

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós-graduação em Música

Douglas Rafael dos Santos

**PERCUSSÃO MÚLTIPLA NAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR
BRASILEIRAS: estudo sobre ensino e *performance* do repertório solo nos
programas de graduação em percussão**

**Belo Horizonte
2023**

Douglas Rafael dos Santos

**PERCUSSÃO MÚLTIPLA NAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR
BRASILEIRAS: estudo sobre seu ensino e *performance* do repertório solo nos
programas de graduação em percussão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha

**Belo Horizonte
2023**

S237p Santos, Douglas Rafael.

Percussão múltipla nas instituições de ensino superior brasileiras [manuscrito] : estudo sobre ensino e performance do repertório solo nos programas de graduação em percussão / Douglas Rafael dos Santos. - 2023.

95 f. : il.

Orientador: Fernando de Oliveira Rocha.

Linha de pesquisa: Performance musical.

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

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Percussão (Música). 3. Percussão - Estudo e ensino. I. Rocha, Fernando de Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 789

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária: Rachel Mariana Mateus de Oliveira CRB/6-1417



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

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno Douglas Rafael dos Santos, em 05 de dezembro de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Bruno Soares Santos
Universidade Federal de São João Del-Rei

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



Documento assinado eletronicamente por **Fernando de Oliveira Rocha, Diretor(a)**, em 06/12/2023, às 00:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Martins de Castro Chaib, Professor do Magistério Superior**, em 07/12/2023, às 11:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bruno Soares Santos, Usuário Externo**, em 11/12/2023, às 15:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orcao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2814028** e o código CRC **3FFFDBDE**.

A todos, todas e todes que, assim como eu, vieram e virão de baixo, correndo por fora e contrariando as estatísticas.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a quem veio antes de mim, por terem aberto os caminhos que me trouxeram até aqui, a vida e ao universo, por terem me dado oportunidades que agarrei sem pensar.

Agradeço imensamente a minha mãe, dona Valda, meu pai, seu Cido, meus irmãos Diogo e Danilo, e a todos e todas da minha família que, mesmo à distância, sempre me apoiaram e acreditaram que eu poderia chegar onde estou.

Agradeço de todo meu coração a minha amada companheira, amiga e esposa Juliana Brito por estar ao meu lado durante todo esse processo, sempre sendo luz e motivação para enfrentar todos os desafios. Te amo muito, mais que ontem e menos que amanhã!

Aos queridos/as/es amigos e companheiros de curso, que acompanharam minha luta diária em busca dessa realização, aos colegas de profissão, professores e professoras que se dispuseram a colaborar com esta pesquisa, meu mais sincero obrigado.

Agradeço enormemente ao professor Fernando Rocha, meu orientador, por me guiar neste caminho tortuoso e complexo da pesquisa acadêmica, e aos professores Fernando Chaib e Bruno Santos pela sua preciosa e motivadora avaliação.

À CAPES, pelo apoio financeiro que fomenta a construção do conhecimento científico no país e que viabilizou minha dedicação à pesquisa.

*“O importante não é você ser a primeira ou o primeiro,
o importante é você abrir caminhos!”*

Conceição Evaristo

Resumo

O presente trabalho é um estudo quantitativo e qualitativo que visa compreender como a percussão múltipla é ensinada nos cursos de graduação em percussão das instituições de ensino superior brasileiras, identificar o repertório solo trabalhado e apurar o entendimento de professores e professoras sobre a importância de se estudar percussão múltipla. Acredita-se que o estudo da percussão múltipla é parte importante da formação deste instrumentista, pois as dificuldades técnicas e interpretativas encontradas nessa modalidade instrumental podem preparar o estudante para os variados desafios da vida profissional. Contudo, o ensino de percussão múltipla parece ser um tema pouco discutido, especialmente no Brasil, fazendo com que a literatura acerca do mesmo seja relativamente escassa. Este trabalho pretende ajudar a preencher essa lacuna, levantando e colaborando com discussões inerentes a este assunto. Para tanto, será realizado um estudo da literatura relacionada à criação, definição, evolução e ensino da percussão múltipla no contexto acadêmico, bem como aplicação de questionários e realização de entrevistas, com o intuito de coletar dados que ajudem a elucidar algumas questões que serão levantadas no decorrer do projeto.

Palavras chave: Percussão múltipla e ensino; metodologia de percussão; ensino percussivo; performance de percussão

Abstract

The present study is a quantitative and qualitative investigation aimed at understanding how multiple percussion is taught in undergraduate percussion programs at Brazilian higher education institutions, identifying the solo repertoire studied, and assessing teachers' understanding of the importance of studying multiple percussion. It is believed that the study of multiple percussion is an important part of the formation of this instrumentalist, as the technical and interpretative difficulties encountered in this instrumental modality can prepare the student for the various challenges of professional life. However, the teaching of multiple percussion seems to be a little-discussed topic, especially in Brazil, making the literature on it relatively scarce. This work aims to help fill this gap by raising and contributing to discussions inherent to this subject. To this end, a study of the literature related to the creation, definition, evolution, and teaching of multiple percussion in the academic context will be carried out, as well as the application of questionnaires and conducting interviews, with the aim of collecting data that help elucidate some questions that will be raised throughout the project.

Keywords: Multiple percussion and teaching; percussion methodology; percussive teaching; percussion performance

Lista de Figuras

Figura 1: Exemplos da Double Drumming	17
Figura 2: 8 compassos finais da parte de percussão da <i>Marcha Triunfal do Diabo</i> .	19
Figura 3: Nota de performance encontrada na página 10 da primeira edição da partitura de percussão de <i>A História do Soldado</i>	20
Figura 4: Diagrama da sugestão de montagem feita por Stravinsky.	20
Figura 5: Página de <i>27'10.554" for a percussionist</i>	23
Figura 6: Última página de <i>Zyklus Nr. 9</i> de Karlheinz Stockhausen.	24
Figura 7: 4 compassos iniciais do Estudo No. 4, de Luiz D'Anunciação	30
Figura 8: 8 compassos iniciais de <i>Três Danças Rituais</i> de Roberto Victório	32
Figura 9: Trecho da página 5 do Plano geral de estudos para a formação do músico percussionista técnico profissional	35
Figura 10: Seção inicial de <i>Momentos para pensar</i>	37
Figura 11: Compassos finais de <i>Phranciscu's Toms</i>	37
Figura 12: Compassos 25 à 30 de <i>Cidadão Um</i>	38

Lista de Gráficos

Gráfico 1: Representação das respostas da Questão 3 do Questionário 1	46
Gráfico 2: Representação das respostas da Questão 3 do Questionário 1	46
Gráfico 3: Representação das respostas da Questão 4 do Questionário 1.	48
Gráfico 4: Representação das respostas da Questão 5 do Questionário 1.	48
Gráfico 5: Representação das respostas da Questão 6 do Questionário 1.	49
Gráfico 6: Representação das respostas da Questão 7 do Questionário 1.	49
Gráfico 7: Representação das respostas da Questão 8 do Questionário 1.	50
Gráfico 8: Representação das respostas da Questão 9 do Questionário 1.	50
Gráfico 9: Representação das respostas a Questão 3 do Questionário 2.	55
Gráfico 10: Representação das respostas a Questão 4 do Questionário 2	56
Gráfico 11: Representação das respostas da Questão 4 do Questionário 2	57
Gráfico 12: Representação das respostas a Questão 9 do Questionário 2	58
Gráfico 13: Representação das respostas a Questão 2 da Seção 2 do Questionário 3.	60
Gráfico 14: Representação das respostas a Questão 3 da Seção 2 do Questionário 3.	60
Gráfico 15: Representações das respostas da Questão 7 do Questionário 2.....	67

Lista de Tabelas

Tabela 1: Instituições de ensino superior que oferecem graduação em percussão organizados por região.....	43
Tabela 2: Instituições de ensino superior que oferecem graduação em percussão organizados por estado.....	44
Tabela 3: Relação de métodos indicados na Questão 5 do Questionário 2	61
Tabela 4: Relação de peças indicadas na Questão 5 Questionário 2	62
Tabela 5: Relação de peças indicadas na Questão 11 do Questionário 2.....	71
Tabela 6: Relação de peças indicadas em resposta a Questão 2 da Seção 2 do Questionário 3.....	75
Tabela 7: Relação de peças indicadas em resposta a Questão 3 da Seção 2 do Questionário 3.....	76

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1: Percussão múltipla, uma categoria de <i>performance</i> percussiva	15
1.1 Contextualização sobre o surgimento e desenvolvimento	15
1.2 Composições brasileiras para percussão múltipla solo	28
1.3 Institucionalização do ensino percussivo de concerto no Brasil e a ligação com o desenvolvimento das composições para percussão múltipla solo	33
Capítulo 2: Localização e funcionamento de cursos superiores de percussão no Brasil	40
2.1 Mapeamento	40
2.2 Questionário 1	45
2.2.1 Resultados.....	46
Capítulo 3: Ensino e <i>performance</i> de percussão múltipla nos programas de graduação brasileiros	51
3.1 Questionário 2.....	51
3.2 Entrevistas	51
3.3 Questionário 3.....	53
3.4 Resultados e discussões	54
3.4.1 Componente curricular	54
3.4.2 Repertório.....	61
3.4.3 Opiniões e conceitos	77
Considerações finais	86
Referências	92
Apêndices	94

Introdução

Quando nos dispomos a tocar percussão, devido a variedade de instrumentos que existem nesta família, fica implícito que nos tornaremos multi-instrumentistas, uma vez que desde o início da nossa formação somos apresentados a uma ampla gama de instrumentos percussivos, com os quais teremos que lidar ao longo da carreira. Desta maneira, a percussão múltipla se apresenta como uma categoria de *performance* percussiva que condensa em si a essência plural inerente da percussão. Cada peça proporciona ao(a) *performer* um momento de experimentação único, capaz de abrir olhos e ouvidos para novas possibilidades sonoras e técnicas que podem ser aplicadas a outros instrumentos.

Desde o primeiro solo que toquei percebi que depois de resolver os problemas que surgiam na percussão múltipla, parecia ser mais fácil de encontrar soluções para um trecho em um solo de marimba, por exemplo, e com o passar do tempo fui percebendo que isso também ocorria com meus colegas. Hoje defendo que estudantes de percussão deveriam dedicar uma parte de seu estudo à percussão múltipla, por considerá-la uma das categorias mais interessantes e importantes de ser trabalhada pelos diversos contributos que ela pode trazer. Pensando nisso, este trabalho surgiu a partir de uma vontade pessoal de discutir o aspecto pedagógico que a percussão múltipla pode ter como ferramenta de desenvolvimento musical.

Quando Ron Fink, então professor da *University of North Texas* e presidente do Comitê de Currículos Universitários da PAS (*Percussive Arts Society*), ao sugerir diretrizes sobre a organização de um curso de percussão em faculdades norte-americanas em 1969, defende que o estudo da percussão múltipla se inicie no segundo ano da graduação (CHARLES, 2014, p. 8), ele levanta uma questão interessante: qual o papel da percussão múltipla na formação do(a) percussionista moderno? Al Payson, por sua vez, complementa apontando motivos pelos quais seria importante para os(as) estudantes de percussão terem contato com essa categoria de *performance* percussiva.

Em primeiro lugar, tocar música para percussão múltipla leva a uma atenção especial às relações sonoras, assim como ao ritmo. Em outras palavras, isso acrescenta uma nova dimensão à experiência musical, e uma que é estimulante e divertida. Em segundo lugar, afina a percepção de cor, timbre, equilíbrio dinâmico, fraseado e nuances, todos esses sendo blocos de construção importantes para aquilo que chamamos de "musicalidade".

Finalmente, para o estudante sério de percussão, isso proporciona uma boa base para lidar com a música que ele encontrará mais tarde no nível universitário e/ou profissional (PAYSON, 1973, p. 16).

Nos Estados Unidos, uma das principais referências mundiais no ensino percussivo, essas ideias ainda reverberam nos tempos atuais. Assim, essa temática segue em debate, com pesquisadores(as) como Pamela Nave (2001), Kevin Clyde (2002), Benjamin Charles (2014), Joshua Bowman (2018) e Mitchell Greco (2020) investigando como a percussão múltipla se integra, ou pode se integrar, e é trabalhada nas instituições norte-americanas. No Brasil, apesar de estudos preliminares indicarem para uma relação entre a percussão múltipla e os cursos de percussão brasileiros desde seus primórdios, não parece haver um interesse por parte de pesquisadores(as) brasileiros em discutir a forma como essa área da percussão é trabalhada nos cursos e nem seu papel na formação de percussionistas brasileiros.

Assim, o foco deste trabalho é compreender e analisar como a percussão múltipla é trabalhada dentro dos programas de graduação em instituições de ensino superior brasileiras. Além disso, buscou-se apurar o entendimento dos(as) professores(as) sobre a importância de se estudar percussão múltipla e identificar as peças solo trabalhadas nos cursos, a fim de verificar e confirmar a existência de um repertório *standard*. No entanto, a literatura acerca deste tema é bastante escassa, assim como parece ser grande parte da informação sobre o desenvolvimento da percussão de concerto no Brasil. Desta forma, a primeira parte deste trabalho se dedica a, com base nos escritos disponíveis, apresentar um panorama sobre o desenvolvimento das composições brasileiras para percussão múltipla solo, traçando um paralelo com a institucionalização do ensino da percussão de concerto no Brasil.

Ao tentar identificar os cursos voltados ao ensino de percussão de concerto brasileiros, percebeu-se uma ausência de trabalhos que permitissem essa identificação. Assim, a partir de um trabalho de pesquisa e verificação por canais oficiais, foi possível realizar um mapeamento destes cursos, localizando-os geograficamente dentro de cada região do país. Este trabalho contém a descrição da metodologia utilizada para este mapeamento bem como uma discussão sobre o que ele revela.

Além dos poucos escritos disponíveis, uma das principais fontes de informação foram as respostas dadas em entrevistas e questionários elaborados por este autor. Essa metodologia foi baseada no trabalho de Benjamin Charles, *Multi-percussion in*

the Undergraduate Percussion Curriculum, escrito em 2014, onde além de uma revisão da literatura sobre o desenvolvimento da percussão múltipla e sua entrada nos programas universitários americanos, Charles elabora um questionário para compreender como a percussão múltipla se integra aos cursos atuais. A partir de 3 questionários foi possível obter informações não só sobre percussão múltipla, mas também de aspectos relacionados ao ensino de percussão de concerto em geral.

Através do Questionário 1, por exemplo, é possível verificar questões básicas sobre o funcionamento dos cursos pesquisados. Já o Questionário 2 adentra na efetiva investigação sobre como essa categoria de *performance* percussiva é trabalhada nos programas de graduação brasileiros. Por meio dele foi possível perceber as bases sob o qual este estudo acontece. Por fim, o Questionário 3 volta sua atenção para os(s) egressos(as) dos cursos pesquisados que se formaram entre 2011 e 2021. Este questionário foi aplicado com o intuito de identificar o repertório executado por estes(as), bem como verificar se e como o contato com percussão múltipla durante o curso impactou no desenvolvimento percussivo/musical, a partir da visão destes(as) egressos(as).

Espera-se que ao fim desta pesquisa seja possível obter uma visão ampla de como a percussão múltipla está integrada aos programas de graduação em percussão de concerto brasileiras. Da mesma maneira espera-se colaborar com discussões pertinentes a educação e *performance* percussiva no Brasil.

Capítulo 1: Percussão múltipla, uma categoria de *performance* percussiva

1.1 Contextualização sobre o surgimento e desenvolvimento

Nas décadas finais do século XIX, a música de concerto passava novamente por um intenso processo de transformação do pensamento musical, motivado pelo desejo de alguns compositores em testar novas ideias, acompanhando as tendências artísticas da época que, “sem complacência para com o passado e buscando novas saídas para uma arte que deveria sempre estar em evolução, [...] distanciaram-se da arte dos tempos anteriores [...] e passaram a enfatizar a necessidade de uma nova arte” (KERR, 2011, p. 57). Com o início do século XX, este processo se intensificou, trazendo importantes inovações “que se manifestaram na harmonia com o surgimento da atonalidade, [...] mas também na valorização do ritmo como elemento estruturador” (SERALE, 2011, p. 29–30), abrindo caminho para que a percussão fosse vista como um campo fértil para a experimentação.

Curiosos com as possibilidades que os instrumentos de percussão apresentavam, os(as) compositores(as) passaram a explorar mais profundamente o naipe dentro da orquestra, concedendo a ele um certo protagonismo que “levou a um aumento no número de percussionistas e instrumentos que estavam sendo utilizados” (ROBERTSON, 2020, p. 10)¹. Essa ampliação do número de percussionistas no naipe de percussão, aliada à inclusão de instrumentos percussivos que até então eram pouco utilizados ou não faziam parte do contexto orquestral, foram fundamentais para os novos papéis da percussão na orquestra e para a emancipação dessa família de instrumentos.

A partir desta nova perspectiva, para além dos aspectos sonoros, os(as) compositores(as) passaram a avaliar “a possibilidade de se tocar vários instrumentos de percussão ao mesmo tempo por poucos ou apenas um executante” (BOLOGNA, 2018, p. 19). Esse interesse foi bastante motivado pelo crescente desenvolvimento das bandas de metais de Nova Orleans que “estavam emergindo como força musical e acabou por influenciar muitos compositores [...], principalmente no que tange aos

¹ “[...] which in turn led to an increase in the number of percussionists and instruments that were being used”.

instrumentos escolhidos e à possibilidade de um só executante em cena” (MORAIS; STASI, 2010, p. 64).

As bandas de metais norte-americanas estavam espalhadas por todas as cidades dos Estados Unidos no final do século XIX. Essas bandas originalmente tinham uma sessão de percussão que era muito influenciada pelas bandas militares europeias, pois era delas que vinham todas as diretrizes de execução instrumental, como os rudimentos, e de *performance* de percussão. Em cada lugar elas se adaptaram aos costumes da região, recebendo influência também das diferentes origens étnicas presentes na sociedade daquele lugar. As bandas que se tornaram mais influentes no desenvolvimento da percussão foram as de Nova Orleans no estado da Louisiana, onde havia uma grande população afro-americana e, conseqüentemente, uma forte tradição de música e dança africana. Da fusão das bandas militares com a cultura afro-americana surgiu um estilo com uma sonoridade única e extremamente popular como afirma Thomas Robertson:

Esta mistura de bandas militares e a música tradicional africana criou um estilo único que se tornou incrivelmente popular. Esta música era uma combinação de ragtime, blues, spirituals, marchas, danças europeias, ritmos latino-americanos e canções populares americanas. Quando estes estilos se combinaram, ficaram ligados à vida cotidiana tocando em eventos públicos, tais como funerais, jogos de beisebol e reuniões de negócios (ROBERTSON, 2020, p. 14 traduzido pelo autor)².

Benjamin Reimer aponta que “estas bandas geralmente contavam com um baterista tocando tambor caixa e outro tocando bumbo com prato acoplado” (2013, p. 11)³, mas a popularidade dessas bandas atraiu uma série de oportunidades de apresentação em lugares fechados, como teatros, fazendo com que a quantidade de músicos tivesse que ser reduzida, e “uma vez que os instrumentos de percussão ocupavam o maior espaço, foi uma escolha lógica reduzir o tamanho da seção de percussão na banda” (PACZYNSKY apud ROBERTSON, 2020, p. 15)⁴. Como não

² “This blend of military bands and the traditional African music created a unique style that became incredibly popular. This music was a combination of ragtime, blues, spirituals, marches, European dances, Latin American rhythms, and American popular song. When these styles combined, they became linked with everyday life playing at public events, such as funerals, baseball games, and business gatherings”.

³ “These bands generally featured one drummer playing snare drum and another playing bass drum with mounted cymbal”.

⁴ “[...] since percussion instruments took up the most space it was a logical choice to reduce the size of the percussion section in the band”.

seria possível eliminar a percussão por completo sem descaracterizar a sonoridade que popularizou as bandas, desenvolveu-se uma tradição que se popularizou entre as bandas chamada de *double drumming* (bateria dupla).

Com turnês e apresentações em pequenos locais fechados, o líder da banda, 'Papa' Jack Laine (1873-1966) de Nova Orleans reduziu seu tamanho ao que seria o cenário popular para bandas de dança por volta de 1890 a 1910. Seja por razões econômicas, ou devido a locais sem espaço suficiente, Laine contratou apenas um baterista para tocar todos os instrumentos de percussão. Este foi o início da *double drumming* - um instrumentista, coordenando as mãos para tocar simultaneamente um bumbo (geralmente no chão, à direita), e uma caixa (apoiada em uma cadeira, inclinada em ângulo) (REIMER, 2013, p. 11 traduzido pelo autor)⁵.



Figura 1: Exemplos da *Double Drumming*. A esquerda, uma foto do setup original tirada em 2014 no Rhythm! Discovery Center, em Indianapolis. A direita, 'Papa' Jack Laine com seu setup em 1939. A técnica de execução pode ser vista em <https://www.youtube.com/watch?v>.

Em 1909, após muita pesquisa e experimentação e para atender uma necessidade musical que surgia, a *Ludwig Drum Company* inventou o pedal de bumbo, permitindo que o baterista tocasse o bumbo com os pés deixando as mãos livres para executar ritmos mais complexos na caixa. Neste momento foi criada a

⁵ Touring and performing in small, indoor venues, the New Orleans band leader "Papa Jack" Laine (1873-1966) downsized to what would be the popular setup for dance bands from around 1890 to 1910. Either for economic reasons, or due to venues without enough space, Laine hired only one drummer to play all the percussion instruments. This was the beginning of double drumming – one player, coordinating hands to simultaneously perform with a bass drum (usually on the floor to the right), and snare drum (resting on a chair, tilted at an angle)".

bateria como conhecemos hoje e com ela o primeiro exemplo do que mais tarde viria a ser chamada na música de concerto de percussão múltipla⁶. Robertson destaca que, com o passar do tempo, foram sendo adicionados outros instrumentos, não limitando a bateria a caixa, bumbo e pratos, caracterizando ainda mais essa possibilidade instrumental. Contudo, pelo fato de a bateria hoje ter uma configuração padronizada, não é comumente reconhecida como tal.

A bateria começou a se expandir além da caixa, bumbo e pratos, para adicionar outros instrumentos, incluindo: blocos de madeira, sinos de vaca, tam-tam, toms/Chinese toms e chimal. A bateria é um excelente exemplo de percussão múltipla precoce, porém não é frequentemente chamada de percussão múltipla, pois esta configuração se tornou padronizada (ROBERTSON, 2020, p. 15 traduzido pelo autor)⁷.

Al Payson sugere que “os primeiros exemplos de percussão múltipla na arte musical vieram numa época em que compositores influentes estavam se afastando, por necessidade econômica, dos enormes conjuntos orquestrais criados por Richard Wagner e Richard Strauss” (1973, p. 16)⁸. A crise econômica e social decorrente da Primeira Guerra Mundial também havia atingido o setor artístico, acarretando o fechamento de casas de espetáculo e a dissolução de conjuntos musicais, seja por falta de dinheiro para se manterem ou por falta de músicos, já que muitos haviam se juntado ao front de batalha. Conseqüentemente, os compositores deixaram de receber encomendas para grandes formações sinfônicas, fazendo com que muitos voltassem seus esforços composicionais “para grupos de câmara menores que pudessem ser mais tocadas em vários tipos de teatros, sobretudo aqueles de menor porte, ampliando as possibilidades de venda dos espetáculos para o sustento próprio e dos artistas envolvidos” (BOLOGNA, 2018, p. 21).

É neste contexto que o compositor russo Igor Stravinsky compõe *A História do Soldado* (1918), “uma obra ‘para ser lida, tocada e dançada’ que pudesse, sem muitos

⁶ Percussão múltipla é definida por Payson (1973) como “à prática de uma pessoa tocando dois ou mais instrumentos ao mesmo tempo ou em rápida sucessão”. Este conceito será discutido com mais profundidade no capítulo 3.4.3

⁷ The drum kit started to expand beyond the snare drum, bass drum, and cymbals setup, to add other instruments including; woodblocks, cow bells, tam-tam, toms/Chinese toms, high-hats, low-hats. The drum kit is a prime example of early multi-percussion, however it is not often referred to as multi-percussion as this setup has become standardized.

⁸ “The early examples of multiple-percussion in art music came at a time when influential composers were turning away, of economic necessity, from the huge orchestral ensembles created by Richard Wagner and Richard Strauss”.

custos, ser levada em turnê a muitos lugares” (SILVA et al., 2021, p. 2), com uma formação que incluía apenas um percussionista tocando um conjunto de 7 instrumentos. Fortemente influenciada pelo *Jazz* e pela bateria, essa peça foi a primeira a empregar, no contexto da música de concerto, a possibilidade de se tocar uma série de instrumentos de percussão ao mesmo tempo ou alternando rapidamente entre eles. Por este motivo, é tratada pela maioria dos percussionistas e pesquisadores como a peça que dá origem à percussão múltipla.

Stravinsky teve que lidar com várias questões ao criar um precedente revolucionário na parte de percussão, havendo duas que se destacam. A primeira foi a própria escrita da parte, já que até então não havia nenhum tipo de convenção acerca de como um conjunto de diferentes instrumentos, tocados de maneira alternada por um único percussionista, deveria ser notada. De acordo com Rachel Julian-Jones, o compositor optou por escrever esta parte “utilizando uma variação da pauta tradicional e atribuindo a cada instrumento sua própria linha” (JULIAN-JONES, 2005, p. 1)⁹, variando o instrumento atribuído a cada linha, a depender do movimento e, por vezes, podendo variar dentro do próprio movimento. Robertson afirma que, por outro lado, “isto o levou a criar uma parte que, em muitos aspectos, é quase impossível de ler no início” (ROBERTSON, 2020, p. 19)¹⁰.



Figura 2: 8 compassos finais da parte de percussão da Marcha Triunfal do Diabo, último movimento da História do Soldado. Nesta versão de 1924, primeira versão editada e impressa, assim como no manuscrito original, cada instrumento é escrito em uma pauta própria,

⁹ “Utilizing a variation of the traditional staff and assigning each instrument to its own line, he put into practice the first notation for multiple percussion”.

¹⁰ “This led him to create a part that is in many ways almost impossible to read at first”.

mundo, o que fez com que os próprios músicos e membros do elenco cancelassem a turnê, fazendo com que a peça só fosse executada novamente cinco anos depois. Robertson afirma que este pode ter sido o motivo de esta peça, apesar de ser importante do ponto de vista histórico, não ter tanta influência no desenvolvimento da percussão múltipla.

Como esta viagem foi encurtada, ela muda este trabalho, deixando de ser o marco que deveria ter sido. L'histoire ainda é importante por ser o primeiro trabalho escrito, no entanto, há poucas ou nenhuma evidência que sugiram que ele continuaria a influenciar os trabalhos posteriores neste campo (ROBERTSON, 2020, p. 19, traduzido pelo autor)¹³.

Por volta da terceira década do século XX, vários outros compositores também começaram a explorar essa nova possibilidade em suas composições, sempre fazendo novas experimentações e dando cada vez mais importância à percussão múltipla. Darius Milhaud (1892-1974), por exemplo, eleva a percussão múltipla ao patamar de solista com seu *Concerto para percussão e pequena orquestra* (1929-30), primeiro concerto de percussão múltipla a ser escrito e “uma das excepcionais contribuições primeiras para o repertório de percussão múltipla”, (DODGE apud. MORAIS; STASI, 2010, p. 64). Chama a atenção o fato de que este concerto foi composto antes de qualquer obra solo para percussão múltipla, contrariando a lógica do que em geral acontece com outros instrumentos, o que de acordo com Carlos Stasi e Ronan Gil de Moraes é bastante incomum:

É bastante peculiar que antes de existir qualquer solo para múltipla percussão tenha sido composto um concerto com orquestra, fato esse raramente percebido com outro instrumento. Geralmente consolida-se um claro processo de escrita de repertório solístico e camerístico antes que as possibilidades do instrumento sejam exploradas em uma obra concertante. Assim, o repertório de solos e de música de câmara vêm a legitimar o instrumento ao mesmo tempo em que se observam mudanças estruturais e se expandem suas possibilidades técnicas. Nesse processo ele vai se desenvolvendo enquanto possibilidade composicional e instrumento de múltiplas possibilidades interpretativas. Quando todos esses fatores apontam para um instrumento ‘estabelecido’ passa a haver a criação de obras concertantes (MORAIS; STASI, 2010, p. 64–65).

¹³ “As this tour was cut short, it changes this work from being the watershed moment it should have been. *L'histoire* is still important due to it being the first work written, however there is little to no evidence suggesting it would go on to influence the later works in this field”.

Concomitantemente a isso, os grupos de percussão começaram a surgir e com eles as primeiras composições escritas exclusivamente para conjunto de percussão. *Ionisation* (1931) de Edgar Varèse (1883-1965), apesar de escrita para 13 percussionistas tocando um total de 40 instrumentos, exigia “pequenas montagens e arranjos instrumentais no palco” (MORAIS; STASI, 2010, p. 66), sendo a primeira composição a incorporar a percussão múltipla neste contexto. A estreia de *Ionisation* causou certo desconforto aos ouvidos mais conservadores e “levou a discussões sobre se a música sem qualquer tom deveria ser considerada música, com o *New York Times* afirmando que ela ‘difícilmente poderia ser chamada de música’” (ROBERTSON, 2020, p. 22–23)¹⁴. Por outro lado, a peça viria a influenciar grandes compositores e intérpretes como John Cage (1912-1992), Pierre Boulez (1925-2016) e Morton Feldman (1926-1987)

Após esses períodos importantes no desenvolvimento da escrita percussiva (e dos próprios instrumentos de percussão), os primeiros trabalhos de percussão múltipla solo apareceram por volta da década de 50. John Cage, um dos compositores mais influentes no desenvolvimento da percussão, foi o responsável por estabelecer este marco na evolução da percussão múltipla com *27'10.554" for a percussionist* (1956), através da qual “Cage abriu espaço para uma nova abordagem na escrita para percussão” (BOLOGNA, 2018, p. 24).

Benjamin Charles a descreve como “uma composição em *timeline*, onde cada página da partitura representa um minuto de música, e os sistemas contêm números indicando os segundos dentro de cada minuto” (2014, p. 13)¹⁵. A peça tem instrumentação aberta, com Cage indicando apenas os grupos de instrumentos (pele, madeira, metal e outros) e é toda composta utilizando notação gráfica com pontos e linhas de diferentes densidades espalhados pela página. Ricardo Bologna afirma que a peça “era vista como um grande desafio para os percussionistas da época, sendo que ainda hoje a obra é repleta de questões interpretativas e de técnicas com certo grau de complexidade para o intérprete” (2018, p. 24).

¹⁴ “[...] led to discussions on whether music without any pitch should be considered to be music at all, with the *New York Times* stating that it ‘could hardly be called music’”.

¹⁵ “[...] a timeline composition, where each page of the score represents one minute of music, and systems contain numbers indicating the seconds within each minute [...]”.

The image shows a musical score for a percussionist, consisting of several staves. The staves are labeled M, W, S, and A. The measures are numbered as follows: 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15; 18, 19, 20, 21; 25, 26, 27, 28, 29, 30; 31, 32, 34; and 41, 42, 45. The notation includes various rhythmic symbols, including dots, vertical lines, and horizontal lines, indicating specific percussion techniques and dynamics.

Figura 5: Página de 27'10.554" for a percussionist.

Esta composição consolida essa categoria de *performance* percussiva como uma 'instrumento' ou 'unidade instrumental' (SCHICK, 2006, p. 16), que pode ser explorada em todas as formações instrumentais, como orquestras, música de câmara e solo. Após 27'10.554" as potencialidades da percussão múltipla como 'instrumento' ficaram ainda mais evidentes, chamando a atenção de mais compositores(as) que viram nessa categoria de *performance* percussiva um campo fértil para experimentações, originando o que é considerado a primeira geração de peças solo para percussão múltipla. Bologna afirma que este primeiro momento na história da percussão múltipla foi "um período marcado pelas descobertas e pesquisas em torno dos inúmeros instrumentos de percussão e suas amplas possibilidades timbrísticas" (BOLOGNA, 2018, p. 23).

Essas pesquisas realizadas por parte dos compositores fizeram com que muitas das peças escritas neste período, entre 1956 e o final da década de 60, seguissem um modelo parecido onde as composições resultam em montagens enormes e extremamente exaustivas com foco na exploração tímbrica de uma grande quantidade de instrumentos. Dentre essas peças, além da composição de Cage, destacam-se *Zyklus Nr. 9* (1959) de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), *The King of Denmark* (1964) de Morton Feldman, *Intérieur I* (1966) de Helmut Lachenmann (1935) e *Janissary Music* (1966) de Charles Wuorinen (1938-2020). Cada uma dessas peças, apesar de compartilharem características em comum como a grande quantidade de instrumentos envolvidos e o alto nível técnico exigido para a *performance*, trouxeram contributos únicos para o desenvolvimento das composições para percussão múltipla.

Zyklus “pode ser considerada uma peça em *timeline*, embora ocasionalmente utilize notação mais tradicional” (CHARLES, 2014, p. 14)¹⁶, sendo uma das primeiras peças a combinar as duas formas de escrita. Além disso, diferente de Cage, “Stockhausen define explicitamente cada instrumento da partitura e até dá um diagrama de como os instrumentos são dispostos” (CHARLES, 2014, p. 14)¹⁷. Daniel Serale afirma ainda que “segundo Steven Schick (1995), [...] é *Zyklus* a obra que marca o início da percussão múltipla entendida como uma entidade instrumental única, com uma história e uma prática interpretativa própria, independente dos instrumentos que formam o conjunto (2011, p. 37).

Figura 6: Última página de *Zyklus* Nr. 9 de Karlheinz Stockhausen.

The King of Denmark foi composta em colaboração com o percussionista Max Neuhaus, se tornando “a primeira peça a ser escrita para um percussionista específico” (ROBERTSON, 2020, p. 34)¹⁸. *Intérieur I* segue os moldes da composição de Stockhausen ao especificar os instrumentos, no entanto faz muito mais uso de notação tradicional, precedendo a ruptura que viria a seguir. *Janissary Music* é a primeira composição de alta exigência técnica que “rompe com a ideia de indeterminação na escrita e a ser escrita [totalmente] em notação tradicional”

¹⁶ “*Zyklus* may be considered a timeline piece, although it occasionally uses more traditional notation [...]”.

¹⁷ “Stockhausen explicitly defines every instrument in the score and even gives a diagram of how the instruments are laid out”.

¹⁸ “[...] the first work to be written for a specific percussionist [...]”.

(ROBERTSON, 2020, p. 34)¹⁹. Charles observa que tais peças “representam os primeiros esforços de compositores sérios para reconhecer a música para percussão múltipla a solo como uma forma de arte” (2014, p. 15)²⁰.

De maneira geral, estas cinco peças são consideradas os primórdios das composições para percussão múltipla solo, o que pode levar ao entendimento de que nada havia sido composto antes ou entre elas. Dessa maneira se faz necessário destacar outras peças pouco referenciadas em trabalhos que tratam da história da percussão múltipla. No trabalho de Morais e Stasi (2010), há uma referência a *Musica para La Torre* (1953-1954) do argentino Mauricio Kagel (1931-2008), uma peça composta em quatro grandes seções para diferentes instrumentos onde a segunda seria um estudo para percussão. Os autores afirmam que “esta seria a primeira obra composta para um solista de percussão múltipla, mas a partitura se perdeu [...] e hoje se tem poucas informações sobre o material” (2010, p. 70). Apesar de não ser mais possível ter acesso a este material composicional, é inegável que ele existiu, e por este motivo a peça não deveria ser completamente desconsiderada. Também vale ressaltar que essa composição demonstra que a ideia de um solo de percussão múltipla já circulava na América do Sul anos antes da composição de *27'10.554" for a percussionist*. Outro exemplo de pioneirismo na América Latina é a peça *Variantes* (1962) do cubano Leo Brouwer (1939). Composta em notação tradicional e com forte senso métrico e de pulso, essa peça foi composta quatro anos antes de *Janissary Music*, que é considerada a pioneira em questões que já apareciam na composição de Brouwer.

Percebe-se também que compositores importantes para a percussão não estão isentos de terem algumas de suas composições subvalorizadas, como é o caso de William Kraft (1923-2022) e sua *French Suite for Percussion Solo* (1962). Composta em notação tradicional, essa peça é a primeira a apresentar múltiplos movimentos, fato que deveria constar em todos os trabalhos dedicados ao tema uma vez que nada assim havia sido feito antes. No entanto *French Suite* não requer um nível técnico tão elevado se comparado a outras composições da época, podendo ser considerada uma peça didática, motivo pelo qual acaba sendo pouco referenciada como uma das primeiras composições para percussão múltipla solo. Seja por desinformação,

¹⁹ “[...] breaks from the idea of indeterminacy in the writing and to be written in traditional notation”.

²⁰ “[...] represent the earliest efforts by serious composers to realize solo multi-percussion music as an art form”.

negligência ou preconceito, não mencionar essas composições em trabalhos acadêmicos que se propõem a traçar o caminho evolutivo da percussão múltipla, faz com que elas percam sua importância histórica aos poucos, quando na verdade deveriam ocupar um lugar com certo destaque ao lado daquelas consideradas referências.

Após esse período inicial, a percussão múltipla passou a compor uma parte importante do repertório solo dos percussionistas, que começaram a se envolver mais na composição das peças. A partir da década de 70 as peças começaram a ser dedicadas a percussionistas específicos ou encomendas por estes grandes solistas de percussão múltipla que começavam a despontar, a exemplo de Max Neuhaus que colaborou com Feldman em *The King of Denmark*. Essas colaborações levaram a vários tipos de composições, expandindo e diversificando o repertório solo para percussão múltipla, o que exigiu novas formas de categorização. Charles (2014, p. 17) classifica as peças compostas a partir da década de 70 em três categorias:

1. **Exaustivas (*Exhaustive pieces*)**, que seguem os moldes das primeiras composições, cercando o intérprete com uma vasta gama de instrumentos, ou o obrigando a criar grande *setups*, e geralmente com duração bastante longa, o que “começa a mostrar que a percussão múltipla continuou a se desenvolver, pois se tornou um instrumento que pode sustentar o interesse por uma performance mais longa” (ROBERTSON, 2020, p. 46)²¹. Exemplos de peças exaustivas são:

- *Psappha* (1975) de Iannis Xenakis, dedicada a Sylvio Gualda;
- *Ground* (1976) de Norio Fukushima, encomendada por Sumire Yoshihara;
- *I Ching* (1982) de Per Nørgård, encomendada por Gert Mortenson;
- *Rogosanti* (1986) de James Wood, dedicada a Steven Schick
- *Six Japanese Gardens* (1994) de Kaija Saariaho, encomendada pelo *Kunitachi College of Music*.

2. **Instrumentação limitada (*Limited instrumentation pieces*)**, ganhando força principalmente a partir dos anos 80, as peças desta categoria utilizam um número muito reduzido de instrumentos em comparação com as primeiras

²¹ “This begins to show that multi-percussion has continued to develop as it has become an instrument that can sustain interest over a longer performance”.

peças, muitas vezes podendo ter o *setup* montado em uma mesa, seguindo o exemplo de *Toucher* (1973) de Vinko Globokar. Robertson observa que “estas composições estavam sendo encomendadas por percussionistas que queriam e precisavam de peças que fossem fáceis de serem transportadas” (2020, p. 47)²² e Charles afirma que “Steven Schick comentou que este era um indicador de uma segunda geração de peças de percussão múltipla” (2014, p. 16)²³. Outros exemplos de peças de instrumentação limitada são:

- *Songs I-IX* (1982) de Stuart Saunders Smith, dedicada a Brian Johnson;
- *To the Earth* (1985) de Frederic Rzewski, encomendada por Jan Williams;
- *Anvil Chorus* (1991) de David Lang, encomendada por Steven Schick;
- *Bone Alphabet* (1992) de Brian Fernyhough, encomendada por Steven Schick;
- *Signals Intelligence* (2002) de Christopher Adler, versão solo

3. Múltiplos tambores (*Multi Drums*), que, como o próprio nome já diz, são peças que fazem uso apenas de tambores. Robertson (2020, p. 51) chama a atenção para o fato de que esta categoria pode na verdade ser considerada um sub-categoria das duas anteriores, uma vez que as composições nesta categoria também podem se encaixar nas outras. Exemplos dessa categoria são:

- *Thirteen Drums* (1985) de Maki Ishii, encomendada por Atsushi Sugahara;
- *Rebonds a* (1989) de Iannis Xenakis, dedicada a Sylvio Gualda;
- *XY* (1997) de Michael Gordon, encomendada por Evelyn Glennie.

Atualmente, muitos percussionistas como Casey Cangelosi, Gene Koshinski, Susan Powell e Evan Chapman, se aventuram pelos caminhos da composição, enriquecendo ainda mais o campo da percussão múltipla, uma vez que essas composições são reflexos diretos dos seus gostos e interesses como percussionistas. “Isto cria uma explosão de composições que diferem em tamanho, instrumentação e

²² “These works were being requested by percussionists who wanted and needed works that would be easy to travel with”.

²³ “Steven Schick commenting that this was an indicator of a second generation of multi-percussion pieces [...]”.

notação, pois a influência das gerações anteriores criou uma forma de arte incrivelmente aberta” (ROBERTSON, 2020, p. 55)²⁴.

A experimentação é uma prática que norteia as composições para percussão múltipla desde o princípio, fazendo com que os(as) compositores(as) tomem cada vez mais liberdade em suas peças. Essa liberdade parece ter ganhado força nas últimas décadas, sobretudo com o crescente uso de recursos tecnológicos, indicando que as composições para percussão múltipla solo seguem se desenvolvendo em direção ao novo, apresentando novos caminhos e possibilidades para essa categoria de *performance* percussiva.

1.2 Composições brasileiras para percussão múltipla solo

As primeiras composições brasileiras envolvendo percussão múltipla apareceram em meados da década de 60, quase 50 anos depois do surgimento dessa possibilidade instrumental e, curiosamente, seguindo a mesma trajetória do que aconteceu no cenário internacional. *Diagramas Cíclicos* (1966) de Cláudio Santoro, uma peça camerística para piano e percussão, foi a primeira composição brasileira a experimentar essa nova possibilidade. Em contraste com *A História do Soldado*, a parte de percussão desse duo segue a linha da primeira geração de peças para percussão múltipla, com um *setup* composto por instrumentos variados organizados ao redor do percussionista, além da peça como um todo ser composta utilizando “um misto de notação tradicional e gráfica com uso de proporção espacial entre seus elementos escritos para definir a distância temporal entre os eventos a serem tocados, possuindo ainda elementos improvisatórios” (MORAIS; STASI, 2010, p. 74). No mesmo ano, Osvaldo Lacerda escreve *Três estudos para percussão* exigindo um total de 22 instrumentos distribuídos para quatro percussionistas, de maneira que cada um deve pensar na melhor maneira de dispô-los, criando pequenas montagens práticas e orgânicas.

Essa similaridade com o cenário mundial se concretiza quando Eleazar de Carvalho compõe *Variações Sobre Duas Séries para Percussão e Orquestra de Cordas* em 1968, um concerto para percussão múltipla e orquestra “em um caso de

²⁴ “This creates an explosion of compositions that differ in size, instrumentation, and notation as the influence of previous generations has created a incredibly open art form”.

cooperação única com o percussionista americano Richard O'Donnell" (HASHIMOTO, 2012, p. 216). Este concerto nasceu a partir de uma cadência escrita por O'Donnell a pedido de Eleazar de Carvalho, que por sua vez foi surpreendido com uma cadência escrita utilizando notação proporcional e gráfica e que utilizava uma ampla gama de instrumentos de percussão, incluindo alguns construídos pelo próprio O'Donnell. Vale lembrar que, na época em foi escrito o concerto, o mundo já havia tomado conhecimento das potencialidades solísticas e de exploração que a percussão múltipla tinha, o que poderia explicar as escolhas de O'Donnell e Eleazar.

A primeira composição solo para percussão múltipla viria apenas cinco anos depois com o *Estudo nº 4* (1973) de Luiz D'Anunciação, no entanto esta peça não tem nenhuma semelhança com os primeiros solos anteriormente citados, uma vez que ela "trabalha aspectos específicos como forma didática de trabalho em aula" (MORAIS; STASI, 2010, p. 76). Pinduca, como também era conhecido, era um grande educador, e provavelmente por este motivo, diferente de compositores como Xenakis, Cage e Fernyhough, "tinha preocupações didáticas ao escrever suas peças para percussão, e não só para percussão múltipla como também para teclados e outros instrumentos" (BOLOGNA, 2018, p. 33). Dessa maneira, como o próprio compositor pontua na primeira página, essa peça se foca no desenvolvimento do toque duplo e da leitura vertical, sistema semelhante ao usado por Stravinsky na versão original da parte de percussão do último movimento de *A História do Soldado*, e ao mesmo faz com que o(a) estudante tenha que lidar com questões inerentes a percussão múltipla, como montagem do *setup* e escolha de baquetas.

ESTUDO Nº 4 1

Aplicação do Toque Simples da leitura vertical. Luiz Almeida Anunciação

1 EXECUTANTE

Figura 7: 4 compassos iniciais do Estudo No. 4, de Luiz D'Anunciação. Nota-se na parte superior esquerda da partitura a indicação do próprio compositor sobre a função do estudo.

Também em 1973, Breno Blauth compôs *Três peças para percussão* como encomenda para o I Concurso de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista, sendo o terceiro movimento, *Baquátrio*, um solo de percussão múltipla escrito para surdo, caixa e prato. Seguindo a linha de Luiz D'Anunciação, o professor Javier Calvino, percussionista uruguaio radicado no Brasil, escreve entre 1977 e 1979 uma série de peças que visam o desenvolvimento de seus alunos. São elas:

- *Momentos para pensar* (1977)
- *Cidadão Um* (1978)
- *A Natureza (in memoriam)* (1978)
- *Phancicu's Tons* (1979)
- *Sentidos* (1979)

Analisando o repertório brasileiro para percussão múltipla escrito entre 1973 e 1979, pode-se afirmar que este caráter didático impera em praticamente todas as composições brasileiras para percussão múltipla solo dessa década, sendo exceções a peça de Breno Blauth citada anteriormente e *Ir Alten Weib* (1978) de Gilberto Mendes. Clenio Melo é enfático ao apontar que "na década de 70 [quase] todas as peças para percussão múltipla solo [escritas no Brasil] tem um caráter didático sem

nenhuma grande dificuldade técnica” (2012, p. 8), sendo corroborado por Moraes e Stasi quando afirmam que “pode-se considerar que as primeiras obras com nível de exigência altíssimo para o solista são da década de 1980” (2010, p. 76), entre as quais pode-se destacar *Cenas Sugestivas* (1985) de Carlos Kater, *Cenas Ameríndias* (1986/87) de Ney Rosauro e *Vento* (1989) de Carlos Stasi.

The image shows a handwritten musical score for the piece "VENTO" by Carlos Stasi. The score is written on three staves. The first staff has a tempo marking of quarter note = 140 and a dynamic of ff. The second staff features triplets and sextuplets. The third staff includes dynamic markings like mf and p, and a circled 'mf'. The score is annotated with "11/89" and "aula para 27/09".

Compassos iniciais de *Vento* de Carlos Stasi, escrita para 3 tons e bongô. Observa-se que o andamento elevado e a utilização de quiálteras e compassos compostos indica que é necessária considerável destreza por parte do(a) intérprete.

Na década de 90 a atuação de compositores(as)-intérpretes ganha força, seguindo uma tendência que havia se iniciado no fim da década anterior, com destaque para Carlos Stasi e Edson Gianesi, “os maiores responsáveis por obras feitas por compositores intérpretes dessa década” (MELO, 2012, p. 9). Apesar disso, Melo afirma que, embora o número de compositores(as)-intérpretes ainda seja maior se comparado ao de compositores(as), há um aumento nas encomendas de peças para compositores como Roberto Victorio, Edson Zampronha e Jorge Antunes. Dentre as composições deste período pode-se destacar *Três Danças Rituais* (1990) de Roberto Victório, encomendada pela percussionista Karla Bach, peça que se tornou referência do repertório brasileiro para percussão múltipla solo.

Figura 8: 8 compassos iniciais de *Três Danças Rituais* de Roberto Victório. O compositor faz uso de uma gama de instrumentos relativamente grande: 3 tímpanos, 3 tons, 3 pratos suspensos, tam-tam, marimba, vibrafone e campanas. A disposição destes instrumentos deve obrigatoriamente seguir uma forma circular, exigindo uma grande habilidade do(a) interprete.

Na virada do século observa-se uma diminuição na produção deste repertório, sendo identificadas apenas 10 peças escritas entre 2000 e 2009²⁵, com destaque para *Recycling Collaging Sampling* de Edson Zampronha. Melo afirma que após 30 anos desde de as primeiras composições para percussão múltipla solo nos anos 70 “pela primeira vez o número de compositores é maior do que os compositores intérpretes” (2012, p. 10). Já na segunda década do século XXI, nota-se uma nova explosão de composições solo para percussão múltipla, com o número de novas peças mais do que dobrando, chegando a 27.

²⁵ Essa desaceleração na produção para percussão múltipla solo pode ser atestada com base na pesquisa de Clênio Melo (2012) e no levantamento não publicado realizado por Carlos dos Santos, professor de percussão da Universidade Federal de Pernambuco. Estes trabalhos mostram que o número de composições seguia em uma crescente, com 7 peças compostas na década de 1970 e saltando para 14 novas composições na década seguinte, mas já iniciando uma desaceleração na década de 90 com apenas 2 a mais do que na anterior, totalizando 16 novas composições entre 1990 e 1999.

Analisando o levantamento realizado por Carlos dos Santos (não publicado), percebemos novamente a influência de compositores(e)-intérpretes neste impulso composicional. Voltando a ser maioria com relação a compositores(as), essa nova safra de compositores(as)-intérpretes foi responsável por mais da metade das composições deste período, com destaque para César Traldi com 3 composições (*Teotihuacan*, 2011; *Naica*, 2012; *Imagens*, 2019), mesmo número de Arthur Rinaldi (*Impulsos*, 2012; *Drops*, 2014; *Ressonâncias em Contraste*, 2015), compositor que se destaca na quantidade de composições para essa categoria de *performance* percussiva.

No levantamento de Santos constam também 7 peças com data de composição desconhecida: *Estudo no. 1* de Acácio Tadeu Piedade, *Funeral Iorubá* de Bruna Lopes Prado, *Flônga* de Edson Gianesi, *Em mo(vi)mento* de Fernando Rocha, *Estudo no. 2* e *Estudo no. 5* de Luiz D'Anunciação e *Signo Sopro VIII* de Marcus Siqueira. Até o presente momento, o levantamento de Santos apresenta 5 peças escritas a partir de 2020, sendo 3 do próprio Carlos dos Santos e escritas no mesmo ano.

Chama atenção a forma como este repertório se desenvolveu rapidamente, passando de composições simples com fins educacionais para trabalhos que exigem uma ampla gama de habilidades bem desenvolvidas por parte do(a) percussionista em menos de 20 anos. Uma maneira de se olhar para este processo é traçando um paralelo com o surgimento dos cursos de percussão no Brasil, sobretudo a nível técnico e superior. A seguir será apontado como o desenvolvimento destes cursos pode ter impulsionado as composições solo brasileiras para percussão múltipla no que se refere a complexidade técnica.

1.3 Institucionalização do ensino percussivo de concerto no Brasil e a ligação com o desenvolvimento das composições para percussão múltipla solo

Os percussionistas brasileiros que atuavam nas orquestras no século XIX geralmente eram, em geral, músicos que tocavam outros instrumentos, tal como aconteceu nas orquestras europeias um século antes. Além disso, grande parte vinha das corporações militares. Eduardo Tullio sugere que os estudos de percussão sempre foram vistos sob uma perspectiva de mercado, e desse ponto de vista nunca houve a necessidade de uma capacitação específica em percussão de concerto. No final da década de 1960, as necessidades do mercado começaram a mudar, o que

abriu caminho para a criação de cursos específicos onde os músicos começaram a estudar efetivamente para se tornarem percussionistas profissionais.

O estudo da percussão sempre foi visto na perspectiva do mercado do trabalho e poucos entravam, pois existiam poucas vagas nas orquestras, e, principalmente, porque o repertório executado requeria poucos percussionistas. Dessa forma, o mercado de trabalho não gerava a necessidade da formação específica em percussão em cursos ou universidades. A partir do final da década de 1960, o repertório que começou a ser executado nas orquestras necessitava de mais percussionistas, e este facto favoreceu muito o surgimento dos primeiros cursos de percussão. Outro fator também relevante, é que até o início da década de 1970, geralmente os percussionistas que trabalhavam em bandas e/ou orquestras sinfônicas, ou eram bateristas que tocavam percussão esporadicamente, ou tocavam qualquer outro instrumento e tinham mudado para a percussão [...]. Somente com a institucionalização do ensino de percussão no Brasil é que realmente os alunos começaram a estudar percussão para se tornarem percussionistas profissionais em bandas e orquestras sinfônicas (TULLIO, 2014, p. 37).

Em 1967, foi feita a primeira tentativa de criar um programa de ensino de percussão. No 1º Congresso Nacional de Música organizado na Escola de Música da UFRJ, reuniu-se uma comissão formada por grandes percussionistas da época, liderada por José Claudio das Neves, para elaborar um plano geral de estudos para a formação de percussionistas técnico-profissionais. Infelizmente essa ideia nunca se concretizou, mas produziu-se um documento com orientações de como este curso deveria funcionar. Na seção inicial, que trata do conteúdo a ser estudado em cada ano de um curso técnico-profissional, os autores associam o estudo de caixa clara ao de “diversos outros tambores [...] conjunta ou separadamente” (NEVES et al., 1967, p. 1). Mais a frente, ao tratar da matéria a ser trabalhada em um curso superior, é sugerido que alunos e alunas estudem solos clássicos de caixa-clara e apresenta como exemplo a *Marcha Triunfal do Diabo da História do Soldado* de Stravinsky, porém, como já mencionado anteriormente, este trecho não se trata de um solo de caixa clara mas sim uma parte de percussão múltipla. Levando em consideração essas duas orientações, pode-se concluir que a elaboração do primeiro currículo brasileiro para o ensino de percussão de concerto já previa o estudo de percussão múltipla, mesmo que não explicitamente, reconhecendo o importante papel que ela tem na formação do percussionista moderno.

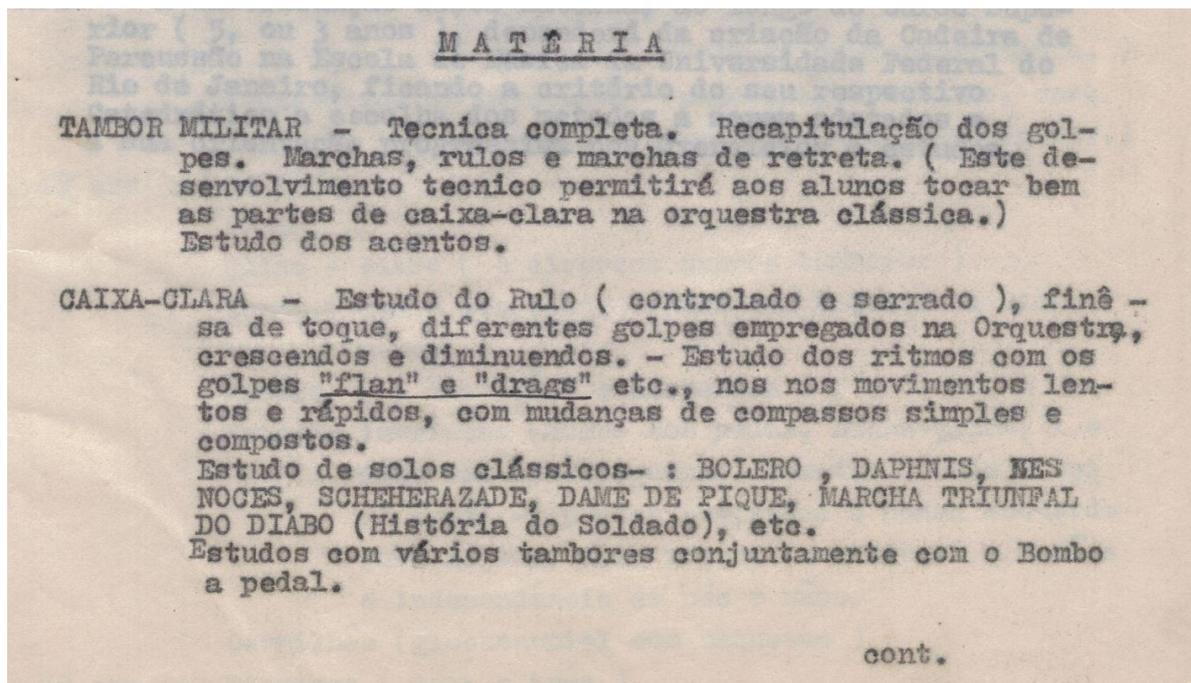


Figura 9: Trecho da página 5 do Plano geral de estudos para a formação do músico percussionista técnico profissional, elaborado pela comissão do Grupo X de trabalhos do 1º Congresso Nacional de Música, realizado na Escola de Música da UFRJ em julho de 1967. A orientação encontra-se no fim do tópico 'Caixa-clara'.

Dois anos após esse primeiro esforço para se estabelecer parâmetros comuns para o ensino da percussão de concerto no Brasil, em 1969 foi criado o curso de percussão da Escola Municipal de Música de São Paulo, que teve como primeiro professor Ernesto De Lucca, "o primeiro percussionista a ser lembrado por todos como sendo o pai da percussão erudita no Brasil" (HASHIMOTO, 2003, p. 68). Tullio comenta que antes do surgimento deste curso, o ensino desses instrumentos era feito principalmente em aulas particulares, o que provavelmente impedia que fosse trabalhada a percussão múltipla, fazendo com que essas aulas fossem focadas no ensino dos instrumentos de orquestra.

Observando o contexto histórico em que este curso surgiu, pode-se supor que dificilmente De Lucca trabalhava algum solo de percussão múltipla em suas aulas. Grande parte das peças que haviam sido compostas até então eram de altíssima dificuldade técnica e, além disso, a percussão múltipla só começaria a ser citada nos livros didáticos norte-americanos, como área de conhecimento percussivo que deveria ser estudada, a partir de 1977. No entanto, a habilidade de ensinar que De Lucca tinha sem dúvida nenhuma contribuiu para formar percussionistas capazes de executar não só as composições estrangeiras de alto nível técnico, que já faziam parte do repertório

percussivo, mas também as composições nacionais que logo começariam a exigir mais destreza dos(as) intérpretes.

Exemplo disso é a trajetória do percussionista Claudio Stephan na percussão. Após se afastar da Trompa por motivos de saúde, Stephan começou a ter aulas de percussão com De Lucca, e rapidamente se tornou um dos principais percussionistas de concerto profissionais do Brasil (TULLIO, 2014, p. 138). Foi ele o responsável, juntamente com a pianista Anna Stella Schic, pela primeira audição brasileira de *Diagramas Cíclicos* em 1975, quase dez anos depois de sua composição. Essa apresentação ocorreu 8 anos após a estreia mundial, realizada nos Estados Unidos pela pianista e compositora brasileira Jocy de Oliveira e o percussionista norte-americano Richard O'Donnell, sugerindo que, até aquele momento, não haviam percussionistas capazes de executar a parte de percussão múltipla.

O curso da Escola Municipal de Música de São Paulo, apesar de pioneiro, não era aprovado pelo Serviço de Fiscalização Artística, entidade que regulamentava escolas de música e conservatórios à época. Dessa maneira, o primeiro programa oficial de percussão no Brasil foi o curso de Tímpanos, Percussão e Acessórios do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, popularmente conhecido como Conservatório de Tatuí, no interior de São Paulo. Aprovado em 1971, tendo Cláudio Stephan como primeiro professor, o curso de Percussão Sinfônica do Conservatório de Tatuí, como é chamado hoje, segue sendo uma referência para jovens percussionistas de todo país e da América Latina.

A partir de agosto de 1974, o professor Javier Calvino assume o posto de professor do curso e começa a desenvolver um material próprio para utilizar em suas aulas. Segundo o levantamento realizado por Melo (2012, p. 30), este material inclui 5 das 7 composições brasileiras para percussão múltipla solo escritas na década de 70, todas de caráter puramente didático. Assim, este conjunto de peças pode ser considerado o primeiro método para percussão múltipla desenvolvido no Brasil, comprovando que o potencial educacional da percussão múltipla já era fortemente percebido entre os professores da época. Além disso, tanto a peça de D'Anunciação quanto as composições de Calvino, demonstram que os percussionistas brasileiros responsáveis pela formação das próximas gerações tinham consciência da importância de se ter contato com a percussão múltipla já nos momentos iniciais do estudo percussivo, seguindo o que começava se tornar uma tendência vinda sobretudo dos Estados Unidos.

Momentos para pensar

Solo para Múltiple percussão
Aos 12 anos do amigo Antonio Cesar

Javier Calvino/1977

1 prato susp. 18" crash
1 Triângulo médio
2 Toms, médio e grave
1 Bombo sinf.

ad. libitum

prato suspenso com baqueta de ferrof 10" p idem 10" no domo 10" feltro

11 Perc. mf

20 Perc. 1

29 Perc. 2

38 Perc. seco seco

47 Perc. seco seco seco seco 5 f pp f mf f f mf L.V.

Figura 10: Seção inicial de *Momentos para pensar*. Observa-se neste trecho um foco na exploração tímbrica.

68 69 sfz mf cresc. f

70 71 72 p. subito..... cresc. molto..... ff mf fff SÊCO !!!!!

Tatuí 13 de Maio de 1979

- Baqueta de feltro macio
- ♯ Abafa com uma mão e toca com a outra
- 1 prato CRASH medio fino de 18"
- 4 Tom Toms de 10"-12"-14"-16" ou similar
- ♯ Baquetas de ponta de madeira

Figura 11: Compassos finais de *Phranciscu's Toms*. Percebe-se pelas indicações no fim da página uma preocupação com a escolha de baquetas e instrumentos.

Figura 12: Compassos 25 à 30 de *Cidadão Um*. Constata-se que, mesmo sendo uma peça didática, o nível de dificuldade é relativo, uma vez que as progressões rítmicas e o nível de leitura necessária para este trecho não é necessariamente básico.

Ainda em 1971 o Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP inicia suas atividades e, seguindo a filosofia de seu fundador e primeiro diretor, Olivier Toni, todos os alunos, sobretudo os de composição, deveriam fazer aulas de prática de conjunto com instrumentos de percussão. Ernesto DeLuca foi convidado para ministrar a aula, mas ficou por um curto período dando lugar a Cláudio Stephan em 1974, que foi contratado para dar aulas de percussão e prática de conjunto. Não é possível afirmar com certeza se o curso de percussão da USP realmente funcionava como bacharelado entre 1971 e 1974 ou se isso só aconteceu após a chegada de Stephan, mas o cruzamento das informações contidas nos poucos trabalhos que abordam o ensino da percussão de concerto no Brasil, sobretudo o de Eduardo Tullio (2014), permitem garantir que este foi o primeiro curso a conferir o grau de bacharel em percussão no Brasil. Tullio afirma que “como resultado do trabalho realizado, o curso de Bacharelado em música da USP, formou o primeiro aluno no Brasil em percussão em nível universitário, Robert Augusto de Oliveira, em 1982” (2014, p. 188). A partir disso pode-se supor que o bacharelado já funcionava antes de 1979, ano em que ocorreu o primeiro vestibular para o curso de percussão da UNESP, um dos maiores e mais importantes cursos superiores do país, fundado por John Boudler.

A partir do ano em que Stephan começa a dar aulas na USP, o Departamento de Música passou a promover as Bienais Internacionais de Música da Universidade de São Paulo, “eventos que impulsionaram a percussão em São Paulo” (HASHIMOTO, 2003, p. 82). Realizadas entre 1974 e 1978, tiveram como professores de percussão, além de Cláudio Stephan, o americano George Gaber em 1974 e o alemão Christopher Caskell em 1976 e 1978. Tullio aponta que a vinda de Caskell foi de extrema importância para a formação não só dos percussionistas paulistas, mas também de todo o Brasil já que na segunda edição da Bienal haviam percussionistas vindos de outros estados. Percussionistas entrevistados por Tullio (2014) e que estavam presentes nas aulas afirmaram que “as aulas de Caskell foram de grande impacto, tanto devido às suas qualidades pedagógicas, quanto por estarem diante de um grande solista de percussão” (TULLIO, 2014, p. 186).

Se levarmos em consideração o impacto motivador que as aulas de Caskell tiveram nos(as) jovens percussionistas da época, aliando isso a um ensino percussivo mais consolidado, visto que neste ponto já haviam escolas especializadas no Brasil com bons professores, é possível prever o salto em termos de habilidades técnicas que estes(as) estudantes deram. Isso se comprova ao observar o resultado do Concurso Jovens solistas da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo realizado em 1980, que teve como um dos vencedores Robert de Oliveira, o primeiro bacharel em percussão do Brasil. Como um dos prêmios do concurso, Robert foi convidado a solar junto à OSESP o *Concerto para percussão e pequena orquestra* de Darius Milhaud, fazendo a estreia brasileira desta obra.

Isso também pode comprovar que, já no início da década de 80, apenas duas décadas após as primeiras discussões sobre a criação de um curso especializado, os(as) percussionistas brasileiros(as) agora se mostravam capazes de tocar também as grandes composições estrangeiras de alto nível para percussão múltipla, que a esta altura já faziam parte da base do repertório percussivo. Não por coincidência, como já citado anteriormente, pouco depois as peças brasileiras para percussão múltipla também começam a ter um nível de exigência maior, refletindo o nível alcançado por aqueles que as tocavam.

Capítulo 2: Localização e funcionamento de cursos superiores de percussão no Brasil

Este trabalho busca, essencialmente, compreender de que maneira a percussão múltipla é trabalhada nos programas universitários brasileiros, verificando o entendimento de professores e professoras sobre a importância de estudá-la e o repertório que costuma ser trabalhado, ou ao menos sugerido. Para isso, essa pesquisa baseou-se no trabalho de Benjamin Charles (2014), onde ele avalia o papel da percussão múltipla nos currículos norte-americanos além de apresentar um guia de repertório e um plano de estudos para a graduação, explorando formas de integrar a percussão múltipla nos currículos. Além de uma extensa pesquisa acerca do desenvolvimento da percussão múltipla e sua entrada nos programas, para desenvolver o guia de repertório e o plano de estudos, Charles elaborou um questionário que foi enviado para 50 professores(as) de universidades norte-americanas com questões que abordavam “a definição de percussão múltipla, a necessidade de estudo multi-percussão, sugestões de repertório e desafios logísticos” (2014, p. 21).

Esta metodologia foi replicada com algumas modificações, adequando-a ao contexto brasileiro e aos objetivos desta pesquisa, levando em consideração as diferenças entre os modelos e condições do ensino superior norte-americano e brasileiro. Esta parte do estudo foi dividida em três etapas: Mapeamento, Questionário 1 e Questionário 2, sendo este último acrescido de entrevistas e de um terceiro questionário, voltado a ex-estudantes. Cada uma das etapas, bem como os resultados obtidos ao fim de delas, serão detalhados nos capítulos abaixo.

2.1 Mapeamento

O primeiro passo para a realização deste estudo foi a identificação dos cursos que oferecem a opção de graduação em percussão, seja ela bacharelado ou licenciatura com habilitação em percussão. Como resultado deste primeiro processo, foi possível realizar um mapeamento que permite uma melhor visualização de como os cursos se distribuem atualmente pelo país. Conseqüentemente isso nos permite verificar se alguma região poderia vir a ter uma deficiência em relação ao acesso a

cursos superiores de percussão, levando a uma reflexão sobre a democratização do ensino da percussão no Brasil.

Para a composição deste mapeamento, foram coletados dados por meio de uma pesquisa realizada na plataforma e-MEC²⁶ do Ministério da Educação entre os dias 15 e 20 de novembro de 2021. Além disso, buscando uma maior precisão nos dados, as informações obtidas na plataforma foram comparadas com as disponíveis nos sites das instituições de ensino superior a qual o curso é vinculado. A plataforma possibilita a busca com filtros, configurados para esta pesquisa conforme destacado na Figura 1. Foi realizada uma busca detalhada estado por estado, com o intuito de localizar as instituições que oferecem o curso de graduação em percussão em cada um deles. Para ser incluído no mapeamento, além de estar em atividade até novembro de 2021 e estarem cadastrados na plataforma, o curso deveria se enquadrar nos seguintes parâmetros:

- **Grau conferido pelo curso:** Licenciado(a) com habilitação em percussão ou Bacharel(a);
- **Foco do curso:** Percussão de concerto
- **Formação do(a) professor(a):** Bacharel(a) formado

Foram encontrados 22 cursos superiores especializados em percussão de concerto²⁷, distribuídos nas cinco regiões do país: 2 na região Norte, 4 no Nordeste, 1 no Centro-Oeste, 12 na região Sudeste e 3 na região Sul. Com o objetivo de compreender melhor o funcionamento desses cursos, as respostas obtidas em uma das perguntas do questionário, que será melhor detalhado mais à frente, foram cruzadas com os dados obtidos anteriormente. Ao comparar essas informações com aquelas obtidas nos sites das instituições e na plataforma do Ministério da Educação,

²⁶ “O e-MEC foi criado para fazer a tramitação eletrônica dos processos de regulamentação. Pela internet, as instituições de educação superior fazem o credenciamento e o recredenciamento, buscam autorização, reconhecimento e renovação de reconhecimento de cursos. Em funcionamento desde janeiro de 2007, o sistema permite a abertura e o acompanhamento dos processos pelas instituições de forma simplificada e transparente” (<http://portal.mec.gov.br/e-mec-sp-257584288>, acessado em 13/11/2021).

²⁷ Para além destes, foram identificados outros 3 cursos que não atendem aos critérios, mas que merecem ser citados. São eles o curso da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) que apesar de ser focado em percussão de concerto e ter um professor especialista (Augusto Moralez) é um curso técnico, da Universidade de Brasília (UnB) e da Universidade de Londrina (UEL) que também tem professores especialistas (Antenor Ferreira e Marcelo Casagrande respectivamente) mas não são focados em percussão de concerto e tratam-se de disciplinas de prática percussiva para alunos de licenciatura.

foi possível determinar com mais precisão o tipo de titulação oferecido por cada curso. Como nem todas as instituições responderam ao questionário, alguns cursos não tiveram seus dados cruzados, ficando assim apenas com as informações que foram coletadas nos sites e na plataforma e-MEC.

A imagem mostra a interface de pesquisa da plataforma e-MEC. No topo, há abas para 'Consulta Avançada', 'Consulta Textual' e 'IES Extintas'. O formulário de busca contém os seguintes elementos:

- Buscar por:** Três opções de radio button: 'Instituição de Ensino Superior', 'Curso de Graduação' (destacado em vermelho) e 'Curso de Especialização'.
- Nome, Sigla ou Código da Instituição:** Um campo de texto vazio.
- Curso:** Um campo de texto com 'Música' preenchido (destacado em vermelho).
- Classificação de Curso:** Quatro menus suspensos para seleção de áreas: 'Área Geral', 'Área Específica', 'Área Detalhada' e 'Área Curso'.
- UF:** Um menu suspenso com 'Selecione...' (destacado em vermelho).
- Município:** Um menu suspenso.
- Gratuidade do Curso:** Um menu suspenso com 'Selecione...'.
- Modalidade:** Três opções de radio button: 'A Distância', 'Presencial' (destacado em vermelho) e uma opção não rotulada.
- Grau:** Quatro opções de radio button: 'Bacharelado', 'Licenciatura', 'Tecnológico' e 'Sequencial'.
- Índice:** Um menu suspenso com 'Selecione...' e seis opções de radio button numeradas de 1 a 5, além de 'SC'.
- Situação:** Um menu suspenso com 'Em Atividade' (destacado em vermelho).

Figura 1: Página de pesquisa da plataforma e-MEC. Os filtros utilizados para a busca foram destacados em vermelho.

Ao analisar os dados coletados, podemos notar uma concentração significativa de cursos na região Sudeste do país, abrangendo aproximadamente 52% do total. No entanto, essa concentração não pode ser atribuída apenas à densidade populacional, já que a região responde por 42% da população brasileira, de acordo com dados do IBGE²⁸, o que sugere uma proporção maior de cursos em relação ao tamanho da população. Por outro lado, a região Centro-Oeste apresenta uma escassez notável de instituições que oferecem essa formação. Nesta região foi localizado apenas 1 curso, o que representa cerca de 4% do total. É curioso notar que essa região tem uma

²⁸ <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/a-populacao-brasileira.htm>, acessado em 13/09/2022.

população que representa 7,8% do total do Brasil, ou seja, uma proporção bem maior do que a de cursos, revelando uma grande discrepância em relação ao Sudeste, o que pode limitar o acesso de estudantes da região à formação superior em percussão. A concentração de cursos na região Sudeste pode ser explicada, em parte, pelo fato de três dos estados mais ricos do país (São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro) estarem localizados nessa região. Não por acaso, esses estados são os que possuem o maior número de cursos individualmente, com 4 em Minas Gerais e São Paulo e 3 no Rio de Janeiro.

Norte		
	Grau	Professor(a)
Universidade do Estado do Amazonas (UEA)	Licenciatura com habilitação e Bacharelado	Tarcisio Braga
Conservatório Carlos Gomes (vinculado a UEPA)	Bacharelado	Marcos Matos, Lorena Brabo e Joelson Silva
Nordeste		
	Grau	Professor(a)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)	Bacharelado	Jorge Sacramento e Aquim Sacramento
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)	Licenciatura com habilitação e Bacharelado	Francisco Xavier e Carlos dos Santos
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)	Bacharelado	Antônio Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)	Bacharelado	Germana Cunha e Cleber Campos
Centro-Oeste		
	Grau	Professor(a)
Universidade Federal de Goiás (UFG)	Licenciatura com habilitação e Bacharelado	Rafael Costa
Sudeste		
	Grau	Professor(a)
Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES)	Bacharelado	Daniel Lima
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)	Bacharelado	Fernando Rocha e Fernando Chalb
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)	Licenciatura com habilitação	Charles Augusto
Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)	Licenciatura com habilitação	Bruno Santos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)	Licenciatura com habilitação e Bacharelado	Cesar Traldi e Eduardo Tullio
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio)	Bacharelado	Ara Leticia Barros
Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário Brasileiro de Educação (CBM-UniCBE)	Bacharelado	Paraguassu Abrahao
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)	Bacharelado	Pedro Sá
FIAM-FAAM - Centro Universitário (UNIFIAM-FAAM)	Bacharelado	Roberto Saltini
Universidade de São Paulo (USP)	Bacharelado	Ricardo Bologna (SP) e Eliana Sulpício (RP)
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)	Bacharelado	Fernando Hashimoto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)	Bacharelado	Carlos Stasi e Eduardo Ganesella
Sul		
	Grau	Professor(a)
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)	Licenciatura com habilitação e Bacharelado	Paulo Demarchi
Universidade de Passo Fundo (UPF)	Bacharelado	Márcio Luiz Tolio
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)	Bacharelado	Gilmar Goulart

Tabela 1: Instituições de ensino superior que oferecem graduação em percussão organizados por região. Também são descritos o grau conferido pelo curso e o(a) professor(a).

Olhando para os dados da região Sul, percebemos uma situação parecida. Foram identificados 3 cursos (13% do total), sendo que a maioria deles está concentrada no estado do Rio Grande do Sul, o quarto estado com o maior PIB do Brasil. O Nordeste, por sua vez, apresenta uma grande concentração de estados da federação, mas apenas 4 cursos (cerca de 17% do total), o que representa menos de

45% dos estados da região. Esse fato pode refletir uma desigualdade na distribuição de recursos e oportunidades de formação na região. Por fim, a região Norte é a maior do país em termos de área territorial, com 3.853.575,6 km² segundo dados do IBGE de 2020²⁹, mas é a segunda com menor número de cursos ofertados (pouco mais de 8% do total). Esse fato pode ser explicado pela distância geográfica que pode se tornar um fator limitador para os estudantes que buscam essa formação na região, além de outras questões apontadas anteriormente, como a menor densidade populacional e a menor riqueza econômica em relação às outras regiões do país.

Estados	Instituição
Amazonas	UEA
Pará	Conservatório Carlos Gomes (vinculado a UEPA)
Bahia	UFBA
Paraíba	UFPB
Pernambuco	UFPE
Rio Grande do Norte	UFRN
Goiás	UFG
Espirito Santo	FAMES
Minas Gerais	UFMG
	UFOP
	UFSJ
	UFU
Rio de Janeiro	UniRio
	CBM-UniCBE
	UFRJ
São Paulo	FIAM-FAAM
	USP
	UNICAMP
	UNESP
Paraná	UNESPAR
Rio Grande do Sul	UPF
	UFSM

Tabela 2: Instituições de ensino superior que oferecem graduação em percussão organizados por estado.

O mapeamento e identificação dos cursos de graduação em percussão no Brasil proporciona uma visão clara do ponto em que estamos após mais de meio século de institucionalização do ensino da percussão de concerto no Brasil. Essa análise pode auxiliar na identificação de possíveis deficiências no acesso a este

²⁹ <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/regiao-norte.htm>, Acessado em 13/09/2022.

universo. Do ponto de vista social, este levantamento demonstra que o ensino da percussão de concerto no Brasil não parece ser plenamente democrático, ao menos do ponto de vista da distribuição geográfica, visto que ainda não há pelo menos um curso por estado e que a maioria dos cursos está concentrada na região mais rica do país.

2.2 Questionário 1

Após identificar os cursos de graduação em percussão espalhados pelo Brasil e seus(suas) professores(as), a próxima etapa foi a elaboração do primeiro questionário utilizando a plataforma *Google Forms* (mesma plataforma utilizada para todos os questionários). O Questionário 1 foi formulado com 7 questões³⁰ elaboradas com o objetivo obter informações básicas sobre o funcionamento dos cursos, para assim confirmar se tais cursos se enquadram no escopo da pesquisa. O questionário foi enviado para 29 professores e professoras dos cursos identificados na primeira etapa, no entanto alguns cursos possuem mais de um(a) professor(a). Assim, uma vez que as informações coletadas nesta etapa se referem ao programa em si, e não a forma como cada professor(a) trabalha individualmente. As respostas de professores(as) da mesma instituição foram consideradas uma única resposta.

Entre os dias 10 de dezembro de 2021 e 03 de maio de 2022, foram recebidas 17 respostas. A fim de garantir a abrangência da pesquisa, entre 29 de abril e 24 de maio de 2023 foi realizada uma nova rodada de envios do Questionário 1 para os professores(as) que ainda não haviam respondido. Na segunda rodada foram recebidas mais 5 respostas, totalizando 22 respostas somando 1ª e 2ª rodada de envios.

³⁰ Também constavam no Questionário 1 campos para preenchimento com: nome, instituição a qual é vinculado(a), envio de ementas e comentários complementares. Poucas ementas foram enviadas, por este motivo optei por não analisá-las neste momento e obter informações sobre estudo de percussão múltipla dentro do programa através do Questionário 2. Quanto aos comentários, não trouxeram nenhuma informação pertinente à pesquisa.

2.2.1 Resultados

O curso atende a qual graduação? (Caso necessário, marque mais de uma opção)

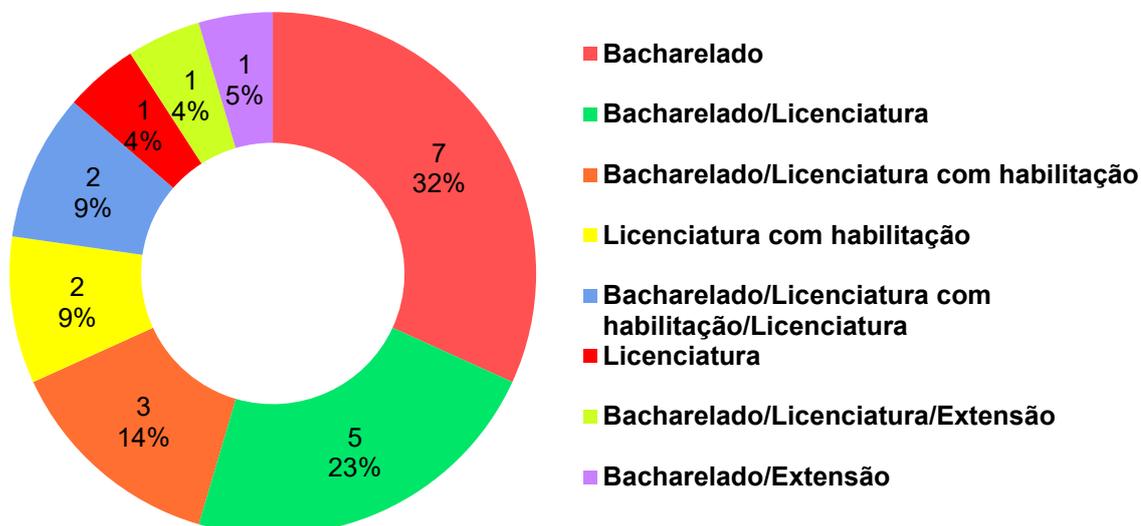


Gráfico 1: Representação gráfica das respostas da Questão 3 do Questionário 1. Os dados apresentados neste gráfico são referentes às respostas individuais.

O curso atende a qual graduação? (Caso necessário, marque mais de uma opção)

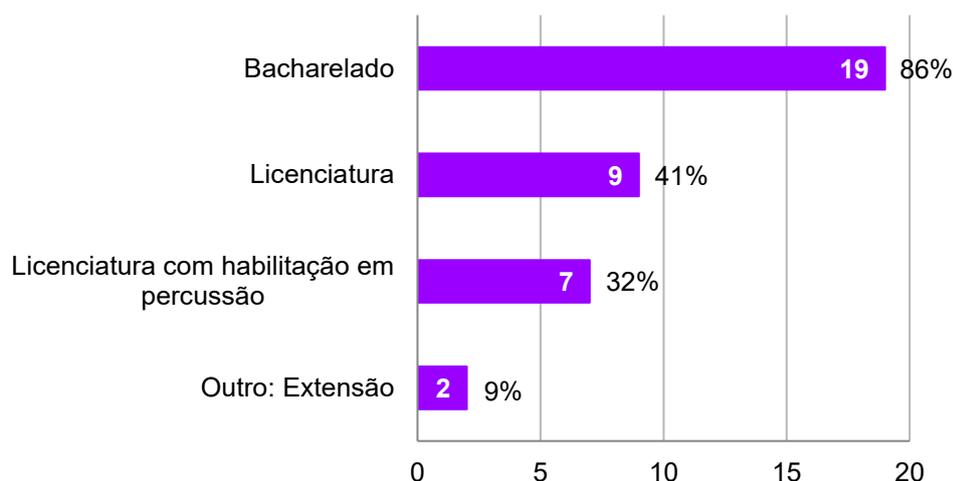


Gráfico 2: Representação gráfica das respostas da Questão 3 do Questionário 1. Os dados apresentados neste gráfico são referentes a cada graduação, ou seja, demonstra em quantas das respostas uma determinada graduação estava inclusa.

Percebe-se a partir dos gráficos 1 e 2 que a oferta de bacharelados em percussão é predominante, mais de 86% das respostas incluí esta graduação. Isso

confirma que a maior parte dos cursos de percussão de concerto no país é focada em formar especialistas com conhecimento profundo sobre *performance* percussiva. Por outro lado, nota-se uma escassez de cursos de extensão universitária, ou seja, cursos para sociedade em geral com foco específico em apresentar, disseminar e alimentar um interesse pela percussão de concerto. Apenas 2 programas respondentes oferecem este tipo de curso, que, apesar de não ser um curso de graduação, possibilita a formação de um percussionista em todas as etapas de desenvolvimento musical e artístico. Cursos pensados nestes moldes podem funcionar como programas introdutórios, garantindo o acesso a um espaço imersivo desde de os primeiros momentos do aprendizado. Arelado a outras práticas, como, por exemplo, incentivar uma integração entre estudantes de bacharelado e pós-graduação com os cursos de extensão, poderia ser uma maneira de aumentar as chances destes(as) estudantes seguirem seus estudos e ingressarem no curso superior.

É importante destacar também, que a oferta de cursos que permitem aos(as) estudantes cursarem simultaneamente uma licenciatura e a habilitação em percussão é bastante limitada, abrangendo apenas cerca de um terço das opções mencionadas nas respostas. No entanto, ao analisarmos o Gráfico 1, que apresenta as combinações de modalidades de graduação oferecidas por cada programa, observamos que a quantidade de cursos que atendem tanto o bacharelado quanto a licenciatura é quase equivalente àquela dos programas exclusivamente de graduação, com uma diferença de apenas 6 para 7, respectivamente.

Dessa forma, podemos razoavelmente supor que as instituições que disponibilizam essas duas graduações de forma independente têm a capacidade de uni-las, permitindo que os(as) estudantes se formem em uma licenciatura com habilitação em percussão. Essa modalidade de graduação tem a capacidade de formar professores(as) de música que atuaram na rede de ensino, seja ela especializada em música ou não, e que estarão capacitados(as) para lidar com as especificidades técnicas e práticas que a percussão tem. Portanto, é crucial que esse tipo de graduação seja devidamente observada e incentivada, a fim de promover o desenvolvimento de professores qualificados e atender à demanda por educação musical de qualidade.

A quanto tempo o curso existe?

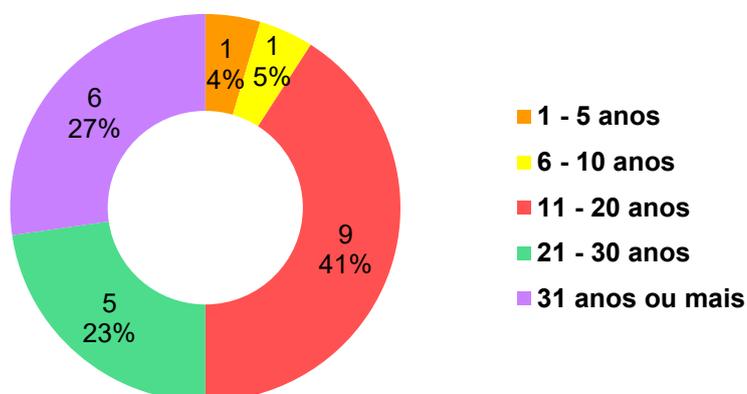


Gráfico 3: Representação gráfica das respostas da Questão 4 do Questionário 1.

Pode-se avaliar a partir destes dados que, há pelo menos 31 anos, o ensino da percussão de concerto a nível universitário vem se expandindo em termos de oferta de cursos, com diversos programas surgindo entre 1980 e 2010 aproximadamente. Ao observar o gráfico, verifica-se que a maioria dos cursos surgiram entre 2001 e 2009, o que coincide com um período de forte incentivo e fomento à expansão das universidades federais. Percebe-se também que nos últimos 10 anos vem ocorrendo uma aparente desaceleração na criação destes cursos, visto que, dos dezessete, apenas dois deles surgiram neste período. Diversos fatores podem contribuir para que essa desaceleração ocorra, quer sejam eles de cunho político, econômico, social e/ou cultural, sendo necessário um estudo mais aprofundado para determinar quais as principais causas para essa contração.

O curso engloba o estudo e a performance da percussão de concerto e seu repertório?

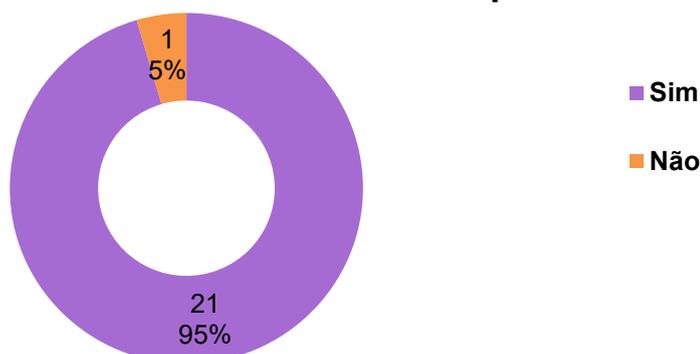


Gráfico 4: Representação gráfica das respostas da Questão 5 do Questionário 1.

Quantos semestres obrigatórios de aula de instrumento o curso prevê?

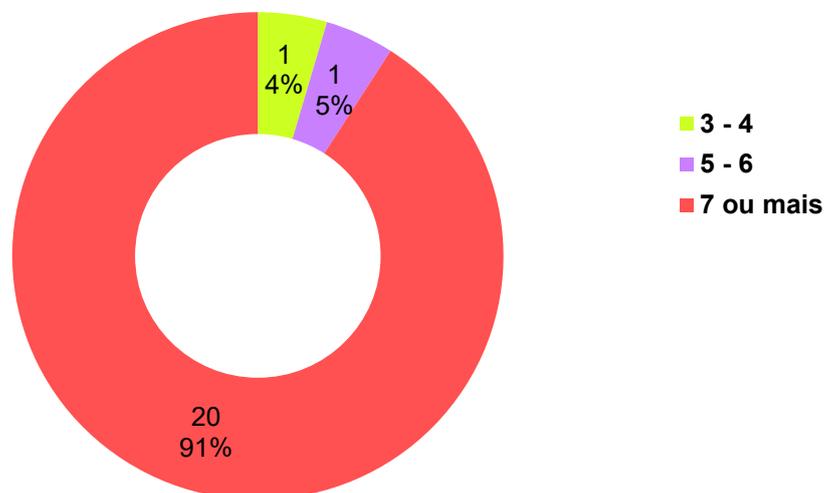


Gráfico 5: Representação gráfica das respostas da Questão 6 do Questionário 1.

Quanto às aulas de instrumento, por favor indicar se elas são:

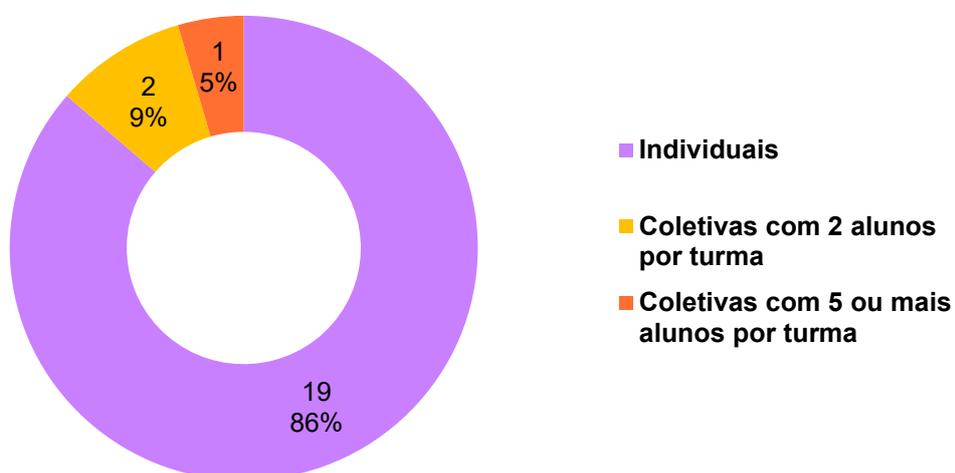


Gráfico 6: Representação gráfica das respostas da Questão 7 do Questionário 1.

O curso prevê obrigatoriedade de recital solo?

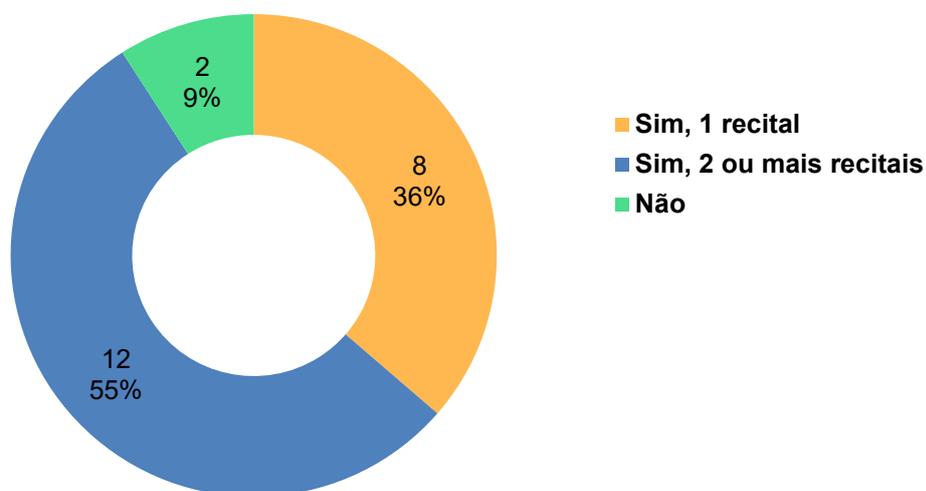
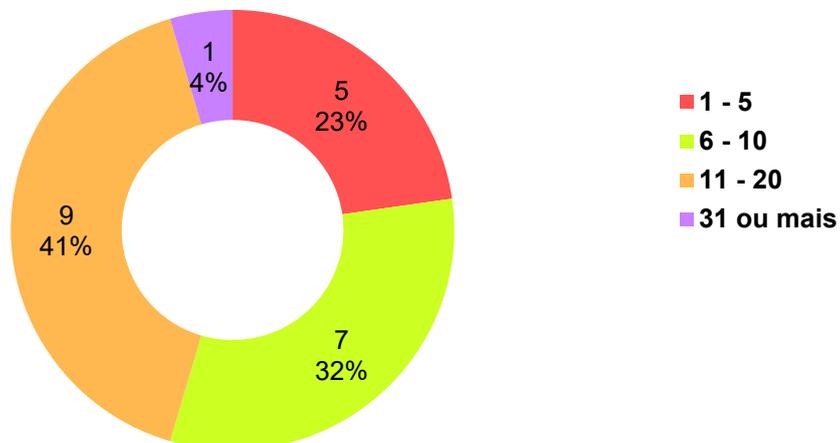


Gráfico 7: Representação gráfica das respostas da Questão 8 do Questionário 1.

Nos últimos 10 anos, quantos alunos(as) se formaram no curso?



³¹Gráfico 8: Representação gráfica das respostas da Questão 9 do Questionário 1.

³¹ Não houve nenhuma resposta para o intervalo 21 – 30.

Capítulo 3: Ensino e performance de percussão múltipla nos programas de graduação brasileiros

3.1 Questionário 2

Compreendido o funcionamento básico dos cursos e confirmado o enquadramento dentro das delimitações da pesquisa, este capítulo se voltou mais efetivamente para o tema central da pesquisa. O objetivo desta etapa foi colher informações através das quais seja possível analisar como ocorre o ensino de percussão múltipla solo em instituições de ensino superior brasileiras, e as bases sobre as quais ele acontece. Para isso, foi elaborado um segundo questionário, que foi enviado aos(as) 27 professores e professoras dos 21 cursos que responderam ao Questionário 1.

O Questionário 2 é composto por 11 questões focadas em percussão múltipla dentro dos cursos selecionados. As perguntas foram elaboradas para obter informações sobre o a presença dessa categoria de *performance* percussiva no programa, material trabalhado, e opiniões que ajudam a moldar a maneira como a percussão múltipla é abordada nos cursos. É necessário chamar a atenção para o fato deste novo questionário, além de trazer questões sobre o funcionamento dos cursos, apresenta perguntas de caráter opinativo. Assim, algumas respostas refletem uma opinião e/ou escolhas pessoais, correspondendo a forma como cada professor e professora orienta o estudo de percussão múltipla em seu curso e entende a necessidade do mesmo. Dessa maneira, para este questionário, a resposta de cada professor e professora será considerada individualmente.

Entre os dias 10 de novembro de 2022 e 26 de maio de 2023 foram recebidas 25 respostas, que serão analisadas em conjunto com as informações obtidas a partir das entrevistas e do Questionário 3, explicitados a seguir, possibilitando uma análise mais embasada.

3.2 Entrevistas

Além do Questionário 2, foram realizadas entrevistas com o intuito de aprofundar a discussão, abrindo espaço para outras considerações, explicações e novos questionamentos. No entanto, na impossibilidade de realizar este processo com

os(as) 27 professores e professoras, as entrevistas foram limitadas a 1 por região, É preciso salientar que foram considerados para a entrevista apenas os 17 cursos que responderam ao Questionário 1 na 1ª rodada de envios, ou seja, até 03 de maio de 2022. O processo de seleção dos professores entrevistados se deu através das respostas dadas no Questionário 1. A partir das perguntas do primeiro questionário, foram estabelecidos 7 critérios nos quais os programas deveriam se encaixar para serem elegíveis a entrevista:

- Atender ao Bacharelado e/ou a Licenciatura com Habilitação em percussão;
- Existir a pelo menos 11 anos no momento de resposta da pesquisa;
- Ser um curso focado em percussão de concerto e seu repertório;
- Ter 7 ou mais semestres obrigatórios de aula de instrumento;
- Oferecer aulas individuais de instrumento;
- Exigir ao menos 1 recital solo obrigatório;
- Ter formado no mínimo 6 alunos(as) entre 2011 e 2021.

12 cursos atenderam aos 7 critérios, sendo necessário realizar um desempate nas regiões sul e sudeste, que apresentaram mais de um curso elegível. O desempate seguiu a mesma ordem dos critérios estabelecidos anteriormente, de maneira que a primeira divergência definiu o curso selecionado. Na região sul, empatada em dois cursos, o desempate se deu pelo curso com mais tempo em atividade. Na região sudeste onde, devido a elevada quantidade de cursos, foi necessário selecionar mais de um curso a fim de respeitar uma certa proporcionalidade de representação. Neste caso o desempate se deu entre os cursos localizados num mesmo estado, novamente a fim de garantir uma proporcionalidade.

Em São Paulo, empatado em 3 cursos, o desempate se deu primeiramente pelo tempo de existência dos cursos, eliminando um programa, em seguida pela quantidade de alunos formados entre 2011 e 2021, prevalecendo o curso com mais alunos formados. No Rio de Janeiro, empatado em 2 cursos, foi selecionado o curso com mais recitais obrigatórios. Já em Minas Gerais, também empatada em 2 cursos, o curso foi escolhido em acordo com o orientador, uma vez que o empate permaneceu em todos os 7 critérios. Nas instituições onde há mais de um professor(a) atuante, as entrevistas foram realizadas com os professores(as) com mais tempo no cargo, a fim

de se garantir informações mais precisa sobre o funcionamento do curso. Dessa maneira, foram entrevistados professores de 6 cursos³² entre os dias 13 de dezembro de 2022 e 11 de maio de 2023. As entrevistas foram conduzidas por este autor com base nas respostas dadas pelos entrevistados no Questionário 2.

3.3 Questionário 3

Ao longo do processo de aplicação e análise das respostas, foi percebida a necessidade de se ouvir os principais envolvidos no processo de ensino e *performance* de percussão múltipla nos programas: os(as) estudantes, ou neste caso, ex-estudantes. Assim, foi elaborado um terceiro questionário, direcionado aos egressos dos cursos que tiveram professores entrevistados e que se formaram entre 2011 e 2021. A lista destes ex-estudantes foi fornecida pelos próprios professores após a entrevista, não tendo havido qualquer tipo de pesquisa em base de dados, visto que as instituição não podem fornecer essa informação e os programas raramente mantem uma base de dados de egressos. No total, este questionário foi enviado para 90 ex-alunos(as) e foram recebidas 58 respostas entre os dias 19 de julho e 24 de agosto de 2023. Duas respostas foram descartadas pois os(as) respondentes se formaram em 2010, não se enquadrando no recorte da pesquisa, resultando em 56 respostas válidas.

O Questionário 3 é composto por 7 questões divididas em 3 seções. Na primeira seção, além de informações pessoais³³, constam duas perguntas, sendo o restante do questionário condicionado a resposta de uma delas. Na pergunta 'Durante a graduação, você teve algum contato com percussão múltipla?', as opções de resposta eram 'Sim', 'Apenas através de peças de câmara e/ou grupo de percussão' e 'Não'. Caso a resposta assinalada fosse 'Sim', o(a) respondente seguiria para a segunda seção; se fosse assinalada a segunda alternativa, 'Apenas através de peças de câmara e/ou grupo de percussão', o(a) respondente era enviado diretamente para a última seção; em caso de resposta negativa, o questionário era finalizado. Não houve nenhuma resposta negativa a esta questão.

³² Originalmente foram selecionados 7 cursos, no entanto, por motivos de força maior, uma destas entrevistas não foi realizada.

³³ Nome, ano e instituição em que se graduou.

A segunda seção, respondida apenas por aqueles(as) que assinalaram 'Sim' na última questão da seção anterior, é composta por 3 questões e foi focada em repertório. Nela se buscou identificar se o(a) respondente executou peças solo de percussão múltipla apenas em prova semestral, em recitais de meio de curso ou de classe e no recital de formatura, bem como quais foram estas peças. 52 dos(as) respondentes seguiram para essa seção, tendo assim respondido o questionário completo. A terceira e última seção visava saber a opinião dos(as) egressos(as) sobre o impacto que o contato que cada um(a) teve com percussão múltipla durante a graduação teve no seu desenvolvimento musical e percussivo. 3 respondentes foram direcionados diretamente para esta seção.

3.4 Resultados e discussões

3.4.1 Componente curricular

Para compreender como acontece o ensino e a *performance* de percussão múltipla no âmbito do ensino superior no Brasil, é preciso compreender as bases sob as quais ele acontece. Observar como esta categoria de *performance* percussiva é tratada enquanto componente curricular parece um bom ponto de partida. Constatase pelas respostas à Questão 3 do Questionário 2 (gráfico 9) que, como era de se esperar, a maioria dos cursos tem o estudo da percussão múltipla previsto em suas diretrizes básicas. Apenas 3 dos 25 respondentes indicaram que seus currículos³⁴ não traziam essa indicação, no entanto um deles compartilha a tutoria do curso com outro professor que divergiu dessa negativa afirmando que sim, este estudo está previsto como componente curricular do curso. Essa divergência foi sanada ao observar o programa enviado por um dos professores.

³⁴ Neste trabalho, entende-se por currículo as ementas e programas de ensino fornecidos pelos(as) professores(as), disponibilizados nos sites das instituições e/ou pelos colegiados e secretarias dos cursos.

O estudo da percussão múltipla está previsto no currículo do curso?

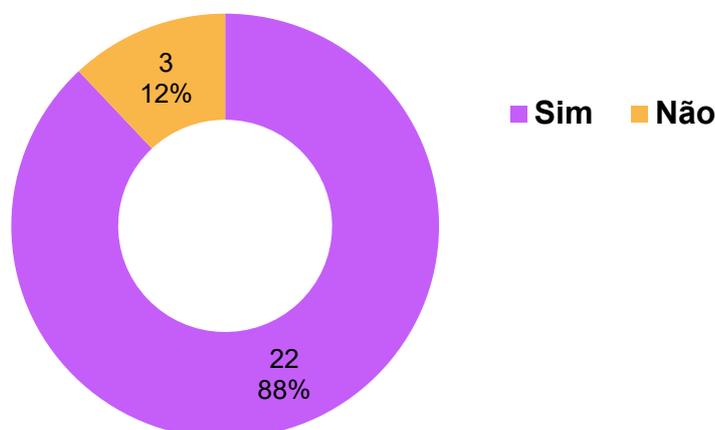


Gráfico 9: Representação gráfica das respostas a Questão 3 do Questionário 2.

Para corroborar estes dados, foram solicitados os currículos dos 19 cursos aqui representados, para que fosse realizada uma análise destes. Os currículos foram enviados pelos(as) próprios(as) respondentes, pelo departamento responsável da instituição, ou consultado na base de dados da instituição, resultando em 14 currículos obtidos. As informações obtidas a partir desta análise não só confirmam as constatações feitas (10 dos 14 currículos preveem o estudo de percussão múltipla em algum momento do percurso), mas também permitem observar mais de perto outros pontos da inserção da percussão múltipla como componente curricular.

Ao nos perguntarmos em que momento este estudo acontece, é preciso olhar para quando ele começa e até onde ele se estende. É possível afirmar pela análise dos currículos que a percussão múltipla é apresentada aos(as) estudantes ainda nos primeiros semestres de curso, entre o 1º e 4º semestre. Por outro lado, ao observarmos as respostas da Questão 4 do Questionário 2 (gráfico 10), que tratava do momento em que esse estudo é obrigatório, é possível perceber que, apesar de obrigatório em praticamente todos os cursos, na maioria deles (11 cursos, representados por 15 respostas), não existe um momento específico para se trabalhar percussão múltipla. Apenas 3 cursos (representados por 4 respostas) indicaram obrigatoriedade do 1º ao 8º semestre, 1 curso do 5º ao 8º semestre, 1 curso do 3º ao 4º semestre e 1 curso indicou que o estudo não é obrigatório.

Durante o curso o estudo de percussão múltipla é obrigatório em quais períodos? (Se necessário, marque mais de uma opção)

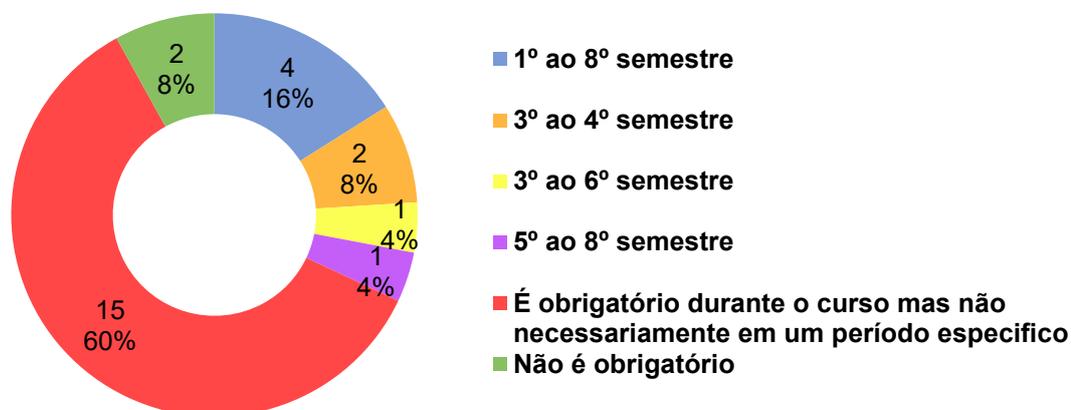


Gráfico 10: Representação gráfica das respostas a Questão 4 do Questionário 2. Os dados apresentados neste gráfico são referentes às respostas individuais.

Os(as) respondentes de dois cursos deram respostas divergentes nesta questão. Em um deles é possível afirmar apenas que o estudo é obrigatório no 3º e 4º semestre, mas há divergência se no 5º e 6º também, uma vez que um(a) dos respondentes deste curso assinalou as duas opções. No outro curso, os(as) respondente assinalaram respostas opostas uma a outra acerca da obrigatoriedade, contudo, o currículo do curso sugere este estudo em alguns semestres, desempatando a divergência a favor da obrigatoriedade.

No entanto, mesmo nos cursos que indicaram que existe uma obrigatoriedade em um momento definido, há variáveis que influenciam na decisão de introduzir a percussão múltipla naquele momento ou não, sobretudo o nível que o(a) estudante chega no curso. Nas entrevistas, realizadas justamente para que se possibilitasse uma maior discussão sobre as respostas do questionário, a maioria dos entrevistados afirmou que este é o principal parâmetro para avaliar o momento em que se inicia o estudo de percussão múltipla. Segundo um dos entrevistados, é necessário “esperar o perfil do aluno para que a gente possa analisar o momento” (Entrevista 2). Outro(a) entrevistado(a) comenta que, se um estudante já teve uma boa instrução antes de ingressar no curso e tem uma técnica já melhor desenvolvida, inevitavelmente ele irá ser apresentado a percussão múltipla de maneira mais imediata. No entanto se este(a) estudante chega ao curso com deficiência em pontos cruciais para a *performance*

percussiva, é necessário tentar corrigir essas deficiências antes de iniciar o trabalho com percussão múltipla:

Eu acho que assim, bom, primeiro tem a questão da maturidade do cara, justamente o nível que o cara entra. Se de repente ele já entrou com uma técnica legal de caixa, já toca tímpano, já toca teclado, já tá tocando diversas coisas bem, principalmente tímpano, caixa e teclado, você vai falar peças múltiplas... muitas vezes essa peça de múltipla, às vezes não tem tímpano, mas muitas vezes tem teclado e tem a técnica de caixa, ele vai ter que ter. Então, o que acontece é que às vezes a técnica de caixa do cara tá muito deficiente ainda, então você precisa tentar primeiro... levantar um pouco mais a técnica de caixa, tá!? Chegar num nível que aí ele possa então depois utilizar isso pra tocar outros tambores de uma forma... né!? E passar isso pro próprio *wood block*, ou *temple block*, com outro tipo de baqueta, mas já ter trabalhado melhor essas outras coisas (Entrevista 6).

A partir disso, é possível que nos cursos que indicaram que existem momentos específicos onde se trabalha percussão múltipla, isso pode não ser necessariamente seguido à risca. Essa obrigação pode, por exemplo, se restringir aos semestres próximos a recitais de meio de curso ou conclusão, como sugere um(a) dos(as) entrevistados(as) ao dizer que “no terceiro e no quarto ele é obrigatório. Ou no quarto, né? Porque tem que tocar no recital. E no resto ele é indicado, opcional, mas não é obrigatório” (Entrevista 4). Essa afirmação também pode ser sustentada ao observar as respostas da Questão 4 do Questionário 2 sob a perspectiva das opções assinaladas individualmente (Gráfico 11). A opção ‘3º e/ou 4º semestre’ foi a segunda mais assinalada, estando presente em 7 das 25 respostas, atrás apenas da opção ‘É obrigatório durante o curso mas não necessariamente em um período específico’, presente em 15 respostas.

Durante o curso o estudo de percussão múltipla é obrigatório em quais períodos? (Se necessário, marque mais de uma opção)

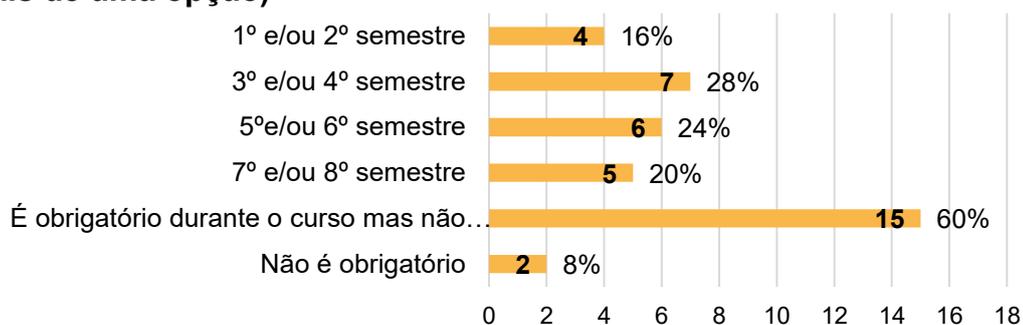


Gráfico 11: Representação gráfica das respostas da Questão 4 do Questionário 2. Os dados apresentados neste gráfico são referentes a cada opção, demonstrando em quantas respostas uma determinada opção estava inclusa.

Também se percebe por este gráfico, que há um declínio na indicação de obrigatoriedade do estudo de percussão múltipla a partir do 5º semestre. Isso pode se dar por muitos cursos darem uma maior liberdade a partir do terceiro ano de curso, permitindo que os(as) estudantes tomem maiores decisões acerca do caminho que irão seguir dentro das possibilidades da percussão. As inúmeras variáveis que acompanham a *performance* de percussão múltipla solo (espaço, tamanho da montagem, manutenção da montagem, instrumental, etc.), podem pesar contra na hora de definir um repertório, fazendo com que muitos(as) estudantes que dedicaram ao menos um semestre a este estudo na primeira metade do curso, optem por não mais fazê-lo.

Este autor acredita que os recitais, sejam eles para marcar o fim da primeira metade do curso ou de formatura, influenciam tanto no momento em que o estudo e *performance* de percussão múltipla acontece quanto na continuidade destes. A obrigatoriedade de se incluir um solo de percussão múltipla no recital, estabelece uma espécie de limite para o(a) estudante trabalhar percussão múltipla. Se ele(a) ainda não teve contato com essa categoria percussiva, este será o momento, já que deverá incluir uma peça em seu recital. Assim, foi perguntado na Questão 9 do Questionário 2 se havia a obrigatoriedade de se incluir uma peça solo de percussão múltipla nos recitais.

Durante o curso há a obrigatoriedade de inclusão de solo(s) de percussão múltipla nos recitais?

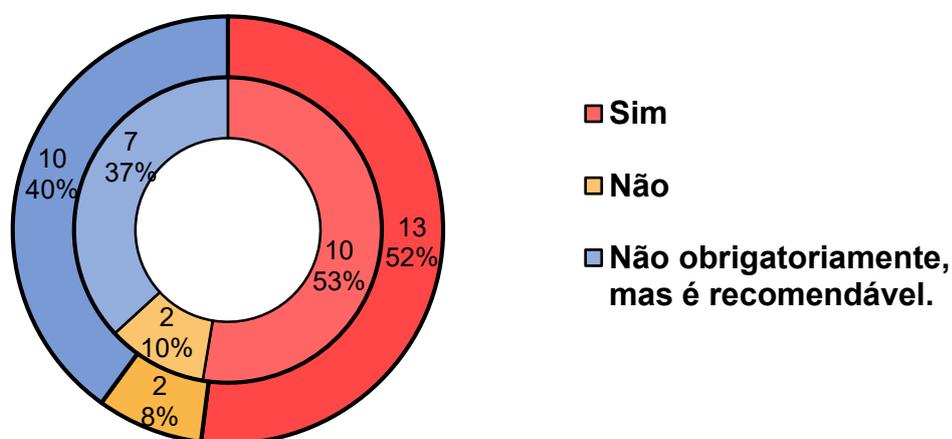


Gráfico 12: Representação gráfica das respostas a Questão 9 do Questionário 2. Os dados do círculo externo representam a quantidade de respostas a cada opção. Os dados do círculo interno representam a quantidade de cursos correspondente a cada opção.

Considerando as duas divergências que surgiram, sanadas em entrevistas, em 10 cursos (representados em 13 respostas) deve-se incluir uma peça de percussão múltipla no repertório, em 7 os(a) estudantes são incentivados a fazerem isso, mas não são obrigados, e apenas em 2 cursos não há nenhuma obrigatoriedade ou recomendação. Somando-se os cursos com inclusão obrigatória e os que recomendam, verifica-se que a grande maioria dos cursos incentiva ativamente a *performance* dessa categoria percussiva, muitas vezes até fazendo concessões para que o(a) estudante passe pela experiência de tocar múltipla. Na Entrevista 6, por exemplo, o entrevistado afirmou que, ocasionalmente, é aceito que se substitua o solo de percussão múltipla por “alguma coisa de múltipla que seja no contexto camerístico pelo menos. Mais pra ele ter essa experiência” (Entrevista 6). Já na Entrevista 4, foi dito que “o único caso que ele não toca percussão múltipla [...] é se ele tocar alguma coisa de bateria ou de percussão popular. [...] Entra aqui e vira percussão múltipla num contexto de música popular” (Entrevista 4).

Outro ponto a ser observado é que, dentre os cursos em que há obrigatoriedade de inclusão de percussão múltipla nos recitais, 7 deles indicaram no Questionário 1 que os(as) estudantes devem apresentar, no mínimo, 2 recitais. No entanto, não é possível afirmar com certeza se essa obrigatoriedade se estende aos dois recitais ou não. Duas das entrevistas foram realizadas com professores de cursos que indicaram ter 2 recitais obrigatórios, mas essa obrigatoriedade não é a mesma em todos. Em um curso o entrevistado afirma que “eles [estudantes] tocam percussão múltipla, sempre, nos dois. Mostra o espectro grande do curso, dos instrumentos que eles estudam” (Entrevista 3). Já no outro, “no recital de meio período é obrigatório” (Entrevista 4), já no recital de formatura o(a) formando(a) fica livre para escolher incluir ou não.

Quando olhamos para os cursos onde essa inclusão é apenas recomendada, algumas falas das entrevistas indicam que, os(as) estudantes tem acolhido a ideia e executado solos de percussão múltipla em seus recitais. Um dos entrevistados comenta, por exemplo, que sempre oferece opções e sugestões, “mas os alunos definem artisticamente o modelo do recital, como vai fazer, o que vai começar” (Entrevista 5), e mesmo não sendo exigido, tem sido incluído por conta própria. Outro entrevistado explica que em seu curso os(as) estudantes também são livres para montar o recital a sua maneira, e quando perguntado se ele observava interesse dos(as) estudantes em tocar esse repertório, ele responde que “é uma constante, a

gente pode ver que os alunos, de uma forma geral, aceitam bem a múltipla percussão, eles gostam” (Entrevista 2).

O fato é que, sendo obrigatório ou apenas como recomendação, a *performance* de percussão múltipla em recitais tem se mostrado uma prática recorrente, mostrando que os(as) estudantes de percussão compreendem a importância de se ter alguma experiência com essa categoria de *performance* percussiva. Isso fica ainda mais claro quando olhamos as respostas da Questão 2 e 3 da Seção do Questionário 3, que mostram que a maioria dos(as) respondentes tocaram alguma peça solo de percussão múltipla.

Em recitais de meio de curso ou de classe, você tocou alguma peça solo para percussão múltipla? Se sim, escreva qual(is).

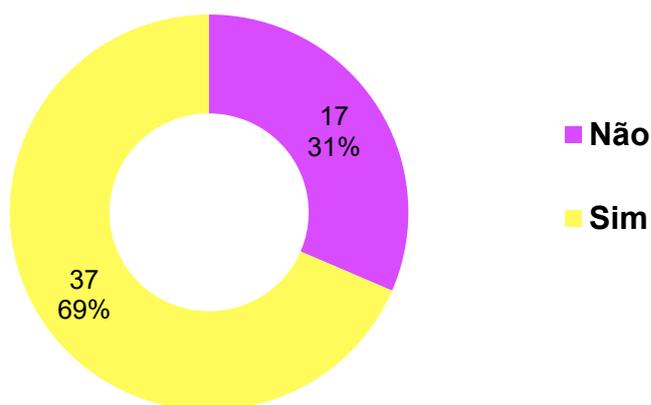


Gráfico 13: Representação gráfica das respostas a Questão 2 da Seção 2 do Questionário 3.

Em seu recital de formatura, você tocou alguma peça solo para percussão múltipla? Se sim, escreva qual(is).

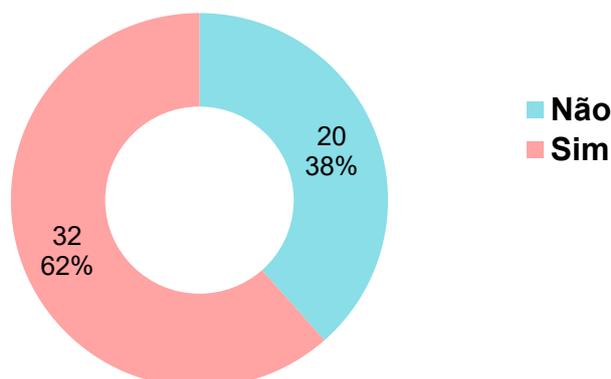


Gráfico 14: Representação gráfica das respostas a Questão 3 da Seção 2 do Questionário 3.

3.4.2 Repertório

Um curso voltado para a *performance* musical é fortemente baseado em repertório, composto por peças consideradas de concerto e estudos que, em conjunto com tais peças, visam o desenvolvimento de algum aspecto específico da prática instrumental. Com isso em vista, a investigação agora se volta para a identificação deste repertório, bem como para a forma como ele é escolhido.

Partindo do pressuposto que a percussão múltipla é item obrigatório nos currículos de percussão, o que foi comprovado no capítulo anterior, os(as) professores(as) foram questionados se, quando o(a) estudante tem seu primeiro contato com percussão múltipla dentro da graduação, é utilizado algum método ou peça de caráter didático. Quase todos os respondentes apontaram algum método ou peça, e a partir das respostas pode-se perceber que, salvo algumas exceções, foram indicados materiais que apresentam uma linguagem mais reconhecível, mas que também permitem que o(a) estudante seja exposto a diferentes formas de escrita, possibilidades de exploração e necessidades técnica. Ao todo foram indicados 8 métodos e 20 peças, todas listadas nas tabelas abaixo juntamente com a quantidade de vezes que foram mencionadas nas pesquisas.

Métodos	Nº de menções
10 Exercícios Iniciais para Percussão Múltipla <i>Ney Rosauo</i>	9
The Contemporary Percussionist - 20 Multiple Percussion Recital Solo <i>Michael W. Udow e Chris Watts</i>	8
Adler's Percussion Solo Series - ELEMENTARY PERCUSSION SOLOS - Book 1 <i>Roy Burns e Saul Feldstein</i>	3
Studies in Solo Percussion <i>Morris Goldenberg</i>	3
Portraits for Multiple Percussion <i>Antony Cirone</i>	2
Music for Multiple-Percussion: A World View <i>James Campbell e Julie Hill</i>	1
Multi-Pitch Rhythm Studies for Drums <i>Ron Delp</i>	1
Reflex: 15 Studies for the Intermediate Multi-Percussionist <i>Brett Dietz</i>	1

Tabela 3: Relação de métodos indicados na Questão 5 do Questionário 2

Peças/estudos	Nº de menções
French Suite <i>William Kraft</i>	2
English Suite <i>William Kraft</i>	2
Rebonds <i>Iannis Xenakis</i>	1
Vento <i>Carlos Stasi</i>	1
Side by Side <i>Michio Kitazume</i>	1
The Love of History <i>Charles Delancey</i>	1
Variantes <i>Léo Brouwer</i>	1
Variações para Quatro Tom-toms <i>Ney Rosauo</i>	1
Dualités <i>Aiko Miyamoto</i>	1
Alternation <i>Siegfried Fink</i>	1
Etude #2 for Snare Drum and 2 Toms <i>Mitchell Peters</i>	1
Introduction and Waltz for 4 Toms and Cymbal <i>Mitchell Peters</i>	1
Tork <i>James Campbell</i>	1
Engine Room for Multi Percussion Solo <i>James Campbell</i>	1
Die Zwitschermaschine <i>Al Payson</i>	1
Meditationen über ein Thema von J.W. Goethe für Schlagzeug Solo <i>Klaus Hochmann</i>	1
Pasacaglia <i>Mitchell Petters</i>	1
Fireworks <i>John O'Reilly</i>	1
Estudo No.2 <i>Luis D'Anunção</i>	1
Homage to Harry Partch <i>Robert McCormick</i>	1

Tabela 4: Relação de peças indicadas na Questão 5 Questionário 2

Como a resposta a essa pergunta era dissertativa, alguns comentários foram feitos, corroborando ainda mais com essa afirmação, por exemplo: “Penso em métodos que podem iniciar a familiarização da escrita/leitura de uma peça para percussão múltipla, bem como a disposição dos instrumentos, ‘montagem’ ou ‘set-up’, possibilidades de mudança de baquetas, técnica, timbres [...]” (Resposta 4), “Iniciamos geralmente com obras mais simples e com escrita tradicional, e seguimos para obras mais complexas” (Resposta 14), “Individualmente utilizamos a obra “Variantes” do Léo Brouwer, por oferecer um bom material para o entendimento do conceito da percussão múltipla e com efetivo instrumental mais básico, facilitando a montagem” (Resposta 23).

Ao compararmos a quantidade de métodos e de peças citadas, pode-se afirmar que o trabalho inicial de percussão múltipla acontece muito mais a partir de peças propriamente ditas. Ao mesmo tempo, verifica-se que o número de menções totais a métodos é superior ao de peças. Os 8 métodos citados foram mencionados em 28 respostas, sendo que os 3 mais citados estavam presentes em 20 delas, mesmo número total de peças citadas. No entanto, é preciso atentar para um indicativo que surgiu nas entrevistas, onde alguns entrevistados sugerem que este tipo de material costuma ser usado apenas como uma introdução a percussão múltipla e seus conceitos, sobretudo com aqueles(as) estudantes que nunca tiveram contato com essa categoria percussiva. Além disso, é provável que estes métodos de percussão múltipla não sejam utilizados da mesma maneira que os de caixa ou de tímpanos, onde é importante considerar uma sequência de escolha dos estudos, de maneira que exista uma progressão lógica dentro do livro. Dessa maneira, pode-se entender que estes métodos se assemelham mais a coletâneas de composições com intuídos didáticos, das quais as peças são escolhidas por sua simplicidade.

Um(a) dos(as) entrevistados(as), ao comentar sobre a forma como utiliza este tipo de material, é enfático ao dizer que não os utilizava de maneira metódica. “Era para pegar algum estudo para iniciar a pessoa” (Entrevista 4). Outro(a) entrevistado(a), falando sobre a utilização do método de Ney Rosauero, também afirma que seus(as) alunos(as) não fazem mais que dois estudos deste livro, e que “como uma introdução assim, basta pra passar pra ele o que é a percussão múltipla, como ela funciona musicalmente”. Em uma outra entrevista, o(a) entrevistado(a) diz que quando o(a) estudante chega ao curso com pouca ou nenhuma experiência com

percussão múltipla, o trabalho introdutório utilizando alguns métodos não é focado na execução mais correta possível, mas sim na apresentação deste universo:

Quando um aluno entra sem muita experiência na múltipla percussão, geralmente é inserido um processo bem inicial, e o método do Roy Burns é muito inicial. Só que a abordagem nesse método não é em si a execução do aluno, é que o aluno conheça a múltipla através daquele método. [...] Michael Udow, o *Contemporary*, eu acho que é um dos clássicos que a gente utiliza porque a escrita, a abordagem, o conceito técnico ali também, é um bastante interessante. O método do Ney Rosauro a gente utiliza também para alunos que não tiveram contato e que vão começar a ser inserido também nesse universo aí (Entrevista 2).

Também surgiu entre as respostas a indicação de que, para cumprir este papel mais pedagógico e introdutório, os próprios professores assumem um papel de compositor e também estimulam os(as) estudantes a compor pequenas peças, focadas no desenvolvimento e aprimoramento de alguma questão. Isso é explicitado em duas respostas:

Existe uma demanda de composições baianos vivos que auxilia no desenvolvimento de montagens e de técnica de percussão múltipla. Além disso estimulamos os nossos alunos a criarem e arranjam obras para desenvolver as questões técnicas específicas da sua turma. Em momentos específicos, componho obras com os direcionamentos técnicos, instrumentais e musicais dos alunos atuais (Resposta 6).

Estudos que eu escrevo especificamente pra cada aluno de acordo com as suas dificuldades técnicas/musicais e visando alguma peça que o aluno deseja executar no seu recital de formatura. Se o aluno gosta de compor incentivo ele a desenvolver uma pequena miniatura (Resposta 7).

Em complemento a Questão 5 do Questionário 2, e com o intuito de compreender a forma como a escolha do repertório trabalhado durante o curso acontece, foi perguntado o que faz com que cada professor(a) escolha trabalhar ou indicar estes métodos ou peças, do ponto de vista didático. De maneira geral, as respostas comprovam o que foi tido anteriormente, opta-se por um material simples e de fácil identificação, com uma linguagem musical mais próxima do que o(a) estudante está acostumado, mas que ao mesmo tempo proporciona uma ampliação da visão percussiva e musical, além de algum desenvolvimento técnico, sempre adequado ao nível técnico e musical de cada estudante.

Essa opção por um material simples justifica o fato de os métodos terem recebido mais menções totais do que as peças na questão anterior, sugerindo uma preferência pela utilização desse tipo de material didático nos momentos iniciais do

estudo, mesmo que apenas de forma breve, para apresentar conceitos. Os possíveis motivos para isso podem ser identificados em algumas das respostas desta questão. A maioria das respostas destaca a presença de peças de diferentes níveis nos livros, abrangendo desde conceitos básicos de leitura, escrita e estética até aspectos considerados intermediários. No entanto, vale ressaltar que há divergências de opinião em relação à progressividade dessas obras. Além disso, a possibilidade de se trabalhar com peças curtas e com instrumental limitado é outro atrativo, pois permite, dependendo da forma como é utilizado, que o(a) estudante passe por diversas montagens, com diferentes exigências do ponto de vista técnico e musical.

O método propõe uma reflexão sobre questões básicas para a percussão múltipla, que podem ser encontradas no repertório. Como abordar aspectos de equilíbrio, sonoridade, escolha de baquetas, possibilidades de execução, limitações de escrita, montagem de *setup*, adaptação acústica ao ambiente de performance, entre outros (Resposta 9).

São obras pensadas para iniciar os alunos na percussão múltipla. Grande educador, compositor e instrumentista, Ney Rosauro escreveu esses 10 estudos pensando em um desenvolvimento técnico além de uma ampliação gradativa no número de instrumentos dos setups (Resposta 10).

Montagens relativamente simples, questões técnicas e musicais relativamente simples. Importante deixar claro que eu não sigo nenhum dos métodos, pois não acredito que a progressividade dos estudos neles apresentados deem conta da diversidade de possibilidades da percussão múltipla. Prefiro indicar estudos isolados apenas para introduzir o aluno ao assunto (Resposta 18).

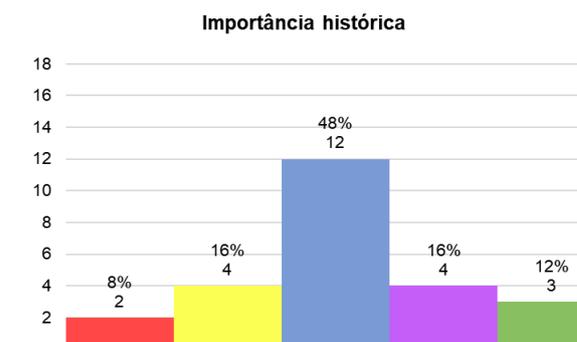
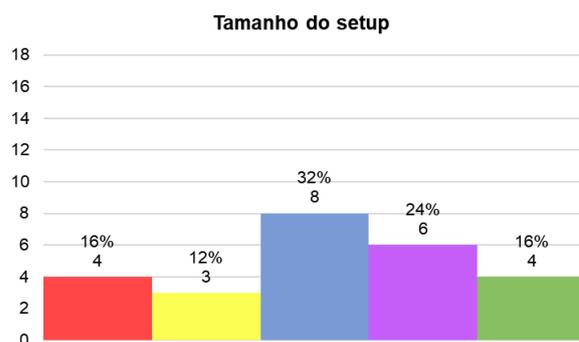
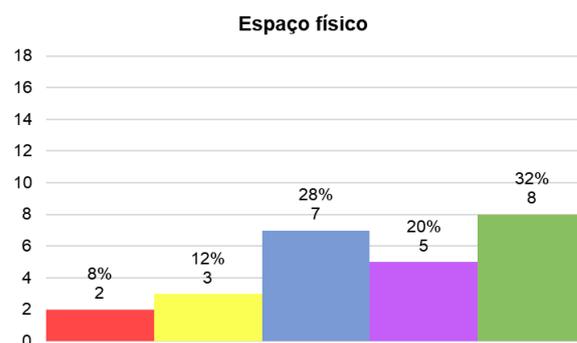
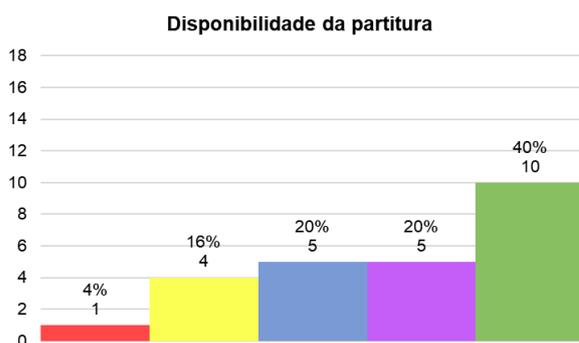
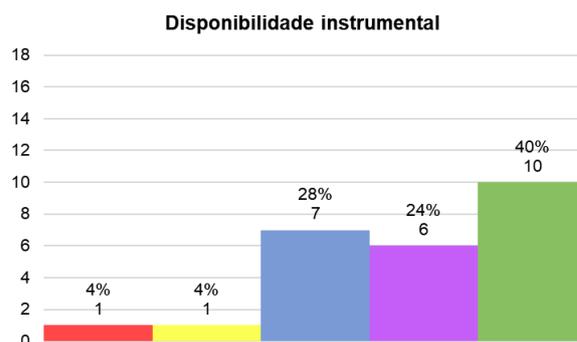
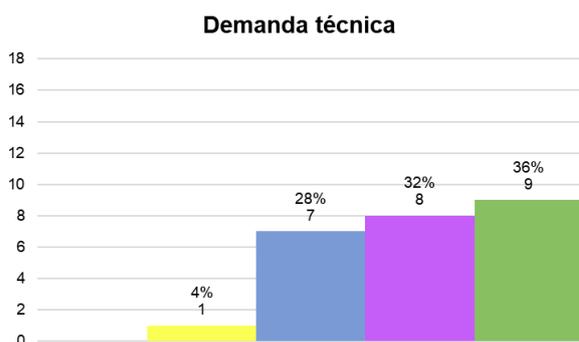
O fato de utilizar poucos instrumentos (3 é o número básico da maioria dos estudos), a leitura ser fácil mesmo para iniciantes, e o grau de musicalidade e técnica que eles ajudam a desenvolver nos iniciantes (Resposta 23).

Assim, fica evidente que existem duas formas complementares de se trabalhar percussão múltipla. Em um momento inicial, caso esse tipo de montagem instrumental seja uma novidade para o(a) estudante, a introdução se dá muito a partir da utilização de métodos, mesmo que com peças isoladas destes livros. Ao mesmo tempo, se o(a) estudante entra no curso com questões técnicas melhor desenvolvidas e já demonstra alguma familiaridade com a percussão múltipla, estes estudos já se iniciam a partir de peças 'de concerto'. Além disso, o fato de também terem sido citadas uma série de peças de diferentes níveis de dificuldade pode ser considerada uma comprovação do ponto levantado nas entrevistas, de que estes métodos são usados apenas como uma introdução ao conceito de percussão múltipla. Portanto, é plausível sugerir que a maior

parte do ensino de percussão múltipla se concentra, de fato, na prática de peças, deixando de lado os métodos após o(a) estudante ter tido suas primeiras experiências bem-sucedidas com os conceitos relacionados à percussão múltipla.

É de se imaginar que, para além das motivações didáticas, outros fatores são levados em consideração no momento de se indicar e escolher uma peça solo de percussão múltipla para trabalhar. Assim, com base no conhecimento do autor acerca das dificuldades e particularidades envolvidas na *performance* de percussão múltipla, foram elencados 13 fatores que podem influenciar nessa escolha. Foi solicitado aos(as) respondentes que classificassem, de acordo com sua opinião, visão educacional e condições do curso onde leciona, qual a relevância de cada um destes na decisão.

■ Nada relevante ■ Pouco relevante ■ Relevante ■ Muito relevante ■ Extremamente relevante



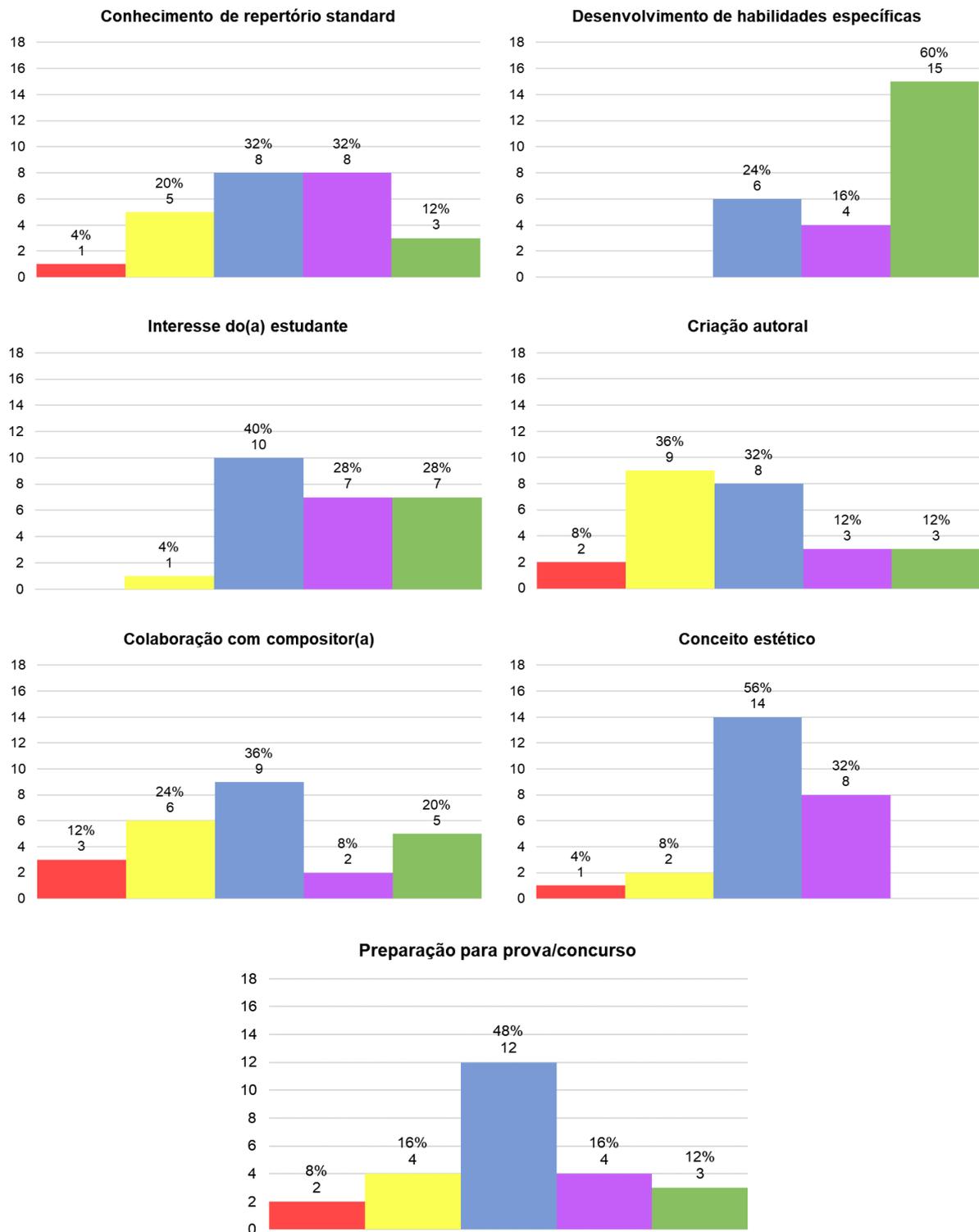


Gráfico 15: Representações gráficas das respostas da Questão 7 do Questionário 2.

Percebe-se que, com algumas exceção, os fatores elencados foram considerados majoritariamente relevantes ou mais, o que sugere que, apesar de algumas discordâncias, a opinião predominante é de que todos esses fatores são de fato importantes ou muito importantes na tomada de decisão. Mas chama a atenção

que ‘Criação autoral’ e ‘Colaboração com compositor(a)’ tenham uma alta taxa de sinalização da opção pouco relevante, indicando que estes podem ser os fatores de menor impacto na escolha das peças. De certa maneira, isso vai na contramão do que pode ser percebido no Capítulo 1.2, onde observa-se o desenvolvimento do repertório brasileiro para percussão múltipla solo totalmente conectado com o trabalho de compositores(as)-interpretes e com a colaboração entre compositor(a) e interprete através de encomendas ou dedicatórias.

Mesmo que a maioria dos fatores tenham sido assinalados majoritariamente como ‘Relevante’ ou mais, é possível perceber um certo equilíbrio em alguns fatores, como ‘Espaço físico’ e ‘Tamanho do *setup*’, onde nenhuma opção de relevância se sobressai muito. Esse equilíbrio pode ser entendido como uma importância secundária destes fatores, tendo sua relevância totalmente relacionada as condições do curso. Um dos entrevistados, cuja resposta foi ‘Nada relevante’ para os dois aspectos, afirma que a instituição na qual ele leciona dispõe um amplo espaço para a área de percussão, com diversas salas onde é possível manter *setups* montados sem comprometer o uso dos(as) demais estudantes. Além disso, o curso possui um grande acervo instrumental, possibilitando assim uma vasta gama de montagens. Por este motivo “na hora de escolher um repertório, é muito difícil levar em consideração a questão [...] espaço físico, realmente é o último ponto que a gente vê” (Entrevista 2).

Já outro entrevistado explica que, mesmo possuindo uma estrutura semelhante a citada acima, assinalou as opções muito relevante e relevante, respectivamente para ‘Espaço físico’ e ‘Tamanho do *setup*’, “justamente pela quantidade de alunos, e às vezes também pela quantidade de repertório que se fazia com o grupo de percussão” (Entrevista 6), o que muitas vezes impossibilitava a manutenção de montagens, bem como limitava bastante a utilização dos espaços em decorrência do alto número de estudantes no curso. Um terceiro entrevistado, que assinalou ‘Relevante’ para ambos os fatores, aponta que para eles espaço físico “não é um grande problema, mas a disponibilidade do instrumento sim” (Entrevista 3), e que, neste sentido, o tamanho do *setup* “só vai ser limitado por falta de” (Entrevista 3). Todas estas falas reafirmam a ideia de que estes fatores são levados em consideração no momento de se recomendar ou escolher uma peça, no entanto, estão condicionados à realidade do curso em questão e conectados a outros fatores que podem ser mais relevantes.

Dentre os fatores majoritariamente indicados como extremamente relevantes, destaca-se 'Desenvolvimento de habilidades específicas' como independência, ritmo e/ou exploração tímbrica, controle de sonoridade em instrumentos diferentes, entre outras. Nota-se inclusive, que esse fator foi o único a não ser sinalizado como nada ou pouco relevante por nenhum(a) respondente, sendo possível afirmar a partir disso, que este é possivelmente o fator mais importante a ser levado em consideração no momento da indicação ou escolha das peças solos de percussão múltipla.

Essa alta pode ser compreendida a partir do prisma da versatilidade necessária ao(a) percussionista moderno, uma vez que hoje este instrumentista deve ser capaz de dominar uma série de habilidades e instrumentos diferentes em vários sentidos. Assim, tendo em vista a grande capacidade da percussão múltipla de trabalhar diversos elementos musicais e percussivos, abordando-os de maneiras diferentes, as peças solo percussão múltipla se mostram um campo fértil para a realização destes estudos. Um(a) dos(as) entrevistados(as) comenta que entende este aspecto como uma forma de tirar o(a) estudante da sua zona de conforto, fazendo com que ele tenha que trabalhar questões distantes de sua prática habitual.

Por exemplo, tem gente que vem só de tocar ritmo, de tocar bateria. Então pegar uma peça, sei lá, um *King of Denmark*, ou pegar o próprio Brauer [Variantes]. [...] Assim como tem gente que nunca tocou bateria e nunca fez uma coisa que precisa de coordenação motora, então pegar um *Canned Heats*, por exemplo, ele vai ter que desenvolver um pouco disso (Entrevista 4).

Após essa classificação foi solicitado aos(as) respondentes que, caso houvesse algum fator que ele(a) considere relevante ou mais e que não tenha sido listado, informasse qual seria. Houve pouquíssimas respostas a essa questão, no entanto, algumas das que foram enviadas trazem outros pontos relevantes para a discussão sobre os fatores que influenciam na escolha destes solos.

Acredito que a percussão múltipla pode ser de extrema importância e o seu desenvolvimento pode ser aliado com a demanda do percussionista. Se algo mais popular, se algo mais contemporâneo, se algo mais a ver com percateria, pode ter a ver com independência rítmicas com ritmos brasileiros, ou algo mais ligado com orquestral. Depende muito de cada aluno. O curso não pode estar fechado com um repertório geral para todos os alunos (Resposta 6).

Habilidades de organização e execução a serem desenvolvidas para setups múltiplos (Resposta 9).

[...] O mais importante, no meu caso, seria o desenvolvimento de um pensamento crítico a respeito desta prática, cujo foco são os procedimentos mais adequados para se perceber, analisar e/ou querer executar este tipo de repertório/obra (Resposta 13).

Desenvolvimento da expressividade musical e artística através de um material musical que não está alinhado com a tradição do sistema tonal e/ou de notas definidas. Desenvolvimento da resolução de problemas através da montagem instrumental, permitindo também florescer uma criatividade que dialoga com outras artes e áreas (arquitetura, visuais, plásticas, engenharia, novas tecnologias ou aprimoramentos tecnológicos, etc.) (Resposta 20).

A percussão múltipla desenvolverá no estudante o conceito de corporeidade, sendo este fundamental na performance de qualquer percussionista (Resposta 25).

Ainda no sentido de identificar o repertório solo de percussão múltipla executado nestes programas, foi solicitado no Questionário 2 que os(as) respondentes indicassem de 3 a 5 peças que, em sua opinião, são importantes do ponto de vista didático e/ou artístico para a formação do percussionista e que eles(as) recomendam que seus(as) alunos(as) toquem. Foram citadas 40 composições solo com diferentes necessidades técnicas, estilos, linguagens e tamanhos, representadas na Tabela 5. É interessante observar que a maioria das peças que constam na Tabela 4, ou seja, indicadas como peças didáticas, também estão presentes na Tabela 5, reafirmando a ideia de que a *performance* de composições solo é a base sob a qual os estudos de percussão múltipla se desenvolvem.

Nome da peça - Compositor(a)	Nº de citações
Rebonds/Iannis Xenakis	18
The King of Denmark/Morton Feldman	6
Vento/Carlos Stasi	6
Cenas Ameríndias/Ney Rosauro	5
Anvil Chorus/David Lang	4
Quatre Inventions/Michel Cals	4
Zyklus/Karlheinz Stockhausen	4
Inspirations Diabolique/Rickey Tagawa	3
Psappha/Iannis Xenakis	3
Side by Side/Michio Kitazume	3

Le Grand Jeu / <i>Bruno Mantovani</i>	2
Monodrame I / <i>Yoshihisa Taira</i>	2
Perpetual Motion / <i>Mitchell Peters</i>	2
Passacaglia and Trio / <i>Mitchell Peters</i>	2
?Corporel / <i>Vinko Globokar</i>	1
Alternation / <i>Siegfried Fink</i>	1
Dualités / <i>Aiko Miyamoto</i>	1
El pie Metronomo / <i>Armando Gallego Aranda</i>	1
English Suite / <i>William Kraft</i>	1
Etude #1 / <i>Mitchell Peters</i>	1
Five Timbres / <i>Morris Goldenberg</i>	1
Floreal / <i>Tomás Marco</i>	1
French Suite / <i>William Kraft</i>	1
Garage Drummer / <i>James Campbell</i>	1
Grafittis / <i>Georges Aperghis</i>	1
Interieur I / <i>Helmut Lachenmann</i>	1
K / <i>Bruno Ruviano</i>	1
Pião / <i>Chico Mello</i>	1
Rapsódia / <i>Ney Rosauo</i>	1
Rondo / <i>Mitchell Peters</i>	1
Sound Action / <i>Stan Gibb</i>	1
The Love of History / <i>Charles Delancey</i>	1
Thirteen Drums / <i>Maki Ishii</i>	1
To The Earth / <i>Frederic Rzewski</i>	1
Toucher / <i>Vinko Globokar</i>	1
Três Danças Rituais / <i>Roberto Victório</i>	1
Two Takes / <i>Edson Zampronha</i>	1
Variantes / <i>Léo Brouwer</i>	1
Water Walk / <i>John Cage</i>	1
Outras ³⁵	4

Tabela 5: Relação de peças indicadas na Questão 11 do Questionário 2.

³⁵ Refere-se a outras indicações que não trazem nomes de peças, mas sugestões gerais, como 'compositores locais', 'composições autorais' e peças de câmara.

Para tentar compreender o que leva os(as) respondentes a indicar essas composições a seus(as) alunos(as), foi perguntado o que faz dessas peças referências no repertório para percussão múltipla, em termos de aspectos técnicos, interpretativos, históricos e conceituais. As respostas a esse questionamento são variadas, mas pode ser observado que a maior parte delas se baseia em dois pontos principais: variedade estilística e, justificando de certa maneira os números desse fator no Gráfico 15, importância histórica.

Um aspecto interessante a ser observado nas respostas que justificaram a indicação de determinadas peças a partir da sua importância histórica é que, em grande parte, essa importância está muito mais associada a figura do compositor do que da composição em si. Algumas poucas respostas ainda relacionam essa relevância do ponto de vista histórico com o fato de algumas dessas composições terem alcançado um lugar de destaque dentro do repertório percussivo, se tornando composições extremamente tradicionais, e por esse motivo devem ser estudadas. Uma síntese desse pensamento pode ser observada na seguinte resposta:

Tentando sintetizar creio que essas obras pertencem a compositores que são cultuados simbolicamente como relevantes para a comunidade da música ocidental. Essas obras tiveram a execução de percussionistas que possuíam cargos importantes nos grandes centros europeus e norte-americanos. A tradição incluiu tais obras nas principais programações das salas de concerto, festivais, encontros e centros especializados assim como nos programas de conservatórios, concursos e universidades desses países da Europa ocidental e América do Norte. Foram feitas críticas, livros e trabalhos tanto biográficos/históricos quanto analíticos/estético sobre tais obras. Essas foram selecionados como modelo já que muitos destes compositores foram professores, regentes ou amigos dos primeiros intérpretes das obras e de outros compositores e intérpretes "conhecidos". Com isto, herdamos e compramos tal tradição unida especialmente incentivados pelos professores de Percussão que tiveram a oportunidade de estudar nestes grandes centros e retornaram ao país com tais referências. Pela grande infraestrutura e propagação por meios diversos(gravações de alta qualidade em áudio e/ou vídeo , boas edições das partituras, etc) esse processo é ampliado (Resposta 7).

Outra observação significativa é que, algumas justificativas baseadas nesse ponto fazem menção a característica vanguardista e inovadora dessas composições tradicionais, afirmando que os compositores dessas peças “foram extremamente corajosos no sentido de acompanhar o que acontecia na música com o desenvolvimento da percussão, por isso devem ser lembrados e referenciados”. Essas ponderações sugerem que a escolha dessas peças está muitas vezes ligada ao papel precursor que tiveram em linguagens musicais que hoje estão bem

consolidadas. Entretanto, à medida que essas linguagens se tornaram parte integral do repertório percussivo contemporâneo, pode-se questionar se a contínua ênfase nessas composições e compositores ainda é essencial para os estudos de percussão. Um(a) respondente faz um apontamento relevante nesse sentido ao comentar que, embora cada docente elabore sua metodologia com base naquilo que estudou durante sua formação, muitas vezes replicando as indicações dessas peças tradicionais de compositores renomados e com relevância histórica, “o repertório de percussão é imenso e não se deve deixar de executar obras atuais e autorais, de forma que atualize e incentive repertório percussivo” (Resposta 8).

A maioria das justificativas para a indicação de determinadas peças é baseada na variedade, o que sugere que grande parte dos(as) respondentes presa por apresentar os(as) estudantes de seus cursos a maior quantidade possível de possibilidades interpretativas, estilísticas e técnicas. A opção por essa variedade é explicada de maneira sucinta em várias respostas como “no meu entender apontam aspectos essenciais a serem desenvolvidos, já que questionam maneiras canônicas de se tocar: áreas de toque, fraseologias etc.” (Resposta 13), ou “Cada uma a seu modo explora escritas diferentes; modos diferentes de pensar a montagem e escolha dos instrumentos; elementos para construção de uma corporeidade própria; explorações tímbricas distintas...” (Resposta 20), ou ainda “São peças diferentes esteticamente e que darão uma ótima noção da amplitude de opções da percussão múltipla” (Resposta 25). Mas é especialmente interessante observar duas justificativas mais longas, onde os(as) respondentes discorrem de acerca dos motivos específicos que os(as) fazem indicar determinadas peças. A partir dessas respostas se pode compreender melhor quais os aspectos contidos em uma determinada composição considerada de relevante e assim buscar outras peças que abordem estes aspectos, ampliando assim as possibilidades de repertório a ser trabalhado.

Todas essas obras são excelentes do ponto de vista da qualidade composicional, mas se enquadram em diferentes categorias: embora todas elas demandem um trabalho técnico-musical de alto nível, Xenakis [*Rebonds*] e Stasi [*Vento*] trabalham principalmente as peles (e madeiras no caso do Xenakis), e Lang [*Anvil Chorus*] usa principalmente instrumentos metálicos (+ 2 WB e 1 BD a pedal), enquanto Stockhausen [*ZyclusNo. 9*] e Victório [*Três danças Rituais*] são exemplos da multiplicidade percussiva, com grande número de instrumentos de categorias distintas (Resposta 15).

São peças conhecidas do repertório e cada uma apresenta alguma característica/desafio diferente para o músico. *Rebonds* é um dos principais

standards do repertório, de um dos principais compositores do século XX, tem uma montagem relativamente simples e tem um alto grau de exigência técnica; *To the Earth* exige o uso da voz e uma relação direta com aspectos teatrais (acho que todo o aluno deve passar por uma peça assim - pode ser outras como *Corporel*, *Toucher*, etc...); *King of Denmark* obriga o percussionista a sair de sua zona de conforto, tocando apenas piano, lidando com uma notação diferente e tendo que focar na exploração sonora (muito mais do que em precisão técnica tradicional ou rítmica); *Anvil Chorus* exige uma busca por sonoridades e soluções para o uso dos instrumentos escolhidos; tem uma demanda técnica grande e se transformou em um standard atual cuja estrutura composicional influenciou muito outras obras; *Side By Side* é uma ótima peça para o desenvolvimento dos alunos na percussão múltipla pois a montagem é simples, tem um bom grau de demanda técnica (mas não no mesmo nível de *Rebonds*), tem desafios rítmicos e musicais interessantes e funciona muito bem para recitais (Resposta 19).

Por outro lado, embora de fato seja possível visualizar a partir da Tabela 5 uma grande variedade de composições com diferentes estilos e estéticas, chama a atenção o fato de, dentre as peças mais citadas, muitas possuírem uma instrumentação composta quase que exclusivamente de tambores e terem uma estética muito voltada para a execução de ritmos definidos, com pouco espaço para pesquisa e desenvolvimento de exploração tímbrica. *Rebonds*, por exemplo, a peça mais citada nas respostas da Questão 11 do Questionário 2, tem 7 tambores (2 Bongôs, 3 Tom-toms e 2 Bumbos) como instrumentação da parte A e 5 na parte B (2 Bongôs, 1 Tumbadora, 1 Tom-tom e 1 Bumbo), além de 5 *Wood Blocks*. *Vento*, a terceira composição mais citada, segue uma linha similar, com 5 tambores como instrumentação (2 Bongôs e 3 Tom-toms), além disso ambas as peças são extremamente rítmicas.

Para obter ainda mais informações acerca do repertório executado nos cursos pesquisados, foi perguntado aos(as) egressos(as) destes cursos se eles(as) haviam tocado alguma peça solo para percussão múltipla em recitais de meio de curso ou de classe (Questão 2 da Seção 2) e em seus recitais de formatura (Questão 3 da Seção 2), e caso a resposta fosse positiva, foi solicitado que indicassem qual(is) peças. Para os recitais de meio de curso ou de classe, 17 respondentes afirmaram que não tocaram nenhuma peça desse tipo e 37 afirmaram que sim, haviam tocado, indicando um total de 28 peças (Tabela 6). Nos recitais de formatura há pouca mudança, com 20 respostas negativas e 34 afirmativas indicando 28 composições (Tabela 7).

Nome da peça/Compositor(a)	Nº de citações
Rebonds/Iannis Xenakis	10
Vento/Carlos Stasi	7
Inspirations Diabolique/Rickey Tagawa	2
Monodrame I/Yoshihisa Taira	2
O Silêncio Absoluto/Alisson Amador	2
Side by Side/Michio Kitazume	2
Asanga/Kevin Volans	1
Beschworungen/Ruth Zechlin	1
Blade/Benjamin Finley	1
Bone Alphabet/Brian Ferneyhough	1
Bricolage/Peter Tod Lewis	1
Canção Simples de Tambor/Carlos Stasi	1
Canned Heat/Eckard Kopetzki	1
Dualités/Aiko Miyamoto	1
English Suite/William Kraft	1
Floreal/Tomás Marco	1
i-131/Valeria Bonafe	1
Interieur I/Helmut Lachenmann	1
Kung Fu/De-Qing Wen	1
On Action of Music/Jocy de Oliveira	1
She Who Sleeps with a Small Blanket/Kevin Volans	1
Six Japanese Gardens (5mov)/Kaija Saariaho	1
Terra do Café/Gustavo Surian	1
The Room/Felipe Vasconcelos	1
Tres Quadros Sobre Pedra/Luis Antunes Pena	1
Variantes/Léo Brouwer	1
XY/Michael Gordon	1
Zyklus/Karlheinz Stockhausen	1

Tabela 6: Relação de peças indicadas em resposta a Questão 2 da Seção 2 do Questionário 3.

Nome da peça/Compositor(a)	Nº de citações
Rebonds/Iannis Xenakis	7
Matiz III/Rodrigo Lima	2
Vento/Carlos Stasi	2
She Who Sleeps with a Small Blanket/Kevin Volans	2
Anvil chorus/David Lang	1
Ao Redor do Fogo/Luiz Gonçalves	1
Asanga/Kevin Volans	1
Bone Alphabet/Brian Ferneyhough	1
Canned Heat/Eckard Kopetzki	1
Cidade do Sol/Giovanni Aglio	1
Dualités/Aiko Miyamoto	1
Graffits/Georges Aperghis	1
i-131/Valeria Bonafe	1
O Hospicio Logo ao Leste de Hollywood/Arthur Cornélio	1
O Silêncio Absoluto/Alisson Amador	1
On Action of Music/Jocy de Oliveira	1
One4/John Cage	1
Oppression/Martin Herraiz	1
Otnac/Jefferson Silva	1
Rogosanti/James Wood	1
Signals Intelligence/Cristopher Adler	1
Six Japanese Gardens/Kaija Sahraiiho	1
Songs I-IX/Stuart Saunders Smith	1
To the Earth/Rzewski	1
Touch/Marianthi Papalexandri-Alexandri	1
Variantes/Leo Brouwer	1

Tabela 7: Relação de peças indicadas em resposta a Questão 3 da Seção 2 do Questionário 3.

Quando analisamos as tabelas 6 e 7, vemos uma situação similar a mencionada anteriormente em relação a tabela 5, onde a maior parte das composições mais citadas utiliza uma instrumentação majoritariamente composta por tambores. No entanto, observa-se que, neste caso, grande parte das composições indicadas seguem este modelo. Das peças executadas em recitais de meio de curso

ou de classe, por exemplo, ao menos metade utilizam exclusivamente ou predominantemente algum tipo ou vários tipos de tambor. Também é possível perceber que *Rebonds* aparece como a peça mais executada em recitais, assim como *Vento*, mas ao mesmo tempo, peças reconhecidamente relevantes, como *Psapha*, e *The King of Denmark*, que inclusive figuraram entre as mais indicadas pelos os(as) professores(as), não foram citadas nenhuma vez pelos egressos.

A partir disso pode-se concluir que, apesar de grande parte dos(as) professores(as) afirmarem tentar incentivar um estudo de percussão múltipla a partir de solos que envolvam diferentes estéticas, montagens e sonoridades, os(as) estudantes acabam tocando composições majoritariamente de tambores e rítmicas. Isso pode estar relacionado a facilidade com que esse tipo de composição pode ser estudada e executada em outros contextos fora do ambiente acadêmico, além do fato de em muitos casos não ser necessário um trabalho profundo de pesquisa instrumental e sonora, uma vez que, sem a adição de muitos instrumentos variados, poucos minutos afinando os tambores bastam que o *setup* fique pronto.

3.4.3 Opiniões e conceitos

Ao longo de todo este trabalho, foi discutido os benefícios que o estudo de percussão múltipla traz para o desenvolvimento do(a) percussionista. A opinião dos professores e professoras de percussão brasileiros acerca da importância de se trabalhar essa categoria de *performance* percussiva durante a graduação parece bastante implícita em todas as falas e respostas. No entanto, se faz necessário tirar essas ideias das entrelinhas, deixando explícito o que os(as) percussionistas educadores(as) brasileiros realmente pensam, já que esses entendimentos pessoais moldam a forma como cada um(a) desenvolve sua didática. Assim, para compreender o que os professores e professoras que responderam ao questionário de fato pensam sobre o tema, foi feita uma pergunta direta e objetiva: Você acredita que o estudo de percussão múltipla é importante para a formação do percussionista? Por que?

Como esperado, todos(as) os(as) respondentes foram unânimes ao afirmar que sim, com alguns(mas) chegando a comentar que é de extrema importância, sendo fundamental para o bom desenvolvimento artístico e técnico dos(as) percussionistas. De maneira geral, as justificativas apontam que a percussão múltipla tem a capacidade de desenvolver habilidades técnicas e musicais que ampliam a visão do(a)

percussionista como *performer*, podendo inclusive auxiliar na *performance* de outros instrumentos, “justamente por essa capacidade de expandir os horizontes e apresentar novas possibilidades” (Resposta 5). Além disso, “a percussão múltipla é muito explorada pelos compositores na música contemporânea exatamente por permitir uma grande variedade e exploração sonora” (Resposta 19), dessa maneira, um contato prévio com essa categoria de *performance* percussiva prepara o(a) estudante para enfrentar os desafios técnicos, musicais e artísticos presentes na música de concerto atual. As respostas destacadas abaixo exprimem bem todas essas ideias:

Considero importante porque na percussão múltipla, com a ocorrência de instrumentos distintos executados pelo mesmo percussionista em um curto espaço temporal, é possível ampliar ou potencializar as habilidades de equilíbrio sonoro, independência motora, movimentação em cena, organização das montagens(*setup*)... Além disto, será comum a execução de partes de múltipla no repertório de música de câmara e orquestral que será um dos principais mercados de atuação profissional do percussionista (Resposta 7).

Para mim, seria a área mais importante de todas, por conta de fatores como ergonomia, seleção de materiais, desenvolvimento e questionamento de técnicas, timbre etc. Todos esses elementos podem ser aplicados a todos outros instrumentos (Resposta 13).

Além da exploração sonora, outros elementos do estudo da percussão podem ajudar o desenvolvimento do percussionista de uma maneira global: a capacidade de encontrar soluções para problemas técnico-musicais apresentados; o desenvolvimento da independência na execução de instrumentos que respondem diferente (tanto do ponto de vista rítmico, dinâmico, de articulação). A percussão múltipla também é uma forma de se sugerir colaborações com compositores (Resposta 19).

Sim, pois é uma linguagem que combina as questões técnicas (desenvolvimento com duas baquetas) com uma visão musical diferenciada de outras áreas, notadamente tímpanos e caixa-clara. A combinação de diversos instrumentos com a possibilidade de outras formas de grafia musical e a contemporaneidade das obras, quer sejam rítmicas ou com uma exploração de linguagem mais extrema no sentido de exploração de timbres, sem a obrigatoriedade de desenvolvimento temático, é de extrema importância para o percussionista ampliar sua consciência musical. As obras com percussão corporal, uso da voz, do corpo e de expressão teatral ampliam essa consciência, tornando o estudante um artista mais completo, com um repertório técnico/expressivo amplo, o que lhe dá mais possibilidades expressivas e musicais no seu futuro como profissional (Resposta 24).

Tendo em vista que os(as) estudantes (ou ex-estudantes neste caso), são os(as) agentes principais na *performance* de percussão múltipla dentro do ambiente

acadêmico, é necessário também os ouvir. A partir do recorte temporal feito por esta pesquisa (um intervalo de 10 anos), é possível afirmar que os(as) percussionistas formados(as) neste período já estão de alguma maneira inseridos no mercado de trabalho. É bastante provável que em algum momento da carreira fora do ambiente acadêmico, eles(as) tenham se deparado com situações onde as habilidades desenvolvidas a partir de estudos em percussão múltipla seriam aplicadas, de maneira que poderiam avaliar o tamanho do impacto que este estudo teve no seu desenvolvimento.

Assim, para de verificar se o contato com essa categoria de *performance* percussiva durante a graduação foi realmente eficaz, e se seu estudo realmente desempenhou um papel construtivo no desenvolvimento deste(a) estudante, foi perguntado aos(as) egressos se eles(as) acreditam que este contato contribuiu de alguma maneira para o seu desenvolvimento musical e percussivo e por que. 55 dos(as) 56 respondentes afirmaram que sim, por diversos motivos, muitos deles indo diretamente de encontro as justificativas apresentadas pelos(as) professores(as), reforçando assim a ideia de que a percussão múltipla é de fato uma categoria de *performance* percussiva importante, com capacidade de abrir a mente dos(as) estudantes para novas possibilidades, incentivando a busca por uma *performance* pautada na pesquisa de novos caminhos. É especialmente interessante observar algumas respostas onde os(as) respondentes relatam como este estudo impactou seu desenvolvimento como artista:

Acredito que, na percussão múltipla existe um mundo a ser explorado: escolha de timbres, escolha de montagem, mecânica a ser estudada, desvendar as notações da partitura, ler enquanto tocamos...essa série de estudos e descobertas enriquecem nosso repertório enquanto músicos e, especialmente enquanto percussionistas. Após sair da faculdade, senti-me mais preparada para o mercado de trabalho e encontrei soluções mais rapidamente, após ter contato com estudos de múltipla. Tudo isso, claro, com a ajuda e motivação dos meus professores (Resposta 27).

Eu nunca toquei batera na minha formação (toquei uma única vez para um concerto de doutorado em um música contemporânea que não usava a bateria de forma usual) e cheguei na graduação com muito foco em teclados. Então quando comecei os estudos de múltipla foi quando eu aprendi a falar de timbre, combinação de sons e minha parte da múltipla que é a logística espacial(posição, ângulo, combinação e seleção dos instrumentos) e mecânica (que envolve também consciência corporal, posição do corpo em relação aos instrumentos, descobrir onde a partitura vai ficar) da montagem do set. Toda vez que trabalhei com múltipla (em especial em música de câmara) tive a oportunidade de exercitar esse ouvido pra combinação de timbres, como esses timbres casam com as dinâmicas, eu acredito que foi

estrutural na minha formação pois fez eu pensar em mil coisas do meu fazer musical e foi um dos pontos chaves no meu crescimento e desenvolvimento/maturidade musical. Depois da marimba, percussão múltipla foi o formato mais recorrente no meu trabalho e o meu segundo favorito (Resposta 28).

[...] pude compor uma peça de múltipla que me trouxe outro tipo de vivência diferenciada que está relacionada com compositor/intérprete. Estas vivências me ajudaram no desenvolvimento de muitas coisas como: pensar e fazer uma montagens apropriadas; estudar e encontrar manulações efetivas; consciência corporal; desenvolvimento e noção espacial; trocas de baquetas; desenvolvimento de vários elementos técnicos (repetição de mãos, velocidade, destreza, coordenação motora etc.); tocar com baquetas diferentes ao mesmo tempo; tocar com 2, 3, 4 ou mais baquetas; desenvolvimento auditivo com timbres, alturas, harmonia, melodia, equalização etc.; desenvolvimento da memória; concentração; fraseado; sensibilidade e talvez outros elementos que eu nem consiga mensurar agora. Sem dúvida, a percussão múltipla contribui muito para o meu desenvolvimento musical (Resposta 34).

No que diz respeito ao âmbito percussivo, a percussão múltipla me ensinou demais em dois pontos específicos:

1- No que diz respeito ao âmbito percussivo, a percussão múltipla desenvolveu em mim um olhar muito estratégico com relação a forma como organizo meu set de instrumentos para executar uma obra. Aprendi com a percussão múltipla a construir montagens que possibilitem uma execução fluida e confortável que consiga ser capaz de interpretar de forma fiel o texto descrito pelo compositor na partitura. Esta é uma habilidade que acredito só ser possível desenvolver na prática, testando montagens e experimentando ideias, de forma a encontrar as melhores e piores soluções para os mais diversos problemas.

2- No que diz respeito ao âmbito musical, a percussão múltipla me ensinou a ouvir. Um ouvido sensível acredito ser elemento essencial para o intérprete ao longo do processo de preparação e execução de uma obra de percussão múltipla. Por muitas vezes somos desafiados a encontrar o melhor som possível nas condições menos ideais, já que muitas vezes estamos executando obras com instrumentos "não convencionais" [...] ou nos deparamos com situações adversas onde por exemplo a impossibilidade de realizar uma troca de baquetas nos obriga a adaptar nossa execução em função de encontrar o som ideal para a performance. Desenvolver um ouvido crítico o suficiente para discernir o melhor timbre e a melhor execução em cada situação é uma habilidade que a percussão múltipla nos ajuda a desenvolver, uma vez que é especialista em nos colocar em situações "problemáticas" que nos desafia a encontrar soluções para as questões descritas aqui neste texto (Resposta 44).

Outro conceito fundamental que molda a maneira como a percussão múltipla é ensinada e trabalhada dentro dos cursos de percussão, é o próprio conceito de percussão múltipla. Al Payson é o primeiro a definir o que se caracterizaria como percussão múltipla, afirmando que seria “à prática de uma pessoa tocando dois ou mais instrumentos ao mesmo tempo ou em rápida sucessão (instrumentos historicamente usados em múltiplos, como tímpanos, bongôs, timbales, etc., geralmente são considerados apenas um 'instrumento' neste contexto)” (1973, p. 16).

Anos depois, Steven Schick expressa um pensamento semelhante, apontando que percussão múltipla “consiste em uma série de instrumentos individuais arranjados de tal maneira que um percussionista possa tocar todos como uma unidade poli instrumental singular”³⁶ (2006, p. 16, traduzido pelo autor).

Nenhum destes dois autores estabelece de forma explícita se estes instrumentos devem ou não possuir qualidades diferentes, porém, o apontamento de Payson de que instrumentos como tímpanos, bongôs e timbales são geralmente entendidos como um, pode sugerir que de fato estes instrumentos devam possuir características distintas. Já a definição de Schick pode ser compreendida como mais abrangente, uma vez que ele apenas sugere que seja uma junção de vários instrumentos, dispostos de maneira que sejam tocados como um. Assim, pode-se dizer que existem duas definições que são ao mesmo tempo complementares e divergentes. Complementares no sentido de indicarem que se deve ter mais de um instrumento para se enquadrar como percussão múltipla, e divergentes ao discordarem sobre as características desses instrumentos.

Na literatura brasileira, para além da replicação dessas ideias, encontramos apenas Stasi e Gil discutindo estes conceitos, mesmo que não tão profundamente. Eles acompanham Payson e Schick no sentido da quantidade de instrumentos e da montagem, mas se alinham mais ao pensamento de Payson quando comentam que a busca pela riqueza de timbres em percussão se manifesta “a partir da diversidade de instrumentos de percussão pensados para a composição” (2010, p. 62). Com essa discussão em mente, a Questão 13 do Questionário 2 perguntava aos professores e professoras qual a definição de percussão múltipla e o que a caracteriza em suas opiniões, complementando com dois exemplos provocativos: uma peça para quatro tons pode ser considerada percussão múltipla? E uma peça para gongo?

Assim como os conceitos apontados, as respostas a esse questionamento também são, de maneira geral, convergentes e divergentes, concordando entre si em alguns pontos e discordando em outros. 19 das 25 respostas concordaram que percussão múltipla é definida pela quantidade de instrumentos utilizada, sendo 2 o número mínimo para ser categorizada como tal. Esse pensamento é bastante compreensível quando observamos a fala de um(a) dos(a) entrevistados(as), indicando uma forma de interpretar a palavra ‘múltipla’, quando comenta: “Para mim

³⁶ [...] consists of several individuals instruments arranged so that one percussionist might play them as single only-instrumental unit.

a questão começa com números. Quatro tom-tons. Aí a *Suite Francesa*, são três caixas, bumbos, bongôs, uma coisa assim. Múltipla. Para mim é em números, sabe?” (Entrevista 3). Essa justificativa sob uma ótica matemática, que parece ser a compreensão geral dos(as) 19 respondentes, com algumas respostas bastante enfáticas neste sentido como por exemplo “O próprio nome já diz, quatro tons, são mais de um, ou seja, são instrumentos múltiplos (Resposta 22)”, ou “Parte do princípio que para se considerar algo múltiplo precisamos pelo menos de duas ou mais opções, sendo assim um duo de tambores pode ser considerado percussão múltipla” (Respostas 25).

Já quanto a necessidade de se diferenciar tipos ou famílias de instrumentos, este grupo se subdivide. Enquanto alguns(mas) seguem com uma compreensão quantificada, aqueles(as) que defendem uma diversificação nos tipos de instrumentos, parecem entender “múltipla” em um sentido um pouco mais amplo, abarcando não apenas a questão numérica, mas também qualitativa. Nesta linha de pensamento, apenas a quantidade de fontes percussivas não seria suficiente para ser considerada percussão múltipla, sendo necessário combinar sonoridades para além de agudo e grave, como por exemplo 2 tom-tons + prato, caixa + triângulo, conga+bongô.

Em justificativa a este conceito, argumenta-se, por exemplo, que uma composição para quatro tom-tons não pode ser considerada uma peça para percussão múltipla pois “porque são instrumentos ‘iguais’, (mesmo que mude os tamanhos são construídos com as mesmas características, como teclas do piano ou cordas de um violão” (Resposta 7). Outra justificativa recorrente é que, dizer que uma peça para tom-tons é percussão múltipla, “seria dizer que um solo para 4 tímpanos, por exemplo também o fosse” (Resposta 10). Outro(a) respondente vai no mesmo sentido afirmando que “assim todos os solos de Elliott Carter serão solos de múltipla percussão”.

Este conceito, no entanto, pode possuir exceções que de certa maneira o contradizem. Surgiu em uma das entrevistas o questionamento sobre o motivo que leva a algumas composições que se encaixariam neste conceito quantitativo e qualitativo de percussão múltipla, não serem consideradas como tal. Peças como *Woodpecker* de Loius Andriessen, *Fabian Theory* de Nigel Westlake e *One Summary One Study* de John Psathas são comumente consideradas peças para marimba, ainda que possuam outros instrumentos em sua ‘orquestração’, chegando a serem classificadas como tal em algumas listas de repertório de instituições de ensino

estrangeiras, a do curso da Universidade do Kentuck³⁷ (EUA) e do Trinity College London³⁸ (Inglaterra). O mesmo ocorre com peças que tem o foco voltado para um instrumento específico, como *Impressions* de Nicolas Martynciow, para caixa clara e dois tom-tons. O entrevistado vai além e aponta que essa é uma situação que acontece em peças de música de câmara também ao comentar sobre *Rain Tree*, um trio de Toru Takemitsu:

Rain Tree, a gente nuncaalaria que no *Rain Tree* o cara tá tocando percussão múltipla, né? Ele toca crotale! [...] Quer dizer, *Rain Tree* é um trio de percussão múltipla? [...] Se você for levar o critério ao pé da letra, deveria entrar, dois instrumentos de percussão diferentes (Entrevista 4)

Uma possível explicação é aventada por ele mesmo quando comenta que “a caixa é uma família parte, o tímpano é uma família parte, os teclados são uma família parte [...] Agora, a percussão múltipla é... é percussão mesmo. Percussão no sentido de instrumentos... de tradição, não teclado” (Entrevista 4). Isso traz a ideia de que, em algumas peças que envolvam categorias de *performance* percussiva consideradas principais, ou seja, caixa, tímpanos e teclados (marimba e vibrafone), se houver uma ênfase maior nestes instrumentos, estas peças possivelmente serão consideradas solos destes instrumentos. No entanto, essa exceção a regra não parece muito justa nem correta, uma vez que pode ser tratada como arbitrária, já que não parece haver um critério claro sobre essa possível ênfase. Além disso, contradiz o único ponto de concordância entre maioria dos(as) respondentes, já que a premissa inicial dessa maneira de compreender percussão múltipla é que, independentemente ou não da qualidade dos instrumentos, é preciso mais de um para se tocar essa categoria de *performance* percussiva.

Apesar dessas duas visões sobre o conceito de percussão múltipla serem a maioria das respostas, além de parecerem ser as mais aceitas entre percussionistas no mudo todo, algumas respostas e falas das entrevistas apontam para uma terceira forma de entender percussão múltipla. Quando questionados se uma peça para gongo poderia ser considerada percussão múltipla, naturalmente várias respostas indicaram que não, mas algumas sugerem a compreensão de ‘múltipla’ no sentido de

³⁷ Versão consultada de 2021, disponível em <https://finearts.uky.edu/sites/default/files/public/content/documents/ukpercussion-repertoire-2020.pdf> acessada em 09/11/2023.

³⁸ Versão consultada de 2022, disponível em <https://www.trinitycollege.com/resource/?id=8545> acessada em 09/11/2023.

“multiplicidade timbrística em determinados contextos, podendo estar associado a 1 ou mais instrumentos a serem executados por 1 único intérprete” (Resposta 9). Ou seja, nessa linha de pensamento, percussão múltipla não tem necessariamente um conceito, mas é efetivamente um conceito, uma ideia abstrata, associada sobretudo a exploração tímbrica, que pode ser aplicada a uma ampla gama de instrumentos percussivos, independentemente de serem únicos ou múltiplos.

Essa ideia pode ser ainda mais extrema, ao ponto de “uma peça de 4 tons não significa, necessariamente, ‘múltipla’, ao mesmo tempo que uma obra para somente um instrumento pode significar” (Resposta 13). Isso também foi sugerido durante as entrevistas, quando um(a) dos(as) entrevistados(as) comenta que, do seu ponto de vista, uma peça para gongo “com muitas explorações, mudanças de baquetas, ela tá mais próxima de uma percussão múltipla mesmo do que uma peça de quatro tom-tons” (Entrevista 6). Em outra entrevista, a possibilidade de encarar as *Eight Pieces for Four Timpani* de Elliott Carter como percussão múltipla é revisitada, mas dessa vez afirmando que, neste caso, é possível, já que não se trata de um uso convencional do instrumento, “já é um pensamento de percussão múltipla no tímpano” (Entrevista 4). Neste sentido, seria possível dizer então, que uma peça como que *Mourning Dove Sonnet* de Christopher Deane para vibrafone solo, por exemplo, uma composição que explora o instrumento de uma maneira não convencional, com o uso inclusive de diferentes baquetas e preparações, possuiria mais característica de percussão múltipla do que *Thirteen Drums* de Maki Ishii, que utiliza basicamente tambores bastante similares e não tem nenhum tipo de exploração.

Essa forma de pensar abre espaço para que peças escritas para instrumentos únicos, como *Temazcal* de Javier Alvares, ou outras categorias de *performance* fora do panteão percussivo, como a música cênica em *Corporel* de Vinko Globokar, citada tanto por professores(as) quanto por egressos, que eram tidas como isoladas, sejam reconhecidas dentro da ‘multiplicidade’ percussiva como percussão múltipla. Peças como essas carregam a essência da ideia de percussão múltipla como conceito, o que em certos momentos se deve ser colocado como foco. Um dos respondentes, ao comentar sobre a possibilidade de substituir peças tradicionais de percussão múltipla por composições nestes modelos, afirma que:

[...] muitas vezes mais do que priorizar a importância do conceito de percussão múltipla na formação do estudante, eu gosto de priorizar o conceito de multiplicidade da percussão. Assim dentro de um recital de percussão,

uma peça como *Temazcal*, um solo de bombo ou de gongo pode até ser aceito como peça de múltipla (pois tiram o aluno dos instrumentos previstos no programa - caixa, teclado e tímpanos - e exigem grande exploração sonora) (Resposta 19).

Acredito que a melhor maneira de sintetizar os diferentes pontos de vista acerca do que é percussão múltipla, bem como as nuances que essa discussão trás, é observando uma das respostas mais completas e reflexivas que o Questionário 2 recebeu:

Essa discussão é complexa, difícil de ser respondida em uma pergunta. Sou capaz de dizer que seria necessário um artigo para apenas iniciar a discussão. Precisaria definir o que 'múltiplo' quer dizer, dentro do termo que carrega percussão junto. Se encaramos percussão como uma simples família de instrumentos e a expressão 'múltipla' uma simples questão matemática, então sim quatro tons caracterizam multiplicidade de tons e um gongo não seria múltiplo de nada. Mas, se entendermos percussão como um fazer musical, estendendo a sua concepção e compreensão da sua prática a algo mais conceitual, então a multiplicidade percussiva abarcaria algo maior para além de um plano cartesiano. Nesse sentido se o fazer musical percussivo, a percussão, pressupõe algo além do que simplesmente o instrumento, mas sim a resultante sonora, musical, a partir da variação de técnicas, de corporeidade, de sons a serem explorados, podemos considerar uma composição para gongo, a depender de como for escrita, uma obra de percussão múltipla. E, quiçá, não considerar quatro tom-tons como percussão múltipla, mas uma simples montagem de um mesmo instrumento com alturas distintas. Ou seja, se considero quatro tom-tons percussão múltipla, as peças do Carter para tímpanos não deveriam ser também? final, na época que em que foi escrita a utilização de quatro tímpanos não era de todo comum. Ou o ainda, *Marimba Phase* usa predominantemente apenas 5 notas da marimba. Nem por isso consideramos uma peça de percussão múltipla. Como disse no início essa é uma discussão complexa e difícil de ser respondido em uma única pergunta (Resposta 20).

Considerações finais

Al Payson afirma que uma das inovações mais interessantes do século XX na área da percussão de concerto foi a criação do conceito de percussão múltipla. Desde seu surgimento, em 1918, ainda que inicialmente muito atrelada a uma sonoridade jazzística, essa categoria de *performance* percussiva sempre foi objeto de pesquisa de novas possibilidades. Após algumas décadas de desenvolvimento, a percussão múltipla foi paulatinamente conquistando espaço nos programas de ensino percussivo, se estabelecendo como uma categoria de *performance* percussiva indispensável na trajetória de estudos de todo(a) estudante de percussão que almeja atingir um nível profissional. Sua característica mutável, a capacidade de adaptação a diferentes contextos e estilos, e o poder agregador em diversos sentidos, fazem desta categoria de *performance* percussiva a ferramenta ideal para estes(as) estudantes, desenvolverem suas ideias e noções de sonoridade, timbre, coordenação, criatividade, entre outras.

A ideia de um percussionista tocar vários instrumentos ao mesmo tempo emergiu entre compositores(as) brasileiros(as), como Cláudio Santoro, Osvaldo Lacerda e Eleazar de Carvalho, apenas na década de 60. No entanto, nesse intervalo de quase 50 anos entre *A História do Soldado*, peça que inaugura esse pensamento, e as primeiras composições brasileiras, surgiram diversas composições que deram mais visibilidade a percussão múltipla, como *La Création du monde* (1923) e *Concerto para Percussão e Pequena Orquestra* (1932) de Darius Millhaud, *Ionisation* (1931) de Edgar Varese, as *Construções* (1939/40/41) e *27'10.554" for a percussionist* (1956) de John Cage. Isso fez com que esse conceito desembarcasse em terras brasileiras já bastante trabalhado e compreendido em vários sentidos, inclusive do ponto de vista de relevância educacional. Isso ficou comprovado quando ao analisarmos o documento elaborado na primeira tentativa de se instituir um curso regulamentado de percussão no Brasil, em 1967, foram encontrados indicativos que permitem afirmar que os percussionistas daquela época já reconheciam o importante papel que a percussão múltipla desempenhava na educação da próxima geração de intérpretes.

Os cursos de percussão também estão diretamente ligados ao desenvolvimento do repertório brasileiro para percussão múltipla. Isso é percebido quando observamos que as peças solo para essa categoria de *performance* percussiva começaram a ser escritas alguns anos depois do surgimento dos primeiros

cursos focados em percussão de concerto. As primeiras peças, escritas a partir de 1973, tinha caráter didático, surgiram muito provavelmente pela falta de material de nível básico, visto que os primeiros solos internacionais tinham um nível de complexidade que não condizia com a realidade brasileira. Após o *boom* de cursos de alto nível, com o surgimento de cursos superiores inclusive, percebe-se também que o nível de complexidade das composições brasileiras para percussão múltipla também sobe. Isso pode estar relacionado ao fato desses cursos estarem capacitando os(as) percussionistas da época, possibilitando que peças com maior nível de dificuldade sejam executadas. Um fato que comprova isso é que todas as primeiras composições brasileiras que envolviam percussão múltipla foram estreadas fora do Brasil por percussionistas estrangeiros, comprovando que na década de 60 ainda não haviam percussionistas capazes de executar peças com alta complexidade.

Inicialmente, esta pesquisa foi concebida como uma forma de compreender como acontece o ensino e a *performance* de percussão múltipla nas instituições de ensino superior brasileiras. Contudo, os diversos processos, procedimentos e resultados oriundos destes, trouxeram à tona outros pontos de discussão, transformando este trabalho em um ponto de partida para outras discussões acerca da maneira como a percussão de concerto é ensinada, compreendida e produzida no Brasil. O Capítulo 2, por exemplo, pode ser entendido como um breve e superficial Raio-X da educação percussiva de concerto brasileira.

A partir da identificação de como os cursos se distribuem geograficamente, pode-se constatar que após mais de 50 anos de institucionalização do ensino da percussão de concerto no Brasil, o acesso a esse tipo de curso ainda não é totalmente democrático, ao menos do ponto de vista geográfico. Ainda que a relação número de cursos x total da população regional possa justificar a maioria dos cursos estar concentrada nos 3 estados mais populosos do Brasil³⁹, em um país de proporções continentais como este, com 27 unidades federativas e mais de 200 milhões de habitantes, existem apenas 22 cursos superiores especializados em percussão de concerto. Isso significa que, em algumas regiões, uma pessoa que deseje se especializar em percussão de concerto pode ter que buscar opções fora de seu

³⁹ <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37237-de-2010-a-2022-populacao-brasileira-cresce-6-5-e-chega-a-203-1-milhoes#:~:text=S%C3%A3o%20Paulo%20segue%20sendo%20o,estados%20mais%20populosos%20do%20pa%C3%ADs.>

estado, tornando a escassez de alternativas um fator limitante no acesso ao ensino nessa área. Já as informações obtidas a partir do Questionário 1 abre uma janela para se discutir como os cursos superiores de percussão brasileiros funcionam, levantando questões como formas de ampliar o alcance e a disseminação desse tipo de ensino, bem como a importância de se investir também em cursos que habilitem professores de percussão de concerto.

As informações e reflexões apresentadas ao longo de todo Capítulo 3 possibilitam visualizar como essa categoria de *performance* percussiva se integrou aos programas de ensino superior, sendo possível atestar que ela é definitivamente uma parte essencial dos currículos. É unanimidade entre os(as) professores e professoras brasileiros que a percussão múltipla, seja ela como conceito ou como montagem instrumental em si, pode ser a área da percussão que mais ajuda a desenvolver habilidade que vão além das necessariamente percussivas. A ideia de percussão múltipla, em seu cerne, foi concebida já como sendo uma forma de explorar novas sonoridades. Assim, ao incentivar um olhar muitas vezes diferenciado em relação a elementos como timbre, sonoridade, fraseado e equilíbrio, as composições para percussão múltipla solo abrem as portas para uma nova forma de se interpretar música.

Mesmo que esta pesquisa não tenha questionado os(as) atuais estudantes dos cursos envolvidos, é possível afirmar que os percussionistas em formação têm compreendido bem a necessidade de um contato com essa categoria de *performance* percussiva. Dentro do recorte temporal definido para esta pesquisa, pode-se perceber que a *performance* de percussão múltipla foi uma prática recorrente, estando presente em mais da metade dos recitais de conclusão. Além disso, os relatos apresentados pelos(as) egressos respondentes, também atestam os reflexos positivos que esse tipo de estudo causa no desenvolvimento percussivo e musical de um(a) estudante, com vários(as) respondentes afirmando que este trabalho foi essencial para sua formação.

Esta pesquisa também evidência que, diferente do que ocorre com a caixa, por exemplo, os métodos de percussão múltipla não são utilizados de maneira linear, sendo aplicados apenas como uma introdução, sobretudo para aqueles(as) que nunca tiveram nenhum contato com uma montagem instrumental percussiva. As diversas técnicas e conceitos envolvidos na prática de percussão múltipla permitem que estes estudos sejam feitos de maneira mais livre. Em instrumentos como tímpanos, são necessários exercícios preliminares para compreender a técnica específica do

instrumento. Nos teclados de percussão, também são realizados vários trabalhos técnicos antes da execução efetiva de uma composição. A natureza da percussão múltipla, que incorpora técnicas de diferentes instrumentos, proporciona uma liberdade que permite aos(as) estudantes concentrarem-se em habilidades que não exigem uma progressão de estudos linear e padronizada. Isso possibilita que cada estudante inicie os estudos de percussão múltipla de uma maneira diferente, com uma peça diferente, de níveis diferentes.

Os estudos de percussão múltipla acontecem geralmente a partir de uma ou duas peças solo, geralmente trabalhadas em momentos próximos aos recitais. É preciso salientar, no entanto, que algumas respostas dos Questionários 2 e 3 apontam que a percussão múltipla também é fortemente trabalhada por meio da música de câmara. Nestas respostas, foram indicadas ao todo 15 peças de variadas formações e que abordam a percussão múltipla de maneiras diferentes. Através destes questionários, esta pesquisa também foi capaz de identificar qual é este repertório, gerando assim uma lista de 85 composições com diversos níveis, estilos e demandas.

Quando observamos a quantidade de vezes que cada peça foi citada durante a pesquisa, fica claro que *Rebonds* de Iannis Xenakis é a peça de mais destaque, sendo citada 39 vezes, mais do que o dobro da segunda peça na lista. De fato, além da importância histórica da peça e a relevância do compositor, *Rebonds* possui diversos desafios técnicos e musicais que fazem dela uma obra essencial do repertório. No entanto, é curioso que a peça mais citada na pesquisa seja uma composição puramente rítmica e que não aborda nenhuma outra qualidade da percussão múltipla mencionada pelos próprios professores(as). Pode-se dizer ainda que *Rebonds* se tornou um modelo de percussão múltipla bastante estabelecido, visto que as 3 composições mais citadas são peças extremamente rítmicas onde os tambores são o principal instrumento.

Ao mesmo tempo, se analisarmos a tabela como um todo, notamos que foram indicadas desde peças que exigem uma vasta quantidade de instrumentos, resultando em grandes montagens instrumentais e uma ampla gama de timbres, até peças com instrumentação limitada, mas que fazem uso da voz e de elementos cênicos. Além disso, é possível verificar um número considerável de composições brasileiras que buscam pensar percussão múltipla de maneira mais experimental. Isso demonstra que, apesar de parecer existir uma certa preferência por peças com montagens menores, priorizando o uso de tambores ou a economia em termos timbrísticos, ainda

há um interesse por composições que vão além da questão rítmica, explorando sonoridades, gestos, entre outras coisas.

Algumas dessas peças trazem novamente a discussão do que é percussão múltipla, seja por apresentarem um *setup* composto por instrumentos com características similares, como *Variações para Quatro Tom-tons* de Ney Rosauro, *Signals Intelligence* de Christopher Adler ou *XY* de Michael Gordon, ou por abordarem um instrumento único a partir da ideia de multiplicidade timbrística, como *Canção Simples de Tambor* de Carlos Stasi ou *i-131* de Valéria Bonafé. Este autor acredita que não exista uma definição correta para percussão múltipla, mesmo porque tentar estabelecer uma definição única vai contra a própria essência da percussão múltipla. Ser mutável e adaptável é o cerne desta categoria de *performance* percussiva. Em termos educacionais, sobretudo no início da formação, faz sentido definir percussão múltipla em termos matemáticos e de qualidades instrumentais. Isso obriga o(a) estudante a enfrentar questões como coordenação, controle de sonoridade, controle de diferentes baquetas, entre outras.

Uma definição mais ampla, onde o ‘conceito percussão múltipla’ é aplicado a instrumentos únicos, abordando novas formas de enxergar, produzir som e explorar o instrumento, potencializa o olhar e o pensamento artístico, pois permite uma interpretação não baseada em sistemas ou técnicas já cristalizadas, mas sim e sentidos e sensações. Com isso em mente, e considerando que uma das características mais marcantes da percussão múltipla é a abertura para exploração tímbrica, parece razoável que composições escritas para um instrumento único, mas que possuem características diretamente associadas a percussão múltipla, possam ser tratadas como tal.

A pesquisa por novas sonoridades é a base sob a qual a percussão múltipla se desenvolveu ao longo dos anos. Assim parece natural que as formas de pensá-la se modifiquem com o tempo, abrindo espaço para novos conceitos, mas sem abandonar o que já se estabeleceu como senso comum. Desta maneira, este trabalho não pretendeu encerrar discussões, mas sim abri-las e potencializá-las, incentivando o debate não só sobre percussão múltipla, mas sobre a performance e o ensino da percussão de concerto de maneira geral, entre outras questões importantes e relevantes dos tempos atuais.

Ao examinarmos mais de perto o repertório abordado neste estudo, surge uma preocupante constatação: a esmagadora maioria das composições analisadas é de

autoria de homens brancos, revelando uma notável ausência de compositoras em geral e, igualmente, de compositores negros. No entanto, estudos futuros podem atestar que essa ausência não se deve unicamente à falta de produção de mulheres ou de pessoas pretas. Pelo contrário, é um reflexo de desigualdades históricas e estruturais presentes na música de concerto. Isso ressalta não apenas uma deficiência na percussão, mas uma falha sistêmica no campo da música de concerto, reforçando a necessidade de seguir promovendo uma maior diversidade e inclusão no repertório, no ensino e na prática musical, a exemplo de trabalhos como o realizado pelo Coletivo Tranças, de São Paulo – SP, formado apenas por percussionistas mulheres e que faz um trabalho de pesquisa e divulgação de compositoras, ou da iniciativa *Music by Black Composers* da *Rachel Barton Pine Foundation*, que faz um trabalho similar com compositores e compositoras negros e negras.

Por fim, espera-se que este trabalho tenha cumprido o papel a que se propôs, preenchendo um pouco da lacuna existente na produção textual sobre o ensino percussivo de concerto no Brasil, e que sirva de ponto de partida para produções futuras sobre os temas aqui abordados.

Referências

BOLOGNA, R. DE F. **Estudo interpretativo da obra “Janissary Music” de Charles Wuorinen**. Doutor em Música—Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 14 dez. 2018.

BOWMAN, J. M. **Four-Year Undergraduate Percussion Curriculum**. Tese de doutorado—[s.l.] Indiana University, 2018.

CHARLES, B. A. **Multi-percussion in the Undergraduate Percussion Curriculum**. Ensaio—Coral Gables, Florida: University of Miami, 2014.

CLYDE, K. **A Four-Year Curriculum for Applied Percussion at the Undergraduate Level**. Tese de mestrado—Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University, 2002.

GRECO, M. J. **A Multifaceted Performance Model for the Multiple Percussion Performance Practice: Performance Analysis of Select Works toward Developing a Graduate Curriculum**. Dissertação—Morgantown, West Virginia: West Virginia University, 2020.

HASHIMOTO, F. **A contribuição entre intérprete e compositor no processo de criação de três concertos brasileiros para percussão**. Teoria, Crítica e Música na Atualidade. **Anais...** Em: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro: Maria Alice Volpe, 2012.

HASHIMOTO, F. A. DE A. **Análise musical de “Estudo para instrumentos de percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil**: Dissertação—Campinas: Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, 16 dez. 2003.

JULIAN-JONES, R. C. **A survey of multiple percussion notation with an emphasis on timbre staff notation and setup**. Tese de doutorado—Las Vegas: Universidade de Nevada, 16 nov. 2005.

KERR, D. A Música no Século XX. **Universidade Estadual Paulista - UNESP**, p. 9, 2011.

MELO, C. H. S. **Catálogo de Obras Brasileiras para Percussão Múltipla Solo: de 1973 até 2012**. Trabalho de conclusão de curso—São Paulo: Universidade Estadual Paulista - UNESP, 2012.

MORAIS, R. G. DE; STASI, C. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. **OPUS**, v. 16, n. 2, p. 61–79, 2010.

NAVE, P. J. **A survey of percussion studio curricula in the state universities of the United States and Puerto Rico**. Dissertação de doutorado—[s.l.] The Ohio State University, 2001.

NEVES, J. C. DAS et al. **Plano geral de estudos para a formação do músico percussionista técnico profissional, elaborado pela comissão do grupo X de trabalhos do 1º Congresso Nacional de Música.** , jul. 1967.

PAYSON, A. Multiple Percussion at the School Level By Al Payson. **Percussive Note**, v. 11, n. 3, 1973.

REIMER, B. N. **Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music.** Tese de doutorado—Montreal, Quebec: Schulich School of Music - McGill University, dez. 2013.

ROBERTSON, T. A. **Examination of the Evolution of Multi-percussion.** Dissertação—Perth, Austrália: Edith Cowan University, 10 out. 2020.

SCHICK, S. **The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams.** [s.l.] University of Rochester Press, 2006.

SERALE, D. O. **Performance no teatro instrumental : o repertório brasileiro para um percussionista.** masterThesis—[s.l: s.n.].

SILVA, C. S. M. et al. Análise Musical da Marcha do Soldado, de A História do Soldado de Igor Stravinsky. 2021.

TULLIO, E. F. **O grupo do Brooklin: semente da percussão contemporânea no Brasil.** PhD Thesis—Aveiro: Universidade de Aveiro, 2014.

APÊNDICE A – Integra das respostas dissertativas às questões 5, 6, 10, 11 e 13 do Questionários 2 e das questões 1 e 2 da seção 3 do Questionário 3

<https://drive.google.com/drive/folders/1mZ2DUJulbyAp80NnqfxWzTunuEwzPjXI?usp=sharing>



APÊNDICE B – Transcrições das entrevistas

https://drive.google.com/drive/folders/1v1qhZ_lo4QpBv24_FcoG6JtpnzdF1i8-?usp=sharing

