de tempo entre as frases do vibrafone ou simultaneamente. O *cowbell* é executado com o pé esquerdo. Para que isso seja possível, necessita-se de um adaptador ou da elaboração de um recurso que permita posicioná-lo ao lado esquerdo do performer, próximo ao atabaque.

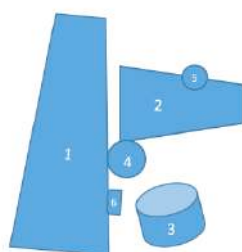


Fig.3: Disposição dos instrumentos na montagem de percussão múltipla *solo* para execução dos arranjos.

Considerando aspectos idiomáticos, foram escolhidos a marimba (1) e o vibrafone (2) com os encarregados das funções melódicas e harmônicas. A partir disso, pensamos em quais instrumentos poderíamos aproveitar para serem executados com os membros inferiores. Escolhemos o bumbo de bateria (3). Em vários momentos no arranjo a função do bumbo é de manter a pulsação. Mas sua função mais relevante é representar células rítmicas que remetem às frases do *rum* nos respectivos toques. É extremamente importante a preocupação com a projeção sonora de cada instrumento. “Percussionistas passam a vida imersos nos detalhes do som” (SCHICK, 2006, p.06). No número 4 temos o atabaque (4). É o instrumento que, em casos de não disponibilidade, sugerimos a substituição do mesmo por uma conga ou tambor

similar. O número 5 é o *hi-hat* (5). O *cowbell* (6) também foi adicionado pela praticidade de poder ser executado com os pés, deixando as mãos livres para tocar outros instrumentos contudo, possui também uma significação especial. É o instrumento que, na montagem, simboliza o *gã*. A escolha do *cowbell* em detrimento ao agogô se deu pela geometria do instrumento que disponibilizamos. O *cowbell* nos possibilitou mais regularidade sonora e mais estabilidade à montagem. Em todo caso, se o performer encontrar soluções estruturais e sonoras para adaptação um agogô, esse certamente poderá substituir o *cowbell*.

### 5. O arranjo de *Cordeiro de Nanã* (1977)

O arranjo de *Cordeiro de Nanã* começa com a simulação da introdução vocal presente na gravação de 1977, adaptado ao vibrafone. Foi escolhido o vibrafone pela possibilidade de sustentação das notas através do pedal. O trecho, Fig.04, que vai do c.01 ao c.08 é um recitativo. Esses compassos devem ser interpretados tentando simular o canto.

Em Fig.05 temos o vibrafone realizando a melodia em oitavas e a marimba fazendo um acompanhamento utilizando o padrão rítmico do *congo de ouro*. Para auxiliar a execução diferentes trechos desse arranjo, sugerimos exercícios apresentados no artigo *Incorporando Polirritmia através da prática de ritmos afro-brasileiros* (SÁ; CHAIB, 2018).

A partir do c.44, Fig.06, a melodia da estrofe é reapresentada com outros elementos adicionados: o padrão rítmico do *congo de ouro* é distribuído entre a marimba e o atabaque (executado com a mesma baqueta que toca a marimba); o bumbo mantém uma célula cíclica. Na repetição do refrão, c.62, os elementos rítmicos presentes agora são do congo de ouro e o atabaque é executado com a mão esquerda, Fig.07. A partir do c. 83 começa a cadência final, Fig.08. Os c.c.83 e 84, que têm apenas o *cowbell* executando o padrão do congo de ouro, faz referência às cerimônias do candomblé em que o *gã* é o primeiro a anunciar o toque convidando os outros instrumentos a participarem. Do c.97 ao final, o atabaque executa uma frase *solo* anunciando o fim da música.

The image shows a musical score for three instruments: Percussion, Vibraphone, and Marimba. The score is in 4/4 time with a tempo of 72. The Vibraphone part features a melodic line with sustained notes. The Marimba part provides a rhythmic accompaniment. The Percussion part is indicated by a double bar line.

Fig.04: Arr. *Cordeiro de Nanã* (1977). Cc.1-4.

2

*g*  $\text{♩} = 108$

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Detailed description: This figure shows the musical notation for measures 9 through 14. It features four staves: Percussion (top), Vibraphone (Vib.), Maracas (Mar.), and Percussion (bottom). The tempo is marked as *g* with a quarter note equal to 108. The Vibraphone part consists of a continuous triplet pattern. The Maracas part provides a steady rhythmic accompaniment. The bottom Percussion staff contains rests.

Fig.05: Arr. *Cordeiro de Nanã* (1977). Cc.9-14.

44  $\text{♩} = \text{♩}$

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Detailed description: This figure shows the musical notation for measures 44 through 47. It features five staves: Percussion (top), Vibraphone (Vib.), Maracas (Mar.), Percussion (middle), and Percussion (bottom), Vibraphone (Vib.), Maracas (Mar.), and Percussion (bottom). The tempo is marked as  $\text{♩} = \text{♩}$ . The Vibraphone part continues with triplet patterns. The Maracas part provides a steady rhythmic accompaniment. The middle Percussion staff has a rhythmic accompaniment, while the bottom Percussion staff has rests.

Fig.06: Arr. *Cordeiro de Nanã* (1977). Cc. 44-47.

62  $\text{♩} = \text{♩}$

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Detailed description: This figure shows the musical notation for measures 62 through 65. It features four staves: Percussion (top), Vibraphone (Vib.), Maracas (Mar.), and Percussion (bottom). The tempo is marked as  $\text{♩} = \text{♩}$ . The Vibraphone part has a rhythmic accompaniment. The Maracas part has rests. The bottom Percussion staff has a rhythmic accompaniment.

Fig.07: Arr. *Cordeiro de Nanã* (1977). Cc.62-65.

83

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Detailed description: This figure shows the musical notation for measures 83 through 86. It features four staves: Percussion (top), Vibraphone (Vib.), Maracas (Mar.), and Percussion (bottom). The top Percussion staff has a rhythmic accompaniment. The Vibraphone and Maracas parts have rests. The bottom Percussion staff has a rhythmic accompaniment.

Fig.08: Arr. *Cordeiro de Nanã* (1977). Cc.83-86.

## 6. Considerações Finais

Apesar da crescente bibliografia sobre a percussão múltipla e seu referido repertório no currículo acadêmico, observamos uma lacuna no que tange ao desempenho da percussão múltipla no universo popular. Acreditamos que estudos contendo abordagens da prática da percussão múltipla nesse contexto pode contribuir ainda mais ao crescimento de habilidades musicais contidas na atividade multi-percussiva, e, porventura, enriquecer ainda mais o repertório *solo* para percussão. Para a elaboração do arranjo da canção *Cordeiro de Nanã* (1977), foram estudadas particularidades pertencentes a música do Candomblé e do grupo que nos fornece o suporte artístico essencial para a realização desse trabalho: Os Tingoãs. Dessa maneira, esperamos que o trabalho realizado possa complementar a participação de arranjos para percussão inseridas no contexto da música popular à prática *solo* da percussão múltipla com elementos da música afro-religiosa.

## Referências

- ALELUIA, Mateus. *Nós, Os Tingoãs* – 1ª. ed. Salvador: Senzala Artística, 2017. ISBN 978-85-54833-00-8.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 126f. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.
- ASSIS, Alfredo José Moura de. *Música Popular: arranjo como dimensão do compor*. 444f. Tese (Doutorado em Música) Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- BECK, John. *Encyclopedia of Percussion*. New York: Garland, 1995.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. Tese (Doutorado em Música) Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- FALCÓN, Maria Bárbara Vieira. *O Reggae de Cachoeira: produção musical em um porto Atlântico*. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2009.
- LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. 200f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- LÜHNING, Ângela. Música: coração do candomblé. In: REVISTA USP, (7), 115-124, 1990. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i7p115-124>.
- MALAGRINO, Leonardo França. *Os ritmos no candomblé de nação angola: A música do Templo de Cultura Bantu Redandá*. 111f. Dissertação (Mestrado em Música) Departamento de Música da Universidade de Brasília, 2017.
- MARIA, Laura. *O tempo de Mateus Aleluia*. Publicado em: O Tempo, 2017. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversão/magazine/o-tempo-de-mateus-aleluia-1.1453969>>. Acesso em: 04 mai. 2019.
- MARTINI, Rafael Andrade. *O gesto do arranjador na música popular*. 84f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. *Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla*. In: OPUS, Goiânia, v.16, n. 2, p. 61-79, 2010.

OLIVEIRA, Ilzver de Matos. *Perseguição aos cultos de origem africana no Brasil: O Direito e o Sistema de Justiça como agentes da (In)tolerância*. In: SOCIOLOGIA, ANTROPOLOGIA E CULTURAS JURÍDICAS: XXIII ENCONTRO NACIONAL DO CONPEDI. (Re) Pensando o Direito: Desafios para a Construção de novos Paradigmas. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, p.308-332, 2014. ISBN 978-85-68147-29-0.

PALMEIRA, Rafael Souza. *Ritmos do candomblé Ketu na bateria: adaptações dos toques agueré, vassi, daró e jinká, a partir das práticas de Iuri Passos*. 117f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

QUEIROZ, Flávio José Gomes de. *Caminhos da música instrumental em Salvador*. 248f. Tese (Doutorado em Música). EMUS/Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

SÁ, Érica; CHAIB, Fernando. *Incorporando polirritmias através da prática de ritmos afro-brasileiros*. ANPPOM: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus/AM, p.01-11, 2018.

SCHICK, Steven. *The percussionist's art: same bed, different dreams*. University of Rochester Press, 2006. ISBN 1-58046-214-6.

TRANSATLÂNTICOS, Nós. *Mateus Aleluia - A música de matriz africana na indústria cultural*. Publicado em: Nós Transatlântico, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YwJwgoN5r5w>>. Acesso em: 04 mai. 2019.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. *Axé, orixá, xirê e música: estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista*. 251f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

---

<sup>1</sup> Fonte Financiadora: CAPES

<sup>2</sup> “several individual instruments arranged so that one percussionist might play them as a single polyinstrumental unit” (SCHICK, 2006, p.16) Tradução dos autores.

<sup>3</sup> O conjunto instrumental do Candomblé é formado por três atabaques e um gã ou agogô (CARDOSO, 2006).

<sup>4</sup> Instrumento percussivo idiofônico. “Conforme Barros “a palavra agogô é proveniente do Iorubá e significa sino” (2000,p.50). Lühning também atribui a origem ao vocábulo iorubá, mas, segundo ela, significa “tempo”(1990, p.37). Para Cacciatore, que não lhe confere significado, o nome gã é de origem ewe (1977, p.133) [...] Alguns autores se referem ao gã e ao agogô como instrumentos distintos cuja diferença reside na quantidade de campânulas: o gã possuiria apenas uma campânula, enquanto o agogô duas, ou mais raramente três. Contudo, no uso corrente dentro do candomblé, esses nomes são utilizados pela maioria dos fiéis como sinônimo” (CARDOSO, 2006, p.51-52).

<sup>5</sup> Ver: CARDOSO (2006) LÜHNING (1990), MALAGRINO (2017), dentre outros...

<sup>6</sup> “Aos modelos de culto de candomblé cuja origem tem influência predominante dos povos bantos convencionou-se chamar de nação angola; nação congo; nação muxicongo; ou nação angola-congo”. (MALAGRINO, 2017, p.33)

<sup>7</sup> Foram encontrados diferentes termos para expressar os *ostinatos* reproduzidos através do gã, *rumpi* e *lé*.

<sup>8</sup> Orixá feminino de origem daomeana incorporado à mitologia iorubá.

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

Rodrigo Heringer Costa

*Universidade Federal do Recôncavo da Bahia* – rodrovas@gmail.com/rhcosta@ufpb.edu.br

**Resumo:** A partir de gravações de referência para os gêneros frevo e baião, identifica-se suas *time-lines* características para, posteriormente, utilizá-las como orientações na proposição de caminhos para o acompanhamento com quatro baquetas no vibrafone. Pouco explorados na literatura quando esta se refere à utilização do vibrafone como instrumento exclusivo de acompanhamento, os caminhos aqui propostos mostram-se relevantes para a aproximação entre tais linhas de acompanhamento e as tradições dos gêneros musicais abordados.

**Palavras-chave:** Vibrafone. Música popular brasileira. Performance. Acompanhamento. *Time-line*

**From the Time-line: Dialogical Possibilities for Using the Vibraphone as an Exclusive Comping Instrument in the Performance of Baião and Frevo**

**Abstract:** Through frevo and baião's reference recordings, their characteristic time-lines are identified for later use as guides for four mallets comping propositions on the vibraphone. Unusually explored in academic works in regarding the use of the vibraphone as an exclusive comping instrument, the propositions exposed here are relevant for the approximation between such comping lines and the traditions of the musical genres addressed.

**Keywords:** Vibraphone. Brazilian Popular Music. Performance. Comping. Time-line.

### **1. Uma mediação possível**

O vibrafone – instrumento da família dos teclados de percussão – ainda que de incomum associação à performance de música popular brasileira, se fez presente em algumas gravações vinculadas a este universo a partir do início do século XX (DUGGAN, 2011; COSTA, 2015). Tais iniciativas, no entanto, não ocasionaram em um número expressivo de músicos que se dedicaram à execução de gêneros brasileiros no instrumento e tampouco na existência significativa de métodos, partituras e gravações nesta mesma direção, diferentemente do que ocorreu, por exemplo, com o *jazz* nos EUA<sup>1</sup>. Uma expansão do acesso aos teclados de percussão no Brasil nas últimas décadas do século XX<sup>2</sup>, dentre outros fatores, parece ter fomentado o interesse pela adaptação destes gêneros àqueles por instrumentistas, ou ao menos haver elevado significativamente o número de atores interessados em erigir e atravessar esta ponte.

Os que se incumbem de tal tarefa, porém, acabam inserindo-se em um terreno de inevitáveis mediações, estabelecidas a priori pelas distintas trajetórias percorridas, de um lado, pelo vibrafone no Brasil – que aqui se insere e se estabelece em forte vínculo com as universidades e conservatórios – e, de outro, pelos gêneros populares nacionais, que, forjados em ambientes não-acadêmicos, ainda encontram certa resistência para inserção nestes



espaços<sup>3</sup>. No intuito de favorecer tais mediações, as propostas aqui apresentadas para a performance dos gêneros frevo e baião no vibrafone – este como instrumento exclusivo de acompanhamento –, se constituem a partir das *time-lines* (ou linhas-guia) características aos gêneros em questão. O material resultante se aproxima, a partir da identificação destas *time-lines* em transcrições de gravações de relevância, das matrizes rítmicas tradicionais e distintivas dos supracitados gêneros.

## 2. O conceito de *time-line*

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, e possibilitam a coordenação geral das diferentes e (frequentemente) concomitantes camadas sonoras em execução (SANDRONI, 2012).

Analisando, por exemplo, o caso do baião, é facilmente perceptível a existência de algumas orientações rítmicas básicas e circulares, que não se estabelecem a partir da execução de um instrumento de timbre exclusivamente agudo, mas da zabumba. Neste membranofone é comum a execução, explorando dois de seus vários timbres passíveis de extração, um padrão rítmico denominado por musicólogos cubanos de *tresillo*<sup>4</sup>, de grande relevância para as reflexões aqui empreendidas. Ele se articula sobre um ciclo de oito marcações rítmicas (representadas pelas semicolcheias, se pensarmos na forma de notação acadêmica mais usual para o gênero) de maneira assimétrica: 3 + 3 + 2. Ele pode, portanto, ser referido da seguinte maneira:



Fig.1: Paradigma do *tresillo*. As articulações se organizam entre as semicolcheias seguindo o padrão 3 + 3 + 2

Quando o confrontamos com uma das linhas sedimentadas da zabumba para a performance do baião, os traços do *tresillo* se evidenciam:



Fig.2: Linha convencional de zabumba no baião. A linha inferior do pentagrama representa o som grave do instrumento, executado através do som de uma baqueta de ponta fofa contra sua pele superior. A linha superior representa o som do “bacalhau”, baqueta fina percutida contra sua pele inferior. O = som aberto / \_ = fechado

No baião, portanto, a execução da *time-line* se dá através da resultante dos sons graves e agudos emitidos por um de seus instrumentos mais característicos: a zabumba.

Recorro, então, a parte da conceituação utilizada por Tiago de Oliveira Pinto (2001), para uma expansão da definição de *time-line*, aproximando-a de uma compreensão mais próxima àquela que será aqui utilizada. O autor a concebe como “um padrão rítmico especial, de configuração assimétrica, que funciona como 'cerne estrutural' da música”<sup>5</sup>.

É na característica assimétrica da *time-line* – que complementa outras referências de natureza oposta, a exemplo, digamos, da pulsação – e na sua função de “estruturação” rítmica basilar de gêneros musicais populares onde residem os requisitos básicos para sua apreensão. Por tal “estruturação” não mostrar-se sempre evidente, consciente ou verbalizada, mesmo por aqueles sujeitos nela imersos, sua definição será inevitavelmente marcada por certo grau de subjetividade. Correrá menos risco de não compreendê-la, porém, o pesquisador que se aproximar dos fazeres musicais em suas formas social e culturalmente estabelecida como “canônicas”. É a partir desta reflexão que recorre-se a gravações emblemáticas de frevo e baião, gêneros sobre os quais o presente estudo se debruça, para indicar propostas de performance para quatro baquetas no vibrafone que dialoguem com as tradições dos referidos gêneros.

### **3. Da *time-line* ao vibrafone: proposta dialógica para a utilização deste como um instrumento exclusivo de acompanhamento na performance**

O presente artigo se propõe à exposição de possibilidades para utilização do vibrafone como instrumento exclusivo de acompanhamento em uma orquestração. Para a pesquisa empreendida, foram selecionados dois dentre os gêneros musicais de maior relevância na música brasileira de matriz nordestina: o frevo e o baião<sup>6</sup>.

No intuito de que as propostas dialoguem com as inflexões rítmicas particulares às tradições de cada gênero, foram realizadas transcrições a partir de duas gravações de referência para a execução de cada um deles, favorecendo a apreensão das *time-lines* que permeiam suas performances. A escolha das gravações seguiu critérios previamente definidos, aqui elencados em ordem decrescente em relação ao peso que tiveram na seleção em questão:

1. Relevância: gravações de manifestações ou expoentes social e culturalmente legitimados no que se refere à performance de cada um dos gêneros abarcados;
2. Acessibilidade via internet: existência do conteúdo da gravação no site de compartilhamento de vídeos *Youtube*, para fácil averiguação das transcrições e consulta do material pelos leitores;
3. Qualidade da gravação: gravações que possibilitem transcrições fidedignas às manifestações sonoras a que se referem.

A combinação dos critérios gerou algumas dificuldades referentes à utilização de gravações das manifestações de rua que, no caso do Frevo, representam os locais de apresentação e representação dos guardiões<sup>7</sup> da tradição do gênero, através das fanfarras e dos blocos<sup>8</sup>. Um caminho encontrado para contornar tal dificuldade foi a utilização de uma gravação do *Spok Frevo Orchestra*, conjunto busca um diálogo constante com tais agremiações. Sobre tal gravação, dissertarei de modo mais detalhado na seção 5.

A partir das transcrições realizadas, foram elencados instrumentos cujas linhas rítmicas dialogam intimamente com as *time-lines* características. Após a definição destas, extraídas a partir das gravações de referência, foram propostas linhas de acompanhamento para 4 baquetas no vibrafone em diálogo com as referidas *time-lines*. As propostas foram, via de regra, sugeridas em cadências harmônicas típicas a cada uma das referidas tradições, acompanhadas de sugestões de algumas variações possíveis para sua execução. Como os instrumentos tomados como referência para a compreensão das *time-lines* foram, em ambos casos, instrumentos de percussão não-harmônicos – no caso do baião, a zabumba, e do frevo, a caixa –, a sugestão de cadências possíveis mostrou-se plausível à transposição para um instrumento harmônico como o vibrafone.

#### **4. O baião**

O baião é uma manifestação musical, historicamente indissociável da dança, oriunda da região nordeste do Brasil. Me furtarei a uma revisão da literatura sobre a sua história, pois, do contrário, me colocaria em um caminho muito distante dos objetivos do presente trabalho<sup>9</sup>. Para as finalidades aqui almejadas, faz-se importante saber que o gênero se tornou nacionalmente conhecido a partir do deslocamento de alguns de seus representantes para a região sudeste do Brasil na década de 1940. Era ali onde se concentravam os principais meios e instituições de produção e difusão da música comercial no Brasil à época. Foco, para fins de análise, nesta última modalidade do baião, comercial e popularizada a partir da utilização de alguns elementos dentre os variados e extremamente plurais aspectos do baião nordestino.

Dentre os supracitados expoentes do baião, integrantes da diáspora nordestina, destaca-se dois daqueles que foram deste movimento precursores: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. São deles, portanto, ambas composições utilizadas como referência para a análise aqui empreendida. “Asa Branca” e “Baião” são duas das canções vinculadas ao gênero que maior sucesso comercial alcançaram na história da música nacional, sendo a última delas

frequentemente tomada como um marco inaugural na transição do gênero do nordeste para o sudeste do país<sup>10</sup>.

Como já abordado anteriormente, a zabumba é o instrumento responsável pela definição e performance da *time-line* no baião. Na gravação de “Asa Branca”<sup>11</sup>, utilizada aqui como a primeira referência do gênero, é possível identificar um padrão de performance do instrumento que se repete sem quaisquer variações significativas durante toda a extensão da gravação, excetuando-se o momento de sua conclusão:

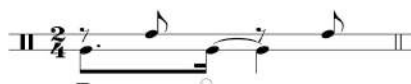


Fig.3: Zabumba na gravação protagonizada por Luiz Gonzaga de “Asa Branca”. Composição de sua autoria em parceria com Humberto Teixeira.

Já na interpretação de Dominginhos, Sivuca e Oswaldinho para “Baião”<sup>12</sup>, segunda gravação de referência utilizada para a apreensão da *time-line* no gênero homônimo, é possível identificar algumas variações no padrão de execução da zabumba. As variações rítmicas executadas pelo “bacalhau” são as principais responsáveis pelas variações resultantes observadas. Dentre as mais recorrentes delas, é possível destacar as que seguem:



Fig.4: Padrões/variações da zabumba na gravação de “Asa Branca”, protagonizada por Luiz Gonzaga. A composição é de sua autoria em parceria com Humberto Teixeira. O = som aberto / \_ = som fechado

A *time-line* representa o padrão assimétrico que “estrutura” a performance, fornecendo o seu material rítmico de referência. Não à toa, sua presença é permanente nas variações observadas (excetuando-se o último contratempo da última variação transcrita):

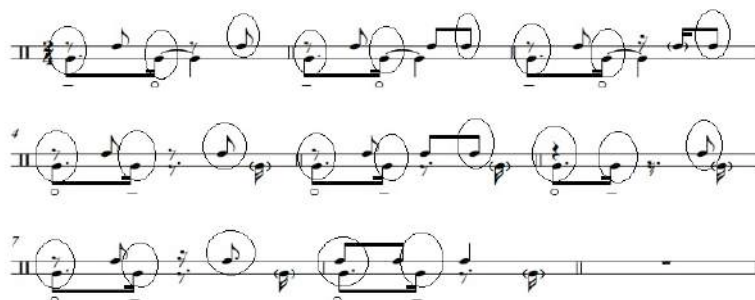


Fig.5: Identificação da *time-line* nos padrões/variações da zabumba na gravação de “Asa Branca”, protagonizada por Luiz Gonzaga. Elas correspondem, ritmicamente, ao paradigma do *tresillo*.

Das transcrições e análises das referidas gravações, é possível perceber, portanto, que a *time-line* norteadora e estruturante da performance do baião corresponde ao paradigma rítmico do *tresillo*, e advém, principalmente, da linha de performance da zabumba:



Fig.6: Rítmica da *time-line* do baião, extraída a partir das gravações de referência

## 5. O frevo

Como o baião, o frevo é um gênero, *a priori*, indissociável da dança, o que leva Guerra-Peixe a afirmar em sua análise: “Ritmo, melodia, orquestração e passo formam um todo na dança do frevo” (2007, p.132). Um dos mais relevantes instrumentos de percussão utilizados na performance do frevo é a caixa, que, em sua execução mais corriqueira, acompanha com acentuações e desenhos rítmicos, as variações melódicas das composições.

É possível perceber, entretanto, alguns padrões rítmicos executados no instrumento por músicos de frevo, em repetições que se afirmam em alternância com os momentos em que os instrumentistas se propõem ao acompanhamento da melodia. Da gravação de “Viva Recife”, protagonizada por Claudionor Germano<sup>13</sup>, transcrevo abaixo os três padrões mais recorrentes:



Fig.7: Padrões/variações da caixa na gravação de “Viva o Recife”, em versão protagonizada por Claudionor

Os padrões coincidem, via de regra, com os obtidos a partir da transcrição das linhas de caixa da bateria, na gravação de “Nas Quebradas”, versão do Spok Frevo Orquestra<sup>14</sup>:



Fig.8: Padrões/variações da caixa na gravação de “Nas Quebradas”, em versão protagonizada pela Spok Frevo Orquestra

É importante notar aqui que, diferentemente do que ocorreu com a análise da zabumba no baião, a *time-line* é identificada nas linhas de caixa a partir das acentuações realizadas no instrumento. É possível extrair de tais acentuações dois padrões de maior

recorrência, praticamente idênticos em sua configuração e compreendidos aqui como as *time-lines* do frevo:

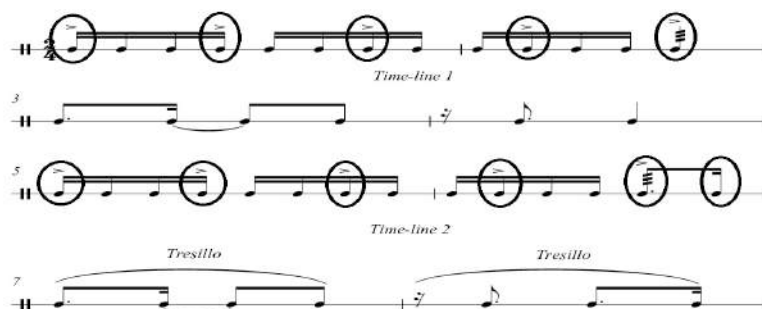


Fig.9: *Time-lines* extraídas a partir das linhas de performance da caixa nas gravações de referência.

## 6. Propostas de acompanhamento com 4 baquetas para vibrafone a partir das *time-lines*

Objetivo principal do presente artigo, as propostas aqui sugeridas são apenas algumas dentre as diversas possibilidades para a utilização do vibrafone como instrumento exclusivo de acompanhamento na performance do baião e do frevo. Elas devem ser tomadas antes como um prelúdio de possibilidades passíveis de desenvolvimento a partir do diálogo com as matrizes e tradições rítmicas vinculadas aos gêneros em questão.

Um dos pressupostos técnicos para o alcance dos resultados pretendidos é a utilização de quatro baquetas, aqui numeradas – para fins de comunicação – de forma crescente, da esquerda para a direita do ponto de vista do instrumentista. É importante ressaltar ainda que, na performance de gêneros populares, os instrumentistas responsáveis pelo acompanhamento se portam frequentemente como improvisadores, executando diversas variações rítmicas/melódicas/harmônicas na busca por um ideal de performance. As propostas, portanto, devem ser tomadas como possibilidades para o estudo e para o diálogo deste com as tradições dos gêneros aqui reportados, mas a quebra das diretrizes sugeridas, em diálogo com a linguagem de cada gênero, devem ser perseguidas e estimuladas. Sobre o baião, transcrevo as propostas para, posteriormente, tecer sobre elas alguns comentários:

*Baião 1*

*Baião 2*

Fig.10: Propostas para acompanhamento do baião no vibrafone – 4 baquetas.

Nas sugestões de acompanhamento acima transcritas, a mão direita (baquetas 3 e 4) é responsabilizada pela execução da *time-line* do baião enquanto a mão esquerda (baquetas 1 e 2) seria aquela dedicada às notas de preenchimento, frequentemente executadas como *ghost notes*. Os acentos reforçam o *tresillo*, dialogando diretamente com os caminhos de performance da zabumba no gênero. A opção pelos acordes em formas abertas foi adotada por critérios estéticos, por julgar mais interessante o efeito sonoro advindo de tal escolha para o gênero em questão. A cadência ii7/V7/I7 é um clichê de composições do gênero, que costumam munir o acorde de tônica da sétima menor, seguindo as diretrizes do campo harmônico sugerido pela escala mixolídio, característica ao baião.

Para o frevo, 3 sugestões de acompanhamento foram concebidas:

*Frevo 1*

*Frevo 2*

*Frevo 3*

Fig.11: Propostas para acompanhamento do frevo no vibrafone – 4 baquetas.

Em todas as sugestões propostas, a *time-line* se torna responsabilidade da mão esquerda (baquetas 1 e 2), enquanto as notas de preenchimento ficam sob responsabilidade da mão direita (baquetas 3 e 4). A primeira proposta dialoga diretamente com a segunda *time-line* da figura 9, deixando para as demais a vinculação com a primeira das *time-lines* supracitadas. Todas, porém, estão intimamente conectadas à rítmica da caixa, extraída da execução nas gravações de referência.

Muitas são as possibilidades de variações sobre as propostas de acompanhamento sugeridas – para o frevo ou baião –, gerando materiais que, embora distintos da original, mantém-se em diálogo com as *time-lines* e ampliam o leque de estudos possíveis. Elenco algumas delas: (1) inversão de responsabilidades pela *time-line* e pelas notas de preenchimento entre as duas mãos, mantendo-se a rítmica e a cadência propostas (ex.: no baião, a mão esquerda passa a tocar o padrão rítmico designado para a mão direita e vice-versa, mantendo-se, no entanto, as notas propostas inicialmente para cada uma das vozes); (2) inversão da disposição dos acordes, entre acordes fechados e abertos (ex.: no frevo, propor a utilização de acordes abertos ao longo das cadências propostas, trocando-se, por exemplo, as notas executadas por cada baqueta. Em um acorde de Dm7, por exemplo, a baqueta 1 permanece tocando o ré 3, enquanto a 2 passa a tocar o lá 3, a 3 o dó 4, e a 4 o fá 4); (3) transposição de tonalidades nas cadências, respeitando a rítmica, as distâncias intervalares e as formação dos acordes propostas (ex.: modulação das cadências em terças ou quartas no frevo, partindo, por exemplo, da cadência Dm7/G7/Cmaj7 para a Fm7/Bb7/Ebmaj7 e assim por diante). O acorde de resolução (tônica) ou o 2o grau da escala podem se transformar em um acorde dominante do tipo X7, funcionando como pólo de atração à próxima cadência (ex.: Dm7/G7/Cmaj7/C7/Fm7/Bb7/Ebmaj7/Eb7, etc., ou Dm7/G7/Cmaj7/D7/Gm7/C7/Fmaj7/F7, etc.); (4) Substituição de uma ou duas das notas escritas por outras pertinentes, mantendo-se as demais variáveis inalteradas (ex.: substituição das quintas dos acordes da cadência pelas respectivas nonas). As quintas dos acordes são, via de regra, as de maior potencial para subtração e substituição, contrastando com as 3as, 7as e tônicas, quando o vibrafone é o instrumento exclusivo de acompanhamento. De todo modo, várias outras possibilidades de alteração de notas dos acordes podem ser buscadas, obtendo-se resultados diferenciados; (5) Substituição de acordes inteiros por outros de funções semelhantes na cadência – acordes substitutos (ex.: No baião utilizar o acorde do tipo X7 sobre o 2o grau menor da escala, em substituição ao acorde dominante, resultando, por exemplo, na cadência Dm7/Db7/C7); (6) Utilizar pequenas variações rítmicas que explorem as variações identificadas nas transcrições da zabumba e da caixa a partir das gravações de referência ou outras variações características dos gêneros (ex.: no *tresillo* do baião, trazer a acentuação da mão direita na terceira articulação para a segunda semicolcheia do segundo tempo do compasso); (7) Buscar diferentes articulações para a performance, mantendo-se as demais variáveis inalteradas (ex.: buscar sons staccato para as notas de preenchimento, ou mesmo transformá-las em *ghost notes*); (8) Realizar diferentes propostas dinâmicas para os modelos sugeridos; (9) Realizar combinações de duas ou mais possibilidades dentre as anteriormente listadas (ex.: explorar os



acordes substitutos do item “5” em combinação com as alterações de articulação sugeridas no item “7”; (10) tocar de modo não-sistemático, buscando incorporar as variações praticadas.

## 7. Considerações finais

O vibrafone, instrumento alheio às tradições de performance na música popular do Brasil, apresenta profícuas possibilidades de imersão neste repertório. No presente artigo, algumas propostas de acompanhamento para a performance do frevo e baião no instrumento foram expostas, buscando-se um diálogo constante as matrizes rítmicas de tais gêneros, através de identificações das e referências às suas *time-lines* características.

## Referências:

COSTA, Rodrigo Heringer. 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, 2015.

DAVIS, Thomas; MATTINGLY, Rick. *Voicing and comping for jazz vibraphone*. Milwaukee: Hal Leonard., 1999.

DUGGAN, Mark. *Tradition and innovation in Brazilian popular music: keyboard percussion instruments in Choro*. Toronto, 2011. 265 f. Tese (Doutorado em Música) – Faculdade de Música, Universidade de Toronto, Toronto, 2011.

LIPNER, Arthur. *Solo jazz vibraphone etudes*. Ohio: Ludwig Music Publishing, 1990.

METZGER, Jon. *The art and language of jazz vibes: with easy to intermediate exercises for developing and individual sound*. McLean: EPM Publications, 1996.

NKETIA, Joseph. *The music of Africa*. Londres: Victor Gollanz, 1975.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)* 2.ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: ULRICH, B. (org.). *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 1995. p. 73-133.

SANTOS, Clímério de Oliveira. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: CEPE, 2013.

GUERRA-PEIXE, César; ARAÚJO, Samuel (Org.). *Estudos de Folclore e música popular urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

<sup>1</sup> Ver, entre diversos outros exemplos, LIPNER (1990), METZGER (1996) e DAVIS (1999).

<sup>2</sup> Para maiores informações sobre tal processo, ver DUGGAN (2011).

<sup>3</sup> Tal resistência, quando não se dá no âmbito do repertório, é perceptível nos processos de ensino e aprendizagem adotados. Uma discussão mais abrangente sobre o tema, bem como das mediações as quais os vibrafonistas estão sujeitos na performance de gêneros da música popular brasileira, realizo em COSTA (2015).

<sup>4</sup> Para maiores informações ver SANDRONI (2012, p. 30-34).

<sup>5</sup> O autor reforça, porém, ideias as quais não corroboro. Dentre estas a de que a *time-line* é executada exclusivamente a partir de instrumentos de timbre agudo, que são produzidas em um tom apenas e que seriam excessivamente estáveis (p.239). São tais dissonâncias as motivações para a utilização apenas parcial da conceituação estabelecida por PINTO.

<sup>6</sup> O frevo foi reconhecido como Patrimônio Cultural da Humanidade pelo IPHAN em 2007 e foi incluído na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO. A relevância cultural do

---

baião será institucionalmente reconhecida a partir do processo (em andamento) de patrimonialização do forró, que inclui aquele sem esgotá-lo, como patrimônio cultural imaterial.

<sup>7</sup> Anthony Giddens (1995) argumenta que os guardiões seriam os mediadores ou agentes responsáveis pela interlocução entre a tradição e o mundo atual. Sendo assim, sua função se mostra essencial para a manutenção dos poderes causais da tradição. Eles desempenham um papel semelhante ao do especialista nas sociedades modernas, mas valendo-se, por outro lado, da verdade formular como principal estruturante de suas ações e discursos.

<sup>8</sup> Segundo Guerra-Peixe (2007), os agrupamentos populares recifenses conhecidos como “blocos” são aqueles “nos quais participam alguns poucos instrumentos de sopro e de percussão, enquanto um enorme coro canta sob o fundo harmônico de violões” (p.132).

<sup>9</sup> Para maiores informações, consultar extensa bibliografia sobre o tema, a exemplo de GUERRA-PEIXE (2007), SANTOS (2013), entre outros.

<sup>10</sup> Na letra da composição, seus autores anunciam: “Eu vou mostrar pra vocês / Como se dança o baião / E quem quiser aprender / É favor prestar atenção”. Dos versos é possível extrair um caráter didático, de apresentação de algo que é novo para um público ainda leigo no assunto. A anúncio feita pela letra da canção demonstra a sua pretensão de pioneirismo. Outra informação relevante que os versos nos dão é sobre a importância da dança para o gênero em questão, se propondo os compositores a mostrar “Como se dança o baião”, antes mesmo de se preocuparem em exibir como ele é cantado ou tocado.

<sup>11</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=nQm4uJn0090>>. Acesso em: 30 jul. 2019. *ASA BRANCA – LUIZ GONZAGA #*. Veiculado em: 30 mar. 2017. Dur. 03m04s.

<sup>12</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=e3MlcmwXx9A>>. Acesso em: 30 jul. 2019. *Baião \* Sivuca\**. Veiculado em: 18 fev. 2018. Dur. 03m03s.

<sup>13</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=53i-lbE1UmM>>. Acesso em: 31 jul. 2019. *Claudionor Germano - Viva o Recife/Hino dos Batutas de São José/Trombone de Prata/Inquieta Mui*. Veiculado em: 30 dez. 2011. Dur. 05m43s. de 2019.

<sup>14</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VQCsG1qz3gM&feature=youtu.be&t=1398>>. Acesso em: 31 jul. 2019. *Spok Frevo Orquestra - Passo de Anjo (2004)*. Veiculado em: 18 mar. 2016. Dur. 37m25s.

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

Natália Camargo Mitre de Oliveira (UFMG)  
*mitre.natalia@gmail.com*

Fernando de Oliveira Rocha (UFMG)  
*fernandorochoa70@gmail.com*

**Resumo:** O presente artigo investiga a performance de Gary Burton ao vibrafone solo, da música *Chega de Saudade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes). Analisamos sua maneira de explorar o instrumento com quatro baquetas (muito própria e idiomática), buscando identificar ferramentas para o estudo e arranjo de outras melodias no vibrafone solo, realizando um acompanhamento harmônico com a abordagem contrapontística e melódica explorada por Burton.

**Palavras-chave:** Vibrafone Solo, Gary Burton, Música Popular Instrumental Brasileira, *Chega de Saudade*

**Identifying and using elements of Gary Burton's performance of *Chega de Saudade* in the performance of other songs on solo vibraphone**

**Abstract:** This paper explores Gary Burton's solo vibraphone performance of the song *Chega de Saudade* (Tom Jobim and Vinícius de Moraes). We analyze his exploration of the instrument with four mallets (very personal and idiomatic), searching for tools that could be applied to the study and arrangement of other songs on the vibraphone, developing a harmonic accompaniment using Burton's contrapuntal and melodic approach.

**Keywords:** Solo Vibraphone, Gary Burton, Brazilian Instrumental Popular Music, *Chega de Saudade*

### **1. Introdução**

O presente artigo é um recorte de uma pesquisa de mestrado que trabalha a performance de música popular instrumental brasileira (MPIB) ao vibrafone e explora diferentes ferramentas para estudos de harmonização com aplicações a esse repertório no instrumento. Trazemos aqui uma investigação sobre ferramentas utilizadas por Gary Burton para a performance ao vibrafone solo da música *Chega de Saudade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) que está registrada no disco *Alone at Last*<sup>1</sup>. O disco foi gravado em 1971 registrando algumas faixas ao vivo em um show no Festival de Jazz de Montreux e outras faixas em estúdio, incluindo a música *Chega de Saudade*. Uma transcrição feita por Errow Rackipov permitiu que muitos vibrafonistas pudessem executá-la, sendo eles estudantes de música popular ou não. Tal transcrição foi tão tocada por estudantes de teclados de percussão que já se tornou parte do repertório tradicional nos cursos de percussão em universidades e

conservatórios de diversos países. Ao realizar uma simples busca no YouTube, por exemplo, encontramos muitos vídeos de recitais e apresentações com a performance dessa transcrição. Percebemos que a performance de Burton tem algumas características que a tornam singular e extremamente idiomática para o instrumento, trazendo uma grande contribuição para a linguagem do vibrafone solo, sobretudo no que diz respeito ao uso do idiomatismo do instrumento.

## **2. A formação musical de Burton e o desenvolvimento da técnica *Burton grip***

No que se refere à linguagem de vibrafone com quatro baquetas, Gary Burton é um dos vibrafonistas mais referenciados, tendo levado a técnica desse instrumento a um lugar até então nunca explorado. A técnica de quatro baquetas que Burton desenvolveu (*Burton grip*) é hoje amplamente usada por vibrafonistas de todo o mundo, sobretudo os que se dedicam ao jazz e música popular.

Burton iniciou os estudos nos teclados de percussão com seis anos de idade e seu primeiro professor era marimbista. Sempre encorajado a tocar temas populares, praticar leituras de cifras e improvisar, iniciou cedo os estudos no jazz. Quando estava no colegial começou a tocar com quatro baquetas com a técnica tradicional, conhecida como *cross grip*, mas, com o intuito de tocar melodias com mais facilidade, utilizava muitas vezes somente duas baquetas. Como frequentemente tinha ideias de acordes com quatro notas enquanto tocava e improvisava com duas baquetas, Burton decidiu que precisaria usar quatro baquetas todo o tempo para conseguir realizar os acordes durante seus improvisos. Por ter nascido em uma cidade pequena, onde havia poucos músicos para tocar, praticava frequentemente sozinho e sentia a necessidade de realizar uma performance mais completa, que incluísse linhas de baixo, harmonia e melodia. Foi então que começou a experimentar variações do *cross grip* e chegou na técnica que hoje é conhecida como *Burton grip*, técnica esta que propicia um maior controle e força na baqueta externa da mão direita, facilitando o seu uso para se tocar a melodia liberando as outras 3 baquetas para o acompanhamento. Pela ausência de outros percussionistas próximos a ele, não havia com quem comparar seu estilo e técnica, bem como alguém que lhe alertasse que tocar o tempo inteiro com quatro baquetas era não usual e impraticável naquela época. Enquanto estava no último ano da escola, já tocava vibrafone e piano (instrumento que aprendeu de maneira autodidata, baseado em seu conhecimento do vibrafone) com músicos da sua cidade. Logo em seguida começou a tocar e gravar com músicos de jazz em cidades próximas, integrou o quarteto de Stan Getz, estudou

na Berklee, recebeu premiações da revista *Down Beat*, gravou discos pela RCA Records, montou seu próprio grupo e, na década de 70, decidiu se dedicar ao seu trabalho de vibrafone solo. Foi então que gravou o disco solo *Alone at Last* (1971) e ganhou seu primeiro *Grammy Award*. Posteriormente se tornou professor e, em 1985, diretor da *Berklee School of Music* onde, em 1989, recebeu um doutorado honorário em música. Ao longo de sua carreira gravou discos e realizou turnês em diferentes formações, como quartetos e os duos com os pianistas Chick Corea e Makoto Ozone. (BERKOWITZ, 2011). Burton se aposentou em 2017.

### 3. Uma nova abordagem para o vibrafone com quatro baquetas

Ao observarmos a trajetória de Burton, percebemos porque sua performance, apesar de muito virtuosística, se mostra extremamente idiomática para o vibrafone com quatro baquetas. Além de desenvolver sua própria técnica, de maneira autodidata, ele desenvolvia também uma forma de tocar o vibrafone no contexto solo, suprindo diferentes funções (melodia, harmonia, linhas de baixo e fluxo rítmico) e explorando ao máximo os recursos que o instrumento pode oferecer. Dessa forma, essa nova abordagem para o vibrafone com quatro baquetas se tornou uma importante referência e a partir dessa performance, registrada na década de 70, foram transmitidas informações acerca da técnica e linguagem do instrumento que ainda hoje são materiais para o estudo do vibrafone.

Para fins desta pesquisa, consideramos relevante a forma como é elaborado o acompanhamento da melodia, muito ativo e contrapontístico, tanto melódica quanto ritmicamente. Uma amostra disso é a maneira como são utilizadas as baquetas da mão esquerda com movimentações bem mais rápidas e frequentes do que o comum de serem utilizadas (principalmente a baqueta 4<sup>2</sup>). Essa abordagem exige do instrumentista uma independência entre mão direita e mão esquerda que será trabalhada nos estudos que serão propostos no presente artigo. Para a elaboração da proposta de estudo apresentada aqui, partimos da análise da performance de Burton e utilizamos como referência um vídeo<sup>3</sup> produzido pelo vibrafonista Ed Saindon<sup>4</sup>, no qual ele demonstra alguns passos e técnicas de estudo direcionadas à performance da música *Chega de Saudade*. Vale destacar que Saindon, hoje professor da Berklee, foi aluno de Burton e relata que as ideias apresentadas no vídeo foram aprendidas quando era aluno de Gary Burton.

### 3.1. Proposta de estudo baseada na abordagem contrapontística para o vibrafone com quatro baquetas

O vídeo de Saindon apresenta uma maneira gradual de se estudar a música *Chega de Saudade*, trabalhando as duas mãos separadamente, com foco nas principais abordagens melódicas e rítmicas propostas por Burton. A partir do seu entendimento e estudo, acreditamos que as ferramentas apresentadas podem ser utilizadas em outras músicas e até mesmo na performance do vibrafone em grupo. No vídeo, são exemplificados alguns passos, dos quais destacamos e ilustramos aqui os três mais relevantes para o presente estudo: (1) Mão direita (MD) tocando a melodia; (2) Mão esquerda (ME) tocando acompanhamento; (3) As duas mãos tocando juntas. Também abordaremos o uso que Burton faz de *guide lines*, conceito que será explicado a frente.

#### 3.1.1. Mão direita tocando a melodia

A proposta é trabalhar tocando somente a melodia com a mão direita, adicionando pequenos embelezamentos sempre que possível. Os embelezamentos podem ser entendidos como ornamentos nas notas da melodia ou preenchimentos de espaços rítmicos da melodia. São exemplos do que pode ser utilizado: (i) notas dos acordes e arpejos; (ii) passagens escalares; (iii) inflexões melódicas<sup>5</sup>; (iv) *double stop* abaixo da melodia. *Double stop* é um termo comumente usado em cordas orquestrais (violino, cello, etc) e também na guitarra, que significa tocar duas notas simultaneamente. Nesse caso, uma das notas é a nota da melodia e a outra é uma nota que a harmoniza, movimentando-se paralelamente à melodia, geralmente em intervalo de 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> ou 6<sup>a</sup> abaixo da melodia.

As figuras a seguir apresentam trechos tirados da transcrição da performance de Burton, para exemplificar o uso de embelezamento, ornamentos e preenchimento da melodia, como apresentados anteriormente. Todos os exemplos serão destacados em vermelho nas figuras, indicando a movimentação que está sendo observada. A Fig. 1: apresenta os dois primeiros compassos da transcrição. No primeiro compasso do exemplo, observamos uma inflexão melódica (apogiatura) para a nota Fá da melodia. No segundo compasso, foi acrescentada uma nota do acorde (Si) antecedendo a nota Mi da melodia.



Fig. 1: Exemplo de embelezamento da melodia na transcrição de *Chega de Saudade* (c.1 e 2)

Na figura **Error! Reference source not found.** observamos o uso de *double stop* abaixo da melodia, em sua maioria em intervalos de 3<sup>a</sup>.

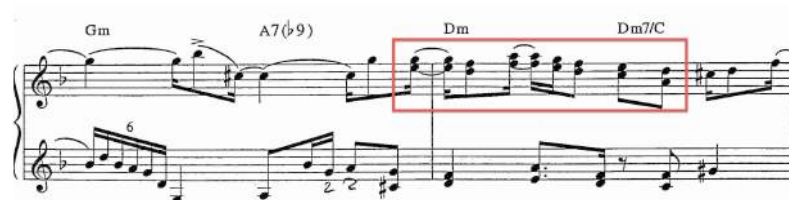


Fig. 2: Uso de *double stop* abaixo da melodia (c. 13 e 14)

Na Fig. 3:, observamos um cromatismo acrescentado à melodia, como recurso de embelezamento.



Fig. 3: Exemplo de embelezamento da melodia na transcrição de *Chega de Saudade* (c. 17)

Na Fig. 4: vemos o uso de uma nota do acorde (fá#) acrescentada, preenchendo espaço da melodia, seguido do uso inflexões melódicas (bordadura) exemplificando embelezamentos da melodia.

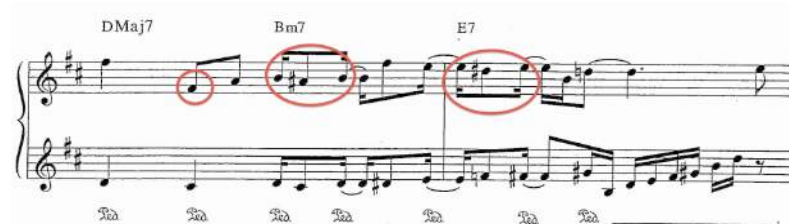


Fig. 4: Exemplo de embelezamento da melodia. (c. 25 e 26)

### 3.1.2. Mão esquerda acompanhando

Para uma performance com essa abordagem ao vibrafone, uma mão esquerda ativa é muito importante. Ao observarmos a performance de Burton e acompanharmos a transcrição da mesma, uma das características que mais se destaca é a forma como ele articula a mão esquerda, de forma extremamente ativa rítmica e melodicamente. Portanto essa etapa do

estudo traz a proposta de trabalhar apenas com a mão esquerda, tentando manter o fluxo rítmico e fazendo soar a harmonia. Os mesmos recursos apresentados na etapa anterior podem ser usados aqui também: notas dos acordes e arpejos, passagens escalares, inflexões melódicas e *double stop*.

Saindon destaca em seu vídeo a importância de conectar um acorde a outro com um movimento gradual. E isso também deve ser assimilado nesse estudo da mão esquerda fazendo o acompanhamento isolado.

A seguir trazemos exemplos retirados da mesma transcrição com trechos que observamos a ocorrência das movimentações sugeridas nessa etapa para o acompanhamento da melodia. Na Fig. 5: observamos o uso de arpejo no acompanhamento, com uma movimentação rítmica que preenche o espaço de uma nota longa da melodia.



Fig. 5: Uso de arpejo no acompanhamento. (c. 6)

A Fig. 6: traz um exemplo do uso de *double stop* no acompanhamento com a mão esquerda.

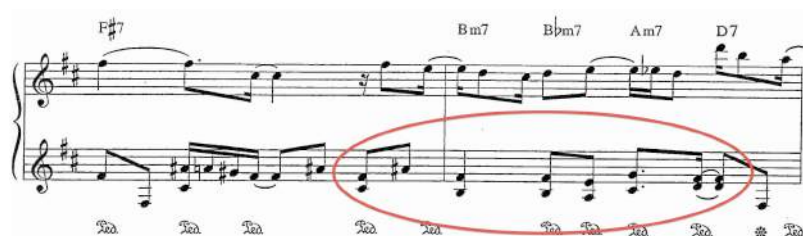


Fig. 6: Uso de *double stop* no acompanhamento. (c.28)

### 3.1.3. Mão esquerda e direita juntas

A terceira etapa do estudo trata-se do momento de juntar as duas mãos, após ser realizado um intenso estudo de cada mão e sua respectiva função separadas. A proposta aqui é praticar uma versão mais lenta com a mão direita tocando a melodia e a mão esquerda realizando o acompanhamento juntas.

Por se tratar de uma prática que exige uma independência maior entre MD e ME, propomos uma divisão desse estudo de ambas as mãos tocando juntas em duas etapas graduais:



1. MD: Melodia mais reta, sem nenhum enfeite. ME: acompanhamento preenchendo os espaços da melodia, usando apenas notas dos acordes.

2. MD: Melodia acrescentando embelezamentos. ME: acompanhamento podendo usar outras movimentações além das notas dos acordes, como passagens escalares, inflexões melódicas e *double stop*.

Outras duas ideias importantes nessa etapa são: (i) há momentos onde ambas as mãos podem trabalhar juntas para executar trechos da melodia ou preencher espaços rítmicos com escalas ou arpejos. (ii) tente manter o fluxo das semicolcheias<sup>6</sup>, preenchendo os espaços de semicolcheias da melodia com o acompanhamento da mão esquerda sempre que possível.

Trazemos na Fig. 7: exemplos retirados da transcrição onde ambas as mãos trabalham juntas para realizar escalas e arpejos, preenchendo espaços da melodia.



Fig. 7: Duas mãos trabalhando juntas para preencher espaços da melodia com escalas e arpejos em fusas. (c. 7)

Na Fig. 8: trazemos um exemplo do uso de frases melódicas com uso de arpejo e passagem escalar que preenchem um espaço da melodia, em um arranjo da música Água de Beber, de Tom Jobim, escrito por nós. As semicolcheias marcadas em vermelho preparam a melodia que está indicada com uma seta.

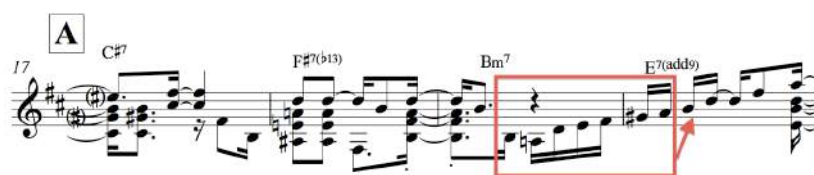


Fig. 8: Exemplo de aplicação do preenchimento de espaços da melodia.

A Fig. 9: apresenta exemplo de onde a ME realiza um acompanhamento que preenche os espaços de semicolcheias da melodia, que é realizada pela MD. É interessante observar que dessa maneira, ao preencher as semicolcheias dos tempos, são geradas linhas com rítmicas complementares entre as duas mãos.

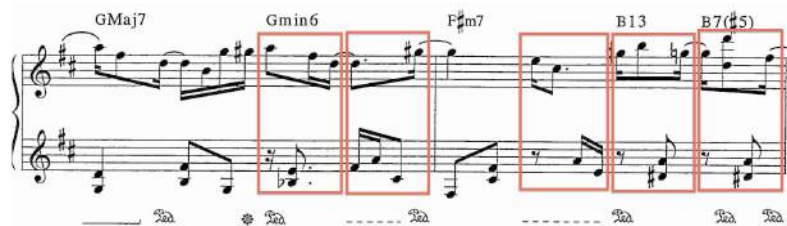


Fig. 9: ME realizando acompanhamento que preenche os espaços de semicolcheias da melodia (c. 29 e 30)

### 3.1.4. Uso de linhas guia (*guide lines*) no acompanhamento da mão esquerda

Entendemos as *guide lines*<sup>7</sup> como linhas melódicas que se movimentam como uma escala, isto é, em tons e semitons, sendo que cada nota da linha é uma nota do acorde da progressão harmônica em jogo. Este conceito é bastante semelhante ao que na harmonia tradicional normalmente é chamado de condução de vozes (*voice leading*).

Existem diversas possibilidades de se conectar dois acordes usando *guide lines*. Por exemplo, em progressões II-V-I, a terça e a sétima de cada acorde formam boas *guide lines*. Outras notas dos acordes também podem gerar caminhos melódicos interessantes entre eles. Podemos utilizar estes caminhos para criar arranjos e contrapontos na nossa harmonização.

Uma maneira de se estudar as linhas guia possíveis em uma música é praticar somente a mão esquerda tocando a harmonia e tentando conectar os acordes em caminhos melódicos usando somente tom ou semitom. Como citado anteriormente, seguindo a 3ª e 7ª dos acordes, em algumas progressões formam linhas guia. Quando a harmonia apresenta inversões nos baixos dos acordes, isso também pode indicar uma linha guia presente nessa voz.

É importante lembrar que não existe uma regra geral para "descobrir" essas linhas presentes nas músicas. Portanto, cada música precisa ser estudada com experimentações que busquem essas linhas em cada progressão harmônica.

No exemplo a seguir, observamos o uso das *guide lines* por Burton, que estão indicadas pelas setas vermelhas, que começa com as notas do baixo dos acordes (Ré - Dó - Si) e depois passa para outras notas dos acordes (3ª do E7, 7ª e fundamental do A7)



Fig. 10: Primeiros 3 compassos da transcrição

### 3.2. Aplicação destas ideias em outras músicas

Como foi observado anteriormente, a proposta de estudo de *Chega de Saudade*, apresentada por Saidon e explicada neste artigo, pode ser aplicada a outras músicas. Sugere-se seguir os mesmos passos: (1) estudar a melodia (e suas variações) com a mão direita; (2) estudar formas de acompanhamento com a mão esquerda; (3) combinar as mãos. A identificação de *guide lines* nas músicas estudadas pode gerar bons acompanhamentos melódicos. Um exemplo de uso de *guide lines* em outras músicas que podemos citar está no trecho inicial da melodia da música *Caminhos Cruzados*, de Tom Jobim e Newton Mendonça. A progressão dos quatro primeiros acordes gera uma linha cromática descendente (Sol# - Sol - Fa# - Fa), que passa pela 7ª dos dois primeiros acordes e depois pela 3ª dos dois próximos (Fig. 11). Esta linha funciona como um ótimo acompanhamento para a melodia.



Fig. 11: Primeiros compassos da música *Caminhos Cruzados* com o uso de uma *guide line*.

## 4. Considerações Finais

O estudo, aqui apresentado, ajuda a incorporar diferentes ferramentas identificadas na performance de Burton, sobretudo aquelas que implicam em uma maior independência entre as mãos esquerda e direita. Relembramos a importância de praticá-lo com várias músicas e também em andamentos diferentes. A prática de várias possibilidades de acompanhamento para uma mesma melodia permite a criação, em tempo real, de diferentes arranjos para a mesma música, o que é uma ótima forma de preparação para a performance de gêneros que têm a improvisação como elemento importante, como a música popular instrumental.

Lembramos, por fim, a importância de se incorporar a este estudo outros elementos da linguagem dos gêneros da música popular brasileira. Na pesquisa, da qual este artigo é um recorte, apresentamos propostas de estudos que incorporam ao acompanhamento ideias rítmicas e levadas típicas da música brasileira, e que podem ser praticadas seguindo o modelo de estudo aqui apresentado. Assim, temos o intuito de contribuir para a pedagogia do vibrafone na música brasileira, ao mesmo tempo que buscamos incentivar a inserção do instrumento no cenário desta música.

Enxergamos um longo caminho ainda a ser percorrido pois percebemos a falta de referências que criem uma ideia de "escola de vibrafone brasileiro". Contudo, conseguimos perceber que este caminho tem sido buscado por diversos vibrafonistas que têm sede pela produção da nossa música em seu instrumento. Desta forma, imaginamos que este trabalho (e a pesquisa no qual ele se insere) possa auxiliar instrumentistas interessados neste repertório e ser também um ponto de partida para outras investigações.

### Referências Bibliográficas

1. ALMADA, C. **Harmonia Funcional**. 2a. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
2. BERKOWITZ, Adam Eric. **A Comparative Analysis of the Mechanics of Musser Grip, Stevens Grip, Cross Grip, and Burton Grip**. Tese de Doutorado. Florida Atlantic University Boca Raton, FL. 2011

### 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

---

<sup>1</sup> A gravação pode ser encontrada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=i-yngWbMD5I>.

<sup>2</sup> Baqueta externa da mão esquerda.

<sup>3</sup> Link para acesso ao vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=X58kAKH0kXk>

<sup>4</sup> Ed Saindon é atual professor da Berklee e foi aluno de Burton entre 1972 e 1976 na mesma escola.

<sup>5</sup> (ALMADA, p. 89)

<sup>6</sup> Nesse caso, usamos semicolcheias pois é a figura da subdivisão predominante na música que estamos trabalhando. Mas em outros casos, onde a subdivisão for diferente, a ideia é manter o fluxo da subdivisão característica da música tocada.

<sup>7</sup> Guide-line "is a line that moves like a scale, in half steps or whole steps. And each note of that scale is a chord tone on its respective chord." (BURTON, 2016).

# **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 de Aguiar Ferreira Alves

*Universidade Federal de Minas Gerais –bateraaguiair@hotmail.com*

Fernando Rocha

*Universidade Federal de Minas Gerais –fernandorochoa70@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo apresenta a análise de um solo do baterista Jason Gianni formado pela sobreposição de diferentes métricas. A partir desta análise foram apresentados estudos de coordenação motora e consciência temporal para auxiliar na preparação do solo.

**Palavras-chave:** Polimetria, Polirritmia, Coordenação Motora na Bateria, Jason Gianni

**Development of Temporal Consciousness and Motor Coordination in Drums Polymetry Practice: Studies for Jason Gianni's Solo Performance**

**Abstract:** This article presents the analysis of drummer Jason Gianni's solo, which is formed by overlapping different metrics. Based on the analysis, studies of motor coordination and temporal awareness were presented in order to help the practice of the solo.

**Keywords:** Polymetry, Polyrythms, Motor Coordination on Drums, 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 de 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, ao mesmo tempo, na sua execução individual, como é o caso de um solo do baterista Jason Gianni, disponível no canal *YouTube* (GIANNI, 2012).

A partir da prática do solo de Gianni e da constatação das dificuldades de performance inerentes a este, 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.

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, SADIE, 1980).

Na próxima seção será apresentado o solo de Gianni e, na sequência, estudos de coordenação motora e as ferramentas para desenvolver a consciência temporal durante a prática.

## 2. O solo de Jason

O solo de Jason Gianni está disponível no youtube, através do link <https://www.youtube.com/watch?v=lmBZy-9YyPU>. O trecho analisado é o primeiro solo do vídeo com duração até 2'04" (dois minutos e quatro segundos). Este solo é formado sobre um ostinato fixo em 7/8 executado pelos pés. A figura 1 mostra a orquestração feita pelos pés.

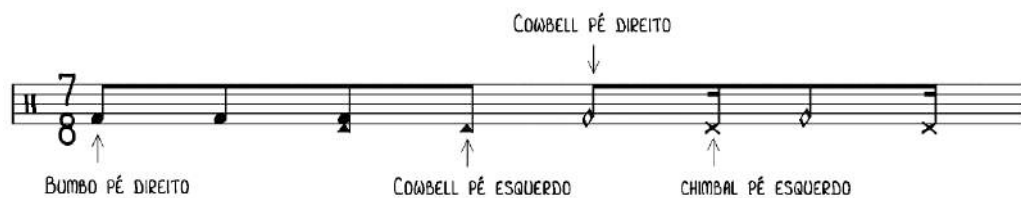


Figura 1. Ostinato em 7/8.

Este ostinato será a base para a sobreposição de diferentes métricas. Para facilitar o estudo, este solo foi dividido em quatro sessões nomeadas como A, B, C e D. Em cada sessão ocorrem diferentes eventos rítmicos. Na sessão A ocorre uma improvisação livre. As sessões B e C constituem-se das sobreposições das métricas 4/4 e 6/8 sobre o ostinato em 7/8 (figura 1). Os estudos apresentados neste artigo correspondem a estas duas sessões.

A sessão B é formada pela sobreposição métrica de um padrão em 4/4 aonde a mão esquerda toca um surdo (posicionado a esquerda da bateria) e caixa, e a mão direita toca o chimbau (posicionado a direita da bateria). A idéia deste trecho é sobrepor sobre um 7/8 um groove padrão em 4/4 muito comum nos gêneros *Rock*, *Pop* e *Funk*. Esse groove em 4/4 se

caracteriza pelo bumbo nos tempos um e três e caixa nos tempos dois e quatro, mas neste caso o bumbo teve sua função substituída pelo surdo (figura 2).

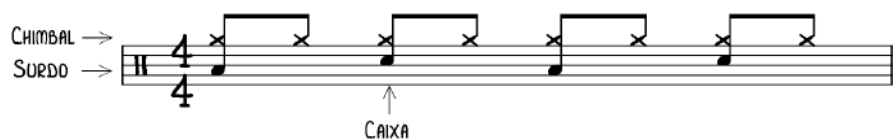


Figura 2. Groove em 4/4.

A sessão B se consiste em apenas cinco compassos. A cada compasso o 4/4 se reinicia em um diferente tempo do 7/8, o que é uma característica da defasagem rítmica gerada pela sobreposição de diferentes métricas. No quinto e último compasso da sessão B (que é o compasso 43 deste solo apresentado pela figura 3) será introduzido o padrão de 6/8 pela mão direita no chimbau dando início a sessão C na qual as três métricas seguem em defasagem rítmica. No compasso 43 o 6/8 tem início junto ao quarto tempo do 7/8. Esse padrão de 6/8 também será orquestrado em tom e surdo durante a execução desta polimetria. A sincronização mecânica desta estrutura rítmica formada entre as três métricas será relatada em seguida.

Figura 3. Sessão B e início da sessão C do Solo de Jason Gianni.

### 3. Coordenação Motora

A partir da revisão em métodos de bateria que trabalham coordenação motora, foram constatados dois procedimentos de sincronização mecânica que podem viabilizar a sobreposição de diferentes métricas executadas por diferentes membros do corpo. Esses

procedimentos serão chamados neste trabalho de coordenação em sentido vertical (ou sobreposição de camadas) e coordenação em sentido horizontal.

### 3.1. Coordenação em sentido vertical ou sobreposição de camadas

Esse processo de coordenação representa a sobreposição simultânea de duas ou mais camadas, podendo cada camada ser formada por um, dois ou três membros. Ocorre no sentido vertical através da colocação de um sistema sobre outro.

Gomes (GOMES, 2008) apresenta estudo que pode espelhar esta forma de justapor diferentes camadas. Este estudo constitui um samba na qual o pé esquerdo no chimal executa uma frase rítmica característica deste gênero, o que torna a execução mais difícil do que a função básica deste membro em marcar padrões simples em semínima ou colcheias (GOMES, 2008, pg.90). O autor titula esta prática como coordenação avançada.

Gomes demonstra a colocação progressiva de uma camada sobre a outra, primeiramente a base formada pelos pés (camada 1) recebe a justaposição do padrão de mão direita (camada 2) e depois a inserção do padrão de mão esquerda (camada 3).

Este mesmo processo foi usado neste trabalho para justapor duas métricas simultaneamente. Sendo o objetivo final a execução das três métricas, uma assimilação corporal mais gradual requer primeiramente a coordenação de duas métricas. Sendo assim os primeiros exercícios de coordenação foram as justaposições das métricas 4/4 sobre o 7/8, 6/8 sobre o 7/8 e o 6/8 sobre o 4/4.

A figura 4 apresenta a sobreposição da métrica quaternária sobre o 7/8 na qual o *ostinato* feito pelos pés foi simplificado extraindo o padrão de *cowbell* do pé direito. Este *ostinato* simplificado foi padrão de prática neste trabalho visando também a aplicação em um *set* de bateria mais comum e de fácil montagem. O chimal ao lado direito foi substituído pelo prato de condução também no intuito de aplicar o solo em um *set* de bateria convencional.

Figura 4. Prática de coordenação com polimetria: padrão completo do 4/4 sobre o 7/8.



Esta prática pode ser ainda mais gradual aplicando os membros que compõem o 4/4 separadamente, sobrepondo primeiro apenas a linha de mão direita no prato de condução sobre o 7/8, depois apenas o padrão de mão esquerda no surdo e caixa sobre o 7/8, para enfim alcançar o padrão completo de 4/4 sobre o 7/8.

### 3.2. Coordenação em sentido horizontal

Durante a prática do solo foi possível perceber que para se coordenar duas métricas o modelo de sobreposição em camadas ou coordenação em sentido vertical foi suficiente, porém para se unir as três métricas da sessão C foi necessária uma abordagem de assimilação mecânica ainda mais gradativa.

Plainfield (PLAINFIELD, 1992) apresenta um diferente modelo para a sincronização entre os membros do corpo. Diferente do modelo de sobreposição em camadas, este modelo apresenta a construção de um ritmo no sentido horizontal. Na prática é necessário ter consciência de um ritmo ou groove a ser alcançado, e durante o treino toca se uma sequência de compassos colocando as notas tempo por tempo do primeiro ao último tempo do compasso. Plainfield exemplifica com o groove da figura 5 formado por bumbo, caixa e chimal. Este groove representa o objetivo a ser alcançado.



Figura 5. Exemplo de exercício para coordenação do método de Kim Plainfield (PLAINFIELD, pg. 27).

Para se tocar o groove acima o praticante deve seguir a inserção gradativa de bumbo do primeiro tempo ao último tempo do compasso até alcançar o groove integral (figura 5). Através da figura 6 é possível ver que a cada compasso é inserido um bumbo adicional.



Figura 6. Colocação progressiva de bumbos (PLAINFIELD, pg. 27).

Esse procedimento de coordenação relatado por Plainfield foi chamado de coordenação em sentido horizontal e será utilizada para a justaposição das três métricas da

sessão C. Esta forma de coordenação motora pode ser aplicada separadamente em cada compasso do ciclo desta polimetria que é composta por vinte e quatro compassos de 7/8. Foram trabalhados os primeiros oito compassos do ciclo no intuito de se criar uma assimilação corporal que permita adquirir fluência para prosseguir com o restante do ciclo.

Figura 7. Trecho de polimetria contendo a sobreposição das métricas 4/4 e 6/8 sobre o 7/8.

A figura 7 mostra um trecho de quatro compassos da justaposição das três métricas (*ostinato* com os pés em 7/8, mão esquerda na caixa e surdo em 4/4 e mão direita em prato de condução, surdo e tom em 6/8). A figura 8 apresenta o processo de coordenação em sentido horizontal aplicado no primeiro compasso desta figura. A linha pontilhada mostra a inserção nota por nota das métricas 4/4 e 6/8 sobre os sete tempos do *ostinato*.

Figura 8. Prática de coordenação com polimetria: sobreposição progressiva das métricas de 4/4 e 6/8 sobre o 7/8.

#### 4. Consciência Temporal

Durante a prática deste solo um problema encontrado foi a dificuldade em perceber as duas ou mais métricas simultaneamente, sendo comum perder a referência do posicionamento no ciclo formado pelas diferentes métricas. Frente a esse problema surgiu a necessidade de criar alguns exercícios que possam trazer uma melhor consciência temporal para esta prática.

Gramani, sobre práticas envolvendo diferentes métricas diz que a realização ideal dos exercícios se dará quando você, conscientemente conseguir separar sua atenção em dois hemisférios (GRAMANI, 1988, pg.94). Sadie apresenta uma visão que diverge de Gramani ao afirmar que, trabalhar na percepção de polirritmias sugere que nós somos incapazes de ouvir duas estruturas métricas ao mesmo tempo (SADIE, pg. 284, V. 21).

Independentemente de qual seja a opinião mais correta, adquirir consciência temporal na prática de polirritmias exige buscar referências entre os elementos envolvidos.

Para se trabalhar a consciência temporal na prática da polimetria e almejar alcançar o ideal relatado por Gramani, primeiramente foram construídas estratégias mais básicas para a assimilação temporal das sobreposições métricas presentes no solo de Gianni. Essas estratégias se consistem em compreender o fluxo de uma métrica colocada sobre a outra, entendendo também o ciclo formado entre ambas as métricas e estabelecer pontos de referência.

Primeiramente foi necessário compreender os ciclos formados pela sobreposição de duas métricas. Através do esboço abaixo (figura 9) pode se conceber melhor como a métrica quaternária se organiza sobre o 7/8 durante o ciclo.



Figura 9. Esboço da polimetria de 4/4 sobre o 7/8.

A partir do esboço representado pela figura 9 foi possível elaborar um outro esboço (figura 10) para apresentar de forma mais resumida os pontos de início de cada compasso do 4/4 (indicados pelas setas) sobre o 7/8 até completar o ciclo desta polimetria. Os compassos de 4/4 se deslocam de forma aumentativa sobre o 7/8, incidindo nos tempos 1,2,3,4,5,6 e 7 (conforme mostram as setas).

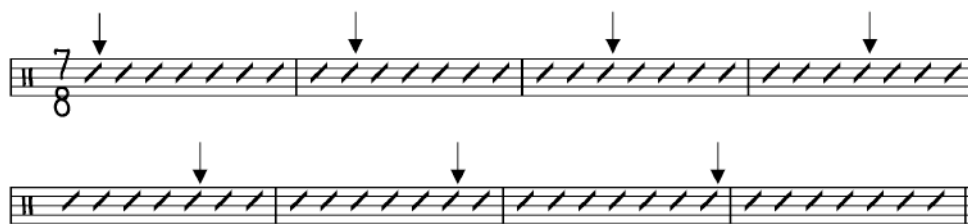


Figura 10. Posicionamento dos compassos de 4/4 sobre o 7/8.

Visualizar este esboço e ter a consciência da organização de como uma métrica percorre pela outra pode facilitar a prática, tornando possível não se perder durante o ciclo. Alguns exercícios rítmicos podem ser criados a partir destes esboços no intuito de exercitar a consciência temporal. Por exemplo tocar um simples groove em 4/4 sobre um metrônomo marcando em 7/8. Durante o ciclo o praticante deve pontuar acentuando ou aplicando uma nota no prato de ataque nos inícios de cada compasso do 4/4 sobre os tempos do 7/8. Os acentos enfatizam os pontos indicados pelas setas apresentadas pela figura 10. Deve-se tocar o ciclo várias vezes contando em voz alta os tempos do 7/8 e percebendo o deslocamento métrico. Este mesmo exercício deve ser feito com a polimetria formada entre o 6/8 e 7/8.

Após a compreensão destas duas polimetrias e prática de ambos os ciclos, o desafio mais complexo se encontra em adquirir consciência temporal para a prática da polimetria formada pela simultaneidade das três métricas. Como as estratégias aqui apresentadas se consistem em perceber uma métrica dentro de outra, um caminho que torna possível a compreensão do 4/4 e do 6/8 sobre o 7/8 pode ser primeiramente inserir o 6/8 dentro da métrica quaternária para enfim inserir esta estrutura resultante dentro da métrica de 7/8.

Se pensarmos no 4/4 representado pelos tempos de semínima e justapor a este o 6/8 representado por duas semínimas pontuadas teremos um ciclo formado por três compassos quaternários ou quatro compassos do binário composto.



Figura 11. Esboço da polimetria de 6/8 sobre o 4/4

A partir da relação entre semínima e semínima pontuada foi possível resumir esta na rítmica apresentada pela figura 12. Nesta figura os acentos representam as semínimas pontuadas que se deslocam sobre a semínima. Praticando tal rítmica pode se internalizar esta relação.



Figura 12. Estrutura formada a partir do 6/8 sobre o 4/4.

Enfim após esta prática deve se sobrepor esta estrutura resultante entre as métricas de 4/4 e 6/8 sobre o 7/8, conforme apresentado pela figura 13. O ciclo completo desta polimetria é de vinte e quatro compassos de 7/8.

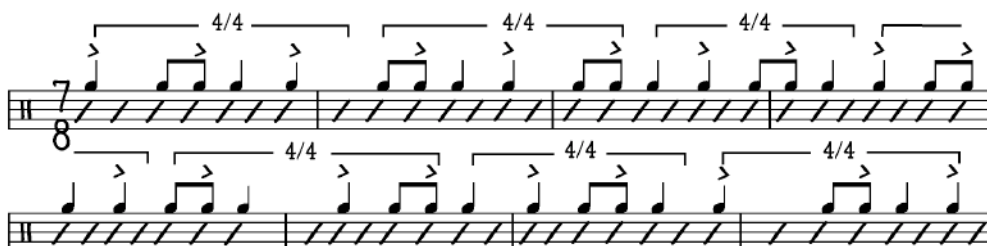


Figura 13. Estrutura resultante entre o 6/8 e o 4/4 em justaposição ao 7/8.

A partir da figura 13 que apresenta um trecho do ciclo da sobreposição das três métricas, podem ser construídos alguns exercícios para trazer a consciência rítmica deste ciclo. Por exemplo tocar em algum membro da bateria nas unidades de tempo do 4/4 com a mão esquerda. A mão direita toca em outro membro as notas acentuadas, estas que representam as semínimas pontuadas da métrica de 6/8. Este padrão deve ser aplicado com um metrônomo na métrica de 7/8 (aonde este vai acentuar de sete em sete tempos). Este exercício pode ser treinado também batucando em uma mesa com as duas mãos. Deve se contar os tempos do 7/8 percebendo a estrutura sobreposta e seus deslocamento. O objetivo desta prática foi construir dentro do 4/4 uma representação rítmica do 6/8 para enfim sobrepor esta estrutura sobre a métrica de 7/8. Estes caminhos para a compreensão temporal que se cosistem principalmente na consciência das estruturas formadas pelas polimetrias, devem ser aplicados juntos aos estudos de coordenação para que seja possível os processos mecânicos e mentais se desenvolverem concomitantemente.

## 5. Conclusão

Os estudos apresentados ajudaram a viabilizar a execução da polimetria envolvida no solo, assim como possibilitaram uma melhor consciência temporal durante a prática. Espera-se que as ideias e práticas apresentadas neste artigo possam ser utilizadas em outras situações musicais que apresentem o uso de estruturas polimétricas na bateria, seja na criação de solos ou de grooves mais complexos em diferentes gêneros musicais.

### **Referências Bibliográficas**

CHESTER, Gary (1985). The New Breed: Systems for the Development of you own Creativity. Modern Drummer Publications, Inc.

GOMES, Sérgio (2008). Novos Caminhos da Bateria Brasileira. Irmãos Vitale S.A.

GRAMANI, José E. (1988). Rítmica. Editora Perspectiva.

HARRISON, Gavin (1996). Rhythmic Ilusions. Warner Bros Publications.

MINNEMANN, Marcos (2003). Extreme Drumming. Alfred Music.

PLAINFIELD (1992). A Comprehensive Method for Developing Technique, Contemporary Styles and Rhythmical Concepts. Manhattan Music Publications Inc.

SADIE, Stanley; GROVE, George (1980). Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press

### **Referência de Vídeo**

Jason Gianni: Polyrythm and Ostinato Drum Solo Samples. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lmBZy-9YyPU>>. Acesso em: 22 de julho de 2011.

## Elementos característicos da bateria de Neném no samba

André Machado Queiroz

UFMG – e-mail [limaoqueiroz@gmail.com](mailto:limaoqueiroz@gmail.com)

Fernando de Oliveira Rocha

UFMG - e-mail [fernandorochoa70@gmail.com](mailto:fernandorochoa70@gmail.com)

**Resumo:** 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. Neste artigo daremos ênfase ao estudo da linguagem de Neném em gravações identificadas como samba. A análise do material estudado através de transcrições e análises comparativas 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); performance orientada pela sensação de um padrão rítmico básico ('clave'); uso frequente de deslocamentos rítmicos ('ritmos cruzados'); uso frequente de variações de chimbau com o pé esquerdo.

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

### Characteristic elements of Neném's samba performance on the drum set

**Abstract:** This work is part of a current doctoral project which aims to understand the language and the style of Brazilian drummer Neném. In this paper we focus on Neném's performance of samba through the study of selected recordings. Many transcriptions were made and are presented in order to reveal elements typical of Neném's performance of samba rhythm on the drums. Among these elements are: almost constant use of the typical division of the samba bass drum line (1st and 4th sixteenth notes of each beat); performance driven by the feel of a basic rhythmic pattern ('clave'); frequent use of 'cross rhythms'; frequent use of hi-hat variations produced by the left foot.

**Keywords:** Brazilian drums; samba performance; Esdra Neném Ferreira.

## 1. Introdução

Esdra Exedito 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 e metodologia

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. A metodologia utilizada é performativa e qualitativa e tem como elementos principais as transcrições e análises comparativas de diversas performances de Neném além de entrevistas com Neném e músicos envolvidos nas gravações analisadas como Juarez Moreira, Mauro Rodrigues e Toninho Horta, audições, composição, prática de estudos relacionados à forma de Neném tocar, performance na bateria e percussão, apresentação em grupo, análise de teses correlacionadas, livros e vídeos. 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. A figura 1 mostra a legenda da notação para bateria adotada neste trabalho.



## 3. Características da Performance de Neném no Samba



### 3.1. Utilização do bumbo predominantemente nas 1ª e 4ª semicolas

Nas músicas aqui analisadas há uma clara predominância por um padrão básico de bumbo, típico do samba, isto é, tocando-se um ostinato formado pela 1ª e 4ª semicolas de cada tempo (figura 2). Neném utiliza este padrão quase o tempo todo, mesmo em andamentos rápidos.



Fig.2: Padrão Básico de Neném utilizando o bumbo no samba.

Além das nossas transcrições e análises, encontramos também duas transcrições de Neném tocando samba no livro “Bateria brasileira” (Rocha, 2007, p.91) onde o padrão de bumbo também é o mesmo mostrado na figura 2. Neste mesmo livro (Rocha, 2007, p. 90-102) encontramos ainda diversas transcrições de outros bateristas tocando o bumbo do samba da mesma forma que Neném normalmente toca, o que nos confirma que este é, possivelmente, o padrão mais comum utilizado por bateristas relevantes da música popular brasileira, como João Cortez, Paulo Braga, Nelson Serra, Edison Machado, Portinho, Robertinho Silva, Carlos Bala, Wesley Isar, Azael Rodrigues, Pascoal Meireles, Aírto Moreira, Nelson Serra e Giba Favery. No livro “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008), no capítulo dedicado ao samba (p.14), a divisão mais utilizada no bumbo também é a formada pela 1ª e 4ª semicola. Na performance de Neném as variações a este padrão básico ocorrem normalmente para compor um fraseado numa mudança de seção, interagindo com a composição ou com o improviso e, eventualmente, em uma variação rítmica. Certamente existem outras maneiras de se utilizar o bumbo no samba, fato que é confirmado também pelo livro “Bateria brasileira” (Rocha, 2007, p.90-99). O livro apresenta transcrições de levadas de samba utilizando outras divisões rítmicas no bumbo, com exemplos de bateristas como Zinho, Paulo Braga, Téo Lima, Claudio Slon, João Cortez, Cezinha, Portinho, Wilson das Neves, Edu Ribeiro, Carlos Bala, Pascoal Meireles, Ivan Conti, Robertinho Silva e Nenê. No livro “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 30-45) o autor também aborda outras variações de bumbo, sobretudo quando apresenta diferentes subgêneros do samba, como partido-alto, samba batucada, samba funk e afro samba.

### 3.2. Performance orientada pela sensação de um padrão rítmico básico (‘clave’)

Percebemos em nossas análises que a performance de Neném é orientada pela sensação de um padrão rítmico básico (‘clave’), mas que quase nunca é repetido da mesma forma, e sim tocado com variações constantes a partir de diferentes orquestrações e/ou da adição

ou subtração de notas do padrão. A figura 3 mostra o padrão básico da música *Aurora da revolução* (RIBAS 2010).

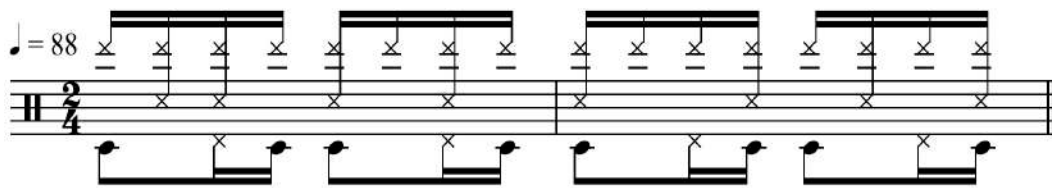


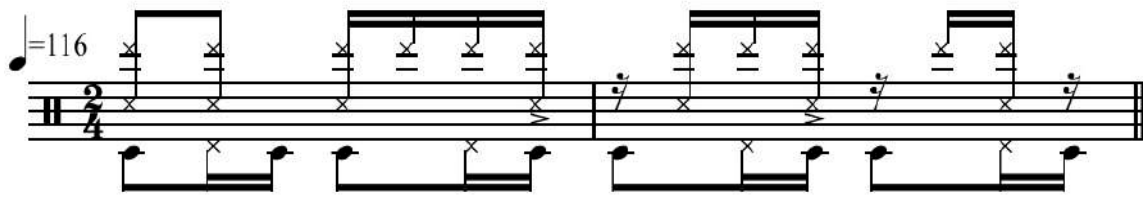
Fig.3: Padrão Básico da musica *Aurora da revolução*.

A seguir, na figura 4, apresentamos uma transcrição feita de um trecho da música *Aurora da revolução* onde podemos observar a presença constante do padrão básico (figura 3) em variações utilizando orquestração nos tambores com a mão esquerda. Neste trecho Neném interage com o arranjo da música. Percebe-se também a constância do ostinato com os pés e a condução em semicolcheias no prato com a mão direita.

The image shows a musical score for a drum set in 2/4 time, with a tempo of 88 bpm, starting at 0:30. It features three staves. The top staff shows variations of the cymbal pattern from the basic pattern, with 'x' marks and some notes. The middle staff shows the bass drum and snare patterns, which remain consistent with the basic pattern. The bottom staff shows the hi-hat pattern, which consists of a steady eighth-note ostinato.

Fig.4: Variações sobre o padrão básico da música *Aurora da revolução* através de orquestrações nos tambores enquanto se mantém o ostinato com os pés e a condução no prato em semicolcheias.

Apresentamos outro exemplo sobre a tendência de Neném se orientar por um padrão básico e a partir dele fazer variações: a figura 5 mostra o padrão básico da música *Tamba* de Luiz Eça arranjada por Juarez Moreira no CD autoral de Neném *Coração Tambor* (FERREIRA, 2011).

Fig.5: Padrão básico da música *Tamba*.

A seguir, a figura 6 apresenta um trecho da transcrição da mesma música (*Tamba*) onde podemos perceber orquestrações nos tambores e nos pratos com a presença constante do padrão básico (figura 5). Nota-se também a mesma divisão no bumbo (1<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> semicolcheias).

Fig.6: Variações sobre o padrão básico da música *Tamba* através de orquestrações nos tambores e nos pratos enquanto se mantém o mesmo ostinato com os pés.

### 3.3. Uso frequente de deslocamentos rítmicos (‘rítmos cruzados’)

Em nossas análises sobre o estilo de Neném tocar bateria percebemos que ele faz uso frequente de deslocamentos rítmicos (‘rítmos cruzados’), sobretudo a partir de frases em agrupamento de 3 semicolcheias que se deslocam no compasso durante a condução do ritmo ou em fraseados. Isto pode ser percebido, por exemplo, na bateria da música *Antigua* (MOREIRA, 1995), onde Neném realiza este deslocamento com o chimbau tocado com o pé esquerdo ao mesmo tempo em que mantém o ostinato usual no bumbo com o pé direito. A transcrição está mostrada na figura 7.

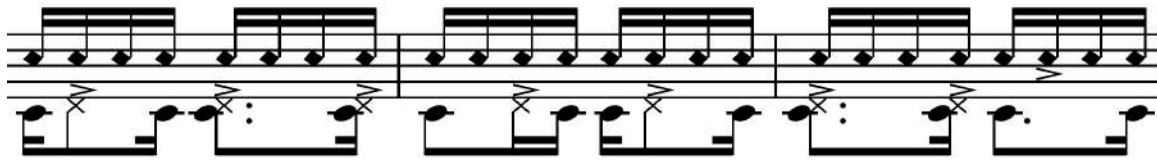


Fig.7: Deslocamento de 3 em 3 semicolcheias com o pé esquerdo no chimal na música *Antigua* enquanto o bumbo mantém o ostinato usual.

Na música *Inspiração na esquina* (XAVIER, 2004) Neném realiza o deslocamento de 3 em 3 semicolcheias ao interagir com o tema e acentuar a cúpula do prato com a mão direita em uníssono com o aro da caixa (mão esquerda) mantendo a condução em semicolcheias (em um andamento rápido: BPM = 113). Ele também mantém o mesmo ostinato com os pés que comumente utiliza. A figura 8 traz este trecho.

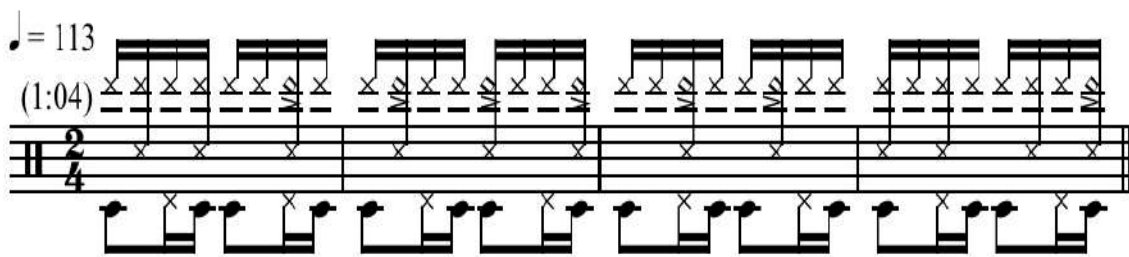


Fig.8: Deslocamento de 3 em 3 semicolcheias na cúpula do prato e em uníssono com o aro da caixa sem perder a condução na música *Inspiração na esquina*.

Mais um exemplo do mesmo tipo de deslocamento rítmico acontece na música *Rua um* (LOPES, 1988), desta vez aplicado num fraseado nos tambores e pratos em uníssono alternados com o pé esquerdo tocando o chimal durante uma mudança de seção, como mostra a transcrição da figura 9.



Fig.9: Fraseado de tambores e pratos em uníssono alternados com o chimal tocado com o pé esquerdo deslocando de 3 em 3 semicolcheias numa mudança de seção na música *Rua um*.

### 3.4. Uso frequente de variações de chimal com o pé esquerdo

Neném faz uso frequente de variações de chimal com o pé esquerdo interagindo com a melodia, em mudanças de seção e também interagindo com o improvisador. 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) quando ele interage com o improvisado de sax (figura 10).

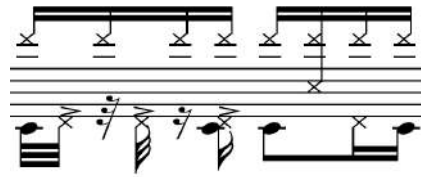


Fig.10: Síncope de fusas tocas com o pé esquerdo no chimal alternando com subdivisão em semicolcheias tocadas com a mão na música *Cantiga bossa nova*.

A seguir (figura 11) mais duas transcrições que mostram este típico de fraseado, bastante original de Neném, nas músicas *Antigua* e *Surfboard*, ambas de Tom Jobim interpretadas no CD *Nuvens Douradas* (MOREIRA, 1995).



Fig.11: Transcrição de trechos das músicas: 1ª *Antigua* e 2ª *Surfboard* onde Neném interage com as melodias tocando síncope de fusas tocas com o pé esquerdo no chimal alternando com subdivisão em semicolcheias tocadas com a mão.

No livro *Bateria brasileira* (ROCHA, 2007, p. 91) encontramos duas transcrições deste mesmo fraseado de Neném na música *Nas montanhas* (RAJÃO, 2000).

#### 4. Conclusão

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; uso frequente de variações de chimal 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. Ao analisar as transcrições, percebemos que algumas das formas de Neném tocar são comuns a outros bateristas na linguagem do samba. Outras, porém, 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 ressaltar 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.

#### Referências:

##### Livro

ROCHA, Christiano. *Bateria Brasileira*. São Paulo SP. Editora: próprio autor, 2007.  
GOMES, Sérgio. *Novos caminhos da bateria brasileira*. São Paulo SP. Editora: Irmãos Vitale, 2008.

##### Gravação em CD ou em vídeo

CORAÇÃO TAMBOR. Esdra Neném Ferreira. Belo Horizonte: Bangalô produções, 2011. Compact Disc.  
4 LOAS. Marku Ribas. Belo Horizonte: Tratore, 2010. Compact Disc.  
JUÁ. Juarez Moreira. Belo Horizonte: RNA, 2008. Compact Disc.  
NUVENS DOURADAS, Juarez Moreira. Belo Horizonte: Empowerment Produções Musicais, 1995. Compact Disc.  
JAMBA. Enéias Xavier. Belo Horizonte: Ritmos da Terra, 2004. Compact Disc.  
RUA UM. Beto Lopes. Belo Horizonte: Independente, 1988. Long Play.  
VIOLÃO AMIGO. Caxi Rajão. Belo horizonte: Independente, 2000, Compact Disc.

##### Entrevistas

FERREIRA, Esdra Expedito. Entrevista de Eduardo Girão, 8 de julho de 2009. Belo Horizonte. Jornal Estado de Minas.

## Ritmos brasileiros na bateria: significação pela transubstanciação<sup>1</sup>

Guilherme Marques

*Unicamp/Faculdade Cantareira – gmdias@hotmail.com*

Fernando Hashimoto

*Unicamp – ferhash@iar.unicamp.br*

**Resumo:** O presente artigo propõe uma forma alternativa de se discutir a execução de ritmos brasileiros na bateria tendo como enfoque a performance individual, quando esta se distancia da representação (adaptação) do instrumental típico da percussão. O objetivo do artigo é apresentar uma possibilidade de compreensão da estética e do significado destas abordagens singulares, cotejando autores como COOK (1998) e OLIVEIRA PINTO (2000) e indicadores extraídos de transcrição musical e entrevistas com o baterista Nenê.

**Palavras-Chave:** ritmos brasileiros, bateria, improvisação musical, percussão, Nenê

**Brazilian Rhythms for Drumset: signifying by transubstantiation**

**Abstract:** The presente paper proposes an alternative way to discuss the Brazilian rhythms execution in the drumset, with a particular focus in individual performance which practice differs from the representation (adaptation) of the typical percussion instruments. The aim of this paper is to propose a possibility of understanding of aesthetics and meaning of these unique approaches, comparing authors such as COOK (1998) and OLIVEIRA PINTO (2000) and data extracted from musical transcription and interviews with drummer Nenê.

**Keywords:** Brazilian rhythms, drumset, musical improvisation, percussion, Nenê

### 1. Ritmos brasileiros e sua transubstanciação

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 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 dedicado aos ritmos brasileiros em 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 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, que se vêm representados de diferentes maneiras no microcosmo da bateria. Neste processo leva-se em consideração as funções

estruturais, as células rítmicas características e a sonoridade específica de cada instrumento de percussão, que são adaptados para a bateria numa operação em que se procura conservar neste instrumento, tanto quanto possível, as propriedades observadas em seus contextos de origem. Até aí tudo correto, entretanto julgamos importante produzir um olhar crítico sobre os desdobramentos deste processo, em termos de análise e produção de significado, na expressão dos ritmos brasileiros quando tocados na bateria, por sujeitos cuja performance não se encaixa com precisão neste modelo. Falamos de bateristas cuja abordagem para dos ritmos brasileiros é mais livre e menos associada a este processo de adaptação do instrumental típico.

Assim, o presente artigo discute de forma localizada este assunto, colocando em foco um, dentre os diversos ritmos brasileiros, o samba, e sua expressão no contexto da música instrumental improvisada, por um ator de destaque, o Nenê, para ampliar o horizonte de reflexão que se faz em relação às diversas formas pelas quais os ritmos brasileiros são tocados na bateria. Deste modo indicamos que em alguns contextos os ritmos brasileiros quando tocados na bateria operam numa lógica diversa da representação, simbolizada pelo programa da adaptação da percussão, e assim passam a construir novas realidades estéticas numa acepção semelhante àquela proposta por Nicholas Cook para quem o “significado da música está mais no que ela faz do que naquilo que ela representa” (COOK, 1998, p. 77).

Sua colocação se dá num ambiente de afirmação da musicologia crítica na virada dos anos 1990 para os anos 2000 quando, de acordo com MIDDLETON (2003) tornou-se imperativo situar culturalmente todo estudo sobre música. Assim, ponderamos que nossas considerações no presente artigo se dão pelo devido enfoque que propomos, i.e., falamos de um ritmo específico – o samba – abordando-o no ambiente particular da música brasileira popular instrumental (SILVA, 2016), em que a improvisação idiomática de feições jazzísticas ocupa papel preponderante.

Quando COOK (1998) nos informa sobre a música e seu poder de fabricar, para além de representar, uma realidade ideal, ele opera essencialmente sobre a noção de que uma nova realidade não significa necessariamente produzir coisas novas para se ouvir, mas sim proporcionar novas formas de ouvir as coisas. É neste sentido que indicamos a ideia de transubstanciação, i.e., uma metáfora operando sobre o status da recepção, e portanto, da produção de significado e da estética, relativos a forma como entendemos determinadas abordagens na adaptação dos ritmos brasileiros para a bateria.



## 2. O samba na bateria

Em estudo recente sobre o samba na bateria, BARSALINI (2014) nos apresenta quatro modos (ou matrizes estilísticas) distintos de execução deste ritmo neste instrumento. De acordo com o autor tais modos teriam se constituído e sido incorporados ao dialeto dos bateristas em diferentes momentos e contextos ao longo do século XX<sup>2</sup>, de maneira que tais concepções de execução não representam uma linha evolutiva, assim como suas fronteiras são indefinidas (ou borradas), e suas expressões na música brasileira se justapõem de diferentes maneiras, especialmente a partir dos anos 1960 quando as quatro matrizes – samba batucado, samba escovado, samba conduzido e samba fraseado – já faziam parte do repertório de ação de boa parte dos bateristas brasileiros.

A discussão empreendida por Barsalini tem como um de seus suportes teórico-conceitual a noção de estrutura de origem presente em OLIVEIRA PINTO (2000, p. 89), que expressa não só as “estruturas mais precisas que determinam a música” – em seu caso o Samba com enfoque especial conferido ao elemento ritmo – mas um campo mais amplo que inclui “a maneira como esta [a música] é pensada” em relação ao fazer musical, à forma (ou *Gestalt*).

Barsalini estabelece correlações entre algumas das estruturas sonoras de Oliveira Pinto, e sua expressão específica no contexto do samba “em suas formas de manifestação que empregam o instrumento bateria, notadamente em seu caráter urbano” (BARSALINI, 2014, p. 17), para debater casos em que “ocorrem ressignificações dos papéis exercidos por instrumentos de percussão, ao serem adaptados para a bateria” (Idem, p. 20). Observando suas reflexões podemos perceber que as estruturas de origem de OLIVEIRA PINTO (2000) ganham contornos específicos em função das matrizes estilísticas que BARSALINI (2014) propõe, de modo que podemos notar nos contextos associados a tais matrizes, uma forma musical<sup>3</sup> dos bateristas que julgamos mais ou menos representacional da percussão típica do samba. E é discutindo a bateria como “instrumento de adaptação de certa linguagem musical dos instrumentos típicos de samba” (BARSALINI, 2014, p. 49), que o autor busca compreender tal ressignificação da bateria no ambiente da música popular brasileira, em especial no samba. Portanto, o autor se empenha em discutir as diversas acomodações da bateria no samba, em seus vários contextos, para clarificar sua integração ao naipe típico deste ritmo, conduzida pela ação de seus protagonistas, os

bateristas, que se apropriam de diferentes modos e em diferentes circunstâncias, das estruturas de origem presentes na rítmica do samba.

Assim, convém destacar que nosso intuito com o presente artigo é avançar este debate e apontar que no contexto específico da música instrumental brasileira<sup>4</sup> (PIEDADE, 2003) observamos casos em que a forma de execução do samba se distancia substancialmente deste instrumental típico, contribuindo positivamente para a criação duma realidade musical nova, e portanto desligando-se de uma representação associada a estes instrumentos típicos e ao mesmo tempo destacando-se destes enquanto naipe.

### **3. Cinco Muito: um samba de Nenê**

Gostaríamos de apresentar uma situação em que é possível articularmos a proposta que apresentamos acima, com um caso específico em que a performance de um samba na bateria aponta uma realidade estética outra, distanciando-se duma representação do instrumental típico e suas características. Para tanto evocamos uma performance registrada em disco (CD) do baterista Realcino Lima Filho, o Nenê.

Nenê construiu uma sólida carreira ao longo de um período que supera meio século de atividades, primeiro como intérprete, e depois como compositor, dotado de uma singularidade artística marcada por um estilo particular na manipulação da bateria e no fazer criativo da composição musical. Estilo forjado no contato com diferentes intérpretes e compositores que vão de Milton Nascimento a Egberto Gismonti, passando por Hermeto Paschoal (MARQUES, 2017).

A performance que é objeto de nossa análise se encontra alojada numa fase madura de sua carreira, quando seu nome e sua reputação como intérprete e compositor já haviam alcançado amplo destaque e reconhecimento no campo da música instrumental brasileira. Falamos então de um Nenê ‘consolidado’, referência para diversas gerações de músicos mais jovens. Esse é o ambiente que cerca o álbum *Ogã* (LIMA, 2005), sétimo disco solo de sua carreira, segundo da formação instrumental mais longeva de sua trajetória – o trio<sup>5</sup>. Nenê Trio.

O foco do presente artigo é a música *Cinco Muito*, faixa que abre este disco *Ogã*. Sua estrutura se divide em duas seções, [A] e [B] que equivalem ao tema. A seção [A] contendo 16 compassos e a seção [B] com 8. Nesta versão gravada no álbum *Ogã*, tal estrutura é apresentada duas vezes no início da música precedida duma introdução de 4 compassos, conduzida para os solos que ocorrem sobre o chorus [A] [B] de 16

compassos. Ao fim dos solos o tema é reapresentado na forma [A] [B] [A], terminando numa coda de 4 compassos. A tabela abaixo apresenta esta estrutura de forma linear.

Estrutura - Cinco Muito							
INTRO	TEMA	TEMA	SOLOS (chorus)			TEMA	CODA
4	[A] [B]	[A] [B]	SAX	PIANO	BAIXO	[A] [B] [A]	4

Tabela 1: estrutura linear da música Cinco Muito

Toda a seção [A] em suas várias repetições tem como base a ideia duma melodia (tema) tocada em uníssono pelo saxofone e o piano (mão direita), que é acompanhada por uma linha de baixo tocada em uníssono pelo contrabaixo e o piano (mão esquerda), apoiadas numa disposição rítmica iterativa executada na bateria que, sugere um ostinato, com pequenas nuances de variação na acentuação

**A**

5

Exemplo 1: primeira exposição da seção [A] de Cinco Muito

Até este momento Nenê realiza um movimento que é recorrente em sua carreira autoral, nas performances de suas composições, que nos revela uma especificidade decorrente da forma como as atividades de composição e prática se retroalimentam na atuação deste músico: uma levada que não se configura como um ritmo específico se encontra tão intimamente ligada à sua música que parece ter dado origem a própria composição, ou como nos fala Nenê, “é como se você tivesse feito a música com aquela batida, ou a partir daquilo” (LIMA, 2018), entretanto, como nos confirma o próprio músico, “é rara a música feita a partir da bateria” (Idem) no seu processo criativo. E este é o caso na composição Cinco Muito. De acordo com Nenê, “essa aí eu tinha feito primeiro a música [...] depois a bateria entrou, fazendo o ritmo, normal” (Idem). Em depoimento ao autor, Nenê revela uma preocupação grande com a execução da música no piano, instrumento em que compõe, *à priori* de sua execução na bateria, e que sugere um processo de criação em tempo diferido (COSTA, 2017), cujo resultado é uma música bem-acabada do ponto de vista estrutural da composição em si, i.e., sua melodia, sua harmonia, sua forma, o *chorus* destinado à improvisação e, claro, o ritmo.

Curiosamente, a construção de sua execução na bateria não faz parte deste processo em tempo diferido, ou como nos fala o músico, “às vezes eu componho a música, tal, fica tudo pronto, eu levo pra ensaiar e depois não sei o que eu vou fazer na bateria” (LIMA, 2016). Em outro depoimento Nenê complementa este raciocínio da seguinte maneira:

[...] depois que eu acabei a música, que eu vou pensar na bateria, quer dizer, às vezes eu nem penso. Eu deixo mais ou menos assim e eu deixo pra tocar na hora. E na hora que eu vou tocar, eu não consigo tocar por que eu não sei o que é que eu vou tocar. Por que eu não posso fazer nenhuma coisa convencional, que eu conheça naquele momento (LIMA, 2017).

Deste modo podemos perceber que a performance de Nenê na bateria é parte de um processo essencialmente improvisatório, baseado na experimentação *in loco* junto a seus pares, orientado em muitos casos pelo desejo, segundo o próprio músico, de tocar algo novo, diferente, que se distancia do convencional<sup>6</sup>. É isto que observamos em sua execução na seção [A] de Cinco Muito, nesta levada que não remete a um universo rítmico específico, e sim a um groove elaborado no contexto da ação desta composição. E isso nos diz muito sobre sua execução na seção [B], quando o ritmo se configura de forma mais clara como um samba em 5/4. O exemplo abaixo nos mostra os 8 compassos relativos à primeira exposição da seção [B].

The image displays a musical score for the section [B] of 'Cinco Muito'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 21-24) includes staves for T. Sx., Pno., Bx., and Bat. The second system (measures 25-28) includes staves for T. Sx., Pno., Bx., and Bat. The score features various chords and rhythmic patterns, with specific chord symbols provided below the bass line of each system.

Exemplo 2: primeira exposição da seção [B] de Cinco Muito

Neste exemplo podemos perceber um caso aproximado de samba fraseado (BARSALINE, 2014) em que as funções de marcação, condução e fraseado associadas à performance do baterista aparecem substancialmente transformadas, especialmente pelo contexto métrico do 5/4. Em seu trabalho o autor discute estes aspectos – marcação, condução e fraseado – ponderando o grau de aproximação e/ou distanciamento da execução dos bateristas, em relação ao universo da percussão e seu instrumental típico, afirmando que há “uma transformação significativa quanto à execução das funções determinantes do ritmo [samba] em uma abordagem estilística própria ao samba fraseado” (BARSALINE, 2014, p. 211).

Entretanto, o samba fraseado debatido pelo autor ocorre fundamentalmente sobre a métrica 2/4, dado que confere alto grau de aproximação com o samba em seu contexto de origem. Isto significa que a marcação, a condução e o fraseado, por menos

evidentes e miméticos em relação às suas representações da percussão, estão sempre lá, embutidos de modo mais ou menos sutil na performance dos bateristas, e podem de alguma maneira ser reconhecidos e avaliados nos termos de uma adaptação da percussão para a bateria.

### **Considerações finais**

A performance de Nenê em Cinco Muito se distancia substancialmente desta concepção de samba fraseado ainda que traga embutida em si elementos estilísticos desta abordagem. Podemos perceber algumas recorrências sobretudo no diálogo entre a mão esquerda (caixa/tons) e pé direito (bumbo), mas um ponto crucial neste diálogo é o fato de que ele é orientado pela interação com os membros do conjunto e não pela execução de um ritmo base. Neste sentido, as estruturas de origem de OLIVEIRA PINTO (2000), que sustentam a argumentação empreendida por BARSALINE (2014), no contexto específico em que estamos nos movimentando, se tornam mais rarefeitas. Aspectos como “regras de conjunto”, “pulsção elementar” (associada ao que chamamos de condução), “marcação”, “ritmo guia”, já não podem ser operados de forma explícita se considerarmos o caráter idiomático do samba, a partir de padrões rítmicos característicos associados ao instrumental típico, executando funções específicas.

A execução de Nenê neste contexto pode ser avaliada estética e significativamente nos termos de um script aberto (COOK, 2003), e ainda que possamos pensar sua performance (e a própria música) como um samba, podemos fazê-lo considerando a especificidade da situação na performance, e é neste sentido que julgamos apropriado considerar tal situação nos termos da construção de uma realidade estética nova, portanto diversa da representação do instrumental típico da percussão, embutida na lógica da adaptação. Ou como nos fala Nenê a propósito de sua própria execução, “quando eu toco, eu toco livre”, e isto significa que sua performance de um samba é, em alguns casos, uma performance aberta. Este é o caso em Cinco Muito. De acordo com Nenê sua abordagem remete a um samba, cuja rítmica está ali mas não é explícita, de modo que “ele [o ritmo do samba] está embutido naquela coisa que eu estou fazendo ali [...]. A intenção tem, mas ela não está explícita, não é um ritmo. Por que senão a composição fica careta [...] estraga a música” (LIMA, 2016). Ou seja, a proposição de uma realidade estética nova, está ligada à percepção que o músico projeta na fruição de outrem sobre sua performance, i.e., ainda que se experimente tal música

como um samba, isso não fica claro para o ouvinte pela via da associação significativa entre partes da bateria acionadas na execução de um ritmo e suas estruturas de origem; mas sim pela ligação (ou distanciamento), do universo do samba, que se projeta por saltos interpretativos que o ouvinte realiza em sua própria experiência.

Quando falamos sobre uma realidade estética nova (ou alternativa) estamos nos referindo ao potencial expressivo e significativo contido na performance. Neste sentido estamos trazendo à baila a noção de música enquanto processo de COOK (1998, 2003), para admitir que este samba foge do esquema tradicional representativo, baseado fundamentalmente nas associações entre instrumental típico e padrões rítmicos característicos, em sua adaptação para a bateria. Num modelo em que a bateria se integra a um instrumental típico e/ou representa sua realidade como contexto primário, a atuação do baterista encontra-se largamente condicionada pela execução de padrões rítmicos, timbres, um gestual, enfim, uma forma, que é esteticamente avaliada e significativamente compreendida nos termos deste contexto de origem.

Por outro lado, pensar numa performance que produz uma realidade outra é imaginar a execução do baterista sendo construída em diálogo com o próprio contexto daquela performance, no contato com seus pares, e na realização de ideias e elementos musicais nos quais podemos localizar traços mais ou menos evidentes de padrões rítmicos característicos, timbres, e um balanço gestual que se refere ao samba, mas que pode ser avaliado sob uma estética própria, cujo significado reside no processo em si e não em relação a um ‘lugar’ de origem e suas características. É uma outra ‘coisa’, uma outra ‘substância’ transformada que não nega sua tradição e origem, mas se pretende desvinculada desta, e ainda assim podemos associar aquela música ao ritmo do samba.

### Referências

- BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. Campinas, 2014. 240p. Tese. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
- COOK, Nicholas. *Music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. Music as performance. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Edit). *Cultural study of music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003, pp. 204-214.
- COSTA, Rogério. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2016.

LIMA, Realcino (Nenê). *Ogã*. CD. Mix House, 2005.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao autor. Registro em áudio transcrito pelo autor. São Paulo, 06/10/2016.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao autor. Registro em vídeo e áudio transcrito pelo autor. São Paulo, 06/04/2017.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao autor. Registro em vídeo e áudio transcrito pelo autor. São Paulo, 24/09/2018.

MARQUES, Guilherme. HASHIMOTO, Fernando. A performance singular do baterista Nenê na música *Alexandre, Marcelo e Pablo*. In: Anais do I Congresso Brasileiro de Percussão (CBP). *A pesquisa sobre percussão no Brasil: trajetória e novos desafios*. Campinas: IA/Unicamp, 2017, 528p.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. In: *África: revista do centro de estudo africanos (USP)*. São Paulo, 2000, pp. 87-109.

MIDDLETON, Richard. Music studies and the idea of culture. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Edit). *Cultural study of music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In: E. Taylor Atkins (ed.) *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, pp. 41-58.

SILVA, Raphael Ferreira da. *Improvisação e interação na escola “Jabour”*. Campinas, 2016. 292p. Tese. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

## Notas

<sup>1</sup> Projeto financiado pela Capes

<sup>2</sup> De acordo com a tese defendida por BARSALINI (2014) a constituição, a difusão e a incorporação destas quatro matrizes se deu com maior intensidade entre as décadas de 30, 40, 50 e 60 do século passado. Isto é consequência de um processo de adaptação da bateria na cultura musical do Brasil. Sabe-se que a bateria é um instrumento norte-americano que se desenvolveu ao longo do século XX em relação direta com a música deste país.

<sup>3</sup> Usamos o termo na acepção conceitual proposta por Oliveira Pinto, i.e., “temos aqui o resultado do fazer musical” (PINTO, 2000: 89).

<sup>4</sup> O autor Acacio Piedade discute de forma profunda a nomenclatura “música instrumental brasileira”, suas ambiguidades bem como sua localização no amplo espectro da chamada MPB.

<sup>5</sup> Neste disco *Ogã* há diversas faixas com a participação do saxofonista Vinícius Dorin complementando o trio. Isto significa que embora localizemos este álbum na trajetória do trio, ele contém faixas de uma formação ampliada para quarteto. Este é o caso da música *Cinco Muito*, objeto de nossa análise.

<sup>6</sup> Vale destacar que o artista se refere a concepções específicas de “convencional” e “diferente”. Ou seja, ele fala de um lugar, um ponto de vista pessoal. Neste sentido é preciso ter em conta que o convencional e o diferente para ele são construções particulares decorrentes de sua experiência de vida.



## Luizinho Duarte e sua nordestinidade na bateria<sup>1</sup>

Magno Altieri Chaves de Sousa  
EMUFRN – magno\_altieri@hotmail.com

Cleber da Silveira Campos  
EMUFRN – cleberdasilveiracampos@gmail.com

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise sobre as peculiaridades do baterista Cearense Luizinho Duarte ao executar o ritmo de frevo na bateria. Para tanto, foram analisadas as músicas *Frevo Agoniado* e *Frevo na Sopa*, do álbum *Tente Descobrir* (2005), do grupo Marimbanda. A metodologia centrou-se nas audições, transcrições, análises e comparações das obras. Dentre os resultados, evidenciou-se uma abordagem peculiar ao seu modo de execução do frevo na bateria.

**Palavras-chave:** Luizinho Duarte. Frevo. Bateria. Marimbanda. Vassourinhas.

### **The approach of Luizinho Duarte playing a brazilian northeast rhythm at the drumset called frevo**

**Abstract:** This article presents a particular point of view about a specific kind of Brazilian rhythm called Frevo and performed by Luizinho Duarte, a drummer from northwest of Brazil. To make this, two songs were selected, *Frevo Agoniado* and *Frevo na Sopa*, from cd *Tente Descobrir* (2005), with Marimbanda group. About the methodology process, we are focus on analytical and reflexive research, include auditions tracks of the respective songs, transcriptions, analyzes and comparisons. Among the results, it was evidenced a peculiar approach about frevo rhythm applied on drums..

**Keywords:** Luizinho Duarte. Frevo. Drumset. Marimbanda. Brushsticks.

## **1. Introdução**

O estudo sobre os diversos ritmos brasileiros e suas possíveis adaptações na bateria vem despertando grande interesse na comunidade que pesquisa os mecanismos e particularidades das origens e respectivas sonoridades desse instrumento.

Centenária, a história da bateria começa na América do Norte, mais precisamente em Nova Orleans<sup>2</sup>, em meados de 1900. Sua origem, basicamente, esta atrelada a junção de alguns instrumentos de percussão (tambores, pratos, efeitos sonoros) tocados por apenas um músico, o baterista. Com o advento da bateria, passou-se, também, a utilização dos pés para tocar alguns instrumentos, originando, num segundo momento, alguns artefatos como o pedal de bumbo e a máquina de chimal (BARSALINI, 2014, p. 41-42).

Em meados dos anos de 1920, surgem os primeiros relatos do aparecimento da bateria no Brasil (ibidem). A partir de 1927, gravações musicais utilizando a bateria começaram a acontecer em nosso país, já evidenciando os padrões rítmicos executados pelos instrumentos de percussão, agora adaptados na bateria. Um bom exemplo é o samba batucado

do baterista Luciano Perrone, o qual buscava reproduzir o que cada instrumento típico do samba executava na época (FALEIROS, 2000, p. 29; BARSALINI, 2014, p. 57).

Atualmente, podemos encontrar a bateria em praticamente todos os gêneros e estilos musicais, nos mais diferentes contextos. Muitos dos ritmos executados na bateria surgiram a partir de adaptações dos instrumentos de percussão, dentre estes, encontra-se o frevo. É sobre esse ritmo e suas adaptações na bateria trazidas pelo baterista Cearense Luizinho Duarte, junto ao grupo Marimbanda, que disserta esse artigo.

### **1.1. A inserção da bateria no frevo**

O nome frevo surgiu a partir da palavra “ferver”. Trata-se do primeiro gênero musical brasileiro criado para o carnaval no Brasil (IPHAN, 2016, p. 13-14).

Dentre as manifestações carnavalescas brasileiras, esta desenvolveu-se e tem seu lugar de destaque principalmente nas ruas das cidades de Recife-PE e Olinda-PE. Originalmente, o frevo é tocado apenas por instrumentos de sopro e percussão (podendo ainda, esporadicamente, apresentar a inserção da voz e de alguns instrumentos de cordas), mas sem a bateria. Dentre os instrumentos de percussão estão, basicamente, a caixa, o surdo e o pandeiro.

A partir da década de 1930, subdividiu-se o frevo em três diferentes tipos: frevo de rua (puramente instrumental), frevo canção (semelhante ao frevo de rua, mas com adaptação de letras) e frevo de bloco (com mais instrumentos musicais como; violões, cavaquinhos e violinos, tendo a participação geralmente de cantoras mulheres). O frevo começa a criar forma a partir das bandas marciais e fanfarras, além da participação de capoeiristas que dançavam em frente às bandas (IPHAN, 2016, p. 21).

Em meados de 1990, a bateria começava a ser inserida nos grupos musicais que tocavam o frevo. Tal inserção ocorreu por conta da forte influência do movimento musical criado na Bahia e denominado por *Axé Music*. Esse movimento trouxe os chamados trios elétricos que são caminhões dotados de potentes equipamentos de som e utilizados como palco para as apresentações das bandas nas ruas das cidades, durante o período de carnaval.

Nesse mesmo período, começava a despontar, em Recife-PE, uma das primeiras referências da aplicabilidade do frevo na bateria, o músico Adelson Silva, como reporta (COELHO, 2016, p. 35).

Ainda no nordeste brasileiro, no estado do Ceará, encontra-se o baterista Luizinho Duarte, objeto de análise da pesquisa aqui reportada.

Nesse contexto, este artigo visa identificar a multiplicidade de abordagens nos padrões rítmicos executados pelo baterista além de identificar as sutis nuances durante sua execução do frevo no instrumento. Assim, apresentamos a seguir uma breve bibliografia do músico seguido das ferramentas metodológicas e os resultados parciais obtidos a partir das transcrições e análises de duas diferentes obras.

## 2. Luizinho Duarte: uma breve bibliografia

Luizinho Duarte é natural da cidade de Fortaleza, capital do estado do Ceará. Nascido em 1954, iniciou seu contato com a música ainda criança, na casa de seus avós, na cidade de Iguatú/CE, como relata a entrevista concedida ao jornal *A Praça*, publicado em 2006:

[...] Era uma época maravilhosa passar as férias na casa de meus avós, aquela ‘casa de música’, porque meus tios, todos tocavam violão, meus primos também gostavam de música. Acho que foi naquela época que eu comecei a receber a influência da música em minha vida (GUEDES, 2006).

Além de baterista, é compositor e arranjador. Acompanhou ainda diversos e importantes intérpretes de música popular brasileira, como Elza Soares, Leila Pinheiro, Tim Maia (DIÁRIO DO NORDESTE, 2011), dentre outros.

Em 1999, Luizinho forma o grupo Marimbanda, um quarteto de música instrumental, destacando apresentações em diversos estados e no exterior. Com o quarteto, gravou dois álbuns denominados como: *Marimbanda* (2001) e *Tente Descobrir* (2005). Além dos discos com a Marimbanda, em 2009, o baterista gravou seu primeiro álbum solo intitulado como *Garimpo*.



Figura 1. Luizinho Duarte. Fonte: <<http://luizinhoduarte.blogspot.com/>>.

### 3. Metodologia

Baseado na pesquisa de campo analítica/reflexiva, foram selecionadas duas gravações nas quais o baterista apresenta-se executando o ritmo de frevo de forma bastante peculiar. Concomitantemente, partiu-se para a realização de análises audiovisuais de suas performances. Num segundo momento, foram realizadas transcrições dos padrões de frevo executados pelo intérprete a fim de identificar as particularidades de sua forma peculiar de execução desse ritmo. Para tanto, foram utilizadas algumas ferramentas tecnológicas como o *software MuseScore* (editor de notação musical livre para a transcrição das partituras) assim como o programa *Anytune* (utilizado para diminuir a velocidade dos áudios e, assim, auxiliar nas transcrições).

Através destes procedimentos metodológicos, buscou-se uma audição qualitativa seguido da análise e assimilação das nuances encontradas durante a performance do baterista Luizinho Duarte tocando o ritmo de frevo na bateria.

### 4. A performance do frevo na bateria por Luizinho Duarte

Nessa sessão, apresentaremos algumas observações sobre a performance do baterista na execução das obras *Frevo Agoniado* (Ítalo Almeida) e *Frevo na Sopa* (Luizinho Duarte), ambas contidas no segundo álbum do grupo Marimbanda, *Tente Descobrir* (2005).

Cabe salientar que os exemplos apresentados estão disponíveis para audição em *hyperlinks* dispostos nas notas finais deste artigo.

Atrelado a essas específicas características, buscamos ampliar o conceito de nordestinidade que, segundo Santos (2012), muitas vezes é associado ao termo forró “[...] enquanto gênero que abarca vários outros: baião, xote, coco, arrasta-pé e o próprio forró” (SANTOS, 2012, p. 170).

Neste artigo, procura-se entender tal termo como a busca por características específicas na prática desses ritmos associados aos instrumentos de origem e suas respectivas adaptações na bateria, com ênfase nas suas nuances encontradas.

#### 4.1. Frevo Agoniado

A música *Frevo Agoniado*, de andamento rápido (194 bpm), inicia-se com uma breve exposição do tema pela flauta e teclado. Logo na reexposição do tema, o baterista introduz uma levada de frevo surpreendendo-nos com a execução da caixa utilizando baquetas do tipo vassouras (i.e exemplo 1)<sup>3</sup>. Nesta, destaca-se uma forte peculiaridade no que se refere

a sua forma de utilizar essas baquetas durante a execução de uma padrão rítmico de caixa em andamento rápido (semínima = 194 bpm).

Mais especificamente, utiliza-se dessas baquetas sem realizar qualquer tipo de golpe mais incisivo na caixa, ou seja, a sonoridade resulta do ato de raspar a vassoura na pele com o mínimo (ou praticamente nenhum) acento, utilizando apenas o leve contato das cerdas das vassourinhas na pele do instrumento em movimentos verticais e laterais.



Figura 2. Movimento vertical (seta verde) e lateral (seta azul) das vassourinhas em direção à caixa. Imagem: autor.

A partir da discussão de Coelho (2016), que disserta sobre a performance do baterista pernambucano Adelson Silva, encontramos um segundo ponto peculiar que caracteriza uma das principais execuções do baterista Luizinho Duarte. Este ponto relaciona-se a utilização do padrão de bumbo no frevo.

Em linhas gerais, tanto Adelson quanto os demais bateristas, ao executarem um padrão/levada de frevo na bateria, tocam o bumbo no segundo tempo de cada compasso, que é oriundo do surdo tocado pelos percussionistas nos grupos de frevo, conforme a figura abaixo (COELHO, 2016, p. 48).



Figura 3. Bumbo normalmente executado no segundo tempo de cada compasso do frevo<sup>4</sup>.

Na música *Frevo Agoniado*, Luizinho Duarte toca um padrão diferente do citado acima, com o bumbo executado em semínimas, ou seja, constantemente.



Figura 4. Bumbo em semínimas do baterista Luizinho Duarte na música *Frevo Agoniado*<sup>5</sup>.

Na figura 5, destacamos uma pequena nuance (mas extremamente significativa) utilizada pelo baterista onde, além de executar o bumbo nas semínimas, enfatiza o segundo tempo de cada compasso com um leve acento, ou seja, esse segundo bumbo (em cada compasso) é tocado ligeiramente mais forte.



Figura 5. Bumbo em semínimas com acentuação no tempo dois de cada compasso<sup>6</sup>.

Outra particularidade observada refere-se aos padrões rítmicos (levadas) utilizados para tocar frevo. Nesse contexto, tornou-se uma abordagem comum os bateristas e percussionistas realizarem um rulo constante ou ainda uma sextina (COELHO, 2016) no último tempo do segundo compasso da levada (vide Figura 6).



Figura 6. Levada de frevo do Adelson Silva (COELHO, 2016, p. 48).

Na execução de Luizinho, o padrão de caixa dialoga com a melodia, ou seja, ao invés da execução de um ostinato constante na caixa, criam-se variações na levada, dialogando sempre com a própria melodia da música, o que faz com que cada fragmento seja sempre original.

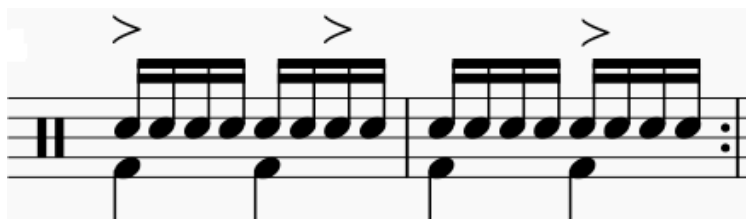


Figura 7. Pequeno fragmento da caixa com vassouras do Luizinho Duarte na música *Frevo Agoniado*, enfatizando os ataques concomitantes a melodia<sup>7</sup>.

A figura a seguir apresenta a transcrição da introdução da música a partir da entrada da bateria (00:19s à 00:38s). Destaca-se a acentuação de cada uma das notas expostas na melodia reforçadas pela caixa.

Figure 8 shows a musical score for a drum pattern in 2/4 time, with a tempo of 194 bpm. The score is divided into five staves, each representing a different section of the music. The first staff starts at measure 1, the second at measure 9, the third at measure 16, the fourth at measure 23, and the fifth at measure 29. The pattern consists of eighth notes with accents, creating a rhythmic sequence that is reinforced by the snare drum.

Figura 8. Exemplo da construção do padrão de caixa com vassouras na música *Frevo Agoniado*<sup>8</sup> (00:19-00-38s).

#### 4.2. Frevo na Sopa

Composta por Luizinho Duarte, essa obra apresenta um andamento um pouco mais lento que a anterior, ou seja, semínima igual a 170 bpm. Ao invés das vassouras, utiliza agora baquetas tradicionais, passando a executar o padrão de caixa com a mão esquerda enquanto a mão direita toca um ostinato mais “jazzístico” no *ride* (prato de condução).

Figure 9 shows a musical score for a drum pattern in 2/4 time, with a tempo of 170 bpm. The score is divided into two staves. The first staff starts at measure 1, and the second at measure 2. The pattern consists of eighth notes with accents, creating a rhythmic sequence that is reinforced by the snare drum.

Figura 9. Transcrição da levada executada pela bateria no início da música *Frevo na Sopa*<sup>9</sup>.

Ainda sobre a forma de execução da caixa-clara, percebe-se que Luizinho executa a mão esquerda aproveitando ao máximo o rebote da baqueta na pele (similar a execução de “notas fantasmas”), mas com uma intensidade um pouco mais forte. Dessa forma, o resultado sonoro da mão esquerda assemelha-se aos padrões de caixa tradicionais, quando executados com ambas as mãos, mas agora preenchidos com um novo elemento, ou seja, a sobreposição das sonoridades do prato de condução.

Nessa obra, destaca-se também, em sua levada, a distribuição de semínimas pontuadas preenchidas por semicolcheias e distribuídas entre a caixa e o bumbo, criando uma espécie de suspensão momentânea do ritmo, similar a uma sobreposição usualmente conhecida como “3 contra 2”. (i.e início do solo de piano em 01:55 à 02:00 min<sup>10</sup>).

## 5. Considerações finais

Ao analisar esses dois frevos executados na bateria por Luizinho Duarte, percebe-se novas possibilidades de interpretação para esse ritmo que muitas vezes acaba sendo executado por outros baterista de uma forma mais dura, ou ainda mais “engessada” devido a certa carência de matérias didáticos com variações de levadas de frevo.

Sabe-se que grande parte dos métodos, reportagens em revistas especializadas, dentre outros materiais, ou mesmo a execução desse ritmo por outros baterista, normalmente apresentam padrões rítmicos ou levadas de frevo muito semelhantes, com pouquíssimas variações.

Assim, torna-se evidente a importância em se ter uma abordagem mais livre e fora dos padrões “mais convencionais”, permitindo ao intérprete vislumbrar uma concepção mais livre de execução sem perder as características alusivas ao ritmo de frevo.

Podemos então afirmar que, Luizinho compõe seus padrões rítmicos sempre atrelado a música executada, gerando assim levadas/padrões de frevo únicos, decorrentes de cada composição. Cabe salientar também que, em ambas as análises, destaca-se os diálogos criados em forma de acompanhamento durante os improvisos dos outros músicos, atuando sempre de forma participativa, interagindo com o improvisador.

Em linhas gerais, destacamos alguns aspectos pessoais e importantes a cerca da forma peculiar de execução do ritmo de frevo na bateria por Luizinho, sendo: a) a execução do frevo na bateria em andamentos extremamente rápidos, evidenciando uma abordagem diferenciada onde o intérprete faz uso de baquetas do tipo vassourinhas; b) o padrão de bumbo tocado constantemente em semínimas onde, usualmente, utiliza-se em mínimas com o bumbo apenas no segundo tempo de cada compasso binário; c) o acompanhamento ativo de



Luizinho durante os improvisos buscando sempre estabelecer uma espécie de diálogo com os outros instrumentistas; d) variações do padrão rítmico distribuindo as sonoridades em diferentes peças da bateria, ou seja, apresentando uma forma bem peculiar de levada de frevo distribuindo algumas frases (ostinatos) entre prato de condução e caixa.

Como um dos próximos passos desta pesquisa, pretendemos elaborar um compêndio de estudos sistematizados para a criação e execução de levadas de frevo na bateria inspiradas nas concepções de Luizinho Duarte.

Por fim, acreditamos que 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 para a bateria e fornecendo, ainda, novas possibilidades de execução desses ritmos.

## Referências

BARSALINI, Leandro. *As Sínteses de Edson Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba para na bateria*. Campinas. 2009. 188f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

BARSALINI, Leandro. *Modos de Execução da Bateria no Samba*. Campinas, 2014. 264 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

COELHO, Adriano Ramos. *Um Estudo Sobre a Performance Musical do Baterista Adelson Silva*. Natal, 2016. 116 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

DIÁRIO DO NORDESTE. Caderno 3. *Profissão: parceria*. Site. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/profissao-parceria-1.697184>>. Acesso em: 21 set. 2018.

FALEIROS, Gustavo. *A Bateria Brasileira: 80 anos de história*. In: PERCUSSÃO, Batera &. *A Bateria Brasileira: 80 anos de história, especial Luciano Perrone*. 31, São Paulo: Jazz, 2000. p. 28-41.

GUEDES, J (Jornal A Praça). *Luizinho Duarte: músico*. 2006. Disponível em: <<http://www.joserobertoduarte.com.br/entrevistas/item/1027-luizinho-duarte-musico>>. Acesso em: 21 set. 2018.

HASIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. *Análise Musical de “Estudo para Instrumentos de Percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri: primeira peça escrita para instrumentos de percussão no Brasil*. Campinas. 2003. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Caminas, 2003.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Dossiê 14: frevo*. Brasília: Brasília Artes Gráficas, 2016. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DossieIphan14\\_Frevo\\_web.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DossieIphan14_Frevo_web.pdf)>. Acesso em: 05 jul. 2019.

TRALDI, César Adriano. *Interpretação Mediada & Interfaces Tecnológicas para Percussão*. Campinas, 2007. 128 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

---

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGMUS/EMUFRN).

<sup>2</sup> Situada no Estado da Louisiana, sul dos Estados Unidos.

<sup>3</sup> <https://soundcloud.com/magno-altieri-768621206/8-frevo-agoniado-cortado-de-0-a-1/s-XOVNZ>

<sup>4</sup> <https://soundcloud.com/magno-altieri-768621206/frevo-na-bateria-bumbo-no-segundo-tempo-do-compasso>

<sup>5</sup> <https://soundcloud.com/magno-altieri-768621206/frevo-na-bateria-bumbo-em-seminimas>

<sup>6</sup> <https://soundcloud.com/magno-altieri-768621206/frevo-na-bateria-bumbo-seminimas-com-acento-no-segundo-tempo-do-compasso>

<sup>7</sup> <https://soundcloud.com/magno-altieri-768621206/padrao-de-frevo-da-musica-frevo-agoniado-tocado-por-luizinho-duarte>

<sup>8</sup> <https://soundcloud.com/magno-altieri-768621206/8-frevo-agoniado-intro-da-bateria/s-qJvj8>

<sup>9</sup> <https://soundcloud.com/magno-altieri-768621206/13-frevo-na-sopa-intro-da-bateria-cortada-de-0-a-3-seg>

<sup>10</sup> <https://soundcloud.com/magno-altieri-768621206/13-frevo-na-sopa-3-contras-2-entre-caixa-e-bumbo-cortado-de-155-a-2>

## O músico e professor Ernesto De Lucca (1913-1977)<sup>1</sup>

Eduardo Fraga Tullio<sup>2</sup>  
UFU – [edutullio@hotmail.com](mailto:edutullio@hotmail.com)

**Resumo:** Este artigo traz informações sobre o músico Ernesto De Lucca. O objetivo desta pesquisa era trazer dados mais específicos sobre sua participação na percussão contemporânea no Brasil. A metodologia utilizada nesta pesquisa foram as entrevistas semi-estruturadas com pessoas próximas ao músico. Como conclusão dessa pesquisa destacamos o levantamento aprofundado de datas, fotos, documentos originais e pesquisas em fontes primárias, deixando um documento mais completo da importância que o músico Ernesto De Lucca teve na História da Percussão Contemporânea Brasileira.

**Palavras-chave:** Ernesto De Lucca. Percussão contemporânea. Brasil.

### The musician and professor Ernesto De Lucca (1913-1977)

**Abstract:** This article provides information about the musician Ernesto De Lucca. The objective of this research was to bring more specific data about its participation in contemporary percussion in Brazil. The methodology used in this research was semi-structured with people close to the musician. As a conclusion of this research we highlight the survey dates, photos, original documents and research in primary sources, leaving a more complete document of importance that musician Ernesto De Lucca had in the History Brazilian Contemporary percussion.

**Keywords:** Ernesto De Lucca. Contemporary percussion. Brazil.

### 1. Introdução

O argentino Ernesto De Lucca foi certamente o músico mais importante para a percussão contemporânea brasileira a partir da década de 1960. Filho de pais italianos<sup>3</sup> que migraram para a Argentina, De Lucca, nasceu no município de Bahia Blanca, província de Buenos Aires, em 19 de Outubro de 1913 e faleceu em São Paulo em 3 de Outubro de 1977. De Lucca desembarcou no porto do Rio de Janeiro em 17 de Outubro de 1945 e obteve a naturalização como cidadão brasileiro em 19 de fevereiro de 1954. Antes de chegar no Brasil, na cidade de Buenos Aires tocou percussão e bateria em orquestras típicas de tango e na Rádio “El Mundo”, no início da década de 1940, como demonstra a próxima foto.

Já instalado no Brasil, trabalhou como baterista no Cassino Palace Hotel na cidade de Poços de Caldas (MG), como demonstrado na foto a seguir, com data no verso de 28 de março de 1946. O Cassino Palace foi atingido por um incêndio em 1946 e este ano marca também a data em que o presidente do Brasil na época, Marechal Eurico Gaspar Dutra, decretou o fechamento dos cassinos, em 30 de abril.

De Lucca, provavelmente se mudou para São Paulo a partir de 1947 e, segundo Olivier Toni:

Um dia De Lucca apareceu no ensaio da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo levado por algum amigo músico e teve a oportunidade de tocar os tímpanos, [...] tocou muito bem, e ficou trabalhando como timpanista contratado no Theatro até ser efetivado em 1960. (TONI, 2011, entrevista pessoal).



Fig.1: Ernesto De Lucca na Rádio El Mundo, Buenos Aires, 1941.  
Fonte: Acervo pessoal, gentilmente cedido pela Sra. Neide de Lucca.



Fig.2: De Lucca no Cassino Palace, Poços de Caldas, 1946.  
Fonte: Acervo pessoal, gentilmente cedido pela Sra. Neide de Lucca.

Antes de ser contratado como músico efetivo no Theatro Municipal, seu principal trabalho era na Orquestra do Maestro Sílvio Mazzuca. Como os trabalhos com orquestras sinfônicas e gravações foram surgindo em maior escala, aos poucos foi deixando de tocar bateria e se dedicando mais a percussão orquestral.

Provavelmente no Theatro Municipal assumiu o cargo de timpanista com a aposentadoria de Vicente Bucharelli, com o qual deve ter tocado junto, e assim que Bucharelli faleceu ou parou de tocar, De Lucca assumiu os tímpanos. De Lucca foi professor na Escola Municipal de Música de São Paulo e 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.



Fig.3: Orquestra do Maestro Sílvio Mazzuca, com De Lucca na bateria.  
Fonte: Acervo pessoal gentilmente cedido pela Sra. Neide De Lucca.



Fig.4: Ensaio no Theatro Municipal de São Paulo da obra “Sonata para percussão e piano de Bela Bartók. Fonte: Acervo pessoal, gentilmente cedido pela Sra. Neide De Lucca.

Além de tocar no Theatro Municipal, De Lucca tocou na Orquestra Filarmônica com o Maestro Simon Blech em 1965 e, na Orquestra Sinfônica Estadual, com o maestro Eleazar de Carvalho em 1975 e 1976. Também tocou tímpanos na Orquestra Filarmônica de São Paulo, que de acordo com alguns músicos entrevistados, foi a melhor orquestra em São Paulo entre os anos de 1965 e 1968, regida pelo maestro Simon Blech. Os outros percussionistas que tocavam nesta orquestra eram: Cláudio Sloan, Guilherme Franco, Cleon de Oliveira, Frederico Urlas e Cláudio Stephan.

Nesta pesquisa sobre o músico Ernesto De Lucca, 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, comprava todos os métodos do Saul Goodman, observava, estudava.” (BOLOGNA, 2012, entrevista).

Em 1967 De Lucca criou o *Grupo de Percussão de São Paulo* juntamente com Guilherme Franco, Cláudio Stephan e Cleon de Oliveira, realizando a estréia da obra “Três Estudos para Percussão” de Osvaldo Lacerda, em 1968. O compositor Mário Ficarelli dedicou à De Lucca a sua obra para percussão Suíte "O Poço e o Pêndulo", escrita em 1971 e estreitada por De Lucca e vários outros percussionistas durante a “Semana de Música Nova” em São Paulo. Na entrevista realizada com o maestro Ronaldo Bologna ele destaca o interesse de Ernesto De Lucca pela percussão:

Havia um interesse muito grande da parte do De Lucca por métodos e novos conhecimentos. Em 1957, houve uma grande revolução aqui.... Com a vinda da Filarmônica de Nova York fizemos um conjunto de pessoas interessadas e arrumaram para irmos jantar com o Saul Goodman. O De Lucca foi muito entusiasmado, e o Saul contou muitas histórias e foi uma pessoa muito simples e depois nos apresentou ao Morris Lang e ao Ed Bailey (BOLOGNA, 2012, entrevista)

O maestro Ronaldo Bologna ainda lembrando sobre De Lucca comentou:

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 do tímpano, comprava todos os métodos do Saul Goodman, observava, estudava. Seguramente ele teve poucas aulas na Argentina, veio muito cedo para o Brasil, ele veio tocando com algum conjunto, e era muito aventureiro, gostava de mulatas. Ele sabia que tinha limitações também, porque teve que se fazer sozinho. Ele sofria porque seus colegas [da percussão] estavam ali pra fazer qualquer coisa. Ele era o chefe de naipe, mas era difícil de lidar com os colegas, mas se respeitavam e se davam bem (BOLOGNA, 2012, entrevista)

O percussionista Djalma Colaneri também comentou sobre seu contato com De Lucca:

Eu gostava da sonoridade dele, apesar de ter uma certa deficiência técnica com a mão esquerda né? Mas a musicalidade dele era assim muito boa, né? Então, era uma pessoa que a gente admirava..., ele tinha muita segurança, era muito tranquilo na hora de tocar, muito seguro, ele conhecia muito, ele fazia isso o dia inteiro né? Gravações e concertos, e era uma pessoa agradável, brincalhão, contava piadas e vinha e te abraçava, só faltava dar um beijo, entendeu? Então era uma pessoa bem amistosa, eu gostava (COLANERI, 2011, entrevista)

Como Ernesto De Lucca tinha muito interesse na pesquisa, em agosto de 1961, participou de um curso de “Folclore” no Instituto Histórico e Geográfico onde pode conhecer e transcrever vários ritmos brasileiros como: congadas, fandango de Sorocaba, embolada, lundus, samba-lenço, carimbo e umbigada.



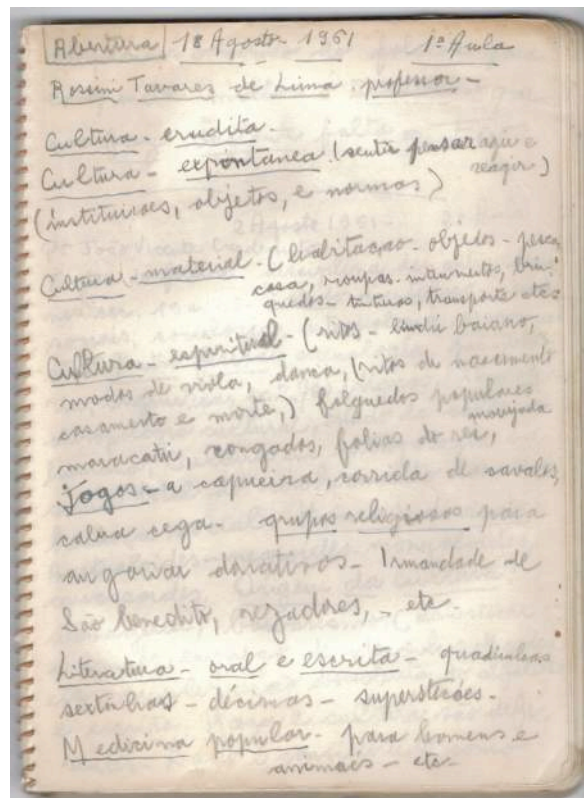


Fig.5: Primeira página de um caderno de anotações do Curso de Folclore que Ernesto De Lucca participou em 1961 como aluno. Fonte: Acervo pessoal gentilmente cedido pela Sra. Neide De Lucca.

Essa característica pelo interesse de percussionistas do meio erudito, apesar de que De Lucca tinha começado sua carreira tocando bateria e percussão popular, em pesquisar a percussão popular é fato ocorrido desde a década de 1960, sendo que não foi aprofundado nos anos seguintes, ficando a percussão popular longe do ambiente acadêmico.

### Referências

TULLIO, Eduardo Fraga. *O Grupo do Brooklin, semente da percussão contemporânea no Brasil*. Aveiro, 2004, 123f. Tese de Doutorado em Música. Universidade de Aveiro, 2004.  
 LOVAGLIO, Vânia C. *Eládio Perez-Gonzalez: um militante da música contemporânea brasileira*. Uberlândia, 2002, 129 f. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Uberlândia, 2002.

### Entrevistas

BOLOGNA, Ronaldo. Entrevista de Eduardo Fraga Tullio, em 18 de abril de 2012. Vídeo. São Paulo.  
 COLANERI, Djalma. Entrevista de Eduardo Fraga Tullio em 22 de novembro de 2011. Vídeo. São Paulo.  
 LUCCA, Neide De. Entrevista de Eduardo Fraga Tullio em 02 de dezembro de 2012. Vídeo. São Paulo.  
 TONI, Oliver. Entrevista de Eduardo Fraga Tullio em 08 de novembro de 2011. Vídeo. São Paulo.



---

<sup>1</sup> Fonte Financiadora: Capes

<sup>2</sup> Nota sobre o autor: 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. Atualmente é aluno no Programa de Pós graduação Tecnologias, Comunicação e Educação da Faced- UFU sob supervisão da professora Mirna Tonus, desenvolvendo o projeto do documentário: A percussão erudita no Brasil e o Grupo de Percussão do Brooklin como grupo pioneiro.

<sup>3</sup> Ernesto De Lucca - nascido a 7/12/1877 em Bologna e falecido a 10/2/1941 em Buenos Aires, e Teresa Borioli De Lucca, nascida a 27/11/1886 em Milão e falecida a 8/8/1942 em Buenos Aires.

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

Yuri Honorato Vieira  
*UFSJ – contatopolifonica@gmail.com*

Marcos Edson Cardoso Filho  
*UFSJ – marcosfilho@ufsj.edu.br*

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo investigar as práticas de performance dos sineiros que atuam na Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei. A presença do negro escravizado nas torres das igrejas católicas no séc. XVIII possibilitou o surgimento de uma linguagem dos sinos com forte influência rítmica africana. Muitas das práticas de performance hoje utilizadas pelos sineiros dialogam com práticas similares presentes em outras manifestações musicais do Brasil. Essa abordagem, além de auxiliar na preservação e na memória deste importante patrimônio cultural imaterial, pode também inspirar práticas musicais em outros contextos de performance.

**Palavras-chave:** Linguagem dos sinos. Práticas de performance. Etnografia.

**Dialogues in the tower: a study of the performance practices of the bells' players in São João del Rei**

**Abstract:** This paper aims to investigate the performance practices of the bell-ringers that work in the Basilica Cathedral Nossa Senhora do Pilar in São João del-Rei. The performance of African slaves in the towers of Catholic churches in the eighteenth century enabled the emergence of a language of bells with strong African rhythmic influence. Many of the performance practices used today by the bell-ringers dialogue with similar practices present in other manifestations of Brazilian music. This approach, besides helping to preserve and remember this important intangible cultural heritage, can also inspire musical practices in other performance contexts.

**Keywords:** Musical language of the bells. Performance practices. Ethnography.

### **1. Breve contexto histórico da linguagem dos sinos em São João del-Rei**

Expoente do ciclo do ouro, a cidade histórica de São João del-Rei/MG é mantenedora de tradições religiosas, culturais e sociais que remontam ao século XVIII. Dentre essas tradições, 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 (VIEIRA E CARDOSO FILHO, 2018, p. 1).

Além dos toques “canônicos”, aqueles ligados à liturgia da Igreja, já descritos no *Código dos Sinos São-joanenses*, em 1981, posteriormente ampliado por Aloízio Viegas –

importante musicólogo local – para o projeto *Piques e repiques*, da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), havia também o que se poderia chamar de “toques de improvisação”, ou repiques. Mais abertos a sotaques e diferenças regionais, esses toques possuem maior influência da musicalidade dos negros escravizados, sineiros da época, conforme descrito por Dangelo:

[...] em função da presença do elemento escravo como sineiro, também existia (se nos basearmos pelo código de São João del-Rei) uma segunda modalidade ligada ao que poderíamos chamar de 'toques de improvisação', diferente dos "Canônicos". O primeiro tipo, mais aberto a 'sotaques' e diferenças regionais, está ligado a um aspecto fundamental para o entendimento do estudo da memória dos toques de sinos no Brasil Colônia, que é, como já salientamos, a atividade do escravo como sineiro. Atividade que, por princípio, exigia esforço físico, e foi por isso exercida pelos escravos até a abolição, existindo referências a grandes sineiros escravos em vários ensaios sobre a cidade do século XIX. (DANGELO, 2013, p. 65).

A técnica da corda presa ao badalo, mencionada anteriormente, pode estar diretamente 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 (Figura 1). De acordo com o pesquisador 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 discussões de estudiosos a respeito da influência da cultura musical africana no desenvolvimento de tal linguagem. Partindo deste ponto, foi realizada uma pesquisa de iniciação científica intitulada *Influência Africana na Linguagem dos Sinos de São João del-Rei*, que produziu gravações e transcrições de 10 repiques diferentes, executados durante a Semana Santa de 2017, posteriormente analisadas em busca da ocorrência do paradigma do *tresillo*, um dos elementos de grande importância para a compreensão dessa provável herança, tendo como base os estudos de Sandroni (2001). 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 (VIEIRA E CARDOSO FILHO, 2018, p. 3). 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 também foram possíveis através da observação e compreensão das práticas de performance dos sineiros. Neste sentido, o objetivo desta pesquisa é investigar as práticas de performance e escuta coletiva dos sineiros de São João del-Rei.



Figura 1. Fotografia dos sinos da torre da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei, MG. Foto: Thiago Morandi.

## 2. Práticas de performance no alto da torre

Os repiques são tocados, essencialmente, a depender do repique e da disponibilidade de sinos na torre, por dois, três ou quatro sineiros, utilizando em conjunto três (Sininho, Meião e Grande) ou quatro (Sininho, Meiãozinho, Meião e Grande) sinos de tamanho, sonoridade função distintas (grave, médio e agudo) (Figura 2). A utilização das mãos para acionar o badalo através de uma corda assegura uma relativa precisão rítmica, mas que necessita de grande controle e condicionamento físico para manter a expressividade de cada toque. As características rítmicas dos repiques já pressupõe a utilização de notas acentuadas mescladas com *ghost notes*, configurando uma estrutura baseada em uma rítmica característica acrescida de floreios, algo bastante comum no universo percussivo. As práticas musicais dos sineiros tratam-se, portanto, de uma performance em grupo que acontece no alto da torre da Igreja, compondo a paisagem sonora do centro histórico cidade. Muitas vezes, o espaço da torre é ocupado também por sineiros aprendizes, simpatizantes da prática e visitantes, o que acaba configurando, em alguns casos, como uma performance apresentacional, forma como é conceituada por Thomas Turino (2008). Em momentos festivos, a revirada dos sinos também pode ocupar esse lugar, devido aos elementos sonoros e visuais que agrega ao ritual do qual as pessoas participam ou simplesmente observam. É muito raro que uma mulher toque sino (IPHAN, 2009, p. 37). Até mesmo o acesso de mulheres às torres ainda é restrito, devido às crenças religiosas. Portanto, este acaba por ser um ofício masculino, embora isso venha sendo cada vez mais colocado em questão.

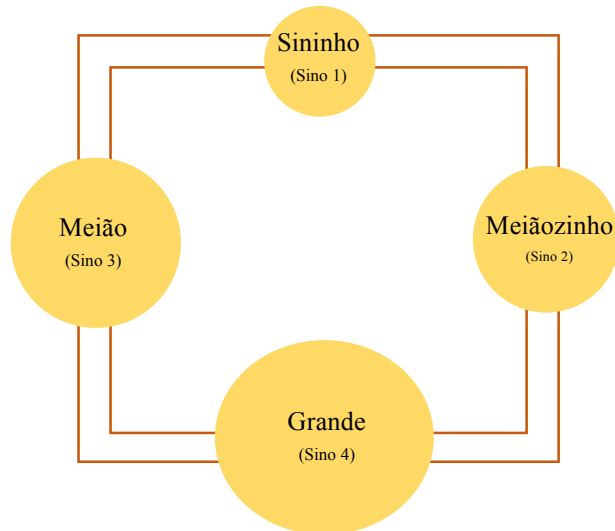


Figura 2. Torre principal (frente) – Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei, MG.

As execuções dos repiques estão organizadas a partir de um roteiro pré-estabelecido. Uma espécie de partitura mental com partes fixas e improvisadas regidas pela escuta e por códigos dos sineiros que são demonstrados tanto nos aspectos rítmicos quanto corporais.

Os roteiros de performance dos repiques, produzidos a partir de nossas análises, de um modo geral, são divididos em três partes: Seção Introdutória, Seção Central (que se divide em Eixo Central e Eixo de Transição) e Seção Conclusiva. O caráter lúdico e a dinâmica do repique se revelam nas transições, na qual os sineiros devem manter escuta e atenção direcionados na comunicação sonora (chamada) que determinará ou a mudança para a seção seguinte ou a repetição dos elementos rítmicos da seção do momento. No entanto, é na Seção Central onde ocorre o maior índice de indeterminação com improvisações e brincadeiras a partir de uma base rítmica (Figura 3).

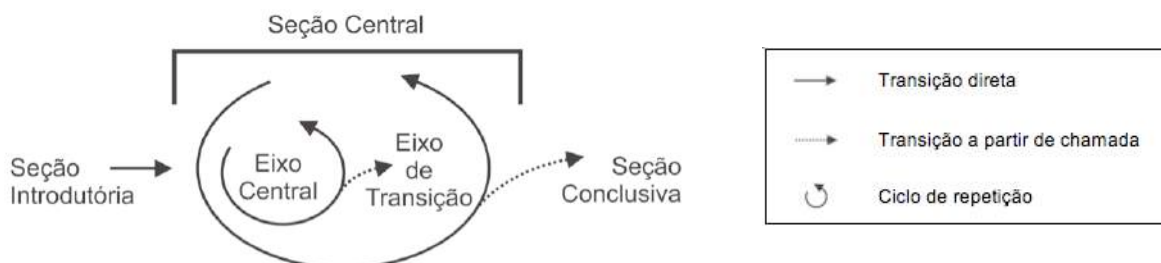


Figura 3. Exemplo de roteiro de performance do repique Batucadinha.

As brincadeiras, jogos improvisativos, diálogos musicais e questões extra-musicais são mediadas pelas habilidades técnicas, entre outros aspectos da performance relacionadas ao

toque dos sinos e às necessidades externas inerentes a sua função. O sineiro responsável pela catedral, 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 Meião, 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.

E continua:

Vamos supor, nós tá repicando lá. Ah, vou fazer você voar, só que você não sabe, entendeu? Então eu vou inventar umas pancadas em cima do contexto ali. É igual eu te falei, esse negócio do improvisado, entendeu? (...) Aí o Sino Grande tem que tentar acompanhar, senão “voa”, aí até pegar lá na frente... Aí você olha assim e vê a turma tudo rindo, aí o pessoal fala: Olha lá, errou! Mas é brincadeira entre sineiros mesmo, entendeu? (FREITAS, 2017).

Da mesma forma, a finalização do repique depende do contato visual, como acontece em contextos musicais em grupo de forma geral. O sineiro Luiz descreve da seguinte forma:

É mais no olho ali, tem gente que consegue escutando, mas é mais no olho, tipo assim, eu olho pra quem tá tirando no Sininho, no Meião. Ou pode acontecer também igual eu tô te falando assim, essas brincadeiras de sineiro, o Meião quer parar ali, só que o Sininho [canta uma continuação de toque] já chama em cima, aí tem que continuar, entendeu? Ou então todo mundo para e deixa o Sininho passando vergonha também (FREITAS, 2017).

Na visão de Marta Blache, neste caso, a performance é entendida “como um princípio organizador que compreende o ato artístico, a forma expressiva e a resposta estética, vistos a partir dos próprios atores sociais e dos contextos específicos em que ocorrem” (Blache, 1995, p. 8). Neste caso, torna-se necessário ampliar o que se entende por performance, tendo em vista que a prática sineira cuja principal função é religiosa, não necessariamente é balizada por elementos artísticos e estéticos, apesar deles estarem presentes, sobretudo, nas escolhas durante as apresentações.

Por fim, é importante ressaltar que as práticas de performance dos sineiros em São João del-Rei acontecem sempre no momento, sem preparação ou ensaio prévio. A transmissão de conhecimentos acontece na torre durante os toques, na qual sineiros iniciantes, através da escuta e observação, adquirem as habilidades necessárias e as informações relativas a cada repique. Nesse sentido, acreditamos que a prática sineira muito se assemelha ao que Wengler chama de comunidades de prática, que na leitura de Estevão Amaro dos Reis, Suzel Reily e Lenita Nogueira:

[...] envolvem grupos de indivíduos que se reúnem periodicamente, tendo como objetivo e interesse comum o aprendizado e as formas de aplicação do que foi aprendido. São grupos de pessoas movidas pela paixão por algo que fazem, e que compartilham o ideal de que aprendem como fazê-lo melhor, na medida em que interagem regularmente (Wengler, 2012 apud Reis et al., 2016).

### 3. 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:

BLACHE, Marta. (Org.). *Narrativa folklórica (II)*. Buenos Aires: Fundación Argentina de Antropología, FADA, 1995.

DANGELO, A. G. D; BRASILEIRO, V. B. *Sentinelas sonoras de São João del-Rei*. Belo Horizonte: Estúdio 43 – Artes e Projetos, 2013.

FREITAS, Luiz de Carvalho. Entrevista concedida a Yuri Vieira em 07/07/2017. São João del-Rei, MG. Gravação digital.

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](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie16_toquedossinos.pdf).

REIS, Estevão Amaro dos; REILY, Suzel Ana; e NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. O folclore em contexto e o conceito de comunidades de prática como uma nova perspectiva de abordagem para os estudos de folclore. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXVI, 2016, Belo Horizonte. *Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*: University of Chicago Press, 2008.

VIEIRA, Yuri Honorato; CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Influência Africana na Linguagem dos Sinos de São João del-Rei*. Anais [recurso eletrônico] : resumos da 70ª Reunião Anual da SBPC, 22-28 julho 2018, UFAL, Maceió / Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. – São Paulo: SBPC, 2018. Disponível em: <<http://www.sbpnet.org.br/livro/70ra>>.

## Estudos interpretativos para obra *Onze*, de Marco Antonio Guimarães

Elson Oliveira

Conservatório Municipal Maestro Henrique Castellari – Salto/SP – [elson.leo@hotmail.com](mailto:elson.leo@hotmail.com)

**Resumo:** *Onze* é interpretada com ritmos populares por um tambor plástico. As comparações entre obras de diferentes períodos (fator específico e indeterminado), justificam a ocorrência dos timbres de objetos do cotidiano. De recursos e técnicas incomuns, os novos instrumentos representam um desafio aos compositores, ao mesmo tempo que musicólogos veem nesses sons, a possibilidade de musicalização a partir da pedagogia contemporânea. Os ritmos escolhidos resolveram o problema interpretativo de “tocar apenas os pulsos”, reposicionando-a no contexto da cultura popular.

**Palavras-chave:** Onze. Percussão. Objetos do cotidiano. Cotidiáfonos. Notação contemporânea

### Interpretive Studies for work *Onze*, by Marco Antonio Guimarães

**Abstract:** *Onze* is performed with popular rhythms by a plastic drum. Comparisons between works of different periods (specific and undetermined factor) justify the occurrence of the everyday objects' timbres. Of unusual resources and techniques, the new instruments pose a challenge to composers, while musicologists see in these sounds, the possibility of musicalization from contemporary pedagogy. The chosen rhythms solved the interpretive problem of “playing only the pulses”, repositioning it in the context of popular culture.

**Keywords:** Onze. Percussion. Everyday Objects. Quotidaphones. Contemporary Notation.

### 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, as figuras musicais são substituídas por geométricas, estabelecendo uma relação métrica de acordo com o número de lados (três, quatro, cinco, etc), dividindo-a em ciclos de onze tempos. Não há indicação de instrumentos, ações musicais, alturas e andamentos – apenas dinâmicas, ligadura de expressão e repetições característicos da notação tradicional. A redução de elementos musicais na pauta, sugere uma aproximação com o “indeterminismo”, assim como na interpretação das peças *Quartet* (John Cage, 1935) e *Entrando pelos canos* (Hermeto Pascoal, s/d)<sup>1</sup> (Fig. 1).

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 e música de câmara (idiófonos, membranófonos). 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. Todos estes diferem dos ‘objetos sonoros’, como apitos, sirenes, buzinas, que mesmo tendo sido projetados para funções não musicais (sinalizadores de trânsito, caça), tornam-se facilmente atribuídos à produção musical em geral. (OLIVEIRA, 2004, p. 4).



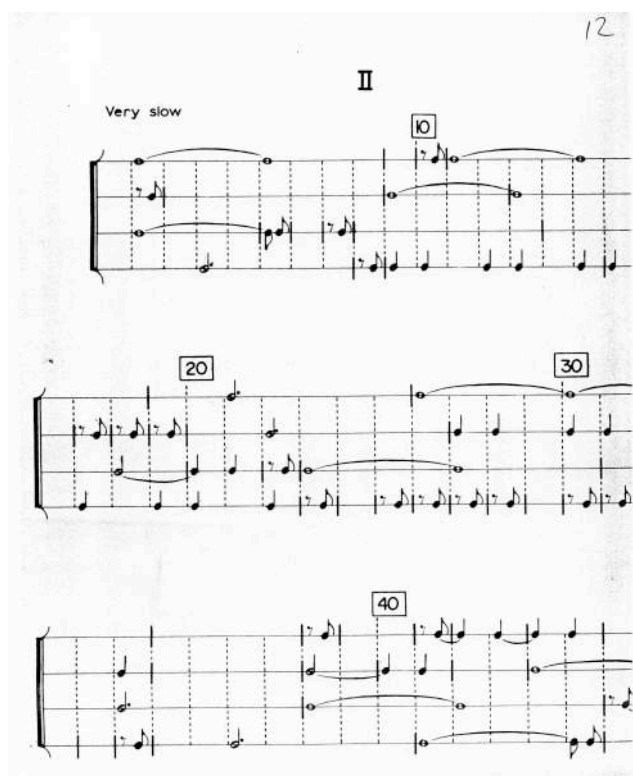


Fig.1: Partitura de *Quartet* (Cage): sem instrumentação específica.

O tema “percussão com objetos” da pesquisa *Utilização de objetos do cotidiano em 26 obras para percussão do século 20* (OLIVEIRA, 2004), relata a ocorrência de objetos do cotidiano no repertório para percussão. Alguns aspectos, como as relações entre o convencional e o inusitado, foram encontradas em diversas composições. Neste sentido, elas procuram evidenciar o timbre de materiais sonoros (objetos), utilizados na produção musical, encontrados em alguns casos em Brindle (1975), Centazzo (1983) e Frungilo (2003) em limitada bibliografia sobre o tema (Fig. 2).

Compositores escreveram para objetos do cotidiano e instrumentos de percussão, utilizando-os nas obras *Ionisation* (Edgard Varèse, 1931), *First construction* (John Cage, 1939), *Music for eight persons playing things* (Jorge Antunes, 1970/71) e *Music for pieces of wood* (Steve Reich, 1973). Edgard Varèse (1885-1965) tornou-se um dos maiores inovadores do século 20, pelo “fenômeno sonoro” (independente da harmonia ou melodia), música eletrônica, experimentações timbrísticas e uso de objetos do cotidiano, como as sirenes e a bigorna de *Ionisation*, primeira grande composição escrita para conjunto de percussão.

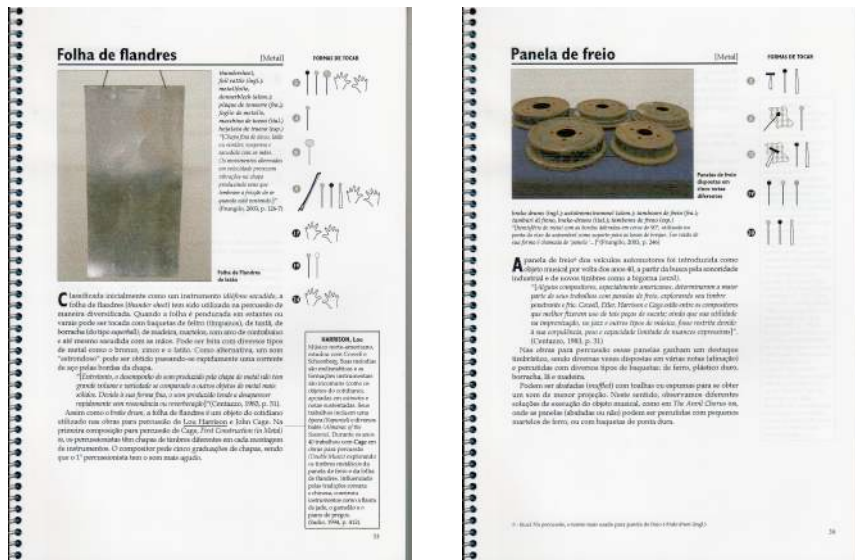


Fig. 2: *Manual dos objetos do cotidiano* (OLIVEIRA, 2004): fichas contendo classificação dos instrumentos, modo de tocar, ações musicais encontradas no repertório contemporâneo e histórico dos compositores.

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, instrumentos não-específicos, recursos indeterminados, incorporando o aleatório à música. De 1939 a 1941 escreveu três peças fundamentais para percussão: *First construction (in metal)*, *Second construction* e *Third construction*, repletas de unidades de tempo (ostinatos), do uso musical de objetos do cotidiano e do piano preparado<sup>2</sup>.

Em outros casos, a escolha de timbres dos instrumentos, tipos de baquetas e combinação de “eventos sonoros”, estão determinados na obra, como *Music for eight persons playing things*, 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 em seu artigo sobre Antunes, destaca alguns aspectos para realizar “o som das coisas” (total de 16 objetos na peça), como a soma de timbres diferentes quando tocados em defasagem (vidro e plástico), causam densidade e reverberação. Outro detalhe nas indicações da bula é com relação à intensidade do som:

(pp, p, mp, f, ff) dadas na partitura, se referem ao resultado sonoro e não à força física que se deve aplicar sobre o instrumento. Por exemplo, o copo com ‘forte’ deverá ser percutido levemente com a baqueta de madeira, enquanto a placa de madeira ‘piano’ deverá ser golpeada fortemente com a baqueta de feltro. (BOUDLER, 2002, p.259)

Os exemplos de obras para percussão que utilizam objetos lado a lado com outros instrumentos, demonstram uma “paridade musical” para os mesmos e, a relevância histórica de alguns timbres de instrumentos, que certamente promoveram uma sonoridade moderna à percussão, verdadeiros ícones como a panela de freio e as chapas de metal.

## 2. Objetivos

De forma geral, a utilização de objetos funcionais como material sonoro-musical apresenta-se como um desafio aos compositores (mesmo os percussionistas), por estes apresentarem timbres, recursos e técnicas incomuns. Tal exploração inusitada ocorreu mais na percussão do que em outros instrumentos, entre os anos 1930 a 1970.

Este não é o caso de *Onze*, uma peça aberta à improvisações com qualquer tipo de instrumentos. Por outro lado, a utilização de objetos na minha interpretação solo, é resultado da suposta indeterminação na partitura.

A partir dessa “delimitação”, foi escolhido um timbre análogo ao tambor, uma garrafa plástica (5 litros) percutida com uma baqueta de lã dura na mão direita (Fig. 3). A mão esquerda toca o galão, girando-o para obter diferentes sons (abafado, aberto, *glissando*, bater com o cabo da baqueta e rulos).



Fig.3: Tambor de plástico (galão de 5 litros) e baqueta de lã (dura).

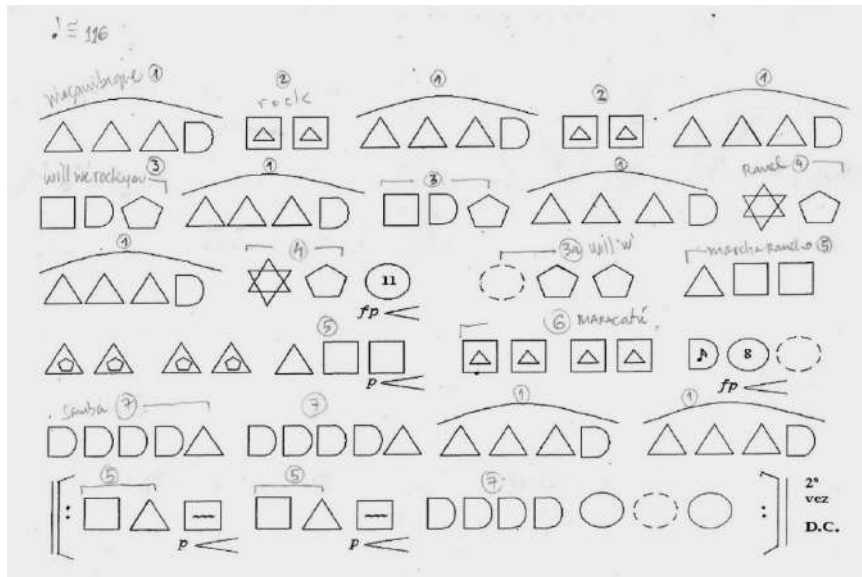


Fig.4: Partitura de *Onze* com anotações de estudo, a partir de ritmos como moçambique, maracatu, samba e rock.

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 proporcional de 4 semínimas + 3 colcheias) e o pentágono pequeno no triângulo (leitura proporcional de 3 semínimas + 5 colcheias). Há ainda os números 11 e 8 inseridos na elipse e, a figura rítmica da semicolcheia desenhada no semi-quadrado, tocando-se dois grupos de quatro notas em dois tempos (Fig. 4).

### 3. Metodologia

A educadora musical argentina 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”<sup>3</sup>. 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. Segundo a autora, outra denominação frequente para objetos sonoros utilizada por Pierre Schaeffer, relata o som e não o instrumento que o produz, causando certa confusão.

Akoschky relaciona a combinação de diversos materiais, necessários à construção dos novos instrumentos, como aros, argolas para suspender objetos e potes como ressonadores. Agrupou-os em unidades descritivas – Simples (sem confecção) e Compostos (construídos utilizando ferramentas) – contendo tipos de materiais, confecção, modos de ação, tipos de som, etc. E com relação ao rendimento sonoro dos “cotidiáfonos”, descreve:

O estudo dos mecanismos de geração de som permitiu melhorar a construção instrumental, buscando maior relacionamento e equilíbrio entre as partes constituintes (material vibratório ou elemento vibratório fundamental e ressonadores) e os modos de ação ou mecanismo de excitação (que devem ser ativados pelo aluno), como a ação de esfregar uma corda, soprar um bocal etc.) (AKOSCHKY, 1988, p. 11).<sup>4</sup>

Por sua vez, a utilização de novas fontes sonoras em *Onze*, torna-se recorrente a busca de timbres inusitados – o “som das coisas” proposto por Antunes – e, de modo geral, promove uma musicalização contemporânea para estudantes e professores de música<sup>5</sup>.

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 as variáveis (FONTERRADA, 1994).

A busca da transformação musical em *Onze*, refere-se às escolhas tímbricas e a interpretação dos ritmos. O fato da partitura ser um desenho geométrico, uma “oposição livre” à organização formal (escrita), desafia os intérpretes a ultrapassar a codificação da forma musical, como o fraseado de onze pulsos, dinâmicas e sinais de repetição.

Para Fonterrada, o sujeito que faz música, faz para alguém com a intenção do diálogo. Tal experiência musical só pode ser compreendida se estiver no contexto da comunidade de quem a pratica, conclui. E com relação à prática musical, quanto maior o domínio ou habilidade, menor será o nível de consciência de quem a faz, pois a ação musical não se dá através de “processos intelectuais”, ou seja, o sujeito que domina uma língua, naturalmente não pensa para falar. A música como objeto de reflexão é posterior ao domínio do chamado “uso espontâneo”, na maioria das vezes, ligado ao aspecto da fala.

#### **4. Resultados obtidos**

O caminho escolhido para interpretar *Onze*, (um desenho, portanto, sem a codificação da linguagem verbal), estrutura-se no desenvolvimento de ritmos populares como motivo temático. Tais ritmos (vivenciados em práticas anteriores), agora incorporados nas

improvisações dos ciclos, potencializam a dialética musical, reposicionando a obra no contexto da música popular.

O problema interpretativo encontra-se em “tocar apenas as pulsações”, o que reduziria sua musicalidade. Na montagem de 2003, com o grupo Piap, foi notada tal dificuldade, pois, um compasso de onze tempos não é comum na música ocidental. A solução foi ter um instrumento grave (bombo sinfônico) que marcasse os tempos, com pouquíssima variação de ritmo, enquanto idiófonos e alguns objetos do cotidiano improvisavam motivos rítmicos, porém, sem nenhuma intenção idiomática de ritmos populares pelos intérpretes.

Retomando os estudos de *Onze*, optei por “aclimatar” elementos do samba, maracatu, rock, além da batida da canção *We will rock you* (Queen, 1977), e da rítmica da caixa-clara do *Bolero de Ravel* (1928). Com o andamento semínima = 116 bpm, foi possível ajustar os ritmos utilizados, em função da colcheia da caixa-clara do Bolero, (semínima = 72 bpm, portanto mais lento) para o ciclo 6+5. Depois de experimentações, os ritmos ficaram distribuídos da seguinte maneira (Fig.5):

- **Moçambique**, na sequência ternária 3+3+3+2, com polirritmia de 3 contra 2;
- **Rock fills, paradiddles**, para a sequência quaternária  $4+\frac{3}{8} + 4+\frac{3}{8}$ ;
- **We will rock you**, para a sequência mista 4+2+5 e 1+5+5;
- **Caixa-clara (ritmo incompleto) do Bolero**, para a sequência alternada 6+5;
- **Marcha-rancho**, para a sequência alternada 3+4+4 e 4+3+4;
- **Ritmo indeterminado**, para a sequência mista  $3+\frac{5}{8} + 3+\frac{5}{8} + 3+\frac{5}{8} + 3+\frac{5}{8}$ ;
- **Maracatu de baque virado**, na sequência quaternária  $4+\frac{3}{8} + 4+\frac{3}{8} + 4+\frac{3}{8} + 4+\frac{3}{8}$ ;
- **Samba, partido alto**, na sequência binária 2+2+2+2+3 e 2+2+2+2+1+1+1;

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 tais ritmos, direcionando idiomáticamente os improvisos a partir do instrumento tambor plástico, o qual evidencia o problema científico da pesquisa, onde objetos do cotidiano de sonoridades diversas, em geral, são utilizados na produção musical.

Fig.5: Transcrição de padrões rítmicos de instrumentos característicos (para o tambor plástico), utilizados na interpretação de *Onze* e sua relação com as figuras geométricas dos ciclos.

Esta interpretação solo de *Onze* foi apresentada no evento *Piap 40* (Celebração dos 40 anos do Grupo Piap) no Instituto de Artes da UNESP e na *Semana da Música* do Conservatório Municipal de Salto/SP, ambos em 2018.

## 5. Referências Bibliográficas

1. AKOSCHKY, Judith. *Cotidiáfonos – Instrumentos sonoros realizados com objetos cotidianos (Confecção y sugerencias didáticas)*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1988.
2. BOUDLER, John E. A obra para percussão de Jorge Antunes. In: ANTUNES, Jorge (Org.). *Uma poética musical brasileira e revolucionária*. Sistrum Edições musicais, 2002.
3. CAGE, John. *Quartet*. Nova York, Henmar Press Inc. 1977. Partitura.
4. BRINDLE, Reginald S. *Contemporary percussion*. Oxford University Press. Londres, 1978.
5. CENTAZZO, Andrea. *La percussione – nuove tecniche*. Copyright G. Ricordi & C. Spa. Milão, Itália, 1983, 84 p.
6. FONTEERRADA, Marisa T. de Oliveira. Linguagem verbal e linguagem musical. *Cadernos de estudo – educação musical*. Atravez. São Paulo, (n. 4/5), 1994.
7. FRUNGILO, Mário. *Dicionário de percussão*. Editora da UNESP. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo, 2003.

8. 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), Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2004.
9. SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música (edição concisa)*. Jorge Zahar Editora. Rio de Janeiro, 1994.

## Notas

<sup>1</sup> Na capa da partitura de *Quartet* (Cage) está a legenda: *for percussion: no instruments specified*, deixando para os intérpretes, a escolha de tipos de instrumentos ou combinações timbrísticas. A escrita é um diagrama, com grade de quatro linhas horizontais por verticais tracejadas (pulsos) e figuras musicais (semibreve, mínima, semínima, colcheia, etc). Em quatro movimentos, cada executante tem sequências métricas alternadas e deslocadas (compassos), por exemplo: II Very slow – 1 antes de **20**: (perc. 1) 7+8 e (perc. 2) 1+7+7; **20**: (perc. 3) 2+1+8+3; 4 antes de **20**: (perc. 4) 7+11 (em 1). *Entrando pelos canos* (Pascoal), é uma peça para quinteto de percussão (cinco pares de canos de alturas diferentes), escrita em notação tradicional. Na introdução, os cinco percussionistas fazem um “rulo free”, seguido de padrões rítmicos do baião e seção de improvisos individuais alternados. A instrumentação pode ser livre escolha, já montada com potes de cerâmica (grupo Piap), copos plásticos e galões de água (grupo Claps).

<sup>2</sup> Piano preparado (*prepared piano*) é o termo usado para descrever um novo instrumento atribuído à John Cage (SADIE, 1994, p. 154), com diversos objetos colocados entre as cordas de um piano de cauda, ou tocando-as diretamente com baquetas, pedaços de metal, etc. O termo *string piano* é relatado por Cage na bula dos instrumentos de *First Construction (in Metal)*, referindo-se à Henry Cowell que o descreve como um grande piano, no qual as cordas são tocadas por um assistente.

<sup>3</sup> Cotidiáfonos: “foi o nome escolhido para designar instrumentos sonoros feitos com objetos e materiais de uso diário, de confecção específica simples ou desnecessária, que produzem som através de mecanismos simples de excitação” (AKOSCHKY (1988, p. 7).

<sup>4</sup> *El estudio de los mecanismos de generación sonora permitió perfeccionar la factura instrumental buscando mayor relación y equilibrio entre las partes constitutivas (materia vibrante, o elemento vibratório fundamental y resonadores) y los modos de acción o mecanismos de excitación (que deben ser activados por el ejecutante, como la acción de frotar una cuerda, soplar una embocadura, etc).*

<sup>5</sup> Durante o II Congresso Brasileiro de Percussão, após a apresentação deste artigo, foi comentado sobre a “primeira intenção” de *Onze*, segundo o compositor, por se tratar de um estudo pedagógico, explorando a alternância de fórmula de compasso (resultando em onze pulsos), sem instrumentos específicos e de notação gráfica, o que amplia o alcance da musicalização, diferentemente do ensino tradicional da teoria musical. Com sua difusão ao longo dos anos, tornou-se uma obra de concerto com diferentes montagens e interpretações.



# A improvisação de percussão corporal como performance multilinguagem

Herivelto Brandino  
EMESP – heriperc@yahoo.com.br

**Resumo:** 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. Para tanto, fez-se necessário um levantamento bibliográfico que diz respeito a improvisação nessas três linguagens. A partir desse embasamento teórico, dos exercícios práticos oriundos dessa pesquisa, desenvolveu-se adaptações para uma nova linha performática de percussão corporal multilinguagem.

**Palavras-chave:** Performance corporal multilinguagem. Linguagem. Referências.

## The improvisation of Body percussion as a multiple artistic field

**Abstract:** This paper aims to understand and encourage the improvisation of body percussion as a multiple artistic field expression of theater, dance and music simultaneously in a performance. Therefore, a bibliographic survey concerning improvisation in these three languages was necessary. From this theoretical basis and the practical exercises derived from this research, adaptations for a new performative line of a multiple artistic field body percussion were developed.

**Keywords:** Multiple artistic field performance of the body. Artistic branch. References.

## 1. Introdução

Este artigo tem como principal objetivo expor os processos de elaboração da performance de percussão corporal multilinguagem. Para tanto, apresentarei as referências artísticas pautando as experiências pessoais, a fim de expor as condições as quais as referências foram apreendidas. Vale ressaltar que tal elaboração da performance, tem referências em manifestações artísticas de diversas linguagens, como as artes plásticas, a música, a dança e o teatro. Durante o processo de elaboração da performance, tais referências por muitas vezes foram usadas por outra linguagem, além daquela a que se propunha, o que facilitou a fusão entre elas gerando uma performance de linguagens integradas. Dividi a apresentação das referências em dois grandes tópicos, que assinalam duas fases diferentes da evolução artística da performance. Uma que diz respeito ao momento anterior à prática, fundamental para a criação de repertório de movimentos, intitulada: o uso do inconsciente como fonte primária na produção do conteúdo artístico. E a segunda que aborda uma prática que busca a união das referências e das linguagens em um só corpo performático, intitulada: A extensão do movimento em som e a personificação do conteúdo artístico.

## 2. O uso do inconsciente como fonte primária na produção do conteúdo artístico

Minha primeira referência foi a visita à exposição “Obsessão infinita”, da artista plástica Yayoi Kusama, que apresenta um quadro psicológico com transtorno obsessivo compulsivo e alucinações desde a infância. O que me chamou a atenção foi que justamente esse quadro psicológico foi a fonte de toda sua obra artística. Neste mesmo período, eu estava passando por um processo de entendimento das minhas características psicológicas e vi naquela exposição uma motivação para usar essas características na minha produção artística, de alguma maneira. Passei a buscar através da psicologia mecanismos para alcançar tal feito e vislumbrei essa possibilidade ao ver certas proposições de Carl Gustav Jung, psiquiatra e psicoterapeuta Suíço, fundador da Psicologia Analítica, e de artistas que fundamentaram seus trabalhos a partir dos conceitos de Jung. A seguir, uma citação de Jung, a respeito da criação a partir do inconsciente.

Aumentar a participação do inconsciente na criação é permitir um espaço de diálogo e convivência, nem sempre confortável, pois nossa ignorância a respeito dessa dimensão permite apenas uma ideia de sua composição. (ZIMMERMANN e BARCELLOS, 2017, P.3) Com a evolução do trabalho, notei que eu poderia ir além da pesquisa dessas características psicológicas, usando o inconsciente como fonte primária de inspiração. Em um dado momento do processo, notei que o uso do inconsciente para a criação artística se dava de maneira especial na dança.

Uma das pioneiras no uso do inconsciente na dança foi a analista junguiana e dançarina Mary Starks Whitehouse, que criou um tipo de abordagem chamado “movimento autêntico”, na década de 50, nos Estados Unidos. “Ao trabalhar com o corpo, eu trabalho direto com o inconsciente” (WHITEHOUSE, 1999, p. 64).

Outro termo que se destacou na pesquisa foi a “imaginação ativa”. Esta técnica se desenvolve em algumas etapas: num primeiro momento, o indivíduo tenta silenciar o consciente permitindo a ação inconsciente na produção de imagens. Num segundo momento, é estabelecido um diálogo com as imagens permitindo seus desdobramentos. Finalmente, o indivíduo dá expressão à imagem interior, simbolizando-a através da pintura, escultura ou dança, integrando a experiência à sua vida.

Com este material em mente, comecei a vislumbrar uma performance que se baseava nas imagens do inconsciente. Passei a usar dois mecanismos de acesso a ele: a meditação e os sonhos. Em ambos os casos, imagens, sensações e emoções se tornavam presentes em forma e

grau diversificados. Passei a criar o hábito de observar e memorizar tais experiências, além de anotá-las em caderno.

Depois de acumular memórias e registros do inconsciente o suficiente, pesquisei dançarinos e manifestações da dança que usassem o inconsciente como fonte de criação dos movimentos, logo entrei em contato com a dança de Vaslav Nijinsky, dançarino e coreógrafo russo diagnosticado com esquizofrenia. Segundo Barcellos (2017, p.3), pela ótica Junguiana, nijinsky possuía um contato maior e mais direto com o inconsciente, o que podia ser percebido no material simbólico presente em suas obras. Um de seus princípios era que todos os movimentos pudessem ser dança, desde que se harmonizasse com sua concepção. Tal proposição me foi fundamental para manter as imagens do inconsciente carregadas de energia emocional até o momento em que eram aplicadas nos movimentos produzidos pela minha dança.

A imobilidade pode acentuar o sentido da ação, do mesmo modo que o silêncio pode ser mais eficaz que as palavras. A dança como as demais artes, é expressão da pessoa humana e dos seus pensamentos, deve ir para além das regras recebidas, é extensível até o infinito. (NIJINSKY apud SASPORTES, 1983, p. 51-52)

Na busca por materiais do inconsciente, acabei encontrando imagens que dialogavam com o que a psicologia analítica de Jung chama de arquétipo das sombras: monstros, demônios, imagens relacionadas ao medo e insegurança. Tais experiências me levaram a pesquisar a dança Butoh - criada por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, no Japão - especialmente o recorte que se refere ao Ankoku: os extratos profundos de memória que compõem o peso e a escuridão de sua matéria.

Hijikata considerava o corpo como reservatório de uma memória coletiva e sua dança partia da exploração deste universo de reminiscências encravadas na própria carne. Esta espécie de repositório da memória é, na verdade, permeado simultaneamente por diferentes extratos e tipologias de memória – pessoal, coletiva e universal – e compõe o ankoku de cada dançarino: a sua matéria escura. (PERETTA, 2012, p. 2)

Através de alguns exercícios do butoh, pude aumentar a força da imagem das minhas sombras, memorizá-las de forma mais efetiva e exercitá-las no corpo. Por meio do Butoh, tive contato também com a obra de Antonin Artaud, poeta, ator, dramaturgo e escritor francês. Que, além de ser uma das principais referências do teatro do século XX, seus escritos influenciaram boa parte da dança e dança-teatro. A obra de Artaud foi referência central na elaboração da performance corporal multilinguagem, pois, além de permear as três linguagens mais

trabalhadas na performance: a dança, o teatro e a música, o pensamento de Artaud serve como aglutinador de outras referências, pois estabelece pontos em comum com boa parte delas. Por exemplo, o conceito “Ankoku” do Butoh tem similaridades com o conceito “corpo sem órgãos” de Artaud. A seguir, há uma citação sobre Ankoku e logo abaixo, uma sobre o “corpo sem órgãos”, a fim de compararmos:

Vasculhar e desdobrar este ankoku passava então a ser o epicentro de sua pesquisa, permitindo-o ampliar seu corpo em busca de novas experiências. O dançarino procurava assim esvaziar o seushintai – o corpo social – transformando-o em um receptáculo vazio pronto para incorporar outras diferentes qualidades da matéria. (PERETTA, 2012, p. 2)

Levando-o uma vez mais, uma derradeira vez, à mesa de autópsia para lhe refazer a anatomia./O homem é doente porque é mal construído./Temos que nos decidir a desnudá-lo para lhe extrair esse animalzinho que mortalmente o corrói, deus e juntamente com deus os seus órgãos./Porque metam-me se lhes apraz numa camisa de força mas não há nada mais inútil do que um órgão./Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade (ARTAUD 1975, p.50).

### **3. Uma performance multilinguagem - a extensão do movimento em som e a personificação do conteúdo artístico**

Com a ajuda de pessoas especializadas na área, e a atuação em espetáculo de dança cuja preparação servia-se de exercícios os quais se baseavam no inconsciente dos participantes, passei a desenvolver alguns movimentos de dança a partir do meu inconsciente. Com a prática dos movimentos passei a perceber que alguns movimentos poderiam ter como extensão sons no corpo, e que a variabilidade de movimentos produzia outra camada de variação de sons. Havia ali uma potencial relação de movimentos e sons que poderiam ser exploradas. Passei a buscar referências que alimentassem essa relação e encontrei na obra de Mark Applebaum, compositor americano, algumas possibilidades que com a prática se desdobraram em outras variações e se tornaram uma complexa estrutura de relação entre movimento e som. A seguir uma descrição do sistema de relação entre sons e movimento que Applebaum usa em suas composições:

Para transformar esse sistema de gesto com as mãos em notação musical, Applebaum criou um pictograma quadrado para cada gesto, juntamente com um nome que corresponde ao que está escrito no pictograma. Por exemplo, um gesto que usa o punho fechado com os ossos da base dos dedos voltados para cima, recebe o nome de "Pedra", como no jogo de pedra, papel e tesoura. Esse tipo de associação com um movimento comum fornece imediatamente ao artista uma descrição clara de como executar o gesto. (REEVES, 2017, p. 69)

Estabelecida a relação entre movimentos e sons que encontravam no inconsciente a fonte primária de inspiração, passei a procurar elementos do teatro que pudessem dialogar com a performance até ali construída. A primeira referência tem como base a poesia concreta de Kurt Schwitters, mais especificamente a obra “Ursonate”. O elemento novo que essa referência trouxe foi o entendimento de que aquela obra se configurava como uma declamação poética, mas ainda com implicações e organizações sonoras de uma obra musical.

O efeito visual de tal composição poética deveria estender-se à sonoridade, e, para tanto, Schwitters harmonizava palavras, sílabas e letras em poemas, não de forma convencional, pautada por onomatopeias, mas de forma a produzir ruídos, para ele, verdadeiras experiências sonoras. (LOBO, 2015, p.204)

O que estabeleci a partir dessa referência era a clara intenção de mostrar na performance que os sons e movimentos da dança faziam parte de uma mesma linguagem. Havia também uma outra tentativa de fazer poesia sonora com sons corporais. Logo senti a clara necessidade de criar uma persona por trás da performance que pudesse declamar a poesia de sons corporais.

Para além de todo esse material, foi a partir do conceito de glossolália em Artaud que os conteúdos da performance extrapolaram e ganharam força como improvisação livre:

Essa linguagem inventada por Artaud parece fazer a língua vibrar em outro estado de expressão, que é a manifestação vocal e suas possibilidades enquanto som. Sua glossolalia é uma investigação enquanto escrita e, sobretudo, enquanto voz. Não se trata aqui de uma linguagem dos anjos como na acepção cristã, ele não é veículo de uma voz divina, mas sim aquele que engendra sua própria língua e a faz fugir do julgo das normas linguísticas e da lógica dos discursos. É uma voz que procura dizer-se a si mesma. Uma voz cujas sílabas são escandidas pelo desejo de recriar-se como artista e como pessoa. (ALMEIDA, 2015, p.12)

A partir dessa referência, estabeleci tentativas de comunicar algo além das imagens do meu inconsciente, como um idioma incomunicável. Meu corpo buscava uma fonte desconhecida de conteúdos, numa espécie de ausência de tudo que pudesse ser reconhecível.

Nesta performance integrada, os movimentos apreendidos pelo inconsciente e suas associações com o som, servem como ferramentas de acesso à improvisação livre, como se fosse a técnica de um instrumento, assim como instrumentistas da improvisação livre estudam das maneiras mais diversas seus instrumentos. A personificação na performance cria um indivíduo abstrato, que possui relações e reações com os movimentos e sons que produz, produzindo uma esfera artística performada apenas pelo corpo.

#### 4. Conclusão

Me apresentei para alunos de duas instituições de ensino que estou vinculado. Em seguida os entrevistei. Através das declarações transcritas a seguir de forma íntegra, é possível notar alguns resultados:

Aluno 1 - “Tive a oportunidade de assistir o professor Heri realizar uma improvisação com percussão corporal em um concerto e fiquei surpreso com a reação que tive. Lembro de me perguntar durante a performance como seria possível realizar tantos timbres com o corpo tendo consciência de sua função no discurso musical. A improvisação fluía de forma com que prendia minha atenção aos detalhes dos movimentos e no resultado sonoro como um todo. Consegui perceber uma estrutura e alguns motivos que conseguia identificar quando retornava a se apresentar. Este concerto me fez refletir o conceito de improvisação na minha vida e conseqüentemente, me motivou a improvisar mais durante meu estudo. Vejo a improvisação hoje como expressão artística da forma mais genuína e livre.”

Aluno 2 - “Na hora que vc começou tentei entender o que estava acontecendo, poço a poço eu senti que fui entrando no seu mundo e eu me sentia estranha por que os sons que vc fazia com seu corpo parecia que estaria se lastimando más mesmo assim vc continuaba e parecia que vc estava em outro mundo, no mundo que vc estava procurando o seu som no seu corpo. Sento que vc começou muito tranquilo mas pouco a pouco acho que vc ficou com más raiva. penso que vc na hora de fazer esse improviso vc já teria que ter un conhecimento ou exploração de seu corpo foi o que achei muito legal. Teve momentos que acho que vc já não estava pensando o que vc fazia simplesmente se deixo levar e também no clímax da improvisação estava descontrolado mas muito interessante. Acho que vc contou uma história”

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: A Improvisação Corporal Livre do Herí foi uma experiência intensa. Ele pediu para que o público o iluminasse durante a Improvisação, o que de primeiro momento não dava pra saber o quanto isso faria parte da performance. Parecia que ele interpretava algo com vida, não necessariamente humano, mas que reagia de forma intensa e caótica quando a luz era direcionada. Isso me causou diversas sensações, que foram do medo até um estado de serenidade. Senti medo quando não estava me identificando com o que ele estava expondo, mas no momento em que acolhi a experiência e me senti parte daquilo, tanto por poder interagir com a luz quanto por sentir que o espaço e todos que estavam lá eram disparadores pra criação, senti serenidade. Relacionei a performance com dualidade entre consciente e subconsciente, luz e

sombra, serenidade e conflito. O Herí parecia ser o organismo que transita entre esses mundos, de forma instintiva e não racional e nós (público), com as luzes, criadores desses mundos que ele experienciou e interagiu.

### Referências:

SASPORTES, José. *Pensar a Dança: A reflexão Estética de Mallarmé à Cocteau*. Lisboa: Bizâncio, 1983

ARTAUD, Antonin. *Para acabar de vez com o juízo de Deus, seguido de O Teatro da Crueldade*. Lisboa: &etc, 1975.

REEVES, Richard Shane. *The Eccentric Compositional Style of Mark Applebaum: An Analysis of his Acoustic Percussion Works*. Columbia, 2017. 91f. Dissertação em performance musical. Universidade de Carolina do Sul, Columbia, 2017.

ALMEIDA. *Diferença Voz Glosslália Artaud Performance*. Brasília, 2015. 143f. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

LOBO, Dalva de Souza. A Poesia: Corpo, Performance e Oralidade. *Revista Texto Digital*. Florianópolis. V.11, n.1, p.194-208, 2015.

ZIMMERMANN, Elisabeth Bauch. BARCELLOS, Adriana Santos Teixeira. O processo de criação em dança a partir de exercícios de concentração e improvisação em dança associados à imaginação ativa. In: SEMINÁRIOS DE PESQUISA DO PPG ARTES DA CENA, 2017. Campinas *Anais do seminário de pesquisa do programa de pós-graduação em artes da cena* Campinas: Unicamp, 2017. 1-6.

WHITEHOUSE, Mary Starks. *Authentic Movement: essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. In: PALLARO, 1999. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 1999.

PERETTA, Éden. Mémórias e políticas do “corpo de carne” no Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata. In: VII CONGRESSO DA ABRACE, 2012. Porto Alegre *Congresso da ABRACE* Porto Alegre: ABRACE, 2012. 1-4.

# Não-Teleologia: Discurso Transcendentalista em *Alone in a Room* de Stuart Saunders Smith

José Augusto Duarte Lacerda

Universidade Federal de Mato Grosso – zecalacperc@gmail.com

**Resumo:** Nos EUA do séc. XIX, o Transcendentalismo defendia o conhecimento como inato, a associação dos seres por meio de um espírito universal e a rejeição da teleologia. Embora Stuart S. Smith seja posterior ao movimento, ele herda seus valores. Este artigo explora especificamente como a não-teleologia se reflete na obra *Alone in a Room*. Para tanto, utiliza-se de textos Transcendentalistas, textos acadêmicos, entrevistas, e análise musical. A não-teleologia se reflete na obra de Smith em sua longa duração; seu desprezo pela forma; seu uso frequente de repetições; uso de *non-sequiturs*; uso de modalismo; e referências à imagem da Nova Inglaterra.

**Palavras-chave:** Stuart Saunders Smith; Transcendentalismo; não-teleologia; glockenspiel.

## Yet I Feel Eternal: Transcendentalist Non-Teleology in *Alone in a Room* by Stuart Saunders Smith

**Abstract:** In the nineteenth century USA, Transcendentalism defended knowledge as innate, the association of beings through a universal spirit, and the rejection of teleology. Although Stuart S. Smith is not contemporary to the movement, he inherited its values. This article explores particularly how non-teleology is reflected in his work *Alone in a Room*. To this end, it uses Transcendentalist texts, scholarly texts, interviews, and music analysis. Non-teleology is reflected in Smith's work for its long duration; disregard for form; frequent use of repetitions; use of *non-sequiturs*; use of modality; and references to New England imagery.

**Keywords:** Stuart Saunders Smith; Transcendentalism; non-teleology; glockenspiel.

## 1. Introdução

Ao fundar o Clube Transcendentalista em Cambridge (EUA) em 1836, Ralph Waldo Emerson e outros iniciaram o movimento filosófico e literário conhecido como Transcendentalismo da Nova Inglaterra. A principal inspiração do movimento foi Immanuel Kant e sua noção de que o conhecimento era inato (SACKS, 2003, p.8). Mas os Transcendentalistas também entendiam o conhecimento inato como uma intuição divina, que não se podia compreender através de raciocínio (BUELL, 2006, p.xix-xx). Isto sugere outra noção essencial que define os Transcendentalistas: a crença de que todas as vidas emanam divindade e estão ligadas por meio de uma espécie de espírito universal. Por sua vez, tal crença num elo divino e universal implicava na responsabilidade de se repelir comportamentos que levariam ao esgotamento do universo física e intelectualmente, ou seja atitudes teleológicas. A teleologia, na visão transcendentalista<sup>1</sup>, se refere ao comportamento voltado a “propósitos, esforços ou direcionamento a metas”<sup>2</sup> (MEYER, 1969, p.160).

Embora o compositor Stuart Saunders Smith tenha nascido mais de um século após o apogeu do Transcendentalismo, como neo-Englander ele herda valores que remontam a esse



movimento. Uma das principais características do Transcendentalismo que se reflete na música de Smith é a não-teleologia. Esta aflora em sua música de diversas maneiras: sua recente tendência de escrever peças longas, seu desprezo pela forma e seu uso frequente de repetições, *non-sequiturs*, modalismo e imagética. *Alone in a Room*, para glockenspiel solo e quatro percussionistas tocando triângulos, apresenta a maioria das características acima mencionadas. Não se pretende aqui apresentar uma análise teórica da peça, mas demonstrar como o diálogo de Smith com o Transcendentalismo se reflete não apenas em suas ideias, mas também no produto final que emerge delas: sua música.

## 2. Na música: não-teleologia vs. formalismo

Na música, o termo genérico “transcendentalismo” tem sido entendido como antitético ao formalismo. Para Leonard B. Meyer, a música transcendentalista enfatiza a experiência auditiva em detrimento de procedimentos científicos (MEYER, 1969, p.162). Art Berman, por sua vez, crê que o foco em aspectos técnicos ou “científicos” é justamente o que caracteriza o formalismo (BERMAN, 1994, p.69). Smith define esse cientificismo do formalismo, e.g. via sistemas pré-composicionais, como uma abordagem teleológica da composição e da análise musical. O foco na realização de metas leva a um tipo de música condicionada ao binário de causa e efeito, limitando o discurso musical ao que é lógico. Para Smith o que ele chama de “escuta teleológica”, tende a enfatizar uma visão artificial do mundo, tornando a música inacessível. Deste modo, ele repudia a crítica velada na academia à música que não pode “ser dividida em unidades ‘lógicas’ menores” (SMITH, 2014, p.251-252).

É patente que a defesa da não-teleologia que Smith faz é uma crítica ao formalismo, pois o termo “escuta teleológica” que ele menciona implica em uma atitude propensa à análise objetiva, ou como Berman se refere, “crítica formalista” (BERMAN, 1994, p.68). Para Berman, o pensamento formalista falha em reconhecer a relevância da arte que não se concentra em como ela é construída: “Formalismo pressupõe a obra de arte como um objeto de estudo cujas propriedades são objetivamente descobertas através da análise, como as propriedades dos objetos naturais investigados pela ciência” (BERMAN, 1994, p.69). E é justamente isto que Smith critica, pois a intuição, e não o método científico prepondera no seu processo composicional.

### 3. Não-teleologia Transcendentalista: contemplação e imagética

De acordo com Meyer, a postura não-teleológica implica na compreensão do “mundo como ele realmente é” (MEYER, 1969, p.160). Esta postura é defendida de maneira pervasiva em *Walden*. O livro do Transcendentalista Henry David Thoreau discute a ênfase excessiva dos americanos no trabalho como uma atitude teleológica e, portanto, vã. Em uma de suas anedotas, Thoreau critica o americano médio que trabalhava dia e noite apenas para aproveitar a conveniência supostamente fornecida pela ferrovia. Para Thoreau, tal esforço não valia a pena: enquanto outros trabalhavam em excesso para arcar com um bilhete de trem, ele podia chegar ao mesmo destino mais rapidamente e apreciar o ambiente mais profundamente a pé (THOREAU, 2006, p.55-56). O Thoreau pedestre tinha uma melhor percepção e compreensão do “mundo como realmente era”, parafraseando Meyer.

Ao refletir sobre a anedota de Thoreau, Smith conclui que um ritmo mais lento ironicamente permite que se chegue mais rapidamente ao destino, pois permite ir mais fundo. Ele aborda o assunto na seguinte anedota: “Eu me lembro de estar em um passeio de charrete que um Amish me levou – todas as coisas que eu pude notar indo mais devagar. Isso é o que aprendemos com *Walden*. Uma ironia humana que é profunda: Para ir mais fundo e mais rápido, temos que ir mais devagar” (SMITH, entrevista com o autor, 14-15/11/2013). É latente aqui que para Smith a lentidão permite uma compreensão mais abrangente e profunda. Portanto, na audição musical “mais lento é mais rápido”, porque permite uma experiência mais profunda, que ignora a passagem do tempo. A palavra chave para se entender este tema é “contemplação”. A contemplação da natureza e o foco no momento são algumas das posições pessoais de Smith que são transmitidas em sua música.

Peças de duração longa compostas por Smith, como *New England* e *The Starving Month*, evitam qualquer orientação a metas. O ouvinte dessas obras são convidados a se imergir na música da mesma forma que Thoreau contemplava a natureza da Nova Inglaterra. De fato, essas peças, têm títulos que fazem referência à região da Nova Inglaterra. Isso adiciona outra camada de analogia aos estudos descritivos e contemplativos de Thoreau sobre a natureza da Nova Inglaterra, como *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, *The Maine Woods* e *Cape Cod*. Outras peças de Smith que evocam a imagética da Nova Inglaterra incluem *Family Portraits: Embden Pond*, *Castine*, *In Bingham*, dentre outras.<sup>3</sup>

Peças de Smith como as supracitadas não atendem a nenhuma exigência formal ou pré-composicional. Em vez disso, uma vez que Smith decide um título como *New England*, ele “sai do caminho e deixa a música emergir daquele universo poético” (SMITH, entrevista

em MULLER, 2014, p.9).<sup>4</sup> Com efeito, peças como *New England* convidam o ouvinte a se distanciar do mundo teleológico das fórmulas pré-compositivas e contemplar o universo poético da Nova Inglaterra. Apesar de *Alone in a Room*, analisada na parte final deste artigo, não referenciar natureza, a ideia de isolamento e contemplação sugerida pelo seu título, juntamente com sua estrutura cíclica, sinalizam atitude não-teleológica.

#### 4. Desprezo pelo sucesso: aspirar versus afirmar

A anedota em que Thoreau se refere à pressa do norte-americano como inútil deixa latente seu desprezo pelo conceito de sucesso fomentado pelo capitalismo que florescia nos Estados Unidos do século XIX. Na seguinte passagem, ele sintetiza o seu desejo de que o indivíduo aja de acordo com suas próprias ideias, e não de acordo com conceitos tutelados: “Por que deveríamos ter uma pressa tão desesperada para ter sucesso (...)? Se um homem não acompanha os colegas, talvez seja porque escuta um tamborista diferente. Que ele se mova de acordo com a música que ouve, esteja ela próxima ou distante” (THOREAU, 2006, p.354). O termo “tamborista diferente” aqui é utilizado como analogia ao livre arbítrio, o que faz com que o trecho seja ilustrativo do pensamento não-teleológico de Thoreau. O mesmo desprezo por conceitos externamente influenciados de sucesso se reflete no etos artístico de Smith.

Smith contrasta os compositores que buscam o sucesso e os que o questionam, características que se refletem no que ele chama respectivamente de arte *afirmativa* e arte *aspiracional*: “Existem fundamentalmente dois tipos de arte. Um reforça, valida e perpetua o que antes era composição, mas agora se tornou o status quo. Essa arte é afirmativa – afirma o que já é (...) A música pop e a literatura sinfônica padrão são e se tornaram bons exemplos da arte afirmativa” (SMITH, 1983-84, p.280-281). A arte afirmativa meramente reafirma o senso comum, em vez de questioná-lo. Por outro lado, a arte aspiracional “nos dá novas realidades, novos modos de percepção, novas formas de organizar o mundo (...) A arte aspiracional reflete a insatisfação com o aqui e agora” (SMITH, 1983-84, p.280-281). Parafraseando Thoreau, Smith entende que compor música aspiracional não é meramente “acompanhar seus companheiros”, mas ouvir um tambor diferente.

#### 5. Inspiração não-teleológica

Para Meyer, o encorajamento à atitude não-teleológica é um paradoxo intrínseco às correntes filosóficas transcendentalistas: se “por um lado, ao depreciar o comportamento intencional, o transcendentalismo tende a desencorajar (...) a mudança; por outro lado, a crença de que as construções e categorias tradicionais distorcem a experiência humana tende a

encorajar a mudança (...)” (MEYER, 1969, p.161). Com base no que diz Meyer, pode-se afirmar que o movimento Transcendentalista rejeitou o “comportamento intencional” (teleologia) ao se referir à noção de progresso da sociedade; no entanto, os seus escritos exibem interesse em mudar essa realidade.

*Walden* é abundante em passagens que estimulam o leitor a uma atitude não-teleológica: “Eu vejo pessoas cujo infortúnio é herdar fazendas, casas, celeiros, gado e ferramentas agrícolas; pois estes são mais fáceis de adquirir do que se livrar” (THOREAU, 2006, p.3). Para Thoreau, estas pessoas que trabalhavam dia e noite apenas para pagar suas próprias fazendas eram escravas de si próprias. Portanto, ele incentiva seu leitor a evitar comprometimentos com o trabalho excessivo, de modo a gozar o momento presente: “O máximo possível, viva livre e descompromissado. Faz pouca diferença se você está comprometido com uma fazenda ou com uma prisão” (THOREAU, 2006, p.89). Há uma relação direta entre Thoreau e o pensamento de Smith com relação ao papel do artista.

Para Smith, o artista comprometido meramente com o sucesso é um ser teleológico, um prisioneiro que *afirma*, que busca aprovação pública através de fórmulas musicais fáceis. Por outro lado, ao basear-se apenas nos seus próprios instintos para criar, o artista questiona valores e pressupostos, ou seja *aspira*, e inspira seu público à não-teleologia. Assim, Smith exerce a ironia inerente aos Transcendentalistas: sua arte visa a melhoria social, embora essa melhoria se baseie em questionar a própria ideia de progresso da sociedade. Isso explica a aparente contradição de ter a palavra “aspiração” relacionada à atitude não-teleológica.

## 6. Alone in a Room

A obra recente de Smith mostra vários exemplos de como o seu constante retrabalho do material musical leva à evasão de qualquer ideia de forma. Em *Alone in a Room* a (falta de) organização do material musical barra a narrativa linear musical, criando um discurso não-teleológico, uma abordagem composicional que remete aos Transcendentalistas. Os processos composicionais baseados no pensamento não-teleológico têm sido referidos como “fluxo de consciência”. Este termo é utilizado para definir um estado mental que origina ideias que, embora aparentemente descontínuas, refletem um fluxo contínuo de pensamento (JAMES, 2000, p.171-190). No século XX, o termo foi apropriado popularmente para descrever um modo de escrita que, ao imitar esse processo mental, origina um texto fluido, porém carente de sintaxe e semântica, como em certos escritos de Gertrude Stein e John Cage. Existem duas características notáveis que marcam alguns trabalhos desses autores: fluência

textual com pouca ou nenhuma pontuação e uso constante de dispositivos textuais conhecidos como *non-sequiturs*, que impedem uma narrativa teleológica.

Dentre os Transcendentalistas, a negação da linearidade pode ser encontrada no estilo de escrita de Emerson. O compositor Charles Ives via em Emerson uma qualidade de se preocupar “mais com a substância de seu conteúdo do que com a maneira como ele o mostra aos outros”, embora Ives entenda isto como uma virtude e não uma falha (IVES, 1962, p.119). Em seus escritos, Emerson se preocupa com o conteúdo em si, portanto frequentemente careciam de organização formal, revolvendo em torno de um assunto em uma espécie de prosa poética, mas sem a coerência lógica tradicional. Ives descreve essa característica do estilo de Emerson ao dizer que ele “escrevia por orações ou frases, em vez de por sequência lógica” (IVES, 1962, p.120).

Como Emerson, em *Alone in a Room* Smith também escreve “por orações ou frases, em vez de por sequência lógica”, pois foca em pequenas unidades, como motivos e frases e não em uma narrativa linear e formalmente previsível. Smith corrobora assim dois aspectos do pensamento Transcendentalista: a preeminência do material sobre a forma e a negação da construção hierárquica do compositor sobre o ouvinte. Ao negar a teleologia, a peça dá espaço ao público para se apropriar da mesma, porque a capacidade imaginativa do público é respeitada como parte essencial da unidade, do espírito universal do qual fazem parte o compositor, intérprete e público.

A princípio, pode-se pensar que a atual negação da teleologia na forma de Smith contrasta com seu antigo uso de formas simples. Sua obra inicial frequentemente continha formas simples, como as ternárias da *Links Series*. A razão pela qual a forma nesta música é tão simples é porque “não é o foco – o foco é o detalhe. Para detalhar o ponto, você precisa tornar outras coisas subservientes. Se você tem detalhes muito complexos e formas muito complexas, acho que um cancela o outro” (SMITH, entrevista em WELSH, 1995, p.324). Esta atitude tem uma semelhança fundamental com o que ocorre em *Alone in a Room*, onde Smith prioriza o material musical sobre a forma. Em Smith tanto as formas simples quanto as “anti-formas” implicam uma preeminência do detalhe sobre a construção. Em ambos os casos, o compositor chama a atenção do ouvinte para a substância e não para a forma, embora sua posição atual constitua uma radicalização: ele praticamente baniu a forma, especialmente através de seu uso frequente de repetição.

## 6.1. Repetição

O uso frequente de repetição na música de Smith não tem a intenção de atender a qualquer exigência formal; ao contrário, leva a características antiteleológicas como ausência de forma (fluxo de consciência) e alongamento da duração (contemplação). *Alone in a Room* apresenta três tipos de repetição, discutidos a seguir.

A *repetição consecutiva literal* aparece através de *ritornelli*, ou através do sinal Ø seguido de número e acompanhado de siglas, como R.F. Ø2 N.I.R. – *repeat from Ø2, no internal repeats*, ou seja “repita de Ø2 sem executar os *ritornelli*”. As durações destas repetições podem abranger de motivos a várias frases. O segundo tipo recorrente é a *repetição consecutiva variada*, que consiste de *ritornello* em que o material se apresenta originalmente com apenas uma das vozes, mas nas suas repetições outras vozes são apresentadas. As repetições consecutivas remetem à ideia de Thoreau de viver plenamente o presente, pois expandem a duração de porções menores para alongar o momento. Ao fazê-lo, estas repetições levam o ouvinte a re-experimentar o que acabou de ouvir e focar no detalhe.

O uso pervasivo de repetições consecutivas, conforme o Ex. 1 demonstra, contribui para que o momento seja alongado dando à peça um caráter cíclico:

Ex.1: *Alone in a Room*, parte do glockenspiel: dois últimos sistemas da primeira página e dois primeiros sistemas da segunda página.

O uso radical de repetições consecutivas é particularmente patente nos dizeres: “R.F. Ø3 W.I.R./Then R.F. Ø2 W.I.R. – *repeat from Ø2, with internal repeats*, then repeat from Ø3 *with internal repeats*, ou seja “repita de Ø2 com os *ritornelli* e então repita de Ø2

[também] com os *ritornelli*". Este caráter cíclico é o etos da parte dos triângulos que acompanham o glockenspiel, pois consiste de uma única página que deve ser repetida indefinidamente até que o glockenspiel chegue ao fim. Tanto ao final de Ø2 quanto em Ø3, há o uso particular da *repetição consecutiva variada*, pois apenas a voz inferior mostrada originalmente mas nas suas repetições outras vozes são apresentadas.

Finalmente, o terceiro tipo de repetição é o que chamamos de *repetição variada não-consecutiva*. Ele aparece em passagens onde um evento musical (por exemplo, a melodia dos primeiros compassos da peça) se repete em momento aleatório e de maneira variada. Esta repetição ressignifica o material, pois dá ao ouvinte texturas que são simultaneamente novas e familiares. Desta feita, causa a evasão da narrativa linear, pois contribui para a disposição aleatória do material musical. Já exposto no Ex. 1, Ø3 é essencialmente uma repetição variada do material dos primeiros compassos da peça. O Ex. 2 mostra os primeiros compassos, para comparação entre os materiais iniciais de Ø1 e Ø3:

Ex.2: *Alone in a Room*, parte do glockenspiel: primeiros compassos da peça

Os três tipos de repetição dão à *Alone in a Room* um caráter irregularmente cíclico onde cada evento musical impede a sensação de meta realizada. Tanto seu fluxo contínuo, porém ruminativo, quanto a disposição aleatória do seu material musical impedem qualquer sensação de se atingir um auge e voltar para casa.

## 6.2. Non-sequiturs

Em termos musicais, *non-sequiturs* são aparentes quebras no fluxo que interrompem a linearidade de uma peça e lhe dá um caráter de “fluxo de consciência”, frustrando a teleologia. Frequentes em *Alone in a Room*, as polirritmias aninhadas (polirritmias dentro de polirritmias) são exemplo de *non-sequiturs*. Tais polirritmias aparecem na forma de quáteras sobre compassos inteiros ou partes dos mesmos, como aparecem no Ex. 1. Ao se referir a uma de suas primeiras peças, *One for Syl*, Smith afirma: “Pode-se ver minha concentração em ritmos de fala aperiódicos, ambições desenvolvimentais não-teleológicas, *non-sequiturs* e falta de drama convencional” (SMITH e GOLDSTEIN, 1998,

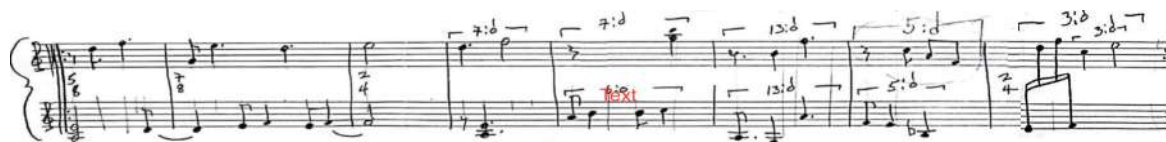
p.190). Na narrativa não-teleológica de *Alone in a Room*, as polirritmias aninhadas mudam abruptamente seu andamento, quebrando a linearidade, embora mantendo um fluxo constante.

### 6.3. Modalismo

*Alone in a Room* apresenta passagens modais que não constituem esforço para limitar o material musical. Antes, devem ser entendidas sob a ótica da não-teleologia diante de quatro aspectos: o pensamento independente Transcendentalista, a evasão da relação teleológicas do tonalismo, o antiformalismo e a ideia de contemplação.

Defensor do livre pensamento, Emerson afirma: “Livre deve ser o estudioso – livre e corajoso. Livre até mesmo da definição de liberdade, sem qualquer obstáculo que não surja de sua própria constituição” (EMERSON, 1989, p.63-64). Diante da possibilidade de ser acusado de conservadorismo, Smith como Emerson, procura ser “livre até mesmo da definição de liberdade”, pois seu uso intuitivo do modalismo é na verdade um sinal de aprofundamento de sua negação de sistemas pré-composicionais.

O modalismo em *Alone in a Room* é notadamente antiteleológico e antiformalista porque, respectivamente, não se ampara nas relações de tensão e relaxamento do tonalismo e porque flui de maneira intuitiva e assistemática. O Ex. 3 mostra uma passagem ao final da peça latentemente em Lá Eólio:



Ex.3: *Alone in a Room*, parte do glockenspiel: Melodia em Lá Eólio próxima ao fim da peça

Smith também se refere ao seu uso do modalismo como reflexo da negação do comportamento teleológico em sua vida e à sua velhice. Parece-lhe natural que adira, mesmo que parcialmente, ao modalismo pois sua vida tem “mais passado que futuro”:

A música cromática ensina

a música mais ou menos modal  
 como existir no mundo. a  
 diferença é um tipo de peso.  
 Ter menos alonga o momento.  
 O modal é mais profundo em seu movimento.  
 Música cromática flutua facilmente  
 nas nuvens. Música modal  
 canta ao passado. Eu tenho mais  
 passado do que futuro. Ainda assim me sinto  
 eterno. Isso é uma ilusão de que  
 nos ajuda a continuar no inverno (SMITH, carta ao autor, 04-05/2013).

Ao “alongar o momento”, Smith enfatiza a profundidade em detrimento da efemeridade, pois pensa que a limitação de escolhas do modalismo pode tornar a experiência



do ouvinte mais profunda. Ao deixar o passado “cantar” através da modalidade, ele externa um comportamento contemplativo que é antitético à narrativa teleológica, e por isso ele se “sente eterno”. Por supor ter “mais passado que futuro”, ele quer que *Alone in a Room* estique o momento e “cante ao passado” para tornar o momento presente “eterno”.

## 7. Conclusão

Em obras recentes de Smith como *Alone in a Room*, Smith tem representado uma radicalização de sua postura não-teleológica. Se Smith sempre dialogou com o Transcendentalismo, ao repelir o formalismo, o materialismo e o sucesso, agora sua não-teleologia é aprofundada por meio de características como as aqui discutidas em *Alone in a Room*.

Como parte de uma linhagem de artistas norte-americanos que herdaram valores Transcendentalistas, Smith se afasta de atitudes teleológicas ao *aspirar*, evitando o senso comum e deixando um legado que o questiona. Esta defesa da liberdade individual resulta da crença Transcendentalista num espírito universal, que implica em se evitar seu esgotamento material e intelectual do universo. O público e os artistas são, portanto, convidados a aspirar tanto quanto Smith aspira durante seu processo de composição. O fato de Smith manter o discurso musical aberto à *aspiração* de cada um pode ser a razão pela qual a sua música permanece atemporalmente relevante.

## Referências

- BERMAN, Art. *Preface to Modernism*. Urbana: University of Illinois Press, 1994.
- BUELL, Lawrence, ed. *The American Transcendentalists: Essential Writings*. New York: Modern Library, 2006.
- EMERSON, Ralph Waldo. The American Scholar. In: *Essays and Lectures: Nature: Addresses and Lectures / Essays: First and Second Series / Representative Men / English Traits / The Conduct of Life*. Edited by Joel Porte. New York: Library of America, 1989. p.51-72.
- IVES, Charles. Essays Before a Sonata. In: *Three Classics in the Aesthetic of Music*. New York: Dover Publications, 1962. p.104-185.
- JAMES, William. The Stream of Consciousness. In: *Pragmatism and Other Writings*. Edited by Giles Gunn. New York: Penguin Books, 2000. p.171-190.
- MEYER, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-century Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- MULLER, Jeremy. Amidst the Noise: Stuart Saunders Smith’s Percussion Music. In: *Percussive Notes*, v.52, n.4 (July), p.6-15, 2014.
- SACKS, Kenneth S. *Understanding Emerson: ‘The American Scholar’ and his struggle for self-reliance*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

SMITH, Stuart Saunders. A Composer's Mosaic. In: *Perspectives of New Music*, v.22, n.1/2, (Autumn–Summer), p.275–285, 1983-1984.

\_\_\_\_\_. Composing Thoughts. In: *The Modern Percussion Revolution: Journeys of the Progressive Artist*. Edited by Kevin Lewis and Gustavo Aguilar. New York: Routledge, 2014. p.224-283.

\_\_\_\_\_. Correspondência com José Augusto Duarte Lacerda. Abril-maio de 2013. Acervo pessoal.

\_\_\_\_\_. Entrevista de José Augusto Duarte Lacerda em 14 e 15 de novembro de 2013. Indianápolis. Transcrição de áudio. Indiana, EUA.

SMITH, Stuart Saunders and Tom Goldstein. Inner-Views. In: *Perspectives of New Music* v.36, n.2 (Summer), p.187-199, 1998.

THOREAU, Henry D. *Walden*. New Haven: Yale University Press, 2006.

WELSH, John P. *The Music of Stuart Saunders Smith*. New York: Excelsior, 1995.

---

<sup>1</sup> As palavras “Transcendentalismo” e “Transcendentalista” são nomes próprios quando se referem especificamente ao movimento norte-americano. Quando se referem à atitude filosófica em geral, são nomes comuns e, como tais, se iniciam com letra minúscula.

<sup>2</sup> Todos os textos citados neste artigo foram escritos originalmente em inglês. Todas as traduções são nossas.

<sup>3</sup> Antes de Smith, o compositor Charles Ives ficou conhecido por suas obras programáticas que faziam referência à Nova Inglaterra, com títulos como *Concord Sonata*, *A Symphony: New England Holidays*, *Three Places in New England* e outras. Ives, nas suas *Essays Before a Sonata*, inclusive, se identificou com o Transcendentalismo.

<sup>4</sup> “Sair do caminho” não deve ser entendido como uma tentativa de escrever música não pessoal. É, antes, uma evitação do ego: o mesmo ego que poderia levar a um comportamento voltado a “propósitos, esforços ou direcionamento a metas” (MEYER, 1969, p.160) durante o processo de composição.

## ***Kunai e Xyloops: Novas Perspectivas de Abordagens Performativas para Xilofone Solo***

Helvio Mendes

*Universidade de Aveiro/Inet-md – helviomendes@ua.pt*

**Resumo:** As obras *Kunai* e *Xyloops* surgem no âmbito de uma pesquisa acadêmica relacionada a reflexões sobre as práticas performativas do xilofone solo na contemporaneidade. O trabalho apresenta os diferentes procedimentos composicionais relacionados as pesquisas de timbre, a utilização de ferramentas tecnológicas, assim como os métodos de estudo e os resultados obtidos no processo de preparação e na performance das obras.

**Palavras-chave:** Xilofone. Performance. Pesquisa Tímbrica. Live looping. Pesquisa Artística.

### **Kunai and Xyloops: New Perspectives of Solo Xylophone Performative Approaches**

**Abstract:** The works *Kunai* and *Xyloops* appear in the context of an academic research related to reflections on the performative practices of solo xylophone in contemporary times. The work presents different compositional procedures such as the timbre research, the use of technological tools, the study methods and the results obtained in the process of preparation and performance of the works.

**Keywords:** Xylophone. Performance. Timbre Research. Live Looping. Artistic Research.

### **1. Introdução**

Ainda que xilofone fosse um instrumento conhecido na música ocidental desde o do século XIX e sua “Idade de Ouro” tenha ocorrido até a terceira década do século XX (Cahn, 1979; McCutchen, 1984 e Eyles, 1989), o instrumento apresenta atualmente uma menor visibilidade de prática performativa como solista.

Seja no contexto do seu repertório idiomático estabelecido ou nos excertos orquestrais difundidos, observa-se que as obras privilegiam a habilidade técnica com passagens virtuosísticas de melodias, deixando de explorar potenciais diversidades sonoras que o xilofone possa apresentar.

O conceito de timbre de um objeto enquanto fenômeno sonoro é definido por Scharfffer (1966, p.232) em não ser outra coisa senão sua forma e sua matéria sonora, sua completa descrição, dentro dos limites dos sons que pode produzir um certo instrumento, tendo em conta todas as suas variações de execução que ele permite. A exploração tímbrica em um determinado instrumento não alterará o seu timbre, apenas nos permitirá identificar as variantes sonoras que ele pode oferecer mediante os meios de execução possíveis (Chaib, 2012, p. 58)

Contrapondo ao paradigma composicional dominante na música erudita de raiz essencialmente ocidental do século XIX surgem, no início do século XX, diversas técnicas composicionais e o conceito da exploração do timbre torna-se um elemento estrutural da composição musical permitindo a expansão das possibilidades sonoras, a exemplo de obras para percussão *Rítmicas V e VI* (1930) de Amadeo Rodán e *Ionisation* (1931) de Edgar Varèse.

Na busca por um repertório alternativo que apresentasse esta exploração tímbrica ou que dialogasse com a música eletrônica, deparamos com um estudo que Brad Meyer dispôs na web<sup>1</sup>. O autor fez um levantamento de músicas para instrumentos de lâminas e eletrônica e, dentre as trinta e uma obras catalogadas, somente três eram para xilofone.

Ainda que o estudo necessite de uma universalidade, haja vista que o autor só considerou obras editadas, constata-se um número pouco significativo de obras e ainda uma carência de difusão destas.

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

Neste trabalho almeja-se demonstrar, através das duas obras supracitadas, novas perspectivas de abordagens performativas para xilofone solo, em que serão apresentadas pesquisas de timbres, processos composicionais, o uso de ferramentas tecnológicas, metodologias de estudos e resultados alcançados. Por fim, almeja-se evidenciar e difundir estas obras.

## 3. Metodologias

A abordagem metodológica utilizada neste trabalho foi baseada na relação direta de comunicação entre compositor/intérprete e do uso da autoetnografia na busca pelo experimento e reflexão constante nos estudos destas obras.

## 4. *Kunai*: a exploração tímbrica do xilofone

A obra *Kunai*, composta por Cesar Traldi em 2015<sup>2</sup>, está relacionada ao processo de pesquisa tímbrica no instrumento. A partir desta busca, o compositor sugere diferentes níveis de dureza de baquetas e utilização de objetos incomuns durante a performance, a citar:

bola de gude e rattan (madeira comum para a fabricação dos cabos das baquetas para instrumentos de teclados de percussão). Os objetos são utilizados como baquetas e são executados em momentos com notas de alturas definidas e outros com notas indefinidas e aleatórias.



Fig. 1: Bolas de gude e rattan.

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.

FIGURA	INDICAÇÃO
	NOTAS INDETERMINADAS SEGUINDO A ALTURA ESTIMADA NO PENTAGRAMA.
	GLISSANDOS
	DESPEJAR BOLAS DE GUDE NAS LÂMINAS.
	LIVRE INTERPRETAÇÃO

Tab. 1: Tabela com os tipos de notação não convencionais utilizadas durante a obra.

A obra impôs desafios associados a utilização de materiais não convencionais para a produção sonora e, ainda que o compositor concedesse a liberdade ao intérprete para realizar qualquer alteração que fosse pertinente à composição, procurou-se respeitar o seu conteúdo original.

Uma das principais dificuldades apresentada relacionou-se com a utilização da bola de gude para a extração de som, onde o objeto não tinha forma ideal de *grip* gerando grande tensão e restrições na naturalidade dos movimentos no instrumento. A solução encontrada foi envolvê-la com uma fita adesiva para melhorar sua aderência com as mãos.



Fig. 2: Bolas de gude envolvida com fita adesiva

O resultado sonoro da utilização da bola de gude no instrumento apresentou um timbre com características de uma baqueta com grande intensidade de dureza, contudo com um abafamento da ressonância das teclas do xilofone, assemelhando-se ao *dead stroke*<sup>3</sup>. A busca pelo som ideal (difundido e convencional na história do instrumento como brilhante e incisivo) sem a ocorrência dos abafamentos se tornava um paradoxo com a proposta da obra.

A solução foi desapegar do paradigma de estudo musical convencional que busca uma qualidade sonora a partir de técnicas normalizadas pelo seu repertório difundido, para ceder a um novo processo de estudo, que mesmo sendo enigmáticos aos resultados, fosse possível liberta-se dos estereótipos convencionais.

### 5. *Xyloops*: o processamento sonoro e o uso do *live looping* no xilofone

Há um trabalho acadêmico<sup>4</sup> que descreve a obra minuciosamente e na sua totalidade, desde a perspectiva dos compositores, do processo laboral e desafios interpretativos. Entretanto, o escopo deste texto almeja demonstrar os seus desdobramentos diante das diferentes ocasiões de sua performance.

Depois de um levantamento prévio de obras para xilofone e eletrônica (em tempo real e fixa), constatou-se que há uma escassez deste tipo de repertório para o instrumento e, ainda que exista a música *Xylocybin* de Red Wierenga, obras que contemplam o processamento do xilofone também não são fáceis de encontrar.

Mendes, Duarte, Traldi (2018, p.2) relatam que *Xyloops* foi composta no âmbito de um laboratório de práticas performativas musicais envolvendo três músicos-pesquisadores. O modelo metodológico de pesquisa científica designado por “práticas de investigação partilhada” (Sardo, 2017, p.231) foi adotado por privilegiar uma maior democratização, quer na construção e do acesso ao conhecimento científico produzido.

A partir de uma partitura já idealizada e com os comandos pré-estabelecidos pelo compositor (Mendes, Duarte, Traldi, 2018, p.12), o trabalho no laboratório se desenvolveu na escolha do processamento sonoro do timbre do xilofone que correspondessem aos timbres dos pedais de efeitos. É importante ressaltar que devido à acústica do instrumento o processamento sonoro em tempo real do xilofone foi bastante limitado e em outros momentos foram feitas adaptações para que alguns timbres funcionassem da forma ideal.

Uma vez selecionados os efeitos para o processamento sonoro da obra, o desafio seguinte se relacionou na utilização dos pedais para a construção das camadas sonoras (*loop*). Nesta fase, um estudo específico com o pedal *Loop Station* foi realizado para que o intérprete se sentisse confortável e confiante o suficiente para encontrar uma solução imediata no caso de uma realização de gravação malsucedida durante a performance.

A metodologia adotada nos estudos para solucionar estas dificuldades foi encontrada em Chaib (2012, p.97), nomeada de “gesto intelectual”. No processo de preparação de uma obra o autor relata que o gesto possui quatro fases: atenção, intenção, decisão e precisão

A configuração final para a execução da obra se estabeleceu na utilização dos seguintes itens: xilofone de quatro oitavas, microfone condensador, pedal *Loop Station*, pedal de processador sonoro, pedal *footswitch*, placa de áudio, um par de caixas de som, fones de ouvido.

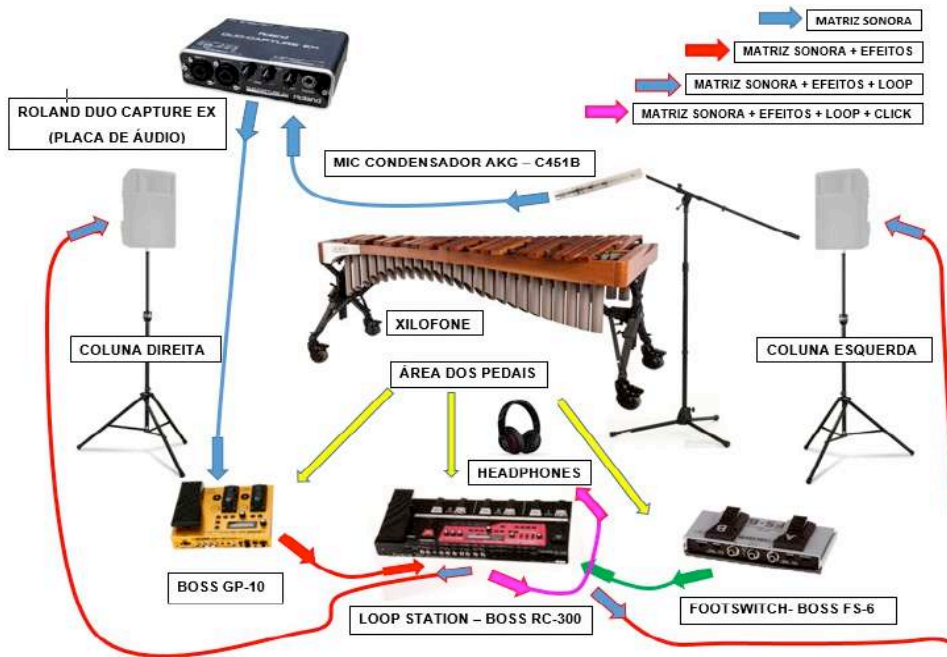


Fig. 3: Imagens ilustrativa dos equipamentos e conexões necessárias na obra *Xyloops*.

Esta configuração de equipamentos necessários para a performance da obra se tornou um problema para o transporte em casos de apresentações que requer viagens longas, ao exemplo da performance no II CBP (Congresso Brasileiro de Percussão). Desta forma, um novo trabalho foi realizado com o intuito de reduzir os equipamentos sem perder a qualidade sonora e performativa já alcançados.

Foi feita uma experimentação de um pedal *Loop Station* de uma série superior à que vinha sendo usada e que possui variadas opções de efeitos e processamento sonoros. Entretanto, este pedal foi desenvolvido para ser operado com as mãos e o seu acesso teve que ser adaptado para a performance da obra.

Primeiramente, foi feita uma pesquisa para equalizar os parâmetros dos efeitos e do processamento sonoro conforme ao que já vinham sendo utilizados e posteriormente o dispositivo foi configurado para ser adaptado a um pedal *footswitch* no controle das gravações dos *loops*. Desse modo, a configuração para a performance da obra no II CBP foi resolvida somente com dois pedais.



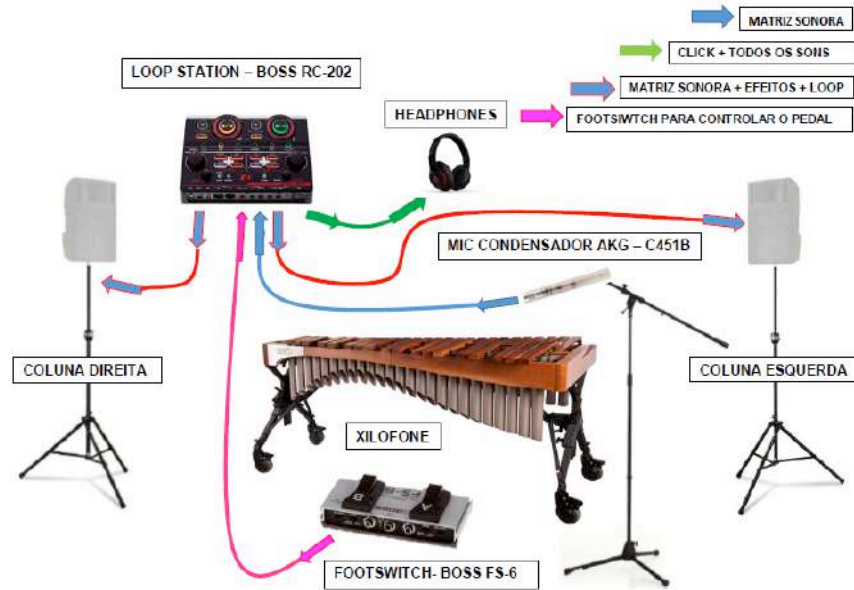


Fig. 4: Imagens ilustrativa dos equipamentos e conexões necessárias na obra *Xyloops* para o II CBP.

## 6. Reflexões e conclusões

*Kunai* e *Xyloops* relacionam-se na perspectiva de possuírem a exploração tímbrica como principal elemento composicional, ainda que cada obra tenha suas características próprias. Para além disso, em ambas as obras há momentos para o improviso livre com elementos pré-estabelecidos, permitindo ao intérprete contribuir com seu processo criativo.

A obra *Kunai* surge como uma importante contribuição para demonstrar que há no xilofone potencialidades de exploração tímbrica para serem amplamente investigados e difundidos. Os desafios técnicos convencionais e habituais ao instrumento estão presentes na obra, entretanto, a partir da utilização de objetos não convencionais para produção sonora estes desafios são alavancados.

Mendes, Duarte, Traldi (2018, p.18) apontam que a obra *XyLoops* está aberta a diferentes maneiras de se explorar modulações sonoras, que foi o caso para a performance no II CBP. Uma nova configuração foi criada para diminuir a quantidade de equipamentos resultando na: 1) adequação da postura gestual em relação ao instrumento, 2) adequação ao novo dispositivo eletrônico, 3) autossuficiência na montagem e configuração dos equipamentos.

Por fim, uma vez que a escassez do repertório para xilofone solo que contemple a exploração tímbrica e a utilização de processamento sonoro seja perceptível, as obras *Kunai* e *Xyloops* apresentaram resultados sonoros que ainda não haviam sido explorados

especificamente no xilofone e, desta forma, tornam-se pioneira no repertório para o instrumento. A partir destas obras surgiram as composições *Rastros #2* (2019), de Cesar Traldi e Daniel Barreiro e *Malware II* (2019) de Michel Soto.

## 7. Agradecimentos

Estas obras fazem parte do projeto de pesquisa dedicado as novas possibilidades de abordagens performativas no xilofone e foram idealizadas e desenvolvidas em parcerias com 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), através do investigador Dr. Alex Duarte em que deixo os meus sinceros agradecimentos.

## Referências:

- CAHN, William. The Xylophone in Acoustic Recordings (1877 to 1929). *The Percussionist*, New York, v.16, n.3, p.133-152, 1979.
- CHAIB, Fernando. *Exploração Timbrica no Vibrafone: análise interpretativa da obra cálculo secreto*, de José Manuel López López. Aveiro, 157f. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Comunicação e Arte/DECA, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2007.
- CHAIB, Fernando. Vibrafone: uma fonte de coloridos sonoros. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.25, p.57-72, 2012.
- EYLES, Randall. *Ragtime and Novelty Xylophone Performance Practices*. Washington D.C. 147f. Tese (Doutorado em Artes Musicais). The Benjamin T. Rome Graduate School of Music, Catholic University of América, Washington D.C. 1989.
- MCCTCHEN, Thomas. *An Examination Of Selected Ragtimes Solo by Zez Confrey, George Hamilton Green, Charles Johnson And Red Norvo as Transcribed For Xylophone Solo With Marimba Ensemble Accompaniment*. Denton, 53f. Dissertação (Doutorado em Artes Musicais). North Texas University, Texas, 1984
- MENDES, Helvio Monteiro. DUARTE, Alexsander Jorge. TRALDI, Cesar Adriano. Xyloops – Composição e Performance de Uma Obra para Xilofone e Eletrônica em Tempo Real. *Revista Vórtex*, Curitiba, n.2, V.6, p.1-20, 2018.
- MENDES, Helvio Monteiro. DUARTE, Alexsander Jorge. TRALDI, Cesar Adriano. *Xyloops para Xilofone e Eletrônica em Tempo Real (Live Looping)*. *Revista Vórtex*, Curitiba, V.6, n.2, p.1-15, 2018. Partitura
- MOERSCH, Willian. Marimba Revolution. In: HARTENBERGER, Russel. (Org.). *The Cambridge Companion to Percussion: Cambridge Companion to Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 43-54.
- SARDO, Susana. Shared Research Practices On and About Music: toward decolonizing colonial ethnomusicology. In: MARTÍ, Josep. REVILLA, Sara (Org) *Making Music, Making Society*. Cambridge, Cambridge Scholars, 2017, 217-238.
- SCHAEFFER, P. *Traité des Objects Musicaux*. Paris. Nouvelle Edition, 1966.

STRAIN, James. *The Xylophone (ca. 1878-1930): its published literature, development as a concert instrument, and use in musical organizations*, Rochester, 504f. Tese (Doutorado em Artes Musicais). Eastman School of Music, University of Rochester. Nova York, 1995.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://www.brad-meyer.com/wp-content/uploads/2012/01/Electroacoustic-Percussion-Repertoire.pdf>

<sup>2</sup> Estreada no dia 13 de julho de 2017 em Aveiro/Portugal

<sup>3</sup> Logo após o toque no instrumento a baqueta permanece encostada na superfície da tecla resultando o abafamento da ressonância.

<sup>4</sup> Disponível em: [http://vortex.unespar.edu.br/mendes\\_duarte\\_traldi\\_v6\\_n2.pdf](http://vortex.unespar.edu.br/mendes_duarte_traldi_v6_n2.pdf)



## 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** é licenciada em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Pará e em história pela UFPR, onde realizou mestrado em Sociologia e doutorado em História. É flautista e professora da UNESPAR - Campus I - EMBAP.

**André Queiroz** é 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** é 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 Colômbia. 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** é Bacharel em Percussão pela UNESP, com Mestrado pela UFG. Professor da ETA/UFAL, onde desenvolve pesquisa sobre o repertório latino americano para vibrafone. É 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 LAPER<sup>2</sup>ME, 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 Licenciado 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/Íafelice.

**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 de 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 Génève 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:

