

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**ÉRICA PEREIRA DE SÁ**

**ARRANJOS DE TRÊS CANÇÕES DO GRUPO OS *TINCOÃS*: A POLIRRITMIA A  
PARTIR DA UTILIZAÇÃO DE ELEMENTOS RÍTMICOS AFRO-RELIGIOSOS NO  
CONTEXTO DA PERCUSSÃO MÚLTIPLA *SOLO***

Belo Horizonte  
2019

ÉRICA PEREIRA DE SÁ

**ARRANJOS DE TRÊS CANÇÕES DO GRUPO OS *TINCOÃS*: A  
POLIRRITMIA A PARTIR DA UTILIZAÇÃO DE ELEMENTOS RÍTMICOS  
AFRO-RELIGIOSOS NO CONTEXTO DA PERCUSSÃO MÚLTIPLA SOLO**

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Música da Universidade Federal de  
Minas Gerais, como requisito parcial  
à obtenção do título de Mestre em  
Música

Área de concentração: Performance  
Musical

Orientador: Prof. Dr. Fernando  
Martins de Castro Chaib

Belo Horizonte  
2019

S111a

Sá, Érica Pereira de.

Arranjos de três canções do grupo Os Tincoãs [manuscrito]: a polirritmia a partir da utilização de elementos rítmicos afro-religiosos no contexto da percussão múltipla solo / Érica Pereira de Sá. - 2019. 123 p., enc.; il. + 1 CD

Orientador: Fernando Martins de Castro Chaib.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Percussão (Música). 4. Música popular - Brasil. 5. Negros - Canções e música. I. Fernando, Chaib. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 789



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música



Dissertação defendida pela aluna ÉRICA PEREIRA DE SÁ, em 29 de agosto de 2019,  
e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Jorge Luis Sacramento de Almeida  
Universidade Federal da Bahia

---

Prof. Dr. Ângelo Nonato Natale Cardoso  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha  
Universidade Federal de Minas Gerais

## Agradecimento

À minha família, pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

Ao meu orientador Fernando Chaib, por quem nutro mais admiração e apreço a cada momento compartilhado, e que, além de todo conhecimento, dedicação e paciência à realização deste trabalho, me presenteou com uma amizade fundamental nesses dois anos.

Ao professor Fernando Rocha, por me dedicar um tempo de sua agenda ao me proporcionar aulas ímpares à minha formação.

À Escola de Música da UFMG, todo corpo docente, direção e administração por me oportunizarem vivenciar inúmeros momentos de aprendizados em uma instituição ética e profissional.

À CAPES pelo auxílio e comprometimento assíduo em pesquisas realizadas nas instituições brasileiras.

Aos meus amigos e amigas, companheiros e companheiras de trabalho, que fizeram e fazem parte da minha formação e que continuarão presentes em minha vida independente da distância e circunstâncias.

Aos grandes amigos João Paulo Drumond e Grazielle Soares pela ajuda imensurável e por todos os momentos compartilhados.

À minha amiga Rita de Cássia Guedes Fernandes (*in memoriam*) por todo amor, amizade e apoio desde os princípios da minha carreira profissional, por sempre ter acreditado em meu trabalho, pelas inúmeras noites perdidas só para me levar em segurança para casa após shows e concertos e pelo exemplo de profissional, de filha, tia, irmã e amiga, que sempre levarei comigo a ser seguido.

## Resumo

Modalidade substancial no universo percussivo, a percussão múltipla vem progressivamente ampliando sua relevância no âmbito da música instrumental. Por atuar constantemente com a autonomia dos membros pela recorrente presença de elementos polirrítmicos, o exercício da prática multi-percussiva faz despertar um progresso expressivo técnico, bem como estimula o criativo no encontro de soluções para questões da disposição espacial dos instrumentos e auxilia no desenvolvimento gestual do performer. Com isso, contribui para uma melhor atuação artístico-musical do percussionista. Contudo, na esfera da música percussiva de concerto, a partir de uma pesquisa bibliográfica, notou-se uma carência de repertório no que diz respeito a arranjos de músicas brasileiras de cunho popular para essa formação. Em se tratando de obras *solo*, a carência é ainda maior. Outro aspecto inquietante que pudemos perceber no repertório *solo* percussivo, de modo geral, foi o carecimento de músicas e/ou elementos musicais com raízes na cultura afro-religiosa brasileira. Partindo dessas constatações, o presente trabalho busca contribuir para o que consideramos ser uma lacuna no repertório destinado à percussão múltipla *solo* ao desenvolver dois arranjos das canções populares *Cordeiro de Nanã* (1977) e *Lamento às Águas* (1977)/*Na beira do Mar* (1973) de Mateus Aleluia e Dadinho, integrantes do grupo Os Tingoãs. Grupo vanguarda em se tratando de abordagens do legado sociocultural africano na música brasileira.

**Palavras-chave:** percussão múltipla *solo*; arranjos para percussão; toques afro-religiosos; polirritmia; Os Tingoãs.

## Abstract

Multiple percussion playing is of significant importance in the percussion world and has grown in relevance in the scope of instrumental music. By constantly putting in action the autonomy of the limbs in face of the recurring presence of polyrhythmic elements, the practice of multi percussion performance awakens a significant technical progress, as well as stimulates creativeness in finding solutions to problems regarding the spatial arrangement of instruments and also assists in the performer's gestural development. Consequently, it contributes to a better artistic and musical performance of the percussionist. However, in the sphere of percussive concert music, from a bibliographical research standpoint, a lack of repertoire regarding popular Brazilian music for multiple percussion is identified. When it comes to solo works, the shortage is even greater. Another unsettling aspect that could be perceived in the solo percussion repertoire, in general, is the lack of songs and/or musical elements with roots in Brazilian Afro-religious culture. Based on these findings, the present work seeks to contribute to what we consider to be a gap in the multiple percussion solo repertoire by developing two arrangements of the popular songs *Cordeiro de Nanã* (1977) and *Lamento às Águas* (1977)/*Na Beira do Mar* (1973) by Mateus Aleluia and Dadinho, members of a group called Os Tincoãs - which is one of the pioneer groups in dealing with approaches to the African social-cultural legacy in Brazilian music.

**Keywords:** multiple percussion solo, arrangement for percussion; afro-religious rhythms; polyrhythm; Os Tincoãs.

## Lista de abreviaturas

Arr. – Arranjo

C. – Compasso

C.c. – Compassos

Exc. – Excerto

Fig. – Figura

Perc. – Percussionista

Séc. – Século

## Lista de figuras

Fig.1: Terceiro e quarto quadros da nota explicativa de Iannis Xenakis para a obra Psappha (1975) (ALUOTTO, 2011, p.28).....	18
Fig.2: Montagem de Psappha (1975) elaborada por Fernando Chaib. ....	18
Fig.3: Montagem de Psappha (1975) elaborada por Sérgio Aluotto (ALUOTTO, 2011, p.112). ....	19
Fig.4: Ilustração da montagem de Zyklus (1959) de Karlheinz Stockhausen.....	21
Fig.5: Steven Schick tocando Zyklus (1959) de Karlheinz Stockhausen na UCSD. ....	21
Fig.6: Aíro Moreira em apresentação no Sesc Pompéia (2019). Montagem com surdo, timbales, wood-blocks, maracas, agogô, mesa com instrumentos de efeitos, dentre outros. Crédito de imagem Leandro Almeida (PERTRINI, 2019). ....	23
Fig.7: Aíro Moreira executando um objeto sonoro criado a partir de materiais ferrosos. Crédito de imagem Andrew Lepley (BATERA, 2014).....	24
Fig.8: Roy Menzel por volta de 1963 (DAVENISH, 2015, p.95) com montagem criativa composta por objetos sonoros em metal, vidro, dentre outros. ....	25
Fig.9: Warren Smith em performance com Joseph Daly e Bill Cole no ano de 2012 (SULLYCOLE, 2013). Instrumentos na imagem: marimba e bateria.....	26
Fig.10: Caíto Marcondes com uma montagem contendo um mini-xilofone, pandeiros, pratos, cowbells e reco-reco suspensos além de bombo a pedal e outros (crédito de imagem Museu da Casa Brasileira, 2016). ....	27
Fig.11: Indicação de montagem para o arranjo Mestre Radamés para duo de percussão. ....	33
Fig.12: Idiófone de metal de uma, duas e, mais raramente, três campânulas. No candomblé, também é conhecido como gã (CARDOSO, 2006). ....	40
Fig.13: Os três atabaques, da esquerda para a direita: o rum, o rumpi e o lé (ALMEIDA, 2009, p.215). ....	41
Fig.14: Aguidavis - baquetas feitas com galhos de árvore (normalmente a goiabeira) utilizadas para percutir os atabaques. Crédito de imagem Antenor Cardoso.....	42
Fig.15: Da esquerda para a direita: Heraldo, Dadinho e Mateus. Fonte: Philot, Anibal. Agência o Globo. ....	60
Fig.16: Capas de discos do grupo (ALELUIA, 2017, p.21) ....	60
Fig.17: Reportagem do jornal carioca Última Hora em 21 de dezembro de 1983.....	61
Fig.18: Ilustração para disposição dos instrumentos na montagem de percussão múltipla solo para execução dos arranjos. ....	73
Fig.19: Foto da montagem de percussão múltipla solo para execução dos arranjos.....	73

## Lista de Excertos

Exc. 1: Carinhoso (1917) de Pixinguinha. Trecho da versão original, revisado por Antônio Carlos Carrasqueira.....	30
Exc. 2: Carinhoso (1917), de Pixinguinha. Arr. Elias Caires. C.c. 5-12 para Vibrafone solo.....	30
Exc. 3: Carinhoso (1917), de Pixinguinha. Arr. Wellington das Mercês. C.c. 5-12 para vibrafone solo. ....	31
Exc. 4: Born To Be Wild (1994), de Steppenwolf. Arr. David Lang. C.c. 1-10, onde perc. solo: voz, almglocken, glockenspiel, um material em metal, rototoms e bumbo à pedal. ....	32
Exc. 5: Mestre Radamés(1984), de Hermeto Pascoal. Arr. Maurício Bernal. C.c. 1-2, onde perc.1:Hi Hat, Ride, Tambor e Vibrafono. perc.2: Marimba,Crash e bombo. ....	33
Exc. 6: Medley Olodum: Protesto Olodum(1984) e Rosa(1993), de Tatau/Paulo Moçambique e Pierre Onassis. Arr. Gilberto Santiago. C.c. 1-4, onde: perc.1, glockenspiel; perc.2, xilofone; perc.3, vibrafone; perc.4, marimba; perc.5, repique; perc.6, tarol ou caixa e.....	34
Exc. 7: Depois que o Ilê passar (1984), de Miltão.Arr. Gilberto Santiago. C.c. 16-19, onde: perc.1, glockenspiel; perc.2, xilofone; perc.3, marimba 1; perc.4, vibrafone; perc.5, marimba 2; perc.6, tímpanos; perc.7, repique; perc.8, tarol e perc.9, três surdos. ....	35
Exc. 8: Depois que o Ilê passar (1984), de Miltão. Arr. Gilberto Santiago. C.c. 20-23, onde atabaque e cowbell executam um padrão rítmico comum ao toque vassi. ....	35
Exc. 9: Katendê (Suíte Para os Orixás, 2006), de Esdra (Neném) Ferreira e Mauro Rodrigues. Arr. Érica Sá, Fernando Rocha e Natália Mitre. C.c. 38-41, onde: perc.1, xilofone; perc.2, vibrafone; perc.3, marimba 1; perc.4, marimba baixo; perc.5 marimba 2. ....	37
Exc. 10: Padrão rítmico do Congo de Ouro - base cheia (MALAGRINO, 2017, p.96). ....	44
Exc. 11: Representação gráfica do vassi (executado por Iuri Passos) no método Ritmos Afro-brasileiros na Bateria (OLIVEIRA, 2014, p.15) ....	46
Exc. 12: Representação do vassi através da notação adotada por Gerard Kubik (FIAMINGHI, 2018, p.113). ....	46
Exc. 13: Representação do vassi por Ângelo Cardoso (CARDOSO, 2006, p.273).....	46
Exc. 14: Padrões sonoros do gã no ijexá (CARDOSO, 2006, p.351). ....	49
Exc. 15: Padrões sonoros do rumpi e lé no ijexá (CARDOSO, 2006, p.352). ....	49
Exc. 16: Representação gráfica do agueré (executado por Iuri Passos) no método Ritmos Afro-brasileiros na Bateria (OLIVEIRA, 2014, p.16). ....	50
Exc. 17: Representação gráfica do agueré (CARDOSO, 2006, p.288). ....	50
Exc. 18: Representação gráfica do agueré por Angela Lühning (LÜHNING, 1990, p.120). ....	51
Exc. 19: Exercício (01) progressivo de quatro c.c. elaborados através do padrão rítmico do vassi. ....	56
Exc. 20: Exercício (02) progressivo de quatro c.c., elaborados através do padrão rítmico do vassi. ....	56
Exc. 21: Exercício (03) elaborado com o padrão rítmico do ijexá.....	57
Exc. 22: Exercício (04) elaborado com o padrão rítmico do ijexá.....	57

Exc. 23: Exercício (05) elaborado com o padrão rítmico do agueré.....	57
Exc. 24: Exercício (06) elaborado com o padrão rítmico do congo de ouro.....	57
Exc. 25: Exercício (07) elaborado com o padrão rítmico do congo de ouro.....	58
Exc. 26: Exercício (08) elaborado com o padrão rítmico do agueré.....	58
Exc. 27: Exercício (09) elaborado com o padrão rítmico do vassi.....	58
Exc. 28: Tema de Cordeiro de Nanã (Mateus Aleluia e Dadinho).....	65
Exc. 29: Tema de Lamento às Águas/Na Beira do Mar (Mateus Aleluia e Dadinho).....	67
Exc. 30: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 1-4.....	76
Exc. 31: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 9-14.....	77
Exc. 32: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). C. 17.....	77
Exc. 33: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 18-19.....	78
Exc. 34: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). C.c. 27-28.....	78
Exc. 35: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 29-32.....	79
Exc. 36: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 44-47.....	79
Exc. 37: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 62-65.....	80
Exc. 38: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 83-86.....	80
Exc. 39: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 101-102.....	81
Exc. 40: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 1-4.....	81
Exc. 41: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 13-14.....	82
Exc. 42: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 15-16.....	82
Exc. 43: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 17-18.....	83
Exc. 44: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). C. 36.....	83
Exc. 45: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 37-38.....	83
Exc. 46: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 45-46.....	84
Exc. 47: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 51-54.....	84
Exc. 48: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 55-57.....	85
Exc. 49: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 58-60.....	85
Exc. 50: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 70-72.....	85

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>12</b>
<b>1. Intersecções entre a percussão múltipla na música de concerto e na música popular.....</b>	<b>16</b>
1.1. Breve abordagem da percussão múltipla na música de concerto.....	16
1.2. Percussão múltipla no contexto popular.....	22
1.3. Arranjos para percussão na música brasileira.....	28
<b>2. Revisão e práticas polirrítmicas sobre os toques congo de ouro, vassi, ijexá e agueré.....</b>	<b>38</b>
2.1. Os toques e sua instrumentação.....	38
I) Congo de Ouro.....	43
II) Vassi.....	45
III) Ijexá.....	46
IV) Agueré.....	49
2.2. Polirritmia: prática constante no desempenho da percussão múltipla.....	51
2.2.1. Exercícios polirrítmicos com os toques.....	54
a) Construção da frase rítmica - utilizando o vassi.....	55
b) Unidade versus padrão - utilizando o ijexá.....	56
c) Célula versus padrão - utilizando o agueré e o congo de ouro.....	57
d) Mesmo ritmo, diferentes métricas.....	58
<b>3. Sobre Os Tingoãs e as canções escolhidas.....</b>	<b>59</b>
3.1 <i>Cordeiro de Nanã</i> .....	65
3.2 <i>Lamento às Águas/Na Beira do Mar</i> .....	67
<b>4. Os Arranjos das canções para percussão múltipla <i>solo</i>.....</b>	<b>69</b>
4.1. Sobre arranjos.....	69
4.2. Escolha dos instrumentos para a montagem dos arranjos.....	72
4.3. Arranjo de <i>Cordeiro de Nanã</i> .....	75
4.4. Arranjo de <i>Lamento às Águas/Na Beira do Mar</i> .....	81
<b>5. Considerações finais.....</b>	<b>86</b>
<b>6. Referências.....</b>	<b>89</b>
<b>7. Anexos.....</b>	<b>96</b>

## Introdução

A ação de se executar dois ou mais instrumentos simultaneamente está presente em diferentes práticas musicais de diversas culturas. No meio percussivo brasileiro esse ato é bastante comum tanto no ambiente da música popular como na música de concerto diferenciando-se, em alguns casos, a nomenclatura: percussão múltipla, multi-percussão, montagem, *set-up*, *set* e percuteria. O presente estudo propõe uma narrativa multi-percussiva que permeia duas vertentes dessa prática, englobando elementos pertencentes originalmente à, assim chamada, música de concerto além de componentes contextualizadas no âmbito da música popular. Como poderemos observar no decorrer do trabalho, será possível estabelecer características comuns a ambas vertentes através da criação de dois arranjos de canções de origem popular, mais precisamente sobre as canções *Cordeiro de Nanã* (1977) e *Lamento às Águas* (1977)/*Na Beira do Mar* (1973)<sup>1</sup>, de Mateus Aleluia e Dadinho, integrantes do grupo Os Tingoãs (será possível perceber no terceiro capítulo deste trabalho a incontestável posição de destaque de Os Tingoãs referente ao legado cultural africano na música brasileira).

No primeiro capítulo abordamos brevemente a percussão múltipla nos contextos da música de concerto e música popular. Sobre o primeiro contexto sinalizamos seu momento de ascensão ocorrido no séc. XX. O aspecto plural da percussão despertou interesses em grandes compositores da época e obras para percussão múltipla como *Zyklus* (1959), de Karlheinz Stockhausen e *Psappha* (1975), de Iannis Xenakis, conduzindo o repertório percussivo a um elevado grau de importância na música de concerto. Sobre a percussão múltipla relacionada à música popular observamos uma carência de estudos relativos a essa temática, deixando à margem performances, processos criativos, produtos artísticos e trajetória de grandes percussionistas da área. Permeando esse capítulo encontram-se algumas interseções entre as duas vertentes, como a incorporação de materiais externos somados a diferentes instrumentos percussivos compondo uma estrutura única. Abordamos também a

---

<sup>1</sup> As canções *Lamento às Águas* (1977)/*Na Beira do Mar* (1973) foram aqui interpretadas em um único arranjo, inspirado em performances de Mateus Aleluia com formatos parecidos.

ressignificação de instrumentos a favor da prática. Ao passo que encontramos instrumentos tradicionais de diferentes culturas inseridos no repertório da música de concerto, percebemos que os instrumentos 'sinfônicos' dialogam cada vez mais com a música popular contribuindo para a ampliação e transformação do repertório percussivo. Em nosso estudo poderemos atestar como a prática do *arranjo* torna-se fator preponderante para o crescimento desse repertório (uma vez que arranjos se configuram como importantes contribuições para o desenvolvimento do repertório de um novo instrumento).

Sobre os arranjos de música popular brasileira no repertório para percussão, percebemos que, durante muito tempo, acabaram por seguir uma forte tendência a canções dos gêneros choro e bossa-nova. Gradativamente esse cenário vai se transformando. Atualmente já é possível observar a presença de outros gêneros como o frevo e o maracatu. O que destacamos ser ainda pouco comum em arranjos para percussão, sejam eles *solos*, *duos* ou para grupos de pequena ou grande formação, é a presença de elementos musicais afro-religiosos. Em se tratando especificamente de obras para percussão múltipla *solo* envolvendo características musicais identitárias afro-religiosas, não se identificou na literatura produções desse calibre até o presente momento.

Com o intuito de contribuir para amenizar lacunas referentes a arranjos para percussão múltipla *solo* que envolvam canções populares brasileiras contendo elementos musicais afro-religiosos, selecionamos quatro toques oriundos da música do candomblé para constituir os arranjos de canções para a formação de percussão múltipla *solo*. A escolha dos toques justifica-se por se encontrarem apropriados por canções populares de grande veiculação (ou seja, já assimilados pelo público em geral), além de serem apresentados nas canções *Cordeiro de Nanã* (1977) e *Lamento às Águas* (1977)/*Na Beira do Mar* (1973), do grupo Os Tincoãs.

No segundo capítulo, abordamos aspectos musicais do candomblé e adentramos em um dos pontos que acreditamos ter significativa relevância para o presente trabalho. Trata-se do esforço para difusão dos toques congo de ouro, vassi, agueré e ijexá sendo utilizados no repertório para percussão *solo*. De

forma sucinta, serão apresentados os toques em sua contextualização etnomusical e identificados determinados elementos rítmicos através da concepção de notação musical tradicional ocidental. Após a explanação dos toques, transitamos um pouco sobre um elemento comum a músicas de matrizes africanas e à atividade multi-instrumental: a polirritmia. Para alcançarmos resultados mais significativos na performance, apresentamos sugestões de estudos com vias a melhorar a destreza e assimilação rítmica dos toques auxiliando as execuções polirrítmicas presentes nos arranjos.

De acordo com Assis (2017) “A proximidade do arranjador com a composição facilita a elaboração do arranjo” (ASSIS, 2017, p.33). Desta forma, no terceiro capítulo, mergulhamos no universo de Os Tingoãs a fim de compreendermos melhor todo o contexto musical que deram origem às canções selecionadas. Foi fundamental para o trabalho o aprofundamento sobre toda a conjuntura musical do grupo, buscando reconhecer suas origens e influências culturais, sonoridades características e de que forma são realizadas as adaptações dos ritmos em seus arranjos vocais e instrumentais. Em quase toda sua existência, o grupo foi formado apenas por três integrantes que alinhavam a importância textual das canções (poesia) em conexão com as componentes musicais. Apesar de pouco popularizado, Os Tingoãs possui considerado prestígio na cena musical brasileira. Com vias a constatarmos esse reconhecimento, discorreremos sobre a sua trajetória e produtividade, destacando canções e alguns subsídios musicais e textuais expressivos da cultura afro-religiosa brasileira.

É no capítulo quatro que se encontram os arranjos. Fazemos inicialmente um breve panorama sobre o termo *arranjo*, seu desenvolvimento na música ocidental e suas relações sobre processos criativos. Em seguida apontamos os instrumentos de percussão que fazem parte da montagem de percussão múltipla dos arranjos. Dentro dos limites da esfera percussiva, foi feita uma procura por instrumentos que consideramos capazes de criarem uma atmosfera *una*, em que pudéssemos executar ritmos, melodias e harmonias de forma simultânea. Para tanto estudou-se uma disposição instrumental que permitiu a execução funcional de uma quantidade significativa de instrumentos de percussão, desencadeando uma montagem com o seguinte instrumental: marimba, vibrafone, bombo a

pedal, atabaque, *hi-hat* e *cowbell* a pedal. Ao olharmos para o material bibliográfico encontrado, foi possível alcançar uma melhor compreensão da disposição e distribuição de vozes sobre instrumentos estranhos aos materiais musicais de origem e sobre o papel fundamental do arranjador no processo criativo. Valendo-se da originalidade no feito da criação musical, a circunstância do próprio arranjador ser também performer sinalizou para um cuidado íntimo e especial no que diz respeito à utilização de recursos tímbricos como tentativa de superar as limitações físicas presentes na prática de execuções de arranjos de canções para percussão múltipla.

Neste trabalho, encontram-se alguns tópicos que consideramos relevantes sobre os temas necessários à realização do produto final: dois arranjos *so/o* para formação de percussão múltipla com características pertencentes a música brasileira afro-religiosa.

# 1. Intersecções entre a percussão múltipla na música de concerto e na música popular

## 1.1. Breve abordagem da percussão múltipla na música de concerto

Com a valorização do ofício do percussionista ao longo do séc. XX, uma nova categoria em que um único *performer* executa variados instrumentos de percussão, comumente chamada de percussão múltipla, floresceu (CHARLES, 2014). Esse tipo de disposição instrumental é definido por Payson como “uma prática em que um executante toca dois ou mais instrumentos de percussão ao mesmo tempo ou em rápida sucessão” (PAYSON *apud* MORAIS, 2010, p.62). A percussão múltipla abrange instrumentos de percussão com ou sem altura definida e com variadas formações. Acreditamos que uma das mais importantes características dessa disposição de instrumentos trata-se em pensá-los como uma unidade. Consideramos significativo o termo utilizado por Steven Schick para se referir a percussão múltipla como: “several individual instruments arranged so that one percussionist might play them as a single polyinstrumental unit” <sup>2</sup>(SCHICK, 2006, p.16). Na segunda metade do séc. XX, compositores como John Cage, Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman, Charles Wuorinen e Helmut Lachenmann dão início ao caminho da concretização do conceito de percussão múltipla (PEREIRA, 2014). Dentre as primeiras composições nessa nova vertente percussiva que surge, encontram-se as obras: *27'10.554"* (1956), de John Cage, *Zyklus* (1959), de Karlheinz Stockhausen, *The King of Denmark* (1964), de Morton Feldman, e *Interieur I* (1966), de Helmut Lachenmann (PEREIRA, 2014). Diversos trabalhos sobre percussão múltipla dão conta de discussões sobre práticas de estudos, conceitos e análise de repertório<sup>3</sup>.

Embora a atividade de se executar a percussão de forma poli-instrumental contribua com um conjunto de possibilidades performativas no âmbito do universo percussivo, existe uma insuficiência de importância dessa categoria na

---

<sup>2</sup> Diferentes instrumentos de percussão dispostos de modo que um único percussionista possa tocá-los como uma unidade poli-instrumental singular. (Tradução da autora)

<sup>3</sup> Para leituras mais aprofundadas destacamos os autores: Steven Schick (2006), John Beck (1995), John Baldwin (1968) e Nick Petrella (2000).

esfera acadêmica comparado a outras práticas instrumentais como os teclados percussivos e a percussão orquestral: “Although multi-percussion holds a prominent role in the modern percussionist's skill set, there is an odd deficiency in college curricula for multi-percussion”<sup>4</sup> (CHARLES, 2014, p.04).

Para Charles (2014) o recente interesse em percussão múltipla comprova a necessidade de um estudo de pesquisa para preencher a lacuna não só dos currículos universitários, mas também das expectativas de desempenho profissional. Schick aponta para os benefícios de se estudar a percussão múltipla enquanto disciplina única pois desenvolve um conjunto de dificuldades e questões que abordam demandas sobre problemas de performance, musicais e estéticos (SCHICK, p.290 in BECK, 1995). Apesar da existência de um número bastante considerável e importante de obras para percussão múltipla, a mesma ainda não consolidou um papel autônomo nos cursos de nível superior. Acreditamos que essa falta de autonomia possa ter relação com a demanda no mercado de trabalho, onde ainda o papel do percussionista orquestral bem como dos que atuam com instrumentos de altura definida, no âmbito *solista*, são mais requisitados. O multi-percussionista precisa exercer sua multiplicidade para além dos palcos e conquistar seu espaço de forma peculiar e autônoma. Em uma entrevista feita por Charles (2014) com cinquenta professores de cursos acadêmicos de percussão em diferentes universidades dos Estados Unidos, sobre a pergunta *Are there any pieces you consider standards, which all or most students study?*<sup>5</sup>, os compositores mais recorrentes foram:

William Kraft (60% of respondents), Iannis Xenakis (47% of respondents), Morton Feldman (40% of respondents), Dave Hollinden, David Lang (33% of respondents), Charles DeLancey, Brian Ferneyhough, Eckhard Kopetzki, David Lang, Frederic Rzewski, Karlheinz Stockhausen, Ricky Tagawa (13% of respondents) (CHARLES, 2014, p.28).

Para percebermos como as montagens atuam nessa ideia plural existente sobre o conceito de percussão múltipla demonstraremos a disposição dos

---

<sup>4</sup> Embora a percussão múltipla tenha um papel de destaque no conjunto de habilidades do percussionista moderno, existe uma particular deficiência sobre essa vertente no currículo das Faculdades. (Tradução da autora)

<sup>5</sup> Existem peças que você considera padrão, que todos ou a maioria dos alunos estudam? (Tradução da autora)

instrumentos de dois *performers* diferentes para a obra *Psappha* (1975), de Iannis Xenakis. *Psappha* (1975) é uma obra que permite ao *performer* uma liberdade parcial de escolha dos instrumentos a comporem sua montagem visto que o compositor orienta que os instrumentos devam ser de natureza metálica, em madeira e/ou peles. Apresentamos na Fig. 1 parte da nota explicativa da obra em que o autor sugere alguns instrumentos e “explica a organização das categorias de timbres ou materiais” (ALUOTTO, 2011, p.26). Na Fig. 2 temos a montagem de *Psappha* (1975) utilizada por Fernando Chaib em performance realizada em Aveiro (Portugal) em novembro de 2012<sup>6</sup> e na Fig.1 apresentamos a montagem de *Psappha* (1975) elaborada por Sérgio Aluotto (ALUOTTO, 2011, p.112).

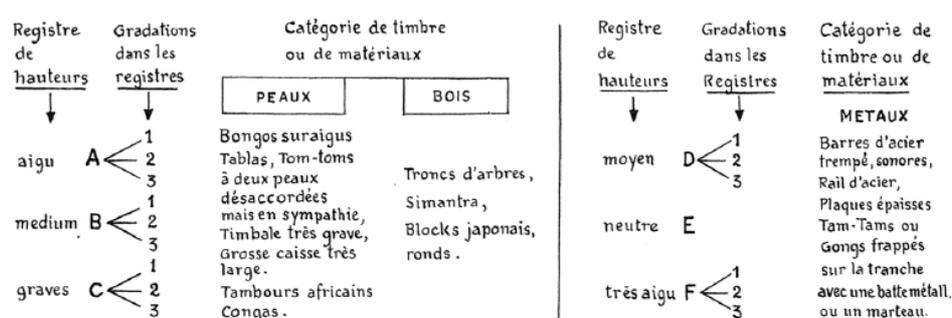


Fig.1: Terceiro e quarto quadros da nota explicativa de Iannis Xenakis para a obra *Psappha* (1975) (ALUOTTO, 2011, p.28).



Fig.2: Montagem de *Psappha* (1975) elaborada por Fernando Chaib.

<sup>6</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=YiiD-WBb9B4>

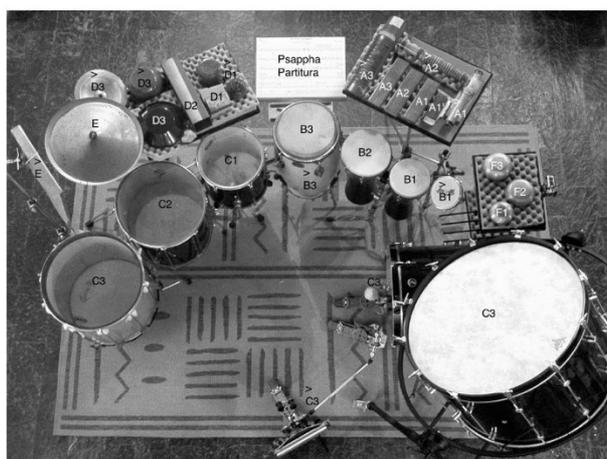


Fig.3: Montagem de *Psappha* (1975) elaborada por Sérgio Aluotto (ALUOTTO, 2011, p.112).

Observando as duas figuras acima podemos constatar grandes diferenças nas duas montagens que vão do número de instrumentos, escolha dos tipos de materiais presentes e disposição espacial. Essas diferenças constatarem o porquê do termo “singular” utilizado por Schick relatado anteriormente. Para Schick, *Psappha* (1975) trata-se de “remarkable amount of freedom for the performer<sup>7</sup>” (Schick, 2006, p.193) e que a beleza de obras como essa está em não existir uma performance fixa e inalterável.

Any percussionist who learns this great music is invited to reinvent performance practice to suit the intellectual, emotional, and technical demands of his or her point of view. These demands reflect themselves in practical terms as questions about set-up, mallet choice and sticking<sup>8</sup> (SCHICK, 2006, p.xvii).

O processo de preparação de obras para percussão múltipla vai além do estudo prático-musical. Algumas das habilidades<sup>9</sup> desenvolvidas na prática da percussão múltipla passam pela capacidade de ajustar o toque entre diferentes instrumentos; manipular diferentes tipos de baquetas e suas possíveis

<sup>7</sup> Significante liberdade para o *performer*

<sup>8</sup> Qualquer percussionista que estuda esse estilo de música é convidado a reinventar práticas de performances para acompanhar as demandas intelectuais, emocionais e técnicas existentes nas composições; Essas demandas refletem em termos práticos como perguntas sobre montagem, escolha de baqueta e baqueteamento. (Tradução da autora)

<sup>9</sup> Serão abordadas no capítulo de desenvolvimento dos arranjos.

combinações; aprimorar a independência motora; auxiliar no desenvolvimento de criação de frases musicais (onde inexistem um apoio musical ligado ao sistema temperado e/ou notas definidas); requisitar do *performer* um maior cuidado sobre equilíbrio de sustentação ou densidade sonora; executar movimentos corporais não convencionais. Outra prática que merece destaque é extensa possibilidade de combinações timbrísticas. Isso pode ocorrer através da utilização de baquetas com materiais de fabricações diferentes além de arcos, um instrumento percutindo outro instrumento, construção de novos instrumentos, manuseio de outras fontes sonoras aliadas aos instrumentos como a água, folhas, pedras, dentre outros. A escolha dos instrumentos, baquetas e/ou materiais a serem utilizados na obra é parte importante desse processo e exige estudos que vão de pesquisas sobre as características composicionais do compositor, análise conceitual da obra ao desenvolvimento de ferramentas para soluções práticas:

[...] percussionists have many more items than sticks and mallets to their disposal. Items such as coins or knitting needles are becoming more popular as composers seek to utilize different timbres. Many times composers designate the implements with which they would like their compositions to be performed. When designated implements are not available, the percussionist should research how that implement sounds or the exact hardness to obtain a suitable substitute. [...] When compositions require the frequent change of implements, it may be worthwhile to construct one pair of implements that offers a wide variety of timbral options. For example, if a composition requires a percussionist to play a glockenspiel, snare drum, vibraphone, triangle and guiro with little time to change implements, a multi-purpose mallets should be considered<sup>10</sup> (PETRELLA, 2000, p. 21).

Outra parte do processo que precede o estudo prático é a distribuição espacial desses instrumentos onde, em algumas ocasiões, o próprio compositor sugere uma montagem. Essa prática não se aplica como regra e muitas vezes cabe ao

---

<sup>10</sup> Percussionistas possuem muito mais itens do que diferentes tipos de baquetas a sua disposição. Itens como moedas ou agulhas de tricô estão se tornando mais populares à medida que os compositores procuram utilizar timbres diferentes. Muitas vezes os compositores informam os implementos com os quais gostariam que suas composições fossem executadas. Quando esses implementos não são indicados, os percussionistas precisam analisar qual som o compositor deseja exatamente, a fim de escolher o implemento mais indicado. [...]. Quando as composições exigem uma mudança frequente de implementos, pode ser necessário a construção de um par de baquetas que ofereça uma ampla variedade de opções timbrísticas. Por exemplo, se uma composição exigir que um percussionista toque glockenspiel, caixa, vibrafone, triângulo e guiro em um intervalo de curto tempo, uma baqueta multiuso deve ser considerada.

*performer* a reflexão sobre qual disposição instrumental será a mais viável para sua performance.

Na Fig. 4 temos a disposição dos instrumentos indicada por Karlheinz Stockhausen para interpretação sua obra *Zyklus* (1959), “que foi a primeira obra para *setup* de múltiplos instrumento de percussão onde toda a instrumentação estava definida” (GIOVANNINI, 2013, p.23). Na Fig.5, observamos Steven Schick, posicionado no centro da montagem para interpretação da obra.

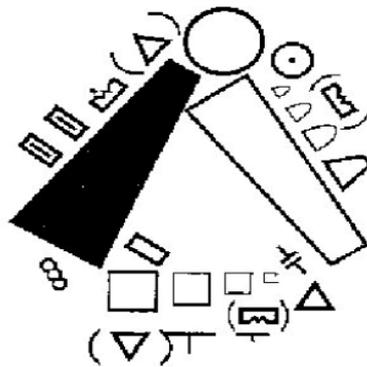


Fig.4: Ilustração da montagem de *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen.



Fig.5: Steven Schick tocando *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen na UCSD<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=igah0mQ-HLA>

Quando não dispõe-se de sugestão ou obrigatoriedade para a disposição instrumental o percussionista precisa ter bastante cuidado com a montagem, visto que, “em virtude do nível de complexidade de algumas passagens musicais [a disposição instrumental, dentre outros fatores, pode] facilitar, dificultar ou até inviabilizar a execução” (ALUOTTO, 2011, p.114-115).

## 1.2 Percussão múltipla no contexto popular

No âmbito da música popular é igualmente comum encontrarmos essa união de diversos instrumentos executados por um instrumentista. As montagens dos percussionistas populares são similarmente ricas em instrumentos com classificações, timbres e origens diversas. Apesar dessa característica multifacetada ser qualidade comum aos percussionistas que atuam no cenário popular, sentimos uma lacuna considerável sobre materiais bibliográficos que contemplem uma possível relação conceitual performativa e de processos criativos e que possam denotar relativa proximidade conceitual à percussão múltipla. À parte dessa lacuna destacada, encontramos diversos trabalhos sobre bateria, onde Barsalini afirma tratar-se de “um instrumento múltiplo, ou seja, consiste em uma junção de diferentes instrumentos de percussão” (BARSALINI, 2009, p. 09). A percussão múltipla inserida no contexto de música popular foi condição prévia ao surgimento da bateria como conhecemos hoje:

No início tratava-se de um instrumento de percussão múltipla com bumbo, caixa clara e prato a dois. Ao longo do século[XX], na medida em que se desenvolveu no contexto da música popular, passou a ser abordado como um instrumento único. No Brasil, assim como em outros lugares do mundo, a bateria foi inserida no contexto musical das *jazz bands*. Com o passar dos anos, passou também a ser utilizada no contexto musical da nossa música a partir da execução da percussão, sendo ainda abordado como instrumento múltiplo (CUNHA, 2014, p. 13).

A montagem de bumbo com pedal, caixa em uma estante, prato suspenso e hi-hat adicionado aos tambores (ton-tons e surdo) caracteriza a bateria como a conhecemos hoje. Aliados a essa formação, são adicionados acessórios como: cowbell, tamborim, blocos sonoros, pratos de diferentes tamanhos e modelos, etc (TRALDI; FERREIRA, 2015).

Observando essa prática de construção de montagens múltiplas no âmbito da percussão popular, encontramos em Aírto Moreira (1941-), Fig.6, um músico que

passou a combinar bateria e percussão, evidenciando um caráter múltiplo dado à percussão inserida em seus trabalhos:

Vandré era muito bom em juntar as coisas com muita sensibilidade; coisa muito brasileira e autêntica. Ele não se importava com o fato de que improvisávamos e tal. Então um dia ele falou para mim, “Eu quero definitivamente que você toque percussão e bateria na maioria das músicas”. Então eu me acostumei a trabalhar com a percussão em torno da bateria, e eu ia lá pegava, tocava e misturava ambos (ROBINSON *apud* DIAS, 2013, p.159).



Fig.6: Airto Moreira em apresentação no Sesc Pompéia (2019). Montagem com surdo, timbales, *wood-blocks*, maracas, agogô, mesa com instrumentos de efeitos, dentre outros. Crédito de imagem Leandro Almeida (PERTRINI, 2019).

Percussionista, baterista, compositor e arranjador, Airto foi responsável por inserir no *jazz* grande parte dos instrumentos essencialmente brasileiros, apresentando assim novas possibilidades sonoras a esse gênero musical. Essa fusão de originalidade através da inserção de instrumentos tradicionais de culturas populares, fez com que Airto tocasse ao lado de grandes artistas como: Miles Davis, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Chick Corea, Cannonball Adderley, Paul Desmond, Keith Jarrett, Dizzy Gillespie, Quincy Jones, Ron Carter (MOREIRA, *in* ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2015).

Tenho caxixi — vários caxixis que têm sons diferentes, uns altíssimos, fortes, outros bem sutis — que toco [simultaneamente] com o pio de passarinho ou eu mesmo faço com a boca. Eu toco as coisas juntas. É uma orquestração de percussão (MOREIRA *in* REINA, 2017).

Quando perguntado sobre formação e funcionamento da sua montagem particular, Airto responde:

[...] I created a percussion setup almost like a drumset, that I could play with sticks. When I was playing with Miles Davis in the '70s, I was just putting my instruments on the floor, and I would sit in a chair and pick them up and play, wich worked out well with that band. But if you're also playing the groove, it's hard to keep the groove and play all the different colors. So, Peter Engelhardt, who is a metal sculptor and instrument-maker, built a especial table for me. I put a bass drum under it and them I could play all these instruments. It's almost like a small drumset<sup>12</sup> (MOREIRA *in* MOREIRA; THRESS, 1993, p.06).

Inserido no trabalho de Airto encontramos características particulares da sua performance: desenvolvimento de uma estrutura instrumental específica; criação de novos instrumentos (Fig.7); utilização de determinados instrumentos de forma distinta da tradicional (por exemplo, o uso das mãos e um conjunto de sementes para executar o surdo de samba<sup>13</sup>).



Fig.7: Airto Moreira executando um objeto sonoro criado a partir materiais ferrosos. Crédito de imagem Andrew Lepley (BATERA, 2014)

Dentre outros diversos percussionistas que desenvolvem seus trabalhos nesse sentido criativo observado em Airto Moreira estão também Roy Menzel (1909-2000), Warren Smith (1934-) e Caíto Marcondes (1954-). Roy Menzel tocava vários instrumentos, mas se destacou através da percussão (Fig.8). Suas performances chamaram a atenção da ABC em Sydney (AUS), que contratou

---

<sup>12</sup> Eu criei uma montagem de percussão quase como uma bateria, para que eu pudesse tocar com baquetas. Quando estava tocando com Miles Davis nos anos 70, colocava meus instrumentos no chão, me sentava em uma cadeira e pegava-os para tocar, o que funcionou bem com essa banda. Mas se você também estiver tocando o groove, é difícil mantê-lo e tocar todas as cores diferentes. Então, Peter Engelhardt, que é um escultor de metal e fabricante de instrumentos, construiu uma mesa especial para mim. Coloquei um bumbo embaixo e pude tocar todos esses instrumentos. É quase uma bateria pequena. (Tradução da autora)

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=rKx7KBcMNPo>

Menzel para gravações em duas ocasiões, 1962 e 1966 (DAVENISH, 2015). Menzel, além de se apresentar com percussão *solo* tocando melodias populares e dançantes também construía seus instrumentos:

Menzel's percussion performances featured chromatic sets of instruments and found objects such as brake drums, hand bells, rubbed wine glasses, circular saw blades (which were spun on a sheet of marble to produce a clear pitch), klaxon horns mounted on a custom built frame, and chamber pots struck with mallets, upon which he performed popular tunes<sup>14</sup> (DAVENISH, 2015, p.95).



Fig.8: Roy Menzel por volta de 1963 (DAVENISH, 2015, p.95) com montagem criativa composta por objetos sonoros em metal, vidro, dentre outros.

Filho de pais músicos, Warren Smith (Fig.9), iniciou suas vivências em instrumentos musicais no saxofone quando tinha ainda 3 anos. Aos 6 decidiu que queria tocar outro instrumento e escolheu a bateria. Formou-se pela *University of Illinois* em educação musical e é mestre em percussão pela *Manhattan School of Music* (ALLEN, 2004).

Nos anos 70, esteve ao lado de Max Roach na fundação do *M'Boom*: importante grupo de percussão concebido como um projeto social e político que, além de composições próprias, tocavam também arranjos para grupo de percussão de clássicos do *jazz* como *Blue Monk* (1954) de Thelonious Monk (1917-1982) presente no CD *Live at S.O.B.'s – New York* (1992) (BOWDEN, 2018). Tocou ao

---

<sup>14</sup> As performances de percussivas de Menzel incluíam conjuntos cromáticos de instrumentos e objetos, como tambores de freio, sinos de mão, taças de vinho, lâminas de serra circular (giradas em uma folha de mármore para produzir um tom claro), buzinas *klaxon* montadas em uma moldura personalizada, e penicos atingidos por baquetas, nos quais ele tocava músicas populares. (Tradução da autora)

lado de artistas como Sam Rivers, Aretha Franklin, Van Morrison, Bill Cole, Harry Partch, dentre outro.



Fig.9: Warren Smith em performance com Joseph Daly e Bill Cole no ano de 2012 (SULLYCOLE, 2013). Instrumentos na imagem: marimba e bateria.

Dentre os diversos trabalhos que já desenvolveu, destacamos o DVD *WIS on Monk - Warren Smith Solo Percussion* (2007) em que Smith registra arranjos próprios para percussão *solo* de composições de Thelonious Monk. Neste DVD, Smith registra músicas interpretadas em *solos* de marimba e vibrafone, com é o caso da versão que fez de *Monk's Mood* (1947) para marimba *solo*. No entanto, parte considerável das músicas são para a formação múltipla de percussão. Um exemplo é a canção *Epistrophy* (1957) arranjada por Smith para marimba e tímpanos (LO KEE, 2008).

Percussionista, arranjador e compositor, Caíto Marcondes, Fig.10, começou seus estudos musicais através do piano, em seguida o violão e depois foi para bateria e percussão. Dentre os artistas com os quais já trabalhou estão: Hermeto Pascoal, Naná Vasconcelos, Randy Brecker, Paul Hanson, Nelson Ayres, Paulo Moura, Jaques Morelenbaum, John Scofield e Milton Nascimento. Para Caíto, “o percussionista [...] é um pesquisador sonoro” (Caíto *in* E, 2014).



Fig.10: Caíto Marcondes com uma montagem contendo um mini-xilofone, pandeiros, pratos, *cow-bells* e reco-reco suspensos além de bombo a pedal e outros (crédito de imagem Museu da Casa Brasileira, 2016)<sup>15</sup>.

Além dos instrumentos brasileiros de percussão suas montagens inserem também instrumentos de origens distintas:

[...] O percussionista ainda tem a desvantagem de não tocar um instrumento só. Você tem que se dedicar a vários instrumentos diferentes, cada um com uma técnica diferente. No meu caso, eu incorporei instrumentos que não são da cultura brasileira, mas que utilizo para fazer a minha música. São exemplos a *tabla*, que é um instrumento indiano, e o *tamburello*, que é italiano. É realmente um universo (CAÍTO *in* E, 2014).

Ao citar todos esses exemplos procuramos reforçar a ação criativa presente na prática do multi-percussionista, quer seja no âmbito da música de concerto ou popular. Pensar os instrumentos atuando de outras formas expandindo a aplicação dos mesmos não só demonstra a existência de uma conduta inventiva no processo performativo do percussionista como também proporciona o desenvolvimento e expansão de técnicas e instrumentos, subsidiando o contínuo crescimento do campo percussivo.

Na música de concerto uma montagem de percussão múltipla é normalmente designada especificamente para uma determinada obra e posteriormente os

---

<sup>15</sup> <https://mcb.org.br/pt/programacao/musica/musica-caito-marcondes-e-marquinhos-mendonca/>

instrumentos são deslocados e rearranjados para serem utilizados em outras obras (SCHICK, 2006). Na música popular, normalmente não existe uma montagem predestinada ficando, na maioria das vezes, a cargo do percussionista a escolha dos materiais sonoros a serem utilizados. Outrossim, é possível encontrar também no âmbito da música popular algo que poderíamos chamar de montagem fixa. No caso de um grupo de rumba cubana, por exemplo, as congas são instrumentos de percussão essenciais. A substituição por outros instrumentos poderia gerar uma descaracterização do gênero. No Choro, apesar de tratar-se de um único instrumento, o pandeiro também possui seu lugar fixo na formação do regional tradicional.

Mesmo com essa reflexão, observamos que a prática da inserção de elementos musicais de outras culturas acontece de forma frequente no universo percussivo e está cada vez mais presente no cenário musical. Instrumentos como djembê, claves, gongos, maracas, dentre outros, já são corriqueiros no repertório percussivo da música de concerto. Na esfera popular, comumente encontramos instrumentos não tradicionais ou não originalmente pertencentes ao gênero musical proposto, fazendo parte das montagens percussivas. Um exemplo bem comum é o *cajón* que, além de ser um instrumento peruano, aqui no Brasil é encontrado em trabalhos com estilos diversos e toca-se praticamente com técnica não tradicional.

### **1.3 Arranjos para percussão na música brasileira**

Instrumentos que também não são tradicionalmente brasileiros e estão cada vez mais inseridos em grupos de música popular brasileira são os instrumentos de percussão de teclas, mais precisamente o vibrafone e a marimba.

Os teclados percussivos, tal como o violão e o piano, possuem a característica de serem instrumentos rítmicos-melódicos-harmônicos. Tiveram como um auxiliador em seu repertório inicial arranjos de obras originais para outros instrumentos inseridas no cânone erudito e popular. Na Guatemala e no México, países em que as marimbas são símbolos de identidade cultural, o aprendizado se dá muitas vezes de forma oral e o repertório popular constitui-se de valsas, *foxtrot* e danças latinas (SULPÍCIO, 2011). O vibrafone tem seu destaque na

música popular norte-americana. Foi no jazz que o instrumento se consagrou e construiu grande parte da sua história e evolução (SOUZA, 1994). Também nos Estados Unidos, o uso popular do xilofone nos Ragtimes influenciou, segundo Kite<sup>16</sup>, as primeiras composições para este instrumento e para a marimba (VIEIRA, 2012).

Desta forma, as práticas de arranjo e transcrição no universo percussivo nos brindaram com produções bastante significativas inseridas quer seja no cânone erudito ou popular. Como exemplo podemos citar arranjos de obras de cunho erudito como: *Alborada del Gracioso*, de Maurice Ravel (arranjo para duas marimbas escrito pelo Safri DUO) e *Clair de Lune*, de Claude Debussy (arranjo para vibrafone *solo* escrito por Peter Chambers). Ney Rosauro é autor de arranjos para vibrafone a partir de obras de Villa-Lobos como por exemplo *O Trenzinho do Caipira e Ária (Cantilena) das Bachianas#5*. Para marimba arranhou o *Prelúdio das Bachianas#4*.

Encontramos também arranjos de músicas de caráter popular como as composições de Astor Piazzolla: *Adios Nonino* (para duo de marimba e vibrafone, arranjado por Lincoln Antônio) e *Tango Suite* (para duo de marimba arranjado por Kevin Super). Ainda, observamos transcrições que viraram referência no repertório percussivo como por exemplo a performance de *Chega de Saudade* (Vinícius de Moraes e Tom Jobim) realizada por Gary Burton em *Alone at Last - a Grammy Award Winning Recording* (*solo* para vibrafone transcrito por Errol Rackipov).

No cenário popular brasileiro o vibrafone, dentre os teclados percussivos, foi o que teve mais proeminência sendo comumente utilizado, já nos anos 40, em orquestras de baile e nas orquestras de rádio (MORAIS, 2012) seguindo uma tendência internacional (CHAIB, 2007). Atualmente, ainda que não seja em grande quantidade, o número de arranjos de músicas populares para instrumentos de percussão tem crescido, contribuindo diretamente para a ampliação do repertório percussivo, sejam elas para formações *solo* ou de

---

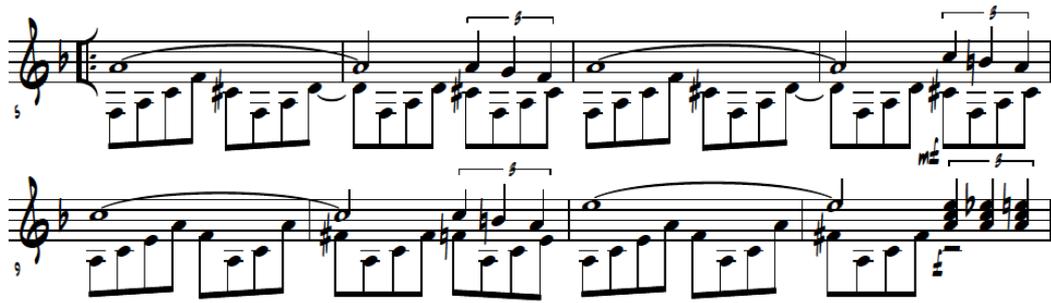
<sup>16</sup> Rebecca Kite em *Keiko Abe, a virtuosistic life: her musical career and the evolution of the concert marimba*.

câmara (pequenos ou grandes grupos). Sobre obras *solos* arranjadas referentemente sobre música popular brasileira encontramos, em sua maioria, arranjos de choros e bossa-nova. *Carinhoso* (1917), de Pixinguinha, possui mais de um arranjo de alto nível musical e técnico. No Exc.1, apresentaremos um trecho revisado por Antônio Carlos Carrasqueira da partitura original. Na Exc.2, um trecho do arranjo de Elias Caires para vibrafone *solo* e na Exc.3, apresentaremos o mesmo trecho musical do arranjo de Wellington das Mercês também para vibrafone *solo*:

F F/C C#5+ Dm C#5+ F/C C#5+ Dm D#dim Am/E F  
 Meu co - ra - ção Não sei por - que ba - te fe - liz  
 F#m7(b5) F Am/E F F#m7(b5) A7 Dm7/4 G7/9 C7/9 F7  
 Quan - do te vê... E os meus o - lhos fi - cam sor - rin - do E pe - las

Exc. 1: Carinhoso (1917) de Pixinguinha. Trecho da versão original, revisado por Antônio Carlos Carrasqueira.

Exc. 2: Carinhoso (1917), de Pixinguinha. Arr. Elias Caires. C.c. 5-12 para Vibrafone *solo*.



Exc. 3: Carinhoso (1917), de Pixinguinha. Arr. Wellington das Mercês. C.c. 5-12 para vibrafone *solo*.

Em ambos os exemplos temos a melodia na voz superior e a voz inferior fazendo um acompanhamento rítmico-melódico com um caráter semelhante ao acompanhamento realizado pelo violão no choro. Para uma performance hábil, precisa-se desenvolver habilidades técnicas e musicais que proporcionem ao performer uma execução clara e independente das duas vozes mantendo as características musicais do estilo da obra, evidenciando-se a necessidade de certa destreza técnica.

Ainda que em proporção inferior, arranjos para a formação de percussão múltipla já existem, percebendo-se um crescente interesse sobre essas produções parte dos percussionistas. Steven Schick (1954-) foi o primeiro performer a executar a canção *Born To Be Wild* (1986), Exc. 4, composta pela banda *Steppenwolf* com arranjo para percussão múltipla *solo* elaborado em 1994 por David Lang. Apesar da inusitada instrumentação sugerida (*voz, almglocken, glockenspiel*, um material em metal, *rototoms* e bumbo a pedal), o arranjador concede ao *performer* total liberdade para substituição dos instrumentos. Alguns pontos como, as constantes mudanças de c.c. e o texto da canção a ser recitado sem possuir uma linha melódica, aumentam o distanciamento do arranjo com a versão original, evidenciando uma elevada atuação criativa por parte do arranjador.

## BORN TO BE WILD

fast and mechanical; narration is deadpan and very even Steppenwolf, arranged David Lang  
almglocken, rototoms, glockenspiel, kick drum, nasty metal  
all instruments may be changed or substituted at will

voice

almglocken

almglocken

rototoms

spoken, deadpan

I've got my motor running

I am

Exc. 4: Born To Be Wild (1994), de Steppenwolf. Arr. David Lang. C.c. 1-10, onde perc. *solo*: voz, almglocken, glockenspiel, um material em metal, rototoms e bumbo à pedal.

Outro exemplo de arranjos com montagens de percussão múltipla é o arranjo de Mauricio Bernal para a música *Mestre Radamés* (1984) de Hermeto Pascoal. Esse arranjo é para a formação de *duo* de percussão. Na Fig.11 temos o desenho das montagens. O perc. 1 toca: *hi-hat*, caixa, prato e vibrafone e o perc. 2: marimba, bumbo e prato. O Exc.5 é o trecho inicial da partitura do arranjo. Nos c.c. 1 e 2 o percussionista 2 deve utilizar 6 baquetas. Do terceiro c. ao final do arranjo faz-se necessário a utilização de 5 baquetas. O acompanhamento rítmico é distribuído entre os dois percussionistas, ficando o perc. 1 com as vozes mais agudas (*hi-hat*, caixa e *ride*) e o perc. 2 com a voz mais grave (bumbo). Em quase todo o arranjo, o perc. 2 fica responsável pela parte harmônica. Para uma boa execução desse acompanhamento harmônico, é necessário que o instrumentista possua um alto domínio da técnica de 5 baquetas, já que são recorrentes as mudanças de acordes em passagens curtas, os saltos em diferentes oitavas e as variações do ritmo. Aos dois percussionistas é exigida uma grande independência motora. Porém, por executar com uma das mãos a melodia no vibrafone e a outra reproduzir as linhas rítmicas distribuídas nos outros instrumentos da montagem, ao perc. 1, faz-se necessário um domínio maior.

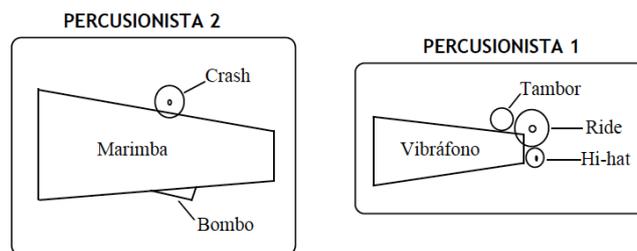


Fig.11: Indicação de montagem para o arranjo *Mestre Radamés* para duo de percussão.

## Mestre Radamés

( "Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca" 1984 )

Arreglo: Mauricio Bernal Hermeto Pascoal

The musical score for 'Mestre Radamés' is arranged for a duo of percussionists. It features parts for Hi-hat, Ride, Tambor, Vibráfono, Marimba, Crash, and Bombo. The score includes dynamics such as *pp*, *f*, and *mp*, and a tempo marking of quarter note = 120. A box labeled '6 baquetas' is present in the Marimba part.

Exc. 5: Mestre Radamés(1984), de Hermeto Pascoal. Arr. Maurício Bernal. C.c. 1-2, onde perc.1:Hi Hat, Ride, Tambor e Vibráfono. perc.2: Marimba,Crash e bombo.

Apesar de encontramos duos, trios, grandes formações de percussão, etc, para arranjos de música brasileira, percebemos que os gêneros musicais desses arranjos circundam constantemente os gêneros choro, bossa-nova, baião, samba e frevo. Raramente são encontrados, por exemplo, referências à música afro-religiosa, onde reside uma vasta riqueza musical de origem popular. Seguindo uma linha próxima, vale destacar os arranjos elaborados por Gilberto Santiago<sup>17</sup>: *Medley - Protesto Olodum* (1988) e *Rosa* (1993), a primeira composta por Tatau e Paulo Moçambique e a segunda por Pierre Onassis (Exc.6), e *Depois que o Ilê passar* (1984), de Miltão (Exc.7). Esses arranjos ajudam a enriquecer o repertório de obras para grupo de percussão e também

<sup>17</sup> Bacharel em Percussão pela UFBA, percussionista da OSBA (Orquestra Sinfônica da Bahia) e músico da Escola de Dança da UFBA. Como baterista e percussionista, desde o início da sua carreira mantém envolvimento com a música popular e a música de cena, em shows, gravações e espetáculos.

contribuem para a propagação dessas canções, difundindo em outros campos musicais os blocos afro-baianos *Olodum* e *Ilê Aiyê*<sup>18</sup>.

**Medley Olodum**  
Protesto do Olodum e Rosa

Tutti

Autores:  
Tatau & Pierre Onassis  
Arr. Gilberto Santiago

♩ = 105-110

[INTRO]

The musical score is for a percussion ensemble. It includes parts for Glockenspiel, Xilofone, Vibrafone, Marimba, Repique, Tarol/Caixa, and Surdos. The music is in 4/4 time and features dynamic markings such as *mp*, *f*, and *mf*. The Repique and Tarol/Caixa parts include specific rhythmic patterns and instructions like "DEEDEE DEEDEE DEEE segue manulação...".

Exc. 6: Medley Olodum: Protesto Olodum(1984) e Rosa(1993), de Tatau/Paulo Moçambique e Pierre Onassis. Arr. Gilberto Santiago. C.c. 1-4, onde: perc.1, glockenspiel; perc.2, xilofone; perc.3, vibrafone; perc.4, marimba; perc.5, repique; perc.6, tarol ou caixa e

O Exc.8 apresenta o trecho do arranjo de *Depois que o Ilê passar* em que surgem dois novos instrumentos, o *cowbell* e o atabaque. Constatamos nesse trecho, que vai do c. 20 ao 23, a presença de um padrão rítmico comum à um dos toques de candomblé ketu: o vassi<sup>19</sup>. O padrão aparece escrito em c. *quaternário* e para a execução do atabaque o arranjador indica a utilização do *aguidavi*<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Blocos-afros da cidade de Salvador.

<sup>19</sup> ver cap.2, item 2.1, n.III.

<sup>20</sup> ver cap. 2, item 2.1.

Exc. 7: Depois que o Ilê passar (1984), de Milton. Arr. Gilberto Santiago. C.c. 16-19, onde: perc. 1, glockenspiel; perc. 2, xilofone; perc. 3, marimba 1; perc. 4, vibrafone; perc. 5, marimba 2; perc. 6, tímpanos; perc. 7, repique; perc. 8, tarol e perc. 9, três surdos.

Exc. 8: Depois que o Ilê passar (1984), de Milton. Arr. Gilberto Santiago. C.c. 20-23, onde atabaque e cowbell executam um padrão rítmico comum ao toque vassi.

Para arranjos no universo percussivo contendo elementos da música afro-religiosa destacamos o trabalho realizado por integrantes Grupo de Percussão da UFMG onde foram desenvolvidos arranjos para grupo de percussão sobre a obra *Suíte Para Os Orixás* (2006), de Esdra (Neném) Ferreira e Mauro

Rodrigues<sup>21</sup>. Sobre a proposta da obra *Suíte Para os Orixás*, Ferreira (2009) comenta:

Nossa ideia é manter viva a tradição de ritmos e cultura africana, com o requinte de arranjos eruditos. Não deixar morrer a cultura do candomblé, utilizando suas melodias e harmonizando com aspectos e ritmos eruditos, comuns na identidade brasileira e mineira (FERREIRA *in* CHAVES, 2009).

Os arranjos foram registrados no CD de comemoração aos 20 anos do Grupo de Percussão da UFMG (gravação ao vivo em concerto realizado na Fundação Educação Artística em 2018), sendo lançado durante o II Congresso Brasileiro de Percussão (ocorrido no Conservatório da UFMG, Belo Horizonte, entre 12 e 15 de junho de 2019). Os instrumentos que realizam o acompanhamento rítmico nesses arranjos reproduzem células rítmicas adaptadas de toques do candomblé. No movimento *Pemba*, por exemplo, os elementos rítmicos se assemelham ao toque arrebate. Já em *Ogum*, o acompanhamento rítmico remete a um padrão pertencente ao toque barravento e em *Katendê* (Catendê), Exc.9, a marimba baixo executa um ritmo adaptado do Cabila. Todos esses toques de candomblé citados nesse parágrafo são oriundos da nação angola<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Esdra Neném é um dos bateristas brasileiros mais conceituados. Já tocou com artistas como: Toninho Horta, Lô Borges, Milton Nascimento e Beto Guedes; Mauro Rodrigues, produtor, compositor, arranjador e instrumentista, é doutor em Artes pela UFMG e professor da referida instituição.

<sup>22</sup> “Aos modelos de culto de candomblé cuja origem tem influência predominante dos povos bantos convencionou-se chamar de nação angola; nação congo; nação muxicongo; ou nação angola-congo”. (MALAGRINO, 2017, p.33)

Exc. 9: Katendê (Suíte Para os Orixás, 2006), de Esdra (Neném) Ferreira e Mauro Rodrigues. Arr. Érica Sá, Fernando Rocha e Natália Mitre. C.c. 38-41, onde: perc.1, xilofone; perc.2, vibrafone; perc.3, marimba 1; perc.4, marimba baixo; perc.5 marimba 2.

Das intersecções aqui pontuadas e das discussões sobre arranjos para esse tipo de instrumental, nos chama a atenção a escassez da prática de arranjos para a formação instrumental de percussão múltipla *solo*, sobretudo em se tratando de arranjos que abordam elementos da música popular brasileira e, em particular, afro-religiosa. Desta forma, cientes da importância musical e cultural que essas manifestações de cunho popular e religioso tem para com a música brasileira, utilizaremos a música do candomblé como foco no estudo, através de uma seleção de toques - congo de ouro, vassi, ijexá e agueré - que julgamos serem de maior familiaridade do público em geral por sua difusão em canções e músicas de autoria de grupos e artistas de reconhecido mérito no cenário popular brasileiro como por exemplo Dorival Caymmi, Maria Bethânia, Moacir Santos, Caetano Veloso, bloco *Ilê Aiyê*, Banda Reflexu's, Daniela Mercury, dentre outros.

## 2. Revisão e práticas polirrítmicas sobre os toques congo de ouro, vassi, ijexá e agueré

“Agogô e Rum, Rumpi e Lé! Esse é o som do candomblé!”  
(*A força da jurema*, Os Tincoãs)

### 2.1. Os toques e sua instrumentação

A cultura afro-brasileira tem como base de construção a miscigenação de práticas culturais de distintos povos do continente africano, sendo grande parte originários da África Ocidental, que, na condição de escravizados, eram forçados a conviver em senzalas. Uma dessas práticas foi a manifestação religiosa:

A convivência forçada destes indivíduos dentro das senzalas os fez amalgamar suas cosmogonias, mitologias, religiões e toda sorte de práticas culturais como música, culinária, dança, etc em algo que chamamos de cultura afro-brasileira. [...] Dentre as práticas culturais forçadas pelos povos africanos em convivência forçada no Brasil, a mais importante em termos de resistência cultural, transmissão de práticas e de uma noção de “africanidade” ou pertencimento a uma tradição “africana”, é, sem dúvida, a prática religiosa, em especial o candomblé (MARTINI, 2017, p.46-47).

Tendo conhecimento de que o termo afro-brasileiro abrange uma temática extensa, ressaltamos que esse trabalho se restringe a alguns toques de candomblé existentes na música afro-religiosa e presentes em registros relevantes das canções a serem arranjadas.

Na língua portuguesa vários termos são associados a palavra candomblé. Para fins mais objetivos, utilizaremos uma definição apresentada por Cardoso (2006) que diz que “no uso corrente, atual, candomblé pode ser compreendido como um termo genérico utilizado para denominar algumas religiões afro-brasileiras que compartilham de certas características” (CARDOSO, 2006, p.01). Essas religiões afro-brasileiras são ainda um dos mais fortes patrimônios de memória da diáspora africana no Brasil.

São muitos e variados os estudos sobre as religiões de matriz africana no Brasil. Com destaque especial para o candomblé, por diversas razões históricas tais como a maior proximidade dele com as manifestações religiosas existentes em África, os estudos, da Antropologia, História, Educação, Saúde e Psicologia, têm nos proporcionado conhecer e compreender as suas variadas práticas, rituais, dimensões, dilemas e conflitos. No campo da Antropologia e da História, os estudos focam as características históricas e culturais do candomblé, as relações entre

África e Brasil, a diáspora, os processos de resignificação cultural, as diferenças rituais, a estética, as hierarquias, as situações de transe, as histórias dos Orixás, os sujeitos e suas vivências (CAPUTO, 2012, p. 19 *apud* OLIVEIRA, 2014, p.02).

As diferentes manifestações do candomblé são classificadas por nações<sup>23</sup>: ketu<sup>24</sup> (ou queto), jeje e angola<sup>25</sup>.

O termo nação, como vem sendo verificado no estudo etnográfico e na literatura sobre o assunto, não se refere à nação no sentido das nações ou Estados Nacionais Modernos, mas à nação no sentido dos agrupamentos africanos etnicamente diferenciados e foram esses agrupamentos que, no Brasil, constituíram o candomblé como religião de matriz africana e, posteriormente, o subdividiu em diferentes nações a partir de suas origens na África. Portanto, a concepção étnica de nação está associada a esses africanos que vieram para o Brasil e aos seus descendentes que criaram o candomblé ao longo do século XIX. (BATISTA, 2014, p.53)

Prandi afirma que:

O candomblé iorubá, ou jeje-nagô, como costuma ser designado, congregou, desde o início, aspectos culturais originários de diferentes cidades iorubanas, originando-se aqui diferentes ritos, ou nações de candomblé, predominando em cada nação tradições das cidades ou região que acabou lhe emprestando o nome: queto, ijexá, efã. Esse candomblé baiano, que proliferou por todo o Brasil, tem sua contrapartida em Pernambuco, onde é denominado xangô, sendo a nação egba sua principal manifestação, e no Rio Grande do Sul, onde é chamado batuque, com sua nação oió-ijexá. Outra variante iorubá está fortemente influenciada pela religião dos voduns daomeanos, é o tambor de mina-nagô do Maranhão. Além dos candomblés iorubás, há os de origem banto, especialmente os denominados candomblés angola e congo, e aqueles de origem marcadamente fon, como o jeje- mahim baiano e o jeje-daomeano do tambor de mina maranhense. (PRANDI, 2001, p.44)

A música do Candomblé, seja ela de nação, nagô-ketu, jeje, angola ou caboclo, é constituída por três atabaques, o agogô e um imenso repertório de cantigas (LUHNING, 1990). Cardoso afirma:

tamanho é o valor da música, nas religiões afro-brasileiras, que seus rituais públicos iniciam, se desenvolvem e terminam concomitantemente com ela; também são vários os ritos onde a ausência da música é inconcebível (CARDOSO, 2006, p.01).

---

<sup>23</sup> Uma das noções que perpassa a organização das religiões afro-brasileiras sendo conceito chave nos processos de atribuição de identidade das diferentes formas de culto do candomblé (VASCONCELOS, 2010).

<sup>24</sup> Também conhecida como nagô ou iorubá. (CARDOSO, 2006, p.03)

<sup>25</sup> Antigamente existia também o candomblé de caboclo. Essa religião não existe mais de forma autônoma porém existem algumas casas de tradição queto e angola que incorporaram cultos a entidades cultuadas nessa religião. (CARDOSO, 2006, p.02)

O conjunto instrumental do Candomblé é formado por três atabaques e um *gã* ou agogô (CARDOSO, 2006) (Fig.12).



Fig.12: Idiofone de metal de uma, duas e, mais raramente, três campânulas. No candomblé, também é conhecido como *gã* (CARDOSO, 2006).

Em entrevistas realizadas por Almeida (2009) com alguns *alabês*<sup>26</sup> e outras autoridades de casas de candomblé em Salvador, foi unânime a afirmação de que o agogô “é o instrumento mais importante da orquestra do candomblé” (ALMEIDA, 2009, p.102). FRUNGILLO (2003) define *gã* como “nome dado ao agogô” na Bahia. Em CARDOSO (2006) encontramos uma descrição mais completa sobre os instrumentos no contexto da música do candomblé:

Conforme Barros “a palavra agogô é proveniente do Iorubá e significa sino” (2000, p.50). Lühning também atribui a origem ao vocábulo Iorubá, mas, segundo ela, significa tempo (1990, p.37). Para Cacciatore, que não lhe confere significado, o nome *gã* é de origem ewe (1977, p.133) [...] Alguns autores se referem ao *gã* e ao agogô como instrumentos distintos cuja diferença reside na quantidade de campânulas: o *gã* possuiria apenas uma campânula, enquanto o agogô duas, ou mais raramente três. Contudo, no uso corrente dentro do candomblé, esses nomes são utilizados pela maioria dos fiéis como sinônimo (CARDOSO, 2006, p.51-52).

Diversos autores utilizam o termo *time-line* para se referir ao padrão rítmico reproduzido através do *gã* nas cerimônias religiosas:

O instrumento que executa a *timeline* é uma campânula de ferro, de som agudo, de forma que todo o grupo possa ouvi-lo no emaranhado da trama rítmica. Chama-se “*gã*” quando é feito de campânula única, denotando uma origem “iorubá”, ou “agogô” se tiver duas campânulas de sons distintos (grave e agudo), denotando uma origem “bantu”. Os etnomusicólogos brasileiros traduziram o termo *timeline* como “linha-

---

<sup>26</sup> Cargo dado ao músico mais experiente em uma casa de candomblé. “O *alabê* é o responsável pela música e pelos instrumentos musicais de um terreiro”. (CARDOSO, 2006, p.392); “Na nação Kêto o tocador é denominado *alabê*, na nação Jeje *runtó* e na nação Angola é chamado de *xicarangomas*”. (ALMEIDA, 2009, p.06)

guia”, o que parece ser uma versão mais apropriada até do que o original em inglês, pois denota uma função importante de “guia” e referência de tempo para outras linhas que não está implícita no termo em inglês (FIAMINGHI, 2018, p.113).

Os três tambores utilizados na música do candomblé são chamados de atabaques. Possuem tamanhos e afinações diferentes.

O atabaque é um tambor abaulado que faz parte dos instrumentos membranofônicos. Ele é, sendo mais específico, um instrumento unimembranofone, pois possui apenas um dos lados coberto de couro, onde é realizada a maior parte da percussão. Seu corpo, em madeira, é feito de 'ripas presas por pregos de ferro, cola e aros também de ferro; na verdade uma caixa de ressonância afunilada. Também se encontram atabaques com o corpo em peça única de madeira escavada em fogo' (LODY; SÁ *apud* CARDOSO, 2006, p.53).

No candomblé ketu e jeje o atabaque menor e mais agudo é o *lé*, o médio é o *rumpi* e o maior e mais grave o *rum* (Fig.13): “As denominações dos atabaques para os jêjes são: Rum, Rumpi e Lé. [...] os adeptos do candomblé ketu mantiveram essa denominação da nação jêje. [...]” (BOTÃO, 2007, p.37).



Fig.13: Os três atabaques, da esquerda para a direita: o *rum*, o *rumpi* e o *lé* (ALMEIDA, 2009, p.215).

Na nação angola, o tambor equivalente ao atabaque se chama *ngoma* e também possui suas especificidades sendo: *ngoma tixinda* (seria o equivalente ao *rum*, atabaque com sonoridade de timbre grave; associado ao maior tambor), *ngoma mukundu* (o equivalente ao *rumpi*, atabaque com sonoridade de timbre

intermediário; tambor médio) e *ngoma kasumbi* (o equivalente ao *lé*, atabaque com sonoridade de timbre agudo; tambor de tamanho menor) (BERRUEZO, 2014, p.02). Outra diferença em relação aos atabaques entre as nações está na forma de execução do instrumento. Na nação angola os *ngomas* são tocados com as mãos enquanto que nas nações ketu e jeje os instrumentos são repercutidos através da utilização dos *aguidavis* (Fig.14):

Os atabaques são percutidos, dependendo do toque, com mãos ou baquetas. Essas baquetas, chamadas *aguidavis*, são galhos de árvores com o comprimento entre 30 a 40 centímetros e com a largura, mais ou menos, de um lápis. As árvores escolhidas para os galhos são as mais variadas, mas sempre procurando as mais resistentes, tais como, por exemplo, as de goiabeira (CARDOSO, 2006, p. 58).



Fig.14: *Aguidavis* - baquetas feitas com galhos de árvore (normalmente a goiabeira) utilizadas para percutir os atabaques. Crédito de imagem Antenor Cardoso.

Outra particularidade inerente às nações, que também atuam no campo musical dos rituais, refere-se ao âmbito linguístico. Embora em um mesmo terreiro possam encontrar-se componentes dessas três nações:

Uma outra diferença encontrada é a variação do idioma/língua/dialeto utilizado por cada nação. Assim: os angoleiros e angoleiras – os adeptos do rito angola-congo – cantam numa mistura de kimbundu e kikongo, as únicas duas línguas do tronco bantu que sobreviveram no Brasil. Os adeptos da nação ketu cantam em yorubá, e os adeptos da nação jêje cantam na língua ewê (BOTÃO, 2007, p.36).

Os atabaques no candomblé possuem uma significação que ultrapassa a questão musical (CARDOSO, 2006). Almeida explica que normalmente os atabaques *rumpi* e *lé* executam a mesma frase rítmica, e somados ao padrão

sonoro do agogô, constituem “um ostinato básico para a execução do *rum*, responsável pela comunicação com os orixás, ajudando também no processo de possessão” (ALMEIDA, 2009, p.102). O *rum* é o destaque dessa formação instrumental. Conhecido como o instrumento solista, a assimilação rítmica das frases musicais realizadas pelo tocador do *rum* é a mais complexa. Porém, sua execução não se faz de forma aleatória:

Existe uma base do rum para cada ritmo, porém no momento em que um orixá está dançando no barracão, o rum toca de acordo com a dança desse orixá, criando uma sensação de improviso constante (ALMEIDA, 2009 p.104).

Os ritmos do candomblé possuem simbolismo próprio e sua principal característica é estabelecer a comunicação com as divindades (OLIVEIRA, VICENTE e SOUZA, 2008). É muito comum escutarmos o termo toque, que é o “nome dado, pelo povo-de-santo à música vinda dos instrumentos musicais” (CARDOSO, 2006, p.399) no candomblé. O menor padrão rítmico, executado pelo *gã* ou agogô, serve como referência para a estruturação da textura polirrítmica dos toques (MARTINI, 2017). Muitos são os toques existentes no candomblé. Neste trabalho será apresentado algumas características dos toques utilizados para a construção dos arranjos. São eles: congo de ouro, vassi, agueré e ijexá. Os elementos rítmicos desses toques já foram apresentados em outras pesquisas através de recursos da escrita musical ocidental. O que precisa sempre ser afirmado em pesquisas que abordem a música do candomblé, é que nenhuma notação musical conseguirá exprimir com exatidão o fenômeno musical que ocorre nesses cultos. A relação de tempo, métrica, pulsação... dos responsáveis por efetuar a música nas cerimônias é completamente diferente do pensamento matemático que rege a música ocidental.

### **I) Congo de Ouro**

De um terreiro para outro, apesar de pertencentes à mesma nação, pode-se encontrar um *orin*<sup>27</sup> cantado com fonemas diferentes, palavras escritas com grafemas diferenciados ou mesmo um toque que possui diferente denominação. O que hoje conhecemos como nação angola, por exemplo, detinha em sua matriz religiões, culturas e etnias de diferentes povos pertencentes ao mesmo

---

<sup>27</sup> Cânticos.

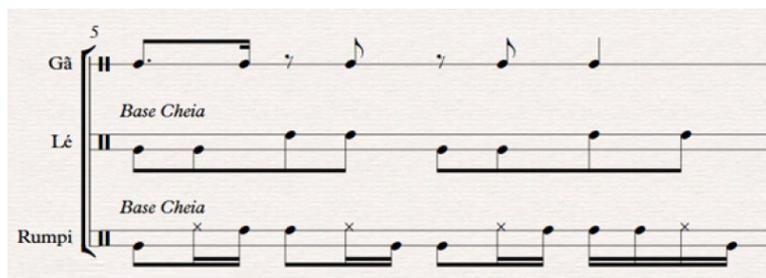
tronco linguístico, conhecido como *banto* (*bantu*), que, descrito pelo filósofo alemão *Wilhelm Bleek*, em 1860 possuía cerca de 4 mil línguas (CARVALHO, 2011; MALAGRINO, 2017). Destacadas essas especificidades, esclarece-se que o toque aqui apresentado como congo de ouro, em algumas casas de candomblé, também é encontrado com o nome congo. Os toques da nação angola-congo são: congo de ouro (ou simplesmente congo), barravento, cabula (monjola; cabila) e arrebate.

Alguns pais e mães-de-santo da nação angola-congo dizem que existem três toques em seu rito: congo de ouro, barravento e cabula (também chamado de angola-munjola). Porém outros dizem que existem quatro toques, que seriam: cabula, barravento, rebate e o arrebate; todos estes ritmos são tocados com as mãos. Das tradições sudanesas (jêje e ketu) tem-se o ijexá, igbin, aguere, bravum, opanijé, alujá, adahun e avamunha, entre outros. Uma característica das nações ketu e jêje é que cada orixá e/ou vodun têm um ritmo próprio, o que já não acontece nos candomblés de origem bantu (BOTÃO, 2007, p.36-37).

O congo de ouro, como vimos, foi um dos toques originado no candomblé angola. Seus elementos rítmicos, de subdivisão quaternária, foram também incorporados em outras religiões (como o candomblé de caboclo e a umbanda) e em outras manifestações culturais:

Os tocadores de berimbau muitas vezes introduzem os toques que remetem a outras tradições afro-brasileiras como o candomblé, a umbanda ou o afoxé (como o congo de ouro ou o ijexá). É frequente também que um mesmo toque receba distintas denominações por parte de diferentes mestres e capoeiristas. (DOMINGUEZ *apud* MALAGRINO, 2017, p.101)

Apesar do *rum* ainda ser o instrumento protagonista quando se tratando da soberania rítmica no candomblé, no congo de ouro, o *rumpi* também executa variações, preenchendo determinadas subdivisões com semicolcheias e notas-fantasma (MALAGRINO, 2017), Exc. 10.



Exc. 10: Padrão rítmico do Congo de Ouro - base cheia (MALAGRINO, 2017, p.96).

Esses elementos rítmicos apresentados na figura acima são encontrados também em grupos de música popular:

No âmbito dos ritmos do candomblé angola, quando me referi aos toques de Cabula e Congo de Ouro, afirmei que esses ritmos foram empregados, além das religiões acima, em outros contextos e práticas musicais. O primeiro exemplo é o Congo de Ouro, que além de outras religiões, foi incorporado em grupos de música popular nos anos 1970 como Os Tincões, em canções como “Iansã mãe virgem”, “Deixa a Gira girar”, “Obaluaê” e muitas outras (MALAGRINO, 2017, p.101).

## II) Vassi

Trata-se do acompanhamento rítmico mais comum entre os toques de candomblé (CARDOSO, 2006). Vassi, Exc.11, é o nome de um toque e, ao mesmo tempo, o nome de um padrão (PALMEIRA, 2017), acompanhamento rítmico ou marcação<sup>28</sup>. Esse mesmo acompanhamento rítmico do toque vassi pode ser encontrado nos toques *alujá*, *avaninha*, assim como no *ibi* (CARDOSO, 2006). Portanto é importante entender que o padrão vassi está presente em vários toques, incluindo o próprio toque denominado por vassi.

O *vassi*, por exemplo, é utilizado para chamar as divindades e é a base das cantigas de vários orixás que se diferenciam conforme sua particular marcação no *rum*, diferente para cada orixá: Ogum, Nanã, Oxum, Oxóssi, Oxumarê, Obá, Euá, Oxalá. Porém, de acordo com as características dos orixás, muda-se o canto, tornando-o mais corrido ou mais lento (BÁRBARA *apud* VASCONCELOS, 2010, p.72).

Escrito em 12/8, 6/8 ou 12/16 (Exc.13) sua fraseologia o aponta como pai e mãe de todos os toques da nação ketu (BEZERRA *in* OLIVEIRA, 2014). Lühning, sobre o padrão vassi sendo executado nos diferentes tipos de cantiga de uma festa pública, relata:

[essa] marcação está presente em quase todas as funções, nos repertórios de todos os orixás. Ela é muito flexível e pode ser executada em várias velocidades, de preferência com movimentos rápidos, como, por exemplo, nas danças de Xangô, Iansã e Ogum (LÜHNING, 1990, p.123).

---

<sup>28</sup> (Foram encontrados diferentes termos para expressar os *ostinatos* reproduzidos através do *gã*, *rumpi* e *lé*).

### Exemplo [example] 1 – Vassi luri Passos

Exc. 11: Representação gráfica do vassi (executado por luri Passos) no método Ritmos Afro-brasileiros na Bateria (OLIVEIRA, 2014, p.15)

Alguns autores recorrem a outras ferramentas gráficas para representar os toques. Uma delas é a notação adotada pelo etnomusicólogo austríaco Gerard Kubik (Exc.12), em que “(X)” corresponde a um ataque sonoro e “( . )” a uma pulsação silenciosa (FIAMINGHI, 2018, p.113)

### 12: X . X . X X . X . X . X

Exc. 12: Representação do vassi através da notação adotada por Gerard Kubik (FIAMINGHI, 2018, p.113).

Transcrição 6.11  
*Vassi: acompanhamento mais comum  
entre os toques de candomblé*

Exc. 13: Representação do vassi por Ângelo Cardoso (CARDOSO, 2006, p.273)

### III) Ijexá

O ijexá, fora dos terreiros, é o toque mais popular visto que ganhou as ruas através dos grupos de afoxés<sup>29</sup> que desfilam no carnaval de Salvador-BA (CARDOSO, 2006).

O ijexá, presente nos cultos afro-religiosos, principalmente no candomblé, foi transposto para as atividades carnavalescas de rua em

<sup>29</sup> Conhecidos como candomblé de rua.

Salvador, Bahia, nos grupos reconhecidos como afoxé, no exemplo do famoso Filhos de Gandhi, fundado em 1949. Depois o ritmo foi sendo incorporado como um gênero próprio no domínio dos compositores populares, pioneiramente, talvez, pelo cantor, compositor e instrumentista baiano Josué de Castro (1888-1959), quando radicado no Rio de Janeiro, e depois por Dorival Caymmi (1914-2008), e bem mais tarde por nomes como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Djavan e outros, quando passou a se disseminar nacionalmente sobretudo graças às facilidades da comunicação de massas em rede nacional. De fato, o ritmo já está integrado à música popular, embora a maioria das pessoas ainda não consiga identificá-lo facilmente, como ocorreria, por exemplo, com o samba (IKEDA, 2016, p. 23-24).

Em Lühning (1990), encontramos que o ritmo ijexá tem sua origem na cidade homônima situada na Nigéria, na qual predomina-se o culto ao orixá Oxum. Outros autores reiteram essa afirmação:

O Ijexá, proveniente da nação de mesmo nome e especialmente dedicado a Oxum é provavelmente o toque mais conhecido do candomblé, tendo sido popularizado por meio dos afoxés [...] É um toque de andamento moderado que revela toda a graça da mais vaidosa deusa-mãe do candomblé (FONSECA *apud* VASCONCELOS, 2010, p.62).

Apesar de ser a base rítmica predominante na maioria das cantigas para Oxum, encontramos o ijexá em cantigas para quase todos os outros orixás. “É importante ressaltar que este ritmo significa dança em si” (LÜHNING, 1990, p.123). Ijexá também já foi uma nação e, Eduardo Ijexá (Eduardo Antônio Mangabeira), meio irmão do ex-governador do Estado da Bahia, Otávio Mangabeira, foi um dos últimos *babalorixás* dessa nação em Salvador (CARDOSO, 2006). O afoxé Filhos de Gandhi, é uma importante referência para a popularização do padrão rítmico presente no toque ijexá (IKEDA, 2016). Ikeda discorre sobre, possivelmente, o primeiro aparecimento do ritmo ijexá no contexto da música popular:

Na música popular, historicamente, tudo indica que uma das primeiras tentativas, se não, de fato, a primeira iniciativa de se transpor o ritmo tenha ocorrido em 1929, com a música “Babaô Miloquê”, anunciada como “batuque africano”, gravada pelo cantor, compositor e instrumentista baiano Josué de Barros (1888-1959) e a Orquestra Victor Brasileira, no Rio de Janeiro, que foi lançada em 1930. Essa orquestra era dirigida na época por nada menos do que Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho, 1897-1973), que também foi o arranjador da música (IKEDA, 2016, p.26).

Importantes a serem citados também se encontram Dorival Caymmi e o Afoxé Badauê, que surgiu em 1978 no bairro do Engenho Velho de Brotas em Salvador:

Historicamente, também deve ser comentado outro compositor baiano, Dorival Caymmi (1914-2008), notório por seus enfoques temáticos sobre a Bahia, inclusive no que se refere aos assuntos afro-religiosos. Estamos nos referindo a uma música que se reporta diretamente ao tema que aqui tratamos, intitulada “Afoché” (redação original). Trata-se de “composição” provável de antes de 1947, pois aparece no seu livro *Cancioneiro da Bahia*, cuja primeira edição é daquele ano (IKEDA, 2016, p.28).

Ao lado do bloco afro Ilê Aiyê e com o afoxé Filhos de Gandhi, o Badauê figurou um momento fundamental à notoriedade das expressividades negras no carnaval, bem como contribuiu com a eletrificação do *ijexá*, movimento que desencadeou a criação da *Axé Music* (SILVA, 2017, p.08).

Na década de 1960, desponta na Bahia um forte movimento afro-musical:

[...] blocos afro e afoxés que contribuíram para reforçar a identidade e a auto-estima da população eminentemente negra de Salvador e para a ritmia que invadiu a cena pop do mercado fonográfico. Como parte fundamental no processo, resgata-se o papel de compositores responsáveis pela introdução de elementos do candomblé na música popular baiana, a partir da década de 60, abrindo caminho para novos ritmos como o samba-reggae (FREITAS, 2005, p.01).

E é na década seguinte que se estabelece o auge da propagação do *ijexá* como gênero musical:

A fase de disseminação efetiva do gênero na cena musical popular do Brasil ocorreu a partir da década de 1970. Muitas são as “canções” divulgadas após essa década que concorreram largamente para a difusão e consagração do *ijexá* no Brasil. Nessa fase, já com inúmeras adaptações, podemos identificar o gênero mais apropriadamente como um estilo de “canção”, cuja ênfase comunicativa localiza-se fortemente na mensagem textual (“letra”), mais para a fruição apenas de oitiva, e não mais funcional para a dança (expressão gestual) ou cortejo de rua, interpretada comumente em andamento mais lento do que costuma se praticar nos cultos religiosos e nos cortejos de rua, embora também nesses ambientes o andamento varie bastante, dependendo de cada momento (IKEDA, 2016, p.29-30).

Sobre a execução do ijexá no candomblé, de acordo com Cardoso (2006), quando o *gã* possui duas campânulas o músico costuma variar as alturas (Exc.14).

I e II – *padrões sonoros utilizados no gã, no ijexá.*



Exc. 14: Padrões sonoros do gã no ijexá (CARDOSO, 2006, p.351).

Nos candomblés jeje e ketu, o ijexá é o único toque em que os atabaques são executados apenas com as mãos. Cardoso (2006) informa que já presenciou o mesmo padrão, sendo ele o padrão I ou o padrão II, Exc.15, reproduzidos através dos atabaques *rumpi* e *lé* da mesma forma que testemunhou os respectivos padrões sendo executados, ao mesmo tempo, em cada um dos atabaques (*rumpi* e *lé*).<sup>30</sup>

Transcrição 6.23

I e II – *padrões sonoros do rumpi e lé, no ijexá.*



Exc. 15: Padrões sonoros do rumpi e lé no ijexá (CARDOSO, 2006, p.352).

#### IV) Agueré

Entre o povo-de-santo, esse toque está notoriamente ligado à divindade da caça - Oxossi. Oxossi é o rei de queto, o que faz com que a emissão de seu toque tenha um significado eloquente na função de convocar as divindades africanas a estarem na terra. Os padrões musicais utilizados no toque agueré, depois do vassi, são os mais recorrentes nos rituais de candomblé, Exc. 16 e 17. Isso se fundamenta com o fato dos padrões rítmicos presentes no agueré serem comuns

<sup>30</sup> Para informações sobre o desempenho do *rum* ver Cardoso (2006).

a outros toques, como é o caso, no terreiro *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* (Casa Branca), dos toques torin euê e o xanxam cu rundum. Nesses casos, uma perceptível diferença musical dar-se-á mediante desempenho do atabaque mais grave: o *rum* (CARDOSO, 2006).

**Exemplo [example] 3 – Agueré Iuri Passos**

The image shows a musical score for 'Exemplo 3 - Agueré Iuri Passos'. It consists of four staves: Clave, Lé 1, Rumpi 2, and Rum 3. The Clave staff is in 4/4 time and shows a sequence of rhythmic patterns marked with 'x'. The Lé 1 staff shows a complex rhythmic pattern with many notes. The Rumpi 2 staff shows a pattern of notes with accents (>) above them. The Rum 3 staff shows a pattern of notes with accents (>) above them.

Exc. 16: Representação gráfica do agueré (executado por Iuri Passos) no método Ritmos Afro-brasileiros na Bateria (OLIVEIRA, 2014, p.16).

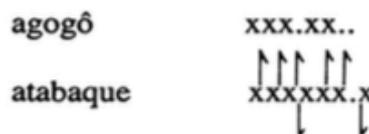
Transcrição 6.14

*Formas diferentes de se tocar o rumpi, o lé e o gã, no toque agueré. I, II, III e IV referem-se ao rumpi e lé, sendo que os 3 primeiros exemplos são mais freqüentes. V e VI são padrões sonoros comuns no gã.*

The image shows six examples of rhythmic patterns labeled I through VI. Examples I, II, III, and IV are shown as rhythmic notation with 'x' marks on a staff. Examples V and VI are shown as rhythmic notation with notes and stems on a staff.

Exc. 17: Representação gráfica do agueré (CARDOSO, 2006, p.288).

Luhning (1990), Exc.18, utiliza o termo “marcação” quando se refere aos padrões rítmicos e relata que a marcação do agueré tem a ver com as folhas, por isso esse toque predomina também o repertório de cantigas referentes ao orixá *Ossain* (Orixá das folhas).



Exc. 18: Representação gráfica do agueré por Angela Lühning (LÜHNING, 1990, p.120).

Importante ressaltar que em alguns terreiros o toque *daró* (ou *ilú* como também é encontrado em algumas casas de candomblé) é chamado de agueré de *lansã*. Não confundir com o agueré referido neste trabalho.

## 2.2 Polirritmia: prática constante no desempenho da percussão múltipla

De considerável frequência, o emprego da polirritmia caminha tanto no âmbito da música percussiva de concerto como nas aplicações de acompanhamentos rítmicos realizadas pelos percussionistas no cenário popular. Friedman (2013) acerca do conceito do termo polirritmia, combina a definição de dois diferentes autores (David Locke e Stefan Kostka) chegando a seguinte descrição:

*Polirritmia*: também um fenômeno relacionado ao aspecto vertical, onde também será possível detectar dois ou mais padrões rítmicos ocorrendo simultaneamente, mas todos estarão baseados em uma mesma fórmula de compasso. É bastante frequente a utilização de quiáteras nos procedimentos polirrítmicos, como os encontrados na música africana em geral, podendo haver também uma série de combinações possíveis para este procedimento (FRIEDMAN, 2013, p.22).

De forma explícita, o termo significa que dois ou mais ritmos são tocados simultaneamente ou um contra o outro. Pode significar também diferentes métricas tocadas em contraposição uma com a outra (MAGADINI, 1993). Esses contrapontos rítmicos propiciam a corporificação da natureza do ritmo. Os mesmos fornecem um bom contexto para se estudar o ritmo, como uma melodia de primeiro plano, ao invés de apenas exercer o papel de acompanhamento (HANDEL, 1984). Em música, denominamos ritmo a relação indissociável entre tempo, movimento e expressão; sendo também, o ritmo, uma compreensão primitiva do tempo que nós exercemos com o corpo, antes mesmo de representá-la com o pensamento (HELLER, 2003). No campo da música de concerto é percebido o ritmo muito mais associado à concepção de regularidade (arrítmicos) que de fluxo (reo) (HELLER, 2003). Em seu trabalho *ritmo*,

*motricidade, expressão: o tempo vivido na música*, Heller nos evidencia importantes fatores sobre a ausência de fluidez na performance de muitos instrumentistas:

1. Dificuldade em sentir/perceber o corpo-próprio. Percebem mal (ou nem percebem) sua respiração, seus gestos, suas expressões. Seus esquemas corporais “funcionam mal” (não se adequam à situação) porque elas os inibem ou porque não têm clareza de intenção nem de situação (lembrando que nossa espacialidade é de situação, não de posição). Em lugar de vivenciar o corpo-próprio, representam a si mesmas e aos seus movimentos.

2. Confusão entre ritmo e metro. A divisão métrica é uma representação quantitativa e numérica do tempo, na qual este é homogeneizado, igualado e disposto numa série sucessória. O ritmo, ao contrário, cria um tempo próprio indissociável de uma experiência expressivo-motriz.

3. Concepção vulgar de técnica. A técnica é geralmente vista como um meio ou instrumento, como um procedimento mecânico eficaz que visa um determinado fim (produto) e pressupõe, portanto, uma representação do corpo e do movimento, ambos envolvidos numa relação causal; essa concepção técnica vê também o corpo como meio, e nesse sentido o trata como objeto, não como corpo-próprio. Há, porém, outra concepção de técnica que enfatiza não o produto da ação, mas a própria ação, deixando que a expressão apareça (de onde falamos em não-ação ou inação). Nesta concepção de técnica, movimento e expressão estão mutuamente fundados, em relação não-causal e espontânea.

4. Aprendizado por aglomeração de saberes. Não há a vivência de uma síntese perceptiva que envolva todas as partes de uma expressão numa relação de fundação, mas uma somatória de saberes em relação causal (a música, por exemplo, torna-se uma série de sons e durações que se combinam, e que os produz através de uma série de gestos etc.). A pedagogia ‘do camelo’, não da criança.

5. Não percepção da temporalidade do ritmo. O ritmo enquanto experiência temporal, enquanto campo temporal e expressivo, cada nota com sua expressão, cada expressão com sua temporalidade, todas as notas da música envolvidas numa síntese temporal. Tempo como criação, como dimensão aberta do ser.

6. Não percepção da relação espaço-temporal na motricidade. Cada movimento de êxtase é um movimento temporal e espacial, pois ambos fundam-se numa relação de enlace necessário (intencionalidade operante). Não há vários tempos, mas um mesmo tempo que se dilata e se contrai, que se estende diferencialmente numa abertura e não a preenche, mas abre novos horizontes. Simultaneidade. ‘Turbilhão espaço-temporal’ (HELLER, 2003, p.133-134).

Existem diferentes métodos que trabalham o estudo da polirritmia. Em muitos casos essa atividade se aplica por meio da execução da contraposição de dois elementos: um regular e outro irregular. São exercícios que auxiliam o desenvolvimento de habilidades como executar, por exemplo, um grupo de 4

semicolcheias em uma voz e na outra uma *quintina*. Entretanto, “através de uma pesquisa bibliográfica, constatamos uma carência de referências no que diz respeito ao estudo da polirritmia aplicada à música brasileira” (SÁ; CHAIB, 2018, p.01):

[...] se tomarmos (como exemplo) métodos didáticos do ensino de ritmos brasileiros para instrumentos na função da seção rítmica, como bateria, contrabaixo, guitarra e piano [...], uma profusão de gêneros são apresentados, provenientes de todo território nacional, como: baião, samba, maracatu, xaxado, xote, ciranda, partido alto, bossa-nova, samba-enredo, frevo, maxixe, carimbó, marcha-rancho, samba-canção, quadrilha, afoxé e ijexá, entre outros. No entanto, o assunto da polirritmia, ou algo relativo e similar ao *crossrhythm*, ou mesmo as hemíolas sequer são mencionados como significativos à música popular brasileira (VINCENTE *apud* BONETTI, 2013, p.93).

Na música brasileira encontramos diversos ritmos que se originam da polirritmia, cuja prática é bastante comum também na música africana. E por este trabalho ocupar-se de arranjos utilizando elementos rítmicos afro-brasileiros, considerando o ritmo como uma unidade expressiva e não apenas como uma subdivisão numérica do tempo, será apresentado alguns exercícios de polirritmias com a perspectiva do estudo da independência motora sem pospor a personificação rítmica contida nas vozes contrapostas. Esses exercícios, desenvolvidos no artigo anteriormente citado, parte da concepção dos estudos de Gramani em *Rítmica: “vencer desafios aritméticos através da sensibilidade musical”* (GRAMANI, 2002, p.12). Através da ideia de contraponto musical empregado por GRAMANI (2002) que estabelece uma interligação entre o ritmo, corpo e expressão, foram aplicados elementos rítmicos dos toques sobrepostos a outras estruturas rítmicas, com o intuito de auxiliar na consubstanciação métrica. Vencendo assim, os desafios polirrítmicos presentes nos arranjos que originou este trabalho. Todavia, essa forma de estudo oferece também uma diferente concepção sobre abordagens metodológicas polirrítmicas impulsionando a sensibilidade e práticas criativas. Segundo RIBEIRO e COELHO (2011), preparar o músico para o confronto existente entre associação versus dissociação rítmica é uma das contribuições mais originais da metodologia de Gramani. Afirmam ainda que a independência da métrica e da subdivisão a partir de vários planos rítmicos, que se superpõem e se relacionam em forma de contraponto, contribuem para evitar o condicionamento centrado na decodificação, associação e sincronia das combinações rítmicas como forma

de resolução. Uma metodologia constantemente encontrada nos estudos de Gramani é o uso sistemático de *ostínatos* com a finalidade de contraste e oposição de movimentos, exercendo uma função de unidade polimétrica na sobreposição das linhas rítmicas (RIBEIRO e COELHO, 2011).

Seguindo a prática “criação de novas associações”, proposta por GRAMANI (2002, p.12), que a partir do exercício da sensibilidade, desafiam os clichês sensório-motores que regulam a leitura e os movimentos do corpo (RIBEIRO e COELHO, 2011) é que foram elaborados os exercícios de contrapontos rítmicos que serão apresentados, juntamente com a explanação sobre os toques, no terceiro capítulo deste trabalho. Ao discorrer sobre a ideia de contraponto rítmico Gramani observa que “sentimos melhor o todo, se temos consciência melhor das partes” (GRAMANI, 2002, p.12). Trata-se de uma prática que exige bastante concentração.

É necessário que a capacidade analítica e associativa do músico seja muito requisitada, visando conseguir uma visão global do acontecimento musical. Sentimos melhor o todo se temos consciência das partes que o completam, cada uma delas com sua personalidade. Somente assim é possível gerar um todo fruto de uma soma de características, muitas vezes contraditórias, que resultará em uma realização muito rica musicalmente (GRAMANI, 2002, p.12).

### **2.2.1 Exercícios polirrítmicos com os toques**

Um dos desafios encontrados no processo de criação de arranjos para percussão múltipla foi a busca por uma execução fluida de diferentes grupos sonoros soando como uma unidade. Entendendo o método *Rítmica* (GRAMANI, 2002) encontramos um suporte metodológico de estudo ao qual nos compatibilizamos. Segundo RIBEIRO e COELHO (2011), preparar o músico para o confronto existente entre associação versus dissociação rítmica é uma das contribuições mais originais da metodologia de Gramani. Afirmam ainda que a independência da métrica e da subdivisão a partir de vários planos rítmicos, que se superpõem e se relacionam em forma de contraponto, contribuem para evitar o condicionamento centrado na decodificação, associação e sincronia das combinações rítmicas como forma de resolução. Uma metodologia constantemente encontrada nos estudos de Gramani é o uso sistemático de

*ostinatos* com a finalidade de contraste e oposição de movimentos, exercendo uma função de unidade polimétrica na sobreposição das linhas rítmicas (RIBEIRO e COELHO, 2011).

Seguindo a prática “criação de novas associações”, proposta por GRAMANI (2002, p.12), que a partir do exercício da sensibilidade, desafiam os clichês sensório-motores que regulam a leitura e os movimentos do corpo (RIBEIRO e COELHO, 2011), elaboramos estudos de contrapontos rítmicos com os padrões rítmicos dos toques do Candomblé apresentados anteriormente. Ao discorrer sobre a ideia de contraponto rítmico Gramani observa que “Sentimos melhor o todo, se temos consciência melhor das partes” (GRAMANI, 2002, p.12). Trata-se de uma prática que exige bastante concentração.

É necessário que a capacidade analítica e associativa do músico seja muito requisitada, visando conseguir uma visão global do acontecimento musical. Sentimos melhor o todo se temos consciência das partes que o completam, cada uma delas com sua personalidade. Somente assim é possível gerar um todo fruto de uma soma de características, muitas vezes contraditórias, que resultará em uma realização muito rica musicalmente (GRAMANI, 2002, p.12).

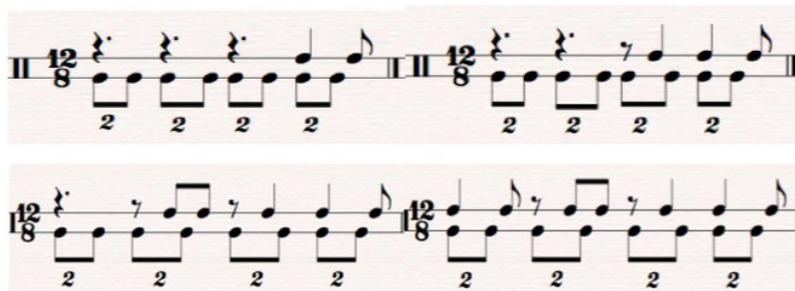
Para maior destreza nos exercícios, elaboramos uma orientação de estudo:

1. Solfejar as vozes separadamente, sentindo o corpo se apropriar do ritmo;
2. Tocar as linhas rítmicas separadamente;
3. Tocar uma linha e solfejar a outra (invertendo as linhas);
4. Tocar as duas linhas simultaneamente (mão direita linha superior, mão esquerda linha inferior);
5. Sentir as duas vozes individualmente mesmo quando tocadas simultaneamente (Ex.: Tocar as vozes com dinâmicas diferentes, realizando *crescendos* e *decrecendos* entre elas);
6. Repetir o item 4 invertendo as frases (mão direita linha inferior, mão esquerda linha superior).

#### **a) Construção da frase rítmica - utilizando o vassi**

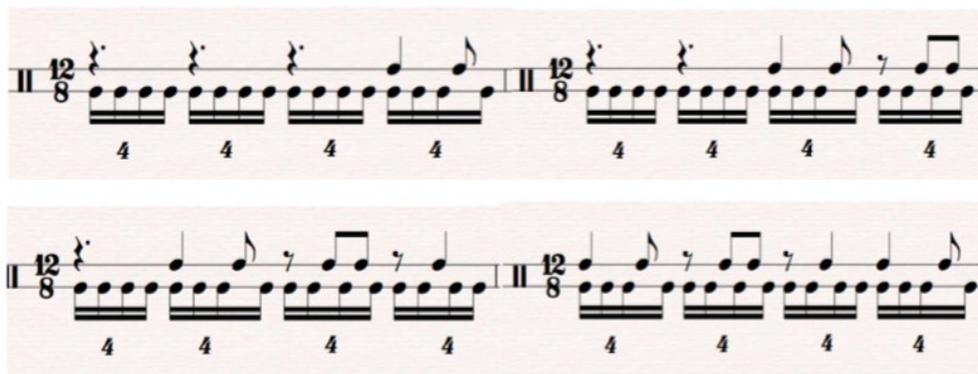
Contrapor figuras irregulares sobre a construção do ritmo. Nesse exercício o padrão rítmico vassi se constrói de trás para frente enquanto uma figura irregular

(*quiáltera*) é sobreposta a ele. Os três primeiros c.c. de Exc.19 são o processo de construção do padrão, que é ilustrado de forma completa no quarto c.



Exc. 19: Exercício (01) progressivo de quatro c.c. elaborados através do padrão rítmico do vassi.

A seguir, no Exc.20, é feito o mesmo procedimento de construção da frase rítmica do padrão vassi, porém agora o ritmo é construído de frente para trás e com outra figura irregular sobreposta.



Exc. 20: Exercício (02) progressivo de quatro c.c., elaborados através do padrão rítmico do vassi.

### b) Unidade versus padrão - utilizando o ijexá

Contrapor uma unidade rítmica ao padrão rítmico escolhido. Para este exercício aplicamos o padrão rítmico do ijexá contraposto a uma determinada unidade rítmica que vai se deslocando em relação ao padrão ao longo da frase. No Exc.21, utilizaremos a semínima pontuada como unidade e, no Exc.22, a colcheia pontuada.



Exc. 21: Exercício (03) elaborado com o padrão rítmico do ijexá.



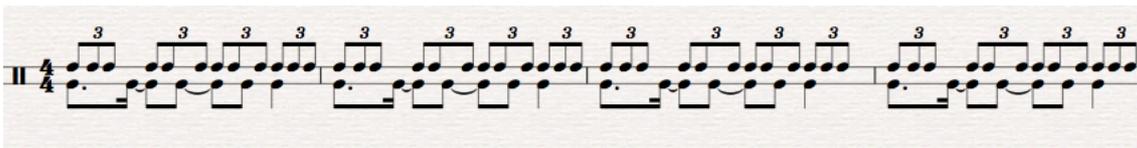
Exc. 22: Exercício (04) elaborado com o padrão rítmico do ijexá.

### c) Célula versus padrão - utilizando o agueré e congo de ouro

Contrapor uma determinada célula rítmica ao padrão rítmico escolhido. No exercício exposto no Exc.23, empregamos a célula rítmica da *quiáltera* para contrapor o padrão rítmico do agueré e no Exc.24 a *quiáltera* contrapondo o padrão rítmico do congo de ouro:



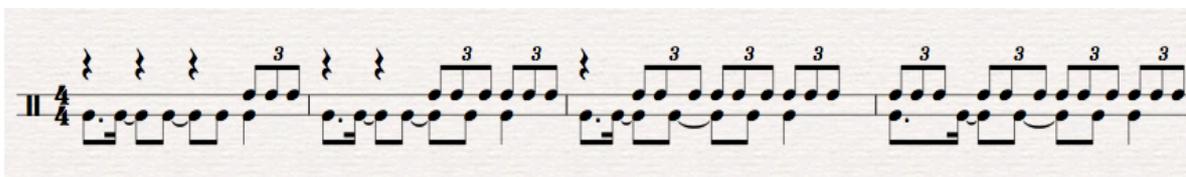
Exc. 23: Exercício (05) elaborado com o padrão rítmico do agueré.



Exc. 24: Exercício (06) elaborado com o padrão rítmico do congo de ouro.

Essas sugestões de exercícios podem ser aplicadas a diferentes padrões. Em casos de dificuldades em realizar o Exc.24, por exemplo, pode-se aliar a ideia

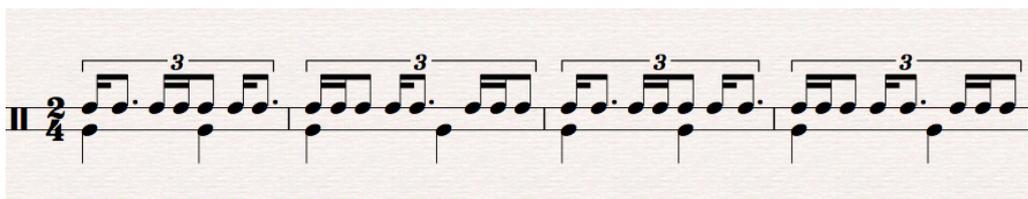
de construção apresentado no item 4.4.1 sobrepondo gradualmente os grupos de quiáltera até formar o c. completo como demonstrado no Exc.25.



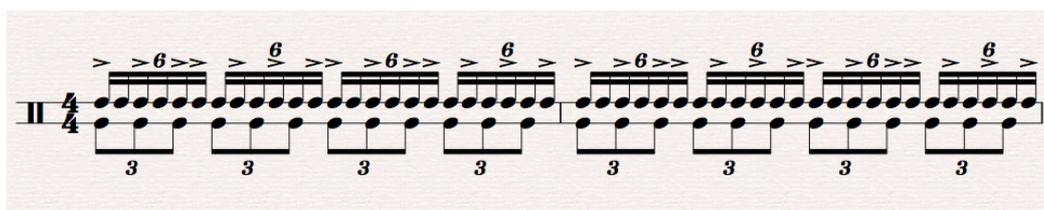
Exc. 25: Exercício (07) elaborado com o padrão rítmico do congo de ouro.

#### d) Mesmo ritmo, diferentes métricas

Incorporar o padrão rítmico em outras métricas. No Exc.26, o padrão rítmico do agueré está subdividido dentro das semicolcheias da *quiáltera* de semínima. Em Exc.27, o padrão rítmico do vassi é evidenciado através dos acentos nas *sextinas*.



Exc. 26: Exercício (08) elaborado com o padrão rítmico do agueré.



Exc. 27: Exercício (09) elaborado com o padrão rítmico do vassi.

A partir dessas práticas e exercícios aqui ilustrados conseguimos estabelecer uma relação mais estreita com os toques apresentados e desenvolver parte das ideias musicais que nos permitiu construir os arranjos, como será possível constatar no capítulo 4.

### 3. Sobre Os Tingoãs e as canções escolhidas

“O homem se conhece é pelas obras. A obra vai prevalecer. O discurso talvez não.”  
Mateus Aleluia

É na década de 1570 que se dá início ao tráfico de escravizados africanos ao Brasil (SCHWARCZ; STARLING, 2018). Com a chegada dos negros africanos, o Brasil passa a relacionar-se com um dos mais significativos legados sócio-culturais do Brasil: o candomblé. “Esse culto afro traz em sua base todos os elementos fundamentais da nossa música popular: os ritmos, os cantos e as danças de terreiros” (ALVES *in* ALELUIA, 2017). Cardoso afirma que “tamanho é o valor da música, nas religiões afro-brasileiras, que seus rituais públicos iniciam, se desenvolvem e terminam concomitantemente com ela; também são vários os ritos onde a ausência da música é inconcebível” (CARDOSO, 2006, p.01). É partindo dessa “valorização da espiritualidade na canção” que se dá a importância dos Tingoãs na música brasileira (BROWN *in* ALELUIA, p.31, 2017).

É desse maravilhoso fundo cultural africano que está entre nós há alguns séculos, mas que já era milenar na África quando chegou aqui pelas mãos dos príncipes, líderes religiosos e homens de grande saber, que é levantado todo o material artístico dos Tingoãs (ALVES *in* ALELUIA, p.36, 2017).

Em 1961, Os Tingoãs, composto por três cachoeiranos<sup>31</sup>, lançaram seu primeiro LP, intitulado *Meu Último Bolero*, inspirados pelo sucesso do trio *Irakitan* - do qual foi contraído o aspecto de trio vocal (QUEIROZ, 2010). Em sua primeira formação o trio é composto por Dadinho, Heraldo e Erivaldo e as influências musicais eram os boleros, sucessos das décadas de 30 e 40 do séc.XX. Anos depois Erivaldo, desligando-se do grupo, foi substituído por Mateus Aleluia. Nessa nova formação, Heraldo, Dadinho e Mateus, apresentados na Fig.15, gravaram em 1973, pelo selo *Odeon*, o LP que levava o nome do grupo: *Tingoãs*, agora já como autênticos representantes da música afro-baiana trazendo na natureza de suas canções, o samba de roda do recôncavo baiano,

---

<sup>31</sup> Cachoeira é uma cidade localizada no Recôncavo da Bahia. “Com uma população de maioria afrodescendente, mas também com uma elite europeia, Cachoeira vive uma forte presença da religiosidade, na qual os rituais católicos são permeados pelos preceitos do candomblé” (BAIANO *in* ALELUIA. p.69, 2017)

o catolicismo popular e o candomblé, representados em uma instrumentação formada apenas por violão, atabaque, agogô e cabaça, somados aos arranjos vocais. Na Fig.16, encontram-se imagens referentes a discografia durante a trajetória do grupo.



Fig.15: Da esquerda para a direita: Heraldo, Dadinho e Mateus. Fonte: Philot, Anibal. Agência o Globo.



Fig.16: Capas de discos do grupo (ALELUIA, 2017, p.21)

Em 1974 lançaram um compacto simples intitulado *Misericórdia* e em 1975 gravaram mais um LP intitulado *O Africanto dos Tingoãs*, pelo selo *Camden*. Neste LP o grupo tem nova formação com Moraes substituindo Heraldo. Logo

após a gravação desse disco, por questões de adaptação vocal, Morais não teve sua permanência no grupo prolongada e é substituído por Getúlio de Souza, de nome artístico Badu. Com a nova formação gravaram em 1976 (lançado em 1977) outro LP intitulado *Os Tingoãs* que tinham como músicas de destaque *Atabaque Chora* e *Cordeiro de Nanã*, sendo essa última uma das duas obras do grupo que fundamentam esse trabalho. Com essa formação gravaram mais dois LPs e alguns compactos. O último trabalho dos Tingoãs como trio é o projeto *Canto Coral Afro Brasileiro*, de 1982. O lançamento desse trabalho foi interrompido porque o trio viajou para uma apresentação em Angola (Fig. 17) país que, segundo Mateus, representava para eles ser o coração da África. Ao final da apresentação, o trio recebeu um convite para permanecer no país.

Nós cantávamos nossa música: *meu pai veio de aruanda*. Aruanda é corruptela de Luanda. *Meu pai veio de aruanda e a nossa mãe é lansã*. É como se todo pan-africanismo espiritual estivesse ali. Luanda fica aqui e lansã tá lá em cima na zona do Golfo da Guiné na Nigéria. É uma distância muito grande. É como se toda a África estivesse englobada dentro daquele canto *Deixa gira girar* (ALELUIA in TRANSATLÂNTICOS, 2017).



Fig. 17: Reportagem do jornal carioca Última Hora em 21 de dezembro de 1983.<sup>32</sup>

Após uma semana em Angola, apenas Badu retorna ao Brasil (BRIGHAN in ALELUIA, 2017). Em 1986 lançam seu último LP, também de nome *Os Tingoãs*,

<sup>32</sup> [http://memoria.bn.br/pdf/386030/per386030\\_1983\\_11159.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/386030/per386030_1983_11159.pdf)

gravado em uma vinda ao Rio de Janeiro em 1985, agora com o grupo formado apenas por Mateus e Dadinho (ALELUIA, 2017). Nesse último disco, retrataram em suas músicas, as experiências em Angola e o contexto em que se encontrava o país: África do Sul ainda sob o Apartheid; Nelson Mandela encontrava-se preso; Namíbia ainda não possuía sua independência (ALELUIA *in* TRANSATLÂNTICOS, 2017). Dadinho viveu em Angola até sua morte em 2000 por conta de um derrame cerebral e Mateus retorna à Bahia em 2003. “Seu voo agora é solitário, mas tão harmonioso quanto o daquela revoada que marcou a cena musical brasileira com a doçura e leveza dos cânticos de terreiro” (BRIGHAN *in* ALELUIA, 2017, p.111). As letras, a percussão, a batida do violão, os arranjos vocais, as harmonias, as saudações iorubás tão impetuosas nas canções, nos evidenciam as bases da memória da formação da etnia brasileira presente em toda a composição do trabalho do grupo:

A história do negro brasileiro, do candomblé como a grande biblioteca viva do conhecimento ancestral das negras raízes africanas, misturadas com a cultura indígena dos caboclos e com o barroco das nossas igrejas européias. Tudo isso na música dos Tingoãs (CARDIA *in* ALELUIA, 2017, p.53).

Foram vanguarda em se tratando de músicas afro-religiosas. Um dos mais significativos grupos vocais negros, incorporando no cenário musical brasileiro uma singularidade associada à ancestralidade africana (FALCÓN, 2009).

Na época dos Tingoãs existiam bandas de rock, bandas de meninos fazendo aqueles movimentos americanizados, a presença da europa e dos estados unidos no fomento musical. Aí Os Tingoãs vêm na contramão, vêm no contraverso, só preocupados com a cultura do negão, com a cultura afrodescendente (SANTOS *in* ALELUIA, 2017, p.84).

Tiveram recorde de vendas no lançamento do segundo disco que teve a produção musical realizada por Lindolfo Gaya. No ano de 1974 gravaram a canção infantil *Quebra, quebra Guabiraba* (domínio público) no LP *Som Livre Carnaval* e, em 1975, registraram a faixa *Banzo* (Heckel tavares e Murilo Araújo) no LP da trilha sonora da novela *Escrava Isaura*. Com a formação dessa época, fizeram uma temporada no Teatro ICBA do Rio de Janeiro coordenada pelo maestro Hans-Joachim Koellreutter. Se apresentaram em diversos países da América Latina, África e Europa. No ano de 1978, foram ovacionados por

milhares de pessoas em evento musical a favor da luta pelas liberdades democráticas do Brasil, que aconteceu no dia primeiro de maio, no autódromo de Jacarepaguá. Nesse mesmo ano viajaram para o México com Martinho da Vila. Ao lado artista angolano Bonga Kwendá, se apresentaram no famoso Teatro Opinião, no Rio de Janeiro. Foi com o Maracanãzinho lotado que interpretaram a música *Ajagunã* no Festival da *Shell* também no Rio de Janeiro. Com Elba Ramalho, Dona Ivone Lara, Dorival Caymmi e o conjunto Vila Bahia, o trio se apresentou no 8º Festival de Arte negra em Martinica.

[...] o seu diferencial está na beleza plástica das canções e da perfeita harmonia vocal do grupo, o único no país que conseguiu fielmente traduzir o sentimento e a musicalidade de nossas tradições negras, numa demonstração de afirmação da identidade de uma cultura que nos engrandece e nos faz ver o quanto devemos aprender com ela. Mesmo porque já faz parte de nossa formação, e a ela devemos o privilégio de conviver com esta mestiçagem que tanto nos orgulha e é a responsável pela formação da identidade cultural brasileira. Ouvir o disco dos Tinhoãs é reafirmar a certeza de que não seríamos um país tão rico se não fosse a nossa ancestralidade africana, pois ela traduz o mais autêntico sentimento de brasilidade que carregamos. (JÚNIOR, 2005 ?)

Em entrevista ao site *Nós Transatlânticos*<sup>33</sup>, o “último dos Tinhoãs”, Mateus Aleluia, conta um pouco sobre suas origens reafirmando as multi-influências que caracterizam a identidade e originalidade do grupo.

Filho de “criolo que pertencia a Irmandade dos Martírios” – a qual, segundo relatos que foram contados à Mateus, constituía-se, em sua maioria, de pessoas de origem jeje oriundos de Daomé – que também era espírita (kadercista) e mãe católica não praticante, Mateus Aleluia cresceu “embalado pelo sino da matriz, pelo sino da igreja do Carmo, pelas procissões... e todas as noites de Mateus, como de qualquer cachoeirano, eram embaladas pelos toques dos candomblés”. A região, por se apresentar em forma de vale, fazia com que os toques repercutissem por toda a cidade: “como se fosse o grande diazepan da cidade! Todo mundo se acalmava a base dos toques de candomblés”. Adeptos ou não da religião do candomblé, os cachoeiranos eram concebidos nela, “criados” dentro do que Mateus chamou de: onda melódica do candomblé. Sobre as

---

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YwJwgoN5r5w>

práticas musicais em sua infância, além de ser embalado pelas cânticos do candomblé, cantava no coro da igreja na época em que as missas eram ainda em *latin*, tinha também sua musicalidade aflorada nas vivências do samba de roda<sup>34</sup>, até chegar aos Tingoãs. Os Tingoãs cantavam os cânticos de candomblé com a roupagem mais aproximada do que eles chamavam de música sacra: “para nós, o nosso erudito” completa Mateus (TRANSATLÂNTICOS, 2017).

Pegamos os cânticos de candomblé e pronto. Era como se, os cânticos de candomblé, quando ressoasse no vale, ali do Paraguassú, eles também adquirissem esses contornos que têm nos harmônicos do órgão. É como se a marimba africana, que também é harmônica, naquele momento, ela dissesse: tudo isso veio de mim. Eu existo antes de tudo que vocês estão vendo aí. Por que me esquecem? Pega essa harmonia que também é nossa (ALELUIA *in* TRANSATLÂNTICOS, 2017).

“Afro-barroco” foi o termo que adotaram para denominar o estilo musical do grupo:

A vinda do povo africano pra cá coincidiu com o movimento do barroco em todo o mundo. A igreja se sentia ameaçada e já catequizava as pessoas escravizadas ainda no congo. O barroco brasileiro é diferente de qualquer outro no mundo, pois se assemelha muito ao que aconteceu com o sincretismo religioso [...] Os Tingoãs falavam do cotidiano. Não fizemos mais do que retratar a influência espontânea de onde vivíamos. Em Cachoeira, estava tudo o que precisávamos para o afro-barroco. A cidade foi muito sensível ao sincretismo e às influências das tribos indígenas também (ALELUIA *in* MARIA, 2017).

Em virtude do material apresentado acerca do grupo, entendemos como inegável o legado cultural e musical deixado pelos Tingoãs à música popular brasileira. Além do reconhecimento no mercado cultural, o grupo também foi legitimado pela comunidade do candomblé. Vale lembrar que as comunidades religiosas desta natureza são resistentes à entoação de seus cânticos fora do contexto religioso. Com a inserção da harmonia e das aberturas de vozes, mostraram a potencialidade que a música do candomblé possui (TRANSATLÂNTICOS, 2017).

---

<sup>34</sup> Manifestação musical, coreográfica e poética, o samba de roda permeia atividades econômicas, religiosas e lúdicas, particularmente no contexto cultural do Recôncavo Baiano (ALMEIDA *in* IPHAN, 2006, p.11).

### 3.1 Cordeiro de Nanã

#### CORDEIRO DE NANÃ

Tema

Mateus Aleluia e Dadinho

Exc. 28: Tema de Cordeiro de Nanã (Mateus Aleluia e Dadinho).

Destaque do LP de 1977, *Cordeiro de Nanã*, composição de Mateus Aleluia e Dadinho, foi gravada quando a formação do trio era composta por Mateus, Dadinho e Badu (ALELUIA, 2017). Foi uma das músicas que levou Os Tincoãs as paradas de sucesso das rádios e programas musicais de TV (BRIGHAN *in* ALELUIA, p.120, 2017).

Naquele disco de capa verde, [...] se aproximaria do sucesso alcançado pela faixa 11: “Cordeiro de Nanã”. Basta dizer que João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil viriam a gravar versões dela. Dezoito anos depois, em 2005, o refrão de “Cordeiro de Nanã” ainda entraria na trilha sonora da novela *Senhora do Destino*, da Rede Globo, interpretado por Thalma de Freitas. (BRIGHAN *in* ALELUIA, p.119, 2017)

De letra impactante, a música é um lamento historiográfico. Remete a um resgate da memória diaspórica dos escravizados africanos vindos ao Brasil em circunstâncias desumanas. Vieira afirma o seguinte:

Retomando a questão da resistência negra diante do processo escravocrata, apesar das perseguições e punições severas, existiam os enfrentamentos por parte dos negros/negras, que partiam de um conhecimento de causa e de questionamentos das condições desumanas em que viviam. É inevitável citar a música “Cordeiro de Nanã” do cantor e compositor Mateus Aleluia, que retrata o sentimento na luta por reconhecimento da história, memória e cultura do povo negro (VIEIRA, 2015, p.10).

Aleluia declara:

A palavra para mim é primordial, principalmente quando eu falo. Quando eu canto, faço questão de falar o que canto, mostrando que a poesia vem dentro do processo musical. Porque a poesia, sem música, perde muito. Ela perde questão de vida, de emoção, de puxar pela sensibilidade das pessoas. Quando eu falo [em “Cordeiro de Nanã”] “fui chamado de cordeiro, mas não sou cordeiro, não”, está dentro de um contexto de música. As pessoas começam a perceber, porque se ela fosse somente cantada não perceberiam a letra. E mesmo que percebesse, não daria a importância que dá quando você fala dentro do contexto musical. Isso aí desperta algo que nem você sabe, nem eu. São aquelas correntes que existem na vida ainda inexplicáveis para nós, um fator físico ainda não decodificado. E quando isso despoleta em você, você entra num outro universo. O teu universo paralelo existe, isso é uma realidade. É como se você entrasse, como eu digo, na sua digital [aponta para o próprio polegar]. Porque você somou a palavra com a música. E música é um negócio que está em tudo... o ritmo está no seu coração [faz o som de um coração batendo]. Como é que o seu intestino funciona? Você já ouviu o barulho dele? Só ouve quando tem gases, mas ele está lá dentro trabalhando. Tem música. O pulmão [assopra com a mão fechada sobre a boca]. E a gente nunca parou para ver isso. Nós andamos ritmados. Ninguém anda desritmado, é muito difícil. Você anda dentro de uma cadência—sem ser militar [risos]. É impressionante, e a gente não percebe as sutilezas. A nossa respiração, ela obedece um processo rítmico, até quando ela [faz o som como se estivesse arfando], você respirou sincopado. Na música, sincopado é um compasso fora de hora. Tudo isso está dentro da grande orquestra. (ALELUIA *in* REINA, 2018)

A melodia da parte da música que caracteriza um refrão é de uma cantiga de candomblé da nação ketu para o orixá *Naná*<sup>35</sup>. O atabaque presente na gravação original reproduz uma variação de um dos tambores do toque *kongo* (nação angola). Leite declara que o ritmo presente “é o congo de ouro” (LEITE *in* ALELUIA, 2017, p.44). No primeiro disco *solo* de Mateus Aleluia intitulado *Cinco Sentidos* (2009) o remanescente dos Tingoãs reinterpreta a canção, que tem participação vocal de sua filha Fabiana Aleluia. O toque presente nessa versão é o *vassi*<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Divindade de origem jeje incorporada pela nação ketu (CARDOSO, 2006).

<sup>36</sup> Será o segundo toque a ser apresentado no próximo capítulo.

### 3.2 Lamento às Águas/Na Beira do Mar

## Lamento às Águas/Na Beira do Mar

Tema

Mateus Aleluia e Dadinho

The image shows a musical score for the theme 'Lamento às Águas/Na Beira do Mar'. The score is written in treble clef, 4/4 time, and F# major (three sharps). It consists of six staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket). The second staff begins at measure 7. The third staff begins at measure 19. The fourth staff begins at measure 23 and includes a 7/7 time signature change. The fifth staff begins at measure 26 and features more triplet markings. The score ends with a double bar line.

Exc. 29: Tema de Lamento às Águas/Na Beira do Mar (Mateus Aleluia e Dadinho).

*Na Beira do Mar*, canção que está presente no segundo LP do grupo de 1973, e *Lamento às Águas* do LP de 1977, ambas composição e adaptação de Mateus Aleluia e Dadinho respectivamente, fazem parte da lista das canções dos Tingoãs que mais se destacaram. Apesar de compartilharem a mesma melodia, as concepções musicais das canções são completamente diferentes. Outra diferença marcante está no texto das canções já que uma é composição com poesia literária em português e a outra é uma adaptação de um cântico.

Personagem importante no resgate ao trabalho dos Tingoãs nos anos 2000, Carlinhos Brown é um dos artistas que, dentre outras canções do grupo, possui *Na Beira do Mar* em seu repertório. Foi registrada no DVD que gravou ao vivo no *Festival de Verão Salvador* no ano de 2006. O primeiro registro de *Lamento*

às Águas faz parte do período em que os arranjos e orquestrações foram feitos por Oberdan Magalhães e João Donato. Quando perguntado sobre a contribuição dos dois arranjadores no trabalho dos Tingoãs, Mateus responde:

Contribuíram muito. Oberdan era da Banda Black Rio, trazia já toda uma modernidade dentro daquela música negra do Rio de Janeiro, com aquele talento que era próprio dele. João Donato, nem se fala: toda aquela força jazzística, mas com a visão totalmente brasileira. Donato tinha voltado pro Brasil recentemente quando nós o conhecemos, ele estava voltando dos Estados Unidos. A contribuição dele está na cara, em tudo do que ele fez conosco. Não há dúvidas. Nem há o que se comentar, apenas se curte. Vou comentar o ar que eu respiro? Não, eu continuo respirando (MATEUS *in* ZWETSCH, 2019).

Mateus e Badu, último integrante quando da formação trio e que atualmente reside nas Ilhas Canárias, se reencontraram em palco após 36 anos para o lançamento do livro *Nós, Os Tingoãs* (o lançamento ocorreu em 06 de dezembro de 2017). Sob realização da *Senzala Artística Cultural*, o livro traz, através de textos de diversos autores, o resgate da memória, a contextualização histórica e depoimentos de personalidades importantes sobre os Tingoãs e sua trajetória, além dos três principais discos do grupo (1973, 1975 e 1977) agora em formato CD. Em entrevista concedida ao jornal *Correio da Bahia* para essa ocasião, Badu relata:

Nunca mais cantei músicas dos Tingoãs, porque o destino me levou para a Europa e lá eu canto músicas que não costumam ser afro-brasileiras. Por lá, do Brasil, me pedem mais bossa nova. No show, queria poder cantar todas as músicas que já gravamos juntos, mas tenho um carinho especial por Lamento das Águas (BADU *in* MARTINS, 2017).

Um dos vídeos antigos do grupo interpretando a canção *Lamento às Águas* que circula na *internet*<sup>37</sup> podemos perceber Mateus Aleluia executando uma marcação do toque ijexá nos atabaques. No disco *solo* já mencionado anteriormente, *Cinco Sentidos* (2009), Mateus faz uma releitura dessas duas canções e o padrão rítmico reproduzido pela percussão é o do toque agueré. Nessa faixa, além de ter novamente a participação sua filha Fabiana Aleluia, o trompete e o *flugel* são executados por Mateus Aleluia Filho. Em virtude dessas

---

<sup>37</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=zmubeG-G6P8>

informações, o ijexá e o agueré foram os toques escolhidos para integrar o arranjo dessas canções.

## **4. Os Arranjos das canções para percussão múltipla solo**

### **4.1 Sobre Arranjo**

De acordo com Vieira (2012) a produção de arranjos é recorrente no início da criação de um repertório para um novo instrumento. No entanto, observando o repertório no que tange à percussão múltipla, esse exercício parece não ter sido de todo posto em curso. Buscando referências conceituais da prática do arranjo para melhor fundamentar a nossa proposta neste trabalho, procuramos compreender a forma plural como o termo é tratado.

O verbo *arranjar* passeia por diferentes territórios:

Do floricultor ornamental, ao físico molecular, ao músico, são muitos os contextos em que a ação de gerir a disposição de dados elementos recebe o nome de “arranjo”. A palavra “arranjar”, portanto, possui uma forte ligação com o ato de organizar, ajeitar, alterar a forma de algo (re)trabalhando o seu conteúdo (MARTINI, 2017, p.03).

As discussões sobre essa atividade no meio musical têm acentuado tanto no campo da música popular como na música de concerto e ocasionalmente constata-se um certo descrédito no papel desempenhado pelo arranjador:

Considerada muitas vezes como atividade menor na música, a tarefa de arranjar tem assumido significados tão diferentes ao longo da história da música que ora ela é confundida com a própria atividade composicional, ora seus significados são tão díspares que o arranjo chega a ser confundido com transcrição ou vice-versa (LIMA JÚNIOR, 2003, p.10).

Apesar do presente trabalho não ter como ambição a busca por uma definição exata, em se tratando de arranjos de canções de caráter popular, será feita uma restrição às pesquisas voltadas ao termo arranjo vinculado a música popular.

Podendo o termo arranjo referir-se a distintos significados. Percebemos que para Aragão essa “indefinição conceitual”, a “imprecisão no discurso” atua tanto no “cotidiano da prática musical quanto na literatura sobre música popular” (ARAGÃO, 2001, p.94). No Brasil, o termo “arranjo” já foi utilizado para

qualificar atividades como paródia de letras de samba (anos 1930) e ambientações de radionovelas. Isso confirma quão diferentes funções esse termo já assumiu (MARTINI, 2017). Lima Júnior fornece uma tentativa de descrição do que se caracteriza como funções de um arranjador e as relaciona com atividades também exercidas pelo compositor:

Ao arranjador cabe as tarefas de escolha da obra ou fragmento de obra para a realização do arranjo, avaliação do instrumento ou grupo de instrumentos a serem utilizados como meio de expressão, planejamento formal para a concepção do arranjo, escolha de tonalidade adequada aos meios escolhidos, adequação do material harmônico enquanto linguagem a ser explorada, definição das funções desempenhadas por cada um dos instrumentos de acordo com suas características idiomáticas, além de todas as técnicas empregadas para a "composição" do arranjo, técnicas estas oriundas da atividade composicional (LIMA JÚNIOR, 2003, p.20).

Martini nos afirma que o arranjo é um “procedimento mediador” quando nos aponta “três polos de criação” existente na música brasileira, sendo eles: composição, arranjo e performance (MARTINI, 2017, p.03). Para ele, o mecanismo existente no arranjo pode estar também presente na ação de compor e/ou na performance e atesta que o arranjador não é pré-requisito para a existência de um arranjo:

Designamos, “em linhas gerais”, primeiramente, por “arranjo”, a um só tempo, a condição inerente de uma junção de elementos (quaisquer elementos dispostos, mesmo que ao acaso, apresentam um arranjo, mesmo sem a presença de uma ação deliberada) e um ato *arranjístico*, consciente e proposital na gerência desses elementos. Ou seja, mesmo sem o arranjador, existe sempre um arranjo. Em segundo lugar, porque o consideramos como intermediário nessa cadeia, uma vez que o procedimento de arranjo pode estar (como muitas vezes está, realmente) contido também em suas pontas (MARTINI, 2017, p.04).

Para justificar essa constatação, Martini explica:

O ato compositivo lida necessariamente com o arranjo de elementos da própria composição, e como sugerido acima, da própria matéria prima sonora em si: alturas, ritmos, harmonias, timbres, etc. A performance também pode ser geradora ativa de (re)arranjos, especialmente na música popular (em comparação com o meio erudito), onde a liberdade dos intérpretes é muitas vezes desejada e até mesmo indispensável, no caso de certos gêneros como o choro e o jazz, que contam com a capacidade dos *performers* de criar instantaneamente (ou “improvisar”) diversas reorganizações dos elementos de uma dada composição (MARTINI, 2017, p.04).

Essa posição intermediária do arranjador já é constatada em trabalhos anteriores de Martini:

Na música popular comercial, poderíamos tentar descrever essa dinâmica em três fases: composição, arranjo e execução. Partindo do princípio de que na música popular não existe uma predefinição rígida acerca dos elementos que constituirão um original, e levando em conta que parte desses elementos estará sob a gerência de um arranjador, é natural supor que o arranjo esteja presente sempre entre os processos de composição e execução, ainda que possa se dar de maneiras muito diferentes (ARAGÃO, 2001, p.18).

Ao equiparar essas duas atividades, compor e arranjar, ao correlacionar composição, arranjo e performance, e ao destacar o arranjo como estrutura intermediária percebe-se que é extremamente concebível as imprecisões conceituais acerca da função exata do arranjador, pois este toma formas diferentes nas distintas ocasiões (por vezes temporais) em que esta ação transcorre.

No fim é compreensível que haja certa confusão sobre o que compreende a atividade do arranjo no meio musical. Até mesmo porque não há maneiras de se definir a atividade com essa exatidão, observadas suas interfaces com áreas como as já citadas composição e performance, e também com outras como a orquestração, transcrição, produção musical e até mesmo com áreas da tecnologia como a engenharia de som, afinal a mixagem de áudio precisa levar em conta a disposição das frequências das fontes sonoras, o balanço de intensidades entre estas, a proporção da adição de efeitos em cada instrumento, atividades essas de organização das camadas sonoras em hierarquias, portanto uma atividade que também pode ser chamada de arranjo (MARTINI, 2017, p.05).

Aragão aponta o arranjador em uma posição intermediária. Agora chamada de “mediador”. Aqui, porém, referindo-se ao fato de compilar nos arranjos de músicas brasileiras influências oriundas de gêneros de fora com aspectos musicais de manifestações locais. A figura do arranjador surge no Brasil em decorrência da aparição e crescimento das primeiras emissoras comerciais de rádio. É quando essa ação passa a ter uma independência. Já que antes correspondia a uma prática exercida pelo intérprete ou compositor. O arranjo passa a ser “um procedimento de organização ou recriação de materiais musicais” (ARAGÃO, 2007, p.22). Identifica-se que, na música popular brasileira, inúmeras seriam as modalidades de arranjo e que a busca por uma definição

exata nos levaria a reunir essas modalidades em duas “noções” que Aragão apresenta serem:

A primeira delas seria uma noção mais ampla, mais teórica, e apregoaria que o arranjo seria inerente a “toda a execução de música popular”, ou seja, seria a forma de estruturação de uma obra popular. A segunda noção, mais usual, consideraria arranjo como um conjunto de pré-determinações acertadas de alguma maneira antes da execução de uma obra popular (“tocar com arranjo”) (ARAGÃO, 2001, p.107).

Em exemplos apresentados por Aragão (2001) em sua pesquisa, pode-se perceber que uma “noção” acaba por englobar a outra:

Por exemplo: um choro “sem arranjo” seria tocado na forma tradicional do gênero (ABACA), com revezamento espontâneo entre os solistas (caso houvesse mais de um) e com cada instrumento desempenhando um papel mais ou menos fixo dentro dessa tradição (violão realizando os baixos e cavaquinho o centro harmônico-rítmico, por exemplo). Já o mesmo choro tocado “com arranjo” poderia trazer forma diferente, materiais e procedimentos novos (uma modulação ou melodia dividida entre vários instrumentos com um sentido mais camerístico, por exemplo). É importante perceber que a primeira noção engloba a segunda, ou seja, a definição mais usual de arranjo dá conta apenas de parte do que é abordado na primeira. A tensão existente entre essas duas definições não deve ser ignorada em nenhum estudo que lide, de alguma forma, com o arranjo (ARAGÃO, 2001, p.107).

Devido a amplitude conceitual e o crescente desenvolvimento de pesquisas sobre arranjo, tomemos os arranjos desse trabalho como “um conjunto de predeterminações acertadas de alguma maneira antes da execução de uma obra popular” (ARAGÃO, 2001, p.107). Entendendo que a escolha de uma das duas “noções” como referência não afirma em hipótese alguma a descrença ou incredibilidade da primeira “noção” apresentada.

## **4.2 Escolha dos instrumentos para a montagem dos arranjos**

A principal questão na escolha do instrumental foi determinar quais funções musicais esses instrumentos assumiriam nos arranjos. Como vimos, o instrumental dos Tingoãs, em apresentações ao vivo, era composto por: violão, atabaque e agogô. Além disso, temos o aspecto vocal como importante característica do grupo. O violão e as vozes são os responsáveis pelos componentes melódicos e harmônicos e os instrumentos de percussão responsáveis pela parte rítmica. A montagem (Fig. 18 e 19) foi pensada de forma

em que um único percussionista pudesse executar melodia, harmonia e ritmo ao mesmo tempo. Composição instrumental dos arranjos:

1 - marimba	2 - vibrafone	3 - bumbo de bateria
4 - atabaque	5 - <i>hi-hat</i>	6 - <i>cowbell</i>

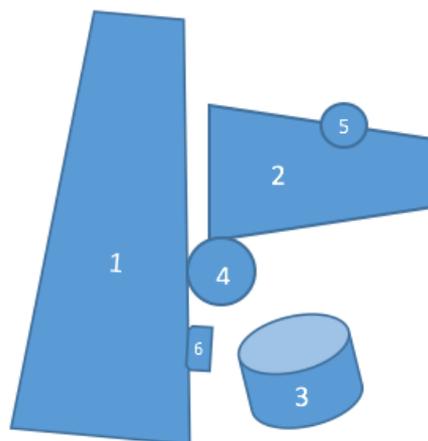


Fig.18: Ilustração para disposição dos instrumentos na montagem de percussão múltipla *solo* para execução dos arranjos.



Fig.19: Foto da montagem de percussão múltipla *solo* para execução dos arranjos.

Dentro do universo percussivo, tomamos os instrumentos de teclas como os mais funcionais à realização de melodias e harmonias. Considerando aspectos idiomáticos, foram escolhidos a marimba (1) e o vibrafone (2) com os

encarregados das funções melódicas e harmônicas. A partir disso, pensamos em quais instrumentos poderíamos aproveitar para serem executados com os membros inferiores. Escolhemos o bumbo de bateria (3). Em vários momentos nos arranjos a função do bumbo é de manter a pulsação. Mas sua função mais relevante é representar células rítmicas que remetem às frases do *rum* nos respectivos toques. É extremamente importante a preocupação com a projeção sonora de cada instrumento. “Percussionistas passam a vida imersos nos detalhes do som” (SCHICK, 2006, p.06). O bumbo, por exemplo, deve ser priorizado os que possuem 20” ou serem preparados de modo a estarem equilibrados com o restante dos instrumentos. No número 4 da descrição da montagem temos o atabaque (4). É o instrumento que consideramos imprescindível mas entendemos também que não é um instrumento que dispomos facilmente. Por isso, em casos da não disponibilidade do instrumento, sugerimos a substituição do mesmo por uma conga ou tambor similar. O *hi-hat* (5) foi adicionado por estar presente na gravação de *Cordeiro de Nanã* de 1977. Assim como o bumbo, o *cowbell* (6) também foi adicionado pela praticidade de poder ser executado com os pés, deixando as mãos livres para tocar outros instrumentos. O *cowbell* possui também uma significação especial. É o instrumento que, na montagem, simboliza o *gã*. A escolha do *cowbell* em detrimento ao agogô se deu pela geometria do instrumento que disponibilizamos. O *cowbell* nos possibilitou mais regularidade sonora e mais estabilidade à montagem. Em todo caso, se o *performer* encontrar soluções estruturais e sonoras para adaptar um agogô, esse certamente poderá substituir o *cowbell*.

Determinadas obras, para diversos instrumentos, requisitam do *performer* certa perspicácia para obtenção do resultado sonoro esperado, mas, para Schick, “no other instrument and no other repertoire requires as personalized, mutable, and self constructed set of skills as does playing percussion<sup>38</sup>” (SCHICK, 2006, p.79). Os desafios em se tocar percussão já começam em não possuirmos uma estrutura física convencionalizada que possamos definir o instrumento:

The percussion family consist of thousands of instruments coming from dozens of world cultures. And, having a thousand instruments is very

---

<sup>38</sup> Nenhum outro instrumento e nenhum outro repertório demandam um conjunto de habilidades personalizadas, mutáveis e auto-construídas como a percussão. (Tradução da autora)

much like having no instrument at all. There is not *an* instrument that defines percussion playing in the same way that the piano, for example<sup>39</sup> (SCHICK, 2006, p.03).

Na percussão múltipla, cada uma das “unidades poli-instrumentais singulares” exige do *performer* o estudo de diferentes abordagens técnicas, re-familiarização com as cores sonoras e a inevitável necessidade de construir uma relação de intimidade com os novos materiais proposto e disposto, que em cada obra estamos executando um novo instrumento. Para esse trabalho, os instrumentos escolhidos para se completarem como uma unidade foram dispostos de maneira em que, mesmo em pé, o percussionista fosse fisicamente capaz de utilizar os quatro membros. A marimba está localizada ao lado esquerdo do percussionista enquanto o vibrafone fica localizado em frente quase que em linha reta (inclinações podem ocorrer, ou não, devido a características físicas pessoais). O bumbo, posicionado quase que atrás do *performer*, é executado com o calcanhar, permitindo uma postura mais estável e uma melhor distribuição do peso do corpo. A disposição do atabaque foi pensada de forma em que o percussionista pudesse tocá-lo com as mãos ou através de baquetas. O *hi-hat* posicionado na frente do vibrafone possibilita executá-lo dentre curtos intervalos de tempo entre as frases do vibrafone ou simultaneamente. O *cowbell* é executado com o pé esquerdo. Para que isso seja possível, necessita-se de um adaptador ou da elaboração de um recurso que permita posicioná-lo ao lado esquerdo do *performer*, próximo ao atabaque. Registros audiovisuais da performance dos arranjos estão disponíveis para consulta através do link: <https://docs.google.com/document/d/13HkYF28uA33MagOrfmLs46el21s7CKMUQLPLzr4t8M/edit?usp=sharing>.

### **4.3 Arranjo de Cordeiro de Nanã**

O arranjo de Cordeiro de Nanã começa com a simulação da introdução vocal presente na gravação de 1977, adaptado ao vibrafone. Foi escolhido o vibrafone

---

<sup>39</sup> A família da percussão consiste em milhares de instrumentos originados em diferentes culturas através mundo. E, ter milhares de instrumentos, é mais ou menos como não ter instrumento nenhum. Não existe um instrument que defina tocar percussão da mesma forma como existe para o piano, por exemplo. (Tradução da autora)

pela possibilidade de sustentação das notas através do pedal. Caracterizamos esse trecho, Exc.30, que vai do c. 01 ao c. 08 como um recitativo. A precisão do tempo não é absoluta e a indicação do andamento é apenas uma referência. Esses c.c. devem ser interpretados tentando simular o canto.

The image shows a musical score for four instruments: Percussion, Vibraphone, Marimba, and Percussion. The top Percussion staff has a tempo marking of quarter note = 72 and shows a simple rhythmic pattern. The Vibraphone staff has a melodic line in the upper register and a complex harmonic accompaniment in the lower register. The Marimba staff is currently silent. The bottom Percussion staff also has a tempo marking of quarter note = 72 and shows a simple rhythmic pattern.

Exc. 30: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 1-4.

No Exc.31 demonstramos o que corresponde a parte da estrofe na canção. A partir daí começamos a, pouco a pouco, inserir os elementos rítmicos. Temos o vibrafone realizando a melodia em oitavas e a marimba fazendo um acompanhamento utilizando o padrão rítmico do congo de ouro. Para auxiliar a execução desse trecho, sugerimos os Exc. 24 e Exc.25 apresentados no capítulo anterior como um meio de estudo.

2

9  $\text{♩} = 108$

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

12

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Exc. 31: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 9-14.

O Exc.32 corresponde ao c. 17 do arranjo. É uma frase adaptada do violão também presente na gravação de 1977. Essa frase acontece na marimba. Mantendo o instrumento na posição de acompanhador, porém, anunciando sua passagem à qualidade de protagonista a partir do c. 18.

Exc. 32: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). C. 17.

Agora temos toda uma seção, que vai do c. 18 até o c. 26, em que a marimba é o único teclado presente. É o momento em que os elementos rítmicos presentes agora passam a ser do toque vassi, por isso escolhemos escrever esse trecho em c.c. de 12/8 (Exc.33). É a frase rítmica que corresponde ao *rumpi* e o *lé*. É também quando aparece pela primeira vez o bumbo já assumindo uma função

de solista. Ele divide com a marimba o grau de importância realizando frases que simbolizam frases do *rum* presentes no toque vassi.

18  $\text{♩} = \text{♩}$  3

Perc.  $\text{H}$   $\frac{12}{8}$

Vib.  $\text{C}$   $\frac{12}{8}$

Mar.  $\text{C}$   $\frac{12}{8}$

Perc.  $\text{H}$   $\frac{12}{8}$

Exc. 33: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 18-19.

A partir do c. 27, Exc. 34 e Exc. 35, que corresponde ao início do refrão na canção, outro elemento é introduzido: o *hi-hat*. Posicionado à frente do vibrafone, o *hi-hat* é executado com baqueta, pela mesma mão que executa o vibrafone. A marimba faz uma linha de baixo de caráter melódico com o padrão rítmico do *gã* no vassi. O vibrafone executa a melodia em quartas. Como os elementos rítmicos presentes são do toque vassi, mantemos a escrita em 12/8. Para auxiliar na incorporação do padrão rítmico e na fluidez da polirritmia presente na seção que vai do c. 27 ao 42, sugerimos como ferramentas de estudo os Exc.19 e Exc.20 do capítulo anterior.

27

Perc.  $\text{H}$

Vib.  $\text{C}$   $\frac{12}{8}$

Mar.  $\text{C}$   $\frac{12}{8}$

Perc.  $\text{H}$

Exc. 34: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). C.c. 27-28.

29

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

31

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Exc. 35: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 29-32.

A partir do c. 44, Exc.36, a melodia da estrofe é reapresentada, mas agora com outros elementos adicionados: o padrão rítmico do congo de ouro é distribuído entre a marimba e o atabaque (executado com a mesma baqueta que toca a marimba); o bumbo mantém uma célula cíclica.

44

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

46

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Exc. 36: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 44-47.

Na repetição do refrão, c. 62, os elementos rítmicos presentes agora são do congo de ouro. A marimba sai de cena possibilitando que o atabaque seja executado com a mão esquerda, Exc.37.

9

62

Perc.  $\frac{4}{4}$

Vib.

Mar.

Perc.  $\frac{4}{4}$

Exc. 37: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 62-65.

A partir do c. 83 começa a cadência final, Exc.38. Esse é o momento do arranjo composto apenas por elementos rítmicos. Os c.c. 83 e 84, que tem apenas o *cowbell* executando o padrão do congo de ouro, faz referência às cerimônias do candomblé em que o *gã* é o primeiro a anunciar o toque convidando os outros instrumentos a participarem. Do c. 97 ao final, o atabaque executa uma frase *solo* anunciando o fim da música. O motivo final do arranjo faz alusão à frase rítmica de encerramento das cantigas no candomblé (Exc.39).

83

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Exc. 38: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 83-86.



Exc. 39: Arr. Cordeiro de Nanã (1977). Cc. 101-102.

#### 4.4 Arranjo de Lamento às Águas/Na Beira do Mar

Neste arranjo, além dos instrumentos percussivos, o *performer* realiza também intervenções vocais (Exc.40). Em andamento lento e com liberdade interpretativa, do c. 1 ao 12 acontece a introdução que transita entre a marimba, a voz e o vibrafone. Os textos desta parte pertencem a canção *Lamento às Águas*.

Exc. 40: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 1-4.

A partir do c.13 (Exc.41), o ritmo segue uma pulsação linear. O padrão rítmico que aparece pertence ao toque agueré. A linha rítmica é a dos atabaques *rumpi* e *lé* e no arranjo deve ser executado com duas baquetas em uma mão. A baqueta deve ser a mesma que foi utilizada para tocar a marimba na introdução.

13  $\text{♩} = 70$

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Exc. 41: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 13-14.

No c.15 (Exc.42), aparece a melodia inicial da música em intervalos de quartas no vibrafone.

15 3

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Exc. 42: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 15-16.

Para as polirritmias que se apresentam a partir do c.17 (Exc.43) em que *quiáльтeras* de semínima se contrapõem ao padrão rítmico do agueré, sugerimos como ferramenta de estudo o Exc.23 apresentado no tópico de exercícios polirrítmicos.

Musical score for Exc. 43, measures 17-18. The score consists of four staves. The top staff is for voice (Voix) and contains a whole rest. The second staff is for piano (Perc.) and contains a triplet of chords. The third staff is for bass (Bass) and contains a whole rest. The bottom staff is for marimba (Mar.) and contains a rhythmic pattern of eighth notes.

Exc. 43: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 17-18.

No c.36 (Exc.44), o bumbo faz uma célula característica do *rum* no agueré. É uma chamada para a repetição do tema do c. 15, agora com o padrão rítmico que antes era executado no atabaque relocado para a marimba (Exc.45).

Musical score for Exc. 44, measure 36. The score consists of five staves. The top four staves are empty. The bottom staff is for marimba (Mar.) and contains a rhythmic pattern of eighth notes.

Exc. 44: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). C. 36.

Musical score for Exc. 45, measures 37-38. The score consists of five staves. The top staff is for voice (Voix) and contains a whole rest. The second staff is for percussion (Perc.) and contains a whole rest. The third staff is for vibraphone (Vib.) and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is for marimba (Mar.) and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for percussion (Perc.) and contains a rhythmic pattern of eighth notes.

Exc. 45: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 37-38.

O espírito musical da introdução reaparece do c. 45 ao 50, Exc.46.

Musical score for Exc. 46, measures 45-46. The score consists of four staves. The top two staves are empty. The third staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bottom staff contains a bass line with a few notes.

Exc. 46: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 45-46.

No c. 51, Exc.47, volta o caráter rítmico. As células rítmicas que aparecem na marimba e no bumbo remetem ao padrão rítmico do ijexá.

Musical score for Exc. 47, measures 51-54. The score is in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four staves. The top staff is empty. The second staff is a marimba part with a triplet of eighth notes. The third staff is a bass drum part with a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is a snare drum part with a rhythmic pattern of eighth notes.

Exc. 47: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 51-54.

Essa sessão é suspensa por uma fermata no c. 56. A coda final da música começa com uma *anacruse* para o c. 57. A partir daí o atabaque é tocado com a mão esquerda até o final da música e reproduz uma célula rítmica que simboliza o *lé* no ijexá (Exc.48).

55 *Mais movido*

Exc. 48: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 55-57.

A melodia do vibrafone dialoga com a voz (Exc.49). Os trechos cantados pelo performer são da letra da canção *Na beira do Mar*. No último c. (Exc.50), parte do padrão rítmico do *gã* no *ijexá* é apresentado finalizando o arranjo.

58

Ai-meu-pai Xan- gó ó ó Mi-nha mãe-Iê-man-já Va lha

Exc. 49: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 58-60.

70

Exc. 50: Arr. Lamento às Águas/Na Beira do Mar (1977/1973). Cc. 70-72.

## 5. Considerações finais

Na esfera acadêmica, o estudo da percussão múltipla se dá quase que exclusivamente voltado à análise, interpretação e execução de obras contemporâneas. Através dessas pesquisas, pudemos constatar a importância de grandes compositores e de um significativo número de obras ao destaque que essa vertente da percussão alcançou a partir do séc. XX. Contudo, apesar da crescente bibliografia sobre a percussão múltipla e seu referido repertório no currículo acadêmico, observou-se uma lacuna no que tange ao desempenho da percussão múltipla no universo popular. Em diversos aspectos (técnico, performático, inventivo, interpretativo...) constatamos competências similares evidenciando uma estreita relação de diálogo e integração entre ambas as práticas. Acreditamos que estudos contendo abordagens da prática da percussão múltipla no contexto popular pode contribuir ainda mais ao crescimento de habilidades musicais contidas na atividade multi-percussiva, e, porventura, enriquecer ainda mais o repertório *solo* para percussão. Dessas habilidades, uma que se faz notória é o domínio da independência rítmica, resultando em uma periodicidade comum no âmbito da percussão múltipla e da música popular brasileira, que é a presença da polirritmia.

O caráter poli-instrumental da percussão múltipla, contribui à existência de dois ou mais elementos sonoros deslocando-se de forma ritmicamente independente. A corporificação desses ritmos contrapostos resulta em uma execução fluida propiciando ao performer um exercício de desenvolvimento do domínio rítmico interno. No caso da percussão múltipla, além da autonomia rítmica, é imprescindível ao performer uma familiarização técnica, sonora e espacial com os instrumentos que compõe a montagem e posteriormente com a unidade instrumental formada a partir da união dos mesmos. Portanto, este estudo desenvolveu-se avaliando a enorme contribuição performática, musical e técnica promovida pela prática da poli-instrumentação percussiva reconhecemos a importância de demandas de práticas atuais que favoreçam a incorporação de elementos da música tradicional brasileira. Observando-se uma lacuna no que tange a questão de repertório para percussão múltipla *solo* com essas características, através da criação de arranjos para essa formação, priorizou-se

a incorporação de elementos rítmicos pertencentes a música afro-religiosa brasileira. com o intuito de difundir e ampliar essa riqueza musical, foram estudadas particularidades pertencentes a música do Candomblé que fundamentaram as bases rítmicas dos arranjos. Esses elementos musicais são comumente identificados em trabalhos de artistas e grupos referências na história da música popular brasileira, dentre eles o grupo que, devido ao significativo legado musical, nos fornece um suporte artístico essencial para a realização desse trabalho: Os Tingoãs.

Como um dos pioneiros na utilização de elementos afro-religiosos em canções e com uma inovação artística que se faz valorizar uma cultura pouco difundida pela indústria mercadológica, é imprescindível inteirar-se de suas produções artísticas quando da abordagem em pesquisas que tratem de canções brasileiras com influências do legado africano. Com isso, procuramos abordar nos arranjos realizados, os aspectos musicais afro-religiosos brasileiros presentes em registros relevantes das canções *Cordeiro de Nanã* (1977) e *Lamento às Águas* (1977) / *Na beira do Mar* (1973) de Mateus Aleluia e Dadinho (integrantes do grupo Os Tingoãs). Foram estudados também, os elementos rítmicos, contextos históricos e religiosos de quatro toques pertencentes ao candomblé: congo de ouro, vassi, ijexá e agueré. As representações gráficas dos toques apresentados nesse trabalho indicam uma certa relevância da música do candomblé por parte da academia e nos permitiu apresentá-los dialogando com a música percussiva de concerto, inseridos em uma composição instrumental distinta das que encontramos nas cerimônias religiosas.

Os diferentes exercícios de contraposição rítmica abordados no capítulo dois foram fundamentais para realizar as passagens polirrítmicas resultantes da contraposição dos padrões rítmicos dos toques com os elementos rítmicos das canções. Através do estudo dos exercícios polirrítmicos, percebemos que, ao priorizar o resultado sonoro das frases individualmente em detrimento da relação aritmética entre ambas, obtivemos uma execução mais fluida, alcançando assim resultados musicais mais satisfatórios. Um registro audiovisual foi disponibilizado para consulta e análise dos arranjos, demonstrando a disposição instrumental e o equilíbrio sonoro resultante da combinação dos diferentes instrumentos

selecionados a comporem a montagem multi-percussiva. Dessa maneira, esperamos que o trabalho realizado possa fornecer novos materiais metodológicos e/ou interpretativos ao estudo percussivo complementando a participação de arranjos para percussão, inseridas no contexto da música popular. Mais precisamente à prática *so/lo* da percussão múltipla com elementos da música afro-religiosa

## 6. Referências

AIRTO MOREIRA-ALUÊ. (2017) Ao vivo no SESC 24 de maio. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rKx7KBcMNPo>>. Acesso 10. jun. 2019.

AIRTO Moreira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa578568/airto-moreira>>. Acesso em: 06 de Jun. 2019. ISBN: 978-85-7979-060-7

ALELUIA, Mateus. (2017) Nós, Os Tingoãs - 1a ed. Salvador: Senzala Artística. ISBN 978-85-54833-00-8.

ALLEN, Clifford. (2004) Warren Smith. Disponível em: <<https://www.allaboutjazz.com/warren-smith-warren-i-smith-by-clifford-allen.php?page=1>>. Acesso em: 19 jul. 2019.

ALMEIDA, Jorge L. Sacramento de. (2009) Ensino/aprendizagem dos alabês: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundó. Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

ALUOTTO, Sérgio Francisco Braga. (2011) Possibilidades interpretativas em Psappha de Iannis Xenakis. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, MG.

ARAGÃO, Paulo. (2001) Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935). Dissertação de Mestrado. UNIRIO, Rio de Janeiro.

- (2001) Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. In: **Cadernos do Colóquio, Rio de Janeiro, v.3, n. 1, p. 94-107**, dez. 2001.
- (2007) Pixinguinha, Radamés e a Gênese do Novo arranjo musical brasileiro. In: **Cadernos do Colóquio (1999), Rio de Janeiro, v.2, n. 1, p. 21-27**, maio. 2000.

ASSIS, Alfredo José Moura de. (2017) Música Popular: arranjo como dimensão do compor. Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, Salvador, BA.

BARSALINI, Leandro. (2009) As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BATERA, Site. (2014) Airto Moreira. Disponível em: <<http://www.batera.com.br/Biografias/airto-moreira>>. Acesso em: 19 jul. 2019.

BATISTA, Milena Xibile. (2014) Angola, jeje e ketu: memórias e identidades em casa e nações de candomblé na Região Metropolitana da Grande Vitória.

Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

BECK, John. (1995) *Encyclopedia of Percussion*. New York: Garland.

BERRUEZO, Luna Borges. (2014) Os Candomblés Angola – Ngoma e as sonoridades sagradas de matriz Banto no Brasil, p. 1-7. In: Anais do VII Semana de Ciências Sociais UNIFESP - (des)Identidade.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. (2014) *Música em Questão*. - 1ed. Rio de Janeiro, RJ. ISBN 978.85.7478.713-8

BONETTI, Lucas Zangirolami. (2013) A escritura rítmica de Moacir Santos em composições de Choros & alegria. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL 3, São Paulo: ECA-USP.

BOTÃO, Renato Ubirajara dos Santos. (2007) Para além da nagocracia: a (re)afrikanização do candomblé nação angola-congo em São Paulo. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, São Paulo, SP. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/93586>>.

BOWDEN, Sean Leah. (2018) *Max Roach and M'Boom: Diasporic Soundings in American Percussion Music*. University of California San Diego.

BRASILEIRA, M. C. (2016) Caíto Marcondes e Marquinhos Mendonça. Disponível em: <<https://mcb.org.br/pt/programacao/musica/musica-caito-marcondes-e-marquinhos-mendonca/>>. Acesso em: 19 jul. 2019.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. (2006) *A linguagem dos tambores*. Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. (2011) O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça. UNICAMP – Campinas, SP.

CASTIGLIONI, Bernhard. (2014) Airto Moreira: Appearance Modern Drummer Festival 2003. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RSdGjPiK4us>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

CHAIB, Fernando. (2007) *Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López*, Universidade de Aveiro/Departamento de Comunicação e Arte, Portugal: Aveiro.

- (2013) Performance of Pasappa by Fernando Chaib in Portugal, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YiiD-WBb9B4>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

CHARLES, Benjamin Andrew. (2014) "Multi-percussion in the Undergraduate Percussion Curriculum". University of Miami in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, Florida.

CUNHA, Hélio Alexandrino Pacheco (2014) Linguagem e Interpretação do Samba: aspectos rítmicos, fraseológicos e interpretativos do samba carioca aplicados em estudos e peças de caixa clara. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP.

DAVENISH, Louise. (2015) ... And Now for the Noise Contemporary Percussion in Australia, 1970-2000. University of Western Australia School of Music, AUS.

DIAS, Guilherme Marques. (2013) Airtó Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975) Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP.

E, Revista. (2014) Caíto Marcondes. Disponível em: <[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7909\\_CAITO+MARCONDES](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7909_CAITO+MARCONDES)>. Acesso em: 19 jul. 2019.

FALCÓN, Maria Bárbara Vieira. (2009) O Reggae de Cachoeira: produção musical em um porto Atlântico. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/Universidade Federal da Bahia.

FINGERGUT, Denny. (2018) Denny Fingergut entrevista Mateus Aleluia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hskU4Ztp-A0>>. Acesso em: 22 jul. 2019.

FOUNDATION, The Snapshots. (2011) Steven Schick plays 'Zyklus' (Cycle for a percussionist) by Karlheinz Stockhausen at UCSD. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=igah0mQ-HLA>>. Acesso em: 06 de jun. 2019.

FREITAS, A.P. (2005) Música de rua de Salvador: preparando a cena para a axé music. Texto apresentado no I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado em Salvador, Bahia, em 14 e 15 de abril de 2005.

FRIDMAN, Ana Luisa. (2013) Diálogos com a música de culturas não ocidentais: um percurso para a elaboração de propostas de improvisação. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

GIOVANNINI, Saulo Ribeiro. (2013) Colaboração compositor/performer na preparação de obras para percussão. Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro. Aveiro, PT.

GRAJEW, Daniel. (2015) Exercícios de polirritmia sobre temas de Egberto Gismonti. In: I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade/O Estado

da Arte do Ensino de Música Popular nas Universidades Brasileiras – Porto Alegre: UFRGS.

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

HANDEL, Stephen. (1984) *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 1, No. 4, p.465-484, Summer.

HELLER, Alberto Andrés. (2003) *Ritmo, Motricidade, Expressão: O Tempo vivido na música*. Centro de Ciência da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina: UFSC.

IKEDA, Alberto. (2016) O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP*, São Paulo, n.111, p. 21-36.

IPHAN (2006) *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Dossiê Iphan, n. 4. Brasília, DF, 216 p. ISBN - 978-85-7334-041-9 .ISBN - 85-7334-041-x. CDD – 394.3

JÚNIOR, Luíz Américo Lisboa. [2005?] 100 discos fundamentais da música popular brasileira. Disponível em: <<http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-tincoas.php>>. Acesso em: 03 de abril de 2019.

LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. (2003) A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo. Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes, Campinas, SP.

LO KEE, Francis. (2008) Warren Smith: WIS On Monk. Disponível em: <<https://www.allaboutjazz.com/warren-smith-wis-on-monk-warren-i-smith-by-francis-lo-kee.php>> Acesso em: 20 jul. 2019.

MAGADINI, Peter. (1993) *Polyrhythm: The Musician's guide*. HPHal Leonard Publishing Corporation.

MALAGRINO, Leonardo França (2017). Os ritmos no candomblé de nação angola: A música do Templo de Cultura Bantu Redandá. Brasília; Departamento de Música da Universidade de Brasília.

MARIA, Laura. (2017) O tempo de Mateus Aleluia. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversão/magazine/o-tempo-de-mateus-aleluia-1.1453969>>. Acesso em: 04 mai. 2019.

MARTINS, Osmar Marrom. (2017) Livro, CDs e show especial marcam homenagem ao grupo Os Tingoãs. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/livro-cds-e-show-especial-marcam-homenagem-ao-grupo-os-tingoas/>>. Acesso em: 22 jul. 2019.

MARTINI, Rafael Andrade (2017) O gesto do arranjador na música popular. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos (2010). Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. In: Opus, Goiânia, v.16, n. 2, p. 61-79.

MOREIRA, Airto; THRESS, Dan. (1994) Airto Moreira: rhythms and colors/listen and play. Published by Manhattan Music, Inc. Miami, FL.

MOREIRA, A. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo. Disponível em:  
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa578568/airto-moreira>>. Acesso em: 06 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

OLIVEIRA, Ilzver de Matos (2014) Perseguição aos cultos de origem africana no Brasil: O Direito e o Sistema de Justiça como agentes da (In)tolerância. Sociologia, antropologia e cultura jurídicas [Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI/UFSC; coordenadores:

OLIVEIRA, Lulla; VICENTE, Tânia.; SOUZA, Raul de. (2008) Ritmos do Candomblé Songbook. Rio de Janeiro, RJ.

PALMEIRA, Rafael Souza. (2017) Ritmos do candomblé Ketu na bateria: adaptações dos toques agueré, vassi, daró e jinká, a partir das práticas de Iuri Passos. Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA.

PEREIRA, Lúcio Silva (2014) Particularidades da percussão múltipla na Música solo e de câmara mista de Iannis Xenakis. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, GO.

PETRELLA, Nick. (2000) The multiple-percussion book: concepts for a musical performance. Carl Fisher Music, New York, NY. ISBN 0-8258-4169-0

PETRINI, Debora. (2019) Confira a cobertura fotográfica da apresentação de Airto Moreira no Sesc Pompéia. Disponível em:  
<<http://lineroackers.com.br/confira-a-cobertura-fotografica-da-apresentacao-de-airto-moreira-no-sesc-pompeia/>>. Acesso: 05 jun. 2019.

PRANDI, Reginaldo. (2001) O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *Rev. bras. Ci. Soc.* [online]. 2001, vol.16, n.47, pp.43-58. ISSN 0102-6909.  
<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092001000300003>.

QUEIROZ, Flávio José Gomes de. (2010) Caminhos da música instrumental em Salvador. Tese de Doutorado. EMUS/Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA.

REINA, Andrei. (2017) O som livre de Airto Moreira: O lendário percussionista fala sobre “Aluê”, seu primeiro disco solo gravado no Brasil. Disponível em: <<https://medium.com/revista-bravo/o-som-livre-de-airto-moreira-5b4add80cddb>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

- (2018) O griô de Cachoeira. Disponível em: <<https://medium.com/revista-bravo/o-griô-de-cachoeira-c8ebca9dabd6>>. Acesso em: 04 mai. 2019.

RIBEIRO, Alexandre Piccini; COELHO, Marcelo Pereira. (2011) Medida e desmedida na Rítmica de José Eduardo Gramani. In: Música em perspectiva v.4 n.2, setembro, UFPR.

SÁ, Érica; CHAIB, Fernando. (2018) Incorporando polirritmias através da prática de ritmos afro-brasileiros. ANPPOM: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus/AM.

SCHICK, Steven. (2006) The percussionist's art: same bed, different dreams. University of Rochester Press. ISBN 1-58046-214-6

SCHRADER, Erwin (2011). Expressão musical e musicalização através de práticas percussivas coletivas na Universidade Federal do Ceará. Tese (doutorado) Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza.

SILVA, José Francisco de Assis Santos. (2017) "Pra te Lembrar do Badauê...": O Mensageiro da Alegria em uma viagem pelos Lonãs Iyês (Caminhos da Memória) do Mar Azul - Espaço, Tempo e Ancestralidade. Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, IHAC - Instituto de Humanidades Artes e Ciências. Salvador, BA.

SILVA, Kristoff. (2011) Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. (2018) Brasil: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 978-85-359-2566-1

SULLYCOLE, Althea. (2013) The Earfull Episode 6 – Warren Smith. Disponível em: <<http://altheasullycole.com/2013/11/>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

TRALDI, Cesar Adriano; FERREIRA, Thiago de Souza. (2015) O instrumento bateria. DAPesquisa, v.10, n.14, p163-172, novembro. ISSN: 1808-3129

TRANSATLÂNTICOS, Nós. (2017) Mateus Aleluia - A música de matriz africana na indústria cultural. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YwJwgoN5r5w>>. Acesso em: 04 mai. 2019.

TRIP, Revista. (2019) Mateus Aleluia é um milagre. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip-tv/ex-integrante-do-grupo-os-tincoas-o-baiano-mateus-aleluia-fala-sobre-suas-influencias-musicais>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. (2010) Axé, orixá, xirê e música: estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista. Tese(doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP.

VIEIRA, Fernanda Vanessa. (2012) Transcrição para marimba e estudo interpretativo de dois tangos brasileiros de Ernesto Nazareth. Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes, Campinas, SP.

VIEIRA, Luciana Martins. (2015) As contribuições da lei 10.639/2003 no resgate da memória étnico-racial e na emancipação dos adolescentes do Quilombo Mesquita. Universidade Católica de Brasília, Brasília, DF.

ZWETSCH, Ramiro. (2019) Mateus Aleluia mostra seu mantra ancestral em São Paulo. Disponível em: <https://radiolaurbana.blogosfera.uol.com.br/2019/03/28/mateus-aleluia-mostra-seu-mantra-ancestral-em-sao-paulo/?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 22 jul. 2019.

## 7. Anexos

# CORDEIRO DE NANÃ

Arranjo para percussão múltipla solo

Mateus Aleluia e Dadinho  
Arranjo: Érica Sá

$\text{♩} = 72$

Percussion

Vibraphone

Marimba

$\text{♩} = 72$

Percussion

5

Perc.

Vib.

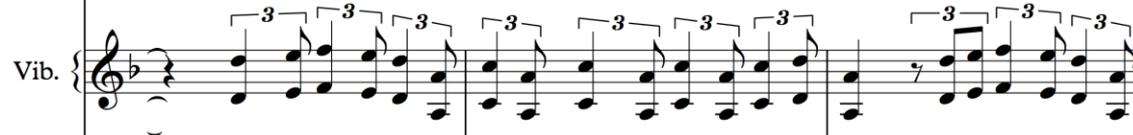
Mar.

Perc.

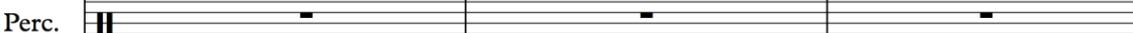
2

9 ♩ = 108

Perc. 

Vib. 

Mar. 

Perc. 

12

Perc. 

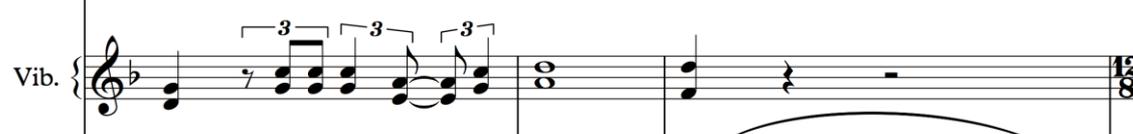
Vib. 

Mar. 

Perc. 

15

Perc. 

Vib. 

Mar. 

Perc. 

18  $\text{♩} = \text{♩}$

Perc.  $\text{||} \frac{12}{8}$

Vib.  $\text{||} \frac{12}{8}$

Mar.  $\text{||} \frac{12}{8}$

Perc.  $\text{||} \frac{12}{8}$

20

Perc.  $\text{||}$

Vib.  $\text{||}$

Mar.  $\text{||}$

Perc.  $\text{||}$

22

Perc.  $\text{||}$

Vib.  $\text{||}$

Mar.  $\text{||}$

Perc.  $\text{||}$

4

24

Perc. 

Vib. 

Mar. 

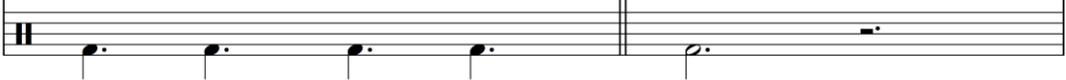
Perc. 

26

Perc. 

Vib. 

Mar. 

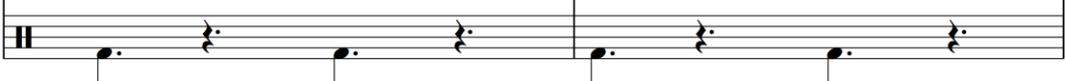
Perc. 

28

Perc. 

Vib. 

Mar. 

Perc. 

30

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

33

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

36

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

39

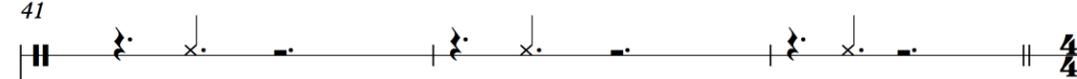
Perc. 

Vib. 

Mar. 

Perc. 

41

Perc. 

Vib. 

Mar. 

Perc. 

44  $\text{♩} = \text{♩}$

Perc. 

Vib. 

Mar. 

Perc. 

46

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

48

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

50

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

8

53  $\text{♩} = \text{♩}$

Perc.  $\text{II}$   $\frac{12}{8}$

Vib.  $\text{♩}$   $\frac{12}{8}$

Mar.  $\text{♩}$   $\frac{12}{8}$

*f*  $\text{♩} = \text{♩}$

Perc.  $\text{II}$   $\frac{12}{8}$

55

Perc.  $\text{II}$

Vib.  $\text{♩}$

Mar.  $\text{♩}$

Perc.  $\text{II}$

57

Perc.  $\text{II}$

Vib.  $\text{♩}$

Mar.  $\text{♩}$

Perc.  $\text{II}$

59

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

61

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

*mp*

64

Perc.

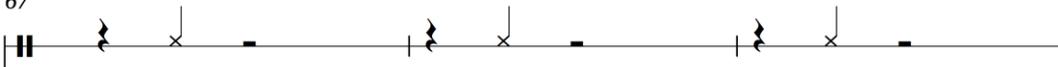
Vib.

Mar.

Perc.

10

67

Perc. 

Vib. 

Mar. 

Perc. 

70

Perc. 

Vib. 

Mar. 

Perc. 

73

Perc. 

Vib. 

Mar. 

Perc. 

76

Perc. 1

Vib.

Mar.

Perc. 2

80

Perc. 1

Vib.

Mar.

Perc. 2

84

Perc. 1

Vib.

Mar.

Perc. 2

12

88

Perc. Vib. Mar. Perc.

This system covers measures 88, 89, and 90. The top staff (Perc.) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The middle staves (Vib. and Mar.) are empty. The bottom staff (Perc.) features a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests.

91

Perc. Vib. Mar. Perc.

This system covers measures 91 and 92. The top staff (Perc.) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The middle staves (Vib. and Mar.) are empty. The bottom staff (Perc.) features a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests.

93

Perc. Vib. Mar. Perc.

This system covers measures 93 and 94. The top staff (Perc.) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The middle staves (Vib. and Mar.) are empty. The bottom staff (Perc.) features a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests.

95

Perc. Vib. Mar. Perc.

This system covers measures 95 and 96. The top Percussion staff has a melodic line of eighth notes. The Vibraphone and Maracas staves are silent. The bottom Percussion staff features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests.

97

Perc. Vib. Mar. Perc.

This system covers measures 97, 98, and 99. The top Percussion staff continues the melodic line. The bottom Percussion staff includes three triplet markings over sixteenth notes in measures 98 and 99.

100

Perc. Vib. Mar. Perc.

This system covers measures 100, 101, and 102. The top Percussion staff concludes with a final note and a fermata. The bottom Percussion staff features accents (>) on several notes in measures 101 and 102.

# Lamento às Águas/Na Beira do Mar

Arranjo para percussão múltipla *solo*

Mateus Aleluia e Dadinho  
Arranjo: Érica Sá

Voz

O - dé O - xó - ssi

Percussão

Vibrafone

Marimba

Percussão

5

Voix

I - e - man - já - a - E - ru

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

2

9

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

13 ♩ = 70

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

15

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 15 and 16. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The top staff, labeled 'Voix', contains a treble clef and a whole rest for both measures. The second staff, labeled 'Perc.', contains a percussion clef and a whole rest for both measures. The third staff, labeled 'Vib.', contains a treble clef and features a half note chord in measure 15, followed by a triplet of eighth notes in measure 15, and a half note chord in measure 16. The fourth staff, labeled 'Mar.', contains a bass clef and a whole rest for both measures. The bottom staff, labeled 'Perc.', contains a percussion clef and a continuous eighth-note pattern with upward-pointing stems for both measures.

17

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 17 and 18. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The top staff, labeled 'Voix', contains a treble clef and a whole rest for both measures. The second staff, labeled 'Perc.', contains a percussion clef and a whole rest for both measures. The third staff, labeled 'Vib.', contains a treble clef and features a half note chord in measure 17, followed by a triplet of eighth notes in measure 17, and a half note chord in measure 18. The fourth staff, labeled 'Mar.', contains a bass clef and a whole rest for both measures. The bottom staff, labeled 'Perc.', contains a percussion clef and a continuous eighth-note pattern with upward-pointing stems for both measures.

4

19

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

21

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

23

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

25

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

6

27

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

29

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

31

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

33

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

8

35

Voix Perc. Vib. Mar. Perc.

This musical system covers measures 35 and 36. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line (Voix) is silent. The percussion line (Perc.) has a single note with an 'x' in the second measure. The vibraphone (Vib.) plays a sustained chord in the first measure. The maracas (Mar.) are silent. The bottom percussion line (Perc.) features a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by a rest and a final eighth note in the second measure.

37

Voix Perc. Vib. Mar. Perc.

This musical system covers measures 37 and 38. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line (Voix) is silent. The percussion line (Perc.) is silent. The vibraphone (Vib.) plays a sequence of chords and notes in the first measure, followed by a sustained chord in the second measure. The maracas (Mar.) play a continuous eighth-note pattern in the first measure. The bottom percussion line (Perc.) has a rhythmic pattern of eighth notes with rests in the first measure, followed by a similar pattern in the second measure.

39

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 39 and 40. The score is for five parts: Voice, Percussion, Vibraphone, Maracas, and another Percussion part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Voice part has whole rests. The first Percussion part has a single eighth note with an 'x' in the second measure. The Vibraphone part features a triplet of eighth notes in the first measure and a quarter note in the second. The Maracas part has a steady eighth-note pattern in the first measure, followed by two triplet eighth notes in the second. The second Percussion part has eighth notes with rests in the first measure and a quarter note in the second.

41

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 41 and 42. The score is for five parts: Voice, Percussion, Vibraphone, Maracas, and another Percussion part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Voice part has whole rests. The first Percussion part has whole rests. The Vibraphone part has a half note in the first measure, followed by eighth notes in the second, and another half note in the third. The Maracas part has a steady eighth-note pattern throughout both measures. The second Percussion part has eighth notes with rests in the first measure and eighth notes in the second.

10

43

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Detailed description: This system contains measures 43 through 46. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The voice part (Voix) is silent. The first percussion part (Perc.) is also silent. The vibraphone (Vib.) part features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes in the second measure. The maracas (Mar.) part has a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by quarter notes in the second and third measures, and a half note in the fourth measure. The second percussion part (Perc.) has a rhythmic pattern of quarter notes in the first measure, followed by quarter notes in the second and third measures, and a half note in the fourth measure.

47

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

Detailed description: This system contains measures 47 through 50. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The voice part (Voix) is silent. The first percussion part (Perc.) is also silent. The vibraphone (Vib.) part features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter note, and then a quarter note in the second measure. The maracas (Mar.) part has a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by quarter notes in the second and third measures, and a half note in the fourth measure. The second percussion part (Perc.) is silent.

51

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

55

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

*Mais movido*

12

58

Voix

Ai-meu-pai Xan- gô ô ô Mi-nha mãe-Iê-man-já Va lha

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

61

Voix

me Ô - i rê i-rê-i-rê-i-rê i rê i rê

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

64

Voix

Ai-meu-pai-Xan gô ô ô Mi-nha-mãe-Iê-man-já Va lha

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

67

Voix

me Ô - i rê i-rê-i rê-i-rê i rê i rê

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

14

70

Voix

Perc.

Vib.

Mar.

Perc.

The musical score consists of five staves. The first staff, labeled 'Voix', is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and contains three measures of whole rests. The second staff, labeled 'Perc.', is a percussion line with a double bar line and contains three measures of rests, followed by an eighth note with an 'x' in the next measure. The third staff, labeled 'Vib.', is in treble clef with a key signature of three sharps and contains three measures of whole rests. The fourth staff, labeled 'Mar.', is in bass clef with a key signature of three sharps and contains three measures of rests, followed by a triplet of eighth notes in the fourth measure. The fifth staff, labeled 'Perc.', is a percussion line with a double bar line and contains a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks, including a triplet of eighth notes in the fourth measure.

## Legenda

The image shows a musical score legend for percussion instruments. It consists of five staves, each representing a different instrument. The staves are labeled on the left: Voz, Percussão, Vibrafone, Marimba, and Percussão. The Voz staff has a treble clef and contains four horizontal lines. The Percussão staff has a percussion clef and contains two vertical lines. The Vibrafone staff has a treble clef and contains four horizontal lines. The Marimba staff has a bass clef and contains four horizontal lines. The Percussão staff has a percussion clef and contains six vertical lines. The labels for the instruments are: *Hi-hat*, *Cowbell*, *Bumbo*, *Atabaque - base*, *Atabaque - open*, *Atabaque - slap*, *Atabaque - nota fantasma*, and *Atabaque - com baqueta*. The labels are placed above the corresponding vertical lines in the Percussão staff.

Voz

Percussão

Vibrafone

Marimba

Percussão

*Hi-hat*

*Cowbell*

*Bumbo*

*Atabaque - base*

*Atabaque - open*

*Atabaque - slap*

*Atabaque - nota fantasma*

*Atabaque - com baqueta*