



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO ARTES - IARTE  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**O DESENVOLVIMENTO DE ARRANJOS PARA A PRÁTICA COLETIVA DA  
PERCUSSÃO COM FOCO EM RITMOS POPULARES BRASILEIROS**

Uberlândia  
Dezembro de 2019

RAFAEL ALVES DE OLIVEIRA

**O DESENVOLVIMENTO DE ARRANJOS PARA A PRÁTICA COLETIVA DA  
PERCUSSÃO COM FOCO EM RITMOS POPULARES BRASILEIROS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em cumprimento de avaliação da disciplina Pesquisa em Música 3 e TCC do Curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia para a obtenção do título de Bacharel em Percussão, sob orientação do professor Dr. Cesar Traldi.

Uberlândia

Dezembro de 2019

## RESUMO

Esse trabalho apresenta e analisa arranjos de ritmos brasileiros desenvolvidos a partir de aulas coletivas com instrumentos de percussão. Todo o material foi elaborado pensando na prática coletiva desses instrumentos por ritmistas de diversos níveis de domínio musical. Os arranjos apresentados foram registrados em partituras e em estúdio, e também foi feita uma análise de cada ritmo proposto, discutindo sobre os processos de construção e desenvolvimento de cada arranjo. A pesquisa também conta com uma contextualização teórica que relaciona metodologias de ensino coletivo da percussão com características dos ambientes de cultura popular.

**Palavras-chave:** Percussão popular. Prática coletiva da percussão. Ritmos brasileiros. Arranjos para percussão. Ensino coletivo de instrumentos musicais.

## **ABSTRACT**

This paper presents and analyzes arrangements of Brazilian rhythms developed from collective lessons with percussion instruments. All the material was elaborated thinking about the collective practice of these instruments by rhythm players of different levels of musical domain. The arrangements presented were recorded in sheet music and studio, and an analysis of each proposed rhythm was also made, discussing the processes of construction and development of each arrangement. The research also has a theoretical contextualization that relates methodologies of collective percussion teaching with characteristics of popular culture environments.

**Keywords:** Popular percussion. Collective practice of percussion. Brazilian rhythms. Percussion arrangements. Collective teaching of musical instruments.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 01: Clave base do Baião.                                                     | 31 |
| Figura 02: Transcrição da levada de caixa utilizada no Arranjo.                     | 31 |
| Figura 03: Transcrição da levada do surdo de 3ª utilizada na seção “A2”.            | 32 |
| Figura 04: Transcrição da primeira levada de agogô utilizada no Arranjo.            | 32 |
| Figura 05: Transcrição da primeira levada de chocalho utilizada no Arranjo.         | 32 |
| Figura 06: Transcrição da primeira levada de tamborim utilizada no Arranjo.         | 33 |
| Figura 07: Transcrição da primeira levada de repinique utilizada no Arranjo.        | 33 |
| Figura 08: Transcrição da primeira parte apresentada pelos Surdos.                  | 33 |
| Figura 09: Transcrição da frase decrescente do agogô.                               | 34 |
| Figura 10: Transcrição da segunda levada de agogô utilizada no Arranjo.             | 34 |
| Figura 11: Transcrição da segunda levada de repinique utilizada no Arranjo.         | 35 |
| Figura 12: Transcrição da segunda levada de tamborim utilizada no Arranjo.          | 35 |
| Figura 13: Transcrição da segunda levada de surdo de 3ª utilizada no Arranjo.       | 35 |
| Figura 14: Clave base da Zabumba no Baião utilizada no Arranjo.                     | 35 |
| Figura 15: Transcrição da célula rítmica do surdo de 3ª.                            | 38 |
| Figura 16: Transcrição da levada da caixa.                                          | 39 |
| Figura 17: Transcrição da Frase.                                                    | 40 |
| Figura 18: Transcrição da levada de tamborim utilizada na seção “C”.                | 40 |
| Figura 19: Transcrição da clave do agogô de duas campanas no Ijexá.                 | 44 |
| Figura 20: Transcrição da clave do agogô de quatro campanas no Ijexá.               | 44 |
| Figura 21: Transcrição da levada de repinique.                                      | 44 |
| Figura 22: Transcrição da levada de surdo de 3ª.                                    | 45 |
| Figura 23: Transcrição da levada de caixa.                                          | 45 |
| Figura 24: crescente em colcheia para todos os naipes.                              | 46 |
| Figura 25: Transcrição da levada do repinique na “Introdução” do Arranjo.           | 49 |
| Figura 26: Transcrição do surdo de 3ª no “Solo”.                                    | 50 |
| Figura 27: Transcrição da levada do agogô.                                          | 50 |
| Figura 28: Transcrição da primeira frase em tercinas.                               | 50 |
| Figura 29: Transcrição da segunda frase em tercinas com os instrumentos agudos.     | 51 |
| Figura 30: Transcrição da levada do repinique na seção “B”.                         | 52 |
| Figura 31: Transcrição da levada de caixa na seção “B”.                             | 52 |
| Figura 32: Transcrição da levada tradicional do xequerê no Maracatu.                | 54 |
| Figura 33: Levada de caixa no maracatu.                                             | 55 |
| Figura 34: Transcrição da primeira clave de agogô utilizada no arranjo do Maracatu. | 55 |
| Figura 35: Baque de Marcação das Alfaias da Nação Estrela Brilhante.                | 55 |

|                                                                                                     |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 36: Frase dos surdos, semelhantes ao Baque de Parada das Alfaias da Nação Estrela Brilhante. | 56 |
| Figura 37: Transcrição da segunda clave de agogô utilizada no Arranjo.                              | 56 |
| Figura 38: Transcrição da subida de repinique na Introdução do arranjo.                             | 59 |
| Figura 39: Transcrição da levada tradicional do repinique.                                          | 59 |
| Figura 40: Transcrição da subida de tamborim na Introdução do arranjo.                              | 60 |
| Figura 41: Transcrição da levada de caixa.                                                          | 60 |
| Figura 42: Transcrição dos surdos de marcação.                                                      | 60 |
| Figura 43: Transcrição da entrada do surdo de 3 <sup>a</sup> .                                      | 60 |
| Figura 44: Transcrição da levada do surdo de 3 <sup>a</sup> .                                       | 61 |
| Figura 45: Transcrição da levada agogô.                                                             | 61 |
| Figura 46: Transcrição da levada do chocalho.                                                       | 62 |
| Figura 47: Transcrição da variação/subida do surdo de 3 <sup>a</sup> .                              | 62 |
| Figura 48: Transcrição da Virada de 2 <sup>''</sup> .                                               | 63 |
| Figura 49: Transcrição da Virada de 3 <sup>''</sup> .                                               | 64 |
| Figura 50: Transcrição da levada de Teleco-Teco apresentada pelo tamborim.                          | 64 |
| Figura 51: Transcrição da segunda Virada de 2 <sup>''</sup> .                                       | 65 |
| Figura 52: Transcrição da convenção final.                                                          | 66 |

## LISTA DE QUADROS

|                                                     |    |
|-----------------------------------------------------|----|
| Quadro 1: Análise estrutural do Arranjo (Baião).    | 30 |
| Quadro 2: Análise estrutural do Arranjo (Coco).     | 37 |
| Quadro 3: Análise estrutural do Arranjo (Ijexá).    | 43 |
| Quadro 4: Análise estrutural do Arranjo (Maculelê). | 49 |
| Quadro 5: Análise estrutural do Arranjo (Maracatu). | 54 |
| Quadro 6: Análise estrutural do Arranjo (Samba).    | 58 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                            |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO                                                                                                 | 10 |
| 1 COLETIVOS DE INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO - FORMAÇÕES, INSTRUMENTAÇÕES E NOMENCLATURAS NA MÚSICA BRASILEIRA | 14 |
| 2 ATIVIDADE EM GRUPO E O TERMO COLETIVO                                                                    | 25 |
| 3 ARRANJOS                                                                                                 | 29 |
| 3.1 Baião                                                                                                  | 30 |
| 3.2 Coco                                                                                                   | 37 |
| 3.3 Ijexá                                                                                                  | 43 |
| 3.4 Maculelê                                                                                               | 49 |
| 3.5 Maracatu                                                                                               | 54 |
| 3.6 Samba                                                                                                  | 58 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS                                                                                       | 70 |
| REFERÊNCIAS                                                                                                | 71 |
| APÊNDICE                                                                                                   | 74 |
| APÊNDICE A – LINK DOS ÁUDIOS DOS ARRANJOS                                                                  | 75 |
| APÊNDICE B - LEGENDA (NOTAÇÃO) UTILIZADA NAS PARTITURAS                                                    | 76 |
| APÊNDICE C - PARTITURA BAIÃO                                                                               | 77 |
| APÊNDICE D - PARTITURA COCO                                                                                | 81 |
| APÊNDICE E - PARTITURA IJEXÁ                                                                               | 86 |
| APÊNDICE F - PARTITURA MACULELÊ                                                                            | 89 |
| APÊNDICE G - PARTITURA MARACATU                                                                            | 91 |
| APÊNDICE H - PARTITURA SAMBA                                                                               | 95 |

## INTRODUÇÃO

Nas diversas formas de atuação musical, o percussionista normalmente aparece junto a outros músicos, que podem tocar outros instrumentos ou até mesmo instrumentos de percussão. Como músico percussionista sempre me vi interessado por esse contexto coletivo da percussão, participando de fanfarras, congada, grupo de percussão da universidade e atualmente desenvolvendo aulas e oficinas de percussão para crianças e baterias universitárias. Assim me vejo próximo a essa realidade, buscando aprimorar a execução dos instrumentos, a escuta e a pesquisa de grupos e ritmos. Paiva (2004) afirma ser esse um dos contextos em que geralmente se insere um percussionista:

Em geral, o percussionista tem a sua formação musical ligada tradicionalmente ao fazer musical em grupo, seja pela sua participação em grupos de tradição folclórica, étnica e religiosa, seja pela sua participação em bandas, orquestras e grupos de percussão. Tanto na formação erudita quanto na formação popular, o percussionista torna-se um músico privilegiado no que diz respeito à prática em conjunto. Por isso, o trabalho em grupo com instrumentos de percussão é uma atividade pedagógica que deve fazer parte da formação musical de todo percussionista, seja qual for a sua especialidade (bateria, pandeiro, congas, tímpanos, teclados ou outros). (PAIVA, 2004, p. 88).

Algumas das minhas atividades profissionais me colocaram diante da necessidade de dar aulas de percussão em grupo, com isso, precisei procurar por materiais didáticos que me auxiliassem nesse processo e me deparei com uma escassez de material que abordasse a percussão brasileira de forma coletiva. Diante minha inquietação por essa realidade, e por estar agora em um curso de graduação, vi a possibilidade de contribuir a favor do desenvolvimento desses materiais. Isso somado às novas experiências trabalhando com baterias universitárias fez surgir à questão que motivou esse trabalho: Como desenvolver um material que possa ajudar na realização de atividades coletivas com instrumentos de percussão utilizando ritmos brasileiros?

Assim, tomei como objetivo criar arranjos de ritmos populares brasileiro que trabalhei em aulas coletivas com baterias universitárias, em seguida, analisei esse processo de criação e desenvolvimento dos arranjos. Espero assim contribuir para a prática coletiva da percussão, com foco em ritmos brasileiros.

Os procedimentos metodológicos utilizados nesta pesquisa passaram pelas seguintes etapas:

- A. Levantamento e estudo bibliográfico e de materiais áudio/audiovisual dos ritmos que serão abordados;
- B. Estudo bibliográfico sobre a Prática e o Ensino Coletivo da percussão.
- C. Organização e preparo dos arranjos utilizando elementos estudados em “1”.
- D. Notação dos arranjos em partituras.
- E. Gravação dos arranjos em estúdio.
- F. Reflexão e análise do processo de preparação e performance dos arranjos criados.

Os arranjos aqui apresentados foram elaborados a partir da experiência de ministrar aulas coletivas e oficinas para baterias universitárias da cidade de Uberlândia e região. Esses grupos universitários são formados por estudantes de outras áreas acadêmicas, além da música, pessoas que se interessam pela percussão e por essa prática coletiva, porém, desprovidos de técnicas e conhecimentos musicais específicos, sendo que a maioria dos participantes nunca tocou nenhum instrumento musical. Aqui o foco dos ritmistas não está no desenvolvimento técnico dos instrumentos, e sim na construção de um material musical que servirá como o “arranjo” do grupo, utilizado nos momentos de apresentações das baterias. Mestrinel (2015) comenta que “diversas faculdades e institutos possuem a sua bateria, geralmente vinculada à Atlética (associação acadêmica que promove a prática esportiva e eventos recreativos)”. (MESTRINEL. 2015 p. 1).

Desde 2017 comecei a desenvolver aulas coletivas de percussão para algumas baterias universitárias da cidade de Uberlândia e região, com a finalidade de ajudá-los a desenvolver um material musicalmente interessante, que contribuísse com a evolução técnica e musical dos grupos. Assim todo o trabalho desenvolvido sempre foi adaptado às possibilidades de cada grupo, ou melhor, de cada ritmista, levando em consideração que recursos como a escrita musical, o domínio estético necessário para a boa performance do material sonoro e a técnica instrumental, não são de domínio desses instrumentistas.

As baterias universitárias se utilizam apenas de instrumentos de percussão, tendo como base instrumental a formação de uma bateria de escola de samba. Diante disso, todos os ritmos e arranjos desenvolvidos foram arranjos utilizando dessa instrumentação. Segundo Mestre Odilon, os instrumentos de uma bateria de escola de samba são surdos de 1ª, 2ª e 3ª (respectivamente marcação, resposta, corte), repiques, caixas ou taróis,

chocalhos, tamborins, e outros como (pandeiros, cuícas, agogôs, reco-recos, frigideiras e pratos). (COSTA; GONÇALVES, 2000, p. 13-14). Podendo também fazer presente o uso de instrumentos complementares a esses, desde que sejam instrumentos da família da percussão, como por exemplo, para o ritmo do Maracatu, foi utilizado o instrumento Xequerê, também chamado de Abê (termo mais utilizado pelos grupos tradicionais de maracatu).

Em todos esses grupos trabalhamos o Samba como ritmo base, também chamado de Samba batucada, porém, além do samba, sempre trabalhamos com outros ritmos e elementos musicais, que são organizados e desenvolvidos de forma a soar uma única música, construindo assim o “arranjo musical” do grupo. Para esses grupos, a versatilidade rítmica e a ampla variação de breques e paradinhas, são de extrema importância. Mestrinel (2015), afirma sobre essas convenções que:

Os breques incrementam a batucada, criando uma novidade na repetição cíclica do ritmo, pontuando um trecho de uma canção, ou finalizando o ritmo de forma impactante. As viradas<sup>1</sup> pontuam a transição entre trechos e se diferem dos breques por serem curtas e repetidas mais frequentemente, são mais "corriqueiras". (MESTRINEL. 2015, p. 4).

Porém, para desenvolver determinada ideia, preciso considerar o grau de complexibilidade da proposta, levando em consideração as limitações técnicas dos ritmistas, também atento se a proposta apresentada soará musicalmente interessante ao grupo, desenvolvendo dessa forma um processo de arranjo, onde toda a orquestração e adaptação dos ritmos propostos seja baseada na sonoridade típica da formação instrumental aqui utilizada.

Todo esse processo de arranjo dos ritmos acontece de forma a reunir e destacar elementos que acreditei ser necessário para a caracterização dos ritmos. Tudo foi experimentado e trabalhado de forma didática com os grupos, em ambientes de aulas coletivas, buscando pela criatividade e ineditismo do material proposto, sempre buscando o desenvolvimento musical e a evolução técnica de cada grupo e de seus integrantes.

---

<sup>1</sup> As viradas são pequenas convenções usadas para indicar mudanças de trechos no Samba ou, como um curto breque que pode iniciar ou concluir alguma seção do arranjo. Nesse trabalho desenvolvemos dois formatos de viradas, aqui chamadas de “Virada de 2” e “Virada de 3”

Dentre os diversos elementos e ritmos que trabalho nas baterias, me apropriei apenas dos ritmos brasileiros para o desenvolvimento deste trabalho, assim, os que somarão aos interesses da pesquisa são Baião, Coco, Ijexá, Maculelê, Maracatu, Samba batucada.

O primeiro capítulo desta monografia mostra diversos formatos de coletivos de percussão, e apresenta um panorama geral sobre o contexto de cada ritmo e suas formações instrumentais. A seguir está “Atividade em Grupo e o Termo Coletivo” que discorre sobre as relações presentes entre os ambientes de ensino coletivo da percussão e as tradições da cultura popular. O capítulo seguinte, referente aos arranjos, conceitua o termo que utilizamos no trabalho, e apresenta uma análise individual de cada arranjo, discutindo sobre o desenvolvimento do material proposto. Chegando assim, à conclusão final do trabalho.

## **1 COLETIVOS DE INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO - FORMAÇÕES, INSTRUMENTAÇÕES E NOMENCLATURAS NA MÚSICA BRASILEIRA**

A prática de instrumentos de percussão e de ritmos populares é uma atividade bastante presente no cotidiano do povo brasileiro e acontece a partir de diversas formas e manifestações culturais. Como exemplo disso, podemos citar: os festejos regionais populares, as práticas religiosas, grupos como as fanfarras escolares, bandas de música, os diversos formatos de blocos carnavalescos, baterias e grupos de torcidas, dentre outros.

Por abordar a prática em grupo desses instrumentos, começamos a utilizar o termo “percussão em grupo”, entretanto, o termo “grupo de percussão” faz referência a um modelo pré-estabelecido de grupo, onde embora formados por instrumentos de percussão, se utilizam de um caráter e repertório específico da música de concerto (música contemporânea).

Morais e Stasi (2010) contextualizam o significado de “grupo de percussão” dizendo que em meio às décadas de 1920 e 1930 se consolidou um tipo de formação bastante inovador, que é o grupo de percussão. Esses autores consideram o “grupo de percussão” uma formação que ajudou a criar novas condições e possibilidades sonoras, estimulando o desenvolvimento técnico tanto da escrita quanto da performance em percussão, e que isso se dá sobre o plano histórico das formações de caráter ocidental. Paiva (2015) também acrescenta que “o grupo de percussão tem se consolidado em termos de instrumentação, de repertório e, até mesmo, de estética musical, principalmente relacionada à chamada música contemporânea, dos séculos XX e XXI.” (PAIVA, 2015, p. 21).

Frungillo (2003), em seu “Dicionário de Percussão”, aborda o tema de maneira mais abrangente, dizendo que grupo de percussão é uma:

Seção instrumental composta pelos músicos responsáveis pela execução dos instrumentos de percussão e outros tradicionalmente a eles designados (chocalhos, instrumentos de choque, etc.). Integram as orquestras sinfônicas, de câmara, conjuntos populares e são predominantes e essenciais em conjuntos instrumentais como o Gamelão, escolas de samba, banda(s), etc. (FRUNGILLO, 2003, p. 252).

No Brasil são inúmeras as manifestações musicais que se utilizam de um conjunto de instrumentos de percussão, sejam acompanhados por outros instrumentos ou não, sendo

cada um desses grupos intitulados por nomenclaturas específicas e não apenas chamados de grupo de percussão. Exemplo dessas diferentes nomenclaturas para grupos diversos de percussão são: as baterias das Escolas de Samba, os ternos de Congada, as nações ou grupos de Maracatu, os Blocos Afro etc.

Um termo também bastante usado para a junção e prática de vários instrumentos musicais é o termo “banda”, sendo que essa expressão nomeia uma grande manifestação musical coletiva, conhecida por suas ligações festivas e cívicas, presentes nas diversas regiões do país, que são as bandas de música. Estas que são fonte de formação de diversos músicos são também responsáveis pela existência do “dobrado”, um gênero musical brasileiro. Atualmente as bandas de música estão presentes em alguns municípios, e mantêm suas atividades relacionadas ao meio militar. As bandas de música também podem ser “Bandas Marciais” ou “Bandas Militares”. Dantas (2018) define o termo:

Banda é um conjunto de instrumentos de sopro acompanhados de percussão, tocando música apropriada para a movimentação de pessoas. Presente na música humana desde a Idade Antiga, pelo que nos traz o testemunho de esculturas e relatos, na maioria das vezes está associada à atividade militar e religiosa. (DANTAS, 2018, p.12).

A percussão ocupa papel de importância dentro das bandas, e Frungillo (2003) acrescenta sobre a formação instrumental que:

Dentre os instrumentos de “percussão” são de uso tradicional (e obrigatório em concursos e festivais) o “bumbo” (ou “fuzileiro”), a “caixa” (ou “tarol”) e o “prato a 2”, geralmente mais de um instrumento de cada um deles. São utilizados eventualmente “caixa surda”, “triângulo” e “lira”. O “bumbo”, que executa os toques de alinhamento e marcha, é chamado de “tambor-mor”, denominação que se estendeu ao executante (Brasil). (FRUNGILLO, 2003, p. 27).

Esse instrumental como bumbos, pratos e caixas, está presente também em outras formações de grupos, com características semelhantes, são as tradicionais “Fanfarras” e o “Zé Pereiras”. Dantas (2018) comenta que as fanfarras têm uma relação com a movimentação ordenada – a chamada evolução – algo mais estruturado que o simples “desfilar” da banda de música. E segue seu comentário dizendo que além dos músicos que executam os instrumentos de sopro e percussão, tem quem se utiliza da arte cênica para acrescentar movimentos e embelezar o espetáculo. No “Dicionário de percussão”, Frungillo (2003) define fanfarra como:

Derivado do francês ‘fanfare’, originalmente um conjunto composto por instrumentos de ‘sopro de metal’ ‘lisos’ (sem recursos de válvulas) agregado, posteriormente, por instrumentos de percussão, essencialmente “tambores” e “prato a 2”. Dentre os “tambores” são obrigatórias às presenças de “bumbos” e “caixas” com “esteira”. O termo é empregado também como sinônimo de estilo musical para esse tipo de conjunto. (FRUNGILLO, 2003, p. 123).

O Zé Pereira está ligado às tradições do carnaval carioca, utilizando apenas de instrumentos de percussão. Segundo Frungillo (2003), Zé Pereira:

Nome dado ao conjunto formado por “bumbo(s)” utilizado em Portugal em desfiles festivos. Muito provavelmente deu origem ao termo brasileiro que designa o bloco de músicos e dançantes que dá início aos festejos do Carnaval, geralmente precedido por um “bumbo”, muito comum no início do séc XX (Europa, Brasil). (FRUNGILLO, 2003, p. 397).

Costa e Gonçalves (2000) comentam que no séc. XIX, a burguesia carioca começa a importar elementos da Europa para seu carnaval, junto a isso, o povo organizava sua folia na forma de grupos denominados Zé Pereiras, desfilando ao som de bumbos e outros instrumentos de percussão. Ainda sobre o surgimento dessas festividades Costa e Gonçalves (2000) afirmam:

O carnaval do povo e o carnaval da elite iriam, pouco a pouco, se fundir e se confundir num processo típico da cidade do Rio de Janeiro. Surgiram os cordões, os ranchos, os blocos e, por fim, as escolas de samba. (COSTA; GONÇALVES, 2000, p. 8-9).

As escolas de samba surgem no Rio de Janeiro nos meados da década de 1920,

No dia 12 de agosto de 1928, no bairro do Estácio, foi fundada a primeira escola de samba, a Deixa falar. Por haver, nas imediações, uma Escola Normal, Ismael resolveu batizar o seu grupo de “escola de samba”, deixando implícito que este formaria “professores de samba”. (COSTA; GONÇALVES, 2000, p. 9).

Na década de 1930 elas se estabeleceram e ganharam a sigla G.R.E.S. – Grêmio Recreativo Escola de Samba. Entre as estruturas de uma escola de samba se encontra a bateria, que é de bastante interesse e contribuição para o trabalho, uma vez que a instrumentação proposta para o desenvolvimento desta pesquisa se baseia nos instrumentos característicos dessa formação. Como afirmam Costa e Gonçalves (2000), “Sempre

pulsando no compasso binário, a bateria de uma escola de samba é hoje uma orquestra de aproximadamente 300 pessoas, formada exclusivamente por instrumentos de percussão.” (COSTA; GONÇALVES, 2000, p. 12).

Como já foi dito anteriormente no começo do trabalho, embora possa haver algumas variações instrumentais, segundo Costa e Gonçalves (2000), os instrumentos tradicionais de uma bateria de escola de samba, são surdos de 1ª, 2ª e 3ª (respectivamente marcação, resposta, corte), repiniques, caixas de guerra e taróis, chocalhos, tamborins, e outros como (pandeiros, cuícas, agogôs, reco-recos, frigideiras e pratos) (COSTA; GONÇALVES, 2000, p. 13-14).

As escolas de samba têm papel de destaque no carnaval brasileiro, sendo talvez o grupo mais popular e mais disseminado pelo país nesta festividade. Porém são inúmeras as outras formações de grupos e festejos musicais percussivos que acontecem ao longo dessa festa, seguindo suas diversas tradições. Assim temos, por exemplo, o Maracatu, os Blocos Afros Baianos, o Frevo, dentre outros grupos. Alguns com caráter mais festivo, porém em praticamente todos, se faz presente certo vínculo religioso.

O Maracatu e a Congada são folguedos de cortejo, que surgem de manifestação de origem africana decorrentes das festas de coroação do Rei do Congo. São festividades bastante similares, com semelhanças no cantar, no vestir, e em elementos que compõem o cortejo, embora cada qual apresenta suas especificidades, utilizando instrumentos distintos e tendo suas festividades em contextos diferentes.

Existem dois tipos de formações do Maracatu, podendo ser Maracatu de baque virado, também chamado de Maracatu nação, e o Maracatu de baque solto ou Maracatu de orquestra ou Maracatu rural. Entre essas formações existem diferenças estéticas, instrumental e histórica. Guerra Peixe em seu livro “Maracatus do Recife”, publicado em 1956 (a obra mais completa até hoje sobre os maracatus), comenta sobre o Maracatu de orquestra:

A crise econômica que assolou o Brasil antes da Segunda Guerra Mundial, forçou o deslocamento de populares interioranos para as cidades mais desenvolvidas. Recife, desfrutando do prestígio de grande centro nordestino, teria sido uma das principais metas dos que se viram obrigados a emigrar. Na capital pernambucana, essa gente procuraria resolver os seus problemas próprios à época carnavalesca divertindo-se ao seu modo. E, a nosso ver, os populares do interior juntarem-se ao pessoal

de grupos recifenses, resultando, daí, os agrupamentos hoje conhecidos popularmente por “Maracatu-de-orquestra” (PEIXE, 1956, p. 94).

Quanto ao “Maracatu de baque virado” ou também “Maracatu Nação”, que faz parte dos festejos de carnaval do Pernambuco, Marcelino (2014) comenta que em suas apresentações ou cortejos, as nações de maracatu são formadas pela corte, composta por personagens que podem apresentar variações de acordo com a Nação, rainha, rei, dama do paço, boneca calunga, porta-estandarte, e por um grupo de percussionistas, designados como batuqueiros.

Os Batuqueiros tocam instrumentos de percussão, principalmente os bombos, também chamados de alfaias, as caixas e o gonguê. Juntos são responsáveis pela parte musical da manifestação, podendo configurar-se de diferentes maneiras em cada nação ou grupo de maracatu. (MARCELINO, 2014, p. 63).

Atualmente o festejo do maracatu tem se esparramado e difundido por todo o país, podendo encontrar hoje Nações e Grupos de maracatu nas diversas regiões do Brasil, onde se faz presente semelhanças e peculiaridades, sendo a religiosidade a maior diferença de uma Nação para um Grupo de maracatu.

Uma nação de maracatu tem vínculos religiosos associados às suas práticas e toca o ritmo do baque virado, enquanto um grupo de maracatu não tem vínculo com a religião e toca somente o baque virado. (MARCELINO, 2014, p. 63).

Já a Congada tem suas festividades relacionadas às festas da igreja católica, e embora sejam presentes em outros estados, sua concentração maior está nos estados de Minas Gerais, Goiás e interior de São Paulo. Segundo Cezar (2010):

No Brasil, durante os períodos colonial, regencial e imperial, irmandades de escravos realizavam festas por ocasião da escolha e coroação de simbólicos “Reis” e “Rainhas” escravos, efetuadas junto à Igreja Católica, os chamados “Reis Congos”, ocasião em que eram concomitantemente homenageados santos ditos “santos de pretos”. (CEZAR, 2010, p. 9)

Os grupos de congada são intitulados “guardas” ou “ternos” havendo mais de um formato de grupo, sendo mais frequente o Congo, Moçambique, Marujos e Catopés. Cada

formato desses apresenta suas variedades rítmicas, instrumental, e desenvolvem funções específicas na festa da congada.

Os ternos de Congada de forma geral são formados à base de instrumentos de percussão, podendo em alguns casos encontrar também violão e sanfona (sendo pouco utilizados). Os principais instrumentos são as Caixas, termo atribuído aos tambores graves, (surdos), independente do tamanho, eles se fazem presentes em todos os ternos e são fundamentais para o desenvolvimento dos ritmos da congada. Alguns grupos também se utilizam de repinique e/ou tamborins e ganzá. Os ternos de Moçambique apresentam outra organização instrumental, se utilizando apenas das “Caixas”, dos *Patongongos* (instrumento característico desses grupos):

[...] Instrumento específico do Moçambique que se assemelha a um chocalho e a peneira uma vez utilizada na mineração para separar o ouro do cascalho. [...] Para tocá-lo é necessário segurar o instrumento com as duas mãos e sacudi-lo no ritmo das caixas. O som emitido pelo *patongongo* marca nos ouvintes a especificidade do Moçambique. (COSTA, 2006, p. 110).

E também as *Gungas*:

Gungas são constituídas de pequenas latas preenchidas que formam chocalhos. Esses são presos a uma cinta de couro e amarrados às canelas de alguns dançantes, geralmente os que ascenderam na hierarquia do terno. (CEZAR, 2010, p. 120)

Uma variedade de manifestações musicais, também acontece na Bahia, com grupos formados à base de instrumentos de percussão. Com atividades relacionadas aos festejos do carnaval e ligações religiosas, os Blocos Afros são grupos percussivos que surgem na Bahia em meados da década de 1970, como forma de resistência e luta por questões sociais e raciais. “Uma das características mais marcantes dos blocos afros do carnaval Baiano é o fato de usarem basicamente instrumentos de percussão, como os timbaus, surdos, repiques, agogôs, etc.” (GUIMARÃES, 1998, p. 94).

Os Afoxés são grupos desse movimento, com forte relação à religiosidade, suas atividades estão vinculadas ao candomblé e com o carnaval. O Afoxé Ilê Aiyê surge nas periferias de Salvador, sendo um dos pioneiros desse momento de construção e afirmação dos grupos, onde a partir dele surge a denominação “Bloco Afro”.

No Dicionário de Percussão, Frungillo (2003) diz sobre Afoxé:

Ritmo derivado do conjunto instrumental e vocal do mesmo nome (Bahia, Brasil) que desfila nas ruas durante o Carnaval em forma de rancho ou cordão. É uma das manifestações realizadas pelos adeptos do ‘candomblé’ e seu ritmo característico deriva do culto afro-brasileiro, sendo utilizados “atabaques”, “agogôs” e “chocalhos” de recipiente (eventualmente são empregados “pandeiros”). (FRUNGILLO, 2003, p. 05).

Segundo Guimarães (1998), os blocos formados pelos negros eram denominados afoxés, que significa “candomblé de rua”. Surgido da necessidade de frequentadores do candomblé mostrar ao povo aspectos do culto afro, e suas músicas mantêm relação com os orixás, sendo característica dos afoxés, o uso de um porta-estandarte com o símbolo, nome e cores da entidade, e instrumentos de percussão.

O fato de estar diretamente vinculado a um terreiro de candomblé vai fazer com que a batida dos instrumentos percussivos que formam a sua bateria esteja muito ligada às batidas dos tambores e atabaques desses cultos. (GUIMARÃES, 1998, p. 93).

Embora os Afoxés sejam também blocos de música afro, posterior a eles, surgiram outros grupos carnavalescos na Bahia com instrumentação e características semelhantes, porém não intitulados Afoxés e sim “Blocos afro”, como exemplo Badauê, Muzenza, Araketu e Olodum.

As associações culturais carnavalescas afrodescendentes, popularmente conhecidas como blocos afros, constituem uma das mais importantes expressões da cultura afro-brasileira presentes na Bahia. (OLIVEIRA, 2012, p. 2).

A música desses grupos promove uma fusão de variações rítmicas, com origem na musicalidade africana, sempre baseada na percussão, se utilizando de ritmos como o ijexá, samba de roda, alujá, reggae e outros. Sendo esses grupos responsáveis por disseminar e desenvolver o samba-reggae. Guimarães (1998) comenta que estes blocos criaram um tipo de música batizada de samba-reggae, que uniu o molejo do reggae jamaicano com a intensa percussão brasileira.

O Samba de roda que também permeia esse cenário musical afro-baiano tem suas ligações com as tradições populares do recôncavo baiano e é considerado o Samba da Bahia. Graeff (2015) afirma, sobre as origens do festejo, que:

Samba de roda identifica uma tradição oral afro-brasileira da região do Recôncavo da Bahia que integra dança, música e poesia, desempenhando um papel fundamental e integrador no contexto cultural da região. O Recôncavo Baiano foi fortemente influenciado por culturas africanas por ter recebido desde os primórdios da colonização do Brasil escravos advindos da África. Considera-se que, com a migração de escravos e negros libertos da Bahia para o Rio de Janeiro em meados do século XIX, o samba baiano tenha sido levado para a capital do Brasil na época, dando origem ao samba carioca, samba nacional disseminado pelo mundo inteiro. (GRAEFF, 2015, p. 13).

Essa forma de expressão musical não está limitada a determinada festividade ou época do ano, não precisando assim de ocasião específica para acontecer, porém está presente nas principais festividades do Recôncavo, como na Lavagem da Purificação e na Festa da Boa Morte. Esse festejo acontece em roda, e pode se formar em qualquer instante, basta a junção do canto e das palmas com a dança. O Samba de roda se faz presente no cotidiano do povo do Recôncavo, e é tido como elemento de ligação entre a capoeira e o candomblé.

Sobre a instrumentação, Graeff (2015) afirma que se pode utilizar dos instrumentos musicais, ou objetos que estiverem à disposição no momento da roda, sendo que os instrumentos utilizados com mais frequência são: palma, pandeiro, timbais ou atabaques, instrumentos de cordas, surdo, tabuinhas, prato-e-faca, reco-reco, triângulo, afoxé/xequerê, ganzá, agogô e outros.

O samba de roda é essencialmente uma roda de dança acompanhada por canto e percussão. Ainda que guitarras - instrumentos de cordas dedilhadas - se façam muitas vezes presentes, ocupando uma função importante dentro do evento musical, eles são dispensáveis. (GRAEFF, 2015, p. 37-38).

O Maculelê, também é outra formação em grupo que surge no Recôncavo Baiano com base nos instrumentos de percussão, resultante das tradições africanas. Segundo Biancardi (2006) trata-se de uma:

Manifestação de dança dramática em que os participantes, geralmente do sexo masculino, dançam em grupo entrechocando as “**grimas**”, ao compasso de atabaques e ao som de cânticos, esses em português popular, mesclado com palavras oriundas de línguas africanas. (BIANCARDI, 2006, p. 57).

O Maculelê é um folguedo afro-brasileiro que também apresenta ligações religiosas. Tem caráter misterioso, agressivo e ritmo contagiante. A música é baseada nos ritmos Ijexá, Congo-angola e Barravento, usando de instrumentos de percussão (três atabaques, agogô, ganzá ou caxixi) e voz. A dança é coreografada com cada participante se utilizando de um par de bastões (“grimas”), fazendo menção a um duelo.

No livro *“Raizes Musicais da Bahia”*, Biancardi (2006) contextualiza esse folguedo dizendo que no início do séc. XX a dança desapareceu das comemorações da festa da Purificação em Santo Amaro, devido a morte de um de seus grandes mestres, ressurgindo na década de 1940 com Mestre Popó, que reuniu parentes e amigos para ensinar a brincadeira formando assim o “Grupo de Maculelê de Santo Amaro”. Atualmente o Maculelê foi incorporado por grupos de capoeira, incluindo esse festejo nas suas atividades.

Os Cocos são também outro formato de prática coletiva da percussão, e formam uma grande variedade de estilos de grupos, podendo se utilizar de expressões que façam relações ao jeito de tocar, cantar e dançar. Ayala (2017) comenta que Coco de roda, Samba de coco, Coco de zambê, Coco de pareia, Coco furado e Coco de embolada, por exemplo, são variantes dessa expressão lítero-cênico-musical “cocos”, sempre no plural. É uma prática coletiva típica do Nordeste, que envolve homens e mulheres, onde a música e a dança, integradas, se fazem presentes nos terreiros, nas festas populares e em ritmos religiosos. Cantadores e dançadores acompanhados por instrumentos de percussão (bumbo, ganzá, pandeiro, caixa etc.), palmas e/ou pela batida dos pés.

Um fator interessante é o acompanhamento dos pés, chamado de pisada, e das palmas, que tem a função de desenvolver uma marcação rítmica nos cocos, tidos assim como percussão. O Coco de tebei, por exemplo, é um grupo de coco do Pernambuco que não se utiliza de nenhum instrumento musical, só a percussão feita pelo sapateado, que dá o ritmo e o acompanhamento sonoro às vozes das cantadoras. Já o Coco de zambê, segundo Ayala (2017), ganha essa denominação por conta do instrumento Zambê, tambor com mais de um metro de extensão, também chamado de pau furado, feito de tronco escavado a brasa. Faz lembrar outras formas de expressão afro-brasileiras que utilizam instrumentos semelhantes: tambor de crioula, candomblé, jongo, batuque.

Os Cocos, também se juntam ao Xote, Baião, Marcha e Xaxado, e formam o conjunto de ritmos nordestinos mais difundidos pelos “Trios de forró” (sendo o termo “forró” oriundo da expressão “forrobodó”, usada para se referir às festas; muitas vezes, utilizada

erroneamente para se referir a um determinado ritmo), grupos musicais que tocam repertório referente às comemorações de Santo Antônio, São Benedito, São João e São Pedro. Festas Juninas. “Tradicionalmente, os trios são compostos por três instrumentos: dois de percussão - zabumba e triângulo - e um melódico e harmônico, a sanfona ou oito baixos (pé de bode)”, (ROCHA, s.d, p. 27-28). O Baião talvez seja dentre os ritmos nordestinos, o ritmo mais difundido e propagado dentre eles.

O nome Baião apareceu pela primeira vez nos anos 20, em um disco de Jararaca (José Luís Rodrigues Calazans). Porém, a partir da década de 40, torna-se nacionalmente conhecido com Luís Gonzaga que, em suas apresentações, convencionou o formato de trio: sanfona, zabumba e triângulo, como uma característica desse gênero. (PAIVA, 2004, p. 114).

A Ciranda e as Baianás também são manifestações típicas da região nordeste, que se utilizam dos instrumentos de percussão. Rocha (s.d.) comenta ser a Ciranda uma brincadeira, e que “na Ciranda praieira de Pernambuco existem várias formações instrumentais, destacando-se a que tem influência direta dos maracatus de baque virado, coco e frevo”. (ROCHA, s.d, p. 43). Também em sua pesquisa, Oliveira (2007) comenta que “a ciranda é uma dança de origem portuguesa que chegando aqui se juntou com a influência negra e indígena, absorvendo características de cada grupo étnico presente, formando-se assim a ciranda de roda de adultos do nordeste brasileiro” (OLIVEIRA, 2007, p. 08). Na ciranda se faz presente a música e a dança de roda, com ritmo simples e lento, dançado aos pares, se utilizando de instrumentos de percussão. “O ganzá, o bombo e a caixa formam o instrumental básico de uma ciranda tradicional. Às vezes, encontram-se ainda a cuíca, o pandeiro, a sanfona, ou algum instrumento de sopro.” (OLIVEIRA, 2007, p.13).

Os integrantes do festejo são chamados de cirandeiros e cirandeiros, e são: o mestre, contramestre e os músicos.

O mestre cirandeiro “tira as cantigas” (cirandas), improvisando versos e presidindo a festa, que se estende noite à dentro. Os participantes formam grandes rodas e executam coreografias simples, mas de grande poder de integração, onde as mãos dadas e a marcação dos pés para frente e para trás são características marcantes deste folguedo. (PAIVA, 2004, p. 121).

As Baianás ou “Baianas de Alagoas”, são outro formato de grupo popular, proveniente do Pernambuco, e segundo Rocha (s.d.) esses grupos também são chamados de

Baianado, Baiano, ou samba de matuto. Tendo surgido no séc. XIX, no sul do estado do Pernambuco, se expandindo para Alagoas.

Por volta de 1920, começa a ter influências do maracatu de baque solto e de baque virado, do coco e das marchas do pastoril. Essa manifestação é formada por mulheres, vestidas de baianas, que tocam, basicamente, maracás e zabumba. O apito marcante da mestra e sua voz comandam os cantos, respondido pelo grande coro. (ROCHA, s.d, p. 41).

São diversos os grupos de baianas localizados em várias regiões do Alagoas que propagam esse ritmo variante do Maracatu rural pernambucano. Tais grupos são formados por dançadores trajados com vestes convencionais de baiana, que dançam e fazem evoluções ao ritmo enérgico e contagiante dos instrumentos de percussão. Antes esse festejo era vinculado às festas natalinas, porém, hoje devido às tantas influências de outras manifestações, as festas acontecem em diversas épocas do ano.

Diante a variedade de ritmos e grupos apresentados no texto, é possível notar a ampla diversidade de formações musicais tradicionais existentes no Brasil que executam ritmos e instrumentos populares, tornando-se assim, impossível relatar todas essas formações, uma vez que muitos desses festejos são atividades extremamente regionais, tornando ainda mais difícil o acesso e contato com determinadas culturas. Assim, apresentamos algumas formações que serviram de auxílio e subsídio para o desenvolvimento dessa pesquisa e para a criação dos arranjos propostos.

## 2 ATIVIDADE EM GRUPO E O TERMO COLETIVO

A atividade musical em grupo proporciona benefícios que vão para além da prática musical, auxiliando nas diversas funções do desenvolvimento do indivíduo, portanto, cada vez mais tem se tornado vasta a lista de pesquisadores que contemplam esse formato de atividade, a favor do ensino e da prática musical. Dessa forma, Paiva (2015) comenta que praticar música em grupo e o ensino coletivo de instrumentos é de suma importância para a formação do músico, seja qual for a área específica que esse atua. Isso porque esse músico pode assim ter uma melhor relação entre as questões teóricas e a prática musical, além da socialização com os outros membros do grupo, o que favorece o processo de reflexão e o aperfeiçoamento da performance musical. Também Teixeira (2012) enfatiza a importância da atividade em grupo para a formação do percussionista, alegando que a participação em grupo de percussão é benéfica para o processo individual de aprendizagem do aluno, como mostra resultados de seu trabalho:

A análise dos dados sugere que a participação num grupo de percussão traz benefícios ao processo individual de aprendizagem dos alunos de percussão. Estes benefícios verificaram-se ao nível das competências cognitivas, das competências sociais, da motivação para o estudo e da construção de uma identidade musical. (TEIXEIRA, 2012, p. 95).

Recentemente diversos pesquisadores têm desenvolvido trabalhos abordando a prática coletiva da percussão, tanto com pesquisas voltadas às práticas e grupos populares, quanto trabalhos que abordam as metodologias de ensino e aprendizagem coletiva desses instrumentos. Mesmo assim, a baixa quantidade de material didático que contemple essa prática coletiva, ainda é um fator recorrente da percussão e ficou comprovada desde o começo desse trabalho, quando ao iniciar a busca por fontes bibliográficas para a realização desta pesquisa, percebi que a maioria dos métodos e materiais teóricos voltados ao ensino da percussão popular brasileira visa apenas o estudo técnico desses instrumentos e/ou dos ritmos, não abordando a prática em conjunto nem o ensino coletivo da área. Tal fato também é comentado por Paiva (2010) que em sua análise percebeu que:

Apesar de uma grande quantidade de títulos disponíveis no mercado atual, apenas 10% dessa produção está voltada para o ensino da bateria e da percussão de forma integradora. Ou seja, em sua grande maioria tais

materiais didáticos ainda não privilegiam o ensino coletivo desses instrumentos, mas sim, o ensino individual, existindo, portanto, uma lacuna com relação à prática de conjunto. (PAIVA, 2010, p. 19).

Um fator importante que colabora com essa dificuldade de materiais que aborde a prática coletiva dos instrumentos de percussão, é a forma que se dá o conhecimento e a transmissão destes conteúdos, tanto no ensino coletivo, quanto nos ambientes tradicionais de culturas populares e Silva (2016) afirma essa situação dizendo que:

A carência de métodos para o ensino coletivo de percussão com som de altura indeterminada é um desafio para os professores que lecionam tal modalidade dentro das salas de aula e espaços educativos, uma vez que tradicionalmente o ensino desses instrumentos é feito por meio da oralidade. (SILVA, 2016, p. 64).

Ainda refletindo sobre esse contexto de Ensino coletivo, podemos observar a perspectiva de Tourinho (2010), que colabora dizendo que “o ensino coletivo acontece quando existe um professor que trabalha com diversos indivíduos no mesmo espaço físico, horário, e que várias pessoas aprendem conjuntamente a tocar a mesma peça” (TOURINHO 2010, p. 86). Ainda a autora comenta que nesse formato de aula o aprendizado se dá pela observação e interação com outras pessoas, a exemplo de como se aprende a falar, a andar e a comer.

Bartolini (2011) comenta que: “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” (BARTOLINI, 2011, p.19). Essas práticas são corriqueiras no contexto da música popular, em que normalmente o ensino e a construção de conhecimentos se dão sem a obrigatoriedade da escrita musical e embasamento teórico. Aragão (2015) comenta que:

Na percussão, é comum o ensino ser transmitido de maneira informal, por meio da ‘repetição’, da ‘imitação’, do ‘uso de escrita alternativa’, de ‘recursos onomatopeicos’, de ‘movimentos’, da execução de ‘instrumentos improvisados ou alternativos’ e, também, da tradição mestre-aprendiz. (ARAGÃO, 2015, p. 10).

Freitas (2008) colabora sobre esse contexto, dizendo que:

Na sua aprendizagem informal, na vivência socializadora e coletiva, nas festas e no cotidiano, a música da cultura popular é transmitida oralmente,

através da imitação, repetição, observação e memorização. São absorvidas não somente melodias e padrões rítmicos, mas a corporalidade e os valores que cada manifestação carrega, apresentados explicitamente ou na forma de segredos, histórias e letras de música (FREITAS, 2008, p.13).

Ainda quanto à aprendizagem presente nas tradições populares e na execução instrumental coletiva, percebe-se que a partitura, geralmente não se faz presente sendo que o fator mais importante é o desenvolvimento da percepção auditiva e não a decodificação dos símbolos musicais. Sobre os sistemas educativos que acontecem fora do ambiente escolar de educação básica, Paiva (2004) afirma que:

A aprendizagem musical informal acontece de maneira diferente dos padrões de ensino formal. Na aprendizagem informal a ênfase está na vivência, no fazer musical em grupo, num sentido mais amplo, artístico-sócio-cultural. O canto, a dança, os conhecimentos históricos e tradicionais (regras e padrões aceitos pela comunidade), estão presentes de modo intrínseco e são transmitidos oralmente de geração em geração. O aprendizado se dá principalmente por imitação, auditivamente e socialmente, seja pela participação ativa ou passiva no fenômeno musical [...] (PAIVA, 2004, p. 25).

A ênfase dada à oralidade tem aqui o intuito de ressaltar a eficácia e a presença dessa forma de transmissão de conhecimento comum nas tradições populares da percussão, porém não descartamos que outras metodologias e formas de ensino aconteçam e sejam eficazes em outros contextos, como por exemplo:

No ensino da percussão erudita 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. (BARTOLINI, 2011, p. 13).

Também é comum para o músico/percussionista, a busca por materiais informais a respeito de conhecimentos populares, sendo que a internet e o diálogo com músicos mais experientes e/ou participantes de culturas específicas são fortes aliados dos percussionistas para o compartilhamento e disseminação de conhecimentos. Freitas (2008) alega que “para o percussionista, as principais fontes de pesquisa e vivência ainda são os shows, concertos, aulas particulares, audição de gravações e situações de interação com músicos mais experientes” (FREITAS, 2008, p. 25-26). E mostra ainda que o contato direto com as

manifestações culturais populares e com coletivos de percussão é importante para a formação musical do percussionista:

O contato com mestres da cultura popular e a participação em grupos também são momentos privilegiados de seu aprendizado musical. Dançando nas rodas de samba, acompanhando cortejos de blocos-afro, se misturando aos arrastos de maracatu ou assistindo a ensaios de escolas de samba, o percussionista compõe seu repertório pessoal de ritmos, frases e timbres. (FREITAS, 2008. p. 26).

Assim, as composições e a pesquisa neste trabalho, acontecem subsidiadas pelos ritmos populares brasileiros, uma vez que acredito na importância do domínio de tal conteúdo. No mesmo sentido afirma Aragão (2015) que em seu trabalho:

Os gêneros brasileiros foram usados devido à sua importância para a aprendizagem musical, por causa da contextualização dos ritmos e da diversidade rítmica da cultura brasileira. A música brasileira é rica em caracteres rítmicos que podem ser usados amplamente seja na performance, seja na composição, seja no arranjo. (ARAGÃO, 2015, p.32).

Ao buscar pelas características e metodologias do ensino coletivo da percussão, notei o quanto essas estratégias se entrelaçam com a forma com que os conteúdos musicais são desenvolvidos e transmitidos nos grupos tradicionais populares, se tornando assim, ainda mais justificável a apropriação do termo “Coletivo de percussão”, que estou utilizando no trabalho. Essa fusão de metodologias de ensino e características populares da percussão, aqui abordadas, nos leva a refletir sobre os benefícios da prática musical em grupo, junto ao processo de ensino/aprendizagem desses instrumentos (percussão) de forma coletiva.

### 3 ARRANJOS

O processo de composição desenvolvido no trabalho é resultado da adaptação de ritmos populares brasileiros para a formação instrumental de uma escola de samba. Não estou criando ritmos, e sim organizando e propondo novas linhas rítmicas e melódicas, que apresentadas em grade, servirão como uma possibilidade de execução dos determinados ritmos, buscando caracterizar cada vez mais os elementos tradicionais de cada estilo como: as levadas<sup>2</sup> e fraseados, e respeitando sempre as concepções e elementos de cada ritmo proposto.

Diante a construção dos arranjos nos deparamos com uma dificuldade em definir se estamos compondo, arranizando ou adaptando os ritmos trabalhados. Situação essa comentada por Menezes (2016), ao dizer que é comum encontrarmos o termo “arranjo” vinculado a concepções genéricas, usado como sinônimo de adaptação, orquestração, transcrição, tradução, entre tantos outros.

Um dos desafios que os pesquisadores da área de música popular com foco nos processos de criação musical vêm enfrentando é o de conceituar e localizar com maior precisão a prática do arranjo dentro da cadeia de produção artística. (MENEZES, 2016. p. 32).

Por isso, achei justo buscar por fontes que comprovem e justifiquem o termo aqui adotado. Assim apropriando da definição de Menezes:

Quanto ao caráter regulativo desse conceito em relação à prática da música popular, podemos afirmar que, se a ideia de obra ainda está presente, se o conceito de arranjo está atrelado à própria concepção de obra e se a ideia de autoria (seja do *original virtual*, seja do arranjo) é inerente a esta prática, então o conceito de arranjo, também, é um elemento regulativo da dinâmica de produção e recepção na música popular. (MENEZES, 2016. p. 40).

Nesse sentido, pode-se assumir que estou desenvolvendo arranjos de ritmos populares brasileiro, pois embora os ritmos apresentados sejam elementos já existentes da cultura popular, a proposta que apresento tem um caráter individual, resultante de um processo criativo, onde se faz presente a intenção de construção de obra musical.

---

<sup>2</sup> Sinônimo de condução/padrão rítmico ou grooves. Parte rítmica individual de cada instrumento ou de todo o grupo, executada de forma contínua (cíclica).

### 3.1 Baião

Quadro 1 - Análise estrutural do Arranjo (Baião).

| Seção  | Compassos | Instrumentação                                                | Arranjo (Baião)                                                                                                                                                                                                                               |
|--------|-----------|---------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Intro. | 02        | Agogô<br>Chocalho<br>Tamborim<br>Caixa<br>Repinique<br>Surdos | Convenção com todos os naipes da bateria - grave e agudo.<br>Caixa toca uma levada reta, com subdivisão em semicolcheias e acentos de Baião, enquanto toda a bateria permanece em pausa.<br>Caixa sustentará sua levada por toda a seção “A”. |
| A1     | 01        | Caixa<br>Repinique                                            | Caixa mantém levada. Repinique faz um improviso livre durante três compassos.                                                                                                                                                                 |
| A2     | 01        | Caixa<br>Surdo de 3 <sup>a</sup>                              | Caixa mantém levada. Surdo de 3 <sup>a</sup> faz marcação em semínima similar à frase dos blocos sonoros no Baião. Uma semínima por tempo, revezando entre notas presas e soltas.                                                             |
| A3     | 04        | Caixa<br>Repinique<br>Surdos                                  | Caixa sustenta levada desde a “Introdução” e pausa na entrada (primeiro tempo) do quarto compasso. Quatro compassos de frases dos Surdos.                                                                                                     |
| B      | 04        | Agogô<br>Chocalho<br>Tamborim<br>Caixa<br>Repinique<br>Surdos | Primeira seção onde o ritmo acontece com claves e levadas rítmicas distribuídas entre todos os naipes da bateria.<br>O agogô apresenta a melodia que orienta o trecho.                                                                        |
| C      | 02        | Agogô<br>Chocalho<br>Tamborim<br>Caixa<br>Repinique<br>Surdos | Mudança de ritmo. Segunda levada é desenvolvida por todos os naipes da bateria.<br>A caixa é o único naipe que permanece com a levada anterior.                                                                                               |
| D      | 04        | Agogô<br>Chocalho<br>Tamborim<br>Caixa<br>Repinique<br>Surdos | Trecho final do arranjo. A bateria desenvolve crescente partindo de “ <i>fp</i> ” por três compassos onde cada repetição acrescenta um novo naipe.                                                                                            |

Fonte: Elaborada pelo autor.

Ao longo desse arranjo, foram desenvolvidas duas seções de ritmo, onde a bateria apresenta levadas e sonoridades distintas, utilizadas para se referir ao contexto dos ritmos nordestinos.

A “Introdução” do arranjo começa com uma convenção executada por todos os naipes da bateria. Uma divisão entre sons graves e agudos. A frase começa na segunda colcheia do primeiro tempo do compasso, e tem duração de um compasso inteiro. Ainda na introdução da música, o compasso seguinte apresenta uma levada reta da caixa, com subdivisão em semicolcheias, acentuando a “clave básica”<sup>3</sup> do Baião (ver Figura 1).

Figura 1 - Clave base do Baião.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Em seguida segue a levada de caixa, da maneira como foi executada (ver Figura 2).

Figura 02 - Transcrição da levada de caixa utilizada no Arranjo.



Fonte: Elaborada pelo autor.

As três seções seguinte, “A1”, “A2”, “A3”, apresentam a primeira parte do ritmo. Em cada uma dessas seções, são desenvolvidas variações rítmicas de algum outro naipe enquanto a caixa sustenta sua levada apresentada no compasso anterior. A primeira seção, “A1”, apresenta um improviso livre do repinique com duração máxima de três compassos, podendo ter forma, dinâmica, e fraseado espontâneo.

Já na seção “A2” mantém-se novamente apenas os naipes de caixa por quatro compassos, enquanto o surdo de 3ª executa uma marcação rítmica em semínimas (uma semínima por tempo), simulando uma “frase” executada pelos Blocos Sonoros, no contexto

---

<sup>3</sup> Sob a perspectiva desse trabalho, as terminologias “Clave básica” e “Célula base” são sinônimos usados para se referir ao menor padrão rítmico que caracteriza determinado “Ritmo”. A Clave funciona como que uma identidade. Uma linha guia que carrega diversos elementos de uma estrutura rítmica musical.



Fonte: Elaborada pelo autor.

A levada de tamborim enfatiza as notas tocadas pelo agogô, dobrando e deixando essas células ainda em mais evidência. Apresentando uma pequena variação de colcheias nos dois últimos tempos da frase musical (ver Figura 6).

Figura 06 - Transcrição da primeira levada de tamborim utilizada no Arranjo.



Fonte: Elaborada pelo autor.

O repinique nesse primeiro momento dobra com a levada de chocalho, tocando a segunda colcheia de cada tempo (contratempo) e apresenta pequena variação no final do trecho, assim como os tamborins (ver Figura 7).

Figura 07 - Transcrição da primeira levada de repinique utilizada no Arranjo.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Os surdos desenvolvem uma levada em conjunto, onde as Marcações desenvolvem colcheias pontuadas no começo do compasso e o surdo de 3ª responde também no final do trecho assim como tamborim e repinique. O Surdo de 1ª toca uma colcheia antecipada do Surdo de 2ª, buscando variar dentre os timbres de graves assim como as variações da zabumba de notas presas e soltas (ver Figura 8).

Figura 08 - Transcrição da primeira parte apresentada pelos Surdos.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Toda essa seção tem duração de oito compassos, onde os seis primeiros apresentam o desenvolvimento do ritmo e os dois últimos apresentam respectivamente metade das levadas da bateria e em seguida uma frase decrescente do agogô, como que concluindo ou apresentando uma nova variação rítmica (ver Figura 9).

Figura 09 - Transcrição da frase decrescente do agogô.



Fonte: Elaborada pelo autor.

No penúltimo compasso da seção, o repinique executa uma gargalhada (característica - forma específica de fazer rulo neste instrumento), em sextina como conclusão da ideia apresentada até aqui.

A seção “C” é como que o refrão do arranjo, segunda parte de desenvolvimento do ritmo. Seção onde as frases se concluem de dois em dois compassos. O agogô agora apresenta uma levada totalmente baseada em colcheias, frase crescente e decrescente que se encerra no sétimo tempo do trecho (ver Figura 10).

Figura 10 - Transcrição da segunda levada de agogô utilizada no Arranjo.



Fonte: Elaborada pelo autor.

O chocalho agora executa levada reta de preenchimento, característica desse instrumento, com subdivisão em semicolcheias. As intenções nas variações do chocalho se dão pelo fato de que enquanto na seção “B” o chocalho articula os contratempos ressaltando algo com mais molejo e menos estabilidade rítmica, na seção “C”, a levada reta do chocalho causa mais sonoridade e estabilidade da bateria, deixando com que o ritmo fique mais cheio, denso, e carregado.

O repinique também apresenta maior variação de timbre e manulação<sup>4</sup>. A levada por ele apresentada nesse segundo momento, utiliza da síncopa e de toques com a mão, explorando golpes de *slap*<sup>5</sup> além dos toques com a baqueta (ver Figura 11).

---

<sup>4</sup> Sequência e organização das mãos. A forma que se dá o uso de direita e esquerda.

<sup>5</sup> Toque agudo feito com a mão percutindo o instrumento. Nota acentuada, também chamada de Tapa. Produzida com a mão espalmada, de forma que a ponta dos dedos toque o centro da pele.

Figura 11 - Transcrição da segunda levada de repinique utilizada no Arranjo.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Tamborim e surdo de 3ª apresentam a mesma levada ao longo da seção, realizando variação apenas nos dois últimos tempos da frase apresentada, onde o tamborim toca colcheia e o surdo de 3ª toca semicolcheia. Os dois naipes reforçam juntos a presença da segunda colcheia no tempo forte do ritmo (ver Figura 12 e 13).

Figura 12 - Transcrição da segunda levada de tamborim utilizada no Arranjo.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 13 - Transcrição da segunda levada de surdo de 3ª utilizada no Arranjo.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Os Surdos de marcação executam em uníssono uma linha rítmica semelhante ao Zabumba, instrumento grave do Baião (ver Figura 14).

Figura 14 - Clave base da Zabumba no Baião utilizada no Arranjo.



Fonte: Elaborada pelo autor.

O arranjo encerra com três repetições de crescentes, a partir da exploração das dinâmicas, Forte Piano - “*fp*”, sendo que em cada repetição é adicionado algum naipe instrumental, criando assim uma seção cumulativa de timbres, frequências e dinâmicas, pelo fato de sempre adicionar um novo naipe instrumental, as dinâmicas também aumentarão. O primeiro compasso onde desenvolve o crescente conta com instrumentos agudos (tamborim, caixa e repinique), no segundo compasso acrescenta o surdo de 3ª que apresenta um timbre agudo, porém mais pesado para a bateria, e por último, no terceiro compasso, adiciona-se os surdos de marcação, deixando o timbre mais pesado e grave, concluindo o arranjo no primeiro tempo do compasso seguinte.

## Desenvolvimento do Baião

O desenvolvimento desse ritmo aconteceu ao longo um bom tempo de trabalho, pois foi um dos primeiros ritmos que desenvolvi além do samba. Começamos o arranjo pensando no Baião, porém utilizando claves e células rítmicas mais simples, uma vez que a bateria ainda estava no começo de seu desenvolvimento, com menos domínio técnico e musical. O ritmo era desenvolvido num andamento mais lento e com frases e costuras menos complexas, ao decorrer do tempo fomos modificando detalhes de pouco a pouco até chegarmos a um arranjo mais elaborado, com um andamento mais acelerado. No começo, as colcheias pontuadas, principalmente dos surdos, foi um elemento de dificuldade para a bateria, também a quantidade de notas em semicolcheias antes ou depois de pausas, como nas levadas de agogô e tamborim, também exigiu um pouco mais de estudo e preparo individual dos ritmistas.

O Baião é um ritmo bastante conhecido e difundido, isso facilita o entendimento e assimilação por parte dos ritmistas, também, como apresentei o ritmo em um momento onde a bateria tinha ainda pouco domínio rítmico, foi bastante motivador para bateria o desenvolvimento do Baião. O ritmo ao todo tinha uma fórmula bem maior e repetia mais vezes algumas partes, e isso também foi um fator que sempre sentimos necessidade e vontade de reduzir, para que o ritmo pudesse soar como que uma bossa<sup>6</sup>, dentro do samba. Mesmo a bateria se desenvolvendo e melhorando tecnicamente dia após dia, apresentar esse mapa bastante reduzido em relação ao que já tínhamos tocado antes, também, executar o ritmo no mesmo andamento que vinha o samba, exigiu bastante ensaio e estudo dos ritmistas.

A levada da caixa sempre foi essa aqui apresentada, no começo como o andamento era menos acelerado, os ritmistas tocavam os acentos da levada de caixa, todos na mão forte, porém quando aceleramos o andamento isso ficou totalmente inviável, tendo que reorganizar a manulação para melhor articulação e fluidez da levada.

---

<sup>6</sup> Variações rítmicas executadas por parte ou por toda a bateria. O ritmo que vem sendo desenvolvido é interrompido por essas "convenções", com a intenção de incrementar o arranjo, sem que seja perdido seu o andamento e fluidez. As bossas podem ter tamanho, formas, níveis de complexidade e até nomenclaturas diferentes.

Os surdos também tiveram que se adaptar ao novo andamento, uma vez que, suas frases com colcheias pontuadas em um andamento mais acelerado exige mais articulação, sendo necessário outra postura com a baqueta e mais precisão de andamento.

Para os chocalhos, tocar essas levadas de contratempo, sempre na segunda colcheia dos tempos, é algo que sempre tende a soar impreciso. Os ritmistas até conseguem começar e acertar as notas, porém, no decorrer do ritmo, essas colcheias vão se perdendo do pulso, ficando imprecisas e desconfiguradas, sendo preciso bastante estudo de naípe e até mesmo individual para que isso se acerte.

Todos os elementos e técnicas mais específicas como gargalhadas de Repinique, levadas sincopadas, semicolcheias espalhadas nas levadas de tamborim e agogô, e os crescentes (forte, piano) no final, foram sendo trabalhados e desenvolvidos pouco a pouco, passando pelos mesmos processos de transmissão de conhecimento já citados aqui no trabalho. Tudo sempre trabalhado separado, transmitido de forma oral, depois juntado ao arranjo.

O ritmo sempre tem causado impacto e chamado atenção quando apresentado. Em questão de desafios e competições, sempre foi bem elogiado, rendendo pontos, e gerando uma boa fluidez dentro do arranjo da bateria. O baião e até outros ritmos nordestinos são bastante utilizados por esses grupos e também por baterias de Escolas de Samba. A intenção em trabalhar com esse ritmo foi mesmo em buscar por um elemento inovador, menos corriqueiro, que ajudasse a bateria tanto em desenvolvimento técnico quanto na coloração do arranjo, em questões de timbre e inovações rítmicas.

### 3.2 Coco

Quadro 2: Análise estrutural do Arranjo (Coco).

| Seção | Compassos | Instrumentação       | Arranjo (Coco)                                                                                                                      |
|-------|-----------|----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A1    | 8         | Surdo de 3ª          | Clave rítmica presente nos ritmos nordestinos , é executada pelo surdo de 3ª                                                        |
| A2    | 4         | Surdo de 3ª<br>Caixa | Surdo de 3ª mantém sua levada. É acrescentada a levada da caixa, com duração de quatro compassos, utilizando bastante notas no aro. |
| A3    | 4         | Surdo de 3ª<br>Caixa | Mantém os naipes anteriores. Acrescenta chocalho marcando o contra de cada tempo do compasso e                                      |

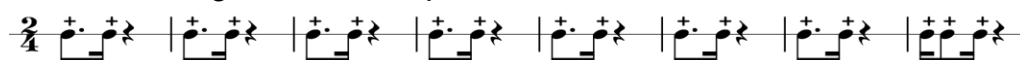
|    |    |                                                                                             |                                                                                                                                                                                            |
|----|----|---------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |    | Chocalho<br>Repinique                                                                       | repinique com levada sincopada, utilizando também de toques com as mãos.                                                                                                                   |
| A4 | 8  | Surdo de 3ª<br>Caixa<br>Chocalho<br>Repinique<br>Tamborim                                   | Mantém os naipes anteriores e acrescenta o tamborim enfatizando desenho rítmico já apresentado pela caixa e repinique.                                                                     |
| B  | 8  | Surdo de 3ª<br>Caixa<br>Chocalho<br>Repinique<br>Tamborim<br>Agogô<br>Surdos de<br>marcação | Esse é o único trecho que se faz presente o agogô, “melodia destaque” do trecho. Chocalho toca levada reta em semicolcheia. Surdos tocando um fraseado característico à frases de Zabumba. |
| C  | 11 | Surdo de 3ª<br>Caixa<br>Chocalho<br>Repinique<br>Tamborim<br>Surdos de<br>marcação          | Agogô em pausa - toda a bateria retoma suas levadas apresentadas em “A4” - mudança na levada apresentada pelo tamborim.                                                                    |

Fonte: Elaborada pelo autor.

Em toda essa primeira parte da obra (“A1”, “A2”, “A3”, “A4”), o ritmo do Coco é apresentado em camadas, acrescentando as levadas naipes por naipes, com a intenção de causar um desenvolvimento ritmo gradual, até chegar ao ritmo em sua totalidade.

O surdo de 3ª apresenta por toda a música uma levada simples, porém bastante importante para a característica do ritmo, por ser uma célula rítmica bastante presente no coco. Na seção “A1” o surdo de 3ª começa tocando sua levada sozinha por oito compassos, marcando o fim da seção com uma sincopa na cabeça (primeiro tempo) do último compasso (ver Figura 15).

Figura 15 - Transcrição da célula rítmica do surdo de 3ª.



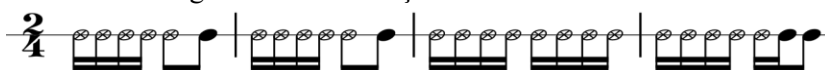
Fonte: Elaborada pelo autor.

A seção “A2” acrescenta apenas naipes de caixa com uma levada bastante articulada, utilizando quase todas as notas no aro, tocando na pele algumas poucas notas, fazendo

soar um preenchimento para o ritmo enquanto as notas na pele ficam destacadas como que acentos, transferindo para as caixas a sonoridade causada pelo triângulo.

O objetivo com essa levada foi de causar mais balanço e *swing*<sup>7</sup> para o ritmo, e também, o fato de se tocar maior parte da levada no aro da caixa gera um aspecto criativo e desafiador, uma vez que saímos do convencional, onde a maioria do que se toca na caixa acontece na pele do instrumento (ver Figura 16).

Figura 16 - Transcrição da levada da caixa.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Em seguida na seção “A3” são acrescentados chocalho e repinique. O repinique apresenta toques com a mão em sua levada gerando maior exploração do instrumento, dinamismo e criatividade. Uma levada simples, utilizando toque alternado das mãos com o intuito de facilitar para o ritmista, pois normalmente esse instrumento tem bastante ênfase na “mão da baqueta”. O chocalho contribui bastante para a fluidez desse trecho, pois toca apenas o contratempo (segunda colcheia) de cada tempo, enfatizando junto com as caixas o balanço causado pelo Triângulo.

A seção “A4” com duração de oito compassos apresenta primeiramente a frase de tamborim, que soma com desenho das caixas e do repinique. Em seguida, nos dois últimos compassos, toda a bateria executa uma frase, que serve de convenção para as mudanças no ritmo. Essa frase será usada novamente no fim da seção “C”, (quando o ritmo volta em “B”) e depois será usada novamente para finalizar a obra (ver Figura 17).

<sup>7</sup> Swing é sinônimo para os termos balanço/malemolência. Expressão subjetiva que representa mais flexibilidade ao som.

Figura 17 - Transcrição da Frase.

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

Fonte: Elaborada pelo autor.

Essa seção “B” funciona como o refrão da obra. É a única seção que faz presente o agogô executando a melodia principal do trecho, enquanto os surdos de marcação desenvolvem uma levada que soma com a clave utilizada pelo surdo de 3ª, porém com uma breve variação rítmica. Tanto a melodia do agogô quanto a levada dos surdos de marcação tem duração de oito tempos. Chocalho ajuda na sustentação e preenchimento do ritmo, executando sua levada reta, tradicional, com a subdivisão em semicolcheias.

A transição da seção “B” para “C” acontece de maneira bastante fluida, pois chocalhos, caixa, repinique e surdo de 3ª retomam suas levadas iguais foram feitas na seção “A4”, porém, destaques para o desenho do tamborim, que mesclam elementos de suas duas levadas anteriores (ver Figura 18).

Figura 18 - Transcrição da levada de tamborim utilizada na seção “C”.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Os surdos de marcação nesse trecho desenvolvem uma marcação rítmica tocando apenas uma semínima a cada quatro tempos. As levadas juntas de tamborim e surdos de marcação formam a melodia do trecho desenvolvendo assim uma variação dentro do ritmo

do coco. O surdo de 3ª mantém a sua mesma clave, acrescentando uma sincopa a cada quatro compassos.

A seção “C” com duração de oito compassos, conclui com a mesma frase apresentada no fim da primeira parte do arranjo (compassos 23 e 24, transição do “A4 para “B”). Um sinal de repetição (D.S. al Coda) se faz presente no compasso de nº 40, indicando a repetição novamente da seção “B”, pois, o % e o  $\oplus$  estão postos no início e no fim da seção “B”.

Ao chegar ao CODA, executamos a mesma frase já apresentada nas mudanças de seções anteriores, porém, de forma a encerrar a música, parando na cabeça, primeiro tempo do compasso seguinte.

### **Desenvolvimento do Coco**

Comecei a desenvolver o ritmo Coco pela levada das caixas pelo fato de ser uma levada que preenchesse todos os tempos dos compassos, e também, pelo naipe de caixa da bateria a qual desenvolvemos esse ritmo ser um naipe consistente, com facilidade de assimilação e precisão rítmica, podendo assim, dar apoio ao ritmo, ajudando todo o restante da bateria. Após a estabilidade da levada das caixas, foram adicionados os surdos (1ª, 2ª e 3ª) juntos, pois num primeiro momento coloquei todos eles para que tocassem a mesma clave do surdo de 3ª. Por se tratar de uma figura rítmica pontuada exigia-se um pouco mais de constância e preparo para que essa figura soasse exatamente como ela é, assim, até que isso fosse entendido e internalizado pelos ritmos dos surdos e também por toda a bateria, achei interessante deixar com que tocassem todos juntos. Na sequência, colocamos repinique, tamborim e posteriormente chocalho. Os chocalhos apresentaram dificuldade de assimilação dessa célula rítmica no contra de cada tempo (segunda colcheia), portanto por algum tempo os chocalhos tocaram a mesma figura do surdo de 3ª. Sendo preciso alguns estudos individuais e ensaios de naipes separados para que os ritmistas conseguissem assimilar e tocar com exatidão essa célula rítmica no contratempo.

Considero esse arranjo com um nível fácil de execução, pois foi desenvolvido para uma bateria iniciante, por isso optar por articulações e fraseados mais simples, sempre apoiando na cabeça dos compassos. A maior complexidade foi conseguir constância por

parte dos ritmistas para desenvolverem suas levadas sobre a célula rítmica pontuada apresentada pelo surdo de 3ª. O pouco contato com essa figura rítmica dificultou que os ritmistas compreendessem e sentissem o tempo forte (estabilidade) do ritmo, assim, fazer com que o ritmo fosse executado e soasse de forma natural, exigiu bastante repetição e ensaios por parte da bateria.

A levada desenvolvida pelo agogô foi a última levada a ser trabalhada com a bateria em conjunto, e isso se deu pelo fato dos ritmistas desse instrumento terem facilidade, enquanto toda a bateria apresentava certa inconstância com o ritmo, assim, optei que fosse trabalhado primeiramente a constância e fluidez das levadas de todo o restante da bateria, para que depois fosse adicionada a melodia do agogô, pois o choque rítmico causado pela inconstância da bateria, dificultava o entendimento do agogô, assim como, a melodia do agogô por começar em pausa, dificultava o entendimento da bateria.

Após todos os naipes tocando juntos e de forma coesa, desenvolvi a frase que marca as transições das seções do arranjo. E como sempre é de costume, todos esses trechos de frases e convenções são passados, estudados e treinados separadamente, repetidos, marcados em cima de contagens e trabalhados naipes por naipes, até que haja uma boa execução. Só assim, estipulamos e decidimos o mapa correto a ser executado, com as entradas de cada instrumento no seu determinado momento.

### 3.3 Ijexá

Quadro 3: Análise estrutural do Arranjo (Ijexá).

| Seção          | Compassos | Instrumentação                                                                                         | Arranjo (Ijexá)                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|----------------|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| A <sup>1</sup> | 2         | Agogô<br>Repinique<br>Surdo de 3 <sup>a</sup><br>(Tamborim<br>Chocalho<br>Caixa<br>Surdos<br>marcação) | Frase rítmica em dois compassos / 8 tempos - Agogô apresenta por duas vezes sua clave convencional do Ijexá - Repinique e surdo de 3 <sup>a</sup> sustentam o ritmo.                                                                                                                                                        |
| A <sup>2</sup> | 4         | Agogô<br>Repinique<br>Surdo de 3 <sup>a</sup><br>Tamborim<br>Chocalho<br>Caixa<br>Surdo/marcação       | Agogô, repinique e surdo de 3 <sup>a</sup> mantêm suas levadas - Acrescenta levada da caixa - Tamborim, chocalho e surdos de marcação com marcação rítmica simples.                                                                                                                                                         |
| Solo           | 4         | Agogô<br>Chocalho<br>Tamborim<br>Caixa<br>Repinique<br>Surdo de 3 <sup>a</sup><br>Surdo/marcação       | Agogô Solo por dois compassos. Chocalho, tamborim, caixa, repinique, surdo de 3 <sup>a</sup> marcação do pulso/tempo e subdivisão - Oitavo compasso crescente para todos. surdos de marcação pausa.                                                                                                                         |
| B              | 2         | Tamborim<br>Repinique<br>Surdo de 3 <sup>a</sup>                                                       | Tamborim apresenta uma nova frase rítmica “melodia” do trecho - surdo de 3 <sup>a</sup> e repinique mantêm suas levadas. Pausa pro restante da bateria.                                                                                                                                                                     |
| C              | 2         | Agogô<br>Chocalho<br>Tamborim<br>Caixa<br>Repinique<br>Surdo de 3 <sup>a</sup><br>Surdo/marcação       | Frase/convenção, com base em tercinas - pergunta e resposta da bateria. Diálogo entre os naipes graves e agudos - A                                                                                                                                                                                                         |
| D              | 5         | Agogô<br>Chocalho<br>Tamborim<br>Caixa<br>Repinique<br>Surdo de 3 <sup>a</sup><br>Surdo/marcação       | Agogô retoma clave característica do Ijexá. Todos os naipes seguem com suas levadas executadas na seção “A <sup>2</sup> ”. Surdos/marcação executam uma semínima a cada oito tempos - Ritmo Ijexá desenvolvido por sete compassos. Crescente no oitavo compasso, encerrando o ritmo no primeiro tempo do compasso seguinte. |

Fonte: Elaborada pelo autor.

A primeira parte do arranjo apresenta duas subseções, “A<sup>1</sup>” e “A<sup>2</sup>”, todo esse trecho desenvolve uma introdução ao ritmo.

Na seção “A<sup>1</sup>” o ritmo Ijexá é desenvolvido apenas por agogô, repinique e surdo de 3<sup>a</sup>, enquanto os demais tocam apenas uma semínima a cada oito tempos. Nesse trecho a clave rítmica é desenvolvida duas vezes. Com duração de dois compassos, a frase acaba no terceiro tempo do segundo compasso, tendo uma pausa de semínima no oitavo tempo da frase. E isso é executado duas vezes. A proposta é que o ritmo Ijexá seja apresentado, porém que não se inicie imediatamente, causando assim um efeito de surpresa até o desenvolvimento total do ritmo.

A levada (clave) do agogô utilizada nesse arranjo é similar à levada no contexto tradicional do ritmo, porém, distribuída em quatro campanas. Apresento primeiramente a clave original tocada em duas campanas, visando ser mais simples e de mais fácil assimilação, em seguida, conforme os ritmistas se acertam e adquirem confiança com a célula rítmica, começo a trabalhar essa mesma levada distribuída nas quatro campanas, de forma a soar mais interessante e criativo para a formação instrumental utilizada (ver Figura 19 e 20).

Figura 19 - Transcrição da clave do agogô de duas campanas no Ijexá.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 20 - Transcrição da clave do agogô de quatro campanas no Ijexá.



Fonte: Elaborada pelo autor.

O repinique apresenta uma levada adaptada do agogô com características dos toques de atabaques (RUMPI) (ver Figura 21).

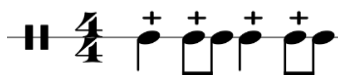
Figura 21 - Transcrição da levada de repinique.



Fonte: Elaborada pelo autor.

E o surdo de 3<sup>a</sup> executa uma levada tradicional de Atabaque (LÊ) (ver Figura 22).

Figura 22 - Transcrição da levada de surdo de 3ª.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Já na seção “A²”, a base rítmica do Ijexá se mantém, enquanto as caixas acrescentam uma levada, com duração de oito tempos, que soma à melodia do trecho. Para o desenvolvimento dessa levada pensei em algo com manulação e rítmica simples, utilizando apenas semínimas e colcheias, soando também com referência no toque do Atabaque (LÊ). A levada utiliza um rufo<sup>8</sup> (*Buzz Roll*) no primeiro tempo da levada (ver Figura 23).

Figura 23 - Transcrição da levada de caixa.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Os Tamborins, chocalhos e surdos de marcação desenvolvem uma rítmica simples, utilizando respectivamente, semínima (marcação do pulso/tempo) e colcheia (tempo X contratempo) - Os surdos de marcação tocam apenas uma nota no primeiro tempo do terceiro compasso.

O “Solo” apresenta um trecho de destaque do agogô, mantida apenas sua célula base (ver Figura 20), no primeiro compasso do trecho, enquanto toda a bateria permanece em pausa.

Nesse trecho, em forma de progressão, toda a bateria entra com uma marcação rítmica em semínimas, em seguida o chocalho toca a subdivisão do compasso, levada característica do instrumento em semicolcheias, em seguida um crescente em colcheia para todos os naipes, chegando ao desenvolvimento de uma segunda parte em destaque, agora do tamborim (ver Figura 24).

---

<sup>8</sup> Rufo - Efeito causado com a baqueta ao ser pressionada sobre a pele de um instrumento.

Figura 24 - Crescente em colcheia para todos os naipes.

The musical score for Figure 24 is written for eight instruments: Agogô, Chocalho, Tamborim, Caixa, Repique, Surdo 3ª, Surdo 2ª, and Surdo 1ª. The time signature is 4/4. The Agogô part consists of a continuous eighth-note melody. The Chocalho, Tamborim, Caixa, Repique, and Surdo 3ª parts each play a series of eighth notes, with a 'cresc.' (crescendo) marking above the first four. The Surdo 2ª and Surdo 1ª parts are marked with a single eighth note followed by a rest, also with a 'cresc.' marking above them.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A seção “B” apresenta uma nova frase rítmica executada pelo tamborim, frase em oito tempos (dois compassos), “melodia” do trecho, por toda essa seção, o ritmo Ijexá se restringe apenas ao repinique (ver Figura 21) e surdo de 3ª (ver Figura 22) novamente, acompanhando a melodia criada pelo tamborim. Os demais instrumentos ficam em pausa.

A “Convenção” é o desenvolvimento de uma frase rítmica executada por todos os instrumentos, uma espécie de pergunta e resposta entre os instrumentos graves e agudos da bateria. Como a frase vinda dos tamborins apresenta tercinas de colcheia nos tempos três e quatro, continuei utilizando tercinas para conseguir unir o trecho que vinha sendo desenvolvido com a convenção, chegando à seção seguinte ao desenvolvimento do ritmo novamente por toda a bateria. Utilizamos de uma rítmica simples, gerando uma transição fluida e interessante para o ritmo. Em contexto de competição ou avaliação dos grupos é levado em consideração as transições e frases nas mudanças de ritmos e durante o desenvolvimento da apresentação da bateria.

A convenção serviu também como ápice de todo esse trecho, vindo desde o “solo”, onde se pode entender todo esse trecho como uma “bossa” desenvolvida por toda a bateria dentro do ritmo Ijexá.

A parte final do arranjo é a seção “C”, onde todos os naipes retomam suas levadas iguais às executadas na seção “A”, restando apenas o chocalho tocando sua levada característica em semicolcheias e os surdos de marcação tocando uma semínima a cada oito

tempos. Durante todo o trecho, a clave rítmica do Ijexá é desenvolvida por sete compassos, com uma convenção final do arranjo nos dois últimos compassos. Toda a bateria desenvolve um crescente em colcheias no oitavo compasso, encerrando o ritmo no primeiro tempo do nono compasso.

### **Desenvolvimento do Ijexá**

Para trabalhar o ritmo Ijexá, começamos por uma marcação de pulso (semínima) mantida pelo tamborim, chocalho e caixa, fazendo com que seja mantida a mesma sensação rítmica por toda a bateria. A partir disso começam as levadas de surdo de 3ª, fazendo clave básica do Ijexá, característica do menor atabaque Lê. Em seguida, a clave do agogô, também realiza uma célula rítmica tradicional, característica do agogô no ritmo, e na sequência, a célula rítmica do repinique, com uma levada pouco mais adaptada, desenvolvida pensando em uma relação entre a clave do agogô e a célula rítmica do Atabaque Rumpi, dando ênfase nas possibilidades sonoras retiradas com o toque da mão no instrumento. Ao conseguir executar essas três frases rítmicas juntas, sob a marcação de pulso estabelecida, já se tem instaurado o desenvolvimento do ritmo Ijexá, pois a junção das células executadas por esses três instrumentos nos remete a uma sonoridade bastante próxima à sonoridade tradicional do ritmo.

O Ijexá é um dos ritmos de melhor assimilação e execução pelos ritmistas, sendo possível de se desenvolver com grupos menos avançados tecnicamente. Em todas as aulas e oficinas que trabalhei o ritmo Ijexá, às baterias conseguiram desenvolver ao menos um padrão básico do ritmo, com todos ritmistas tocando pelo menos a clave do Atabaque Lê. Acredito que isso seja possível pelo fato do Ijexá se utilizar de linhas rítmicas menos complexas para cada naipe instrumental, e também pela evidente presença da pulsação. No arranjo do Ijexá, assim como em todos os outros ritmos trabalhados, as partes individuais são transmitidas de forma oral, passadas naipe a naipe durante os ensaios. E sendo possível sempre executar e trabalhar as especificidades necessárias para o desenvolvimento do ritmo, porém é ao longo dos ensaios semanais, que o ritmo é praticado e estudado, melhorando a execução das partes, e também organizando, assimilando e memorizando os trechos e seções do arranjo.

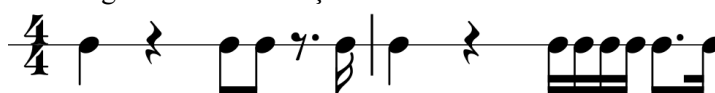
A presença dos crescentes no fim das seções “Solo” e “C” soa como um fator interessante e criativo para o arranjo. Trabalhar com essa propriedade do som (intensidade/dinâmica) é algo que chama a atenção e desperta interesse sempre que apresento a proposta aos ritmistas. Em todos os arranjos que utilizo de crescentes ou qualquer outra mudança de dinâmicas, preciso primeiramente apresentar a proposta à bateria e, em seguida, estudar esses trechos de maneira isolada, através de exercícios simples, que possam resolver as dúvidas e/ou dificuldades técnicas de cada ritmista, buscando também uma sonoridade agradável em todo o grupo.

A levada executada pelo surdo de 3ª, pelo fato de tocar notas abafadas e notas soltas, por mais que seja uma célula rítmica simples, às vezes, pode necessitar de um pouco mais de coordenação e preparo para uma boa execução.

O agogô tem papel de destaque dentro do arranjo do ritmo Ijexá, pelo fato de ser um instrumento característico desse ritmo, presente nos Blocos de Afoxé e nos terreiros (locais populares da execução do ritmo). Os agogôs usados nesse contexto são de duas campanas (ou duas bocas), enquanto que atualmente nas Baterias das Escolas de samba e Baterias Universitárias, se utilizam agogôs de quatro companas, sendo assim, tocamos uma adaptação da mesma levada distribuída nas quatro campanas. O interesse pela presença e destaque do agogô, se dá também pela significância desse instrumento com o contexto tradicional do ritmo Ijexá.



Figura 26 - Transcrição do surdo de 3ª no “Solo”.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 27 - Transcrição da levada do agogô.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Em cada naipe essa mesma célula rítmica aparece sendo executada com suas peculiaridades, utilizando recursos específicos de cada instrumento, porém fundamentada no ritmo Congo, normalmente tocado pelos atabaques e agogôs no Maculelê.

As seções “A1” e “A2” apresentam um primeiro momento de desenvolvimento do ritmo, delineado com convenções em tercinas, executadas por toda a bateria.

No “A1”, a célula principal do Maculelê é repetida duas vezes, como que um espelho da frase apresentada pelo repinique na “Introdução”, como se houvesse uma pergunta e resposta entre o repinique e os naites da bateria. Os dois próximos compassos finais da seção seguem com uma frase de tamborim, uma pergunta aguda de tercinas, respondida com uma sonoridade grave por toda a bateria (ver Figura 28).

Figura 28 - Transcrição da primeira frase em tercinas.

Fonte: Elaborada pelo autor.

No “A2” o ritmo fica um pouco mais encorpado, pois acrescenta repinique e chocalho. Embora o chocalho toque apenas uma semínima nos tempos dois e quatro dos compassos, isso enfatiza a sonoridade causada com a marcação dos bastões no Maculelê, harmonizando bem com o contexto do ritmo. Aqui a clave é repetida por três vezes e, após dois tempos de pausa, as tercinas surgem novamente, agora tocadas juntas por todos os instrumentos agudos da bateria (ver Figura 29).

Figura 29 - Transcrição da segunda frase em tercinas com os instrumentos agudos.

The musical score for Figure 29 is written in 4/4 time and consists of eight staves. The instruments and their parts are as follows:

- Agogô:** Treble clef, 4/4 time. It plays a melody starting with two rests, followed by eighth notes in measures 3 and 4, with a triplet of eighth notes in measure 3.
- Chocalho:** Percussion clef, 4/4 time. It plays two eighth notes in measures 3 and 4, with a triplet of eighth notes in measure 3.
- Tamborim:** Percussion clef, 4/4 time. It plays two eighth notes in measures 3 and 4, with a triplet of eighth notes in measure 3.
- Caixa:** Percussion clef, 4/4 time. It plays two eighth notes in measures 3 and 4, with a triplet of eighth notes in measure 3.
- Repinque:** Percussion clef, 4/4 time. It plays two eighth notes in measures 3 and 4, with a triplet of eighth notes in measure 3.
- Surdo 3ª:** Percussion clef, 4/4 time. It has a whole rest in measure 3 and a half note in measure 4.
- Surdo 2ª:** Percussion clef, 4/4 time. It has a whole rest in measure 3 and a half note in measure 4.
- Surdo 1ª:** Percussion clef, 4/4 time. It has a whole rest in measure 3 and a half note in measure 4.

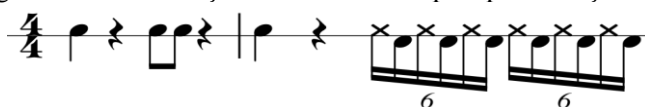
Fonte: Elaborada pelo autor.

O “Solo” como já dito anteriormente apresenta um trecho solo do surdo de 3ª, onde é executada uma variação do ritmo Congo, que é a célula rítmica mais característica do Maculelê. Aqui novamente a bateria fica toda em pausa enquanto o surdo de 3ª apresenta essa frase, com a intenção de desenvolver seções distintas na obra, e não que seja o tempo todo um ritmo corrido, cheio de frases e levadas. Por se tratar de um grupo apenas com instrumentos percussivos sem altura definida, é preciso ir desenvolvendo esses dinamismos entre os naipes, até pelo fato de essas transições e alternâncias de naipes gerar mais desenvoltura para a bateria, deixando seu “arranjo” como um todo de forma mais dinâmica (ver Figura 26).

Em seguida, na seção “B”, todos os naipes aparecem tocando suas partes. Aqui de fato o ritmo é desenvolvido e apresentado por toda a bateria. Agogô e tamborim mantêm suas levadas como já apresentadas anteriormente. A mudança de uma única semínima acontece com a levada do surdo de 3ª, devido a proximidade criada com a nova levada apresentada pelo repinique.

Esse trecho é marcado pelas frases do repinique e surdo de 3ª que duram oito tempos (dois compassos). O repinique nesse trecho apresenta uma levada bastante próxima do surdo de 3ª, porém no final do segundo compasso, tempos sete e oito, o repinique executa duas sextinas, explorando uma técnica característica desse instrumento que é chamado de “Gargalhada” (ver Figura 30).

Figura 30 - Transcrição da levada do repinique na seção “B”.



Fonte: Elaborada pelo autor.

A maior diferença no desenvolvimento de toda essa seção está no chocalho e caixa. Ambos vêm tocando levadas retas de preenchimento em semicolcheias. O chocalho tem essa levada como sua principal função, enquanto as caixas utilizaram a tradicional levada de caixa embaixo da Escola de Samba Vila Isabel (G.R.E.S. Vila Isabel) (ver Figura 31).

Figura 31 - Transcrição da levada de caixa na seção “B”.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Essa última seção sustenta as claves principais já presentes ao longo do arranjo, agora preenchidas pelas levadas de caixa e chocalho, fazendo com que o ritmo soe de maneira mais densa e mais pesado. O fato da caixa e chocalho vir tocando esse tipo de levada causa uma nova sonoridade ao ritmo que vinha sendo desenvolvido sempre de pouco a pouco. As caixas e chocalho têm funções próximas dentro de uma bateria, sendo obrigação desses instrumentos gerar a sustentação, a base e o preenchimento do grupo.

### **Desenvolvimento do Maculelê**

Esse arranjo surgiu a partir do interesse de um dos grupos, de que fosse desenvolvido e tocado pela bateria o ritmo Funk carioca. Então, a partir dessa oportunidade sugeri que poderíamos trabalhar essa ideia de uma forma menos convencional, e assim apresentei a proposta do Maculelê ao grupo. O objetivo em trabalharmos especificamente com o Maculelê foi visando mais variedade rítmica e ineditismo para a bateria em questão, uma vez que o Maculelê é menos tocado e difundido de maneira geral. Embora a semelhança entre as bases rítmicas tocadas no Maculelê e as tocadas no Funk carioca sejam grandes, em cada um desses se faz presente características, timbres, fraseados e sonoridades diferentes.

O fato de nosso arranjo começar de maneira solo com o repinique, se dá porque, anterior a esse momento, a bateria estaria tocando um trecho de solo de repinique, assim, o naipe de repinique conclui seu solo executando dois compassos do ritmo Maculelê, os quais são nossa introdução.

Esse estilo de convenção em que o repinique executa uma frase e em seguida toda a bateria responde é bastante comum nesse contexto de Baterias (Escola de Samba, Baterias Universitárias), tornando fácil unir essas ideais, juntando inovações com elementos característicos e tradicionais.

O Maculelê aqui apresentado não tem frases muito complexas ou de difícil execução técnica, porém essa quantidade de mistura e transições entre os naipes, gerou uma certa complexidade para o grupo e exigiu um pouco mais de atenção e preparo para que o ritmo acontecesse de forma consistente e bem executado. Acredito que essa seja a maior dificuldade em executar o arranjo, acertar as voltas, repetições e transições.

A ideia foi desde o começo enfatizar essa batida mais popular do Maculelê que vem sendo incorporada pelo Funk carioca atual. Assim primeiramente a bateria tocou essa clave, e em seguida fomos distribuindo e orquestrando os naipes, a decidir quem tocava e quem ficava em pausa.

As frases/convenções no fim das seções “A1” e “A2”, como todas as frases e convenções trabalhadas por mim nas baterias, foram desenvolvidas e praticadas primeiramente fora do arranjo. E em seguida, conforme a bateria vai conseguindo executar e articular bem essas frases e convenções, isso passa a ser incorporado e adicionado ao ritmo.

### 3.5 Maracatu

Quadro 5: Análise estrutural do Arranjo (Maracatu).

| Seção  | Compassos | Instrumentação                                              | Arranjo (Maracatu)                                                                                                                                                                                   |
|--------|-----------|-------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Intro. | 4         | Xequerê<br>Caixa<br>Surdos<br>Agogô                         | Ritmo desenvolvido pelo xequerê e caixa nos três primeiros compassos - Surdos realizam uma marcação em semínima apenas no primeiro tempo dos compassos - Agogô entra no último compasso com a clave. |
| A      | 8         | Xequerê, Caixa,<br>Surdos, Agogô,<br>Tamborim,<br>Repinique | A linha rítmica dos surdos realiza a “melodia” do trecho - Todos os outros naipes tocam o ritmo Maracatu.                                                                                            |
| Solo   | 4         | Xequerê                                                     | Xequerê realiza “frase solo” enquanto todos os outros instrumentos estão em pausa.                                                                                                                   |
| Ponte  | 2         | Xequerê<br>Surdos<br>Agogô                                  | Surdos realizam uma nova “melodia” do trecho - Agogô apresenta segunda célula rítmica (clave) - Xequerê sustenta a levada.                                                                           |
| B      | 5         | Xequerê, Caixa,<br>Surdos, Agogô,<br>Tamborim,<br>Repinique | Agogô sustenta a célula rítmica apresentada no final da Ponte - Todos os outros naipes tocam novamente o ritmo Maracatu.                                                                             |

Fonte: Elaborada pelo autor.

O arranjo é um Maracatu de Baque Virado, e está dividido em Introdução, “A”, Solo, Ponte, “B”. Em cada seção, é apresentada uma célula rítmica (clave) diferente, tocada pelo agogô (na tradição do Maracatu, esse instrumento é chamado de gonguê, e tem formato e timbre diferente do agogô aqui utilizado), e são divididas por um solo de xequerê. O xequerê também é um instrumento que compõe a instrumentação característica do Maracatu. Utilizamos o xequerê como instrumento complementar à bateria apenas para a execução desse ritmo específico.

Na “Introdução” do arranjo, o ritmo é desenvolvido e apresentado pelo xequerê e pelas caixas nos três primeiros compassos. O xequerê tocando a levada tradicional desse instrumento no Maracatu (ver Figura 32).

Figura 32 - Transcrição da levada tradicional do xequerê no Maracatu.



Fonte: Elaborada pelo autor.

As caixas tocam uma levada semelhante ao baque de Martelo das Alfaías da Nação de Maracatu Estrela Brilhante do Recife. Essa levada aqui utilizada é apresentada por Edgard Rocca em seu livro “Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão” (ROCCA, 1986, p.47), (ver Figura 33).

Figura 33 - Levada de caixa no maracatu.



Fonte: (ROCCA, 1986, p.47)

Escolhi essa levada de caixa visando mais balanço e articulação para a sonoridade da bateria, devido a presença de uma rufada no fim da levada, último tempo de cada compasso da levada.

Agogô entra no último compasso executando sua primeira célula rítmica, clave tradicional do ritmo Maracatu (ver Figura 34).

Figura 34 - Transcrição da primeira clave de agogô utilizada no arranjo do Maracatu.

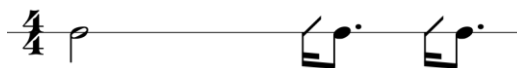


Fonte: Elaborada pelo autor.

A primeira clave do agogô (Figura 34) é apresentada no último compasso da “Introdução” e é mantida por toda a seção “A” até o “Solo”.

A seção “A” apresenta o ritmo sendo desenvolvido por todos os instrumentos. Os surdos realizam a “melodia” de destaque do trecho, deixando em evidência uma frase nos 04 primeiros compassos da seção, e em seguida executam o baque de Marcação das Alfaías da Nação de maracatu Estrela Brilhante do Recife (ver Figura 35).

Figura 35 - Baque de Marcação das Alfaías da Nação Estrela Brilhante.



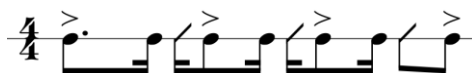
Fonte: Elaborada pelo autor.

A seção “SOLO” apresenta o solo de xequerê, na qual é mantida apenas sua célula característica (normalmente realizada por esse instrumento no Maracatu), com pausa no

último tempo do quarto compasso do trecho, enquanto toda a bateria permanece em pausa (ver Figura 32).

Na segunda parte da música, a “Ponte” serve como uma transição para voltar ao desenvolvimento do ritmo novamente. O xequerê retoma e sustenta sua levada, os surdos tocam uma nova frase sincopada, semelhantes ao Baque de Parada das Alaias da Nação Estrela Brilhante, e o agogô apresenta sua segunda clave de Maracatu que será tocada durante toda a seção “B” (ver Figuras 36 e 37).

Figura 36 - Frase dos surdos, semelhantes ao Baque de Parada das Alaias da Nação Estrela Brilhante.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 37 - Transcrição da segunda clave de agogô utilizada no Arranjo.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Novamente na seção “B” o Ritmo é desenvolvido por todos os naipes. Os surdos voltam para o Baque de Marcação das Alaias da Nação Estrela Brilhante (Figura 35).

O interessante deste trecho "SOLO" é que ele pode ser substituído por qualquer outro naipe instrumental, por se tratar de um trecho em pausa de toda a bateria, enquanto um naipe segue sua levada reta. Podendo assim dar mais dinamismo e criatividade ao desenvolvimento do arranjo.

### **Desenvolvimento do Maracatu**

O Arranjo aqui apresentado, é uma inspiração em áudio de performance da Nação de Maracatu de Baque Virado Estrela Brilhante do Recife. Onde foram respeitados fraseados, claves e levadas, buscando a sonoridade característica específica dessa Nação.

A partir de uma marcação de pulso mantida por toda a bateria, passei primeiramente a levada das caixas, podendo assim, ouvir e assimilar o ritmo Maracatu. Em seguida foram adicionados xequerê, agogô, tamborim e repinique, instaurando assim um ritmo cada vez mais consistente e seguro, para que em seguida, fosse acrescentado às frases dos surdos.

Com os surdos, primeiro foi trabalhado o Baque de Marcação, para que os ritmistas pudessem entender o ritmo criado com a nota na segunda semicolcheia de cada tempo. Posteriormente o ritmo foi trabalhado frase por frase, compasso por compasso.

O Maracatu no começo não foi um ritmo de tão fácil execução, isso devido à pouca familiaridade dos ritmistas com essa sonoridade, e também pela dificuldade de assimilação das notas na segunda semicolcheia dos tempos, sendo essa, uma grande característica do ritmo do Maracatu. No arranjo, frases começando na segunda semicolcheia de cada tempo aparecem nas frases dos surdos, agogô (segunda clave, seção “B”), também no tamborim e repinique.

As frases dos surdos, inspiradas nos Baques das alfaias (tambor grave, característico do Maracatu), foram passadas aos ritmistas detalhadamente, até que assimilassem cada nota em seu respectivo “lugar” e também para que conseguissem memorizar, devido à extensão do trecho rítmico. As melodias rítmicas dos surdos foram as partes mais complicadas para assimilação e execução do grupo, isso devido a quantidade de notas, e a frequência de síncopas, acentos e pausas nas frases. Por todo esse trecho, os ritmistas estão usando duas baquetas/macetas, tocando a “baqueta da mão forte” com a ponta/cabeça normal da baqueta e a “baqueta da mão fraca” utilizando o cabo da baqueta na pele, recurso que precisou ser trabalhado e praticado, pois os ritmistas dos surdos de marcação não costumam fazer uso de duas baquetas, porém isso se deu para que assim, pudéssemos ter uma melhor articulação das frases, se aproximando um pouco mais tecnicamente e esteticamente das Alfaias do Maracatu.

O uso do xquerê exige um estudo específico de sua técnica, visto que, para obter uma boa execução desse instrumento, é preciso se atentar a movimentação certa das mãos em relação ao corpo. O xquerê é um dos instrumentos tradicionais desse ritmo, presente em qualquer Nação ou Grupo de Maracatu, e o seu uso no arranjo apresentado, além de despertar mais atenção e interesse ao ritmo, foi fundamental para nos deixar mais familiarizados e próximos do contexto tradicional do ritmo.

### 3.6 Samba

Quadro 6: Análise estrutural do Arranjo (Samba).

| Seção  | Compassos | Instrumentação                                                | Arranjo (Samba)                                                                                                                                                                                                         |
|--------|-----------|---------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Intro. | 08        | Tamborim<br>Caixa<br>Repinique<br>Surdos                      | Repinique sobe a bateria. Caixas, repinique e surdos sustentam suas levadas. Subida de tamborim para os leves.                                                                                                          |
| A1     | 08        | Agogô<br>Chocalho<br>Tamborim<br>Caixa<br>Repinique<br>Surdos | Entrada do agogô e chocalho. Tamborim desenha a melodia do trecho. Todos os outros naipes sustentam suas levadas como já apresentadas.                                                                                  |
| A2     | 10        | Agogô<br>Chocalho<br>Tamborim<br>Caixa<br>Repinique<br>Surdos | Novo desenho de tamborim. Todos os naipes permanecem com suas levadas.<br>Virada de 2'' executada por toda a bateria.                                                                                                   |
| Ponte  | 20        | Chocalho<br>Caixa<br>Repinique<br>Surdo de 3ª                 | Caixa com levada reta, na sequência acrescenta levada tradicional do repinique, depois entra surdo de 3ª e em seguida chocalho.<br>Os outros naipes permanecem em pausa.<br>Virada de 3'' executada por toda a bateria. |
| B      | 15        | Agogô<br>Chocalho<br>Tamborim<br>Caixa<br>Repinique<br>Surdos | Tamborim executa Teleco-Teco durante todo o trecho. Todos os outros naipes retornam às suas levadas apresentadas na seção "A".<br>Virada de 2'' e frase/convenção final executada por toda a bateria.                   |

Fonte: Elaborada pelo autor.

O arranjo aqui apresentado é uma batucada característica das escolas de samba, no qual apresento os principais elementos que acredito caracterizar essa vertente do samba.

Já na introdução deparamos com dois elementos bastante importantes para a caracterização de uma batucada de Escola de Samba, as subidas<sup>9</sup> de repinique e de tamborim. A subida de repinique é o primeiro elemento do arranjo, dando início a toda a batucada (ver Figura 38).

Figura 38 - Transcrição da subida de repinique na Introdução do arranjo.



Fonte: Elaborada pelo autor.

A subida do repinique determina o andamento em que todos devem tocar e também mostra pra todos os outros naipes o momento exato em que devem começar suas levadas. O repinique sobe a bateria e em seguida sustenta sua levada tradicional, característica da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, onde são executados três toques com a baqueta e um toque com a mão (ver Figura 39).

Figura 39 - Transcrição da levada tradicional do repinique.



Fonte: Elaborada pelo autor.

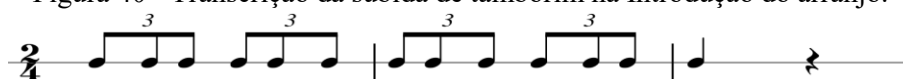
A subida de tamborim só vai aparecer no quinto compasso, porém sua importância se dá, porque ela tem a função de avisar para o agogô e chocalho a hora exata deles entrarem no samba. Enquanto caixas, repinique e surdos e o próprio tamborim se guiam pela subida de repinique, os naipes leves da bateria (no nosso caso agogô e chocalho, porém outras baterias podem ter Cuícas, Frigideiras, Pandeiros etc.) se direcionam pela subida do tamborim.

A subida do tamborim é uma frase com duração de três compassos, no qual são executadas tercinas nos quatro primeiro tempos, acabando a frase na semínima, no primeiro tempo do terceiro compasso (ver Figura 40).

---

<sup>9</sup> Frases introdutórias que prepara parte ou toda a bateria, para iniciar e/ou retomar o ritmo. Padrões rítmicos que normalmente dão início ao Samba, e também são usados nas transições de trechos do arranjo.

Figura 40 - Transcrição da subida de tamborim na Introdução do arranjo.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Junto à levada do repinique entra também as caixas tocando a levada de caixa tradicional da Escola de Samba Portela. Escolho essa levada por ter todos os acentos tocados com a mão forte que facilita a assimilação e o desempenho dos ritmistas, e também por ter um rufo no quarto tempo, gerando mais balanço ao samba (ver Figura 41).

Figura 41 - Transcrição da levada de caixa.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Os surdos começam todos após a subida do repinique. Os surdos de marcação iniciam com o Surdo de 1ª (no tempo dois do terceiro compasso) e em seguida entra o Surdo de 2ª. (ver Figura 42).

Figura 42 - Transcrição dos surdos de marcação.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Já o surdo de 3ª entra também no segundo tempo do terceiro compasso, porém, já entra no contra do tempo, como que uma pequena subida do surdo de 3ª, gerando mais balanço para bateria (ver Figura 43).

Figura 43 - Transcrição da entrada do surdo de 3ª.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A levada/desenho do surdo de 3ª é uma frase desenvolvida em oito tempos (ver Figura 44).





Figura 48 - Transcrição da Virada de 2”.

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

Fonte: Elaborada pelo autor.

A parte seguinte do arranjo, aqui chamada de “Ponte”, na verdade é um trecho no qual desenvolvi uma transição de levadas/instrumentos, que soa como que uma bossa dentro do ritmo. Primeiramente permanecem somente as caixas tocando sua levada por quatro compassos, em seguida nos próximos quatro compassos acrescenta-se a levada de repinique, e em seguida, inicia o surdo de 3ª que toca por oito compassos para poder apresentar sua frase inteira, como apresentada já na seção “A2” e, por último, nos próximos quatro compassos entra o chocalho tocando sua levada reta de preenchimento. A intenção ao longo desse trecho é desenvolver uma seção cumulativa, onde a cada naipe instrumental que entrar seja acrescentado timbre e dinâmica.

Esse trecho se encerra agora com uma nova virada, a qual chamamos de Virada de 3. Essa nova virada tem a mesma função da Virada de 2 apresentada na seção anterior, a mudança do nome se dá por ser convenções diferentes, onde agora na Virada de 3, toda a bateria “pergunta” ou prepara por três compassos a retomada do ritmo, enquanto na Virada de 2 isso acontece apenas uma vez pelo repinique. Nas baterias das Escolas de Samba, o nome dado às viradas (Virada de 2 ou Virada de 3) tem relação com a variação rítmica que será executada após a virada, porém, nas baterias universitárias, essas nomenclaturas servem apenas para expressar a variação rítmica que pretendemos desenvolver uma vez que no contexto onde elaborei esses arranjos não se faz acompanhamento de um samba enredo,

sendo assim que pensamos sempre no contexto rítmico e nas frases musicais. Para desenvolver as viradas com os ritmistas, trabalho primeiramente a virada mais simples ritmicamente, assim chamo essa de Virada de 2, e em seguida quando apresento a próxima virada, por sequência da nomenclatura, chamo essa de Virada de 3 (ver Figura 49).

Figura 49 - Transcrição da Virada de 3”.

The musical score for Figure 49 is written in 2/4 time and consists of eight staves, each representing a different percussion instrument. The Agogô staff uses a treble clef and shows a simple pattern of quarter notes with rests. The Chocalho staff uses a double bar line and shows a pattern of eighth notes. The Tamborim, Caixa, and Repique staves also use a double bar line and show more complex rhythmic patterns involving eighth and sixteenth notes. The Surdo 3ª, Surdo 2ª, and Surdo 1ª staves use a double bar line and show a pattern of quarter notes with rests.

Fonte: Elaborada pelo autor.

A seção “B” apresenta mais um elemento característico do samba, também presente nas escolas de samba, mas que faz parte do Samba de maneira geral, que é a levada conhecida como Teleco - Teco. Essa clave rítmica é apresentada pelo tamborim e, quando apresentada na segunda parte do samba, tem a finalidade de mudar a sonoridade do arranjo, uma vez que durante a primeira parte o tamborim tocou todo seu arranjo fundamentado no carreteiro (ver Figura 50).

Figura 50 - Transcrição da levada de Teleco-Teco apresentada pelo tamborim.

The musical score for Figure 50 is written in 2/4 time and shows a single staff for the Tamborim. The pattern consists of a quarter note, a quarter rest, an eighth note, a quarter note, a quarter rest, and a quarter note.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Ao longo de toda essa seção todos os naipes tocam suas levadas apresentadas na seção “A1”, e o único naipe com levada diferente é o tamborim, porém, isso já faz com que toda a sonoridade do samba seja diferente.

A conclusão do trecho se dá por outra Virada de 2, porém, dessa vez o repinique não prepara a retomada do ritmo, assim, todos os naipes executam a virada e param tocando uma semínima no primeiro tempo do compasso seguinte, fazendo com que a Virada de 2 seja executada como conclusão do Samba (ver Figura 51).

Figura 51 - Transcrição da segunda Virada de 2”.

The musical score for Figure 51 is written in 2/4 time. It consists of eight staves, each representing a different instrument. The Agogô staff is in treble clef, while the others are in percussion clef. The score shows a sequence of notes and rests across three measures. In the first measure, the Agogô plays a quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note. The Chocalho, Tamborim, and Caixa play a series of eighth notes. The Repique plays a series of eighth notes, including a triplet. The Surdo 3ª, Surdo 2ª, and Surdo 1ª play a series of eighth notes. In the second measure, the Agogô plays a quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note. The Chocalho, Tamborim, and Caixa play a series of eighth notes. The Repique plays a series of eighth notes, including a triplet. The Surdo 3ª, Surdo 2ª, and Surdo 1ª play a series of eighth notes. In the third measure, all instruments play a single half note.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Em seguida toda a bateria executa uma convenção que encerra o arranjo. A convenção final é uma frase com duração de cinco compassos, desenvolvida em uníssono por toda a bateria. A frase apresenta nos dois primeiros compassos um desenho de colcheias, parando todos no primeiro tempo do compasso seguinte. O agogô desenvolve a frase passando por todas as campanas, gerando assim uma melodia para a convenção, porém, o importante e mais aparente nesse trecho, é o fato de a bateria inteira tocar a mesma frase, recurso também bastante utilizado por baterias de escola de samba e grupos com essa formação instrumental (ver Figura 52).

Figura 52 - Transcrição da convenção final.

The musical score is written for a samba ensemble in 2/4 time. It consists of seven staves, each representing a different instrument. The Agogô is in treble clef, while the others are in percussion clef. The Chocalho, Tamborim, Caixa, and the three Surdos (1st, 2nd, and 3rd) play a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The Repique has a more complex pattern, including rests and a final flourish. The Agogô plays a melodic line with eighth notes and rests.

Fonte: Elaborada pelo autor.

### Desenvolvimento do Samba

O samba, como já foi dito anteriormente, é a base dos ritmos desenvolvidos por tais grupos, assim, desde o começo dos nossos encontros, sempre trabalhamos e buscamos desenvolver os elementos principais do samba e, ao decorrer dos estudos e ensaios, os grupos vão se desenvolvendo e conseguindo cada vez mais ter um samba mais swingado e bem executado.

Aqui reuni diversos elementos que trabalho e desenvolvo nos grupos, julgando ser fundamentais para a execução de uma batucada. A partir disso, desenvolvi esse arranjo de modo a reunir e organizar esses elementos.

O ritmo de Samba executado nas Baterias universitárias não apresenta esse formato de organização (começo, meio e fim), pois o Samba é na verdade o ritmo que sustenta todo o arranjo da bateria. Esses grupos desenvolvem ideias rápidas e passageiras, tendo as bossas e mudanças rítmicas desenvolvidas a partir da base do ritmo de samba. Algumas frases e bossas são variações do próprio samba, porém não com esse modelo de um ritmo estruturado que comece e termine dentro do arranjo da bateria. Todos os elementos aqui

apresentados se fazem presentes, embora organizados e trabalhados de forma única por cada grupo. As subidas (repinique e tamborim), as levadas de cada naipe e suas variações, as Viradas de 2 e Viradas de 3, são sempre utilizadas e têm bastante importância para as mudanças rítmicas, convenções e breques nos arranjos de samba que desenvolvo. Também sempre exploro sonoridades como aqui apresentadas na “Ponte”, no qual alguns naipes tocam enquanto outros permanecem em pausa.

Como o samba é a maior intenção de todos os grupos, é preciso que desde o começo seja trabalhado e tocado tal ritmo, principalmente por uma questão de satisfação dos ritmistas. Sempre todos querem tocar samba!

Não considero o samba batucada como aqui apresentado, um ritmo de tão fácil execução. São várias células rítmicas distintas e também bastante uso de sincopas e subdivisão, isso juntos, tocados por ritmistas na maioria das vezes, sem nenhum conhecimento e técnica musical, gera certo desencontro, e leva um tempo até conseguir de fato ser internalizado e soar bem executado.

Sempre, para o desenvolvimento do samba, começo primeiramente com as “levadas retas”. Meu primeiro objetivo é fazer com que todos consigam tocar juntos ao menos uma clave base de samba, sendo que, nesse primeiro momento, sempre faço as contagens e dou os sinais de entradas para cada naipe e ritmistas, cada um por vez, onde todos possam tocar, mas também que possam ouvir os outros instrumentos e naipes, fortalecendo assim a sensações de pulso e andamento, que são dois fatores difíceis de trabalhar no começo com as baterias. A ordem de quem entra primeiro e quem espera sempre é analisada de acordo com as especificidades de cada grupo. Observo primeiramente aqueles com mais facilidade e vou dando a eles as maiores responsabilidades, até conseguirmos estar com todos os ritmistas tocando em conjunto. À medida com que vão se adaptando e estabilizando suas levadas vou aumentando os detalhes de contagens, pausas, retomadas e alternância entre os naipes, a fim de ir ganhando resistência e confiança com o ritmo. E assim as baterias vão se desenvolvendo, cada uma no seu ritmo, sendo em cada caso um processo único.

Nesse primeiro momento, caso seja necessário, ainda são utilizadas algumas levadas simplificadas, que adapto de acordo com a dificuldade e necessidade de cada ritmista. Acontece até de dentro de um mesmo naipe instrumental eu trabalhar levadas diferentes para poder ajudar no desenvolvimento individual de cada instrumentista, podendo também

adaptar algo para que fique mais complexo e interessante caso os ritmistas apresentem facilidade.

Em seguida, assim que estes conseguem assimilar suas levadas, conseguindo começar e parar suas levadas e frases, de maneira razoavelmente certa, começo a trabalhar outros elementos, que seja útil e necessário para o desenvolvimento do grupo. A ordem e a sequência desses elementos também são avaliadas e desenvolvidas de acordo com o que vejo ser mais necessário para o desenvolvimento de cada grupo e também pelo que vejo estar ao alcance dos ritmistas, pensando sempre no que eles já conseguem tocar e no que posso fazer para que se sintam motivados e desafiados.

Todos os elementos aqui apresentados foram trabalhados de forma avulsa, estudados e repetidos item por item, naipe por naipe, a fim de que seja tudo internalizado e entendido separadamente, para que, depois, todos estes elementos possam ser trabalhados e utilizados da maneira como quiser, sem que esteja tudo apenas decorado.

As levadas de agogô, caixa, e Terceira, costumam variar de grupo para grupo, assim como esses elementos também variam de uma escola de samba para outra. Essas especificidades acontecem num segundo momento, onde os grupos já internalizaram as primeiras levadas mais simples que apresentei, entenderam o fundamento de cada elemento, e se sentem curiosos a procurar por uma levada que julgam mais interessantes. Eu sempre proponho ou critico determinadas levadas em relação ao nível de cada naipe, ritmista ou grupo, porém, tento na medida do possível, fazer com que as escolhas e interesses destes prevaleçam.

Percebo que a maior dificuldade no desenvolvimento do ritmo do samba, no primeiro momento, está na sustentação do ritmo, pois começamos por um andamento mais cadenciado, e vamos adicionando elementos de pouco a pouco assim, a bateria até começa a tocar tudo certo, porém, o ritmo vai perdendo precisão e aos poucos vai defasando, ficando difícil a precisão rítmica e a permanência no andamento. Em um momento seguinte, com as escolhas de novas levadas e frases as dificuldades começam a surgir nas manufações e andamento. Ora um ritmista consegue acentuar tudo com uma mão ora outro não consegue, sendo que alguns têm mais facilidade de tocar mais rápido enquanto outro prefere tocar mais lento, nesse sentido, sempre é preciso achar a melhor maneira para que o desenvolvimento de todo o grupo aconteça de forma uniforme.

O desenvolvimento de cada grupo determina a qualidade e o *swing* não só do samba, mas de todos os ritmos propostos. De acordo com que cada ritmista vai dominando melhor seus instrumentos, toda a bateria passa a tocar melhor, e assim conseguimos explorar levadas mais interessantes e desenvolver bossas e breques também mais aprimorados. Para um samba bem executado é preciso estudo individual, estudos e ensaios de naipes, ensaios de toda a bateria e também a vivência e escuta do ritmo. O samba bem executado já mostra o desenvolvimento de todo o grupo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste trabalho permitiu organizar e sistematizar meus conhecimentos sobre a percussão popular e ritmos brasileiros. Conhecimentos adquiridos na minha experiência como percussionista profissional e também das oportunidades de estudo e pesquisa dentro da graduação.

O foco desse trabalho é o desenvolvimento de arranjos de ritmos brasileiros para a prática coletiva da percussão. Busquei ao longo desta pesquisa mostrar as relações presentes nos diversos ambientes de prática coletiva desses instrumentos, traçando semelhanças entre o ensino coletivo da percussão e os grupos de cultura popular, analisando os processos de transmissão dos conhecimentos, metodologias para essas práticas e o desenvolvimento do material musical. As observações e reflexões realizadas me fizeram perceber que os processos de preparo e performance neste contexto exigem a elaboração/composição de obras que permitam compatibilizar o conteúdo/discurso musical com os diferentes níveis de conhecimento musical e habilidade nos instrumentos.

Assim, após essa constatação, a pergunta que busquei responder durante esse trabalho foi: como desenvolver um material que possa me ajudar a realizar atividades de ensino coletivo com instrumentos de percussão utilizando ritmos brasileiros?

Desenvolvi arranjos explorando ritmos brasileiros, visando a execução por ritmistas de diversos níveis musicais. Utilizei a escrita musical para possibilitar o registro dos arranjos e também para auxiliar o professor na memorização, uma vez que foram pensados para serem trabalhados pela oralidade, sem a necessidade de leitura musical, trazendo um caráter ainda mais popular para essa prática. Penso como Paiva (2004), quando esse autor afirma que, através da pesquisa e do conhecimento de diferentes culturas, preservando e respeitando suas manifestações, unindo conhecimentos teóricos aos conhecimentos práticos, adequando propostas de ensino a diferentes realidades, estaremos buscando aproximar o formal e o informal, realizando assim uma importante inter-relação para os processos de ensino-aprendizagem musical.

Sendo assim, acredito que este trabalho poderá contribuir com professores de percussão de maneira geral, servindo como material para a prática coletiva e para aulas em grupo, motivando e servindo como exemplo para a elaboração de futuros trabalhos.

## REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Josyanderson Kleuber Pereira Martins de. **Caderno musical batucagem:** uma proposta de material didático. 51 f. Monografia (Licenciatura em Música) – Departamento de Música – Mus, Instituto de Artes – IdA, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

AYALA, Maria Ignez N. Os cocos do nordeste. **Na pisada dos cocos:** Circuito 2017/2018. – Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2017. 74 p.: il. (Sonora Brasil)

BARTOLONI, Carmo. **Propostas para o ensino da percussão utilizando ritmos e instrumentos étnicos brasileiros.** 115 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná – Curitiba, 2011.

BIANCARDI, Emília. **Raízes musicais da Bahia** / Emília Biancardi. – Salvador: Omar G, 2006. 392 p.: il.

CEZAR, Lilian Sagio. **O velado e o revelado:** imagens da Festa da Congada. 228 f. (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Programa de pós-graduação em Antropologia Social. USP - São Paulo. 2010.

COSTA, Patrícia Trindade Maranhão. **As raízes da Congada:** A renovação do presente pelos *filhos do rosário*. 241 f. (Tese de doutorado em Antropologia Social) - Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília. Brasília-D.F. 2006.

COSTA, Odilon; GONÇALVES, Guilherme. **O batuque carioca:** as baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Groove, 2000.

DANTAS, Fred. Bandas, fanfarras e filarmônicas. **Bandas de música:** formações e repertórios: Circuito 2017/2018. – Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, Sonora Brasil. 2018. 56 p.: il. (Sonora Brasil)

FREITAS, Emilia Maria Chamone de. **O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira.** 80 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FRUNGILLO, Mário David. **Dicionário de percussão**. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda**. Salvador: EDUFBA, 2015.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. São Paulo: Ricordi, 1956.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. **Do samba ao Rap: a música negra no Brasil**. 271 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. 1998.

MARCELINO, André Felipe. **Grupo de maracatu Arrasta Ilha: dinâmicas de aprendizagem musical em uma comunidade de prática**. 171 f. Dissertação (mestrado) Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. **Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras**. 562 f. (Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP 2016.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. **A batucada como experiência significativa: a Bateria Alcalina**. ANAIS. 22º Congresso Nacional da ABEM, Natal - RN, 2015. Disponível em: <http://abemeducaomusical.com.br/conferencias/index.php/xxiicongresso/xxiicongresso/paper/view/1169> Acessado em 07/12/2019

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.

OLIVEIRA, Leonidas Henrique de. **Ciranda Pernambucana Uma Dança E Música Popular**. Monografia 36 f. (Especialização em Cultura Pernambucana) - Faculdade Frassinete do Recife - FAFIRE. Recife 2007

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **O Universo Étnico Cultural dos Blocos Afro Ilê Ayê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma na Cena Contemporânea numa Cidade**

**Transatlântica.** In: Anais do VII congresso da ABRACE – Associação Brasileira de pesquisa e Pós-graduação em Artes cênicas TEMPOS DE MEMÓRIA: Vestígios, Ressonâncias e Mutações. 2012 – Porto Alegre – Outubro de 2012.

PAIVA, Rodrigo Gudin. **Percussão:** uma abordagem integradora nos processos de Ensino e aprendizagem desses instrumentos. 151 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2004.

PAIVA, Rodrigo Gudin; ALEXANDRE, Rafael Cleiton. **Material didático para Bateria e Percussão:** levantamento bibliográfico e elaboração de um material didático inédito para o ensino coletivo desses instrumentos. In: ENCONTRO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DA UNICAMP. 3, 2010, Campinas, SP. **Anais...** Instituto de Artes, UNICAMP, 2010.

PAIVA, Rodrigo Gudin - **Grupo de percussão e aprendizagem musical:** um estudo multicaso no contexto de dois grupos brasileiros. 201 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas SP: 2015.

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

ROCHA, Eder “o”. **Zabumba moderno.** Pernambuco: Funcultura, [s.d.]

SILVA, Elmo Haizer da. **Ensino coletivo de instrumentos de percussão com som de altura indeterminada:** perspectivas e desafios. 67 f. Monografia - Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG. Frutal: Prospectiva, 2016.

TEIXEIRA, Leandro Alves Leite Duarte. **O grupo de percussão e sua influência na aprendizagem da percussão.** 137 f. Dissertação (Mestrado em Ensino da Música) - Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Aveiro, Portugal. 2012.

TOURINHO, Cristina. **Ensino coletivo de violão:** princípios de estrutura e organização. **Revista Espaço Itinerário**, São Paulo, v. 1, n. 2I, p. 83-93, nov. 2010.

## APÊNDICE

|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| APÊNDICE A – LINK DOS ÁUDIOS DOS ARRANJOS               | 75 |
| APÊNDICE B - LEGENDA (NOTAÇÃO) UTILIZADA NAS PARTITURAS | 76 |
| APÊNDICE C - PARTITURA BAIÃO                            | 77 |
| APÊNDICE D - PARTITURA COCO                             | 81 |
| APÊNDICE E - PARTITURA IJEXÁ                            | 86 |
| APÊNDICE F - PARTITURA MACULELÊ                         | 89 |
| APÊNDICE G - PARTITURA MARACATU                         | 91 |
| APÊNDICE H - PARTITURA SAMBA                            | 95 |

## APÊNDICE A – LINK DOS ÁUDIOS DOS ARRANJOS

Baião

<https://soundcloud.com/user-450588529/ritmo-baiao-rafael-alves>

Coco

<https://soundcloud.com/user-450588529/ritmo-coco-rafael-alves>

Ijexá

<https://soundcloud.com/user-450588529/ritmo-ijexa-rafael-alves>

Maculelê

<https://soundcloud.com/user-450588529/ritmo-maculele-rafael-alves>

Maracatu

<https://soundcloud.com/user-450588529/ritmo-maracatu-rafael-alves>

Samba

<https://soundcloud.com/user-450588529/ritmo-samba-rafael-alves>

**APÊNDICE B - LEGENDA (NOTAÇÃO) UTILIZADA NAS PARTITURAS**

|                                      |                                                                                      |
|--------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| Nota acentuada                       |    |
| Toque preso                          |    |
| Perto do centro                      |    |
| Perto do aro                         |    |
| Tocar no aro                         |  |
| Virada de mão (Tamborim)             |  |
| Toque com a mão (Repinique)          |  |
| Tocar com o cabo da baqueta (Surdos) |  |

## APÊNDICE C - PARTITURA BAIÃO

## Baião

$\text{♩} = 110$  **Intro** **A1** (3X) Improviso livre de Repinique

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

4 **A2** (4X) **A3**

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

6

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

8

**B** (3X)

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

11

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

13 (3X)

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

[illegible]

# APÊNDICE D - PARTITURA COCO

## Coco

♩ = 100 A1

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

9 A2

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

13 **A3** (4X)

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

17 **A4** (3X)

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

21

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

**B**

25

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

29 (3X)  $\Phi$

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

33 (3X) [C]

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

37 D.S. al Coda

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

41

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

# APÊNDICE E - PARTITURA IJEXÁ

## Ijexá

♩ = 110

**A1** **A2**

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

4

**SOLO**

8 (3X)

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

*cresc.*

*cresc.\_*

*cresc.*

*cresc.\_*

*cresc.*

*cresc.\_*

11 **B** (3X) **C**

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

3

3

3

3

3

3

3

3

15 D (3X)

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

17

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

# APÊNDICE F - PARTITURA MACULELÊ

## Maculelê

♩ = 110

**Intro** **A1**

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

5 **A2**

11 Solo B (4X)

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

15

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

# APÊNDICE G - PARTITURA MARACATU

## Maracatu

$\text{♩} = 100$

**Intro**

Agogô

Xequê

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

5 **A**

Agogô

Xequê

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

8

Agogô

Xequerê

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

## SOLO

12

Agogô

Xequerê

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

17 **Ponte** **B**

Agogô

Xequerê

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

20

Agogô

Xequerê

Tamborim

Caixa

Repinique

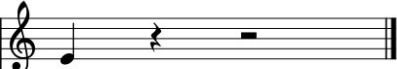
Surdo 3ª

Surdo 2ª

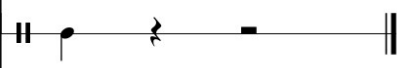
Surdo 1ª

23

Agogô



Xequerê



Tamborim



Caixa



Repinique



Surdo 3ª



Surdo 2ª



Surdo 1ª



# APÊNDICE H - PARTITURA SAMBA

## SAMBA

♩ = 110

**Intro**

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

5

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

9 **A1**

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

13

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

17 **A2**

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

21 **1.**

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

25 2. Ponte

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

29

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

34

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

39

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

43

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

47 **B**

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

51

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

1.

55

Agogô

Chocalho

Tamborim

Caixa

Repinique

Surdo 3ª

Surdo 2ª

Surdo 1ª

2.