

DANIEL ROMERO ALFARO DE MIRANDA

**FUNDAMENTOS E PRÁTICAS
PEDAGÓGICAS PARA A
INDEPENDÊNCIA PERCUSSIVA**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2022

DANIEL ROMERO ALFARO DE MIRANDA

**FUNDAMENTOS E PRÁTICAS
PEDAGÓGICAS PARA A
INDEPENDÊNCIA PERCUSSIVA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Licenciatura em Música
Orientador: Prof. Dr. Pedro Paulo Salles.

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Miranda, Daniel Romero Alfaro de
Fundamentos e propostas pedagógicas para a
independência percussiva / Daniel Romero Alfaro de
Miranda; orientador, Pedro Paulo Salles. - São Paulo,
2022.
52 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Independência percussiva. 2. percussão. 3. educação
musical. 4. ensino de percussão. I. Paulo Salles, Pedro.
II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

“Viver é partir, voltar e repartir”

Emicida

AGRADECIMENTOS

À minha família por todo o suporte, o acompanhamento, o amor eterno, pelos valores impagáveis e por terem me apoiado e incentivado a seguir a carreira de músico, estando sempre à disposição.

À Beatriz Garcia pelo amor, a sinceridade, a cumplicidade e o apoio a todo momento.

Ao G. R. C. S. E. S. Unidos do Peruche por ter me acolhido e despertado uma paixão dentro de mim pelo samba e pelo carnaval.

A todos os mestres, diretores e ritmistas com quem convivi e convivo, em especial a Fabio Cintra, Fábio Américo e Márcio Roots pelos primeiros conselhos e aprendizados no tamborim, que levarei para toda a vida.

Ao Mestre Adamastor pelas primeiras oportunidades de trabalho como músico.

Aos Alunos e Alunas pela troca constante, com os quais eu tanto aprendi.

À EMESP Tom Jobim e a todo seu corpo docente e de funcionários pela inspiração e pela bagagem, descortinando uma infinidade de caminhos a serem seguidos, e sempre com excelência e humildade.

Ao Luiz Guello, meu primeiro professor, pelo carinho, o incentivo, a amizade e por ter me ensinado os primeiros passos na percussão popular.

Ao Ari Colares pelas trocas no grupo de percussão da EMESP e por despertar o respeito, a curiosidade, a pesquisa e o compromisso com a música popular brasileira.

Ao Roberto Angerosa pelas visões de músicas do mundo, por me abrir os olhos a novas formas de se pensar a percussão, pela sabedoria de vida e a amizade constante em sala de aula.

Ao Tiago Pinheiro por acreditar e incentivar a inserção da bateria e da percussão juntas nos concertos com o Coral Jovem do Estado e o Coral USP.

Aos amigos Germano Henning e Gabriel Duarte pelos incentivos à escrita e apoio técnico no decorrer desta pesquisa, dando forças e ideias de como otimizar este trabalho.

À Teca Alencar de Brito pela inspiração e sabedoria nos primeiros semestres da graduação, mostrando muitos caminhos para a educação musical.

Ao Pedro Paulo Salles, meu orientador e companheiro nesta jornada, pela sabedoria compartilhada, ajuda na escrita e ideias, e conversas que foram essenciais para a elaboração deste trabalho.

Aos músicos que passaram pelo Independência CAST, pelas trocas, a dedicação à música e a inspiração constante.

Aos amigos Orlando Bolão, Vinicius Barros, Danilo Moura, Pedro Passanesi, George Ferreira e Leonardo Rocha pela escuta constante e incentivo para dar continuidade a essa pesquisa.

À Turma de 2017 de licenciatura em música da USP, que compartilhou esta jornada comigo e por terem sido companheiros de estudos e trabalhos.

RESUMO

MIRANDA, Daniel Romero Alfaro de. *Fundamentos e propostas pedagógicas para a independência percussiva*. 2022, 54p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Resumo: O presente trabalho busca refletir a respeito do surgimento da independência percussiva – que é a coordenação dos membros para tocar dois ou mais instrumentos ao mesmo tempo –, tomando-se como ponto de partida a história da bateria, sua chegada ao Brasil e a percussão múltipla na música orquestral, além de concepções percussivas da cultura popular. Propõe-se também uma análise acerca das implicações desta prática na formação musical do percussionista, na sua carreira profissional e na sua inserção no mercado de trabalho. Pensando nisso, me amparo na pesquisa de Santos (2018), propondo uma abordagem educacional para orientar e estruturar os estudos do aprendiz, apresentando uma série de propostas pedagógicas com diversos estágios para a construção de saberes necessários para a compreensão ampla, completa e musical da independência, a fim de que o percussionista se torne capaz de aplicar essas propostas pedagógicas em qualquer ritmo e em qualquer formação instrumental. Como metodologia, utilizo-me da autoetnografia e da investigação participante, trazendo para o debate a minha experiência como músico atuante e como docente.

Palavras-chave: Independência percussiva. Percussão. Ensino de percussão. Estudos de independência. Prática musical.

ABSTRACT

Abstract: The present work seeks to reflect on the emergence of percussive independence, which is the coordination of members to play two or more instruments at the same time, taking as a starting point the history of the drums, its arrival in Brazil and multiple percussion. in orchestral music, as well as percussive conceptions of popular culture. It is also proposed an analysis of the implications of this practice in the musical training of the percussionist, in his professional career and in his insertion in the job market. With this in mind, I am based on the research by Santos (2018), proposing an educational approach to guide and structure the learner's studies, presenting a series of pedagogical proposals with different stages for the construction of knowledge necessary for a broad, complete and musical understanding of the independence, so that the percussionist becomes capable of applying these pedagogical proposals in any rhythm and in any instrumental formation. As a methodology, I use autoethnography and participatory research, bringing my experience as an active musician and as a teacher to the debate.

Key-words: Percussive independence. Percussion. Percussion teaching. Independence studies. Musical practice.

SUMÁRIO

Lista de figuras	p. 12
Introdução	p. 15
Capítulo 1: O nascimento da independência	p. 18
1.1 História da bateria	p. 19
1.2 A bateria no Brasil	p. 20
1.3 Percussão múltipla	p. 22
Capítulo 2: Relação do percussionista com a independência	p. 24
2.1 O campo de atuação profissional e as relações mercadológicas na música	p. 26
2.2 Possibilidades e desafios de aplicação	p. 27
2.3 <i>Setup</i>	p. 28
Capítulo 3: Metodologia baseada em processo empírico	p. 29
3.1 Cantar e a percussão corporal	p. 31
3.2 Fragmentação e combinações	p. 33
3.2.1 Sem a partitura	p. 34
3.3 Intercalação	p. 35
3.4 Dinâmica	p. 37
3.4.1 Textura	p. 38
3.5 Redução rítmica	p. 39
3.5.1 Filtragem	p. 41
3.6 Improvisação	p. 43
3.7 Diálogo	p. 46
3.8 Transposição rítmica em um <i>setup</i>	p. 47
Conclusão	p. 50
Referências bibliográficas	p. 53

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	- Exemplo do exercício de cantar um instrumento enquanto toca o outro, e depois invertendo as vozes	p. 32
Fig. 2	- Organização didática do pilar “cantar usando a voz e as palmas”, com inversão.....	p. 33
Fig. 3	- Fragmentação de cada tempo da levada do agogô no ijexá	p. 34
Fig. 4	- Fragmentando a relação atabaque <i>lé</i> e agogô em cada tempo no ijexá	p. 34
Fig. 5	- Combinando os fragmentos da levada em pares (tempo 1 e 2 – tempo 3 e 4) no ijexá	p. 34
Fig. 6	- Ilustração do uso das mãos para sequenciar os grupos rítmicos do agogô no ijexá	p. 35
Fig. 7	- “Parte A” da intercalação com a saída do atabaque <i>lé</i> enquanto se mantém o agogô no ijexá.....	p. 36
Fig. 8	- “Parte B” da intercalação com a saída do agogô enquanto se mantém o atabaque <i>lé</i> no ijexá	p. 36
Fig. 9	- “Parte C” da intercalação com a saída dos dois instrumentos no ijexá	p. 36
Fig. 10	- Transitando entre as dinâmicas <i>mp</i> e <i>mf</i> no ijexá a cada quatro compassos.....	p. 38
Fig. 11	- Exemplos de texturas leves (agogô e caxixi) e pesadas (<i>lé</i> e <i>rumpi</i>) no ijexá	p. 39
Fig. 12	- Levada de caixa usando as duas mãos e depois a mesma estrutura com apenas para a mão direita	p. 40
Fig. 13	- Redução da levada de caixa enfatizando apenas os acentos	p. 40
Fig. 14	- Exemplos de redução rítmica prevalecendo os acentos das levadas	p. 41

Fig. 15 - Filtragem da levada tradicional do atabaque <i>rumpi</i> no cabula	p. 42
Fig. 16 - Grade percussiva do cabula com a análise das alturas correspondentes entre o <i>lé</i> e o <i>rumpi</i> no 2º e 3º tempos	p. 42
Fig. 17 - Grade percussiva do cabula com a análise da substituição dos grupos rítmicos	p. 43
Fig. 18 - Estudo para improvisação no atabaque <i>lé</i> e agogô com uma das mãos fazendo semínimas no ijexá	p. 44
Fig. 19 - Estudo para improvisação no atabaque <i>lé</i> e agogô com uma das mãos fazendo colcheias no ijexá.....	p. 44
Fig. 20 - Estudo para improvisação no atabaque <i>lé</i> e agogô com uma das mãos fazendo semicolcheias no ijexá	p. 44
Fig. 21 - Sugestões de grupos rítmicos para estudar na improvisação em cima do ostinato	p. 45
Fig. 22 - Três variações para o <i>lé</i> para improvisar com uma das mãos no ijexá	p. 45
Fig. 23 - Trecho da terceira série do método <i>Pozzoli</i>	p. 45
Fig. 24 - Exemplo de intercalação com improviso sobrepondo-se ao ostinato na outra mão	p. 46
Fig. 25 - Mapa do arranjo aplicando a independência do ijexá	p. 47

INTRODUÇÃO

Na vida de um percussionista¹ existem inúmeras habilidades que precisam ser desenvolvidas ao longo do tempo, tanto na jornada de estudante como quando se almeja a profissionalização. Todas elas moldam as experiências e preparam para qualquer realidade musical em que se irá atuar, seja como músico acompanhador de um grupo, seja como solista. Pode-se destacar o conhecimento técnico do instrumento, isto é, aprender como extrair os seus sons, a maneira como segurá-lo e/ou o material usado para tocar (baquetas, mãos e outros acionadores). Outro ponto seria o conhecimento musical dos “ritmos” (no sentido de gêneros caracterizados por um ritmo) nos quais aquele instrumento está inserido, ou seja, os contextos musicais em que ele se insere, pois cada lugar tem a sua particularidade, dependendo da região e da localidade em que se estiver aprendendo.

Os diferentes saberes que permeiam esse universo percussivo fazem com que o músico nunca pare de estudar e despertam o interesse em conhecer mais sobre outras práticas musicais às quais a percussão está diretamente ligada. A curiosidade é uma das características que conduzem esta pesquisa, pois favorece a descoberta de novas maneiras de pensar e, consequentemente, enriquece as visões de música.

Quando se busca o caminho da profissionalização, não basta apenas conhecer os tipos de música e saber tocar os respectivos instrumentos de cada “ritmo”. As demandas são outras e, com isso, surgem novas habilidades a serem desenvolvidas, como: capacidade de escuta, saber tocar com outras pessoas, aprender sobre teoria musical (inclusive leitura de partitura), gravação em estúdio, e tocar com o acompanhamento do metrônomo. Desenvolver essas habilidades permitem o acesso a um amplo campo de atuação profissional e ao que podemos chamar de inserção no mercado. Dentre as competências cruciais que observamos em percussionistas em atividade, está a coordenação dos membros para tocar dois ou mais instrumentos ao mesmo tempo, técnica conhecida como *independência percussiva* – e que será o objeto de pesquisa do presente trabalho.

¹ Optei por usar apenas o substantivo no masculino para evitar “poluição visual” no texto. Mas, nesses casos, refiro-me ao percussionista e à percussionista, ao aluno e à aluna, ao professor à professora etc.

Em 2019, ao trabalhar em um teatro musical chamado “Hadassa – O Musical”, da companhia Jeová Nissi, eu me encontrei em uma dupla função, atuando como percussionista e baterista da orquestra. Esse fato despertou em mim muitas sensações e responsabilidades jamais vivenciadas em toda a minha experiência musical. Pouco tempo de preparação, ensaios com elenco, partituras inacabadas, juntar bateria e percussão foram alguns dos desafios que culminaram em uma elaboração de estudos minuciosos para suprir aquele desafio. Como um bom aluno, fui atrás de materiais que pudessem me auxiliar nesse curto espaço de tempo e não obtive sucesso, tendo que desenvolver minha própria maneira de planejar como juntar todos aqueles instrumentos.

Recorri às experiências que obtive com meus professores Luiz Guello, Ari Colares e Beto Angerosa na EMESP Tom Jobim – Escola de Música do Estado de São Paulo onde estudei entre 2014 e 2020 – para solucionar esses obstáculos, e consegui montar uma espécie de roteiro para aprender cada música daquele repertório. A conscientização do meu corpo, o cantar, a dissociação/consciência de cada membro e o uso da partitura foram algumas das saídas encontradas e que contribuíram para a minha excelência durante todo o processo de aprendizagem no show.

Após reflexões e as primeiras conclusões geradas a partir dessa experiência, e de outras que vieram em seguida, percebi um padrão de como estudar e executar esse recurso da independência percussiva. Agora, como professor e investigador participante (SANTOS, 2018, p. 13), vejo-me na posição de compartilhar e traduzir essas práticas, observações e análises em proposições pedagógicas para auxiliar na formação de outros percussionistas.

Busco, neste trabalho, sintetizar os fundamentos pedagógicos que desenvolvi, baseado em estágios didáticos que se aplicam a qualquer *ritmo*, seja ele tradicional ou uma criação própria, e em qualquer instrumentação percussiva. Considero importante, também, fazer uma breve reflexão sobre o surgimento dessa técnica, em diálogo com a história da bateria e da percussão múltipla na música contemporânea, que influenciaram diretamente na maneira de se aplicar a independência nos dias de hoje. Abordarei esses dois temas no Capítulo 1.

Após reflexões e descobertas geradas a partir de experiências realizadas tanto como professor em sala de aula quanto como músico acompanhante, considere relevante para este

trabalho discutir no Capítulo 2, ainda que brevemente, a relação socioeconômica presente nas relações profissionais que instigam aprendizes a estudar e a conhecer cada vez mais o recurso da independência percussiva, aplicando-o em suas carreiras, e o diálogo entre percussionistas e as empresas de instrumentos a fim de desenvolver meios de traduzir suas ideias em suas instalações instrumentais (GIOVANNINI, 2016), o que é conhecido como *setup*.

Quando se pensa na possibilidade de tocar mais de um instrumento ao mesmo tempo, automaticamente refere-se ao conceito de coordenação motora, mas não se reflete sobre o que ela é realmente, e se a independência se limitaria a essa concepção. Segundo Okazaki et al. (2004, p. 121), coordenação é um termo que apareceu pela primeira vez em 1605, que significa uma combinação ordenada, um aspecto desejável da performance, quando partes do corpo produzem movimentação harmônica por meio de movimentos musculares em um padrão eficiente.

Assim, percebe-se que a palavra “ordenação” tem a ver com a distribuição metódica e organizada de se dispor algo numa sequência (sintagma), e a presença do prefixo “co” traz a ideia de que um segundo campo ou um segundo agente (paradigma) está implicado nessa ordenação, gerando a necessidade de uma articulação entre estes dois elementos. Esse prefixo encontramos, por exemplo, nas palavras coautor, copiloto e cooperação. Logo, ao referir-me à coordenação motora, neste trabalho, estou me referindo à capacidade de concatenar um conjunto de movimentos sonoros para realizar uma expressão rítmica musical ao simples movimento de percutir uma pele, de segurar uma baqueta, articulando mãos direita e esquerda, e eventualmente os pés. Desse modo, considero a independência percussiva um componente integral da formação do músico e, ao mesmo tempo, um estágio posterior ao aprendizado de um instrumento.

O objetivo do Capítulo 3 é materializar meu processo metodológico de aprendizado e de ensino da independência em diferentes etapas no sentido de contribuir para o processo de estudo de percussionistas interessados em estruturar seu progresso musical para obter domínio e aptidão com essa prática. Da mesma maneira que, ao aprender um ritmo tradicional, busca-se entender o todo daquele contexto musical, procuro, assim como Santos (2018, p. 35), “construir fundamentos e não amarras”, para que o aprendiz possa construir seu próprio caminho conforme suas demandas musicais e sua criatividade percussiva.

CAPÍTULO 1:

O NASCIMENTO DA INDEPENDÊNCIA

No contexto profissional atual da música, muitos grupos, bandas e artistas estão diminuindo o número de músicos integrantes, muito por conta da realidade financeira dos lugares em que tocam, sendo praticamente inviável o número alto de integrantes no conjunto devido principalmente ao cachê disponível para shows e performances em geral.

Outro ponto de virada dá-se quando os auditórios começam a acolher estas manifestações de rua. Por um lado, a falta de espaço nos fossos de orquestra para acolher dois percussionistas e, por outro, os limitados orçamentos para despesas do pessoal, são apontados como fatos que contribuem para o aparecimento de um único percussionista que tivesse de aperfeiçoar a arte de tocar os ritmos que eram anteriormente tocados por dois. (NICHOLLS, 1997, p. 30, tradução nossa).

Sendo assim, é difícil encontrar uma banda que tenha dois ou três percussionistas juntos. Alguns grupos contam com apenas um e, em algumas situações, só o baterista, que também exerce a função do percussionista, colocando alguns instrumentos de percussão junto à bateria². Essa condição vivida hoje está totalmente interligada à história do nascimento da bateria, na formação tradicional conhecida hoje.

A seguir, será visto como se deu esse processo de construção do que se conhece hoje como bateria, sua vinda para o Brasil e a percussão múltipla conhecida no universo da música contemporânea de concerto. O contexto profissional e o fator econômico envolvido serão tratados mais à frente, com mais detalhes, pois estão diretamente ligados à busca de aperfeiçoamento da independência – dentre outras competências – para suprir a demanda profissional.

² Esclareço que quando se diz percussionista, num sentido específico (diferenciando de baterista), refere-se àquele que toca outros instrumentos de percussão, conformando um set infinito que agrega instrumentos de diferentes culturas, desde agogôs e congas, até maracás, berimbaus, queixada-de-burro e pequenos efeitos sonoros; um set que nunca se estabiliza, que nunca é igual e que responde às demandas musicais do momento e à criatividade investigativa do percussionista.

1.1 História da bateria

Quando se pensa em uma bateria, observa-se a junção de diversos instrumentos de percussão tocados simultânea e coordenadamente (REIMER, 2013). Conhecer um pouco da história desse instrumento contribui para a compreensão da relação do percussionista com a arte de tocar mais de um instrumento ao mesmo tempo. Segundo Glass (2012), os primeiros sinais de percussionistas que começaram a agrupar tambores apareceram nos Estados Unidos após o fim da Guerra Civil Americana, em 1865, e o fim da escravidão decretado pela 13ª Emenda Constitucional no mesmo ano. Em 1870, surge uma nova maneira de tocar, que era o bumbo no chão e uma caixa em uma cadeira, percutidos com baquetas por um único músico; essa técnica ficou conhecida como *double drumming*.

A presença de imigrantes de diversas regiões do mundo nos Estados Unidos, em 1890, impulsionou a inserção de pequenos instrumentos de percussão nesse conjunto, como pratos turcos e chineses, pequenos tambores, sinos e blocos de madeira (GLASS, 2012), o que possibilitou que um único músico fizesse o trabalho que antes era realizado por pelo menos três. Nesse mesmo período foi criado o pedal de bumbo como se conhece hoje, desenvolvido por William F. Ludwig. Esse recurso dá início a novas técnicas e maneiras de tocar a bateria. Agora, esse percussionista tinha as duas mãos livres para explorar, com acrescida mestria, as restantes peças do *set*, iniciando-se o processo de coordenação a três membros (HEMSWORTH, 2016, p. 23-24).

Outro marco na consolidação do conceito de *drumset* (HEMSWORTH, 2016) foi a criação da máquina de chimbal. Segundo Barbosa (2018):

As primeiras versões do chimbal eram chamadas de “clangers”, e consistiam de pequenos pratos montados no bumbo e eram tocadas com um pedal junto ao pedal do bumbo e não com as baquetas.

Este equipamento evoluiu para o “snowshoe”, um pedal com duas placas onde os pratos eram montados. A partir dele surgiu o “low-boy” ou “low-hat”, que é mais parecido com o formato moderno com o qual estamos acostumados. Este era montado com uma estante baixa, onde os pratos ficavam bem próximos ao chão.

Por fim, há a inserção dos tom-tons com possibilidade de afinação da pele, para substituir os tambores chineses, que não eram afináveis. Esse acontecimento ajudou a padronizar o kit de bateria moderno com quatro peças – bumbo, caixa, tom e surdo (REIMER, 2013, p. 21). A bateria, como é conhecida hoje, consolidou-se apenas na década de 1930, com

o sucesso do baterista Gene Krupa junto à Benny Goodman Big Band na era do *swing* (COHON, 2018). Essa evolução abriu caminho para o desenvolvimento da coordenação a quatro membros e da criação de novas conduções rítmicas para acompanhar grandes bandas, no mesmo período em que o jazz vinha se consolidando como uma das principais expressões musicais dos EUA, na qual despontaram bateristas de primeira linha.

1.2 A bateria no Brasil

A imigração da bateria para o Brasil, em meados de 1917 (BARSALINI, 2010, p. 820), foi ainda no formato caixa, bumbo com pedal, prato e percussões variadas. Existia, no Rio de Janeiro, um ambiente cultural de difusão de padrões musicais estadunidenses através da difusão cinematográfica e da comercialização de discos, que influenciou a produção fonográfica, transformou a concepção dos arranjos e impulsionou a inserção desse instrumento em grupos nacionais, trazendo um caráter de modernidade e tomando o lugar do que antes era executado pelos instrumentos de percussão, como se pode ver em Cohon (2021):

Os Oito Batutas são um exemplo dessa influência norte americana e da chegada da bateria, já que o grupo incorpora a bateria em 1923, após voltarem da turnê em Paris. Nesse período os grupos passaram de regionais à [sic] jazz bands, multiplicando-se. Eram grupos brasileiros que tocavam diversos gêneros nacionais e internacionais dançantes e que tinham a bateria na sua instrumentação.

Um dos grandes precursores e de renome nessa primeira geração de bateristas no Brasil foi o Luciano Perrone (1908-2001), percussionista que atuou na Rádio Nacional com grandes músicos, como Radamés Gnatalli, transitando entre a música popular e a erudita produzidas no país. Esse período da década de 1930 foi marcado pela busca de caracterização de perfis sonoros nacionais, tendo um diálogo constante e intenso com a percussão. A sonoridade tentava traduzir e adaptar os ritmos tocados pelos instrumentos de percussão à bateria, como define Barsalini (2010, p. 823):

Em função disso, na ausência do grupo de percussionistas, o baterista desenvolveu um tipo de abordagem ao instrumento que nos parece uma tentativa clara de adaptação das sonoridades e recursos técnicos do instrumental percussivo do samba — agogô, tamborim, pandeiro etc. Uma individualização que se configurou tendo como referência a expressão da coletividade.

Nos anos de 1950/1960, com o *boom* da bossa nova e a popularização da música instrumental – através dos trios de piano, baixo e bateria e do samba-jazz –, surgiram inúmeros

bateristas que traziam uma maneira diferente de tocar samba, deixando um pouco de lado a forma expansiva e cheia de tambores e pratos, optando por uma estética mais leve, usando as vassourinhas e levadas do tamborim para o aro da caixa. Destaco nesse âmbito o baterista Edison Machado, que se tornou a figura responsável por aquilo que ficou conhecido como “samba de prato”, passando a levada do tamborim para o prato, sendo o bumbo, agora, representativo dos surdos das escolas de samba, modernizando a maneira de se tocar samba no início dos anos de 1950.

Outros nomes importantes dessa época são os bateristas Milton Banana, Wilson das Neves e Airoto Moreira, sendo este último um dos responsáveis por dar início à ideia de bateria múltipla (COHON, 2018), em que o baterista insere instrumentos de percussão em sua configuração, como é possível notar no

[...] disco Quarteto Novo, que consagrou o grupo em 1967. Essa fusão é encontrada na faixa “Algodão” e nas faixas bônus “O cantador” e “Ponteio”. O resultado dessa criação, ou da volta da bateria como um instrumento que é resultante da junção de diversos instrumentos de percussão é que chamarei aqui de bateria múltipla. Neste momento, a fusão acontece com instrumentos de percussão brasileiros na atuação de Airoto Moreira, e posteriormente aplicada também por Nenê, Márcio Bahia e Celso de Almeida, e se configura em uma linguagem diferente do [sic] que vinha sendo feita pelos bateristas antes dos anos 1970. (COHON, 2018, p. 4).

A partir de então, Airoto Moreira é visto como um músico emblemático na maneira de juntar esses instrumentos que, até então, estavam passando por um processo de separação. Essa inovação, buscando novas “cores”³ e camadas sonoras criadas a partir de instrumentos não convencionais para apenas um músico tocar – como caxixis na mão, bumbo e chimbal nos pés –, fez com que Airoto se tornasse uma das maiores referências na escola brasileira da independência percussiva.

Outro baterista e percussionista emblemático na história da bateria no Brasil é o músico Zé Eduardo Nazário, criador da “barraca de percussão”, mesa com vários instrumentos percussivos além de estantes diversas para efeitos, desenvolvido na época em que tocava na banda de Hermeto Pascoal. Teve uma presença muito importante na educação musical e no trabalho de pesquisa e transcrição musical de cunho percussivo.

³ Na música, o termo “cores” é constantemente usado para se referir à diversidade sonora que se tem à disposição. Essa referência está ligada ao universo artístico, onde um pintor tem uma paleta de cores variadas para pintar um quadro. Sendo assim, esse conceito estaria relacionado à gama de instrumentos e como nós a dispomos em uma música, dando-lhe um “colorido” especial.

1.3 Percussão múltipla

A origem da percussão múltipla assemelha-se à história da bateria, pois também está ligada a problemas de natureza econômica, de escassez de instrumentistas e às origens do jazz e suas influências.

No período pós-guerra, um exemplo bem conhecido do uso de percussão múltipla (que possivelmente seja o primeiro segundo Baldwin, 1968; Payson, 1973 e Schick, 2006) e no qual a necessidade econômica ditou uma séria restrição do contingente de executantes foi *A História do Soldado* (1918) de Igor Stravinsky. Essa obra foi pensada para um pequeno contingente de intérpretes que pudesse viajar com o espetáculo, o que fez com que a parte do percussionista (para a qual Stravinsky escolheu muitos instrumentos) necessitasse de uma montagem múltipla. (MORAIS; STASI, 2010, p. 64).

Diferente da bateria, que poderia ser considerada um exemplo de percussão múltipla, o que caracteriza o conceito de percussão múltipla é a não padronização de uma configuração instrumental (REIMER, 2013, p. 5). Os compositores perceberam o enorme potencial de timbres, sonoridades e funções daquela gama de instrumentos (além dos tradicionais da música de concerto) e começaram uma pesquisa de composição e de como usar essas possibilidades em suas obras. Mas, por conta daquele padrão de se ter um músico por instrumento na orquestra, encontrou-se a frequente “[...] falta de um contingente suficiente de percussionistas para tocar todas as partes na base de um percussionista por parte. Então, ‘um executante deve ter tido que tocar uma combinação de instrumentos de uma combinação de partes’.” (BALDWIN, 1968: apud MORAIS; STASI, 2010, p. 66).

O percussionista erudito precisaria desenvolver e planejar toda a “geografia” da disposição daqueles instrumentos a fim de executar uma peça; com isso, foram sendo criadas técnicas, baquetas, suportes para suprir essas necessidades. Merece destaque o fato de que, quando se fala de percussão múltipla, não se está necessariamente fazendo alusão à independência, pois uma obra pode ter apenas um percussionista responsável por seis instrumentos, mas ele toca ora um, ora outro no arranjo, e não será cobrado dele esse recurso. Mas havia situações em que era preciso sobrepor duas ou mais linhas rítmico-melódicas, passagens rápidas e complexas exigindo um nível técnico altíssimo.

Outro marco significativo na evolução da percussão múltipla foi o surgimento dos grupos de percussão por volta das décadas de 20 e 30:

Esta formação viria criar novas condições e possibilidades a pesquisas composicionais de vanguarda e estimular o desenvolvimento técnico tanto da escrita quanto da performance em percussão, exigindo que montagens de múltipla fossem cada vez mais corriqueiras e habituais na literatura percussiva. (MORAIS; STASI, 2010, p. 65).

CAPÍTULO 2:

RELAÇÃO DO PERCUSSIONISTA COM A INDEPENDÊNCIA

Ao analisar uma gravação de um disco de samba, por exemplo, ouvem-se muitos instrumentos de percussão sendo tocados simultaneamente em diversas faixas, e a primeira conclusão que se tira é que existe uma pessoa para cada instrumento. Quando se vai ao show ao vivo, às vezes a quantidade de músicos é diferente daquela da ficha técnica observada na contracapa do álbum. E como eles resolveram essa situação de trazer o som o mais próximo possível ou até igual ao da gravação para o show ao vivo? Existem dois cenários possíveis.

O primeiro cenário seria escolher qual instrumento será executado durante a performance e colocar o restante gravado no *Virtual Sound* (VS), o conhecido *playback*, ou seja, você consegue selecionar os instrumentos que foram previamente gravados e dispará-los durante o show. Normalmente, essa função é de responsabilidade do diretor musical do grupo, que sabe a hora exata de execução, seja no começo, no meio ou no final de cada música.

O segundo cenário é o percussionista executar mais de um instrumento ao mesmo tempo – e é nele que esta monografia irá se aprofundar especificamente. Essa técnica, conhecida como independência, é a capacidade de ter autonomia dos membros do corpo para executar rítmicas diferentes simultâneas em instrumentos diferentes. Ela é uma das grandes soluções encontradas pelos músicos para resolver o problema da ausência de outro músico e para o desafio de se conjugar uma diversidade de timbres de forma orgânica.

Hoje, a independência percussiva é quase indispensável em diversos contextos musicais, e percebe-se, cada vez mais, a busca do aprimoramento dessa técnica. Com isso, surgem alguns questionamentos: existe algum método que ensine esse recurso? Como o percussionista pode criar e aplicar a independência em uma música? Como estudá-la mesmo começando do absoluto zero?

Quando se pensa no percussionista como estudante, na esfera do aprendizado dos ritmos populares, sua formação passa pelo contato com as respectivas “levadas” (ou seja, seus padrões

rítmicos e modos de produzi-los nos instrumentos de percussão) e, pela compreensão destas “levadas” rítmicas em seus respectivos contextos. Há, em geral, uma contextualização dos ambientes históricos e sociais daquele ritmo tradicional, destacando-se toda a dimensão cultural daquela expressão musical. É evidente que o ideal é uma imersão presencial e corporal desse percussionista aprendiz no próprio contexto local (naquela respectiva comunidade musical onde tal gênero é praticado), isto é, um aprendizado pela experiência direta com os mestres e outros praticantes daquela expressão musical popular. Mas quando isso não é possível, é preciso que alguém lhe faça essa ponte cultural, que envolve observação, escuta e corpo. O corpo é de extrema importância no aprendizado, para que se compreenda a naturalidade da relação entre som e movimento também do corpo de quem toca (SANTOS, 2018, p. 38), pensando na música como uma linguagem na qual o corpo está implicado.

Analisando toda a complexidade e os inúmeros assuntos dos ritmos – como dança, levadas, contextos, canções, pontos cantados etc. – a independência acaba sendo, na maioria dos casos, o último tópico a ser abordado em sala de aula e, de certa maneira, bem pontual e superficial, a partir de alguma dúvida do aluno. Contudo, quando se trata dessa técnica, muitos não sabem como estudar e otimizar o seu tempo de preparação daquelas combinações instrumentais, o que gera desconforto, confusão e insegurança durante o processo de aprendizagem. O caso é que, no contexto educacional, cada educador usa de suas vivências experienciadas em determinadas circunstâncias musicais para ensinar essa técnica, possibilitando um aprendizado bem pontual e bem específico. Por exemplo: um professor ensina como tocar o surdo e a caixa ao mesmo tempo no samba, o aluno aprende essa junção, mas falta a ele conhecer um número maior dessas práticas e principalmente compreender o processo por trás dessa relação, para que ele possa aplicar em outros instrumentos e ritmos, e para que desenvolva uma competência suficiente para pôr em prática um trabalho autoral, inclusive criando combinações rítmicas com autonomia e independência, em todos os sentidos.

Pensando na carreira do percussionista em longo prazo, cada vez mais a independência será requisitada nos trabalhos profissionais e a busca por um ensino especializado e capaz de suprir suas necessidades irá aumentar. Na literatura acadêmica não é possível encontrar um número significativo de pesquisas que reflitam acerca da relação aqui explicitada entre o ensino e a aprendizagem da independência, o que faz com que também seja objetivo da presente pesquisa minimizar essa lacuna, tanto no que diz respeito aos materiais didáticos quanto aos

estudos acadêmicos voltados para a percussão. Isso se pode atestar nesta afirmação de Charles (2014, p. 4, tradução nossa):

Uma rápida pesquisa de livros de métodos disponíveis no proeminente varejista de percussão americano Steve Weiss Music revela centenas de textos sobre tarola (326 métodos disponíveis), instrumentos de marreta (241 textos disponíveis), tímpanos (121 métodos disponíveis) e bateria (411 métodos disponíveis), mas apenas 18 métodos de multipercussão estão disponíveis.

2.1 O campo de atuação profissional e as relações mercadológicas na música

Como foi visto no começo deste trabalho, a independência está totalmente ligada à falta de espaço nos salões, palcos e nos fossos onde as orquestras e grupos tocavam, como também à falta de orçamento, sendo inviável para um conjunto ter três ou quatro percussionistas. É notável que essas dificuldades tenham se mantido até os dias de hoje e que ainda interfiram diretamente nas relações socioeconômicas dos músicos autônomos que trabalham em eventos, casas de shows, bares, ou como chamam os músicos, “na noite”.

Ao se deparar com essa realidade do mercado, o músico se sujeita a péssimas condições de trabalho, com cachês baixos ou dependente de *couverts* artísticos. Os produtores ou artistas responsáveis pela organização e pelas negociações com os donos das casas perceberam que, se estivessem com uma formação instrumental grande, de 6 a 10 pessoas, não teriam um cachê justo, levando em conta as horas trabalhadas, os ensaios, o repertório, os equipamentos de som que possivelmente eles mesmos teriam que levar, e assim por diante. Diante dessa realidade, em busca de uma remuneração favorável, os grupos começaram a ser reduzidos, substituindo músicos por *sampler*⁴ e, no caso da percussão, reduzindo dois ou três percussionistas para um só. Essa última providência só é possível se aquele músico executar vários instrumentos ao mesmo tempo, caso contrário haveria um drástico empobrecimento sonoro dos arranjos e até a inviabilidade de certas músicas permanecerem no repertório.

Conhecendo essa visão mercadológica de quem está na ponta da cadeia produtiva – o músico –, é notória a necessidade de especialização dessa técnica, pois quem a aplica e lida com ela diariamente é mais requisitado e, por consequência, terá uma melhor remuneração. Claro que isso não é uma regra e não se aplica a todos os lugares. Existem muitas variáveis em

⁴ Sampler é um equipamento que consegue armazenar eletronicamente amostras (*samples*) de sons em uma memória e reproduzi-los posteriormente, um a um ou de forma conjunta.

cada contexto nas relações profissionais, porém pode-se imaginar uma matemática simples: se o dono do local tivesse R\$ 500,00 para pagar de cachê por uma apresentação ao vivo de 2h, e chamasse um grupo de cinco pessoas para tocar, com a repartição desse valor sendo igual entre todos, cada músico receberia R\$ 100,00. Mas, se fosse um duo de voz/violão e percussão, o cachê seria R\$ 250,00 para cada um. O percussionista dessa situação em duo certamente estaria usando a independência (e, em um certo sentido, o cantor/violonista também). Então, em nome da própria sobrevivência (e da sobrevivência dos conjuntos), o percussionista acaba cedendo às imposições do mercado e vê o desenvolvimento de uma técnica da independência percussiva como necessidade.

2.2 Possibilidades e desafios de aplicação

Em muitos contextos profissionais percebe-se que o percussionista tem a necessidade de ter à sua disposição uma gama de instrumentos, timbres, “cores” e frequências (tessituras) para poder criar os arranjos e as conduções rítmicas (*grooves*) que acompanharão a música. A maneira como organiza os instrumentos à sua volta é de extrema importância para que tenha uma boa performance, pois as trocas rápidas de instrumentos e baquetas e as diferentes acentuações em instrumentos distintos para se conformar um ritmo exigem um posicionamento inteligente do *set*, de modo a favorecer a agilidade nas mudanças e nas adaptações respectivas. Assim, tocar um tambor e, logo em seguida, ir para um efeito sonoro e, de imediato, pegar uma baqueta e atacar no prato, todos com acentuações distintas e técnicas particulares, é uma sequência que exige otimização dos movimentos e prontidão técnica do percussionista, visando também a uma fluência musical e artística. Toda essa sequência é pensada minuciosamente e precisa ser executada em questão de segundos – e durante muito tempo foram feitas na ausência de recursos que proporcionassem uma formação instrumental organizada e pensada para toda essa logística, fazendo com que o instrumentista desenvolvesse, com a experiência, um certo número de “gambiarras” a fim de deixar os objetos sonoros os mais próximos possíveis, acessíveis ao toque e dispostos numa sequência que favorecesse um repertório específico e seus arranjos com uma economia de gestos. Sobre estes *setups*, discorrerei logo adiante.

Com a evolução do mercado de instrumentos de percussão e o constante diálogo com os músicos que o representam, relação conhecida como *endorsement*, as marcas foram percebendo a necessidade de desenvolver equipamentos que auxiliassem os percussionistas a montarem seus instrumentos à sua maneira, conforme a necessidade de cada trabalho. Isso

acontece quando alguns questionamentos são feitos, como, por exemplo: como suspender um tambor que tradicionalmente se toca apoiado no chão? Como deixar um tamborim pendurado, sabendo que é preciso tocá-lo com as duas mãos? A partir dessas questões colocadas pela prática, a indústria encontrou soluções, viabilizando a montagem de diferentes disposições instrumentais, deixando o músico livre para performar da melhor maneira possível. Isso abriu um leque de possibilidades para se fazer música e a criação de identidades sonoras próprias.

2.3 Setup

A palavra *setup* (ou *set*) é muito usada dentro da independência e, traduzindo para o português, significa “configurar”. Ela é usada em diversas áreas, como fotografia, cinema, áudio, computação, iluminação e música. Quando esse termo é usado, refere-se à instalação instrumental (GIOVANNINI, 2016) que o percussionista tem ao seu redor para poder tocar. A organização fica a critério de quem está tocando e pode contar com uma grande porção de sons, como também pode conter apenas dois. Cada *setup* é construído pensando em como o instrumentista vai traduzir as suas ideias para dialogar com a música, e depende da formação instrumental que ele está acompanhando, do arranjo e do repertório escolhido, sendo que essas informações irão influenciar em todas as suas decisões durante a performance.

Em muitos casos existem músicos que são conhecidos por seus *setups*, criando uma identidade musical e se tornando uma referência para outros músicos, como o músico Ivison Santos, natural de Caruaru, Pernambuco, que desenvolveu o *One Trio*, formado por zabumba, triângulo de uma mão e *jam blocks* nos pés, lembrando a tradição dos *one-man band*, sobretudo no Reino Unido e nos EUA, a partir do início do século XIX.

CAPÍTULO 3:

METODOLOGIA BASEADA EM PROCESSO EMPÍRICO

Ao analisar o meu processo de aprendizado como percussionista, diante das diversas demandas que surgiram ao longo da carreira, notei que existiam certos padrões para preparar e aplicar uma independência. Sempre me pareceu muito intuitivo, pois estava diariamente em contato com essa prática, e nunca precisei traduzir quais eram as etapas do meu aprendizado, que vão desde a escolha dos instrumentos e sua disposição no *set* até o resultado da sobreposição rítmica. Essas ligações, geralmente, são feitas de maneira inconsciente, baseadas no conhecimento que cada pessoa adquire em suas práticas e na observação de práticas de outros percussionistas; uma espécie de acumulação de conhecimentos empíricos que, ao longo da vida, se vai armazenando, criando uma memória motora, corporal, espacial e musical que é acionada no momento que certas articulações sonoras forem necessárias ao processo criador do músico.

A busca pela compreensão e sistematização desses estágios do meu aprendizado se deu no momento que me vi como professor e senti a necessidade de criar uma estrutura, uma sequência didática que orientasse os alunos sobre como organizar o seu estudo com a independência para que pudessem dispor dela quando e como quisessem. No momento que um estudante entende a lógica dessas etapas e os mecanismos corporais e mentais que as movimentam, ele tem liberdade e condições para criar sozinho, introduzindo a técnica nos arranjos e adaptando-a aos instrumentos disponíveis. Uma habilidade que torna um percussionista contemporâneo eficiente seria justamente a capacidade de rápida adaptação (GIOVANNINI, 2016, p. 11) aos diversos tipos de música com as quais ele vai se deparar em sua carreira; sendo assim, é necessário que haja um passo-a-passo didático, uma orientação metódica para que essa aprendizagem seja uma trilha frutífera. Pensando nisso tudo, essa pesquisa, com foco na independência percussiva, é uma tentativa de contribuir com a formação do percussionista.

Poderíamos pensar o estudo da independência em si, trabalhando rítmicas simultâneas nos dois, três ou quatro membros como um estudo que, tecnicamente, se concretiza na parte motora da coordenação, não necessariamente ligada a algum contexto musical. Entretanto quando se estuda a independência dentro de um ritmo da cultura popular, é necessário o contato direto ou indireto, imersivo ou perceptivo, com toda a dimensão daquele contexto, buscando

um entendimento de como é tocado cada instrumento na sua maneira tradicional; como o corpo do tocador se comporta enquanto ele toca; quais as músicas que são cantadas e como suas melodias se articulam com a percussão. Cada um desses elementos contribuirá para a compreensão do todo daquele ritmo; e quando for aplicar a independência, será um processo mais musical, prazeroso e com propriedade cultural.

Cada etapa das propostas que ofereço aqui foi pensada pedagogicamente e segue uma ordem contínua, que orienta desde a internalização dos padrões no corpo até a aplicação nos instrumentos em si. Elas serão apresentadas em sucessão, porém ressalto que não necessariamente todas as independências que o aluno for estudar precisam ser feitas a cada estágio, pois, depois de um tempo em contato com essas práticas, o seu corpo terá memorizado diversos padrões, e a resposta será quase automática, pois, como afirmam Okazaki et al. (2004, p. 124), um fator crucial para desenvolver a coordenação é o repertório de movimentos, uma vez que um movimento novo é resultado de velhas combinações. Ser capaz de adaptar ou reorganizar uma conduta motora acontece simplesmente por já existirem movimentos experimentados e apreendidos no corpo. O resultado disso é o que chamamos de “memória muscular”, ou quando dizemos “o corpo se lembra”.

Portanto, fica a critério do percussionista, em diálogo com o seu professor, em quais estágios será colocada maior atenção. É de extrema importância a interpretação e a análise tanto do aluno quanto do professor na definição de quais pontos precisam ser ajustados e quais as dificuldades, ligadas ao processo de tocar mais de um instrumento ao mesmo tempo, a serem enfrentadas a cada etapa do aprendizado. É preciso ter em mente que existem muitas relações complexas em jogo, internas e externas, de raciocínio e de “encorporação” (trazer para o corpo e experiência e a memória de um complexo cultural e musical que é o ritmo que estará sendo tocado), que acontecem durante esse processo e que, quando compreendidas e assimiladas, facilitam a execução dos ritmos almejados.

Para fins didáticos e diante da pluralidade de ritmos e possibilidades musicais que a independência nos proporciona, as propostas aqui apresentadas se concentram no uso das mãos durante o processo de aprendizado, entretanto os exercícios podem ser aplicados ao uso dos pés, em conjunto ou não com as mãos. Ressalto ainda que, na maioria dos exemplos, é aplicado o ritmo afro-brasileiro ijexá, embora pudesse perfeitamente ter sido outro, considerando que os

exercícios podem ser aplicados a qualquer outro ritmo cultural, como samba, coco, maracatu, baião.

3.1 O cantar e a percussão corporal

É muito comum ver percussionistas cantarolando ritmos, frases ou solfeando uma “levada” (quase à maneira de um *scatting*⁵) e, em alguns casos, usando essa técnica para ensinar ou “passar” ritmos e levadas aos seus aprendizes (como no *konnakol* indiano⁶), utilizando a voz como instrumento na didática. Essa prática faz parte de seu dia-a-dia e vai muito além de estar ou não com o seu instrumento em mãos. Cada um, à sua maneira, consegue traduzir suas ideias e imaginar como seria o resultado sonoro vocal daquela música percussiva, reproduzindo os sons apenas com a sua voz. Acaba sendo, muitas vezes, uma brincadeira que se torna realidade e mais um recurso para criação e interpretação de levadas, e um recurso didático usado por professores de instrumento e também por maestros em ensaios de orquestras.

O primeiro pilar⁷ dessa metodologia é estimular o aluno a cantar as levadas dos instrumentos. Quando ele é capaz de interpretar aqueles sons com a voz, esse é o primeiro passo para internalizar aquela música em seu corpo, lembrando que pode ser muito mais fácil aprender uma levada vocalmente do que nos instrumentos de percussão, pelas questões técnicas instrumentais que o aprendiz precisa superar durante o aprendizado (SANTOS, 2018, p. 48) e pela fluência que a voz pode proporcionar.

Certa vez, em uma conversa com o músico e pesquisador Eder ‘O’ Rocha sobre a relação da música com o percussionista, ele disse que a música não está no instrumento e, sim, na pessoa que faz a música. Nesse sentido, o estímulo vocal diário aprimora o “instrumento interno” do músico e o torna consciente do que está fazendo, dando-lhe mais propriedade na execução, diferente de alguém que está apenas lendo uma partitura ou imitando gestos. Nesse caso, deverá ser feito um trabalho de sensibilização (SANTOS, 2018). A voz é a intérprete do corpo; mais do que isso, ela pode estabelecer uma ponte sensorial e cognitiva entre música e

⁵ O *scatting* (ou *scat singing*) é uma maneira de cantarolar uma música ou improvisar a partir dela usando sílabas sem sentido linguístico, aplicando uma variedade de timbres, ataques e articulações, como se a voz fosse um *set* de instrumentos. Essa técnica floresceu no blues e no jazz estadunidense, sendo Ella Fitzgerald, Betty Carter e Sarah Vaughan algumas das cantoras que a utilizavam largamente, e sendo Louis Armstrong um dos precursores.

⁶ O *konnakol* é um solfejo empregado no aprendizado da percussão de determinados tambores indianos, entretanto obedece a um sistema de sílabas fixo.

⁷ Estou chamando de pilar cada aspecto e cada prática que sustenta essa proposta didática.

corpo. Por sua capacidade de trazer certos ritmos à consciência (como a dança), auxilia na integração dos quatro membros em movimentos rítmicos e no desenvolvimento de um fluxo de práticas com mais liberdade e controle do pulso e das subdivisões.

Seguindo todos esses princípios e entendendo que a independência é a sobreposição de dois ou mais instrumentos de percussão em sincronia num mesmo fluxo de tempo, o exercício fundamental desse pilar é integrar a voz com um desses instrumentos enquanto se usa o corpo (palma, pés) para “tocar”/imitar um outro instrumento. Essa concepção foi inspirada nos exercícios da *Rítmica* de José Eduardo Gramani, que trabalha muito a leitura a duas vozes entre voz e palma e depois invertendo, e no estudo psicotécnico criado por Fernando Barba, criador do grupo *Barbatuques*, que consiste em dividir o corpo em três partes, voz-mãos-pés; ao alternar entre uma parte e outra, mantém-se um pulso básico enquanto o outro toca um padrão rítmico, e assim essa relação vai transitando pelo corpo todo.

Basicamente, aqui, na hora de escolher um ritmo que se queira trabalhar, por exemplo, o aprendiz elegerá dois instrumentos e duas “levadas” básicas de cada um deles para tocar. Assim, o exercício começa com a adaptação daqueles sons para a voz e para as palmas, fazendo uma pequena exploração ao traduzir diferentes sons em onomatopeias (tim, tom), e suas alturas (grave e agudo) em palmas. Para fins didáticos, será usada como exemplo uma independência no ritmo afro-brasileiro ijexá, usando o atabaque *lé* e o agogô como instrumentação percussiva:

The image shows a musical score for a rhythmic exercise in 2/4 time. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Voz agogô' and the bottom staff is labeled 'Palma atabaque lé'. The notation shows a sequence of notes and rests, with onomatopoeic labels 'tim tim tom' and 'tom tom' under the notes. The exercise is divided into two parts by a double bar line, with the second part showing the roles inverted.

Fig.1 – Exemplo do exercício de cantar um instrumento enquanto toca o outro, e depois invertendo.

Após esse exercício vocalizando agogô e atabaque *lé*, o aprendiz terá mais controle sobre cada grupo rítmico que compõe a levada, e começará a sentir como os dois instrumentos soariam simultaneamente, mesmo sem os ter tocado ainda. Esse primeiro contato possibilitará (com o auxílio da partitura e da voz), sentir como as notas desses instrumentos (agudo e grave

– no agogô / *slap*⁸ e aberto⁹ - no atabaque) são sobrepostas, ficando mais evidente onde estão os pontos de encontro. Portanto, sempre que iniciar uma independência, devem-se priorizar dois instrumentos (x e y), inicialmente com duas levadas básicas, e executar esse jogo de tocar com palmas e cantar as duas rítmicas tendo como base a estrutura a seguir:

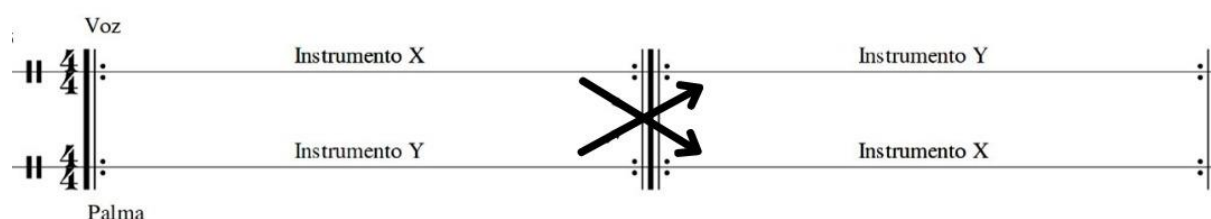


Fig. 2 – Organização didática do pilar “cantar usando voz e palmas”, com inversão.

3.2 Fragmentação e combinações

Organizar e entender como estão sendo sobrepostas as levadas que estão sendo tocadas sempre pode causar confusão e dúvidas durante a aula. Após fazer o trabalho com o cantar e a percussão corporal, é hora de partir para os instrumentos em si, e aplicar a independência sentindo como soa neles cada figura rítmica. Quando se está tocando de fato os instrumentos, inclusive com baquetas, uma outra relação está acontecendo, e que o exercício anterior, evidentemente, não supre. Porém, a mecânica de se juntar diferentes instrumentos, que exigem técnicas específicas, nem sempre é possível de chofre (direto), mesmo se tocando com andamento bem mais lento. A solução que encontrei é a fragmentação.

O pilar da *fragmentação* consiste em você dividir cada tempo daquelas duas levadas e estudá-las por seções, a fim de compreender o todo por partes e “limpar” o entendimento de cada figura rítmica dos instrumentos. Então, um ritmo que possui quatro tempos para fechar o seu ciclo, será separado em quatro partes, e assim por diante. Essas combinações são trabalhadas minuciosamente, procurando construir uma compreensão das possíveis sequências das mãos (no caso de instrumentos que são tocados com os membros superiores) e as diferentes sonoridades. Usando o exemplo do ijexá, tem-se a seguinte fragmentação no agogô:

⁸ *Slap* denomina o toque agudo no atabaque (com a pele pressionada) e está representado na partitura pelo “X” na cabeça das figuras.

⁹ “Aberto” denomina o toque grave no atabaque, com a pele livre.



Fig. 3 – Fragmentação de cada tempo da levada do agogô no ijexá

Após essa análise da levada tendo o auxílio da partitura, o percussionista consegue ter uma noção de cada *grupo rítmico* e como eles se encadearão na independência. O próximo passo é iniciar o estudo de cada grupo, em separado, e aos poucos ir combinando, de acordo com o êxito em cada junção, ficando a critério do aprendiz quantas repetições serão feitas em cada parte.

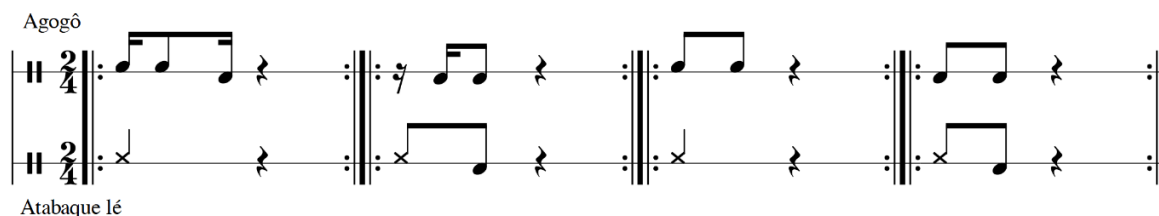


Fig. 4 – Fragmentando a relação atabaque lé e agogô em cada tempo no ijexá

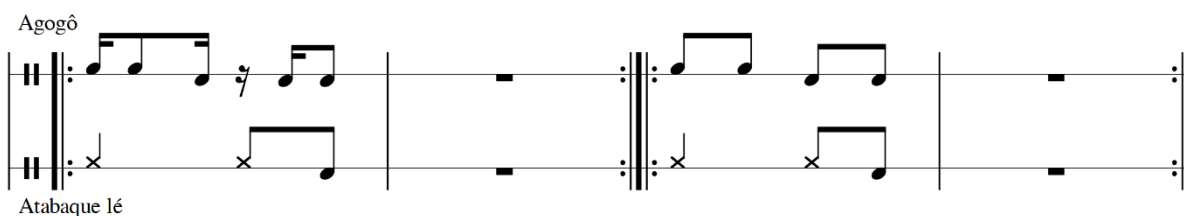


Fig. 5 – Combinando os fragmentos da levada em pares (tempo 1 e 2 – tempo 3 e 4) no ijexá

3.2.1 Sem a partitura

Quando o aluno não possui conhecimento de teoria musical e não acessa o código das notações, é possível desenvolver esse pilar através do reconhecimento do pulso e da mentalização (ou cantando) da levada; desse modo, ele pode distinguir onde está cada grupo rítmico e como eles se articulam dentro do ciclo. O ato de bater palma adotando um pulso enquanto se canta faz com que se perceba depois de quantas batidas aquele ciclo se reinicia; portanto, o aluno terá noção da quantidade de tempos que compõem aquela frase e, consequentemente, do número de grupos rítmicos. Após essa descoberta, percebi que, indicar

nos dedos enquanto se canta, o registro e a compreensão dessa ordem se tornam concretos e, caso haja alguma dúvida, ela pode ser rapidamente checada.



Fig. 6 – Ilustração do uso das mãos para sequenciar os grupos rítmicos do agogô no ijexá

O uso da memória corporal é determinante nesses contextos, pois nem sempre há como checar em uma folha o que se está fazendo ou como deveria soar; existe apenas o vestígio sonoro daquele instrumento, e quanto mais o percussionista tiver aquela música internalizada, mais rápido será sua conexão com o ritmo, pois:

Quando se procura acessar o vocabulário de um idioma musical popular com mais profundidade, ao incluir-se o aprendizado dos reflexos corporais provocados pela música, consegue-se acessar um sentido especial do som, um aspecto sensível de outra instância, o sonoro-corporal-emocional. Diferente do que se sente quando o foco está somente na música, sem movimentos corporais correspondentes. (SANTOS, 2018, p. 30).

3.3 Intercalação

Dando continuidade ao processo de aprendizagem da independência, após conseguir cantar, fragmentar e combinar as levadas e suas respectivas partes, é necessário estimular o estudo da *intercalação*, ou seja, tirar um elemento enquanto o outro permanece, e ter a capacidade de tirar todos eles e depois retornar, sem perder o *timing*. Esse pilar está diretamente relacionado com os acontecimentos de uma performance, quando o percussionista terá um momento, no arranjo musical, em que deverá ficar em pausa nos dois instrumentos, e retornará, em alguns casos, com ambos. Sendo assim, saber intercalar é uma habilidade indispensável de

se praticar, pois, ao substituir sons por silêncios dentro do *timing*, trabalha-se necessariamente o ritmo interno.

Sua sequência é formada por três partes, que chamarei de A, B e C, para simplificar, e usarei a partitura para exemplificar.

Parte A

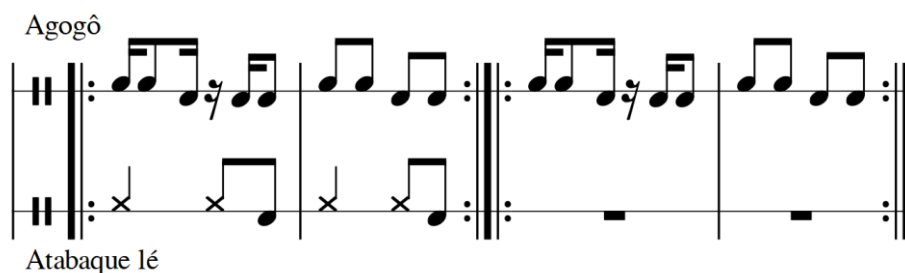


Fig. 7 – “Parte A” da intercalação com a saída do atabaque *lé* enquanto se mantém o agogô no ijexá

Parte B

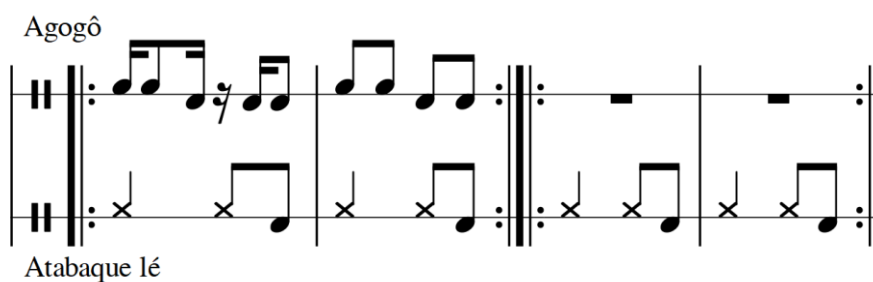


Fig. 8 – “Parte B” da intercalação com a saída do agogô enquanto se mantém o atabaque *lé*

Parte C

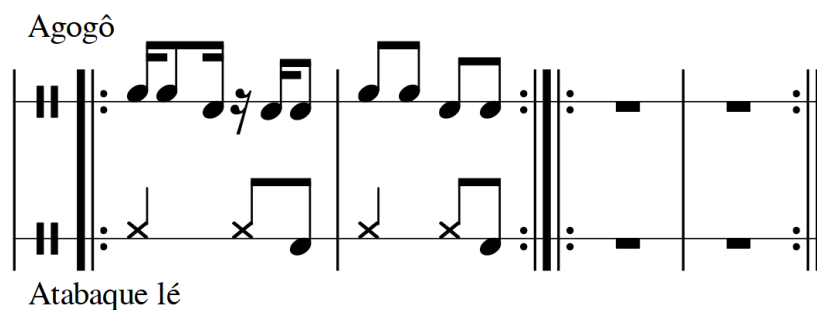


Fig. 9 – “Parte C” da intercalação com a saída dos dois instrumentos

Esses três exemplos mostram as diversas possibilidades que o percussionista pode desenvolver e tornar seu estudo mais dinâmico, preparando-o para uma situação real em que,

conforme a estrutura do arranjo, terá que saber manipular essa independência, colocando e/ou removendo elementos enquanto toca, alternando sons e silêncios. É possível também aplicar na levada em si, escolhendo um ou mais grupos rítmicos para serem tocados e outros não. Essa maneira será discutida mais adiante quando se fala de transposição rítmica em um *setup* não tradicional.

3.4 Dinâmica

Durante uma performance em que se está tocando com outros músicos, uma prática usual é a de saber transitar entre diversas dinâmicas dentro do mesmo arranjo. Todas essas regras podem ser combinadas anteriormente, mas também existem casos em que apenas o *feeling* dos instrumentistas dita qual a intensidade com que se deve tocar. Existem diferentes planos que devem ser respeitados, e reconhecer em qual deles a percussão está inserida fará a diferença nas escolhas que serão tomadas.

Quando se está acompanhando um cantor, por exemplo, a voz é um instrumento solista, então os outros estarão acompanhando, dando suporte para aquele discurso musical. Nesse caso, seguindo a estrutura de um arranjo e pensando didaticamente, é comum se tocar com a dinâmica *mezzo piano* durante a estrofe e *mezzo forte* ou *forte* no refrão. Essas dinâmicas podem ser exploradas com o estudante de percussão em sala de aula, porque muitas vezes as variações de intensidade não são muito trabalhadas em aulas de percussão popular, e saber controlar essa intensidade é um desafio a ser superado nessa preparação para a independência. Vale destacar que essas alternâncias entre as dinâmicas não são regras e que existem muitas nuances entre forte e fraco, cabendo ao estudante explorá-las e aprender conforme as suas vivências musicais.

Os exercícios neste pilar são pensados para construir uma sucessão de quatro compassos, chamada quadratura regular, em que os primeiros serão tocados com a dinâmica *mf* ou *f* e, depois, nos últimos compassos, passará para *mp* ou *p*. Lembrando que o auxílio de um professor para orientar e sugerir outras sequências também é bem-vindo, pois o aprendiz talvez esteja com dificuldade na passagem de uma dinâmica a outra; assim, o educador trabalha apenas essa mudança em especial.

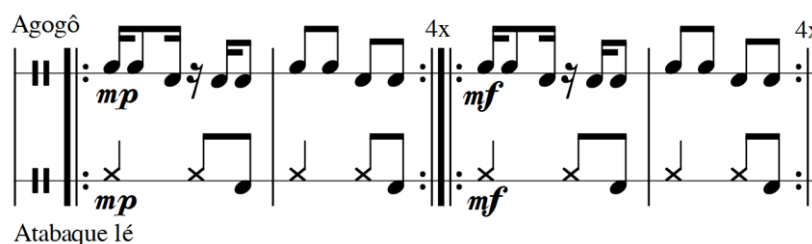


Fig. 10 – Transitando entre as dinâmicas *mp* e *mf* no ijexá a cada quatro compassos

É interessante sempre usar dinâmicas contrastantes no início, para que se possa sentir nitidamente a diferença, e que ela seja executada sem perder a precisão e a musicalidade, dando a impressão, a quem está ouvindo, de ir abaixando o volume de uma mesa de som, mas a música ainda estar ali soando (como disse Nelson Ayres à seção rítmica, durante um ensaio: “Pessoal, é piano, mas com pressão!”). Com esse estudo, o aluno terá ferramentas necessárias para aplicar essa independência em uma música acompanhando outros músicos, pois o controle das intensidades dizem respeito a uma percepção do outro e de um resultado coletivo. Isso será discutido mais adiante, no item 3.7.

3.4.1 Textura

Dentro de um ritmo tradicional existe uma diversidade de instrumentos percussivos, passando por frequências graves, médias, agudas e timbres. Cada qual exige uma técnica específica para extrair os seus sons, e toda a reunião deles na simultaneidade forma a orquestração percussiva. No pilar da *textura*, supõe-se que ao mapear as possíveis combinações quando se trata da independência, inicialmente formando pares, podem-se levantar inúmeras alternativas. Por exemplo, no ritmo ijexá, podemos encontrar vários instrumentos; entre eles destaque cinco: atabaque *rum*, atabaque *rumpi*, atabaque *lé*, agogô ou *gã* e o caxixi. Pode-se separar de dois em dois, e têm-se deste modo diferentes texturas para se usar dentro do mesmo ritmo.

Essa concepção de uso textural vai depender das características do arranjo e dos outros instrumentistas do naipe de percussão, e pode ser dividida em diferentes tipos, por exemplo uma textura leve e textura pesada. No primeiro caso tem-se uma relação instrumental de frequências e timbres agudos (agogô e caxixi) e, no segundo, de timbres mais graves (atabaques). A diferenciação - experimentada pelo percussionista - presente nessa relação entre

diferentes campos de frequência e timbre, pode lhe dar uma dimensão das diferentes texturas nas quais essas combinações podem resultar.

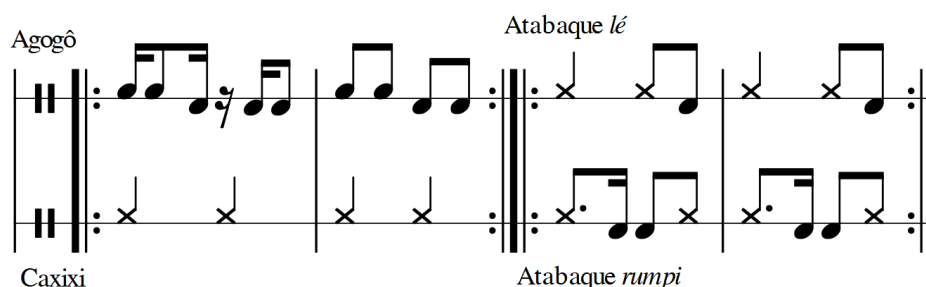


Fig. 11 – Exemplos de texturas leves (agogô e caxixi) e pesadas (*lé* e *rumpi*) no ijexá

3.5 Redução rítmica

Um dilema com que se depara ao longo do processo de estudo de qualquer independência é a dificuldade em se traduzir integralmente todas aquelas levadas ao se tocar sozinho. De que maneira apenas uma pessoa conseguiria tocar quatro, cinco instrumentos ao mesmo tempo, sabendo que, tradicionalmente, cada um deles é tocado por uma pessoa? É um desafio encontrar respostas para essa questão; porém ao longo dos anos como professor e como aluno, pude encontrar algumas saídas, as quais abordarei a seguir.

Existe uma grade percussiva, dentro de cada ritmo, que precisa ser conhecida conforme a especificidade de cada levada, sua técnica e suas frases/repiques/variações. Ao saber tocar a sua forma convencional, tem início o trabalho de adaptação. Pensando em uma independência, toca-se um tambor em uma mão e outro instrumento em outra; portanto, para se tocar um tambor, que antes precisava de duas mãos, agora inevitavelmente será preciso ajustar aquela levada para apenas uma mão, pois a outra se dedicará ao segundo instrumento. Uma nova técnica surge e, com isso, um estudo à parte, para tentar adequar todos aqueles detalhes técnicos, sonoros e mecânicos para apenas um membro. Esse processo envolve perdas e existe uma linha tênue entre execução plena de um instrumento e uma síntese de seu toque, sendo necessário verificar os limites entre as limitações técnicas e as possibilidades de execução.

Um exemplo, entre tantos, dessa situação é quando se toca o surdo e a caixa juntos, no samba. A caixa é tocada com as duas mãos, segurando-se duas baquetas para que haja

alternação de movimentos contínuos. No momento que se toca apenas com uma mão, perde-se a mobilidade, sendo preciso tocar todos os sons com uma só mão, gerando uma demanda técnica enorme para realizar aquele mesmo padrão rítmico e, dependendo do andamento, ficando muito difícil reproduzir fielmente cada som e suas acentuações em razão da velocidade necessária aos movimentos.



Fig. 12 – Levada de caixa usando as duas mãos e depois a mesma estrutura com apenas para a mão direita

A primeira saída que encontrei foi observar como os outros percussionistas resolviam essa questão dentro das rodas de samba. Existe um momento, durante a apresentação que começa o *set* de samba-enredo, em que a maioria das músicas são acima de 120bpm¹⁰. Em muitos grupos, o responsável pela *percussão geral* – o único do naipe de percussão que tem um *setup* – precisa resolver essa independência no tocar do surdo e da caixa. Como existe uma gama de sons percussivos somados com os instrumentos harmônicos (cavaco, violão de 6 e 7 cordas etc.), eles omitem algumas notas da levada, mantendo apenas as notas que têm os acentos, o que acaba gerando novos grupos rítmicos. Vejamos um exemplo desse tipo de redução rítmica:



Fig. 13 – Redução da levada de caixa enfatizando apenas os acentos

Essa técnica pode ser feita com qualquer levada percussiva; basta preservar a rítmica resultante dos acentos. Evidentemente que, no final, não vai soar como se fosse uma pessoa tocando com as duas mãos, com todas aquelas nuances, o preenchimento das “notas fantasmas” não será perfeito. Mas, dependendo do contexto em que se está fazendo, vai suprir as

¹⁰ bpm = batidas por minuto.

necessidades musicais. Vejam-se alguns exemplos de reduções frequentes para a independência:

Tumbao de conga (salsa)

E E D E E E D D ...

Repique (samba-reggae)

D E D E D E D E ...

Atabaque *rumpi* (congo de ouro)

DE DE D E DE ...

Fig. 14 – Exemplos de redução rítmica prevalecendo os acentos das levadas

3.5.1 Filtragem

Além da redução rítmica, vista anteriormente com a supressão de determinadas “notas intermediárias” (digamos assim), formando-se uma síntese do ritmo, também há uma outra forma, que é moldar uma nova levada conservando traços característicos daquele cenário inicial. Como todas as levadas são compostas por combinações rítmicas – que eu chamo de *grupos rítmicos* –, pode-se alterar alguns sons para evitar a fadiga do movimento, que muitas vezes precisa atender a uma passagem rápida entre um som e outro. Um componente importante é o contexto musical em que o percussionista está tocando. Se há outros instrumentos tocando a mesma linguagem, o mesmo vocabulário rítmico, já reduzido para um instrumento melódico-harmônico, por exemplo, a síntese que o percussionista fará vai se somar com a síntese rítmica do piano ou violão, por exemplo. Em suma, quando se conhece o vocabulário instrumental percussivo, pode-se fazer uma espécie de quebra-cabeça, pegando-se um pedaço de uma levada e juntando-se com outra, e assim por diante. Incorporar o todo e deixar, às vezes, subentendido o idioma musical que você está tocando. Nesse caso, embora a sensação da levada resultante seja diferente da tradicional, ainda há uma correspondência, um parentesco que a escuta reconhece. Cada pessoa vai perceber onde precisará mudar, baseada em seu corpo e em seu

nível técnico. A seguir, um ajuste feito no ritmo afro-brasileiro cabula no atabaque *rumpi* como exemplo:

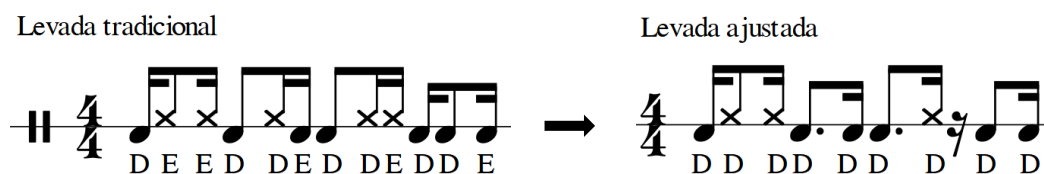


Fig. 15 – Filtragem da levada tradicional do atabaque *rumpi* no cabula

Ainda tomando-se o exemplo acima, a passagem no segundo tempo entre as duas semicolcheias, uma com toque *slap* (som agudo do atabaque) e outra com toque aberto (som grave); no terceiro tempo, que conclui com a sequência de dois *slaps*; e, por fim, no quarto tempo, os dois primeiros toques na síncope com dois em sequência, são trechos que podem oferecer dificuldades técnicas nas articulações dos movimentos. O meio escolhido foi conservar as alturas de cada toque, omitir as notas que estavam difíceis de executar e analisar os grupos rítmicos dos outros instrumentos da grade percussiva para tentar substituí-los, conforme se vê a seguir:



Fig. 16 – Grade percussiva do cabula com a análise das alturas correspondentes entre o *lé* e o *rumpi* no 2º e 3º tempos

Nessa primeira observação percebe-se que as setas estão indicando as notas que poderão ser removidas, e, coincidentemente, o grupo rítmico que se formará será igual ao do *lé*, tendo os dois graves na primeira e na quarta semicolcheias e, no próximo tempo, um grave na primeira e um *slap* na quarta.

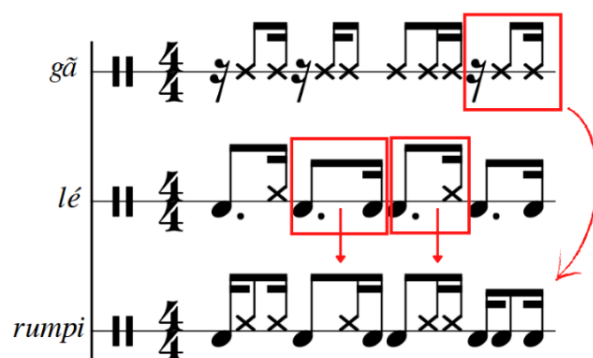


Fig. 17 – Grade percussiva do cabula com a análise da substituição dos grupos rítmicos

Feita essa análise, podem-se substituir os grupos rítmicos do segundo e do terceiro tempo e trazer o grupo rítmico do quarto tempo do *gã*, já que há uma semelhança rítmica. Desse modo, o quebra-cabeça está construído e completamente em diálogo com os outros instrumentos, tendo-se uma “nova” levada para se usar. Esse mecanismo pode ser usado em qualquer ritmo, e quanto mais se praticar e conhecer toda a instrumentação, mais fácil será esse tipo de adaptação.

3.6 Improvisação

Depois de aprender a juntar os dois instrumentos, conseguir tocar dando sentido musical àquele ritmo e transitar em diferentes dinâmicas, chega o momento de trabalhar a improvisação. Quando se assimila uma levada de um gênero musical, junto com ela vem uma gama de frases, repiques, variações e solos que são pronunciados no decorrer daquele discurso, onde o tocador tem a liberdade de sair, por um período curto ou longo, daquele padrão rítmico.

O estudo feito até aqui nesta pesquisa é o de sobrepor duas bases rítmicas em ostinato simultaneamente; no entanto, caso fossem, por exemplo, dois percussionistas tocando separadamente, eles não estariam fazendo a mesma coisa do começo ao fim de uma música. Então, como se pode executar esses floreios e outras criações mais livres mesmo estando sozinhos?

Alinhando com o pilar da intercalação, em que um dos instrumentos para de tocar enquanto um outro continua, acrescentam-se, nesse momento, novos grupos rítmicos que serão as bases para a improvisação no outro instrumento, cuja presença como variação impulsionará

o ímpeto improvisativo no músico que, saindo da zona de conforto, pois o simples fato de introduzir outras notas que não são da levada tradicional já desperta algo novo. O conceito inicial é o de se tocar semínimas, colcheias e semicolcheias com apenas uma altura. Cada repetição será intercalada com a “independência completa”. Após atingir o êxito nessa sequência, deve-se fazer a mesma coisa, mas agora com o outro instrumento.

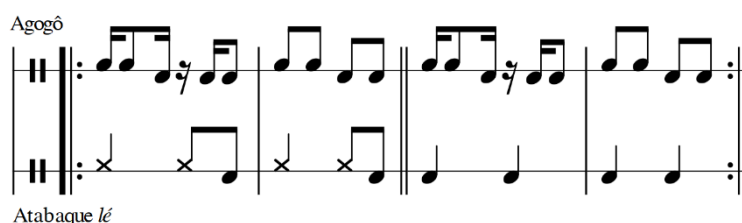


Fig. 18 – Estudo para improvisação no atabaque *lé* e agogô com uma das mãos fazendo semínimas no ijexá

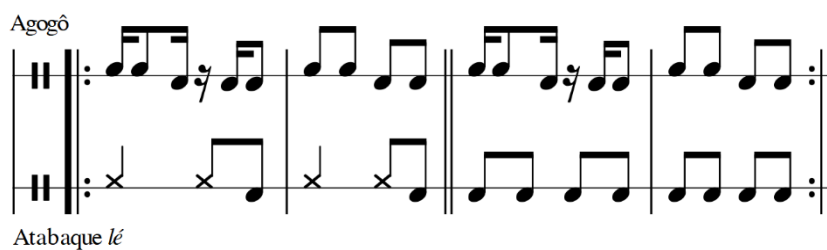


Fig. 19 – Estudo para improvisação no atabaque *lé* e agogô com uma das mãos fazendo colcheias no ijexá

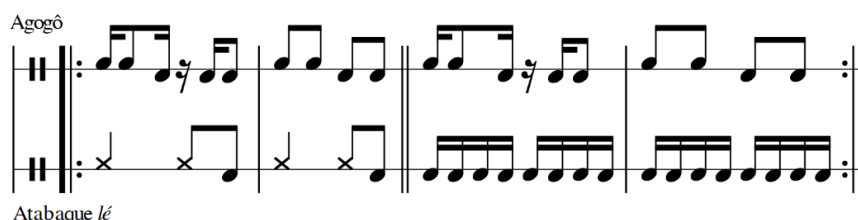


Fig. 20 – Estudo para improvisação no atabaque *lé* e agogô com uma das mãos fazendo semicolcheias no ijexá

Com o domínio dessas três rítmicas, o aluno deve explorar outras combinações, a fim de trazer mais liberdade e aumentar o seu vocabulário de frases, sendo esse o principal objetivo desse estudo, como se fossem os primeiros passos para construir essa autonomia de um ostinato para as suas variações.



Fig. 21 – Sugestões de grupos rítmicos para estudar na improvisação em cima do ostinato

Tendo esses exercícios básicos concluídos, o aprendiz deve fazer uma lista de três a quatro variações que tenha interesse em executar e experimentar fazer uma breve análise de como elas são compostas. Em muitos casos, estarão em sua composição esses grupos rítmicos aqui trabalhados; sendo assim, o aluno precisará apenas substituir as alturas (agudo ou grave).

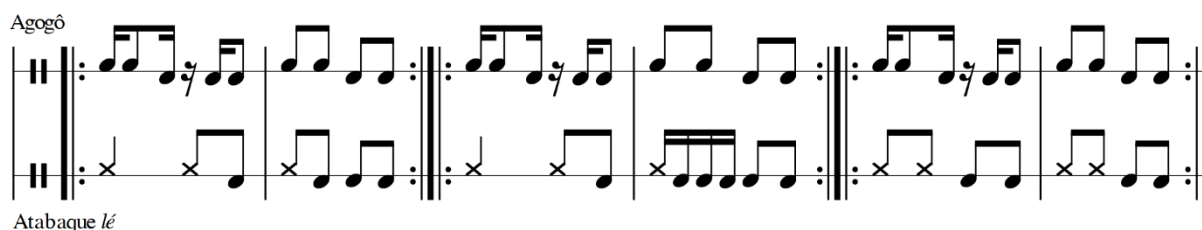


Fig. 22 – Três variações para o lé para improvisar com uma das mãos no ijexá

Com o auxílio dos métodos de leitura rítmica (por exemplo, com o Pozzoli, estudo que aprendi com o percussionista Júlio Cesar), o aluno também pode usá-los como suporte para trabalhar a automatização do ostinato que uma das mãos está tocando, enquanto a outra realiza as leituras que estão sendo propostas, contribuindo com a leitura dinâmica de uma partitura, prática comum em orquestras, estúdios de gravação e grupos de câmara.

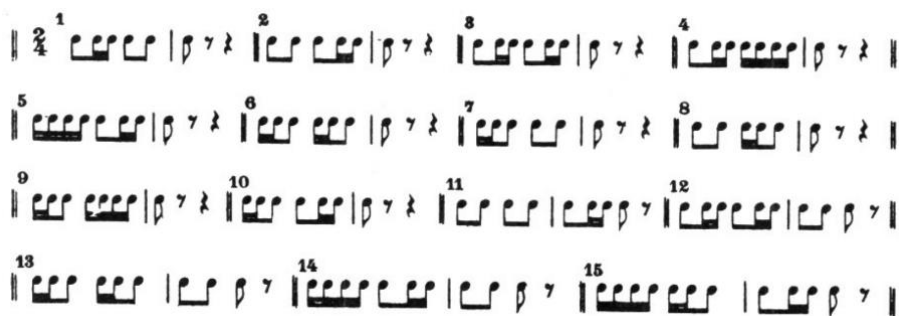


Fig. 23 – Trecho da terceira série do método *Pozzoli*

Outra forma de estruturar, avançando e dando mais liberdade para a criação momentânea, é fazer o mesmo ciclo da intercalação, porém, no lugar do silêncio, inserir a

improvisação enquanto a outra mão segue em ostinato. Pode-se inserir aquelas vocalizações, em vez do instrumento que está sendo trabalhado, fazendo com que o aluno se aproprie ainda mais daquelas possíveis ideias que surgiram ao longo do estudo, sendo um jeito leve e divertido de aprender.



Fig. 24 – Exemplo de intercalação com improviso sobrepondo-se ao ostinato na outra mão

3.7 Diálogo

Existem diferentes tipos de comportamento acionados com base no contexto em que se está enquanto instrumentista. A postura ao tocar percussão com violão, baixo e bateria é diferente de quando se toca com um pianista e uma cantora, que também é diferente de quando se acompanha um quarteto de cordas, por exemplo. O repertório também é responsável pelas escolhas, pois cada música tem as suas particularidades e a maneira como são criados os arranjos influencia totalmente no que se vai ou não tocar. Fazer o que a música “está pedindo” é uma das frases mais ouvidas na vida de um músico, mas não é uma tarefa simples de traduzir para alguém que está começando a se inserir nesses contextos. Existem códigos que estão além da notação da pauta e que devem ser oferecidos à experiência dos alunos, e, muitas vezes, apenas o olhar dos colegas já diz o que deve ser feito.

Trazendo para o concreto: na tentativa pedagógica de preparar o aprendiz para essas situações, comecei a pensar em como ensinar esse processo de inserção da independência em uma música, acompanhando outros instrumentos. Todo o aprendizado até aqui preparou a base desse recurso e a parte percussiva foi resolvida, mas como a colocar em prática? Como perceber em que momento se vai tocar, ou não, duas coisas ao mesmo tempo?

A música possui diferentes camadas, e cada qual pode ser representada por uma cor. Ora ela muda sua harmonia, ora é a dinâmica, ora é a densidade instrumental, ora o silêncio absoluto. Em todos esses momentos pode-se, por opção estética, mudar de instrumento,

acrescentar outro, tirar algo, ou seja, ao prestar atenção nesses climas, sente-se que algo está diferente e pode-se agir. Entretanto, existe uma linha tênue entre uma performance percussiva que enriqueça um arranjo e o exagero de querer exibir tudo o que se sabe durante a performance. Às vezes, só é preciso tocar um ganzá. Às vezes, ela está complexa, mas não na relação instrumental; a complexidade pode estar na letra da canção ou na própria melodia do canto, e caso o instrumentista fique acrescentando, rebuscando, criando sem um certo equilíbrio artístico com os demais instrumentos e vozes, acaba tirando o foco do que deveria estar em destaque naquele momento. Às vezes, apenas silenciar resolve, como a solução estética da filtragem. Portanto, é muito importante ter esse recurso preparado, mas não significa que precisa ser usado o tempo todo, ressaltando que tudo isso depende do contexto musical e estético em que essa música está, e da proposta artística do grupo.

Entendo que observar e dialogar com os outros é de extrema importância; é necessário experimentar e tirar suas próprias conclusões, pois não existe uma receita, uma forma que deve ser seguida a rigor. Contudo, a fim de dar um guia sobre como colocar todo esse estudo em prática, gosto de dar o exemplo de construir um mapa, um roteiro dessa independência na estrutura do arranjo. Por exemplo: em uma música que tenha introdução, parte A, refrão, parte B, refrão e final, estímulo o aluno a fazer em cada seção uma coisa diferente; desse modo, ele impulsiona o seu pensamento criativo e acompanha com mais controle, sabendo exatamente o que fazer, tendo liberdade para aplicar tudo que acabou de aprender dentro daquele ritmo.

Introdução	Parte A	Refrão	Parte B	Refrão	Final
<i>efeitos</i>	<i>lé+agôgô</i>	<i>lé+caxixi</i>	<i>lé+rumpi</i>	<i>lé+caxixi</i>	<i>efeitos</i>

Fig. 25 – Mapa do arranjo aplicando a independência do ijexá

3.8 Transposição rítmica em um *setup*

Quando cria familiaridade com um ritmo, aquele que toca tem liberdade de transitar entre os diferentes instrumentos e levar as características desse ritmo para outros instrumentos que não necessariamente fazem parte daquela tradição. Essa habilidade eu chamo de transposição rítmica, em que se executa os mesmos padrões rítmicos só que em outra instrumentação, pois, quando existe o domínio de uma certa linguagem, mesmo ela sendo típica de um certo contexto e de determinados instrumentos, o músico criativo não precisa se limitar

aos instrumentos ou às levadas tradicionais (SANTOS, 2018). Toda aquela grade percussiva também pode ser transposta para outras famílias de instrumentos, como nos exemplifica Ikeda (2016, p. 34), em um processo semelhante ao da redução para piano (na música erudita) e à síntese do instrumental percussivo do samba na levada do violão da Bossa Nova:

Musicalmente, o aspecto mais interessante é o processo de síntese rítmica, chegando-se a uma redução mínima, um motivo rítmico básico, que ainda permite o reconhecimento do gênero, originalmente executado por um trio de tambores, um gã (agogô) e vozes, e que foram vertidos, reduzidamente, para outros instrumentos de uso mais comum na música popular, como a bateria, o violão ou guitarra, o piano, o contrabaixo, e até mesmo um pandeiro e outros, que mesmo isoladamente permitem caracterizar o ritmo, notando-se que isso ocorreu em um processo de ‘aprendizado’ e experimentações de técnicas que foram sendo aprimoradas e acumuladas, pois sobre o ritmo, ainda não havia um pleno domínio técnico para esses instrumentos.

Ao se criar um *setup* diferente, com outros timbres, materiais e sonoridades distintas, rompe-se o ciclo de previsibilidade (CARINCI, 2012), trazendo novas configurações que podem percorrer infinitos caminhos, pois não está se limitando às tradições.

Essa concepção nasce a partir do momento em que o instrumentista se depara com um repertório que vai transitar entre diversos gêneros musicais e, na impossibilidade de levar um *setup* para cada ritmo, como samba, baião, maracatu, cabula etc. em um mesmo show, ele monta uma disposição sonora que dê conta de traduzir aqueles estilos ao máximo, trazendo um ou dois elementos de cada um e considerando as semelhanças que existem entre eles.

Pensando em frequências (agudo, médio e grave) e timbres, todos os ritmos reúnem instrumentos que passam por elas – por exemplo, tanto o agogô no samba e no baião, quanto o *gonguê* no maracatu e o *gã* no cabula têm uma característica em comum que são os timbres agudos. Ao respeitar essa similaridade, pode-se experimentar tocar as mesmas levadas, só que em outros objetos sonoros, como em um prato, uma caixa, uma garrafinha de vidro, um reco-reco etc. O importante é manter a lógica de pares nessa transposição entre dois instrumentos (agudo para agudo, médio para médio, grave para grave).

Para melhorar a compreensão da transposição rítmica, o exercício a ser praticado é montar um *setup* com nenhum instrumento inerente àquele ritmo, explorar suas alturas e timbres, adaptar as levadas conforme o gosto pessoal e recriar, caso seja preciso. Esse ambiente não familiar é acompanhado pelo desafio de se conhecer bem tanto o gênero de saída, quanto o

de chegada, apesar das limitações físicas, isto é, as possibilidades de execução. (GIOVANNINI, 2016).

CONCLUSÃO

No decorrer desta pesquisa, procurei trazer um breve apanhado teórico e histórico sobre o surgimento da independência percussiva, percorrendo a história da bateria, sua chegada ao Brasil e apontando influências que foram responsáveis por uma nova maneira de se enxergar as práticas percussivas feitas até então, e a história da percussão múltipla. Concluo que a falta de recursos, sejam eles econômicos, territoriais (espaços) e a escassez de músicos foram pontos cruciais que impulsionaram a criação de soluções que culminaram na prática de um músico tocar dois ou mais instrumentos ao mesmo tempo. Ressaltando, é claro, a inventividade e a disposição criadora dos músicos para se desenvolver essa técnica em função das contingências do ambiente. Esse percurso que a história conta sugere que essa execução individual, em muitos momentos, pode substituir as práticas outrora executadas por um grupo de percussionistas (BARSALINI, 2010, p. 820).

A necessidade sempre falou mais alto e inspirou a saída da zona de conforto para pesquisas, descobertas e adaptação a essas demandas de se tocar só, sendo este um dos argumentos que mais ouvi dos percussionistas que entrevistei no meu *podcast* chamado Independência CAST¹¹. Todos tinham histórias parecidas, seja por estímulos profissionais, seja por estímulos pessoais, que culminavam em *setups* com uma diversidade sonora enorme e atuações brilhantes, técnica e musicalmente falando.

A curiosidade é outra característica que conduz e mostra que quem toca está em constante diálogo com o novo, o desconhecido, o acaso, o risco, procurando inserir novos objetos sonoros e saindo do “mais do mesmo”. Ari Colares comentou, em uma de suas aulas, sobre fugir dos sons *standards*, no sentido de buscar novas maneiras de traduzir suas ideias e *grooves*, não se prendendo a um senso comum de som e procurando escapar de padrões e clichês. Essa reflexão culmina no levantamento e na motivação de dar um impulso definitivo em um trabalho mais minucioso com a independência.

O que também é bom destacar é que não se conseguirá estudar tudo o que ela proporciona, pois, assim como foi visto, essa metodologia pode ser aplicada a qualquer ritmo

¹¹ Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLc5A2UBCfVZfAB5rp6dB_aCQHs9NivleN.

e, assim, pode ter desdobramentos imprevisíveis. Nesse sentido, a construção dessa independência percussiva deve acompanhar a construção da sua história, das suas memórias enquanto músico. Esse modelo de ensino é análogo a um videogame em que é preciso “passar de fases”, reflexo da problemática na construção de metodologias que dizem “faça isso”, “depois isso”, “depois aquilo”. Logo, em termos cognitivos, busca-se ir do mais fácil para o mais difícil; porém a experiência do aprendizado musical é uma experiência complexa, não se restringe a “passar de fase”; na verdade, estão sendo criadas memórias que moldarão a vida dos estudantes enquanto seres musicais, construindo uma história musical, com paciência, presença, profundidade, integridade, e vivendo cada momento em contato também com os diferentes saberes dos colegas (con-vivendo), entendendo que fazemos parte de um todo, de uma comunidade musical, seja ela espacial, enquanto localidade, ou temporal, enquanto história.

Não se pode ignorar que o meio nos instiga a pesquisar e desenvolver novas habilidades que impulsionam descobertas e que moldam a identidade, consciente ou inconscientemente. Sinto que a independência está contribuindo para essa construção integral do meu fazer musical. A partir da imersão nesse universo, percebo que muitas portas são abertas e que eu consigo me expressar de diferentes maneiras, ampliando a minha narrativa sonora e a dos grupos que acompanho.

Emergir em uma especificidade, como a percussão, é procurar sair de um “lugar genérico” na vida de músico, buscar uma profundidade nas práticas e no discurso musical, de maneira que possibilite um reconhecimento de alteridade diante de uma pluralidade de percussionistas. As buscas por novas formas de se fazer música, novas montagens de *setup*, novos timbres, novos instrumentos são essenciais no mundo contemporâneo e ampliam as oportunidades profissionais, tornando os percussionistas mais requisitados para compor diferentes formações musicais, e isso trará novas formas de se pensar o que se faz como instrumentista. O desafio de buscar uma complexidade cada vez maior é importante na formação do músico, porém a convivência com outros músicos e outros tipos de música nos mostra a importância de aliar essa complexidade a uma busca pela simplicidade também, equilibrando som e silêncio, e sempre a serviço da música.

Esta pesquisa nasceu da necessidade de compartilhar, contribuir e orientar uma sequência de estágios didáticos para além da experiência isolada de cada educador, tentando sistematizar um caminho pedagógico que vise à autonomia e expansão das práticas percussivas

do aprendiz de percussão, fornecendo as ferramentas básicas para despertar criativamente suas investigações, como músicos, na independência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARSALINI, Leandro. Suave, bateria, suave! In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - SIMPOM, 1., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. p. 818-827.
- BARBOSA, Felipe. *Guia completo sobre pratos de bateria* – parte II. 15 jan. 2018. Disponível em: <https://www.clubedobaterista.com.br/pratos/guia-completo-sobre-pratos-de-bateria-parte-ii>. Acesso em: 13 dez. 2021.
- CARINCI, Enrico Joseph. *Técnica estendida na performance de músicos brasileiros*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.
- CHARLES, Benjamin Andrew. *Multi-Percussion in the Undergraduate Percussion Curriculum*. Doctoral Essay (Doctor of Musical Arts) –University of Miami, Coral Gables, 2014.
- COHON, João Casimiro Kahil. A bateria múltipla e suas performances. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 28., 2018, Manaus. *Anais...* Manaus: ANPPOM, 2018. p. 1-8.
- COHON, João Casimiro Kahil. *História da bateria*. [S.d.]. Disponível em: <https://www.joaocasimiro.net/historiadabateria>. Acesso em: 13 dez. 2021.
- GLASS, Daniel. *The Century Project: 100 Years of American Music from Behind the Drums (1865-1965)*. Oxnard: Drum Channel, 2012. 2 DVD-ROM.
- GIOVANNINI, Saulo Ribeiro. *Musique Concrète Instrumentale: técnicas expandidas no repertório de percussão*. Dissertação (Mestrado em Música – Interpretação Artística, Especialização: Percussão) – Departamento de Música, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Porto, 2016.
- HEMSWORTH, Brendan Rui. *A bateria aberta: sua representação teórica e aplicação no ensino experimental da percussão*. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016.
- IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 21-36, 2016.
- INDEPENDÊNCIA Cast. [Locução de]: Daniel Alfaro. *Podcast*. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLc5A2UBCfVZfAB5rp6dB_aCQHs9NivleN.
- MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 61-79, dez. 2010.
- NICHOLLS, Geoff. *The Drum Book: A History of the Rock Drum Kit*. San Francisco: Miller Freeman Books, 1997.
- OKAZAKI, Victor Hugo Alves; RODACKI, André Luiz Félix; KELLER, Birgit. Coordenação Motora: conceitos gerais. In: SIMPÓSIO DE EDUCAÇÃO FÍSICA E

DESPORTOS DO SUL DO BRASIL, 16., 2004, Ponta Grossa. *Anais...* Ponta Grossa: [s.n.], 2004. p. 121-126.

REIMER, Benjamin N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*. Doctoral Paper (Doctor of Music in Performance Studies) – Schulich School of Music, McGill University, Montreal, 2013.

SANTOS, Arildo Colares dos. *Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.