

**CARMO BARTOLONI**

**PROPOSTAS PARA O ENSINO DA PERCUSSÃO UTILIZANDO RITMOS  
E INSTRUMENTOS ÉTNICOS BRASILEIROS**

**CURITIBA**

**2011**

**CARMO BARTOLONI**

**PROPOSTAS PARA O ENSINO DA PERCUSSÃO UTILIZANDO RITMOS  
E INSTRUMENTOS ÉTNICOS BRASILEIROS**

Dissertação apresentada ao curso de  
Mestrado em Música da UFPR – Universidade  
Federal do Paraná, como requisito parcial  
para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Rosane  
Cardoso de Araújo.

**CURITIBA**

**2011**

Catálogo na publicação  
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Bartoloni, Carmo

Propostas para o ensino da percussão utilizando ritmos e instrumentos étnicos brasileiros / Carmo Bartoloni. – Curitiba, 2011.

115 f.

Orientador: Prof. Dr. Rosane Cardoso de Araújo  
Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Música – instrução e estudo – Brasil. 2. Ritmo – Música – Brasil. 3. Instrumentos de percussão – instrução e estudo - Brasil.  
3. Instrumentos musicais – Brasil. I. Título.

CDD 786.801

## TERMO DE APROVAÇÃO



Universidade Federal do Paraná  
Setor de Humanas, Letras e Artes  
Departamento de Música e Artes Visuais  
Pós-Graduação em Música



Ata quinquagésima oitava, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **Carmo Bartoloni**. No vigésimo dia de maio de dois mil e onze, às treze horas e trinta minutos, na sala 201, no DEARTES, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)** Presidente, **Luci Collin (UFPR)**, **Guilherme Romanelli (UFPR)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “**Um estudo sobre propostas de ensino direcionadas à prática da percussão**”, apresentada por **Carmo Bartoloni**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. A senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra à primeira examinadora e ao segundo para as suas arguições, seguidos pela defesa do candidato. Na seqüência, a Professora Rosane Cardoso de Araújo retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou aprovado o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no vigésimo dia de maio de dois mil e onze. xxx

  
**Dr<sup>a</sup>. Rosane Cardoso de Araújo**  
UFPR

  
**Dr<sup>a</sup>. Luci Collin**  
(UFPR)

  
**Dr. Guilherme Romanelli**  
UFPR

  
**Carmo Bartoloni**

*“Para nós, músicos brasileiros, a atividade didática pouco ou quase nada tem contribuído para afirmação de uma cultura musical nacional”.*

*Nelson de Macedo*

## DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho aos meus pais, Angiolina e Manlio (in memorian), aos meus irmãos Giácomo e Roberta, aos meus filhos Fernando e Eduardo, à minha esposa Eli Maria.*

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Rosane Cardoso Araújo, cujo apoio, força e dedicação contribuíram para que chegássemos ao fim da jornada.

À Edgard Rocca (in memorian), Armando Tibério Junior, Luiz Roberto Sampaio, Luiz Fernando Marconi, pelo pioneirismo de seus trabalhos.

À Luiz D' Anunciação, Marcos Vinícius Lacerda (Vina Lacerda), Leonardo Gorosito, Eduardo Tullio, César Traldi, Pedro Sá, Carlos Stasi, Luciano Lima, pelas suas valiosas colaborações.

Aos meus tios, primos e sobrinhos.

Aos meus avós (in memorian).

Aos meus sogros D. Maria Helena e Sr. Ary (in memorian).

Aos meus cunhados Ari e Márcio.

À João Acácio e Carolina.

À Paulo Henrique e Faila Camila.

À Luisa, com especial carinho.

À Delma e família.

Ao Cox.

## RESUMO

Esta dissertação tem como tema o estudo de propostas de ensino de percussão baseadas em instrumentos e ritmos brasileiros. O objetivo geral foi realizar uma análise descritiva de três métodos/propostas sobre os ritmos e instrumentos de origem étnicos brasileiros, buscando destacar os principais pontos de cada obra sob a ótica do uso didático, bem como trazer algumas reflexões sobre a questão do ensino de ritmos brasileiros na formação dos cursos superiores de percussão no Brasil. A metodologia utilizada foi a análise de conteúdo e as obras abordadas foram alguns métodos/propostas sobre os ritmos e instrumentos de origem étnicos amplamente utilizados no Brasil – “Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão” de Edgard Nunes Rocca, “Percussão Brasileira - ritmos e instrumentos do Brasil” de Armando Tibério Junior, Fernando Carlos Marconi e Luiz Roberto C. Sampaio e “Percusión Brasileña – Instrumentos Básicos y Divertimentos” de Fernando Carlos Marconi (“Percussão Brasileira – Instrumentos Básicos e Divertimentos” de Fernando Carlos Marconi – sem tradução para o português). Espera-se com este estudo contribuir com o ensino da percussão no Brasil, trazendo perspectivas para professores e alunos sobre o universo da percussão étnica brasileira.

**Palavras-chave:** Percussão; ritmos brasileiros; formação do percussionista.



## **ABSTRACT**

This master's thesis focus on the study of teaching proposals based on Brazilian percussion instruments and rhythms. The general goal was to make a descriptive analysis of three methods/proposals about the rhythms and instruments with Brazilian ethnic origin, seeking to highlight the main points of each work from the perspective of the didactic use, as well as to present reflections own the issue of teaching Brazilian rhythms in the formation of the university courses of percussion in Brazil. The used methodology was the analysis and the works addressed was the content analysis of some methods/proposals about the rhythms and instruments of ethnic origin widely used in Brazil - "Brazilian Rhythms and his Percussion Instruments " by Edgard Nunez Rocca, "Brazilian Percussion - Brazil's rhythms and instruments" by Armando Tibério Junior, Luiz Fernando Marconi and Luiz Roberto C. Sampaio and "Brazilian Percussion - Basic Instruments and Amusements" by Fernando Carlos Marconi. One aims at contributing to the teaching of percussion in Brazil, bringing new perspectives for teachers and students regarding the universe of Brazilian ethnic percussion.

**Keywords:** Percussion, Brazilian rhythms, formation of percussionist

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. CAPÍTULO I – “RITMOS BRASILEIROS E SEUS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO”</b> .....	19
<b>1.1. Seção A</b> .....	21
a) Introdução:.....	21
b) Estrutura dos Ritmos: .....	23
c) Leitura e Interpretação da Escrita dos Ritmos: .....	24
d) A Pulsação Rítmica:.....	25
e) Expressão do Ritmo:.....	26
1.2. Seção B.....	28
1.3. Seção C.....	29
1.4. Considerações finais sobre o método “Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão” .....	34
<b>2. CAPITULO II - “PERCUSSÃO BRASILEIRA – RITMOS E INSTRUMENTOS DO BRASIL”</b> .....	35
2.1. Agogô .....	37
2.2. Berimbau .....	38
2.3. Caxixi.....	39
2.4. Pandeiro .....	40
2.5. Repinique .....	42
2.6. Surdo e Contra – surdo .....	44
2.7. Tamborim .....	45
2.8. Considerações finais sobre a proposta “Percussão Brasileira” .....	46
<b>3. CAPÍTULO III - “PERCUSSION BRASILEÑA – INSTRUMENTOS BÁSICOS Y DIVERTIMENTOS”</b> .....	48
3.1. Seção A.....	49
3.1.1. Introdução e Nota Preliminar.....	49
3.1.2. Mapa musical do Brasil .....	49
3.1.3. Apontamentos Históricos .....	55
a) Samba .....	56

b) Bossa Nova .....	57
c) Os afro-blocos e afoxés .....	58
d) Candomblé .....	58
e) Capoeira .....	58
f) Maracatu.....	59
g) Baião.....	59
h) A Música Indígena .....	60
3.2. Seção B.....	60
3.2.1. O Estudo da Percussão .....	61
3.2.2. Introdução aos Divertimentos.....	62
3.2.3. Instrumentos e Divertimentos.....	62
a) Apitos.....	63
b) Arco musical .....	66
c) Cuíca (ou Puitá).....	68
d) Frigideira.....	71
e) Pratos .....	73
f) Repique de mão .....	73
g) Surdo .....	76
h) Timba, timbau ou tam-tam .....	81
l) Outros instrumentos.....	83
3.3. Considerações finais sobre o método “Percussión Brasileña – Instrumentos Básicos y Divertimentos” .....	84
4. CAPÍTULO IV – CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO DE RITMOS E INSTRUMENTOS BRASILEIROS NA FORMAÇÃO DO PERCUSSIONISTA .	86
4.1. Ritmos e instrumentos étnicos brasileiros: conteúdo significativo para inclusão nos cursos de ensino superior de percussão no Brasil .....	86
4.2. O estudo dos ritmos e instrumentos étnicos brasileiros para o desenvolvimento da técnica e do repertório do percussionista .....	88
CONCLUSÃO.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	93
ANEXO 1 - Programa do Curso de Percussão da UFU .....	98
ANEXO 2 - Programa do curso de percussão da EMBAP .....	107

ANEXO 3 - “Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão” – Edgard N. Rocca – ilustrações complementares.....	119
ANEXO 4 - “Percussão Brasileira – Ritmos e Instrumentos do Brasil” – Armando Tibério Junior, Fernando Carlos Marconi e Luiz Roberto C. Sampaio – ilustrações complementares.....	121
ANEXO 5 - “Percusión Brasileña – Instrumentos Básicos y Divertimentos” – Fernando Marconi – ilustrações complementares.....	123
ANEXO 6.....	125

## INTRODUÇÃO

Como abordar e questionar o ensino dos instrumentos de percussão no Brasil? Afinal, há um sem-número de instrumentos a serem pesquisados e descritos: caixa clara, triângulo, pandeiro sinfônico, pratos a dois, prato suspenso, castanholas, bumbo sinfônico, tam-tams, gongos, tambores com os mais diversos formatos e origens, folha de zinco, sirenes, enxadas, marimba, xilofone, vibrafone, glockenspiel, sinos tubulares, tímpanos, chicote, apitos, bigorna, piano, sacos de papel, bacias de metal, extintor de incêndio, e uma infinidade de outros.

Ou seja, existem muitas possibilidades de abordagens sobre instrumentos, sua notação e execução rítmica, o que torna necessário um delimitamento ao se propor uma pesquisa sobre este tema.

De início, seria interessante esclarecer o que são Instrumentos de Percussão, pelo viés teórico musical e físico-acústico:

Instrumentos de Percussão - instrumentos executados sacudindo-se ou percutindo-se uma membrana, placa ou barra de metal, madeira, ou outro material rígido. Um instrumento que produz som através de uma membrana é um MEMBRANOFONE; um instrumento cujo som é produzido a partir de seu próprio corpo em vibração é um IDIOFONE; (GROVE, 2004, p.457-458).

Ainda temos os CORDOFONES, instrumentos que produzem som percutindo-se uma ou mais cordas e os AEROFONES, que produzem som utilizando-se do ar como agente vibratório básico. (FRUNGILLO, 2002, p. 252).

Também podem ser divididos em instrumentos que produzem altura determinada (por exemplo, os tímpanos, xilofone e gongos tailandeses) ou altura indeterminada (por exemplo, caixa clara, reco-reco, apito).

Outro aspecto significativo é o de reconhecer as múltiplas possibilidades de execução para o percussionista. Frungillo em seu “Dicionário de Percussão” assim esclarece no verbete “*percussionista*”:

[...] instrumentista que se especializa em executar os instrumentos de percussão, mesmo que dentre eles não haja nenhum instrumento para ser percutido<sup>1</sup> [...] 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”. [...] Sua atividade foi desenvolvida com maior frequência a partir do século XX, colocando esse instrumentista em posição de destaque nos conjuntos instrumentais, orquestras e mesmo como solista, resultado da busca dos autores modernos por um novo tipo de música e pelo uso de instrumentos que provocassem ou auxiliassem a mudança da linguagem musical. (FRUNGILLO, 2003, p. 252 - 253).

No ensino da percussão erudita<sup>2</sup> que observamos, particularmente na Europa e Estados Unidos da América, por uma questão de tradição inicia-se o trabalho de aprendizagem com o desenvolvimento da técnica de duas baquetas. A caixa clara é o primeiro instrumento abordado, pois, pelo viés europeu, que é a matriz da escola ocidental de percussão, este instrumento é a “espinha dorsal” para o desenvolvimento dos outros instrumentos que convencionalmente se utilizam de baquetas. Em depoimento de Leonardo Gorosito (2011) sobre o curso de percussão em uma instituição de ensino superior dos Estados Unidos (Yale), por exemplo, o percussionista brasileiro destaca alguns elementos importantes da formação naquele contexto:

O departamento de percussão oferece um programa com três áreas primárias de estudo: solo marimba e percussão, percussão orquestral e música de câmara contemporânea. Os alunos recebem aulas individuais

---

<sup>1</sup> Grifo nosso.

<sup>2</sup> Para melhor discernimento, usaremos, por enquanto, as designações percussão erudita (ensino dos instrumentos que foram sendo incorporados pelos compositores ocidentais ao repertório sinfônico, de câmara, e outras formações) e percussão étnica ou popular (ensino dos instrumentos brasileiros).

semanalmente e frequentam seminários de percussão orquestral. Orquestra *Philharmonia da Yale, New Music New Haven* e o Grupo de Percussão da Yale são matérias obrigatórias para a conclusão do curso. (GOROSITO, 2011, depoimento por e-mail).

Na maioria das instituições de ensino musical superior no Brasil a proposta de ensino é semelhante aos processos que ocorrem na Europa e Estados Unidos e em geral os métodos utilizados são os mesmos, ou seja, métodos elaborados dentro de uma linguagem cultural comum a cada um desses países (europeu/norte-americanos). O curso de percussão oferecido busca fazer o aluno aprender e assimilar os instrumentos que foram paulatinamente sendo agregados pelos compositores ocidentais em suas obras. Um exemplo dessa estrutura de ensino pode ser verificado, por exemplo, nos programas dos cursos de percussão da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) (ver ANEXOS 1 e 2). O programa destas duas instituições privilegia um conteúdo abrangente que inclui, praticamente em todos os níveis, o estudo da caixa clara, dos tímpanos, de percussão múltipla e de teclados (marimba, xilofone e vibrafone) além de incluírem um vasto repertório de peças estrangeiras e brasileiras (UFU, 2011; EMBAP, 2011).

É comum encontrarmos num estudo para caixa clara, tímpanos ou xilofone, elementos que remontam ao repertório de bandas marciais ou sinfônicas no melhor estilo de “*Star and Stripes Forever*” de John P. Sousa<sup>3</sup> ou excertos orquestrais para que o aluno vá se familiarizando e resolvendo técnica e musicalmente o repertório tradicional sinfônico.

Temos também a possibilidade de iniciação ao estudo da percussão com instrumentos que são executados percutindo-os com as mãos, dedos e ponta dos dedos. Isto ajudaria muito o aluno iniciante a entender melhor que as baquetas são uma extensão do nosso corpo. Ter consciência que o uso correto das mãos, braço, antebraço e ombros fazem com que o som extraído do

---

<sup>3</sup> John Philip Sousa (1854-1932): Compositor americano, nascido em Washington, DC, em 6 de novembro de 1854. Compôs significativa obra para bandas sinfônicas entre o final dos séc. XIX e início do séc. XX, nas quais incluiu relevantes partes para instrumentos de percussão.

instrumento seja de qualidade, e não uma “pancada”. Costumo dizer aos meus alunos para nunca usarem a expressão “bater”. Não se bate um instrumento de percussão, percute-se. É algo muito mais amplo. Portanto, aprender a percutir um tambor com as mãos corretamente pode fazer com que os alunos entendam todo o mecanismo exposto acima quando usarem as baquetas.

Ao abordarmos, porém, os poucos métodos de percussão erudita, escritos por autores brasileiros, vemos que a linguagem músico/cultural é a mesma dos métodos utilizados na Europa e Estados Unidos. Então, porque não um método para caixa clara, xilofone ou tímpanos com estudos e exercícios que se utilizam também dos ritmos brasileiros como um maxixe, um maracatu, um frevo? Bamberger (1990) afirma que a capacidade de captar o sentido da música de uma determinada cultura está presente nos membros daquela cultura específica, o que nos leva a refletir que, no caso dos métodos de percussão, pode-se considerar que muitas vezes são utilizados de forma descontextualizada pelos docentes em suas práticas. Esta observação surge, obviamente, sem querer desmerecer o trabalho de colegas brasileiros que desenvolveram métodos, pois o fato de suas propostas serem apresentadas em língua portuguesa já ajuda e muito.

No entanto, poderíamos buscar propostas que valorizem os ritmos e instrumentos do Brasil, sem esquecermos o desenvolvimento estético/sonoro que o mundo se nos apresenta. A música contemporânea nos dá um apoio no sentido de buscarmos novas possibilidades de ensinar percussão. Devemos concordar com Boudler quando afirma:

[...] os instrumentos de percussão contemporânea englobam tudo aquilo que pode produzir som. Uma folha de zinco ou qualquer produtor de som pode ser interpretado como instrumento em potencial. Isto explica porque a percussão erudita está tão próxima da popular em termos instrumentais. (BOUDLER, apud PAIVA, 2004, p. 27).

Acreditamos que é importante buscar novas possibilidades metodológicas de ensino da percussão, que aproximem os discentes dos instrumentos e conteúdos utilizados na música étnica brasileira. Nossa proposta é então a de partir para outros horizontes. Tentaremos deixar de lado



por enquanto a música ocidental e seus instrumentos de percussão buscando enfatizar, por meio de uma análise de conteúdo, alguns métodos/propostas sobre os ritmos e instrumentos de origem étnicos amplamente utilizados no Brasil – “Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão” de Edgard Nunes Rocca; “Percussão Brasileira - ritmos e instrumentos do Brasil” de Armando Tibério Junior, Fernando Carlos Marconi e Luiz Roberto C. Sampaio e “Percussión Brasileña – Instrumentos Básicos y Divertimentos” de Fernando Marcon (Fernando Carlos Marconi)<sup>4</sup> - que apesar de estar escrito em espanhol, é uma obra de autor brasileiro.

A partir deste foco, temos o objetivo geral desta pesquisa: realizar uma análise descritiva de três métodos/propostas sobre os ritmos e instrumentos de origem étnicos brasileiros, buscando destacar os principais pontos de cada obra sob a ótica do uso didático, bem como trazer algumas reflexões sobre a questão do ensino de ritmos brasileiros na formação dos cursos superiores de percussão no Brasil.

Estes métodos foram escolhidos nesta pesquisa por se tratarem de obras muito utilizadas e difundidas no Brasil no ensino da percussão. Existem muitas outras obras, no entanto as três obras selecionadas são representativas de propostas distintas e significativas sobre o ensino dos diversos ritmos e instrumentos de percussão brasileiros.

A metodologia para a dissertação é baseada, portanto, na análise de conteúdo, desenvolvida com os três métodos/propostas em questão, a partir da observação de algumas categorias comuns, como: graduação das dificuldades, exercícios para aquisição de técnica, estudos (originalidade e adequação), orientações pedagógicas, aspectos visuais da apresentação do método.

Pretende-se, com este estudo, contribuir para o desenvolvimento do ensino de percussão no Brasil, fornecendo para professores, percussionistas e pesquisadores vinculados a esta prática, subsídios para aperfeiçoarem seus conhecimentos sobre a abordagem prática e teórica sobre ritmos e instrumentos étnicos brasileiros.

Além disso, o enfoque desta dissertação – métodos de ensino de percussão étnica brasileira – busca novos caminhos que contribuam para o

---

<sup>4</sup> O autor optou por utilizar o sobrenome “Marcon” e não “Marconi” para assinar esta obra.

desenvolvimento de estudos sobre percussão no contexto brasileiro. Neste sentido destacamos alguns pesquisadores que já discorreram diferentes temas sobre percussão no Brasil, como, Caetano (2004); Ruger (2007); Barros (2007), Campos (2008); Freitas (2008); Almeida (2004); Andrade (1998); Teixeira (2009), dentre outros. Especificamente sobre a escrita para instrumentos de percussão populares brasileiros, temos o estudo de Sá (2009), cujo enfoque do autor foi a sistematização da escrita para os instrumentos populares brasileiros com som de altura indeterminada com base na análise de quatro obras de Luiz D'Anunciação. Ou seja, o trabalho de Sá, embora próximo do objeto deste estudo, traz uma abordagem vinculada especificamente à performance de um repertório determinado.

Esta dissertação está dividida em cinco partes: A) no capítulo um, trazemos a análise descritiva do método “Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão” de Edgard Nunes Rocca; B) no capítulo dois o foco é o método/proposta “Percussão Brasileira - ritmos e instrumentos do Brasil” de Armando Tibério Junior, Fernando Carlos Marconi e Luiz Roberto C. Sampaio; C) no capítulo três é apresentada a obra de Fernando Carlos Marconi “Percussión Brasileña – Instrumentos Básicos y Divertimentos” D) No quarto capítulo são trazidas algumas reflexões sobre a formação do percussionista a partir do uso das obras sobre ritmos e instrumentos brasileiros e; E) finalmente na conclusão são apresentadas as considerações finais desta dissertação, bem como algumas sugestões para o desenvolvimento de outras pesquisas sobre o tema do ensino da percussão no Brasil.

A título de ilustrar sonoramente alguns dos ritmos e instrumentos abordados em nossa pesquisa, incluímos um CD-ROM como encarte onde constam os seguintes ritmos:

- “Escola de Samba”
- “Maculelê”
- “Tambor de Crioula”
- “Frevo” (com as quatro opções rítmicas para a caixa clara)
- “Caboclinhos”
- “Maracatu de baque virado”
- “Maracatu rural”

Todos estes exemplos foram extraídos do método “Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão” de Edgard N. Rocca.

## **1. CAPÍTULO I – “RITMOS BRASILEIROS E SEUS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO”**

Neste capítulo, bem como nos dois seguintes (dois e três) trataremos da análise descritiva dos métodos/propostas “Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão” (1986) de Edgard Nunes Rocca, “Percussão Brasileira - ritmos e instrumentos do Brasil” (1987) elaborado a seis mãos por Armando Tibério Junior, Fernando Carlos Marconi e Luiz Roberto C. Sampaio e “Percusión Brasileña – Instrumentos Básicos y Divertimentos” (1997) de Fernando Marcon. Estas três propostas contêm um amplo apanhado dos diversos ritmos e instrumentos brasileiros. Não podemos deixar de citar outros métodos representativos do ensino da percussão de ritmos e instrumentos de percussão brasileiros, como, por exemplo, a coletânea “A Percussão dos Ritmos Brasileiros” (1990) dividida em quatro cadernos: o Berimbau (caderno 1), o Pandeiro Brasileiro (caderno 2), o Repinique (caderno 3) e o Surdo de Samba (caderno 4) de Luis D’Anunciação; “Pandeiro Brasileiro” vol. I (2004) de Luiz Roberto Sampaio e Víctor Camargo Bub; “Pandeiro Brasileiro” vol. II (2007) de Luiz Roberto Sampaio (Beto Sampaio) “Tambores do Brasil” vol. I (2009) de Luiz Roberto Sampaio e “Pandeirada Brasileira” (2007) de Marcos Vinícius S. Lacerda (Vina Lacerda), que não são foco de análise nesta dissertação, pois abordam especificamente um instrumento de percussão brasileiro.

“Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão” e “Percussão Brasileira – ritmos e instrumentos do Brasil”, além de se diferenciarem por não se tratarem exatamente de propostas criadas com o intuito específico de se ensinar a técnica de execução do instrumento, trazem em seu conteúdo, o registro em partitura dos diferentes ritmos brasileiros.

Por tradição, sabemos que nas comunidades populares o ensino dos ritmos e da técnica de execução dos diferentes instrumentos de percussão e ritmos brasileiros é feito pela tradição oral e por assimilação. No meio acadêmico, o percussionista interessado em assimilar estes ritmos e técnicas tinha que, com frequência, recorrer a este sistema: tradição oral e por assimilação. Neste sentido estes dois métodos podem ser considerados como

trabalhos pioneiros no âmbito da produção de métodos sobre percussão étnica no Brasil.

O foco no registro de ritmos é observado em outras propostas, como observa Bourscheidt (2008) ao tratar dos trabalhos de Carl Orff e da proposta elaborada posteriormente no sistema Orff/Wuytack:

[...] Conforme o sistema Orff/Wuytack, o elemento básico é o ritmo, primeiro aspecto a ser trabalhado. Wuytack indica que a expressão verbal é, juntamente com o movimento corporal, uma das maneiras mais concretas para o aprendizado do ritmo. Utiliza-se, portanto, padrões verbais para o aprendizado das diversas métricas rítmicas, por meio da recitação expressiva dos textos das canções. (BOURSCHEIDT, 2008, p. 27).

Seguindo essa proposta da transcrição rítmica, observa-se que, na década de 1980, um grupo de percussionistas brasileiros entre os quais Edgard Nunes Rocca, Armando Tibério Junior, Fernando Carlos Marconi e Luiz Roberto C. Sampaio, resolveram que seria altamente produtivo tentar registrar em partitura os diversos ritmos étnicos no Brasil. Tinham como objetivo, mostrar a diversidade dos ritmos e instrumentos utilizados na nossa música. Dentre os métodos/propostas produzidos a partir desta iniciativa, destacamos nesta pesquisa os trabalhos que são analisados nesta dissertação (“Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão”; “Percussão Brasileira - ritmos e instrumentos do Brasil”; e “Percussión Brasileña – Instrumentos Básicos y Divertimentos”). Estas propostas, portanto, são trabalhos fundamentais no ensino da percussão étnica no Brasil.

Um dos primeiros trabalhos editados a partir da década de 1980 foi “Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão” (com adaptações para bateria) elaborado pelo percussionista e baterista Edgard Nunes Rocca, o “Bituca”.

Além de percussionista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Rocca era excelente baterista, tocando por muitos anos na extinta Orquestra da Rede Globo<sup>5</sup>.

O método, a nosso ver é dividido em três grandes seções, que por sua vez são subdivididas em pequenas subseções. Subdividiremos as grandes seções em **SEÇÃO A, SEÇÃO B, SEÇÃO C.**

### 1.1. Seção A

Na seção “A” temos: a) Introdução; b) Estrutura dos ritmos; c) Leitura e interpretação da escrita dos ritmos; d) pulsação rítmica; e e) Expressão do Ritmo.

#### a) Introdução:

Inicia com o que Rocca chama de “Convenções”, ou seja, o que significa cada símbolo que utiliza para registrar em partitura não só a transcrição rítmica como também para obter os efeitos timbrísticos, duração e, vamos chamar de como “temperar” o resultado rítmico e sonoro, no sentido de evitar que a execução fique “quadrada”. É o que costumamos chamar em música contemporânea de “bula”.

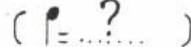








Podemos observar que Rocca se utiliza da notação musical convencional<sup>6</sup>, e da notação já conhecida e usada especificamente para instrumentos de percussão e bateria. Ele faz uso de figuras musicais, acentos, “*staccato*” e novos símbolos para que possa registrar em partitura todas as nuances de efeitos timbrísticos que cada instrumento pode obter. Ao mesmo tempo preocupa-se também, em passar para o aluno um significado “além da notação”. (exemplo 1):

---

<sup>5</sup> Informações obtidas através de contato e convívio com o percussionista.


<sup>6</sup> Chamamos de convencional todos os elementos de notação musical utilizados pela música ocidental anterior ao grafismo e outras técnicas de notação musical.

Exemplo 1: Rocca, 1986, p. 6

- b.)  Indica o andamento de acordo com os graus do metrônomo.
- c.)  Indica a acentuação normal.
- d.)  Indica uma acentuação leve... com menor intensidade que a normal.
- e.)  Indica que a vassourinha deve ser arrastada em um só movimento. Indica, também, a mesma coisa para a vareta que toca Reco-Reco.
- f.)  Indica que a vassourinha deve ser arrastada por um movimento curto, menor que no sinal anterior.
- g.)  Indica um toque mais rápido e leve. Seria como a mais branda das acentuações.
- h.)  Indica o som aberto do instrumento (som solto).
- i.)  Indica o som abafado do instrumento (som preso)
- j.)  Indica que a figura deve ser tocada discretamente... quase sem aparecer.

É interessante observar, por exemplo, qual é a proposta do autor na convenção “g” (exemplo 2) – (uma semínima com um ponto de “*stacatto*”): “[...] Indica um toque mais rápido e leve. Seria como a mais branda das acentuações”. (ROCCA, 1986, p.06).

Exemplo 2: Rocca, 1986, p. 6

- g.)  Indica um toque mais rápido e leve. Seria como a mais branda das acentuações.

O autor se utiliza do staccato, que na música erudita tem um significado, para sugerir um tipo de resultado sonoro que não é apenas timbre. Ai está inserido o contexto do “tempero” para que se de o que costumamos de chamar de “balanço”, “suingue”.

Observaremos mais a frente que, apesar de registrar os ritmos utilizando-se do pentagrama convencional, o autor não indica qualquer tipo de clave, pois todos os instrumentos são de altura indeterminada.

### b) Estrutura dos Ritmos:

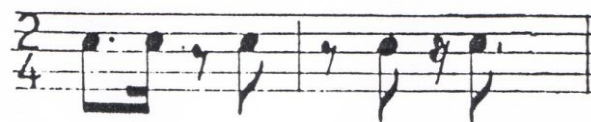
Enfoca, principalmente, a questão do sentir a frase, perceber a estrutura que cada ritmo abordado possui. Explica:

[...]Os ritmos podem ser completados dentro de apenas um ou mais compassos. Por exemplo:

a. O ritmo de Baião necessita apenas de um compasso binário para ficar completo:



b. o ritmo básico da Bossa Nova precisa de dois compassos binários para ser completado:



Não podemos sair da estrutura do ritmo. Se ele exige dois compassos binários não poderemos fazê-lo em apenas um. (ROCCA, 1986, p. 7).

Pode parecer redundante o que Rocca expõe, porém, em nosso ponto de vista, é importante alertar sempre o aluno sobre a necessidade de sentir a frase, quer seja numa partitura de cunho erudito quer numa execução de um baião. Gramani (2002, p.11) corrobora com esse pensamento enfatizando que é necessário “[...] colocar o ritmo realmente como um elemento musical e não somente aritmético”.



### c) Leitura e Interpretação da Escrita dos Ritmos:

Neste item, Rocca faz menção ao fato de que nem sempre o que está escrito é fiel ao que soa no que concerne aos instrumentos de percussão, pois, em geral, produzem um som curto ou, conforme explica (exemplo 3):

[...] É comum encontrarmos semínimas, mínimas e até semibreves escritas para instrumentos de som seco, como: tamborim, bloco de madeira, clavas, etc., nos quais o som desaparece logo após os toques. Essa maneira de escrever traduz uma forma de acomodação necessária a uma escrita facilitada em função de uma maior espontaneidade do executante, longe daquela complicação de inúmeras pausas que teriam de ser usadas se a rigidez, na duração dos valores, fosse colocada em destaque. (ROCCA, 1986, p. 8).

*Exemplo 3: Rocca, 1986, p. 8*

The image shows two musical staves in 4/4 time, illustrating different notation styles for percussive instruments. The top staff, labeled 'Escrita comum (acomodada)', shows a sequence of notes: a dotted quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The bottom staff, labeled 'Escrita rígida representando sons secos', shows the same sequence of notes but with a 'y' symbol above each note, indicating a short, sharp sound. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves to show their alignment.

Interessante os termos “acomodada” que Rocca utiliza para escrita com semínimas, mínimas e semibreves e escrita “rígida”, para a escrita que seria mais próxima dos sons curtos de alguns instrumentos de percussão. Neste sentido, o autor expõe que as figuras, vinculadas aos ritmos populares, muitas vezes são colocadas mais como pontos de referência, sem a rigidez no valor real da duração.

#### d) A Pulsação Rítmica:

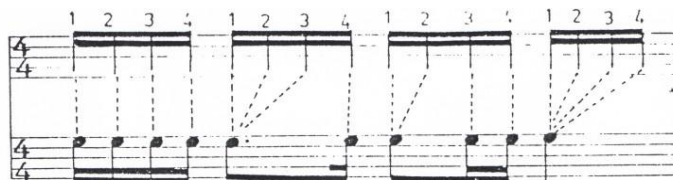
Nesta subseção Rocca fala da importância da pulsação rítmica e da necessidade de desenvolvê-la para uma boa execução das frases rítmicas.

Ele explica (exemplo 4):

[...] esta pulsação rítmica é a subdivisão de forma subjetiva que sempre está por traz de cada música. [...] Ela aparece subjetivamente, de uma forma abstrata, e seria como a subdivisão do compasso em partes iguais através das figuras de menor valor. (ROCCA, 1986, p. 8).

#### Exemplo 4: Rocca, 1986, p. 8

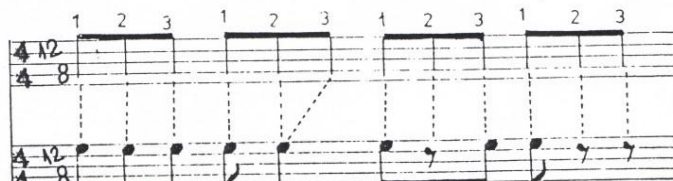
Guia em semicolcheias  
(no compasso simples)



Desenho Rítmico

ou:

Guia em colcheias  
(no compasso composto)



Desenho Rítmico

etc.

Ainda referindo-se à questão sentir a pulsação faz um comentário que, em nossa opinião é dos mais importantes porque trata do aspecto da sensibilidade/musicalidade de cada indivíduo na execução:

[...] Além disso, ajudará muito ao balanço do ritmo de uma forma constante, já que a sentiremos nas notas mais paradas.

Essa pulsação fala diretamente ao nosso instinto e à nossa sensibilidade<sup>7</sup>. Não podemos vê-la, mas podemos senti-la

<sup>7</sup> Grifo nosso

em todas as vezes que tocamos ou ouvimos uma música, quer estejamos lendo-a ou não. (ROCCA, 1986, p. 8).

Gostaríamos de frisar que esta proposta de Rocca deveria ser relevante para todos os intérpretes, de qualquer instrumento. Fazemos aqui um parêntese: A nosso ver, Rocca ao falar da sensação da pulsação aborda um tópico muito mais amplo. Referimos-nos à formação musical do instrumentista, qualquer que seja o instrumento. Corroborando com esta idéia, podemos citar o pensamento de França:

[...] Podemos delinear tanto o fazer musical quanto o desenvolvimento musical, como ocorrendo em duas dimensões complementares: a compreensão musical e a técnica. Consideramos a compreensão como o entendimento do significado expressivo e estrutural do discurso musical [...] Independentemente do grau de complexidade, à técnica chamamos toda uma gama de habilidades e procedimentos práticos através dos quais a concepção musical pode ser realizada, demonstrada e avaliada. (FRANÇA, 2000, p. 52).

Rocca encerra esta subseção sobre ritmo e pulsação rítmica propondo uma série de exercícios em 4/4 ou 12/8 para que o aluno possa assimilar esta relação ritmo/pulsação rítmica. Para ele, a prática dos exercícios propostos auxilia o treino da percepção e o entrosamento entre ritmo e pulsação. Rocca orienta para que os exercícios sejam realizados por meio de várias repetições.

#### **e) Expressão do Ritmo:**

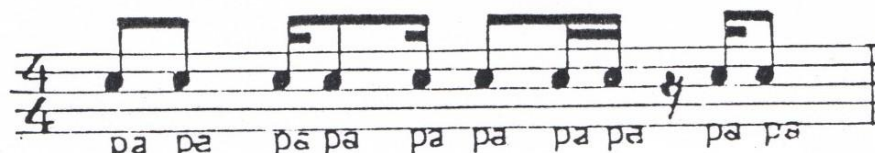
O que denominamos de “Seção A” se encerra com o tópico a expressão do ritmo, onde o autor alerta para a questão de que é necessário preocupar-se com o suingue da frase rítmica.

[...] Outro problema que acontece em interpretações de ritmos é o da falta do que chamamos de “balanço”, suingue, etc. Em alguns casos, o ritmo soa precipitado, nervoso,

indeciso. [...] em outros ele soa como um robô, com suas respostas frias e rígidas. (ROCCA, 1986, p. 15).

Ele dá como exemplo uma frase e pede para executá-la com a voz usando apenas a sílaba “pa” (exemplo 5):

*Exemplo 5: Rocca, 1986, p. 15*



Em seguida (exemplo 6) a mesma frase utilizando as sílabas “pa” e “ra”, que modifica totalmente a articulação da frase.

*Exemplo 6: Rocca, 1986, p. 15*



E, após estes exercícios, Rocca atenta que, a partir da inclusão da sílaba “ra”, fica modificada a articulação anterior, tornado-a mais “leve e agradável” (ROCCA, 1986, p. 15). Segundo o autor: “Ela veio amenizar a rigidez da repetição da sílaba “pa” que, inclusive, ficou mais valorizada”. É exatamente essa elasticidade, dada às figuras que formam o ritmo, umas mais outras menos destacadas, que vai redundar no que chamamos de ‘balanço’, ‘suíngue’, etc. (id).

Em nossa opinião, esta subseção não deixa de trazer uma proposta metodológica (no sentido de método para assimilar a técnica), onde temos algumas considerações feitas pelo autor sobre ritmo e pulsação rítmica e exercícios para serem praticados.

## 1.2. Seção B

Nesta seção, Rocca introduz os instrumentos de percussão a serem trabalhados. Expõe os instrumentos em ordem alfabética, ou seja, não se preocupa em classificá-los em famílias, ou pela natureza do timbre.

Alerta que a princípio todo instrumento produz dois sons básicos, os sons abertos e os sons abafados:

[...] que são explorados em ritmos de todas as partes do mundo. Trata-se do som aberto (o) - com o instrumento solto e do som abafado (+)<sup>8</sup> - com o instrumento preso. A combinação destes dois sons produz um colorido tímbrico que, muitas vezes, é fundamental para o próprio ritmo. Ao estudar cada instrumento faça uma pesquisa destes dois sons. (ROCCA, 1986, p. 16).

Em sua explanação acerca dos instrumentos, Rocca explica que existem muitos instrumentos de percussão para os ritmos brasileiros, de origens variadas, como instrumentos de origem europeia, oriental, africana e também autóctone (como os instrumentos de origem indígena):

[...] A lista dos instrumentos de percussão dos ritmos brasileiros é grande e diversificada. Dela constam instrumentos das mais variadas origens (europeia, oriental, africana, etc.), além dos instrumentos autóctones, onde se incluem os instrumentos indígenas. Alguns deles são comuns a várias regiões do país. É o caso da Caixa, do Bombo, do Pandeiro, etc. Outros são exclusivos de determinados ritmos regionais, é o caso do Berimbau (da Capoeira), do Bastão de Ritmo (dos índios), da Tinideira (do Boi de Matraca do Maranhão).

Além das listas dos instrumentos, existem ainda, os objetos que são estranhos à música, mas são usados como instrumentos de percussão. É o caso do Prato de Louça

---

<sup>8</sup> Os símbolos (o) e (+) são convenções de escrita para percussão. Em princípio utilizados em métodos de bateria para informar se o som dos pratos deve soar livre (o) e quando devem ser abafados (+). Aos poucos tais sinais foram sendo utilizados em outros instrumentos de percussão. (nota nossa).

(usado no Partido Alto), da Frigideira (usada no Samba), etc., que passaram a fazer parte desses estilos de música. (ROCCA, 1986, p. 16).

Rocca passa a trabalhar cada um dos instrumentos expostos nesta subseção, onde expõe, de maneira básica, como manuseá-los. Esta proposta do autor, portanto, vem a corroborar para a melhoria de uma situação do ensino da percussão no Brasil, considerada por Paiva (2005) como precária em termos de sistematização de propostas.

A ordem dos instrumentos que são trabalhados é a seguinte: afoxé (ou afuxé); agogô; angoma-puita; angóia; arco e flecha; atabaque; baquetas; bastões; bateria; berimbau; bloco de madeira; bombo, cabaça (fruta); cabaça (instrumento); caixa clara; caixeta; candongueiro; carimbo; caxambu; caxixi; cencerro; chocalho; chocalho de boi; conga (idem tumbadora); cuíca, cuité ou coité; frigideira; fuste; ganzá; gongué; grimas, guzunga, ingono ou ingome; maraca; maracá; matraca; paia; palmas; pandeiro; pele; prato; prato de louça; reco-reco; reco-reco de mola; repique; repique de mão; sino de vaca; talabarte; tambor; tambor surdo ou surdo; tambora; tamborim; tambu; tarol; tinideira; triângulo; tumbadora; vassourinha; zabumba.

Em cada um dos instrumentos há uma imagem, com explicações de suas origens, de que material é feito e seus ritmos básicos. Digamos que esta subseção é um pequeno dicionário ilustrado que serve de material de consulta não só para percussionistas bem como para educadores, compositores e pesquisadores no geral. Em anexo (ver ANEXO 3) colocamos algumas ilustrações e respectivos ritmos de alguns dos instrumentos menos usuais ou menos conhecidos.

### **1.3. Seção C**

Nesta última seção, Rocca aplica todo o trabalho feito nas seções anteriores trazendo uma série de ritmos brasileiros que vão desde o baião, frevo, samba, maculelê, até toques marciais, totalizando 50 ritmos.

Rocca inicia observando que, se o percussionista estiver bem treinado nos aspectos de execução/interpretação, poderá tocar de forma “autêntica” os ritmos tratados na referida seção:

[...] Estando você bem treinado no complexo “execução- interpretação” de ritmos, não terá problemas para tocar, de uma forma real e autêntica, os ritmos que se seguem.

Os ritmos selecionados para este trabalho vem sendo vividos, pesquisados e coletados por nós ao longo de muitos anos de vida profissional. Eles foram passados para o papel ou transcritos de outras partes, dentro do cuidado para que não perdessem as suas autenticidades. Por isso, tentamos captar com a maior fidelidade possível as suas características principais.

Os ritmos serão apresentados em forma de partitura para vários instrumentos. Alguns ritmos foram adaptados para bateria. (ROCCA, 1986, p. 38).

É importante a ressalva que o autor faz sobre o fato de que em alguns ritmos ocorrem variações, ou seja, que em alguns casos o ritmo pode ter o mesmo nome, mas estruturas diversas, enquanto que em outros casos pode ocorrer a mesma estrutura com nomes diferentes. Segundo o autor isso pode ocorrer numa mesma região brasileira ou de um lugar para outro.

Já para o estudo dos ritmos ele propõe ainda uma maneira de sistematizar a prática:

- 1) Estudo particular de cada instrumento utilizado na partitura;
- 2) Estudo em grupo, onde deverá acontecer um revezamento dos instrumentos entre os integrantes.

Além disso, ele faz mais uma divertida observação: [...] lembre-se, procure tocar com decisão e certa presença sim, mas de forma bem controlada. Não faça força e elimine as contrações. Toque com graciosidade, leveza e balanço. Mexa, discretamente, com o corpo, se for preciso. (ROCCA, 1986, p.38).

Estas observações do autor, portanto, supõe uma orientação tanto para a prática individual quanto a prática coletiva. Neste sentido pode-se observar, conforme os exemplos abaixo, algumas das partituras transcritas por Rocca com ritmos brasileiros que usaremos para ilustrar como se dá a aplicação das convenções para que o percussionista e outros interessados

tenham idéia de como executar cada uma das vozes obtendo-se os resultados timbrísticos e técnicos desejados.

Podemos verificar que apesar de Rocca tentar cercar todas as possibilidades de técnica e timbre usando convenções musicais, em alguns trechos da partitura da Escola de Samba o autor teve que se utilizar da escrita corrente para deixar claro o efeito que se pretende.

Na parte do repinique (ou repique) podemos observar a indicação “ME na pele”, ou seja, mão esquerda na pele e “aro e pele” sempre na última semicolcheia de cada tempo.

Queremos dizer com esta observação que uma escrita, um código para transcrever para a partitura todas as nuances que se necessitam na execução de um instrumento de percussão em função dos ritmos é uma tarefa complexa. Além disso, a opção de Rocca é pelo ensino dos ritmos numa proposta de utilização do grupo de percussão.

Para Paiva (2005), uma das principais lacunas dos métodos de percussão é a falta da abordagem da prática de conjunto. Segundo este autor, a falta da prática de conjunto torna “[...] a aplicação dos conceitos estudados em situações coletivas de prática musical deixa de ser proporcionada, não havendo troca de experiências e interações com outros alunos” (PAIVA, 2005, p. 60). Neste sentido, a proposta de Rocca traz, na transcrição destes ritmos, uma valiosa contribuição para a prática de conjunto (ver exemplos 7, 8, 9, 10):  
(*CD-ROM: exemplos musicais 1, 2, 3 e 4*):



Exemplo 7: Rocca, 1986, p. 40

ESCOLA DE SAMBA

(♩ = 126-132) ESCOLA DE SAMBA

The score for 'ESCOLA DE SAMBA' is written for a 4/4 time signature with a tempo of 126-132 bpm. It includes the following parts:

- Caixa ou Tarol:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Pandeiro:** A pattern of eighth notes with '+' symbols above.
- Tamborim:** A pattern of eighth notes with accents.
- Frigideira:** A pattern of eighth notes with accents.
- Agogô:** A melodic line of quarter notes.
- Reco-reco de mola:** A pattern of eighth notes with accents.
- Ganzá:** A pattern of eighth notes with accents.
- Chocalho:** A pattern of eighth notes with accents.
- Cuica:** A pattern of eighth notes with '+' symbols above.
- Repique (C/ baqueta e mão):** A complex rhythmic pattern with notes and '+' symbols. It includes the instruction 'aro e pele' with arrows pointing to specific notes.
- Surdo cortador (centro):** A melodic line of quarter notes.
- Surdo resposta:** A melodic line of quarter notes.
- Surdo marcação:** A melodic line of quarter notes.

Exemplo 8: Rocca, 1986, p. 41

MACULELÊ

(♩ = 120-126) MACULELÊ

The score for 'MACULELÊ' is written for a 4/4 time signature with a tempo of 120-126 bpm. It includes the following parts:

- Atabaque (repique):** A rhythmic pattern of eighth notes with '+' symbols above.
- Atabaque (ajuda):** A rhythmic pattern of eighth notes with '+' symbols above.
- Atabaque grave (chama):** A rhythmic pattern of eighth notes with '+' symbols above.
- Agogô:** A melodic line of quarter notes.
- Caxixi ou Ganzá:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Bastões de Madeiras:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Exemplo 9: Rocca, 1986, p. 40

TAMBOR DE CRIOULA

TAMBOR DE CRIOULA

(♩ = 132-152) 4/4

Pererenga  
Atabaque pequeno

Tambor grande  
comprido  
(Atabaque grande)

Meião  
(Atabaque grav.)  
(fica no meio)

Matraca no  
fuste do  
socador

variação no Pererenga

Exemplo 10: Rocca, 1986, p. 48

CABOCLINHOS

CABOCLINHOS

(♩ = 138) 4/4

Caixa

Ganza  
(chocalhos grandes)

Maracá

Tambor surdo

Zabumba

Arco e Flexa

#### **1.4. Considerações finais sobre o método “Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão”**

“Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão” pode ser observado a partir de algumas categorias definidas para análise dos conteúdos didáticos: graduação das dificuldades, exercícios para aquisição de técnica, estudos (originalidade e adequação), orientações pedagógicas, aspectos visuais da apresentação do método.

Sobre a graduação das dificuldades, observa-se que os estudos foram organizados de forma a apresentar, de maneira crescente, uma variação nos níveis de dificuldade. Assim, o autor propõe inicialmente a execução das células rítmicas para posteriormente introduzir o estudo. Sobre este aspecto, portanto, é possível associar ao pensamento de McPherson (2005) que considera que a graduação das dificuldades é uma estratégia significativa no processo de ensino, pois possibilita a ordenação das estratégias mentais por parte do estudante.

Nesse sentido podem-se analisar as outras duas categorias: a inclusão de estudos para a aquisição de técnica e a adequação dos estudos e originalidade. Ambas as categorias são verificadas na obra “Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão”. Sobre o aspecto da originalidade, observados na obra, destacamos que este é um ponto significativo observado na análise descritiva e segue de encontro ao pensamento de Alencar e Fleith (2003), que consideram o trabalho criativo uma atividade intimamente ligada aos processos motivacionais.

Por fim, quanto aos aspectos pedagógicos, é possível observar um cuidado do autor para com a clareza nas explicações, visando uma aplicação correta dos conceitos e conteúdos. No entanto, por se tratar de uma obra antiga, os aspectos visuais ainda deixam a desejar, uma vez que a edição foi realizada sem os cuidados de uma editora.

## **2. CAPITULO II - “PERCUSSÃO BRASILEIRA – RITMOS E INSTRUMENTOS DO BRASIL”**

O método/proposta “Percussão Brasileira – Ritmos e Instrumentos do Brasil” foi elaborado pelos percussionistas Armando Tibério Junior, Fernando Carlos Marconi e Luiz Roberto Sampaio, em 1987.

Seu conteúdo é muito restrito para podermos considerar como método, por isso optamos pelo título “proposta”. Nesta proposta, portanto, são abordadas técnicas de execução de sete instrumentos descritos de maneira muito sucinta. Em nosso ponto de vista, no entanto, o fundamental é considerar, assim como sugere Gainza (1964) que o método é um elemento auxiliar na prática do professor, ou seja, é o professor quem deve utilizar, de forma criativa e orientada, a proposta de ensino, mesmo que esta não traga muitas orientações didáticas na sua forma de elaboração.

Em nossa opinião, o mais importante nesta proposta, é que a mesma precede o trabalho que Fernando Marconi, já residindo na Espanha, faz sobre os ritmos e instrumentos brasileiros numa pesquisa ampla, que comentaremos mais à frente. Bem como os trabalhos de Luiz Roberto Sampaio sobre o pandeiro brasileiro e os tambores do Brasil.

Consideramos relevante, antes de abordarmos essa proposta, falarmos do trabalho que Tibério Junior, Marconi e Sampaio juntamente com Luiz Guello e Paulo Mello desenvolveram ao criarem o “Grupo Livre de Percussão”.

Criado em 1981, o “Grupo Livre de Percussão”, integrado pelos percussionistas Armando Tibério Junior, Fernando Carlos Marconi, Luiz Roberto Cioce Sampaio, Luiz Guello e Paulo Mello, cuja proposta era, segundo depoimento de Luiz Roberto Sampaio, obtido através de troca de e-mail.

[...] O Livre começou em 81 e a idéia era nossa composição, com improviso, musica brasileira, instrumentos que a gente inventava, e sem compromisso com ninguém apenas com nós mesmos e o que sentíamos naquela época era uma imensa liberdade, livre em todos os sentidos. (e-mail recebido em 15/04/2010).

O Grupo trazia para o palco todo tipo de instrumento, desde os tradicionais até bacias, bigornas, folha de flandres, panelas de freio de automóvel (*brake drums*) e toda sorte de parafernália percussiva.

Praticamente todo o repertório era elaborado pelos quatro integrantes sendo que, Sampaio e Marconi elaboravam uma “quase partitura” a título de roteiro para a execução da obra. Resolvemos chamar as anotações das obras do Grupo como “quase partitura”, pois são semelhantes aos “*chorus*” bastante utilizados no jazz.

Em paralelo ao trabalho musical, iniciaram uma pesquisa e conseqüentemente a elaboração de um método de percussão com ritmos brasileiros.

O Grupo desfez-se em 1986 e a pesquisa resultou num pequeno caderno que, apesar de trazer apenas sete instrumentos e seus ritmos, aborda uma nova proposta de notação para a partitura que consideramos válido comentar. Posteriormente, tanto Marconi como Sampaio, deram prosseguimento ao trabalho metodológico iniciado pelo Grupo, desenvolvendo outras publicações.

A proposta de ensino “Percussão Brasileira” trata da execução do agogô, berimbau, caxixi, pandeiro, repinique, surdo e contra-surdo e tamborim. Apesar de seu conteúdo ser um tanto quanto restrito, um dos pontos mais importantes neste trabalho é o tipo de grafia usada e a maneira como os autores resolveram a questão de como registrar em partitura os ritmos e exercícios dos diferentes instrumentos abordados. Ao focarmos a questão da grafia, corroboramos com o levantamento proposto por Paiva (2005), no qual o autor observa a relevância da análise de materiais didáticos relacionados aos aspectos teóricos de notação musical.

Nessa proposta todos os símbolos estão grafados em uma única linha, e não num pentagrama. Portanto, na análise da obra em questão, vamos nos ater mais ao aspecto da grafia complementando um ou outro dado que consideremos importante para melhor compreensão do texto.

Para cada instrumento os símbolos gráficos (bula) diferem, ou seja, procura adequar a grafia de acordo com os efeitos timbrísticos que cada instrumento oferece. Temos então as seguintes notações para AGOGÔ,



BERIMBAU, CAXIXI, PANDEIRO, REPIQUE, SURDO E CONTRA-SURDO, TAMBORIM e alguns ritmos a título de ilustração:

### 2.1. Agogô

Sabemos que o agogô é um instrumento que produz duas alturas, pois o instrumento é formado por duas campânulas, uma maior (mais grave) e outra menor (mais aguda), sendo assim, os autores resolvem a escrita, utilizando uma nota abaixo da linha e outra nota sobre a linha, conforme podemos observar no exemplo abaixo (exemplo 11):

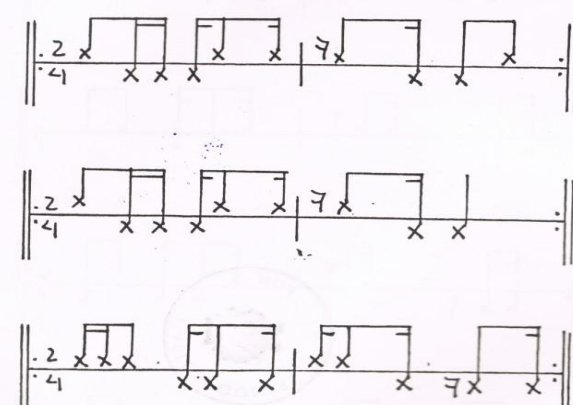
*Exemplo 11: Tibério Junior (et alii), 1987, p.3.*

Notação

nota aguda	nota grave
	

Baquetas: Madeira e Metal

Samba

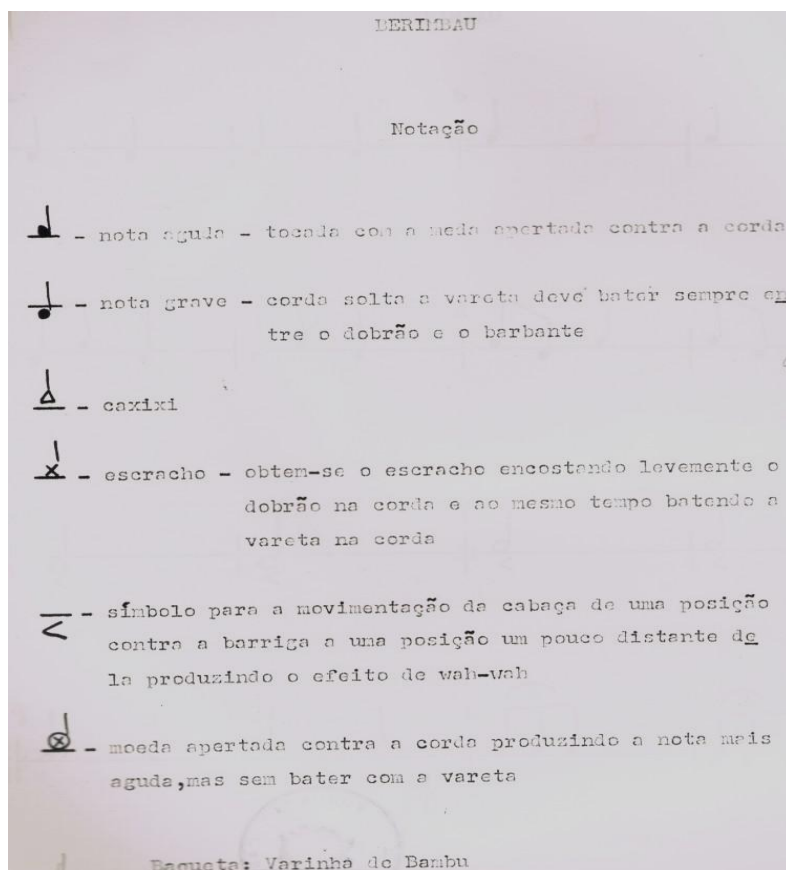


A leitura fica muito mais clara e objetiva. Seguem, no método, alguns ritmos (os mais básicos) de samba, xote, xaxado, baião e capoeira. Sempre seguindo a proposta da escrita dos ritmos utilizando uma linha como no exemplo dado acima. Esta forma de facilitar a leitura pode favorecer a compreensão, que por sua vez auxilia o processo de concentração do aluno, que, na opinião de Gramani (2002, p.11) é o que possibilita de fato “[...] uma realização musical consciente”.

## 2.2. Berimbau

Além das informações sobre notação, os autores trazem explicações sobre aspectos da execução, das notas agudas, graves, sobre a utilização do caxixi e sobre o escracho, além de outras orientações sobre a execução dos recursos do instrumento. (exemplo 12):

*Exemplo 12: Tibério Junior (et alii), 1987, p. 7.*



Em função da maior quantidade de efeitos timbrísticos, os autores elaboraram uma bula mais ampla, mas sempre se utilizando de uma linha para a anotação das diferentes figuras<sup>9</sup>.

Seria interessante esclarecermos algumas expressões utilizadas na bula do berimbau:

- moeda ou dobrão – utilizada para pressionar a corda de aço para se obter o som agudo. O dobrão era a moeda corrente na época do Brasil Colônia.

<sup>9</sup> Chamaremos de figuras todas as notas convencionais ou não elaboradas e utilizadas pelos autores como meio de resolver a notação dos ritmos na partitura.

Era utilizada, pois sua circunferência e espessura eram adequadas para se obter os efeitos timbrísticos desejados. Hoje em dia utiliza-se uma moeda do valor de R\$ 1,00 (um real), ou, uma pedra circular, do tamanho e espessura do dobrão.

- escracho – efeito obtido como explicado na bula. Encosta-se o dobrão de leve na corda e simultaneamente percute - se a corda com a vareta. O efeito sonoro é o de um “bzzz”. Daí o nome escracho.

- Na bula, o penúltimo símbolo fala da movimentação da cabaça. É um dos efeitos mais importantes do berimbau e de difícil execução. O percussionista deve coordenar o movimento da cabaça (leia-se berimbau) conforme a posição do dobrão na corda. O movimento de vai e vem da cabaça produz um efeito de *vibrato*<sup>10</sup>.

A seguir os autores trabalham alguns exercícios técnicos e transcrevem alguns ritmos/danças da capoeira. Verificamos que o mesmo ritmo/dança é abordado segundo diferentes mestres de capoeira. Temos Mestre Canjiquinha, Mestre Caiçara, Mestre Bimba entre outros. Tais mestres foram os primeiros a fundamentar os toques (ritmos) do berimbau depois que a capoeira deixou de ser discriminada e os praticantes perseguidos pela polícia em meados do século XX. Portanto, sempre teremos o toque de Angola segundo Mestre Canjiquinha e o toque de Angola segundo Mestre Caiçara. Em anexo deixamos um exemplo do toque de Angola segundo Mestre Caiçara (Ver ANEXO 4).

### **2.3. Caxixi**

É um chocalho feito de vime, em formato cônico. Possui contas dentro que ao ser chacoalhado produz seu som característico. Tradicionalmente acompanha o berimbau e, com o passar do tempo passou a ser utilizado em pares (um agudo e outro grave), possibilitando diversas combinações rítmicas, inclusive polirritmias. O caxixi utilizado desta forma é aplicado em diferentes ritmos brasileiros, principalmente os de origem africana.

No trabalho proposto pelos autores, os exercícios aqui sugeridos são para serem trabalhados com um caxixi. Podemos observar que é um trabalho

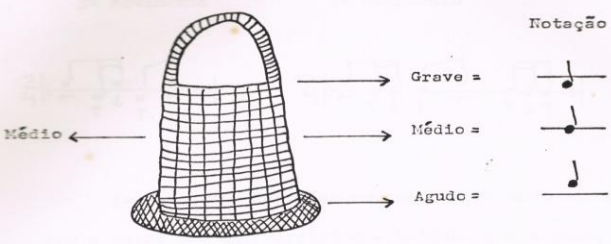
---

<sup>10</sup> Palavra de origem italiana que significa uma oscilação de altura ou intensidade durante a execução de uma única nota.





complexo, pois temos a indicação de vários movimentos da mão para se obter os diferentes timbres do instrumento. Na ilustração observa-se que um único caxixi produz três alturas diferentes conforme a região que as contas percutem. (exemplo 13):


Exemplo 13: Tibério Junior (et alii), 1987, p.16.



Notação


Grave = 


Médio = 


Agudo = 


Segure o caxixi entre o polegar e os dedos médio, anular e mínimo. Apoie o indicador na parte superior dentro do arco do caxixi.


MOVIMENTOS DA MÃO

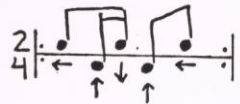
Paralelo ao peito  1º Movimento

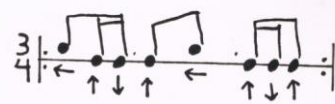
De encontro ao peito  2º Movimento

Afastando do peito  2º Movimento





3º Movimento 

4º Movimento 

## 2.4. Pandeiro

É um tamborete com pequenas platinelas ou soalhas encaixadas no fuste (aro estreito). O pandeiro utilizado nos ritmos brasileiros é chamado de pandeiro brasileiro. Seu tamanho em geral é de 10' a 12'.<sup>11</sup>

Foi um dos instrumentos de percussão brasileiros que teve e tem um grande desenvolvimento técnico, ampliando desta maneira seu uso não só no samba ou choro como em praticamente a grande maioria dos ritmos do Brasil.

Pela bula podemos ver que é possível obter-se cinco timbres básicos. (exemplo 14):

*Exemplo 14: Tibério Junior (et alii), 1981, p. 22*

Notação

O diagrama apresenta cinco notações musicais para o pandeiro brasileiro, cada uma com uma descrição correspondente:

- 1. Uma nota com um ponto na cabeça e um círculo na base: - polegar na borda do pandeiro com a pele solta
- 2. Uma nota com um ponto na cabeça e um retângulo na base: - polegar na borda do pandeiro com a pele abafada
- 3. Uma nota com um triângulo na cabeça e duas linhas horizontais na base: - ponta dos dedos
- 4. Uma nota com um retângulo na cabeça e duas linhas horizontais na base: - pulso
- 5. Uma nota com um triângulo na cabeça e duas linhas horizontais na base: - keto (golpe seco no centro da pele)

Além dos exercícios e ritmos tradicionais que seguem no método, é interessante observar a intenção dos autores em trazer novas propostas: dois sambas, um em 5/8, e outro em 7/8 (ver ANEXO 5). Esta inserção, de possibilidades diferentes aos padrões rítmicos tradicionais, pode ser observado à luz da proposta de Gramani (2002), que defende a necessidade de se fazer, na prática da percussão, novas associações. Ele explica: “É preciso ativar a criação de novas associações [rítmicas], fruto da dissociação das existentes,

<sup>11</sup> As medidas para especificar o tamanho dos instrumentos de percussão, são sempre dadas em polegadas. Esta convenção se aplica não só aos tambores, bem como a uma grande parte da família: pratos, triângulo, tam-tams e outros. Uma polegada equivale a 2,54 cm.

gerando maior consciência na utilização dos movimentos, gestos e atitudes” (GRAMANI, 2002, p.12).

## 2.5. Repinique


É um instrumento característico das escolas de samba. É executado com uma baqueta e com a mão. Por tradição, é o instrumento utilizado para realizar as “chamadas” para iniciar e encerrar o Samba. (exemplo 15):


*Exemplo 15: Tibério Junior (et alii), 1987, p. 29.*


The image displays three examples of musical notation for the Repinique instrument, written in 2/4 time. Each example is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).


- Example 1:** Labeled "Chamadas para iniciar o Samba" with a tempo marking of  $\text{♩} = 96$ . It consists of four measures of music. The first measure contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents. The second and third measures continue with similar patterns, and the fourth measure ends with a repeat sign.
- Example 2:** Labeled with a tempo marking of  $\text{♩} = 120$ . It consists of four measures. The first measure features a long, curved line over two notes, indicating a sustained or glissando effect. The following measures contain rhythmic patterns with accents.
- Example 3:** Labeled "Chamada para terminar o Samba" with a tempo marking of  $\text{♩} = 96 - 120$ . It consists of four measures. The first three measures show rhythmic patterns with accents, and the fourth measure ends with a fermata over a single note.

Notação

 - baqueta na pele

 - baqueta na borda da pele junto com o aro

 - mão no centro da pele

 - mão na borda da pele

Baquetas: Madeira

Ao observar estas indicações dos autores, portanto, notamos que existe uma orientação clara quanto à utilização da notação, acompanhada dos exercícios que fazem menção à escola de samba. Para o estudante, portanto, sua aprendizagem nesse instrumento torna-se contextualizada, o que favorece seu processo de assimilação, ou seja, de aquisição e compreensão dos conteúdos estudados. Oliveira, ao tratar de diferentes teorias de aprendizagem, corrobora com esta idéia explicando: “A aprendizagem é mais eficiente quando o aluno é estimulado não somente pelo conteúdo, mas pelo processo da aprendizagem” (OLIVEIRA, 1993, p.44).

## 2.6. Surdo e Contra – surdo

Observando a parte da proposta que trabalha com os instrumentos surdo e contra-surdo, concluímos que, infelizmente, os autores não foram muito claros na explicação da notação que utilizaram para ilustrar como executar surdo e contra – surdo. No entanto, nesse caso, cabe ao professor orientar o trabalho do aluno, com base em sua experiência e reflexão, conforme sugerem autores que discutem a função do professor no processo da aprendizagem, como Pimenta (1999), Gauthier *et alii* (1998) e Tardif (2002). Estes autores defendem que o professor, além de utilizar elementos de sua formação acadêmica na condução das atividades de ensino, se utiliza também dos seus conhecimentos experienciais e dos processos reflexivos. Assim, num exercício analítico, com base na nossa experiência, entendemos que as células rítmicas abaixo (exemplo 16), são executadas colocando o instrumento mais grave na linha de cima (C=contra surdo) e o mais agudo na linha de baixo (S= surdo). (exemplo 16):

*Exemplo 16: Tibério Junior (et alii), 1987, p.29.*

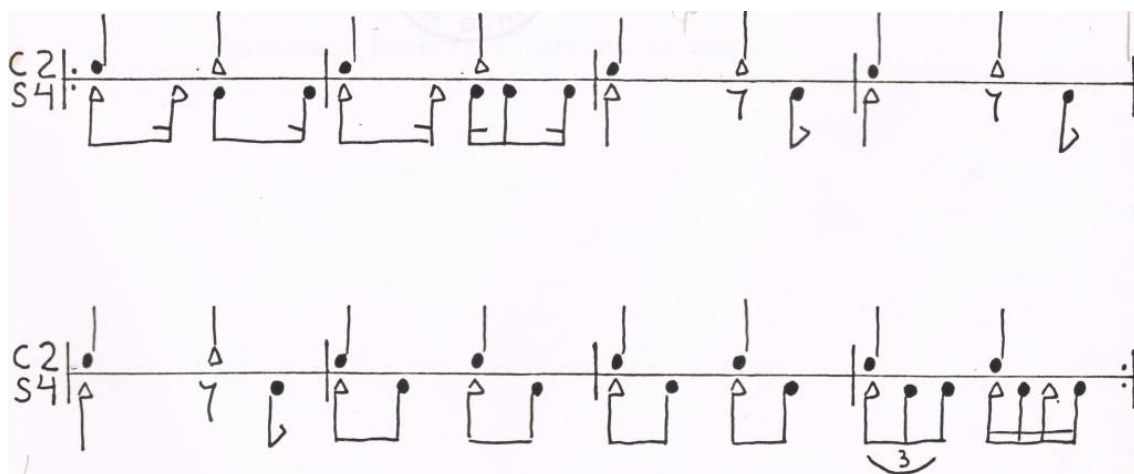
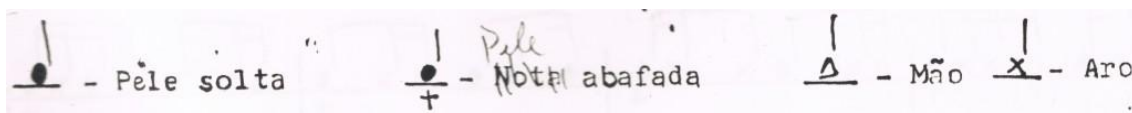
The image displays musical notation for two instruments: Surdo (S) and Contra-surdo (C). The notation is organized into two columns and two rows of examples.

**Top Row:** Shows rhythmic patterns for S and C. The S patterns consist of a single note on a staff with a '+' sign below it. The C patterns consist of two notes on a staff, with a '+' sign below the first note.

**Middle Row:** Shows rhythmic patterns for S and C. The S patterns consist of a single note on a staff with a '+' sign below it. The C patterns consist of two notes on a staff, with a '+' sign below the first note.

**Bottom Row:** Shows rhythmic patterns for S and C. The S patterns consist of a single note on a staff with a '+' sign below it. The C patterns consist of two notes on a staff, with a '+' sign below the first note.

The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accents. The labels 'S' and 'C' are placed above the notes to indicate the instrument.

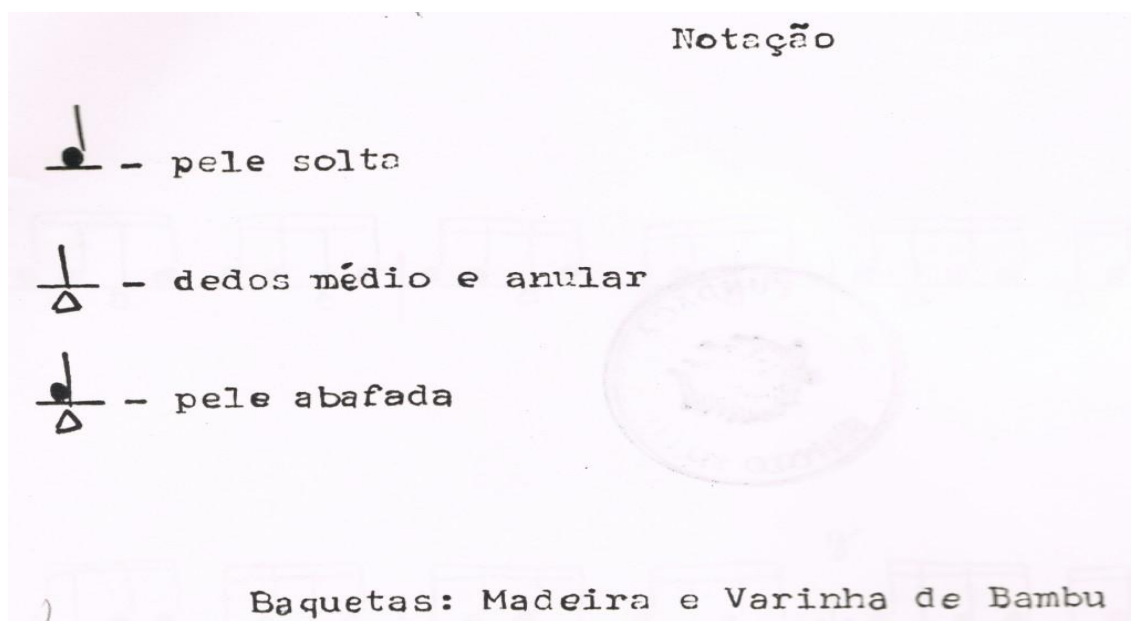


## 2.7. Tamborim

Instrumento típico do samba e da Escola de Samba. Segundo Mestre Marçal, diretor de bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, são os violinos de uma bateria, pois é este instrumento que faz todas as frases que preenchem o samba que está sendo cantado. (Depoimento à Rede Globo, durante o carnaval de 2010).

O tamborim é executado geralmente percutindo-se a pele de cima com uma vareta, com a pele solta, e os dedos médio e anular eventualmente abafam a pele por baixo. Para tanto, os autores trazem uma notação clara para exemplificar as possibilidades de execução. Observando a explicação da notação, vemos também o efeito de percutir a pele de cima e abafar-se a pele por baixo (exemplo 17):

*Exemplo 17: Tibério Junior (et alii), 1987, p. 36.*



## 2.8. Considerações finais sobre a proposta “Percussão Brasileira”

Nesta proposta também foram consideradas as categorias definidas para análise dos conteúdos didáticos: graduação das dificuldades, exercícios para aquisição de técnica, estudos (originalidade e adequação), orientações pedagógicas, aspectos visuais da apresentação do método.

Podemos afirmar que sobre a graduação das dificuldades, existe pouca preocupação na forma dos autores apresentarem os conteúdos tendo em vista uma variação crescente nos níveis de dificuldade. No entanto existe uma preocupação didática para com as explicações apresentadas, o que nos faz pensar que, de certo modo, os autores mantiveram suas atenções para as orientações pedagógicas da obra, visando auxiliar o professor ou estudante, na compreensão dos instrumentos estudados. Neste sentido podemos concluir que a utilização dos exercícios, em relação à ordem/sequência fica por conta dos procedimentos de gestão das atividades didáticas do professor, conforme orienta Russel (2005). Sendo assim, a autora defende o professor como um

“perito” que “[...] implementa aulas de modo que seus alunos tenham pouquíssimas alternativas que não sejam o completo engajamento” (RUSSEL, 2005, p.76).

Sobre as outras categorias: a inclusão de estudos para a aquisição de técnica e a adequação dos estudos e originalidade pode-se considerar que são encontradas na obra “Percussão Brasileira”. A primeira categoria constatamos na própria apresentação dos exercícios, que pressupõem as orientações técnicas do professor para a correta execução. Portanto, mais uma vez trazemos os apontamentos de Russel, ao sinalizar para o papel do professor como “perito” habilidoso “[...] em estabelecer um balanço entre os objetivos musicais e as necessidades [...]” (RUSSEL, 2005, p. 78). Já as outras duas categorias, podemos encontrar na verificação da qualidade musical dos exercícios.

Por fim, ao analisarmos a questão dos aspectos visuais, encontramos o mesmo problema já verificado na obra anterior, ou seja, por se tratar de uma obra cuja edição não foi realizada com base numa editora, tem-se um resultado final pouco atraente visualmente, embora muito claro na sua proposta.



### 3. CAPÍTULO III - “PERCUSSION BRASILEÑA – INSTRUMENTOS BÁSICOS Y DIVERTIMENTOS”

O método, apesar de ter sido elaborado e editado na Espanha, é de autoria de um percussionista brasileiro. Fernando Marcon é, na verdade, o mesmo Fernando Carlos Marconi que colaborou na elaboração do método/proposta “Percussão Brasileira – Ritmos e Instrumentos do Brasil”, juntamente com Armando Tibério Junior e Luiz Roberto Sampaio.

Marconi ao mudar-se para a Espanha, por uma questão de oportunidades profissionais, adotou o nome Fernando Marcon, excluindo o Carlos e mudando seu sobrenome de Marconi para Marcon. “[...] contingências de quem vai para o exterior tentar melhores oportunidades...].”<sup>12</sup>

Sendo assim, teve o apoio e a oportunidade de poder elaborar um método bastante completo que aborda apontamentos históricos sobre a formação de nossa cultura étnica enriquecida de um mapa de danças e ritmos brasileiros por regiões do Brasil. Podemos dizer que o método está dividido em duas seções, que por sua vez contém subseções.

A primeira seção, que denominaremos **SEÇÃO A**, apresenta os seguintes tópicos ou subseções:

- Introdução e Notas Preliminares
- Mapa musical do Brasil
- Apontamentos históricos

É na segunda seção, que denominaremos **SEÇÃO B**, que Marconi apresenta os diferentes instrumentos e respectivos divertimentos<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Informações obtidas pelo contato e convívio com o autor do livro.

<sup>13</sup> Preferimos na tradução manter a palavra divertimentos, pois o próprio autor prefere assim denominar os exercícios.

### 3.1. Seção A

#### 3.1.1. Introdução e Nota Preliminar

Na Introdução o autor expressa sua opinião sobre o papel da música no mundo e na vida do ser humano. Poeticamente, ele nos diz que a música vem das esferas celestiais e todas as suas formas de manifestação são igualmente importantes. “[...]O ritmo e a percussão são a base (a Terra) aonde podemos fincar os pés e voar com sabedoria. Intuição e pensar, principal razão deste projeto.” (MARCONI, 1997, p. 8).

Em sua nota preliminar expõe alguns questionamentos, tais como: qual a descendência dos escravos que chegaram ao Brasil? Qual a origem do berimbau? Quais os instrumentos de percussão utilizados pelos indígenas brasileiros? E uma série de outras perguntas que surgem no dia a dia. Para tanto optou por realizar uma ampla pesquisa baseada em diversos autores que são citados na subseção “Apontamentos Históricos”, mesmo que de maneira sucinta e resumida servem de apontamentos para quem esteja interessado em conhecer a cultura brasileira.

Em seguida diz que poderia ter se aprofundado mais nesta questão dos apontamentos históricos, porém, para não se afastar de seu principal objetivo optou por fixar-se na questão diretamente musical e no desenvolvimento técnico dos principais instrumentos de percussão brasileiros.

Esta posição do autor, portanto segue de encontro com a visão de pesquisadores que defendem a idéia da aprendizagem contextualizada, como, por exemplo, Oliveira (2003) e Souza (2000). A contextualização é uma ferramenta que favorece o engajamento e os processos motivacionais dos estudantes na aquisição dos conhecimentos.

#### 3.1.2. Mapa musical do Brasil


Marconi faz uma observação importante nesta subseção: a de que há uma dificuldade em poder relacionar os respectivos ritmos e instrumentos de cada região no Brasil, pois há uma tendência arraigada em denominar de maneira diferente ritmos que se não são o mesmo, têm muitos elementos em

comum. Existe uma tradição em denominar um mesmo ritmo, uma dança e um instrumento musical de maneiras diferentes conforme a região do país. Ele dá como exemplo “o ritmo de *Afoché* que, nos terreiros de Candomblé é conhecido como *Ijexá*, e que é confundido em quase todo o Brasil com o instrumento *Afuchê* (que por sua vez também é conhecido como *Xaque-Xaque* ou *Xique-Xique*)” (MARCONI, 1997, p. 11).


Para que fique mais claro, Marconi elabora o que ele chama de “Mapa Musical do Brasil” onde descreve por Regiões e respectivos Estados os ritmos e danças pertinentes.

Consideramos relevante reproduzir este mapa em nosso trabalho (exemplos 18, 19, 20, 21):

Exemplo 18: Marconi, 1997, p. 12.

 **REGIÓN NORTE**


ESTADO Y/O CIUDAD	RITMO	DANZA, AUTOS O FOLGUEDO
Prácticamente todos los estados	Carimbó	Carimbó (Danza folclórica) Ciranda (Danza infantil)
	Coco	Coco (Danza) / Caxambú (Danza)
	Samba	Batúque o Batucada (Danza Negro Africana)
Algunos estados	Calango	
	Varios ritmos	Candomblé (Danza ritual)
Pará- Ilha de Marajó	Lundu	Lundu (Danza)
		Boi Bumbá (Auto)
		Boi de passaro (Auto)
		Quadrilha (Danza)
		Sitiano (Danza)
Pará- Belém	Lambada	Lambada (Danza)
Amazonas		Jacundá (Danza)
		Sarambé / Sorongo (Danza Amerindia)
		Cururú (Danza Amerindia)



## Exemplo 19: Marconi, 1997, p. 13


ESTADO Y/O CIUDAD	RITMO	DANZA, AUTOS O FOLGUEDO
Prácticamente todos los Estados	<b>Baião</b>	Baião, Baiano o Rojão (Danzas)
	<b>Samba</b>	Batuque o Batucada (Danza negro-africana)
		Ciranda (Danza infantil)
		Fandango (Auto)
		Xote (Danza)
Algunos Estados		Bumba-meu-boi (Auto)
		Bambelô (Danza)
	<b>Carimbó</b>	Carimbó (Danza)
	<b>Coco</b>	Coco (Danza)
		Caxambú (Danza)
		Folia de Reis (Folguedo)
Bahía-Salvador	<b>Ijexá o Afoxé</b>	Afoxé (Danza)
		Bangule o Bandengue (Danza con la <i>cuica</i> )
	Varios ritmos	Candomblé (Danza ritual)
	Varios ritmos	Capoeira (Danza-lucha)
	<b>Lundu</b>	Lundu (Danza)
	Varios ritmos	Maculelê (Danza guerrera)
	<b>Samba de Roda</b>	Samba de Roda (Danza)
	<b>Samba Reggae</b>	Samba Reggae (Danza)
	<b>Timbalada</b>	Timbalada (Danza)
Pernambuco-Recife		Caboclinho (Danza)
	<b>Coco</b>	Coco (Danza)
	<b>Frevo</b>	Frevo (Danza)
	Varios ritmos	Maracatú (Folguedo-Ritual)
	<b>Xaxado</b>	Xaxado (Danza)
Maranhão		Danza do Lelê (Danza)
		Bumba-meu-boi (Auto)
		Tambor de crioula (Folguedo-Ritual)
Sergipe y Alagoas		Zabumba o Esquentá Mullé (Danza)
Paraíba		Cambinda (Danza)
Río Grande do Norte		Congo de Saiote (Auto)

Exemplo 20: Marconi, 1997, p. 14



## REGIÃO CENTRO-OESTE

ESTADO Y/O CIUDAD	RITMO	DANZA, AUTOS O FOLGUEDO
Prácticamente todos los Estados	<b>Samba</b> Varios Ritmos	Batuque o Batucada (Danza negro-africana) Candomblé (Danza Ritual) Ciranda (Danza infantil) Variaciones de Bumba-meu-boi
Goiás		Moçambique (Danza)



## REGIÃO SUR

ESTADO Y/O CIUDAD	RITMO	DANZA, AUTOS O FOLGUEDO
Prácticamente todos los Estados	<b>Samba</b> Varios Ritmos	Batuque o Batucada (Danza negro-africana) Candomblé (Danza Ritual) Cateretê, Catira o Xula (Danza rural) Chegança o Fandango (Auto) Ciranda (Danza infantil) Xula (Danza)
Paraná		Folia de Reis (Folguedo)
Santa Catarina		Boi de Mamão (Auto)

## Exemplo 21: Marconi, 1997, p. 15

REGIÃO SUDESTE		
ESTADO Y/O CIUDAD	RITMO	DANZA, AUTOS O FOLGUEDO
Praticamente todos los estados	Varios ritmos	Candomblé (Danza ritual) Chegança o Fandango (Auto) Ciranda (Danza infantil)
	Samba	Batuque o Batucada (Danza negro-africana) Variaciones de Bumba-meu-boi (Auto)
Rio de Janeiro	Lundu	Lundu (Danza)
	Maxixe	Maxixe (Danza)
	Modinha	
	Partido Alto	
	Samba	Samba (Danza)
	Choro o Chorinho	
	Bossa-Nova	
	Pagode	Samba (Danza)
Rio de Janeiro y São Paulo	Congo, Cabula o Cabila,	Samba de Caboclo (Danza ritual)
	Barravento	
	Marcha	
	Marcha-Rancho	
	Zé Pereira	
Espírito Santo		Ticumbí (Auto)
Minas Gerais		Moçambique (Danza)
Norte de Minas Gerais		Caboclinho (Auto)
Minas Gerais y São Paulo		Fandango / Chegança (Auto)
São Paulo		Danza de Santa Cruz (Auto)

Este mapa de Marconi ajuda a entender melhor esta dicotomia quanto à denominação e definição dos ritmos, danças e instrumentos no Brasil. É um cuidado didático utilizado pelo autor que auxilia, portanto o processo de aprendizagem contextualizada (SOUZA, 2000; OLIVEIRA 2003). Este mapeamento, portanto, auxilia na compreensão, por exemplo, da dificuldade que o intérprete encontra, ao executar, por exemplo, uma obra de um compositor maranhense, que pede na partitura um instrumento de percussão

típico da região, que não é conhecido na região Sul ou, muitas vezes, é conhecido com outro nome.

### 3.1.3. Apontamentos Históricos

Assim, segundo Marconi, para compreender este método, é necessário prestar atenção para alguns componentes histórico-étnicos da formação do povo brasileiro.<sup>14</sup>

Marconi, na busca pela contextualização histórica, discute o componente “nativo” do povo brasileiro:

Os indígenas brasileiros constituíam comunidades autônomas cuja identidade se definia por falar uma determinada língua e compartilhar costumes. A tentativa frustrada por parte dos europeus em escravizá-los foi o fator que propiciou mais adiante, a chegada maciça de escravos procedentes da África (cerca de três a quatro milhões ao longo de três séculos e meio) que pertenciam a diferentes culturas, falavam línguas distintas e costumes religiosos diferentes. Podem ser divididos em dois grandes grupos: *sudaneses* e *bantús*. Os sudaneses eram os *Yorùbá* (*nagôs*, *ijèsàs*, *kétus*), *Fons* (*jejes*), *Hassas*, *Mandingas* e outras nações da África Ocidental. A maioria das divindades e instrumentos musicais das cerimônias religiosas da Bahia foi trazida pelos *jejes* e *nagôs*. O grupo dos *bantús* procedia da região congo-angolesa. Os três elementos básicos que configuram a formação do povo brasileiro e conseqüentemente sua cultura são: o índio, primeiro habitante; o europeu, basicamente o português e o africano, chegado como escravo. (NIN, apud MARCONI, 1997, p. 16-17).

Marconi expõe que em sua opinião a afirmação acima é verdadeira, porém, ampla. Mesmo que a música no Brasil contenha influências destas três etnias fontes, a proporção dessas influências são extremamente variadas.

E, destacando as origens da música brasileira, o autor afirma, de forma específica, que são ainda desconhecidas:

---

<sup>14</sup> Talvez, para nós brasileiros isto pode soar redundante e desnecessário. Na verdade, o método foi editado na Espanha, para um público de estudantes espanhóis. Mas, sabemos da formação de nossos jovens no Brasil. E acreditamos que não seja redundante e muito menos desnecessário a análise deste capítulo.



É melhor não conceber o desenvolvimento da música brasileira em termos lineares, porém, como resultado de diferentes tradições musicais, principalmente as de Portugal e de algumas nações da África (*yorúbás, bantús, etc.*) que, pela miscigenação foram criando-se novos tipos de música. Estas formas foram mesclando-se entre si durante 400 anos, por isto é tão difícil determinar a fonte precisa de um ritmo ou estilo determinado. (MOOREFIELD, apud MARCONI, 1997, p. 17).

Em seguida, ainda nesta subseção, Marconi faz um apanhado dos principais ritmos e danças do Brasil: **samba, bossa-nova, afro blocos e afoxés, candomblé, capoeira, maracatu, baião e a música indígena**. Todos estes ritmos são explicados de forma a trazer em relevo aspectos do contexto histórico e características dos ritmos.

#### a) Samba

Marconi (1997) fala do “Samba”, como a mais conhecida manifestação de música e dança no Brasil. Explica que a palavra samba deriva de *semba*. Há uma diversidade de variações, mas que pertencem à mesma família. As raízes do samba são as mesmas do *jongo* e do *batuque*. São originários de Angola e da dança congoleza, que utiliza o círculo como forma de dança, já que este (o círculo) é um símbolo relevante na cultura destes povos.

O autor fala do “**samba de roda**”, muito difundido na Bahia, e identifica como a versão mais primitiva do samba, caracterizando muitos dos elementos típicos do samba tocado hoje em dia.

Ele ainda explica que, fora da Bahia, onde nasceu, o samba predomina nas favelas e morros do Rio de Janeiro. É aí que vive a maioria da população negra e pobre. No começo dos anos 20 o samba começa a ter um estilo próprio: o *samba de morro* ou *samba batucada*.

Segundo Tinhorão, “[...]O germe da maior e mais importante festa de rua do Rio de Janeiro foi a gravação do primeiro samba em 1917. “Pelo Telefone”, de Ernesto dos Santos (Donga), constituiu-se num grande sucesso, sendo assim, a origem desta paixão nacional, graças a difusão proporcionada

pela última novidade tecnológica do momento: o rádio.” (TINHORÃO, apud MARCONI, 1997, p. 18-19).

Como consequência, Marconi explica que este novo meio de difusão gerou uma avalanche de gravações, o que facilitou a divulgação de novos artistas que compunham especialmente para o carnaval. Assim nasceu o “**samba enredo**”, composto especialmente para os grupos que competiam nos desfiles carnavalescos. Já o “**samba batucada**”, segundo o autor, é originário de ritmos afro brasileiros, cujas raízes são o Candomblé de Angola e Congo.

Marconi ainda explica que as escolas de samba surgiram em 1928, com instrumentos de origens distintas: surdo, caixa e repinique da Europa; cuíca, ganzá e reco-reco da África; pandeiro e tamborim do Oriente Médio e Norte da África. É o que se denomina **bateria**<sup>15</sup> de uma escola de samba, composta essencialmente por instrumentos de percussão de altura indeterminada.

#### b) Bossa Nova

Segundo Marconi (1997), nos anos 50, um grupo de músicos da Zona Sul do Rio de Janeiro, reunia-se para buscar novas leituras do samba tradicional, tentando uni-lo com as influências jazzísticas da época. Denominavam estes encontros de “*samba-sections*”. A união das duas linguagens se daria de fato em 1958 com o disco “Chega de Saudade”, de João Gilberto e arranjado por Tom Jobim, criando a desejada conciliação do ritmo brasileiro com a harmonia do jazz dos Estados Unidos, mais especificamente o “*cool jazz*”. Para Marconi, portanto, esta nova proposta explodiu nos meios musicais norte-americanos, dando ao movimento uma projeção internacional. Segundo o autor, em sua evolução, a Bossa Nova abre caminho para uma maior valorização do samba.

Marconi aponta o trabalho importante de alguns bateristas brasileiros que adequaram o ritmo do samba, geralmente executado por um grupo, para ser executado por um percussionista apenas, ou seja, o baterista. Ele cita alguns bateristas que foram importantes dentro dessa proposta: Edson

---

<sup>15</sup> O termo “bateria” vem do fato de ser um conjunto de instrumentos de percussão sendo executados por um ou mais percussionistas. Não tem nenhuma relação com o ato de bater, ou seja, tocar o instrumento como alguns pensam. (nota nossa)

Machado, Dom Um Romão, Milton “Banana”, Airto Moreira, Rubens Barsotti, Zinho, entre outros.

c) Os afro-blocos e afoxés

Segundo a pesquisa de Marconi (1997), os afro-blocos e afoxés nasceram em Salvador (Bahia) no final da década de 1970. Eram influenciados por Bob Marley<sup>16</sup> e a filosofia rastafari. Marconi explica que a música e o ritmo têm uma grande importância para a cultura negra, preservando suas raízes e tradições. Segundo ele, é a origem da conscientização da raça negra fazendo disto um novo projeto social.

Marconi (1997) defende que boa parte do repertório dos afro-blocos contém ritmos da América Negra: samba, reggae, maracatu e ritmos do Candomblé. Todos estes ritmos são executados com instrumentos tradicionais do ritmo de samba: surdos, tambores, repiniques e outros. Os grupos mais conhecidos, apontados pelo autor, são: Male-Debalê, Olori, Afreketê, Olodum, Ilê Ayê, Oju-Obá e o tradicional Filhos de Ghandi (Ijexá), o único criado em 1949 nas docas do porto de Salvador. Pela tradição afro, seus principais instrumentos são o agogô e os atabaques.

d) Candomblé

Aqui, Marconi (1997) dedica-se a explicar o Candomblé como religião africana trazida para o Brasil durante a escravidão. É um capítulo extenso, onde expõe o sincretismo de cada entidade (deuses), sua posterior fusão com os símbolos católicos. Instrumentos como atabaques (rum, rumpí e lê), agogô, caxixi e chekeré formam a base rítmica dos rituais, segundo o autor.

e) Capoeira

Para Marconi (1997), a capoeira, segundo a tradição oral e algumas fontes históricas, desenvolveu-se no século XIX, nas plantações de cana de açúcar da Bahia. Ele afirma que a suposição é de que os escravos, vindos de Angola, foram os primeiros capoeiristas. (OLIVEIRA PINTO, apud MARCONI, 1997, p. 27). Assim como foram obrigados a camuflar sua religião (Candomblé)

---

<sup>16</sup> Bob Marley (1945 – 1981), cantor, guitarrista, compositor e filósofo jamaicano. Conhecido como o mais importante músico de “reggae” de todos os tempos, famoso por popularizar o gênero. Grande parte do seu trabalho lidava com os problemas dos pobres e oprimidos e era pela sua música que divulgava a filosofia rastafári.

esta luta foi sendo representada como uma dança, acompanhada de instrumentos musicais.

De acordo com Marconi, a “capoeira de angola” é mais antiga que a capoeira praticada nas academias, conhecida como “capoeira regional” (mais ofensiva e com efeitos acrobáticos). Segundo o autor, é na “capoeira de angola” que se observa uma maior interação entre o ritmo executado pelo berimbau e o “jogo dos capoeiristas”. Ou seja, apesar das modificações que foram ocorrendo, o repertório tocado nesta capoeira segue sendo a base para o desenvolvimento dos percussionistas que queiram tocar o berimbau.

Marconi ainda explica que atualmente utiliza-se o pandeiro, reco-reco, caxixi, agogô, ganzá e atabaque, porém são os diferentes ritmos executados pelo berimbau que determinam o jogo dos capoeiristas: **angola** (jogo muito lento); **são bento grande** (jogo rápido e ligeiro); **samba de roda** e **ritmos de samba** (rápido e ligeiro).

#### f) Maracatu

Segundo Marconi (1997), o Maracatu foi trazido ao Brasil pelos escravos de origem “bantú”, “[...] desenvolveu-se em toda a cidade do Recife, em Pernambuco, sendo a principal atração do carnaval recifense. Os elementos rítmicos do maracatu são utilizados no Candomblé do Recife e estão associados ao orixá “*Sângó*” (Xangô) e, aparentemente, também preservam muitos elementos da coroação dos reis africanos, que no período colonial eram representados pelos escravos e foram pouco a pouco sendo introduzidos no catolicismo. “Deste modo, podemos concluir que o maracatu procede do Candomblé, do Catolicismo e dos rituais das tribos africanas” (GUERRA PEIXE, apud MARCONI, 1997, p.28).

Segundo o autor, o maracatu se utiliza de diversos instrumentos de percussão: agogô (gonguê), caixa ou tarol, zabumba, surdo e alfaia.

#### g) Baião

Segundo Marconi (1997), o baião é um ritmo “antiquíssimo” que tem suas raízes na cultura árabe. No Brasil foi desenvolvido na região do sertão do Nordeste, principalmente na Paraíba. No baião é comum a utilização do acordeão (de origem europeia) acompanhado por triângulo, zabumba e

pandeiro. No início dos anos 40, foi introduzido no Rio de Janeiro e conseqüentemente em toda região Sudeste, por Luiz Gonzaga. Este ritmo vive atualmente, experiências de fusão musical com outros estilos como o samba, o jazz, o rap e o rock.

#### h) A Música Indígena

Neste capítulo, Marconi se utiliza de um texto de Patrik Menget<sup>17</sup> que, segundo o autor, expressa de maneira clara e concisa as particularidades de uma música que ainda segue viva. Apesar do texto em questão falar da importância que a música e a dança têm para nossos indígenas, o autor não cita especificamente instrumentos ou ritmos.

A abordagem do autor sobre as danças e ritmos na Seção A, resulta num conjunto de conteúdos significativos para o processo de familiaridade do estudante, tanto com a variedade rítmica quanto com as origens étnicas da música brasileira. Este procedimento inicial do autor permite, portanto, que o percussionista vivencie uma experiência significativa, que, na nossa opinião, pode ser relacionada com a idéia de “aprendizagem contextualizada” defendida por Oliveira (2003).

### **3.2. Seção B**

Marconi (1997), na seção “B” de seu livro aborda os diversos instrumentos de percussão, sempre explicando suas origens e como são construídos.

Podemos observar que o autor se utiliza da mesma solução para a notação dos diferentes exercícios que a utilizada no método/proposta “Percussão Brasileira – Ritmos e Instrumentos do Brasil” elaborado juntamente com Armando Tibério Junior e Luiz Roberto Sampaio, e que foi motivo de nossa análise.

A seção B está assim subdividida:

- O Estudo da Percussão
- Introdução aos Divertimentos

---

<sup>17</sup> Antropólogo, formado na Universidade Paris X. Estudioso das comunidades indígenas da América do Sul.

- Instrumentos e Divertimentos
- Bibliografia
- Discografia
- Glossário

### 3.2.1. O Estudo da Percussão

Aqui, Marconi esclarece que a percussão é a família mais numerosa de instrumentos musicais, o que causa, de imediato, uma dificuldade: por qual instrumento optar? Alguns alunos já o têm em mente desde cedo, mas, a grande maioria sente esta dificuldade.<sup>18</sup>

Propõe que antes de decidir o aluno deve fazer-se uma série de perguntas: Minha pretensão é a de ser amador ou profissional? Tenho disposição de conseguir tempo para o estudo? Para que e porque quero tocar?

Se ainda persistirem dúvidas, propõe que o aluno eleja um instrumento que se aproxime de seu gosto musical. “[...] cada gênero musical tem uma série de instrumentos de percussão característicos, por exemplo, a seção rítmica “afro-cubana” (ou latina), se compõe de: clavas, maracas, guiro, bongos, congas e timbales. Se tua inclinação musical recai sobre a música árabe, os instrumentos citados não irão te motivar. Portanto é melhor que escolhas a “darbouka”<sup>19</sup>. (MARCONI, 1997, p. 31).

A nosso ver, essa é uma proposta interessante para que os professores ajudem o aluno, principalmente o iniciante, a decidir-se por um instrumento de percussão. E, a partir deste instrumento ou instrumentos eleitos, prosseguir com os outros.

Marconi faz um elenco dos instrumentos que considera básicos para que se conheça a percussão.<sup>20</sup> São eles: bateria, caixa clara, timbales, djembê, talking drum, chekeré, congas, batatas, darbouka, zarb, tablas, frame drums, cajón, berimbau, caxixi, pandeiro, surdo e o piano.

Segue dizendo que, com certeza, já é necessária muita dedicação para aprender um instrumento, quanto mais uma diversidade deles. O

---

<sup>18</sup> Lembramos aqui que o método foi desenvolvido levando em conta o aluno iniciante e o iniciado. (nota nossa).

<sup>19</sup> Darbouka ou Darabuka – tambor de uma pele entre 9’ e 17’ de diâmetro, com o “casco” em forma de taça feito de madeira, metal ou barro, entre 6’ a 12’ de comprimento, muito utilizado nos países do Oriente Médio. (nota nossa).

<sup>20</sup> Podemos observar que alguns não pertencem ao contexto “instrumentos étnicos brasileiros”.

importante é que prevaleça, acima de tudo, a musicalidade do instrumentista<sup>21</sup>. E, finalmente, faz uma classificação quanto à maneira de extrair o som dos instrumentos: os digitais que empregam um contato direto entre a mão e a pele do instrumento como o atabaque, congas, pandeiro, darbouka e outros, e os que necessitam de baquetas. Sugere que o percussionista trabalhe, a princípio, a bateria, uma vez que além de desenvolver a técnica do controle de baquetas, desenvolve a coordenação.

E encerra dizendo:

Cada instrumento que classifico como básico é um mundo em si, que mantém uma mágica relação com suas origens, a dificuldade em tocar-los é conhecer sua linguagem e saber aplica-la com bom gosto. (MARCONI, 1997, p. 32)

### **3.2.2. Introdução aos Divertimentos**

Assim como Rocca (1986), Marconi (1997) alerta para o fato de que não basta seguir exatamente o que está anotado na partitura. É necessário que o instrumentista faça uma pesquisa das origens do ritmo, escute intérpretes que trazem em sua bagagem cultural a realidade deste ritmo dentro de seu contexto histórico-musical. Há de se buscar um equilíbrio entre a "matemática" do ritmo e o sentimento para interpretar este ritmo com fluidez. Enfim, tudo isto para buscar e executar determinado ritmo com "swing".

### **3.2.3. Instrumentos e Divertimentos**

Nesta subseção é que Marconi traz os instrumentos, suas respectivas técnicas e os divertimentos para desenvolvê-las. Marconi aborda os seguintes instrumentos: afuchê, agogô, apito, atabaque, arco musical (origem do berimbau), berimbau, caixa ou tarol, caxixí, chekeré ou shekeré, cheke-bum, cuíca (ou puitá), efeitos ou chimes, frigideira, ganzá, pandeiro, pratos, reco-

---

<sup>21</sup> Grifo nosso.

reco, repinique ou repique, repique de mão, surdo, tamborim, timba (timbau ou tam-tam), triângulo, utensílios, zabumba e, por último o que ele denomina de outros instrumentos: carimbó, caxambu, chocalho, matraca, preaca, tinideira e percussão indígena.

Pela grande quantidade de instrumentos, preferimos abordar apenas os que acreditamos serem mais interessantes, quer seja pela solução gráfica na escrita da partitura, quer seja pelo fato de não terem sido citados em outros métodos já abordados: apitos; arco musical; cuíca; frigideira; pratos; repique de mão; surdo; timba, timbau ou tam-tam; e outros instrumentos

#### **a) Apitos**

O apito, segundo Marconi (1997), é tradicionalmente utilizado nas escolas de samba bem como em manifestações folclóricas do Nordeste como o maracatu, o boi do Maranhão e outros. Ele cita diversos apitos com diferentes características. Os tradicionais, em geral são feitos de madeira e possuem orifícios que possibilitam alturas diferentes.

Marconi explica que nas escolas de samba, o mestre da bateria se utiliza de um apito do tipo utilizado pelos policiais de trânsito. Por ser feito de metal sua sonoridade é penetrante, portanto, útil para orientar a bateria nas diferentes frases e paradas durante o desfile. (exemplo 22):



Exemplo 22: Marconi, 1997, p. 45

*A p i t o*



**NOTACIÓN**

A pesar de poseer tres tonos los más utilizados son el agudo y el grave



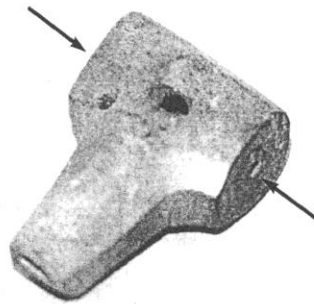
• **Tono agudo:**  
Soplar sin tapar los agujeros



• **Tono medio:**  
Soplar tapando uno de los agujeros



• **Tono grave:**  
Soplar tapando los dos agujeros



*los dos agujeros del apito*



• **Un tono:**  
Apito de guardia de tráfico

*Silbato para atraer pájaros*



A seguir, apresentamos alguns divertimentos no qual o autor propõe a prática do apito dentro de utilização numa proposta de repertório (exemplo 23).

*Exemplo 23: Marconi, 1997, p. 46*

**TONO AGUDO, MEDIO Y GRAVE**

**G**

**H**

**I**

**APITO DE GUARDIA DE TRÁFICO (UN TONO)**

**J**

**K**

**L**

divertimentos

## b) Arco musical

O autor expõe neste capítulo o *arco musical*:

O representante mais antigo de todos os cordofones é o *arco musical* que ainda podemos encontrar em algumas sociedades primitivas da África, América e Ásia. Supõe-se que deva ter precedido o arco de caça, hipótese que ainda divide os etnólogos. Uma segunda vertente defende que um grande número de tribos africanas servia-se do arco tanto como instrumento bem como para caça. (NIN, apud MARCONI, 1997, p.54).

A seguir faz um amplo apanhado sobre os diferentes arcos musicais e se concentra na definição do arco de cabaça por sua proximidade com o berimbau.

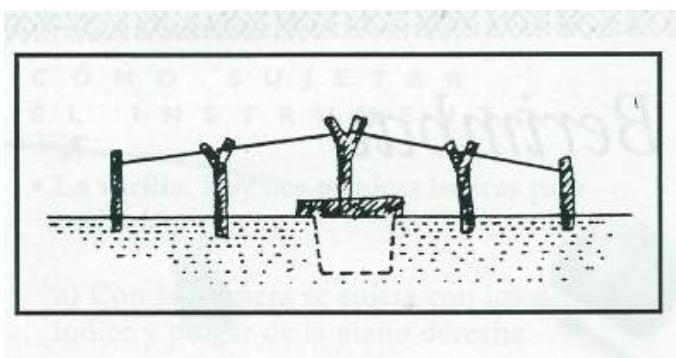
Segue dizendo que o arco de cabaça é uma variedade importante do arco de boca. A cabaça desempenha, neste caso, a função de caixa de ressonância. Para ampliar mais o som do instrumento, o percussionista deve apoiar o orifício da cabaça junto ao peito.

E, além de observar que os arcos de cabaça da América do Sul não diferem em sua essência dos arcos de origem africana, expõe:

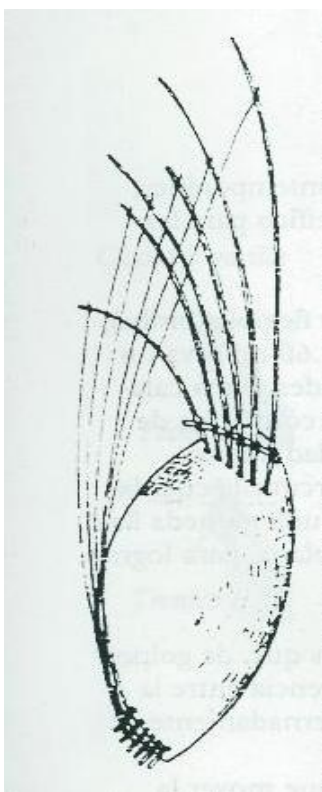
Com certeza, os arcos de cabaça não chegaram ao continente americano com os escravos negros, como durante muito tempo se acreditou. Há descobertas de que o arco musical era de uso corrente entre algumas tribos indígenas que, naquela época, estavam preservadas de qualquer contato exterior. Podemos citar alguns exemplos: o *kholo* dos índios da Patagônia, o *kunkulkawé* dos índios da tribo *aranka* no Chile, a *carimba* da América Central (Nicarágua, Honduras, El Salvador), o *gualambau* no Paraguai. (NIN, apud MARCONI, 1997, p. 55)

Para encerrar este capítulo, o autor aponta que, apesar da existência dos arcos de cabaça em algumas tribos ameríndias, recentes investigações não deixam dúvidas quanto à origem centro-africana do berimbau brasileiro. São duas as tradições de arco musical angolanas: o *mbulumbumba*, da província de Wila (Angola) e o *hungu* da região de Luanda. Este é o que mais se assemelha ao berimbau em detalhes de construção, posição e técnica de execução (exemplos 24, 25, 26):

*Exemplo 24: Marconi, 1997, p. 55*



*Exemplo 25: Marconi, 1997, p. 55*



Exemplo 26: Marconi, 1997, p. 55



Em anexo (vide ANEXO 5) algumas ilustrações e divertimentos do berimbau tradicionalmente utilizado no Brasil.

### c) Cuíca (ou Puitá)

Marconi inicia este capítulo fazendo um apanhado histórico do instrumento:

Os tambores chamados de fricção surgem tradicionalmente na África: o *mshupiane* no sul da África e o *ingungu* na região Bantú. Posteriormente, com a vinda dos escravos africanos para as Américas encontramos o *jugo* na Nicarágua, o *ferruco* na Venezuela e a cuíca no Brasil. Seu uso esteve bastante difundido na Europa, porém hoje em dia utilizam muito pouco este tipo de instrumento. (OLIVEIRA PINTO, apud MARCONI, 1997, p. 92)

Explica que temos dois tipos de tambores de fricção, tendo como referência a posição da vareta na pele do instrumento: se é interna ou externa. Os tambores com a vareta externa são os mais difundidos na Europa e, os de vareta interna, na África. No Brasil, a cuíca é originária de Angola, onde é chamada de *puitá*.

Originalmente feita de madeira, atualmente é fabricada com o corpo de metal ou acrílico. A pele utilizada é a de cabra e uma vareta de bambu fixada na pele, por dentro do instrumento.

Segundo Marconi é sem dúvida um instrumento característico do ritmo de samba, onde temos verdadeiros mestres capazes de obter melodias complexas com este instrumento.

O som da cuíca é produzido ao friccionarmos a vareta com uma das mãos, utilizando um pedaço de tecido umedecido em água ou querosene (que tem maior aderência). Com a outra mão, com a ponta dos dedos médio e anular, apertamos e soltamos a pele, produzindo assim dois sons básicos: agudo e grave.

A seguir, trazemos alguns divertimentos apresentados por Marconi (1997), em sua maioria com ritmos de samba (exemplo 27):

Exemplo 27: Marconi, 1997, p. 94

♩=80

**A**  $\frac{2}{4}$  | : ♩ ♩ | ♩ ♩ : |

**B**  $\frac{2}{4}$  | : ♩ ♩ | ♩ ♩ : |

**C**  $\frac{2}{4}$  | : ♩ ♩ | ♩ ♩ : |

**D**  $\frac{2}{4}$  | : ♩ ♩ | ♩ ♩ : |

**E**  $\frac{2}{4}$  | : ♩ ♩ | ♩ ♩ : |

**F**  $\frac{2}{4}$  | : ♩ ♩ | ♩ ♩ : |

**G**  $\frac{2}{4}$  | : ♩ ♩ | ♩ ♩ : |

**H**  $\frac{2}{4}$  | : ♩ ♩ | ♩ ♩ : |

**I**  $\frac{2}{4}$  | : ♩ ♩ | ♩ ♩ : |

**J**  $\frac{2}{4}$  | : ♩ ♩ | ♩ ♩ : |

**K**  $\frac{2}{4}$  | : ♩ ♩ | ♩ ♩ : |


**L**  $\frac{2}{4}$  | : ♩ ♩ | ♩ ♩ : |

divertimento

#### d) Frigideira


A frigideira, de acordo com Marconi, talvez seja o instrumento mais conhecido dos objetos de uso cotidiano do brasileiro, tanto que passou a ser industrializada e comercializada pelas fábricas e lojas de instrumentos musicais. Além da frigideira convencional, encontramos modelos duplos e até triplos. Utilizam-se os padrões rítmicos do agogô e do tamborim (exemplo 28):


*Exemplo 28: Marconi, 1997, p. 102*


*Frigideira* 


---


NOTACIÓN

 • Utilizando un instrumento simple



 • Toque virado






102




A seguir, alguns divertimentos apresentados pelo autor como proposta didática de aplicação da utilização da frigideira em um repertório (exemplo 29):

*Exemplo 29: Marconi, 1997, p. 103*

*Frigideira* 

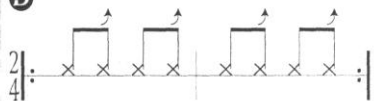
♩=92

**A**

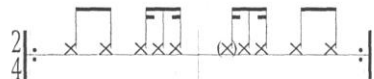


TOQUE VIRADO ♩=100

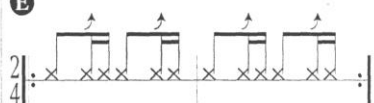
**D**




**B**



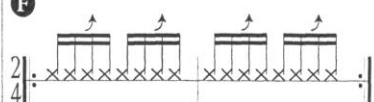
**E**



**C**



**F**



103

divertimentos

### e) Pratos

Marconi explica que no Brasil, os pratos são utilizados pelas escolas de samba e em alguns ritmos da região Nordeste<sup>22</sup>. Segundo ele, no samba, os pratos são utilizados para enfatizar o início ou o fim da frase executada por toda a bateria. Já na região Nordeste é utilizado no frevo, no “esquenta mulhé”, no baião e em outros ritmos e danças.

É utilizado como condutor rítmico, onde o percussionista acentua continuamente o tempo forte ou o contratempo do ritmo. A técnica, de acordo com Marconi, consiste em deixar um dos pratos fixos em uma das mãos, enquanto que o outro prato golpeia o que está fixo. Basicamente podemos obter dois tipos de sons: aberto e fechado.

### f) Repique de mão

É um instrumento relativamente novo, segundo Marconi, criado pelo movimento de *renovação* do samba e do partido alto no início da década de 80, conhecido como “pagode”.

É um tambor de metal cujas medidas variam entre 12” x 10” e 13” x 10”. Sua pele é feita de nylon e sua afinação é muito aguda. O sistema de afinação é similar ao do pandeiro e é tocado apoiando-o sobre as pernas do instrumentista (exemplo 30):

---

<sup>22</sup> Os pratos a que Marconi se refere são os chamados “pratos a 2”, utilizados nas orquestras e bandas. Significa tocar um par de pratos chocando um contra o outro pelas bordas (“entrechocar”). Indicação utilizada para diferenciar do prato suspenso, ou seja, um prato preso a um tripé. (nota nossa)

## Exemplo 30: Marconi, 1997, p. 124

## Repique de mão



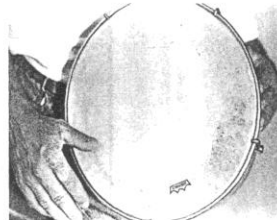
## NOTACIÓN

## UNA MANO

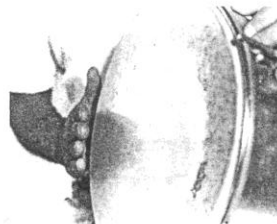
- **Galleta.** Golpe seco y penetrante en el centro del tambor con los dedos índice, medio y anular. Es un sonido muy utilizado en las acentuaciones.



- **Golpe con el pulgar.** Con el dedo pulgar golpear entre el parche y el aro del instrumento dejando que la piel vibre libremente.



- **Golpe abierto.** Golpear en el borde del tambor con los dedos índice, medio y anular, dejando vibrar libremente la piel.



- **Golpe apagado.** Golpear en el centro del tambor con los dedos índice, medio y anular produciendo un sonido seco y apagado, sin dejar que la piel vibre.



## LA OTRA MANO

- **Golpe en el casco.** Apoyar la mano en el casco del instrumento y percutir con todos los dedos (excepto el pulgar).



Alguns divertimentos são propostos pelo autor para exemplificar a utilização do repique de mão (exemplo 31):

*Exemplo 31: Marconi, 1997, p. 125*

*R e p i q u e d e m ã o*

♩ = 92

**A**

**B**

**C**

**D**

**E**

**F**

**G**

**H**

**I**

**J**

**K**

**L**

divertimentos

Todas las figuras están basadas en el ritmo de *Samba*  
(La mano izquierda está grabada con un "anillo")

125

### g) Surdo

Apesar do surdo já ter sido citado em outros métodos, acreditamos ser relevante a informação que Marconi nos apresenta sobre os diferentes tipos de surdo. Originalmente este tambor era feito de madeira e pele de cabra. Atualmente são feitos de metal e pele de nylon. É transportado por uma correia, chamada talabarte e a baqueta utilizada é revestida de feltro.<sup>23</sup>

Geralmente é fabricado com as seguintes medidas: 22" x 22" (grave); 20" x 22" (médio) e 18" x 20" (agudo).

Segundo Marconi, o surdo é um instrumento indispensável no ritmo de samba e é utilizado também em alguns ritmos do Nordeste: frevo, bumba-meu-boi e outros.

Há muita controvérsia entre os percussionistas das escolas de samba em relação ao nome, tamanho e afinação e sobretudo, a relação existente entre estes três fatores dentro da estrutura rítmica que compõe o "samba batucada". Destacamos as principais versões: a primeira afirma que o surdo mais grave denomina-se "maracanã" ou "treme-terra", enquanto que o médio leva o nome de "surdo" e o mais agudo de "contra-surdo". A segunda versão afirma que o mais grave denomina-se "surdo de segunda", o médio é denominado "surdo de corte" (ou "centrador") e o mais agudo de "surdo de primeira. (MARCONI, 1997, p. 127).

Marconi conclui que esta divergência se dá pelo fato de, sendo o ritmo de samba em 2/4, cada um dos três diferentes surdos possui uma função. O mais grave toca o primeiro tempo, o médio executa as diferentes frases durante a execução e, o mais agudo (daí o nome "contra surdo") executa e acentua o segundo tempo do ritmo.

No samba-reggae, executado pelos afro-blocos, se utiliza um quarto surdo, sendo este executado com duas baquetas. Temos então as ilustrações

---

<sup>23</sup> O uso do talabarte é amplamente utilizado pelas bandas marciais, escolas de samba e outros grupos que necessitam movimentar-se durante sua apresentação. É o talabarte que prende o instrumento junto ao corpo do percussionista. (nota nossa).

onde Marconi (1997) apresenta as soluções quanto à grafia dos diferentes timbres do surdo, acompanhadas de fotos que mostram como executar cada efeito do instrumento (exemplo 32):

Exemplo 32: Marconi, p. 128 -129

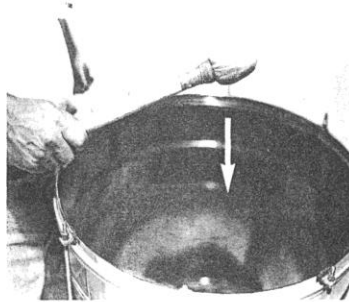
S u r d o

NOTACIÓN

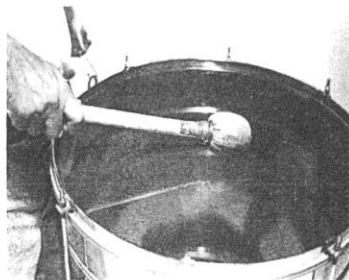
UNA MANO (CON BAQUETA)



- **Golpe Abierto.** Golpear con la baqueta el centro de la piel dejando que ésta vibre.



- **Golpe Tapado.** Golpear con la baqueta en el centro o el borde de la piel, no dejando que ésta vibre.



- **Golpe en el aro.** Golpear con la baqueta en el aro del instrumento.



S u r d o



### LA OTRA MANO (SIN BAQUETA)



- **Golpe tapado.** Tapar con los dedos el sonido de la piel impidiendo que ésta vibre. Generalmente este sonido viene acompañado por el golpe tapado con la baqueta.



- **Golpe abierto.** Golpear con los dedos la piel dejando que ésta vibre libremente.





O autor propõe alguns divertimentos como forma de utilização do surdo (exemplo 33):

Exemplo 33: Marconi, 1997, p. 130

*S u r d o*

♩=76 UTILIZANDO EL ARO

divertimentos

Todas las figuras están basadas en el ritmo de *Samba*

130

## h) Timba, timbau ou tam-tam

Marconi explica que este instrumento é um tambor de forma cônica, cujo tamanho varia entre 45 e 90 centímetros de comprimento. É feito de madeira e sua pele é, em geral, de cabra.

A timba é amplamente utilizada no “pagode” e, na Bahia, é o principal instrumento do ritmo conhecido como “timbalada” (exemplo 34):

*Exemplo 34: Marconi, 1997, p. 136*


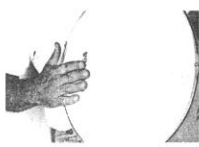

*T i m b a*

---


**NOTACIÓN**

**TÉCNICA I** (Esta técnica es igual a la utilizada para el atabaque)


**TÉCNICA II UNA MANO (PERCUTIR CON LOS DEDOS)**



- **Golpe en el casco.** Percutir el casco del instrumento utilizando todos los dedos. 
- **Golpe abierto.** Percutir la piel junto al aro con la mano plana y los dedos juntos, permitiendo que ésta vibre libremente. 
- **Golpe cerrado.** Percutir el centro del tambor; inmediatamente después del contacto con la piel, la mano hace una ligera presión para que ésta no pueda sonar libremente. 

**TÉCNICA III CON LAS ESCOBILLAS**

<p><i>Una mano (con escobilla)</i></p> 	<p><i>La otra mano (percutir con los dedos)</i></p>
--	---

- **Escobilla.** Percutir el casco con la escobilla.



- **Golpe abierto** 
- **Golpe cerrado** 

136

A seguir temos alguns divertimentos propostos por Marconi (exemplo 35):

Exemplo 35: Marconi, 1997, p. 137

*T i m b a*

**TÉCNICA # 1**

**A** ♩=116 *Congo*

**B** ♩=112 *Samba de Roda*

**C** ♩=80 *Samba Reggae*

**D** ♩=100 *Jongo*

**E** ♩=132 *Tambor de Crioula*

**F** ♩=132 *Caboclinho*

137

divertimentos

## I) Outros instrumentos

Nesta subseção, Marconi aborda os seguintes instrumentos:

- **Carimbó:** tambor feito com tronco e cavocado por dentro. Leva uma pele de cabra e a técnica de execução é a mesma do atabaque. O instrumento está ligado à dança de mesmo nome, típica do Pará.

- **Caxambu:** conhecido também como o nome de “Tambú”. É um instrumento feito com pedaços de madeira, que leva uma pele de cabra. É o mesmo processo utilizado na confecção do atabaque. O instrumento está ligado à dança de mesmo nome de origem africana.

- **Chocalho:** o chocalho é um nome genérico, utilizado popularmente no Brasil para designar instrumentos como o caxixí, maracás ou o ganzá.

É um instrumento feito de metal, com aproximadamente 35 centímetros de largura, presa a um cabo de madeira. Por dentro são colocadas sementes, pequenas pedras ou pequenas bolas de metal.

Ritmicamente corresponde às maracás utilizadas na América Central e do Sul. É utilizado em escolas de samba e em alguns ritmos do Nordeste.

Os indígenas utilizam um tipo de chocalho conhecido como “angóia” ou “guaiá”.

- **Matraca:** utilizado no ritmo conhecido como “Boi do Maranhão”. Consiste em dois pedaços de madeira com aproximadamente 20 centímetros de comprimento, percutidos um contra o outro.

- **Preaca:** é o nome de um arco e flecha utilizada no ritmo denominado “Caboclinho”. Consiste em um arco onde há um orifício que deixa passar apenas a ponta da flecha produzindo um estalido seco.

- **Tinideira:** instrumento de origem árabe utilizado no “Boi de Maranhão”.

Por fim, Marconi cita alguns instrumentos de origem indígena: a “angóia” (chocalho); a “maraca” ou “maracá” (do tupi-guarani “Mbaraká”) que, segundo o autor, talvez seja o instrumento indígena mais importante e difundido; o “tambor de madeira” feito a partir de um tronco de árvore oco; o “uarangá”, “carutana” ou “iuke” (bastão de ritmo): é um simples bastão de madeira ou bambu que é percutido de diversas maneiras – no chão, em um tronco de árvore, uma pedra. Estes diferentes meios de execução permitem

diversos coloridos sonoros e supõe-se que possa ter dado origem ao tambor de madeira.

Marconi ainda nos apresenta uma extensa discografia dos diferentes ritmos brasileiros e um glossário. Estes elementos em sua obra garantem uma abordagem rica, que possibilita ao percussionista, bem como ao professor, a utilização de recursos que favorecem a compreensão e a imersão do executante no campo da percussão étnica de uma forma ampla. Essas possibilidades que Marconi traz, portanto, vêm ao encontro do pensamento de Romanelli (2006) que discute sobre a condução dos processos de aprendizagem, no qual ele defende como significativos, os recursos didáticos vinculados ao suporte fonográfico e gravações.

### **3.3. Considerações finais sobre o método “Percussión Brasileña – Instrumentos Básicos y Divertimentos”**

“Percussión Brasileña”, assim como os outros métodos analisados, deve ser observado a partir de algumas categorias definidas para análise dos conteúdos didáticos: graduação das dificuldades, exercícios para aquisição de técnica, estudos (originalidade e adequação), orientações pedagógicas, aspectos visuais da apresentação do método.

Sobre a graduação das dificuldades, observa-se que os estudos foram organizados de forma a apresentar, de maneira crescente, uma variação nos níveis de dificuldade. Este cuidado de Marconi, quanto ao planejamento/organização das atividades no método, vai de encontro à visão de Romanelli (2008), que defende o planejamento das atividades como um dos fatores do sucesso numa experiência prática de aprendizagem.

Além disso, os estudos são acompanhados de uma orientação geral (técnica e historiográfica) dos instrumentos e ritmos, seguindo, portanto, o pensamento de Oliveira (2003) sobre a necessidade da aprendizagem contextualizada.

Também são observadas as orientações pedagógicas, onde Marconi preocupa-se em orientar como proceder nos diferentes divertimentos, sempre acompanhados de uma extensa explicação de como tocar o instrumento abordado.

Marconi, além de preocupar-se em abordar as origens de grande parte dos instrumentos, traz, na primeira parte do método, uma abordagem histórica que, a nosso ver, é fundamental para compreender a formação do povo brasileiro e, conseqüentemente, seus ritmos e danças.

Outra qualidade do método é a utilização de ilustrações, através de fotos, que clareia e ajuda na compreensão das diferentes técnicas de execução de cada instrumento. Graficamente o livro é de excelente qualidade, uma vez que, dos três métodos analisados é o único que está impresso por uma editora. Este aspecto, portanto, também pode ser evidenciado por meio do pensamento de Romanelli (2008) ao se referir sobre o recurso didático, ou seja, as ilustrações na obra de Marconi podem ser consideradas como um significativo recurso didático e motivador, cuja finalidade consiste em “(...) ilustrar melhor a aula” (ROMANELLI, 2008, p. 138).

Por fim, outro aspecto importante desta obra é a quantidade de informações do contexto histórico dos diferentes gêneros brasileiros e também as características apresentadas sobre os instrumentos (apresentados pelo autor). É um método que dá um amplo panorama para o percussionista, tanto sobre ritmos e gêneros, quanto sobre instrumentação da música étnica brasileira.

#### **4. CAPÍTULO IV – CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO DE RITMOS E INSTRUMENTOS BRASILEIROS NA FORMAÇÃO DO PERCUSSIONISTA**

Neste capítulo faremos alguns apontamentos e observações sobre o ensino dos ritmos e instrumentos brasileiros, tendo em vista as abordagens dos três métodos/propostas apresentados nesta dissertação: “Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão”, “Percussão Brasileira - ritmos e instrumentos do Brasil” e “Percussión Brasileña – Instrumentos Básicos y Divertimentos”. Consideramos que estes conteúdos deveriam estar presentes em todos os cursos de percussão das instituições de ensino superior brasileiras, e defendemos que ainda é preciso entender melhor como trabalhar com estes conteúdos na formação do percussionista. Neste capítulo, portanto, apresentamos dois tópicos para nortear nossas discussões: o primeiro que traz o argumento da necessidade da aprendizagem dos instrumentos étnicos brasileiros para formação global do músico; e o segundo no qual apresentamos aspectos significativos desta aprendizagem para o desenvolvimento técnico do instrumentista.

##### **4.1. Ritmos e instrumentos étnicos brasileiros: conteúdo significativo para inclusão nos cursos de ensino superior de percussão no Brasil**

Nossa intenção neste trabalho, a partir do destaque das três obras sobre ensino de percussão étnica brasileira, foi a de chamar a atenção para a necessidade de, mesmo que paulatinamente, as instituições de ensino superior no Brasil incluam em seu conteúdo programático o ensino dessa modalidade de ritmos e instrumentos. Acreditamos que o conhecimento dos ritmos brasileiros deveria ser abordado não só para o curso de percussão, mas também a todos os cursos de instrumento oferecidos pela instituição.

Mas ainda é necessário entender como trabalhar estas propostas na formação do percussionista que ingressa em um curso superior de instrumento. Temos que considerar todo o contexto que envolve e precede este aluno antes e após ingressar numa instituição.

Acreditamos ser muito útil colocarmos aqui o depoimento do professor César Traldi (2011), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) ao comentar o plano de curso elaborado por ele juntamente com o professor Eduardo Tullio:

Estou te enviando o plano de curso que eu e o Eduardo montamos aqui para a UFU. É lógico que esse plano nem sempre é totalmente realizado em virtude dos diferentes níveis de comprometimento, interesse e facilidade dos alunos<sup>24</sup>.

Eu acho que seria ideal abranger as duas áreas no curso, mas é muito difícil conseguir abranger de maneira satisfatória percussão popular e erudita dentro de um curso que tem apenas 4 anos de duração.

Aqui na UFU focamos a percussão erudita (como vc pode ver pelo plano do curso), mas tentamos trabalhar um pouco de percussão popular dentro do repertório do Grupo de Percussão e também dentro de uma disciplina chamada Ritmos Brasileiros. (TRALDI, 2011, depoimento por e-mail).

Traldi nos mostra em seu depoimento, a realidade que a maioria das instituições brasileiras apresenta: o foco principal do curso é a percussão erudita (ver nota de rodapé 2). Encontramos a mesma situação no curso de percussão que a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) oferece. Também em outras instituições que trabalham com o ensino da percussão erudita, cujo enfoque é norteado pelo estudo da notação, do idioma e de uma bibliografia básica, conforme aponta Barros (2007). No entanto, na UFU, conforme especifica Traldi (2011), através do Grupo de Percussão, procura-se abordar ritmos étnicos e instrumentos brasileiros. Um aspecto importante na UFU, portanto, é a disciplina “Ritmos Brasileiros”, que se estende a todos os cursos de instrumento da instituição.

Concordamos com Traldi quanto à questão da duração do curso. Pela nossa experiência, é realmente difícil seguir o plano de curso proposto, pois, muitas vezes é necessário corrigir uma série de elementos tecnicamente

---

<sup>24</sup> Grifo nosso.



básicos: postura, conhecimentos de leitura, rudimentos da técnica de duas baquetas e outros. É o contexto a que nos referimos acima.

Devemos então repensar a prova prática que os alunos devem realizar para ingressar na Instituição? Pressupõe-se que ao ser aprovado o aluno tenha os conhecimentos básicos necessários para que não seja preciso posteriormente corrigir certas lacunas técnicas e musicais. No entanto, questionar a estrutura dos cursos ou repensar as provas práticas são alternativas morosas e complexas em nossa estrutura educacional.

Para tanto, a idéia de introduzirmos o ensino dos instrumentos e ritmos étnicos nos mostra um caminho mais plausível de ser executado para que se resolvam os problemas acima levantados.

Nossa proposta não é a de que o aluno aprenda e execute os instrumentos de percussão brasileiros exclusivamente. Mas que utilize este ou aquele elemento do aprendizado destes instrumentos e ritmos para solucionarmos questões técnicas e musicais dentro dos planos de cursos utilizados. Ou seja, a proposta é a de que o ensino destes ritmos e instrumentos sirvam de ferramentas para o desenvolvimento técnico e musical do aluno, bem como, para ampliar as possibilidades de repertório.

#### **4.2.O estudo dos ritmos e instrumentos étnicos brasileiros para o desenvolvimento da técnica e do repertório do percussionista**

O ensino de instrumentos étnicos – a partir das propostas aqui estudadas - “Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão”, “Percussão Brasileira - ritmos e instrumentos do Brasil” e “Percussión Brasileña – Instrumentos Básicos y Divertimentos” – contribui, portanto, para resolver diversos aspectos do desenvolvimento técnico, rítmico e musical do aluno. Conforme aponta Paiva (2005), a utilização dos diferentes métodos contribui para o desenvolvimento de várias habilidades, vinculadas à mecânica instrumental, técnica e coordenação e independência de gestos.

No que se refere à questão da técnica, acreditamos que um caminho para resolver a dificuldade que o aluno apresenta para entender como funciona o mecanismo do uso das baquetas para se obter a melhor sonoridade do instrumento, que muitas vezes é um conceito complexo de entender, pode ser

resolvido através do ensino de tambores de origem étnica, que se utilizam das mãos para serem executados.

O contato direto da mão com o instrumento permite que o aluno sinta (sem preocupar-se com os detalhes técnicos inerentes à técnica com baquetas) o resultado sonoro obtido do instrumento. O aluno consegue assim, ouvir e relacionar a questão que sempre procuramos explicar: um instrumento de percussão não se bate. O que devemos procurar é obter um resultado sonoro que, por mais forte que seja o volume, não pressione a pele do tambor.

Fisicamente isto fica claro: se você quer que um corpo vibre, deve deixá-lo vibrar. Uma vez compreendida esta relação, a transposição para as baquetas e, conseqüentemente, o entendimento da técnica fica muito mais clara para o aluno.

Quanto às questões rítmicas algumas dificuldades que o aluno apresenta quanto à execução de sincopas e quiáleras, problemas estes apresentados pelo fato do aluno não sentir a pulsação/tempo, a execução e assimilação de ritmos brasileiros ajudaria e muito, a resolver este problema.

Rocca deixa clara esta questão ao dizer:

Em alguns casos, o ritmo soa precipitado, nervoso. Indeciso. Em outros ele soa como um robô, com suas respostas frias e rígidas. Ora, não há necessidade de precipitação no ritmo. Nem de nervosismo. Ele caminha junto com a melodia e pode, muito bem, fluir tão naturalmente quanto ela (ROCCA, 1986, p. 15).

Iremos mais adiante ao propor que o ritmo contém sua melodia. Basta o intérprete conseguir percebê-la.

Todo este trabalho deveria se realizado em aulas coletivas, em grupos de dois a quatro alunos. Paiva (2005), por exemplo, defende a prática de conjunto no ensino da percussão como uma ferramenta importante:

Sem a prática em conjunto, a aplicação dos conceitos estudados em situações coletivas de prática musical deixa de ser proporcionada, não havendo a troca de experiências e a interação com outros alunos.(PAIVA, 2005, p. 1188).

Um exemplo dessa prática seria executar com o grupo um “samba de roda”. Pelas características do ritmo, o aluno se vê na contingência de ouvir e sentir o tempo, ao mesmo tempo em que interage com os outros percussionistas. E, acreditamos não ser exatamente necessário que o “samba de roda” seja executado com os instrumentos que a ele concernem. Utilizem-se instrumentos da percussão erudita. O importante é solucionar a questão rítmica e musical no contexto da prática de conjunto.

Estas observações que apontamos, portanto, são possibilidades que indicamos para o trabalho de ensino e prática da percussão, que podem nortear o trabalho dos métodos aqui apresentados. Neste sentido acreditamos, conforme aponta Paiva (2005), que é necessário a reflexão sobre as práticas de ensino da percussão como forma de contribuir para uma maior sistematização das propostas de ensino:

Além dos problemas levantados com relação aos métodos de ensino, observa-se também a carência de produção acadêmica no Brasil a respeito da prática e da sistematização de propostas para o ensino na área da percussão (PAIVA, 2005, p. 1189)

Por fim, defendemos que a aplicação dos conhecimentos dos ritmos e instrumentos brasileiros é uma ferramenta significativa para o percussionista na execução de repertórios diversos, ou seja, são conhecimentos que ampliam sua capacidade técnica e musical e, conseqüentemente, abre novas possibilidades na carreira de músico.

## CONCLUSÃO

O objetivo para o estudo desenvolvido foi a realização de uma análise descritiva de três métodos/propostas sobre os ritmos e instrumentos étnicos brasileiros, buscando destacar os principais pontos de cada obra sob a ótica do uso didático, bem como trazer algumas reflexões sobre a questão do ensino de ritmos e instrumentos brasileiros na formação dos cursos superiores de percussão no Brasil. Assim, foram apresentados os métodos/propostas “Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão”, “Percussão Brasileira - ritmos e instrumentos do Brasil” e “Percussión Brasileña – Instrumentos Básicos y Divertimentos”.

Na obra “Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão” de Edgard Nunes Rocca, observamos que existe um cuidado especial do autor para com a clareza nas explicações, visando uma aplicação correta dos conceitos e conteúdos. Também destacamos a originalidade dos exercícios apresentados como fator motivacional na aquisição dos conhecimentos, para o percussionista. Já em “Percussão Brasileira - ritmos e instrumentos do Brasil”, de Armando Tibério Junior, Fernando Carlos Marconi e Luiz Roberto C. Sampaio, observamos que existe a preocupação didática para com as explicações apresentadas e que os autores mantiveram suas atenções para as orientações pedagógicas, embora não exista uma preocupação evidente sobre a graduação das dificuldades na apresentação das sequências de exercícios. E, por fim, na obra “Percussión Brasileña – Instrumentos Básicos y Divertimentos” de Fernando Marcon, observamos um cuidado especial para com a contextualização histórica dos gêneros étnicos brasileiros e para com a apresentação e explicação do funcionamento dos diferentes instrumentos da percussão étnica brasileira.

A ênfase deste estudo, portanto, no ensino dos ritmos e instrumentos étnicos brasileiros, do nosso ponto de vista, contribui em diversos aspectos na formação do aluno dos cursos superiores de música do país. Neste sentido trazemos alguns pontos de reflexão:

- O uso dos ritmos brasileiros auxilia na resolução de problemas rítmicos do aluno.

- A prática de instrumentos étnicos executados com a mão (tumbadora, pandeiro, etc.), por exemplo, serve como ferramenta para o entendimento do aluno sobre o uso de baquetas (uma experiência mais sensível).
- A questão da agógica, da execução de um ritmo brasileiro favorece a compreensão do discurso musical. Dentro de um exercício para caixa, por exemplo, é possível fazer o aluno enxergar, frases, um acento leve, mesmo que não esteja escrito.
- Por meio da prática de grupo da percussão étnica, existe a possibilidade de auxiliar o aprendiz, para que ele ouça o que está tocando, contribuindo assim, para que possa se corrigir enquanto estuda. Assim, futuramente, num trabalho de música de câmara ou em orquestras, ele perceberá que não está sozinho, não é solista. Precisa ouvir o que ele toca e se existe relação de sua execução com o que os outros instrumentos estão tocando.

Enfim, poderíamos apontar muitas outras reflexões sobre a prática de ritmos e instrumentos étnicos brasileiros a partir do estudo aqui realizado. Sabemos que os métodos/propostas apresentados não encerram o universo de materiais disponíveis para o estudo desta modalidade de prática musical. Deixamos, portanto, como sugestão, para finalizar esta dissertação, a indicação de novos estudos de caráter analítico/reflexivo sobre outros métodos e autores que têm se dedicado ao ensino da percussão no Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Eunice M. L. S.; FLEITH, Denise S. Contribuições teóricas recentes ao estudo da criatividade. In: *Revista Psicologia: Teoria e Pesquisa*. Vol 19, n.1. Jan. - Abri 2003, p. 01-08.

ANDRADE, Karla R. B. *A percussão brasileira na obra de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1998, 124p.

ANUNCIAÇÃO, Luiz Almeida da. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros, sua técnica e sua escrita - Pandeiro, Vol. I Caderno 2*. Rio de Janeiro, EBM/Europa, 1989.

BAMBEGER, Jeanne. As estruturas cognitivas da apreensão e da notação de ritmos simples. In: SINCLAIR, Hermine (org). *A produção de notações na criança*. São Paulo: Cortez, 1990, p.97-124.

BARROS, Ana Leticia F. *A percussão sinfônica e seu desenvolvimento: Algumas considerações sobre notação, idioma e bibliografia*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007, 126p.

BOUDLER, John. Batucada erudita. *Revista Arte Sonora*. UEL, nº. 0, p. 6-11, Londrina, 1996.

BOURSCHEIDT, Luis. *A Aprendizagem musical por meio da utilização do conceito de Totalidade do Sistema Orff/Wuytack*. Dissertação de mestrado. Curitiba: UFPR, 2008.

CAETANO, Alexandre C. *In(ve)stigando o ritmo: a importância da conscientização rítmica através da percussão e sua transposição para a cena*. Dissertação de mestrado: Campinas: UNICAMP, 2004, 130p.

CAMPOS, Cleber da S. *Percussão Múltipla Mediada por Processos Tecnológicos*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2008, 160p.

EMBAP. *Programa do curso Superior de Instrumento*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2011.

FREITAS, Emília Maria C. *O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2008, 150p.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Unesp, 2003.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. *Performance instrumental e educação musical*. Revista *Per Musi*, v.1, p. 52-62, Belo Horizonte, 2000.

GAUTHIER, Clemond. (et. alii). *Por uma teoria da pedagogia: Pesquisas contemporâneas sobre o Saber Docente*. Tradução Francisco Pereira. Ijuí: UNIJUÍ, 1998.

GOROSITO, Leonardo. *Depoimento sobre o ensino da percussão na universidade de Yale – Estados Unidos*. Correspondência de e-mail trocada com o autor. Acessado em março de 2011.

GRAMANI, José E. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GROVE, Dicionário de Música, Edição Brasileira (Edição Concisa), Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

HOLLAND, James. *Percussion*. Londres: Mcdonald & Jane's, 1978.

JUNIOR TIBÉRIO, Armando, SAMPAIO, Luiz Roberto e MARCONI, Fernando Carlos. *Percussão Brasileira*, São Paulo, Edição dos Autores, 1987.

LACERDA, Marcos Vinícius S. *Pandeirada Brasileira*. Curitiba: Edição do Autor, 2007.

McPHERSON, Gary, E. From child to musician: skill development during the beginning stages of learning instrument. In: *Psychology of Music*. Society for education, Music and Psychology research. Vol. 33, 2005. Acessado em HTTP: //pom. sagepub.com, abril de 2010.

NIN, Carlos Galilea. *Canta Brasil*. Madrid: Ed. Cúbicas, 1990.

OLIVEIRA, Alda. Fundamentos da Educação Musical. In: *Série Fundamentos da Educação Musical*. Maio/93. Porto Alegre: Editora da Abem, 1993, p. 26-46.

PAIVA, Rodrigo G. *Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2004.

\_\_\_\_\_ Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos. *Revista Música Hodie*, Vol.5, n.1. Goiânia, 2004, p. 59-69.

\_\_\_\_\_ Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos. In: XV Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-graduação em Música. *Anais da ANPPOM*. 2005, p.1188 – 1195. Disponível em: [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/sessao20/rodrigo\\_paiva.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao20/rodrigo_paiva.pdf) Acessado em 10/04/2011.

PIMENTA, Selma G. *Saberes pedagógicos e atividade docente*. São Paulo: Cortez, 1999.

ROCCA, Edgard N. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: EBM, 1986.

ROMANELLI, Guilherme. Planejamento de aulas de estágio. In: MATEIRO, T; SOUZA, J. *Práticas de ensinar música*. Porto Alegre: Sulina, 2008, p.130-142.



RÜGER, Alexandre C. L. *A percussão corporal como proposta de sensibilização musical para atores e estudantes*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2007, 123p.

RUSSEL, Joan. Estrutura, conteúdo e andamento de uma aula de música na 1.<sup>a</sup> série do ensino fundamental: um estudo de caso sobre gestão de sala de aula. In: *Revista da ABEM*, n.12, março de 2005, p. 73-88.

SAMPAIO, Luiz Roberto e BUB, Victor Camargo. *Pandeiro Brasileiro. VOL.I*. Florianópolis: Bernúncia: 2004.

SÁ, Pedro P. G. *A sistematização da escrita para os instrumentos populares brasileiros com som de altura indeterminada de Luiz d' Anunciação: Conceitos e Análise de quatro obras*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009, 111p.

SAMPAIO, Luiz Roberto. *Pandeiro Brasileiro. VOL I.I*. Florianópolis: Bernúncia: 2007.

SOUZA, John P. *American Conductor, Composer & Patriot*. Disponível em: <http://www.dws.org/sousa/bio.htm> Acessado em 08/03/2011.

SOUZA, Jusamara. *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Música / UFRGS, 2000.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*. (2.ed.) Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

TEIXEIRA, Marcello da S. *A Formação do Percussionista no Rio de Janeiro: Relações entre suas Práticas, o Ensino Superior e o Mundo do Trabalho*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009, 302p.

TRALDI, César. *Depoimento sobre o ensino da percussão na Universidade Federal de Uberlândia*. Correspondência de e-mail trocada com o autor. Acessado em março de 2011.

UFU. *Programa do Curso de Percussão*. Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

## ANEXO 1 - Programa do Curso de Percussão da UFU

<b>Programa do Curso de Percussão da UFU</b>	
(Todas as obras e métodos podem ser substituídos por equivalentes com consentimento dos professores da área)	
<b>Primeiro Semestre (Bacharelado)</b>	<b>Primeiro Semestre (Licenciatura)</b>
<p>• <b>Caixa:</b> técnica, grips, 40 International Drum rudiments e estudo de buzz roll</p> <p>- Método Completo para Caixa-Clara - Ney Rosauo (Nível I e II)</p> <p>• <b>Tímpanos:</b> grips, single strokes, rulos, cruzamentos, proporções para 5 tímpanos, abafamentos, exercícios de pedal</p> <p>- Batteries de Timballes - Philidor Brothers</p> <p>• <b>Percussão Múltipla:</b> Escolher 4 entre os 10 Estudos Iniciais para Percussão Múltipla – Ney Rosauo</p> <p>• <b>Teclados:</b> grips para 2 e 4 baquetas, toques alternados e múltiplos, rulos de 2 baquetas, escalas, saltos com uma mão</p> <p>- <b>Marimba:</b> 4 primeiras peças das Seven Brazilian Children's Songs - Ney Rosauo</p> <p>- <b>Vibrafone:</b> Vibes Damping Estude – Ney Rosauo, exercícios de damping e leitura.</p>	<p>• <b>Caixa:</b> técnica, grips, 40 International Drum rudiments e estudo de buzz roll</p> <p>- Método Completo para Caixa-Clara - Ney Rosauo (Nível I e II)</p> <p>• <b>Tímpanos:</b> grips, single strokes, rulos, cruzamentos, proporções para 5 tímpanos, abafamentos, exercícios de pedal</p> <p>- Batteries de Timballes - Philidor Brothers</p> <p>• <b>Percussão Múltipla:</b> Escolher 4 entre os 10 Estudos Iniciais para Percussão Múltipla – Ney Rosauo</p> <p>• <b>Teclados:</b> grips para 2 e 4 baquetas, toques alternados e múltiplos, rulos de 2 baquetas, escalas, saltos com uma mão</p> <p>- <b>Marimba:</b> 2 primeiras peças das Seven Brazilian Children's Songs - Ney Rosauo</p> <p>- <b>Vibrafone:</b> Vibes Damping Estude – Ney Rosauo, exercícios de damping e leitura.</p>

Segundo Semestre (Bacharelado)	Segundo Semestre (Licenciatura)
<p>• <b>Caixa:</b> 40 International Drum rudiments</p> <p>- Método Completo para Caixa-Clara - Ney Rosauro (Nível III e IV)</p> <p>- March for two drums - M. Goldemberg</p> <p>- Three Camps – solo tradicional de de caixa, variação I e II.</p> <p>- <b>Escolher 1 entre:</b></p> <p>- Inside-Out With a Secret P.S. – Michael Udow</p> <p>- Clasically Snare – Alexander Lepak</p> <p>• <b>Tímpanos:</b> Escolher 6 estudos do Método do Saul Goodman ou Método do Ian Wright.</p> <p>• <b>Percussão Múltipla:</b> Escolher 2 estudos (para 4 ou mais instrumentos) do método Studies in Solo Percussion - M. Goldemberg ou os dois últimos estudos dos 10 Estudos Iniciais para Percussão Múltipla – Ney Rosauro</p> <p>• <b>Teclados:</b> acordes, arpejos, rulos com 4 baquetas (3)</p> <p>- <b>Marimba - escolher 1 entre:</b> - 4 últimas peças de Seven Brazilian Children’s Songs - Ney Rosauro</p> <p>- Suíte para Xilofone, Marimba e Piano</p> <p>- Osvaldo Lacerda</p>	<p>• <b>Caixa:</b> 40 International Drum rudiments</p> <p>- Método Completo para Caixa-Clara - Ney Rosauro (Nível III e IV)</p> <p>- Three Camps – solo tradicional de de caixa, variação I e II.</p> <p>- <b>Escolher 1 entre:</b></p> <p>- Inside-Out With a Secret P.S. – Michael Udow</p> <p>- Clasically Snare – Alexander Lepak</p> <p>• <b>Tímpanos:</b> Escolher 4 estudos do Método do Saul Goodman ou Método do Ian Wright.</p> <p>• <b>Percussão Múltipla:</b> Escolher 1 estudo (para 4 ou mais instrumentos) do método Studies in Solo Percussion - M. Goldemberg ou 1 dos 2 últimos estudos dos 10 Estudos Iniciais para Percussão Múltipla – Ney Rosauro.</p> <p>• <b>Teclados:</b> acordes, arpejos, rulos com 4 baquetas (3)</p> <p>- <b>Marimba - escolher 1 entre:</b> - peças 3 e 4 das Seven Brazilian Children’s Songs - Ney Rosauro</p> <p>- <b>Vibrafone - escolher 1 entre:</b> - Children’s Song N1 – Chick Corea</p> <p>- Waltz in F – Stephen Primatic</p>

- **Vibrafone - escolher 1 entre:** -

Children's Song N1 – Chick Corea

- Waltz in F – Stephen Primatic

Terceiro Semestre (Bacharelado)	Terceiro Semestre (Licenciatura)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Caixa:</b> Escolher 4 entre os Six Classics Snare Drum Solos – Arranged by Guy G. Gauthreaux II</li>   <li>• <b>Tímpanos:</b> Método do Ian Wright nível III e IV <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sinfonias de Beethoven</li> <li>- Thesée – Lully</li> <li>- Missa em B menor – Bach</li> <li>- Sinfonia nº 100 (Military) - Haydn</li> </ul> </li>   <li>• <b>Percussão Múltipla - escolher 1 entre:</b> - Variations for four tom-toms - Ney Rosauro <ul style="list-style-type: none"> <li>- CAGE – Fernando Iazzetta</li> <li>- The Love of L’Histoire – Charles Delancey</li> </ul> </li>   <li>• <b>Teclados:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Marimba - escolher 1 entre:</b> - Etude Op. 11 nº 4 – Musser</li> <li>- Etude Op. 6 nº 9 – Musser</li> <li>- Etude Op. 6 nº 10 – Musser</li> <li>- <b>Vibrafone - escolher 1 entre:</b> - Vienna - David Friedman</li> <li>- Plainte – Ney Rosauro</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Caixa:</b> Escolher 2 entre os Six Classics Snare Drum Solos – Arranged by Guy G. Gauthreaux II <ul style="list-style-type: none"> <li>- March for two drums - M. Goldemberg</li> </ul> </li>   <li>• <b>Tímpanos:</b> Método do Ian Wright nível III e IV <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sinfonias de Beethoven</li> <li>- Thesée – Lully</li> <li>- Missa em B menor – Bach</li> <li>- Sinfonia nº 100 (Military) - Haydn</li> </ul> </li>   <li>• <b>Percussão Múltipla:</b> - Variations for four tom-toms - Ney Rosauro</li>   <li>• <b>Teclados:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Marimba:</b> 3 últimas peças das Seven Brazilian Children’s Songs - Ney Rosauro</li> <li>- Etude Op. 11 nº 4 – Musser</li> <li>- <b>Vibrafone - escolher 1 entre:</b> - Vienna - David Friedman</li> <li>- Plainte – Ney Rosauro</li> </ul> </li> </ul>

Quarto Semestre (Bacharelado)	Quarto Semestre (Licenciatura)
<p>• <b>Caixa – escolher 2 entre:</b> - Battin´em out – Wilcoxon</p> <p>- My Friend Norman - John S. Pratt - Three Dances – Benson - Test Claire – Delecluse</p> <p>• <b>Tímpanos:</b> - Sonata for Timpani – John Beck</p> <p>- Sinfonias de Brahms</p> <p>• <b>Percussão Múltipla – escolher 1 entre:</b> - Cenas Ameríndias - Ney Rosauero</p> <p>- Inspirations Diabolique – Rickey Tagawa</p> <p>• <b>Teclados:</b> - Method of Movement - Leigh H. Stevens</p> <p><b>Marimba – escolher 1 entre:</b> - Yellow after the rain- Mitchell Peters - Marimba Flamenca – Alice Gomes - Rain Dance – Alice Gomes e Marilyn Rife</p> <p>- Restless – Rich O’Meara - Frogs – Keiko Abe - Rhythm Song – Paul Smadbeck - <b>Vibrafone:</b> escolher 2 Estudos do compositor Wolfgang Schluter</p>	<p>• <b>Caixa – escolher 1 entre:</b> - Three Dances – Benson</p> <p>- Test Claire – Delecluse</p> <p>• <b>Tímpanos:</b> - Sinfonias de Brahms</p> <p>• <b>Percussão Múltipla:</b> - The Love of L’Histoire – Charles Delancey</p> <p>• <b>Teclados:</b> - Method of Movement - Leigh H. Stevens</p> <p><b>Marimba – escolher 1 entre:</b> - Yellow after the rain- Mitchell Peters - Rain Dance – Alice Gomes e Marilyn Rife - Marimba Flamenca – Alice Gomes - <b>Vibrafone:</b> escolher 1 dos solos do compositor Wolfgang Schluter</p>

Quinto Semestre (Bacharelado)	Quinto Semestre (Licenciatura)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Caixa:</b> -The Charger – Cappio</li> <li>- 2040's Sortie - Alan Abel</li> <li>- Mr.Finck's March - Guy G. Gauthreaux II</li> <li>• <b>Tímpanos:</b> - Canticle – Stanley Leonard</li> <li>- Escolher 2 estudos – Método do Cirone</li> <li>• <b>Percussão Múltipla:</b></li> <li>- A História do Soldado – Stravinsky</li> <li>• <b>Teclados:</b></li> <li>- <b>Marimba escolher 1 entre:</b> - Two Mexican Dances – Gordon Stout</li> <li>- Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas - Radamés Gnattali</li> <li>- Variações Sobre um Tema do Rio Grande – Ney Rosauero</li> <li>- <b>Vibrafone escolher 1 entre:</b> - Bachianas Brasileiras 5 – Heitor Villa-Lobos</li> <li>- Prelude and Blues - Ney Rosauero</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Caixa:</b> -The Charger – Cappio</li> <li>- 2040's Sortie - Alan Abel</li> <li>• <b>Tímpanos:</b> - Escolher 2 estudos – Método do Cirone</li> <li>• <b>Percussão Múltipla – escolher 1 entre:</b> - Brasiliana (Cenas Ameríndias - Ney Rosauero)</li> <li>- Eldorado (Cenas Ameríndias - Ney Rosauero)</li> <li>- A História do Soldado – Stravinsky</li> <li>• <b>Teclados:</b></li> <li>- <b>Marimba escolher 1 entre:</b> - Restless – Rich O'Meara</li> <li>- Frogs – Keiko Abe</li> <li>- Rhythm Song – Paul Smadbeck</li> <li>- <b>Vibrafone:</b> - Bachianas Brasileiras 5 – Heitor Villa-Lobos</li> </ul>



Sexto Semestre (Bacharelado)	Sexto Semestre (Licenciatura)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Caixa:</b> - Six Unaccompanied Solos - M. Colgrass</li> <li>- Variants - Guy G. Gauthreaux II</li> <li>- Technica 9 - Guy G. Gauthreaux II</li> <li>• <b>Tímpanos:</b> - Variations for Kettledrums - Jan Williams</li> <li>- Sinfonias de Tchaikovsky e Mahler</li> <li>• <b>Percussão Múltipla – escolher 1 entre:</b> - Sonata para 2 pianos e percussão - Bela Bartok</li> <li>- Quatre Inventions - Michel Cals</li> <li>- Concerto para Percussão - Darius Milhaud</li> <li>• <b>Teclados: - Marimba escolher 1 entre:</b> - Concertino para Marimba e Orquestra - Paul Creston</li> <li>- Concerto para Marimba e Orquestra - Ney Rosauero</li> <li>- Concerto para Marimba - J. Sarmientos</li> <li>- Concerto para Marimba - R. Kurka</li> <li>- Michi – Keiko Abe</li> <li>- <b>Vibrafone – escolher 1 entre:</b> - Concerto para Vibrafone e Marimba - Darius Milhaud</li> <li>- 1 peça do Vibes Real Book - Arthur Lipner</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Caixa:</b> - Battin´em out – Wilcoxon</li> <li>- My Friend Norman - John S. Pratt</li> <li>• <b>Tímpanos:</b> - Variations for Kettledrums - Jan Williams</li> <li>• <b>Percussão Múltipla:</b> - CAGE – Fernando Iazzetta</li> <li>• <b>Teclados: - Marimba escolher 1 entre:</b></li> <li>- Two Mexican Dances – Gordon Stout</li> <li>- Variações Sobre um Tema do Rio Grande – Ney Rosauero</li> <li>- <b>Vibrafone – escolher 1 entre:</b> - Prelude and Blues - Ney Rosauero</li> <li>- 1 peça do Vibes Real Book - Arthur Lipner</li> </ul>

Sétimo Semestre (Bacharelado)	Sétimo Semestre (Licenciatura)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Caixa:</b> - Stamina – Markovitch</li> <li>- <b>Escolher 1 entre:</b> - Recital Piece - Guy G. Gauthreaux II</li> <li>- Pezzo da Concerto N1 – Nebojsa Zivkovic</li> <li>• <b>Tímpanos:</b> escolher peças entre as Eight Pieces for Four Timpani - Elliott Carter</li> <li>• <b>Percussão Múltipla – escolher 1 entre:</b> - Concerto para Percussão e Orquestra – AndreJolivet</li> <li>- # 9 Zyklus – Stockhausen</li> <li>• <b>Teclados:</b></li> <li>- <b>Marimba – escolher 1 entre:</b> - Time – Miki</li> <li>- Torse III – Miyoshi</li> <li>- Mirage – Sueyoshi</li> <li>- Rhythmic Caprice - Leigh H. Stevens</li> <li>- Chacona, Partita, Invenção, Coral ou Fuga de Bach</li> <li>- <b>Vibrafone:</b> - Concerto para Vibrafone e Orquestra – Ney Rosauero</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Caixa:</b> - Six Unaccompanied Solos - M. Colgrass</li> <li>• <b>Tímpanos:</b> - Canticle – Stanley Leonard</li> <li><b>Percussão Múltipla:</b> - Inspirations Diabolique – Rickey Tagawa</li> <li>• <b>Teclados:</b></li> <li>- <b>Marimba – escolher 1 entre:</b> - Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas - Radamés Gnatalli</li> <li>- Concertino para Marimba e Orquestra - Paul Creston</li> <li>- <b>Vibrafone:</b> - Concerto para Vibrafone e Orquestra – Ney Rosauero</li> </ul>

Oitavo Semestre (Bacharelado)	Oitavo Semestre (Licenciatura)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Caixa - escolher 2 entre:</b> - Canção Simples de Tambor - Carlos Stasi</li> <li>- American Suite - Guy G. Gauthreaux II</li> <li>- Trommel-suite – Siegfried Fink</li> <li>- Four Solos For Snare Drum – Rubert Kettle</li> <li>• <b>Tímpanos – escolher 1 entre:</b> escolher 3 entre as Eight Pieces for Four Timpani - Elliott Carter</li> <li>- Sonata n1 for Timpani and Piano – Anthony Cirone</li> <li>• <b>Percussão Múltipla – escolher 1 entre:</b> - escolher 1 entre: Rebonds A - Iannis Xenakis</li> <li>- Rebonds B - Iannis Xenakis</li> <li>- Psappha - Iannis Xenakis</li> <li>• <b>Teclados:</b></li> <li>- <b>Marimba – escolher 1 entre:</b> - Velocities - J. Schwantner</li> <li>- Two Movements for Marimba - Toshimitsu Tanaka</li> <li>- Marimba Spiritual – Miki</li> <li>- Merlin – Andrew Thomas</li> <li>- Wind in the Bamboo Grove – Keiko Abe</li> <li>- <b>Vibrafone:</b> - 1 dos 6 Estudos – Gérard Pérotin</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Caixa:</b> - Canção Simples de Tambor - Carlos Stasi</li> <li>• <b>Tímpanos:</b> - Sonata for Timpani – John Beck</li> <li>• <b>Percussão Múltipla – escolher 1 entre:</b></li> <li>- Concerto para Percussão e Orquestra – AndreJolivet</li> <li>- Concerto para Percussão - Darius Milhaud</li> <li>• <b>Teclados:</b></li> <li>- <b>Marimba – escolher 1 entre:</b> - Concerto para Marimba e Orquestra - Ney Rosauero</li> <li>- Michi – Keiko Abe</li> <li>- Time – Miki</li> <li>- Torse III – Miyoshi</li> <li>- Mirage – Sueyoshi</li> <li>- <b>Vibrafone:</b> - 1 dos 6 Estudos – Gérard Pérotin</li> </ul>

**ANEXO 2 - Programa do curso de percussão da EMBAP****PLANO DE CURSO**

<b>Departamento INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO</b>	
<b>Disciplina: INSTRUMENTO I - PERCUSSÃO</b>	<b>Carga horária: 60</b>
<b>pl hrs.</b>	
<b>Prof. Responsável: CARMO BARTOLONI</b>	<b>Ano: 2011</b>

**1. Ementa:**

Diagnóstico e eventuais correções dos aspectos básicos na formação instrumentística do aluno.

Revisão dos conteúdos técnicos e interpretativos, abordando: caixa clara, teclados, percussão múltipla e tímpanos.

Participação em atividades musicais diversas.

Participação no "Grupo de Percussão da EMBAP".

**2. Conteúdo Programático:****Unidade 1: HÁBITOS E ATIVIDADES MUSICAIS**

1.1. Frequência a concertos e recitais

1.2. Audição e análise de gravações

1.3. Participação no "Grupo de Percussão da EMBAP"

1.4. Participação em cursos, festivais, seminários, recitais

**Unidade 2: FISILOGIA DA TÉCNICA DE PERCUSSÃO**

2.1. Revisão da postura e atitudes sobre o ato de tocar

2.2. Consideração a aplicação da técnica de Alexander

**Unidade 3: TÉCNICAS E ESTUDOS**

- 3.1. Rudimentos (revisão)
- 3.2. Afinação e regulagem do tímpano
- 3.3. “Muffling”, pedal e escalas
- 3.4. Introdução à técnica de Quatro Baquetas: Intervalos e rulos medidos
- 3.5. Ritmos e instrumentos brasileiros

#### Unidade 4: FORMAÇÃO DE UM REPERTÓRIO SOLO, DE CÂMARA E SINFÔNICO.

- 4.1. A música para percussão solo
- 4.2. A música de câmara para percussão
- 4.3. A utilização dos tímpanos na música sinfônica: Período Clássico
- 4.4. A utilização da caixa clara, acessórios e teclados na música sinfônica: Período Romântico

### **3. Aspectos Metodológicos:**

Aulas individuais, com a utilização de planos de estudo, estabelecendo um cronograma conforme o calendário escolar.

Participação do aluno em aulas coletivas, como meio de sedimentar sua formação.

Utilização de bibliografia de apoio, da biblioteca e fonoteca da Escola.

### **4. Recursos (didáticos e/ou materiais):**

Físicos: Uma sala exclusiva, com isolamento acústico, ampla o suficiente para comportar todo o instrumental de percussão, e que permita ser utilizada para aulas individuais e coletivas. Em anexo, duas salas menores para aulas individuais e/ou estudo.

Materiais: Instrumental de percussão completo, um piano, uma mesa e duas cadeiras, estantes de partitura (15), metrônomo, estantes para acessórios (15), armários e prateleiras para guardar instrumentos, aparelho de som e vídeo, fitas e discos com Sinfonias de Mozart, Haydn e Beethoven.

**5. Sistema de Avaliação (forma, periodicidade, critérios):**

Provas semestrais, conforme regimento da escola.

**6. Bibliografia de apoio e/ou referência:**

ABEL, Alan. Excertos do Repertório Sinfônico. Edição do Autor.

ANUNCIÇÃO, Luis. A Percussão dos Ritmos Brasileiros. Rio de Janeiro, Ed. Europa.

BERNSTEIN, Leonard. O Mundo da Música. Lisboa, Edição Livros do Brasil.

BLADES, James. Percussion Instruments and their History. Londres, Faber Paper Covered Edition.

BUONOMO, Aldo e Antônio. Studi per Strumenti a Percussione - raccolta di parti e brani. Zerboni, Milano, Ed. Suvini. .

LANG & SPIVACK. Dictionary of Percussion Terms. New York, Ed. Lang Percussion Co.

MARIS, Vasco. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro, MEC, Ed. Civilização Brasileira / INL.

PAZ, Juan Carlos. Introdução à Música de Nosso Tempo. São Paulo, Ed. Livraria Duas Cidades. .

RICHARD, Emil. World of Percussion. New York, Ed. Gwyn Publishing Co., New York.

STEPHAN, Cláudio. Percussão: Visão de um Brasileiro. São Paulo, Ed. Novas Metas.

TIBÉRIO JUNIOR, Armando, MARCONI, Fernando e SAMPAIO, Luiz Roberto Ritmos e Instrumentos do Brasil. São Paulo, edição dos autores.

TORREBRUNO, Luigi. Il Tímpano. Milano, Ed. Ricordi. WILLEMS, Edgar. Novas Idéias Filosóficas Sobre a Música. Bienne, Suíça, Ed. Pró-Música.

## PLANO DE CURSO

Departamento de INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO

Disciplina: INSTRUMENTO II – PERCUSSÃO

Carga horária: 60 hrs.

Curso: SUPERIOR DE INSTRUMENTO

Série: 2a.

Prof. Responsável CARMO BARTOLONI

Ano: 2011

### 1. Ementa:

Dar continuidade ao aprimoramento técnico e artístico do aluno, com uma visão histórica, estética e crítica.

Participação em atividades musicais diversas. Participação no "Grupo de Percussão da EMBAP".

### 2. Conteúdo Programático:

#### Unidade 1: HÁBITOS E ATIVIDADES MUSICAIS

- 1.1. Frequência a concertos e recitais
- 1.2. Audição e análise de gravações
- 1.3. Participação no "Grupo de Percussão da EMBAP"
- 1.4. Participação em cursos, festivais, seminários, audições, recitais

#### Unidade 2: FISIOLOGIA DA TÉCNICA DE PERCUSSÃO

- 2.1. O ato de movimentar-se durante a execução de uma obra
- 2.2. O gesto durante a execução de uma obra
- 2.3. Aplicação da técnica de Alexander

### Unidade 3: **TÉCNICAS E ESTUDOS**

- 3.1. Ornamentos
- 3.2. Ritmos brasileiros
- 3.3. Modelos rítmicos com quatro baquetas
- 3.4. Expansão de intervalos
- 3.5. Dampening e pedal

### Unidade 4: **FORMAÇÃO DE UM REPERTÓRIO SOLO, DE CÂMARA E SINFÔNICO**

- 4.1. A música para percussão solo
- 4.2. A música de câmara para percussão
- 4.3. A utilização dos tímpanos na música sinfônica: o Período Romântico - séc.XIX
- 4.4. A utilização da caixa clara, acessórios e teclados na música sinfônica: o Impressionismo, Expressionismo e a Música Nacionalista na Europa

#### **3. Aspectos Metodológicos:**

Aulas individuais, com a utilização de planos de estudo, estabelecendo um cronograma conforme o calendário escolar.

Participação do aluno em aulas coletivas, como meio de sedimentar sua formação.

Utilização de bibliografia de apoio, da biblioteca e fonoteca da Escola.

#### **4. Recursos (didáticos e/ou materiais):**

Físicos: Uma sala exclusiva, com isolamento acústico, ampla o suficiente para comportar todo o instrumental de percussão, e que permita ser utilizada para aulas individuais e coletivas. Em anexo, duas salas menores para aulas individuais e/ou estudo.

Materiais: Instrumental de percussão completo, um piano, uma mesa e duas cadeiras, estantes de partitura (15), metrônomo, estantes para acessórios (15), armários e prateleiras para guardar instrumentos, aparelho de som e vídeo, fitas e discos com Sinfonias de Mozart, Haydn e Beethoven.



### 5. Sistema de Avaliação (forma, periodicidade, critérios):

Provas semestrais, conforme regimento da escola.

### 6. Bibliografia de apoio e/ou referência:

ABEL, Alan. Excertos do Repertório Sinfônico. Edição do Autor.  
ANUNCIÇÃO, Luis. A Percussão dos Ritmos Brasileiros. Rio de Janeiro, Ed. Europa.

BERNSTEIN, Leonard. O Mundo da Música. Lisboa, Edição Livros do Brasil. BLADES, James. Percussion Instruments and their History. Londres, Faber

Paper Covered Edition. BUONOMO, Aldo e Antônio. Studi per Strumenti a Percussione - raccolta di

parti e brani. Zerboni, Milano, Ed. Suvini. Diversos autores. Ritmos e Instrumentos do Brasil. São Paulo, Ed. Livre

Percussão.

LANG & SPIVACK. Dictionary of Percussion Terms. New York, Ed. Lang Percussion Co.

MARIS, Vasco. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro, MEC, Ed.

Civilização Brasileira / INL. PAZ, Juan Carlos. Introdução à Música de Nosso Tempo. São Paulo, Ed.

Livraria Duas Cidades. Percussive Notes, Revista de Percussion Arts Society. Diversos números e autores.

RICHARD, Emil. World of Percussion. New York, Ed. Gwyn Publishing Co., New York.

STEPHAN, Cláudio. Percussão: Visão de um Brasileiro. São Paulo, Ed. Novas Metas.

TORREBRUNO, Luigi. Il Tímpano. Milano, Ed. Ricordi. WILLEMS, Edgar. Novas Idéias Filosóficas Sobre a Música. Bienne, Suíça, Ed. Pró-Música.

## PLANO DE CURSO

<b>Departamento de INSTRUMENTOS DE &gt;</b>	<b>E</b>
<b>SOPRC</b>	<b>PERCUSSÃO</b>
<b>Disciplina: INSTRUMENTO IV -</b>	<b>Carga horária'. 60</b>
<b>PERCUSSÃO</b>	<b>hrs.</b>
<b>Curso: SUPERIOR DE INSTRUMENTO</b>	<b>Série: 3a.</b>
	<b>Ano: 2011</b>
<b>Prof. Responsável: CARMO</b>	
<b>BARTOLONI</b>	

### 1. Ementa:

Dar continuidade ao aprimoramento técnico e artístico do aluno, com uma visão histórica, estética e crítica.

Participação em atividades musicais diversas. Participação no "Grupo de Percussão da EMBAP"

### 2. Conteúdo Programático:

Unidade 1: HÁBITOS E ATIVIDADES MUSICAIS

- 1.1. Frequência a conceitos e recitais
- 1.2. Audição e análise de gravações
- 1.3. Participação no "Grupo de Percussão da EMBAP"
- 1.4. Participação em cursos, festivais, seminários, recitais

Unidade 2: TÉCNICA E ESTUDO

- 2.1. Grupos rítmicos irregulares
- 2.2. Ritmos não usuais
- 2.3. Grupos compostos

- 2.4. Notação amétrica
- 2.5. Modulação métrica
- 2.6. Acordes e Arpejos
- 2.7. Controle independente da baqueta durante o rulo
- 2.8. Dampening e pedal

### Unidade 3: FORMAÇÃO DE UM REPERTÓRIO SOLO, DE CÂMARA E SINFÔNICO

- 3.1. A música para percussão solo
- 3.2. A música de câmara para percussão
- 3.3. A utilização dos tímpanos na música sinfônica: o Impressionismo, Expressionismo e a Música Nacionalista na Europa
- 3.4. A utilização da caixa clara, acessórios e teclados na música sinfônica: século XX (1900- 1950)

### **3. Aspectos Metodológicos:**

Aulas individuais, com a utilização de planos de estudo, estabelecendo um cronograma conforme o calendário escolar.

Participação do aluno em aulas coletivas, como meio de sedimentar sua formação.

Utilização de bibliografia de apoio, da biblioteca e fonoteca da Escola.

### **4. Recursos (didáticos e/ou materiais):**

Físicos: Uma sala exclusiva, com isolamento acústico, ampla o suficiente para comportar todo o instrumental de percussão, e que permita ser utilizada para aulas individuais e coletivas. Em anexo, duas salas menores para aulas individuais e/ou estudo.

Materiais: Instrumental de percussão completo, um piano, uma mesa e duas cadeiras, estantes de partitura (15), metrônomo, estantes para acessórios (15), armários e prateleiras para guardar instrumentos, aparelho de som e vídeo, fitas e discos com Sinfonias de Mozart, Haydn e Beethoven.

## 5. Sistema de Avaliação (forma, periodicidade, critérios):

Provas semestrais, conforme regimento da escola.

## 6. Bibliografia de apoio e/ou referência:

ABEL, Alan. Excertos do Repertório Sinfônico. Edição do Autor.  
ANUNCIÇÃO, Luis. A Percussão dos Ritmos Brasileiros. Rio de Janeiro, Ed. Europa.

BERNSTEIN, Leonard. O Mundo da Música. Lisboa, Edição Livros do Brasil. BLADES, James. Percussion Instruments and their History. Londres, Faber

Paper Covered Edition. BUONOMO, Aldo e Antônio. Studi per Strumenti a Percussione - raccolta di

parti e brani. Zerboni, Milano, Ed. Suvini. Diversos autores. Ritmos e Instrumentos do Brasil. São Paulo, Ed. Livre

Percussão.

LANG & SPIVACK. Dictionary of Percussion Terms. New York, Ed. Lang Percussion Co.

MARIS, Vasco. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro, MEC, Ed.

Civilização Brasileira / INL. PAZ, Juan Carlos. Introdução à Música de Nosso Tempo. São Paulo, Ed.

Livraria Duas Cidades. Percussive Notes, Revista de Percussion Arts Society. Diversos números e autores.

RICHARD, Emil. World of Percussion. New York, Ed. Gwyn Publishing Co., New York.

STEPHAN, Cláudio. Percussão: Visão de um Brasileiro. São Paulo, Ed. Novas Metas.

TORREBRUNO, Luigi. Il Tímpano. Milano, Ed. Ricordi. WILLEMS, Edgar. Novas Idéias Filosóficas Sobre a Música. Bienne, Suíça, Ed. Pró-Música.

## PLANO DE CURSO

**Departamento de INSTRUMENTO DE SOPRO E PERCUSSÃO**

**Disciplina: INSTRUMENTO IV - PERCUSSÃO**

**Carga horária: 60 hrs.**

**Curso: SUPERIOR DE INSTRUMENTO**

**Série: 4a.**

**Prof. Responsável: CARMO BARTOLONI**

**Ano: 2011**

### **1. Ementa:**

Complementação da formação técnica e artística do aluno. Formação do professor de instrumento. Participação no "Grupo de Percussão da EMBAP".

### **2. Conteúdo Programático:**

#### **Unidade 1: HÁBITOS E ATIVIDADES MUSICAIS**

- 1.1. Freqüência a concertos e recitais
- 1.2. Audição e análise de gravações
- 1.3. Participação no "Grupo de Percussão da EMBAP"
- 1.4. Participação em cursos, festivais, seminários, recitais

#### **Unidade 2: TÉCNICA E ESTUDO**

- 2.1. Modelos de escalas e manulações com quatro baquetas
- 2.2. Desenvolvimento do rulo com uma mão
- 2.3. Novas grafias
- 2.4. Leitura e discussão sobre teorias de ensino/aprendizagem

#### **Unidade 3: FORMAÇÃO DE UM REPERTÓRIO SOLO, DE CÂMARA E SINFÔNICO**

- 3.1. A preparação de um recital solo
- 3.2. A utilização dos tímpanos na música sinfônica: século XX

3.3. A utilização da caixa clara, acessórios e teclados na música sinfônica: século XX (1950 aos dias de hoje)

### **3. Aspectos Metodológicos:**

Aulas individuais, com a utilização de planos de estudo, estabelecendo um cronograma conforme o calendário escolar.

Participação do aluno em aulas coletivas, como meio de sedimentar sua formação.

Utilização de bibliografia de apoio, da biblioteca e fonoteca da Escola.

### **4. Recursos (didáticos e/ou materiais):**

Físicos: Uma sala exclusiva, com isolamento acústico, ampla o suficiente para comportar todo o instrumental de percussão, e que permita ser utilizada para aulas individuais e coletivas. Em anexo, duas salas menores para aulas individuais e/ou estudo.

Materiais: Instrumental de percussão completo, um piano, uma mesa e duas cadeiras, estantes de partitura (15), metrônomo, estantes para acessórios (15), armários e prateleiras para guardar instrumentos, aparelho de som e vídeo, fitas e discos com Sinfonias de Mozart, Haydn e Beethoven.

### **5. Sistema de Avaliação (forma, periodicidade, critérios):**

Provas semestrais, conforme regimento da escola.

### **6. Bibliografia de apoio e/ou referência:**

ABEL, Alan. Excertos do Repertório Sinfônico. Edição do Autor.

ANUNCIÇÃO, Luis. A Percussão dos Ritmos Brasileiros. Rio de Janeiro, Ed. Europa.

BERNSTEIN, Leonard. O Mundo da Música. Lisboa, Edição Livros do Brasil.

BLADES, James. Percussion Instruments and their History. Londres, Faber Paper Edition.

BUONOMO, Aldo e Antônio. Studi per Strumenti a Percussione - raccolta di parti e brani. Zerboni, Milano, Ed. Suvini. Diversos autores.

Ritmos e Instrumentos do Brasil. São Paulo, Ed. Livre

Percussão.

LANG & SPIVACK. Dictionary of Percussion Terms. New York, Ed. Lang Percussion Co.

MARIS, Vasco. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro, MEC, Ed. Civilização Brasileira / INL.

PAZ, Juan Carlos. Introdução à Música de Nosso Tempo. São Paulo, Ed.

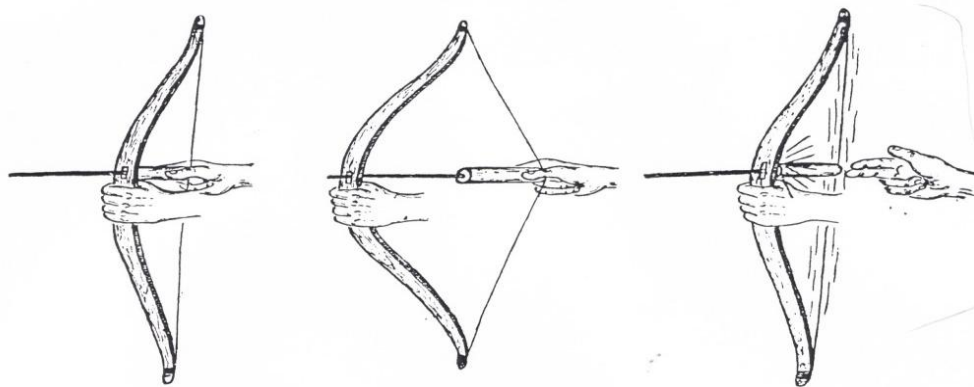
Livraria Duas Cidades.

RICHARD, Emil. World of Percussion. New York, Ed. Gwyn Publishing Co., New York.

STEPHAN, Cláudio. Percussão: Visão de um Brasileiro. São Paulo, Ed. Novas Metas.

TORREBRUNO, Luigi. Il Tímpano. Milano, Ed. Ricordi. WILLEMS, Edgar. Novas Idéias Filosóficas Sobre a Música. Bienne, Suíça, Ed. Pró-Música.

**ANEXO 3 - "Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão" –  
Edgard N. Rocca – ilustrações complementares.**



1º

2º

3º

**ARCO E FLECHA** – Consiste num arco chamado "preaca" e uma flecha com uma ponteira mais fina do que o corpo. Na preaca existe um orifício que deixa passar apenas a ponteira da flecha. O corpo desta, por ser mais grosso, não passa no orifício e bate contra o arco quando é acionada. Exatamente, o som produzido por esse entrechoque é usado para marcar o ritmo dos Caboclinhos:

**REPIQUE** – É um pequeno tambor surdo. Ele é pendurado ao ombro do executante por um talabarte, e é tocado na pele por uma baqueta e pela outra mão (esta funciona como uma baqueta). Na Escola de Samba funciona quase como um solista.



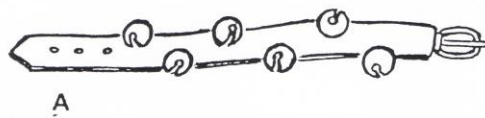


**REPIQUE DE MÃO** — É o mesmo instrumento anterior tocado com as mãos (dedos). Ele fica apoiado no colo do executante (sentado). Os dedos da MD tocam na pele e os da ME tocam no fuste. O dedo polegar da MD tira um efeito de marcação, como no pandeiro (toque solto) enquanto os outros dedos tiram um efeito de um leve estalo na pele. Este instrumento faz parte dos grupos "Fundo de Quintal":

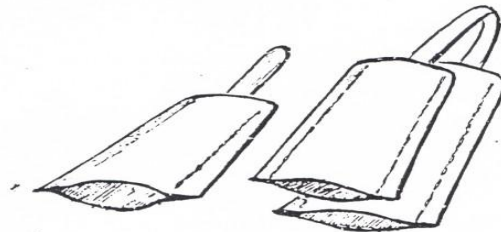
Convenção  $\overset{0}{(p)}$  = polegar  $\overset{+}{(p)}$  = os outros dedos (E) = Me no fuste



**PAIA** — É uma pulseira de guizos que é usada presa à perna, próximo ao tornozelo, ou mais acima, do dançador. São usados aos pares e ajudam na marcação do ritmo das danças.



**GONGUÊ** — Trata-se de uma grande campânula do tipo de um cencerro achatado. Ele pode ser simples (uma campânula) ou duplo (duas campânulas). É seguro por um cabo ou um suporte e dele são tirados dois sons: um grave (tocando-se próximo à sua boca) e outro agudo (tocando-se no meio). No caso do Gonguê Duplo tem o tipo de um grande Agogô e, também pode ser pendurado ao corpo de executante. É tocado com baquetas grossas de madeira ou vareta de ferro.



**ANEXO 4 - "Percussão Brasileira – Ritmos e Instrumentos do Brasil" – Armando Tibério Junior, Fernando Carlos Marconi e Luiz Roberto C. Sampaio – ilustrações complementares.**

Handwritten musical notation for "Mestre Caiçara" in 2/4 time, with a tempo marking of 66 BPM. The notation consists of four staves, each containing rhythmic patterns with notes and rests. The first staff is marked with a tempo of 66 and the title "Mestre Caiçara". The notation includes various note values and rests, with some notes marked with 'x' or 'A' above them. A circular stamp is visible in the center of the page, overlapping the second and third staves.

SAMBA EM 5/8

♩ : 100

SAMBA EM 7/8


**ANEXO 5 - "Percusión Brasileña – Instrumentos Básicos y Divertimentos" – Fernando Marconi – ilustrações complementares.**

*B e r i m b a u*



---

**NOTACIÓN**

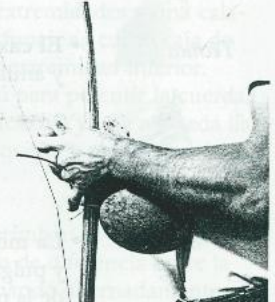

SONIDOS TRADICIONALES:

- 


• **Nota aguda.** Apretar la moneda contra el hilo de alambre produciendo un sonido **limpio y claro**. Cuando se toca la nota aguda, la varilla se sitúa por encima de la moneda.


- 


• **Nota grave.** Percutir el alambre con la varilla sin apoyar la moneda en él, golpeando ésta siempre en el cable por debajo de la moneda.


- 

• **Distorsión I.** Presionar la moneda levemente sobre el alambre y percutir con la varilla, situándola por encima del mismo (como en la nota aguda). Se produce un sonido **sucio**. Después de este golpe también se puede sacar una nota aguda o grave.



58



B e r i m b a u

GOLPES CON EL CAXIXI

♩=72

GOLPES EN LA CALABAZA

divertimentos

**A**

**G**

**B**

**H**

**C**

**I**

**D**

**J**

**E**

**K**

**F**

**L**

**ANEXO 6**

CD-ROM com exemplos de ritmos brasileiros:

- “Escola de Samba”
- “Maculelê”
- “Tambor de Crioula”
- “Frevo” (com as quatro opções rítmicas para a caixa clara)
- “Caboclinhos”
- “Maracatu de baque virado”
- “Maracatu rural”

Todos estes exemplos foram extraídos do método “Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão” de Edgard N. Rocca.