

Emília Maria Chamone de Freitas

**O gesto musical nos métodos de percussão
afro-brasileira**

Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
2008

Emília Maria Chamone de Freitas

**O gesto musical nos métodos de percussão
afro-brasileira**

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

Linha de pesquisa: Práticas Musicais

Orientadora: Profa. Patrícia Furst
Santiago

Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
2008

Dedico este trabalho aos meus pais, Alberto e Eliane, que me transmitiram a paixão pela música, me incentivaram e me apoiaram em todos os momentos.

Agradecimentos

À minha querida família: Eliane, Maria, Ana Amélia, Carlos Alberto, Eduardo, Daniel e Marlene.

À Ana pelas incansáveis conversas, pela busca da verdade e do conhecimento.

À Maria dos Anjos, Daniela, Ronise e Valéria, amigas presentes que me acompanharam e estiveram ao meu lado durante todo meu percurso, que viram nascer e se concretizar meu sonho de realizar esta pesquisa.

À Patrícia Santiago, pela orientação e apoio.

A todos meus alunos do Grupo Magnum de Percussão, com os quais vivi e dividi meus questionamentos e idéias sobre educação e percussão.

A José Alonzo, Marly Palhares, Eliane Sudário e Eldo Pena, pela generosidade e convivência nestes 5 anos de trabalho no Colégio Magnum.

Aos meus amigos queridos Edson Fernando, Tarcísio Braga e Bruno Santos.

Ao professor Fernando Rocha.

Les gestes musicaux d'une société peuvent lui être aussi spécifiques que ses instruments de musique. Au même titre que les objets producteurs de sons, certains gestes pourraient nous parler des conceptions musicales d'un groupe humain, ou de ses représentations de l'univers social et religieux, du corps, du souffle, de l'espace... Mais – le constat en a déjà été fait par plusieurs auteurs – mises à part certaines démarches qui restent encore trop isolées, nous, ethnomusicologues, n'interrogeons pas ces mouvements de manière systématique. En outre, l'attention qu'on leur accorde reste trop souvent confinée à en fournir une description ou à les expliquer en termes d'efficacité sur le plan de la production sonore. Pourtant, dans le monde andin, par exemple, nombre des gestes ont une finalité pratique tout en étant autre chose, une manière de vivre son corps, une façon d'entrer en relation avec les forces de l'invisible, avec les êtres vivants, avec les objets... (Rosalia Martinez, 2001, p. 167)

RESUMO

Esta pesquisa consiste em uma análise do tratamento e da apresentação do gesto musical em significativos métodos de percussão afro-brasileira, tendo como objetivo principal refletir sobre a importância da gestualidade e da corporalidade nas relações de ensino-aprendizagem dos instrumentos de percussão. Primeiramente foi realizado um estudo comparativo destes métodos, destacando as mudanças na produção, difusão e recepção destes bens culturais, assim como o delineamento de seus princípios, abordagens e tendências pedagógicas. A revisão de bibliografia realizada tratou das definições e abordagens do gesto musical influenciadas por diversos domínios do conhecimento como a Educação Musical, a Filosofia e a Etnomusicologia. Os resultados encontrados na análise dos métodos indicaram que o gesto musical é frequentemente apresentado em função da técnica instrumental, centralizado nas mãos e nos movimentos diretamente relacionados à produção sonora, em detrimento de outros movimentos do corpo também envolvidos na *performance*.

Palavras-chave: percussão afro-brasileira, métodos de ensino instrumental, gesto musical.

RÉSUMÉ

Cette recherche consiste en une analyse de la façon dont le geste musical est présenté à travers des méthodes signifiantes de la percussion afro-brésilienne, et son objectif principal est de réfléchir sur l'importance du gestuel et du corporel dans les rapports enseignement-apprentissage de la percussion. On a d'abord mis en marche une étude comparative des méthodes sélectionnées, mettant en relief la dynamique établie entre la production, la diffusion et la réception de ces biens culturels, ainsi qu'une esquisse de ses principes, approches et tendances pédagogiques. Les résultats trouvés à partir de cette analyse des méthodes nous ont permis de suggérer que le geste musical est fréquemment présenté en fonction de la technique instrumentale, ayant comme centre les mains et les mouvements qui se trouvent directement en rapport avec la production sonore, en détriment d'autres mouvements du corps, compromis eux aussi dans la performance.

Mots-clé : percussion afro-brésilienne, méthodes d'enseignement instrumental, geste musical.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Percussionistas tocando atabaque	30
Figura 2	Percussionista tocando bombo sinfônico	31
Figura 3	Percussionistas tocando zabumba	31
Partitura 1	Ritmo de maracatu e variações adaptado para pandeiro	35
Partitura 2	Ritmo executado pelo <i>tambor chico</i> no candombe uruguaio	39
Figura 4	Esquema gesto físico e gesto mental	45
Figura 5	Esquema “mútua-fundação” entre movimento e som	47
Figura 6	Técnica de dois surdos	58
Figura 7	Técnica de chocalho	58
Figura 8	Paiá, afoxé e cuíca	58
Figura 9	<i>Maracatu Porto Rico</i>	59
Figura 10	Forma de sustentação do pandeiro	60
Figura 11	Forma de sustentação da caixa, tarol e caixa em cima	60
Figura 12	Ritmo de samba no pandeiro	61
Figura 13	Ritmo de samba no pandeiro	61
Figura 14	Golpes percussivos da conga ou atabaque	62
Figura 15	Ritmo de samba no pandeiro	63
Figura 16	Apresentação do pandeiro	63
Figura 17	Técnica do golpe percussivo “polegar”	64
Figura 18	Técnica de repinique	65
Partitura 3	Ritmo básico, variações e entradas do repinique de escola de samba ...	66
Figura 19	Técnica do golpe percussivo ponta de dedos e sua grafia musical	67
Figura 20	Técnica do golpe percussivo punho e sua grafia musical	68
Partitura 4	Exercício de combinações rítmicas “ponta de dedos / punho”.....	68

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	11
1.1	Entrada – Chamada	11
2.	OS MÉTODOS DE PERCUSSÃO AFRO-BRASILEIRA	21
2.1	Considerações iniciais	21
2.1.2	“Da cozinha à sala de estar”	23
2.1.3	Novos recursos disponíveis aos estudantes de percussão	25
2.2	Os métodos de percussão afro-brasileira	27
2.2.1	Objetivos que impulsionaram a publicação dos métodos	28
2.2.2	Em busca de uma Educação Musical Brasileira	28
2.2.3	Preconceitos sobre a percussão e os percussionistas	30
2.2.4	Os métodos publicados no exterior	32
2.2.5	Conteúdos musicais e progressividade didática	32
2.2.6	Princípios pedagógicos comuns	34
2.2.7	Abordagens pedagógicas e tendências comuns	36
3.	GESTO MUSICAL	38
3.1	Aspectos iniciais	38
3.2	Gesto	40
3.3	Gesto musical	42
3.3.1	Gesto físico e gesto mental	43
3.3.2	A mútua-fundação entre gesto e música	46
3.3.3	Dimensão cultural do gesto musical	48
3.4	Gesto musical e técnica instrumental	50
3.5	Gestualidade e percussão	51
3.5.1	Gestualidade na percussão afro-brasileira	53

4.	O GESTO E O MÉTODO	56
4.1	Apresentação do gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira.....	56
4.1.1	Fotos, desenhos e vetores de movimento	57
4.1.2	Textos explicativos	63
4.2	Gesto musical e notação musical	66
4.3	O gesto musical nos métodos	68
4.4	Possíveis caminhos e percursos para o desenvolvimento de novas abordagens do gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira	69
5.	BREQUE FINAL	72
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76
	ANEXO	80

1

INTRODUÇÃO

1.1 Chamada - Entrada¹

A música percussiva ocupa nos dias de hoje um lugar de destaque na cultura brasileira, sendo um dos principais símbolos culturais do país. O Olodum, a Timbalada, as escolas de samba do Rio de Janeiro e os blocos afro, grupos musicais de base fortemente percussiva, se transformaram em cartões postais da cultura e da musicalidade brasileira.

Esta música fundada na relação intrínseca estabelecida entre gesto, som e movimento, é recriada em cada *performance* pelos corpos dos batuqueiros e dançarinos. Fixada na partitura, impressa nos métodos de percussão afro-brasileira para então ganhar lugar dentro da educação musical formal, ela é distanciada de seus atores e de sua tradição, sofrendo intensa transformação no seu processo de produção, difusão e recepção.

Ao longo da minha vivência profissional como percussionista e professora, pude estudar vários métodos de percussão afro-brasileira, pioneiros na difícil tarefa de notar em partitura e sistematizar pedagogicamente o ensino da percussão brasileira, tão variada em ritmos, instrumentos e técnicas. Eles contêm vasta gama de informações, frases rítmicas, grades polifônicas de samba, maracatu, baião, entre outros ritmos, além de exercícios técnicos, leituras musicais e pequenos textos informativos sobre a história dos ritmos e dos instrumentos.

Entretanto, aspectos musicais que extrapolam a técnica instrumental, a leitura rítmica e o repertório de ritmos, como a interpretação, a improvisação e a composição são pouco sistematizados nestes manuais. Escritas musicais confusas, falta de ordenação e progressividade didática dos conteúdos, excesso ou inexistência de exercícios são problemas comuns a várias publicações. Para atender às diferentes demandas musicais dos alunos, torna-se necessário, então, utilizar trechos de vários métodos.

¹ – As expressões entrada, chamada e virada são amplamente utilizadas na prática percussiva afro-brasileira, que musicalmente tem a função de articular a forma, o caráter, o andamento e até o ritmo a ser tocado. De acordo com a entrada, a “chamada” de um mestre de escola de samba ou samba-reggae, os participantes do grupo saberão que ritmo ou arranjo irão tocar a seguir. Uma “virada” ou um “breque” conduzido pelo mestre ou executado em conjunto, poderá sinalizar o final da música, transições importantes ou pausas.

Uma preocupação semelhante sobre a pedagogia da percussão está presente na pesquisa de Rodrigo Paiva (2004). Ao analisar métodos de percussão e bateria, ele observou que apesar da formação do percussionista estar profundamente ligada à prática em conjunto, estes privilegiam uma concepção de educação musical individualizada e descontextualizada. Por “educação musical individualizada”, o autor compreende a ausência de ligações com a prática em conjunto e por “educação musical descontextualizada”, a pequena ou ausente preocupação com os diferentes perfis dos alunos. Os métodos, dessa maneira, “revelam uma educação musical relacionada com os valores tradicionais do ensino da música” (PAIVA, 2004, p.10), como a ênfase na técnica instrumental e na notação musical.

Os métodos analisados trazem uma série de ritmos e exercícios para o desenvolvimento de habilidades relacionadas à mecânica instrumental, principalmente técnica, coordenação e independência, ou ainda relacionadas à teoria e notação musical. Não há preocupação quanto à integração dessas atividades a questões musicais de caráter mais amplo, como as capacidades de *performance* em grupo, improvisação, criação, apreciação e crítica musical. Além disso, a reflexão e a discussão sobre as diferenças individuais entre os alunos não estão presentes na concepção da maioria desses métodos, fazendo com que suas propostas e aplicações muitas vezes se tornem pouco flexíveis (PAIVA, 2004, p.10).

Ritmos transmitidos oralmente, como o baião, maracatu, ijexá e samba - apenas para citar alguns - são a matéria prima fundamental dos métodos de percussão afro-brasileira. Nestes, os ritmos da cultura popular são transcritos com o objetivo de registrar em partitura seus padrões básicos e variantes, ou para proporcionar o aprendizado de suas “levadas²” características e técnicas de seus instrumentos tradicionais. Entretanto, como ressaltou Paiva (2004), a sistematização pedagógica dos métodos é, muitas vezes, baseada em modelos do ensino formal. Esta observação parece óbvia, pois quando pensamos em método de ensino instrumental, nos remetemos imediatamente à longa tradição da educação musical formal. Porém, devemos refletir sobre as diferenças e as formas de transposição de um repertório tradicionalmente caracterizado pela aprendizagem oral para o universo escolar, ou em outras palavras, pelo intermédio da partitura. Na medida em que a percussão passa a integrar o ensino institucionalizado nas escolas e universidades, os métodos tornam-se objetos híbridos que transitam entre a cultura popular e a educação musical formal.

² Levada, groove e ritmo são sinônimos na linguagem coloquial do percussionista brasileiro.

Nesse sentido, atento a transposição de um repertório transmitido oralmente para os domínios da educação formal, e refletindo sobre os limites de um material didático, Ed Uribe (1993) aponta que:

Este material é uma organização formal de estilos musicais que sobreviveram e se desenvolveram de geração a geração, através da tradição oral. Não é uma música que foi desenvolvida ou ensinada através da educação formal. Este é um estudo de folclore. Você está, em essência, aprendendo uma linguagem – a linguagem dos ritmos brasileiros e seus estilos musicais. Ao aprender qualquer linguagem, você estudará seus componentes, o alfabeto e a pronúncia, como formar palavras a partir de letras, como fazer frases e tudo mais. O estudo deste material é o mesmo. Você irá praticar técnicas básicas e ritmos. Estes são os componentes. Você irá depois colocá-los juntos para tocar estilos musicais específicos e improvisar neste idioma. Num sério estudo de linguagem, o objetivo é falar, entender e ser entendido – falar como um nativo. Seu objetivo final em estudar um estilo musical deve ser o mesmo. Você deve se esforçar para tocar essa música como se você estivesse a aprendido em sua pureza, de maneira autodidata, na tradição oral. Logo você poderá realmente sentir que sabe como tocar um estilo. O objetivo deste estudo não é ensinar como tocar um samba ou baião em particular, mas aprender como tocar Samba, e Baião, juntamente com os outros estilos apresentados. Esta é a grande diferença. (URIBE, 1993, p. 7)

Entretanto, a notação musical enquanto matéria escrita nasce na contradição da sua materialidade. O conhecimento fundado numa prática sócio-cultural específica, como a da música percussiva brasileira em constante movimento e transformação, recebe então, uma forma, também específica. Tais formas de ensino, na exigência da síntese, vão delimitar e muitas vezes limitar a vivência da musicalidade. Esta questão ultrapassa obviamente os limites da música percussiva, tendo sido tratada por vários pesquisadores nos domínios da Educação, Musicologia e Etnomusicologia³.

Na sua aprendizagem informal, na vivência socializadora e coletiva, nas festas e no cotidiano, a música da cultura popular é transmitida oralmente, através da imitação, repetição, observação e memorização. São absorvidas não somente melodias e padrões rítmicos, mas a corporalidade e os valores que cada manifestação carrega, apresentados explicitamente ou na forma de segredos, histórias e letras de música. Dessa maneira, ser batuqueiro de maracatu é incorporar a gestualidade do maracatu, é plasmar seu corpo pela música, pelo contexto, pelas histórias e pelos gestos dos antepassados, sem perder sua individualidade e expressão pessoal, pois a música só existe no momento da *performance* e cada indivíduo tem liberdade para criar sua “técnica”, isto é, desenvolver

³ Para um panorama bibliográfico sobre a questão ver: Cahiers de musiques traditionnelles. Le Geste Musical (2001); Heller (2006), Fenomenologia da expressão musical.

sua maneira de tocar e dançar, de acordo com seu próprio corpo, sua percepção e expressão.

Em um estudo sobre o gesto musical, que trata da topologia dos xilofones e aprendizagem musical no grupo *Banda Gbambiya* da África Central, a antropóloga Sylvie Le Bomin (2001, p. 201) afirma que: "no contexto da produção musical, a questão do gesto pode se apresentar pelo grupo de práticas e de estratégias coletivas e individuais que guiam o músico na sua interpretação⁴."

A despeito das amplas discussões sobre o significado de gesto musical, que será posteriormente discutido no capítulo 3, a definição de Le Bomin nos atenta para a importância do gesto na aprendizagem musical caracterizada pela transmissão oral. Não podendo ser negligenciado, o gesto atua como uma importante referência que orienta a imitação, a observação, a repetição e a memorização, guiando o músico no seu percurso de aprendiz e na sua interpretação.

Se nas manifestações culturais brasileiras a gestualidade tem papel fundamental na transmissão do conhecimento musical, meio de interação e espelhamento, nos métodos de percussão afro-brasileira o gesto se apresenta como uma grande lacuna, exceto naqueles que possuem materiais áudio-visuais, como DVDs ou vídeos. O gesto é apresentado em descrições do posicionamento das mãos, fotos e textos com longas explicações sobre a maneira de produzir os diversos sons percussivos que são, muitas vezes, sintetizados por um discurso que utiliza uma linguagem asséptica e "científica". Para melhor exemplificar esta afirmação, podemos observar um trecho do método de pandeiro de Luiz da Anunciação (1996), que procura explicar detalhadamente como executar um rulo de fricção:

Rulo é um mecanismo técnico utilizado em percussão para sustentar o som ou produzir o efeito sonoro correspondente ao trêmolo. A palavra rulo é uma denominação genérica. Tecnicamente o som é produzido pela fricção do dedo polegar ao longo da membrana para gerar a trepidação das soalhas e obter o efeito desejado: o rulo. O dedo acompanha a direção da borda. Opcionalmente pode ser utilizado qualquer outro dedo. A eficácia da fricção decorre de uma boa aderência do dedo contra a membrana. Ter a membrana previamente preparada e umedecer a ponta do dedo são medidas que asseguram um bom resultado na execução do rulo. (ANUNCIAÇÃO, 1996, p. 34)

⁴ Dans le contexte de la production musicale, la question du geste peut se présenter comme l'étant l'ensemble des conduites et des stratégies collectives ou individuelles qui guident le musicien dans son interpretation.

Em contraposição, diversos métodos de bateria e percussão erudita (marimba, vibrafone, caixa clara, tímpano e percussão múltipla) são inteiramente dedicados à movimentação corporal ou dedicam boa parte de suas páginas ao estudo e aperfeiçoamento dos gestos (TACHA, 1998; STEVENS, 1990).

Escrever em partitura um ritmo de maracatu não é uma tarefa fácil, mas é tarefa possível. Vemos o resultado dessas transcrições em muitos métodos e partituras. Dentro desse contexto surge uma indagação: Como escrever ou descrever os gestos e os movimentos corporais, que são fundamentais para a *performance* e para o resultado sonoro? Essa tarefa difícil carrega em si mesma a própria limitação intrínseca à escrita musical ou a descrição verbal de gestos corporais.

Apesar da riqueza de informações e da inovação na publicação de métodos sobre música brasileira, a negligência sobre a questão do gesto musical é flagrante e inquietante. Dessa inquietude, surgiu então a pergunta da presente pesquisa: Como o gesto musical é apresentado e compreendido nos métodos de percussão afro-brasileira?

O tema é amplo e interdisciplinar. Desta maneira, com a intenção de contribuir com esse campo de conhecimento, propõe-se, neste primeiro momento, explicitar o tratamento dado para a gestualidade nos métodos, a partir de uma análise minuciosa, apontando assim a relevância do assunto para a Educação Musical.

Na apresentação de seu livro *De tramas e fios – Um ensaio sobre música e educação*, Marisa Fonterrada (2005) discute como a educação musical está sempre em estreita relação com os valores, idéias e visões de cada sociedade, em suas diferentes épocas históricas.

Atualmente, em face das profundas e rápidas mudanças que ocorrem em todas as áreas, a educação musical pede uma reformulação que possa servir de guia aos profissionais e membros da comunidade. Hoje, há uma enorme necessidade de compreensão da música e dos processos de ensino e aprendizagem desta arte. (FONTERRADA, 2005, p. 11)

Nesse sentido, a presente pesquisa afirma a importância e a necessidade de investigações sobre os processos de ensino-aprendizagem musical, especialmente no campo da percussão, carente de pesquisas e produção acadêmica sobre o assunto. Diversos trabalhos sobre a percussão brasileira já foram realizados nas áreas da Etnomusicologia, Musicologia e Educação, mas pouco foi escrito sobre a pedagogia e as metodologias de ensino da percussão no Brasil. Portanto, uma reflexão aprofundada

sobre as metodologias de ensino destes instrumentos se faz necessária, por cinco motivos principais:

- 1 – a percussão ganhou destaque e divulgação, inclusive midiática, na música brasileira das últimas décadas, especialmente após a explosão da música baiana na década de oitenta;
- 2 - a identificação da percussão e rítmica sincopada como um distintivo da música brasileira e de “brasilidade”, tornando-se parte importante do ensino da música brasileira;
- 3 – o grande número de blocos de percussão espalhados pelo país em projetos sociais e escolas, tornando a pesquisa sobre esse tema relevante para a educação musical;
- 4 – a difusão dos métodos de percussão, imbuídos do poder do signo e da palavra escrita e/ou impressa, tornando-os referenciais do “que é”, “como é”, e “como soa” a própria música que os originou;
- 5 – finalmente, a carência e escassez de pesquisas e produção acadêmica sobre o tema.

Diante disso, o objetivo geral da presente pesquisa é explicitar a maneira como o gesto musical é apresentado em 18 métodos significativos da percussão afro-brasileira, editados no Brasil e no exterior entre 1986 e 2007⁵.

Para alcançar o objetivo geral da pesquisa foi necessário realizar uma revisão crítica da literatura sobre o gesto musical, sobre as práticas de ensino da percussão afro-brasileira e sobre os processos de aprendizagem musical informal e formal.

Na primeira etapa da pesquisa foi realizada uma compilação dos métodos de percussão afro-brasileira, seguida de um estudo comparativo e da sistematização de seus conteúdos, através da criação de uma tipologia e da realização de um quadro comparativo. A tipologia criada se baseia nos seguintes critérios:

- 1 - suporte material (como a existência ou não de CDs de áudio e vídeo, aparência, fotos, textos bilíngües, etc.);
- 2 – dados bibliográficos (data e local de publicação, autor, textos explicativos);
- 3 – conteúdo musical (improvisação e criação, existência de exercícios de leitura rítmica, peças compostas para o instrumento, repertório de ritmos);

⁵ Ver lista dos métodos estudados no Anexo 1.

4 – abordagem técnica (posição das mãos nos instrumentos, exercícios técnicos, técnica desvinculada do repertório);

5 – abordagem pedagógica (progressividade e ordenação dos conteúdos, clareza da escrita musical).

A segunda parte da pesquisa consiste na análise do tratamento do gesto nos métodos de percussão, seguida da discussão e da reflexão sobre as questões e dados levantados durante a análise, presentes no capítulo 4, O gesto e o método.

Alguns autores referenciados nesta investigação merecem destaque, no que tange os domínios da Educação Musical (ARROYO, 2000; SANTIAGO, 2004; FONTEERRADA, 2005; FEICHAS; 2006), da Etnomusicologia (LUCAS, 2002), da Sociologia da Música (GREEN, 2001) e no amplo e polêmico tema do gesto musical (HELLER, 2006; ZAGONEL, 1992; IAZZETTA, 2008; MABRU, 2001; MARTINEZ, 2001).

Uma vez que a música é aqui compreendida como discurso, a *hermenêutica da profundidade* proposta por John Thompson (1995) é adotada como referencial metodológico que orientará a análise do gesto e estudo dos métodos de percussão, aqui destacados como formas simbólicas significativas do ensino musical formal.

De acordo com o autor:

[...] estudo das formas simbólicas é fundamentalmente e inevitavelmente um problema de compreensão e interpretação. Formas simbólicas são construções significativas que exigem uma interpretação; elas são ações, falas, textos que, por serem construções significativas, podem ser compreendidas. (THOMPSON, 1995, p. 357)

A diferença e característica do pensamento hermenêutico estão no valor dado à interpretação, em contraposição à herança positivista do século XIX que ainda sobrevive no estudo das humanidades, expressa no tratamento das formas simbólicas como objetos naturais, passíveis de vários tipos de análise formal, estatística e objetiva.

Segundo Thompson (1995, p. 356) , a *hermenêutica de profundidade* é um referencial metodológico que apresenta três fases ou procedimentos principais que não são separados ou seqüenciais, mas “dimensões analiticamente distintas de um processo interpretativo complexo”. São elas: a análise sócio-histórica, a análise formal ou discursiva e a interpretação ou re-interpretação.

A análise sócio-histórica tem por objetivo reconstruir as condições sociais e históricas de produção, difusão e recepção das formas simbólicas. A análise formal ou

discursiva procura compreender a “organização interna das formas simbólicas, com suas características estruturais, seus padrões e relações”. (THOMPSON, 1995, p. 376)

A etapa final da metodologia da *hermenêutica da profundidade* é a interpretação/reinterpretação, que consiste na síntese, na construção criativa de possíveis significados a partir das análises sócio-históricas e discursivas. Nesse sentido, sinaliza-se a concordância entre o pensamento de Thompson e de Edgar Morin (2006), na valorização da complementaridade entre os processos de análise e síntese, para gerar uma compreensão aprofundada e complexa dos objetos estudados, que relaciona o conhecimento das partes ao conhecimento do todo.

Para Thompson (1995, p. 376), o processo de interpretação vai além dos métodos de análise sócio-histórica ou discursiva, pois “ele transcende a contextualização das formas simbólicas tratadas como produtos socialmente situados, e o fechamento das formas simbólicas como construções que apresentam uma estrutura articulada.” Entretanto, toda interpretação é uma reinterpretação, pois os objetos estudados estão inseridos num campo anteriormente pré-interpretado pelos sujeitos do mundo social e histórico. Dessa forma, o “processo de interpretação é necessariamente arriscado, cheio de conflito e aberto à discussão”, criando um grande potencial crítico na tarefa da interpretação.

Devido às necessidades e características da presente pesquisa, os procedimentos da análise formal e da interpretação/reinterpretação serão enfatizados, em detrimento da “análise sócio-histórica” dos métodos. Na pesquisa, a “análise sócio-histórica” consiste na observação dos objetivos que impulsionaram a criação dos métodos, das maneiras de recepção e utilização destes manuais, apontando para uma lenta transformação nas práticas de aprendizagem e ensino da percussão no país, cada vez mais próximas do registro em partitura. O estudo comparativo realizado (sistematização dos conteúdos e abordagens pedagógicas, criação de tipologia e a realização de tabelas) reflete a etapa da análise formal proposta pela hermenêutica da profundidade, que pretende compreender a estrutura pedagógica dos métodos, revelando quais são seus pontos comuns e divergentes. Os questionamentos e discussões frutos da análise do gesto nos métodos de percussão correspondem aqui aos processos de interpretação/reinterpretação, que buscam revelar novas visões sobre a educação musical percussiva e propor reflexões que possam iluminar e enriquecer a pedagogia da percussão.

Os métodos de percussão são tratados como textos culturais e como documentos históricos significativos de uma cultura, de acordo com o sentido atribuído por Jacques

Le Goff (2003). Para os “historiadores embebidos do espírito positivista” do século XIX, os documentos válidos eram apenas textos escritos e estes se apresentavam como provas históricas objetivas, mesmo sendo escolhidos e selecionados pelo olhar do historiador (LE GOFF, 2003, p. 527). Entretanto, na segunda metade do século XX, um movimento de renovação da historiografia francesa, chamado *Nova História Cultural*, empreendeu uma verdadeira revolução documental nos estudos históricos, destacando a necessidade de diversificação das fontes e objetos usados na pesquisa histórica, assim como a utilização de novos métodos de pesquisa.

No texto *Documento/Monumento*, Le Goff (2003) amplia e enriquece o conteúdo do que é documento, antes limitado a textos escritos, mas que passa a ser toda e qualquer produção da cultura, pois “há que se tomar a palavra “documento” no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira.” (SAMARAN *apud* LE GOFF, 2003, p. 531)

Le Goff ressalta ainda a importância da crítica do documento enquanto monumento, pois ele é testemunha de uma época e de um poder, sendo ao mesmo tempo, fruto e criador desse poder. Dessa maneira, “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é uma produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa”. (LE GOFF, 2003, p. 536)

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – uma imagem de si próprias. Cabe ao historiador não fazer papel de ingênuo. [...] por que qualquer documento é ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo talvez sobretudo os falsos – e falso, porque um monumento é em especial uma roupa, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir essa montagem, desestruturar essa construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (LE GOFF, 2003, p. 538)

No mesmo sentido, Marcos Napolitano (2002, p. 32) afirma que “o documento artístico-cultural é um documento histórico como outro qualquer, na medida em que é produto de uma mediação de experiência histórica subjetiva com as estruturas objetivas da esfera econômica.”

Dessa maneira, a análise dos métodos pretende ir além da discussão de suas pedagogias, refletindo também sobre valores e concepções subjacentes à escrita dos métodos, que permeiam e ultrapassam a pedagogia instrumental e se mostram

relevantes, instigando a investigação e abrindo portas para a compreensão e discussão mais ampla do ensino formal da percussão brasileira.

Os capítulos que compõe a presente dissertação estão apresentados da seguinte maneira: No capítulo 2, **Os métodos de percussão afro-brasileira**, são apresentados estes manuais de ensino em suas características e peculiaridades, além da discussão de suas abordagens, conteúdos e tendências pedagógicas comuns. O intuito do Capítulo 3, **O gesto musical**, é apresentar uma revisão de literatura e uma reflexão aprofundada sobre o assunto, além de explicitar a importância do gesto para o ensino e a prática percussiva afro-brasileira. No capítulo 4, **O gesto e o método**, são apresentadas as análises e discussões sobre a maneira como o gesto musical é valorizado ou negligenciado nos métodos de percussão. Por fim, em **Breque Final**, são apresentadas as considerações finais e reflexões que surgiram da análise dos métodos, assim como as possíveis contribuições da pesquisa e a importância de colocar em evidência a pesquisa sobre a pedagogia da percussão afro-brasileira.

OS MÉTODOS DE PERCUSSÃO AFRO-BRASILEIRA

Este capítulo apresenta os métodos de percussão afro-brasileira estudados, em suas particularidades e pontos em comum. Inicialmente, descreve-se o movimento de expansão e divulgação da percussão a partir da década de oitenta, com o surgimento do samba-reggae no cenário musical nacional, com a abertura de novas escolas e cursos superiores de percussão e com aumento de publicações sobre o assunto no país e no exterior. Dessa maneira, o capítulo trata também das mudanças nas práticas de produção, difusão e recepção cultural da percussão e tenta compreender quais foram as principais motivações que levaram a criação destes manuais.

Em seguida, uma sistematização dos conteúdos, princípios e abordagens musicais dos métodos é apresentada, revelando as principais tendências pedagógicas neles presentes. Esta sistematização, adequada às características dos métodos de percussão, se inspirou na pesquisa de Patrícia Santiago (2004), que realizou uma ampla revisão de literatura sobre a pedagogia do piano, através do estudo de métodos publicados em locais e épocas diferentes.

2.1 Considerações iniciais

No início dos meus estudos em percussão afro-brasileira, os métodos de percussão foram uma das minhas principais fontes de pesquisa, embora houvesse poucos títulos à minha disposição. Naquela época eu participava de um grupo para-folclórico que fazia apresentações em festivais e, num desses encontros, vivi uma situação que ilustra claramente o que me inspira pesquisar os métodos e as diferentes abordagens de ensino da percussão.

Naquela circunstância, eu estava tocando zabumba, pensando no tema *Asa Branca* de Luis Gonzaga, um baião que iríamos tocar à noite, quando uma percussionista da Paraíba, que também participava do festival me perguntou: “E aí menina, o que você está tocando?” Respondi prontamente: “Um baião”. Coincidentemente, eu havia estudado este ritmo a partir de um método de percussão e estava fascinada por ele. Numa gargalhada gostosa, a percussionista me pediu para mostrar na zabumba o que era “realmente” um baião. Ela começou a tocar um fraseado

complicado que levei algum tempo para compreender e reproduzir. Depois desse encontro, ao comparar as duas frases rítmicas, a aprendida com a zabumbeira e a escrita em partitura, pude compreender que o ritmo notado continha uma simplificação, por que demonstrava apenas um primeiro esqueleto do baião, uma síntese, redução pedagógica que me propiciou um contato inicial com o ritmo e não a maneira como ele era tocado tradicionalmente, por exemplo, na Paraíba.

Através desta pequena história não pretendo afirmar que o primeiro padrão rítmico, aprendido no método, estava incorreto e o padrão rítmico da percussionista paraibana era o correto. Existem muitas variações de um mesmo ritmo dentro de uma região tão grande como o nordeste brasileiro, dentro de uma cidade, ou dentro de um único grupo. Cada músico pode compreender e executar um ritmo de forma diferenciada, em sutis variações ou grandes mudanças rítmicas, imprimindo na interpretação musical sua própria personalidade e/ou as características e sotaques de sua localidade. Neste sentido, Glaura Lucas (2002, p. 121) afirma que na música do congado mineiro, “um único padrão [rítmico] pode diferir, em alguns aspectos, de caixeiro para caixeiro, de guarda para guarda, e até em dois momentos de execução de um mesmo caixeiro.”

Entretanto, o contato direto com a percussionista paraibana despertou então uma reflexão mais ampla do que era um ritmo. O ritmo de baião não era apenas uma sequência de divisões rítmicas distribuídas em timbres diferentes - agudas ou graves, secas ou ressonantes, no caso da zabumba - mas uma somatória de gestos, acentos, inflexões, fraseados e variações que se tornavam mais facilmente compreensíveis através da observação dos movimentos e sons produzidos pela percussionista.

Oscar Bolão (2003), excelente e experiente percussionista-baterista, autor do método de samba *Batuque é um privilégio*, também viveu semelhante dificuldade em obter materiais impressos sobre ritmos brasileiros na sua época de estudante. O título do livro parafraseia e dialoga com a famosa música ‘*Feitio de Oração*’ de Noel Rosa e Vadico, no verso “batuque é um privilégio, ninguém aprende samba no colégio....”.

E não se aprendia mesmo. O depoimento de Bolão transcrito abaixo descreve como acontecia o aprendizado da percussão, quais eram as fontes e materiais disponíveis na época em que ele começou a estudar bateria:

Quando tomei a decisão de me tornar músico profissional - e lá se vão quase trinta anos -, esbarrei na enorme dificuldade em conseguir material didático que possibilitasse o meu aprimoramento. O que se via nas prateleiras

especializadas eram métodos e mais métodos vindos de fora. Eram trabalhos voltados para o Rock ou para o jazz e que davam ênfase à aplicação de rudimentos de caixa da escola americana. Para um jovem interessado em ritmos brasileiros, pouco ou quase nada havia. Nas escolas oficiais, o ensino da percussão era dirigido quase exclusivamente para a música sinfônica. As melhores fontes para o aprendizado eram, então, os discos, os espetáculos e os redutos de samba e choro. Gafieiras, biroscas, bares e quadras de ensaio que eram as minhas salas de aula. (BOLÃO, 2003, p. 10)

Entretanto, este panorama transformou-se a partir da década de oitenta, com o aumento significativo das publicações sobre música brasileira, incluindo também os livros e métodos sobre ritmos brasileiros, bateria e percussão. Em 1988 a editora Lumiar lançava seu primeiro songbook sobre a obra de compositores nacionais e as revistas semanais *Modern Drummer Brasil* e *Batera* foram lançadas em 1996 e 2003, respectivamente.

2.1.2 “Da cozinha à sala de estar”

Um novo cenário se revelou para a música percussiva brasileira nas últimas décadas. O movimento de revalorização estética, a ampliação dos mercados consumidores, o lançamento de publicações sobre ritmos brasileiros e a criação de novas escolas e grupos demonstraram um grande interesse despertado sobre esse assunto. “Da cozinha à sala de estar”, expressão usada por Guerreiro (2000) para definir a mudança de *status* social do samba-reggae⁶ baiano, é uma imagem que explicita o deslocamento alegórico da percussão, saída da periferia cultural e econômica rumo ao centro da produção musical brasileira.

A criação, em 1978, do curso de percussão superior na Universidade Estadual de São Paulo e do grupo de percussão PIAP, sob a direção de John Boudler, foi um momento decisivo para a divulgação da música percussiva contemporânea no Brasil e para a formação de futuros percussionistas. Em 1987, Ney Rosauo também implementará na Universidade Federal de Santa Maria o bacharelado em percussão. Posteriormente, outros cursos superiores serão criados em vários estados brasileiros, entre eles Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e Paraíba. Estes cursos incitarão uma

⁶ O samba-reggae é a música, basicamente percussiva e vocal, criada pelos blocos afro-baianos a partir dos anos 80. O termo pode designar também a rítmica executada pelos tambores e instrumentos harmônicos de base. Este ‘complexo cultural’ fundiu influências musicais do samba, do candomblé, do merengue e da salsa e possui uma variada gama de padrões rítmicos.

nova produção no campo da música contemporânea brasileira, formando novas gerações de músicos eruditos e professores.

A música contemporânea, tão conhecida pela sua inacessibilidade aos não-iniciados, pela sua dificuldade técnica de execução e alta sofisticação do seu repertório, ganha um novo movimento de difusão através dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo PIAP (e pelos seus diretores John Boudler, Carlos Stasi e Eduardo Ganesella), pelo Grupo de Percussão da UFSM (coordenado por Ney Rosauero) e pelo Grupo de Percussão da UFMG (sob direção de Fernando Rocha), grupo no qual participei como percussionista durante quatro anos.

No âmbito da música popular, outras revoluções também se processavam. A explosão midiática da percussão e o sucesso do samba-reggae, fenômenos também surgidos a partir dos anos 80, incitaram a criação de centenas de escolas de percussão e blocos-afro nos projetos sociais espalhados pelo país. O samba-reggae trouxe em suas letras e em seu ritmo a valorização do universo negro, que buscava participar mais ativamente da cena política e cultural no Brasil. A apropriação da linguagem percussiva do samba-reggae, adaptada às tendências musicais do mercado consumidor, gerou um novo paradigma rítmico, composicional e tímbrico que iria marcar profundamente a música popular brasileira. Dos bairros pobres de Salvador, dos desfiles de bloco nos carnavais, esta música, de sonoridade nova e dançante, de cadência sincopada e não muito rápida, seria imediatamente incorporada aos programas de televisão e rádio, sempre associada ao repertório carnavalesco.

Neste contexto de divulgação e ampliação dos espaços da música percussiva, projetos sociais espalhados por todo país investiram no grande poder musicalizador e no potencial de transformação social que os grupos de percussão poderiam exercer em suas comunidades. O ensino da percussão foi descoberto como estratégia eficaz para atrair a participação dos jovens de bairros desfavorecidos, que vêm nos blocos uma forma de inclusão social e vivência artística. Nasceram então na Bahia várias escolas de percussão ligadas aos blocos-afro, como a Escola Criativa do Olodum, a Escola de Música Didá e a Pracatum de Carlinhos Brown. Enquanto isso, as escolas de samba do Rio de Janeiro compunham suas “batucadas mirins”, assegurando a perpetuação desta tradição musical.

A Música Percussiva Brasileira se estabelece então, como um fenômeno cultural que atravessa diferentes meios sociais, políticos e estéticos. Se apropriando de diferentes linguagens e ancorada em tradições muitas vezes opostas, a música

percussiva parece delimitar seu campo de difusão e recepção de forma quase consciente. Aqui estamos na oposição clássica dada no binômio: música popular e música erudita. Não seria uma mera coincidência que dois fenômenos aparentemente opostos, o momento da explosão da música percussiva baiana e da criação de cursos de percussão erudita nas universidades brasileiras aconteçam simultaneamente.

2.1.3 Novos recursos disponíveis aos estudantes de percussão

Se na época de estudante de Bolão (2003) era difícil encontrar métodos de bateria e percussão que não fossem americanos, focados no jazz e no blues, atualmente o panorama é diferente. Dezenas de vídeo-aulas, métodos e apostilas dedicadas à percussão e a rítmica afro-brasileira estão disponíveis nas prateleiras das lojas de música.

Com o aumento da quantidade de informações disponíveis, abertura de cursos, escolas e blocos de percussão e com a popularização da internet, outras ferramentas de aprendizado e acumulação de conhecimento passam a ser utilizadas pelos estudantes. O depoimento do percussionista Guello sinaliza uma possível mudança nas práticas sociais de estudo da percussão afro-brasileira.

Lembro-me que, quando comecei a estudar percussão, eu ouvia, observava, e procurava guardar na memória tudo o que tinha visto e ouvido na rua com amigos, em shows ou nas aulas com Osvaldinho da cuíca, para que, depois de ter observado todas essas performances e recebido tantas informações, em casa, tocar tudo aquilo que tinha absorvido. Registrar os modos e formas de tocar o Pandeiro com a escrita musical, para um percussionista naquela época era bastante raro e eu não fugia à regra. Hoje, depois de alguns anos, **quando enfim** os percussionistas demonstram maior intimidade com a escrita musical, vejo que os novos músicos e estudantes de percussão fazem o que eu fazia instintivamente, observam, escutam, aprendem e tentam fazer, ao seu modo, o que ouviram, só que agora se sentem aptos a fazer o registro, através da escrita musical. (GUELLO *apud* SAMPAIO, BUB, 2006, p. 8, grifo meu)

Apesar da crescente utilização de métodos e manuais de ensino, grande parte das relações de ensino-aprendizado da percussão afro-brasileira acontece sem a utilização da leitura musical. Além do uso da notação, estes apresentam por vezes um custo elevado, sendo encontrados principalmente em lojas especializadas das grandes cidades, tornando-se acessível apenas a um público restrito.

Para o percussionista, as principais fontes de pesquisa e vivência ainda são os shows, concertos, aulas particulares, audições de gravações e situações de interação com

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

Diversos pesquisadores estudaram grupos da cultura popular brasileira de base fortemente percussiva, incluindo suas formas de transmissão musical oral (ARROYO, 1999; CARDOSO, 2008; GUERREIRO, 2000; LUCAS, 2005; PRASS, 2004). Destaca-se o trabalho de Luciana Prass sobre a escola de samba catarinense *Bambas da Orgia*. Ao observar as formas de transmissão musical naquele grupo, a autora afirma que o aprendizado percussivo “ocorre quase indiretamente entre os familiares e a partir deles”, pois “quem ensina é vivência socializadora na quadra, desde a infância, convivendo com música e dança, com o mundo do samba e do carnaval.” (PRASS, 2004, p. 138)

Entretanto, Ângelo Cardoso (2008) aponta a incorporação de novas formas de aprendizagem musical dos atabaques na religião do candomblé, especificamente no grupo baiano de Casa Branca.

Além dos pais e mães-de-santo indicarem livros, emprestem Cds, vídeos, tudo isso claramente realizado como uma forma complementar de ensino, preocupados com a dinâmica da vida contemporânea, vê-se algumas inovações práticas no ensino, por parte dos líderes da religião. Um exemplo recente dessas novidades é a criação de “Oficinas de toques de atabaques”. Essas oficinas consistem no ensino dos toques de candomblé para grupos de crianças. (...) Hoje, outras casas de candomblé, seguindo o exemplo de Edvaldo, também realizam essas oficinas. Conforme o próprio alabê da Casa Branca, sua iniciativa nasceu de uma preocupação em capacitar pessoas a manter a tradição dos toques. (CARDOSO, 2008, p. 5)⁷

Dessa maneira, mesmo que o aprendizado percussivo permaneça, em sua essência, baseado na imitação, na memorização e na capacidade de observar e reproduzir gestos e fraseados, como ressaltou Guello e Prass, os métodos vêm complementar a prática e a pesquisa de estudantes e professores, pois “as diferentes faces do aprendizado não se excluem.” (CARDOSO, 2008, p. 1) Assim, torna-se fundamental observar e tentar melhor compreender estes novos métodos de percussão. Nas seções seguintes, procura-se definir e compreender quais são os métodos de

⁷ CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *Aprendizagem no candomblé: Inovações e pluralidade*. Internet em 11/01/2008. <http://www.anppom.com.br>

percussão, quais motivos incentivaram a sua escrita, bem como sua estruturação pedagógica, conteúdos e principais abordagens.

2.2 Os métodos de percussão afro-brasileira

Antes de começarmos, é necessário definir precisamente o que chamamos de métodos e manuais de música. Método musical é aqui compreendido como um “material didático que apresenta uma seqüência de atividades e exercícios organizados para o estudo de instrumentos.” (PAIVA, 2004, p. 9)

Os métodos de percussão estudados na presente pesquisa foram publicados entre 1986 e 2007, no Brasil e no exterior. Escritos por pedagogos experientes, por percussionistas, ou na associação entre músicos de formação erudita e mestres da cultura popular, procuram sistematizar e transcrever em partitura o vasto conhecimento percussivo brasileiro. Apresentam, em sua maioria, textos em português e inglês, chegando ao limite de ensinar o ritmo de escola de samba em 6 línguas. (SALAZAR, CHEDIAK, 1991)

Especializados em um ritmo, em um instrumento ou com pretensões panorâmicas, abarcando simultaneamente várias manifestações culturais brasileiras, os métodos se lançam na dupla tarefa de transcrever e transpor pedagogicamente uma música marcada pela transmissão oral. Tarefa que reúne reflexões etnomusicológicas e pedagógicas, expressas na escolha de **o que** e **como** transcrever, na opção de organizar os conteúdos didaticamente ou tentar não reproduzir padrões educacionais do ensino musical tradicional.

Da enorme diversidade de métodos de percussão - livros sobre a percussão cubana, africana, árabe e erudita – foram selecionadas as publicações sobre a percussão afro-brasileira, devido à grande carência de estudos sobre o assunto na área da Educação Musical e da Pedagogia Instrumental. Destaca-se a pesquisa de Paiva (2001), que analisou vídeo-aulas e métodos de bateria e percussão publicados no Brasil e no exterior, voltados à aprendizagem de todos os estilos musicais.

O período escolhido marca a primeira publicação encontrada pela bibliografia (ROCCA, 1986), abrangendo exemplos dos livros pioneiros, passando expansão editorial a partir do início dos anos 2000 (GONÇALVES, COSTA, 2000; MARTINEZ, 2002; BOLÃO, 2003), chegando à atualidade (SAMPAIO, 2007; BRASIL, 2006; SANTOS, RESENDE, 2005), momento de valorização da percussão no país.

2.2.1 Objetivos que impulsionaram a publicação dos métodos

Coexistem nos materiais didáticos para percussão afro-brasileira uma série de diferentes objetivos, concepções e tentativas, tornando-os um rico e interessante objeto de pesquisa. Objetivos pedagógicos, políticos, estéticos e técnicos que se inter-relacionam continuamente, em oposição ou em complementaridade.

Vários foram os motivos que impulsionaram a escrita destes manuais. Podemos destacar o desejo de se desenvolver um ensino musical brasileiro; de organizar e sistematizar o ensino percussivo; de levar a percussão até a educação musical formal; de desenvolver um estilo de escrita rítmica adequada aos ritmos brasileiros; de divulgar e “preservar” a cultura popular brasileira, tanto para o público interno, quanto para o externo; e de suprir uma crescente demanda por materiais e métodos sobre a rítmica e a percussão brasileira.

2.2.2 Em busca de uma Educação Musical Brasileira

Um aspecto sempre presente nos primeiros métodos encontrados pela bibliografia é o desejo de desenvolver uma Educação Musical Brasileira, que se fundamente nos elementos musicais constituintes da nossa identidade nacional. Quais seriam estes elementos que afirmam e destacam a musicalidade brasileira? Ritmos, instrumentos percussivos, escalas, modalismos e os estilos musicais “nacionais” por excelência, como por exemplo, o samba? Apesar dos intensos debates sobre os significados do *nacional* e *popular* na música brasileira, presentes na obra de Mário de Andrade na década de 20 e 30, reavivados por José Miguel Wisnik (2004), Napolitano e Wasserman (2000) pode-se afirmar que a música prestou um papel fundamental para delinear os traços da “brasilidade”. Distintivos da música brasileira e associados à identidade nacional⁸, os ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão se tornam então essenciais ao objetivo de se desenvolver um ensino musical brasileiro.

A Escola Brasileira de Música, editora dos métodos de Rocca (1986) e Anunciação (1990, 1996), tinha como slogan: “um modo brasileiro de ensino de música”. Sobre o lançamento do segundo livro de Anunciação, Nelson de Macedo afirma:

⁸ Para um panorama sobre o debate histórico das origens na música brasileira, ver Napolitano (2007) e Vianna (1995).

O livro “Pandeiro Estilo Brasileiro” é resultado de séria pesquisa do professor e percussionista Luiz D’Anunciação, que codifica o uso que o povo brasileiro faz do pandeiro nas diversas formas de expressão musical brasileira, como o samba, o choro, frevo, música nordestina e manifestações folclóricas. O ineditismo desta obra coincide com o objetivo prioritário da Escola Brasileira de Música: um pensar musical brasileiro. (...) O estudo contínuo e permanente de nossos ritmos, nossas escalas, nossos modalismos, nossas fórmulas melódicas e harmônicas tem sido a busca por um idioma musical verdadeiramente brasileiro (NELSON MACEDO *apud* ANUNCIAÇÃO, 1996: 9).

Apesar de nos localizarmos em um momento histórico já distanciado dos debates sobre a construção da identidade nacional, no qual a rítmica brasileira já é sinônimo de “brasilidade”, objetivos “nacionalistas” e de preservação do “folclore” estão claramente expressos naqueles métodos. Esta tendência pode ser observada em diferentes graus, em publicações posteriores, que na maioria das vezes se restringem a apresentar ritmos afro-brasileiros tradicionais, mesmo com o surgimento de novas técnicas, criação de novos ritmos e linguagens musicais.

Contraditoriamente, nos métodos de Anunciação, os elementos e ritmos tradicionais são um ponto de partida, uma fonte de composição, possível ponte de ligação entre a cultura brasileira e música percussiva contemporânea. No método de Berimbau, por exemplo, é proposta uma nova técnica utilizando duas baquetas na mão direita, baseada na técnica “Gary Burton” de vibrafone, além de uma série de estudos e pequenas peças utilizando os novos recursos disponibilizados. Sobre o autor, Nelson Macedo afirma que: “Primeiro percussionista a se preocupar com a pedagogia musical através de um pensar brasileiro. A codificação da escrita do berimbau, realizada neste trabalho, tem o mérito de, entre outros, incorporá-lo de forma definitiva à cultura musical universal”. (NELSON MACEDO *apud* ANUNCIAÇÃO, 1996: 5)

O que significaria exatamente incorporar o berimbau à “cultura musical universal”? Certamente, seria escrever seus padrões rítmico-melódicos em partitura, sistematizar pedagogicamente seus repertórios, tornando possível seu ensino formal e sua utilização como matéria-prima de futuras composições musicais. Assim, neste pequeno texto acima é revelada uma pista sobre a importância da escrita musical como meio de inserção da percussão afro-brasileira nas escolas de música, na academia e nos conservatórios, isto é, no contexto da Educação Musical formal.

2.2.3 Preconceitos sobre percussão e os percussionistas

Nos pequenos detalhes – às vezes nem tão pequenos – podemos observar indícios da auto-imagem do percussionista, ou daquela imagem que não se quer mais afirmar e sim transformar.

Ilustrado com desenhos, o método de Rocca (1986) apresenta cenas de vários músicos tocando diferentes instrumentos de percussão. No semblante, na cor da pele e nas vestimentas dos músicos são apresentadas as classes sociais às quais cada estilo musical estaria associado, no olhar do desenhista. A percussão afro-brasileira (figura 1), na visão romântica e preconceituosa do ilustrador, é tocada por negros descalços e sem camisa, ou por pessoas com claros traços mestiços. A percussão sinfônica (figura 2), dona de outro *status* e importância cultural e social, é sempre interpretada por um músico de orquestra, de cabelos lisos e traços europeus, trajando um terno.

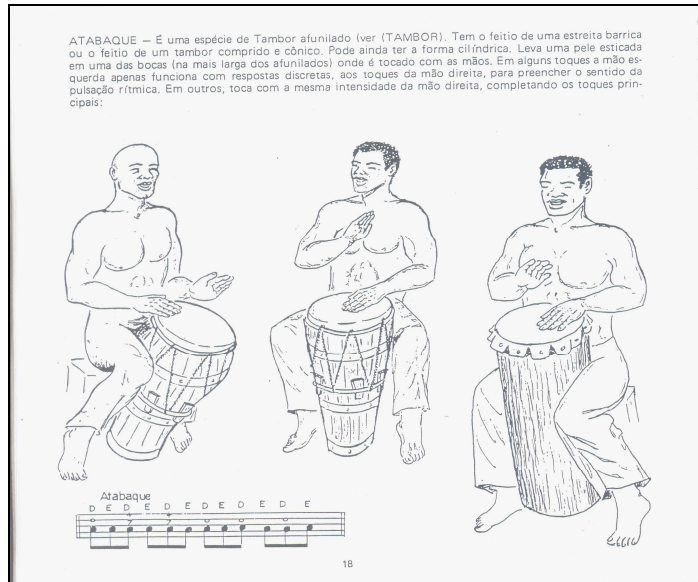


FIGURA 1 – Percussionistas tocando atabaque

Fonte: Rocca, 1986, p. 18

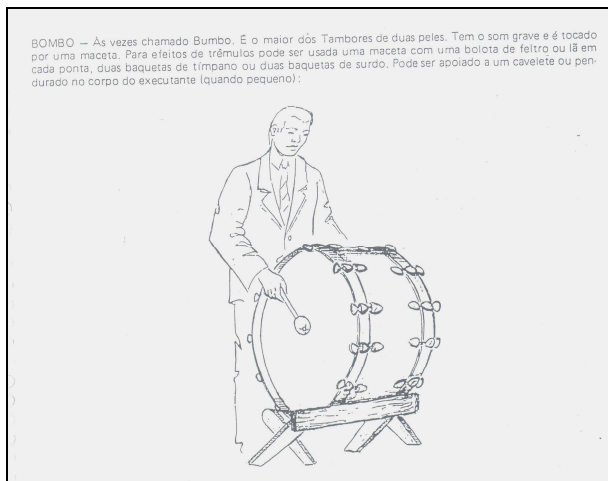


FIGURA 2 – Percussionista tocando bombo sinfônico

Fonte: Rocca, 1986, p. 21

A música popular seria o espaço idealizado de interação entre os diversos grupos sociais e étnicos, como no samba e no forró, únicos exemplos de desenhos que mostram homens mestiços, brancos e negros tocando lado a lado (figura 3). Ressalta-se que nenhuma mulher é retratada tocando percussão.

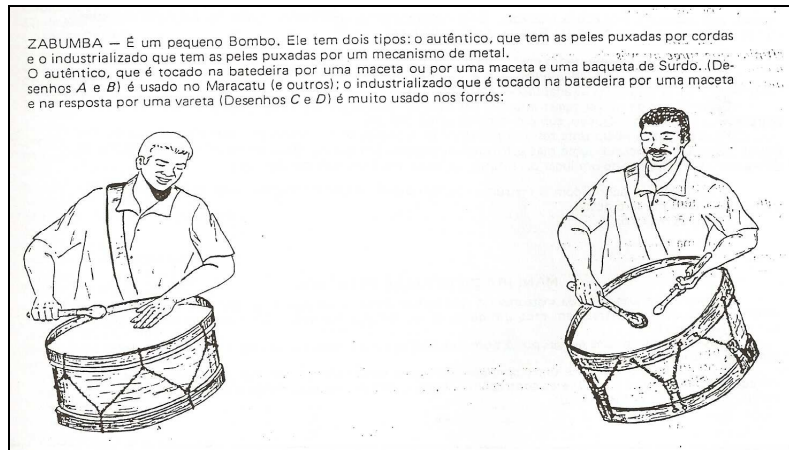


FIGURA 3 – Percussionistas tocando zabumba

Fonte: Rocca, 1986, p. 37

Em seu cotidiano, o percussionista por vezes se depara com diversos preconceitos associados a sua profissão, piadas e lugares comuns, desmerecendo e desvalorizando sua prática. Podemos perceber a transformação destes lugares comuns com o passar do tempo, com a transformação e valorização do *status* social da

percussão. Alguns resquícios destas atitudes foram descritas no *Método Básico de Percussão* de Jacob (2003).

Não se deve encarar os instrumentos, e, conseqüentemente a música, com preconceito. Nenhum instrumento é secundário ou dispensável. Ele pode ser bem ou mal tocado. Bem ou mal utilizado. Estes são os maiores problemas encontrados pelos percussionistas, muitas vezes encarados como subprodutos musicais, que estão num grupo para tocar apenas uma nota no triângulo ou executar apenas um rufar de tímpanos durante uma música. (JACOB, 2003, p. 12).

2.2.4 Os métodos publicados no exterior

Métodos publicados nos Estados Unidos, Alemanha e França foram incluídos na pesquisa (URIBE, 1993; SABANOVICH; ASSIS, 2003; MARTINEZ, 2002; MINDY, 2003) com o objetivo de demonstrar o interesse que a percussão brasileira desperta no exterior e apontar algumas imagens e conceitos por vezes relacionados a ela.

Nestes manuais os aspectos relacionados à prática em conjunto são enfatizados, como a presença de grades polifônicas⁹ dos ritmos, a transcrição de arranjos completos, textos explicativos sobre a música brasileira ou a história dos instrumentos, compilação de breques, viradas e variações tradicionais. Eles apresentam também informações práticas fundamentais para se montar um grupo de percussão brasileira, desde a instrumentação básica, posicionamento dos instrumentos no espaço, a possíveis substituições de instrumentos tradicionais por outros encontrados mais facilmente. Em alguns casos, elementos típicos da rítmica brasileira são destacados e organizados pedagogicamente em exercícios de progressiva dificuldade.

Alguns métodos estrangeiros trazem simplificações e equívocos que podem confundir seus leitores. Por vezes, os ritmos escritos não correspondem ao ritmo tradicional brasileiro, ritmos binários são transformados em quaternários, nomes errados são atribuídos aos instrumentos (URIBE, 1993), fotos de tambores de bateria são apresentadas como surdos, padrões rítmicos são transformados para facilitar a execução, melodias rítmicas são simplificados e reduzidas (MARTINEZ, 2003).

O samba, o samba enredo e o samba-reggae são ritmos brasileiros de grande destaque na mídia internacional e associados ao carnaval, compõe o repertório principal

⁹ As partituras que trazem todas as linhas rítmicas de um ritmo escritas simultaneamente, de maneira semelhante a uma partitura de orquestra, são chamadas aqui de grades polifônicas.

destes métodos. Outros ritmos também são colocados em evidência, como o baião e o maracatu de baque virado.

2.2.5 Conteúdos musicais e progressividade didática

O principal eixo pedagógico que orienta a seleção de conteúdos musicais dos métodos é o desenvolvimento de um repertório de padrões rítmicos e suas variantes, que chamamos na linguagem cotidiana de ritmos ou “levadas”. Estes ritmos são apresentados em diferentes graus de aprofundamento. Alguns métodos são consagrados a um único ritmo (BOLÃO, 2003; GONÇALVES, COSTA, 2000; SANTOS, RESENDE, 2005; SALAZAR e CHEDIK, 1991), tornando possível explorar cada universo rítmico e cultural em maiores detalhes. Em contraposição, outros métodos possuem concepções panorâmicas, procurando transcrever o maior número de ritmos possíveis, abrangendo desde uma região brasileira a todo o país (ROCCA, 1986; MARTINEZ, 2002; JACOB, 2003; MINDY, 2003; ASSIS, 2003).

Nos métodos dedicados a um ritmo, a presença de grades polifônicas, arranjos e breques tradicionais demonstram a ênfase dada à prática em grupo. Os ritmos são mostrados em suas variantes regionais, isto é, não são delimitados a um único padrão rítmico, recebendo acentos e personalidade própria, como em Gonçalves e Costa (2000), que destaca as características musicais de cada escola de samba carioca. Nessa perspectiva, em Santos e Resende (2005) não é transcrito um padrão único de maracatu, mas diversos maracatus. Os grupos e atores tradicionais ganham voz e destaque: nas escolhas musicais podemos ouvir os nomes de suas nações: Maracatu Porto Rico, Maracatu Leão Coroado, entre outros. Para ilustrar o detalhamento das informações, no método de Bolão (2003), por exemplo, são apresentadas as diferentes formas de tocar, levadas e posturas de sustentação do tarol da escola de samba. As funções tradicionais dos instrumentos¹⁰ na dinâmica do ritmo são explicitadas, destacando quais são os instrumentos solistas, quais têm responsabilidade de sustentar a base, e assim por diante.

¹⁰ A função dos instrumentos percussivos dentro de um ritmo determina em grande parte seu comportamento musical tradicional. Comportamento musical tradicional é aqui compreendido como “atitudes musicais fundamentais” de sustentação da base ou improviso, floreios e variações, diálogos de perguntas e repostas, suíngue e balanço. Estes comportamentos e usos tradicionais acontecem em seus contextos originais e são compartilhados socialmente pelos grupos. Eles refletem uma hierarquia musical e organização interna de cada ritmo, isto é, a maneira como o cada pensamento musical é estruturado. Este conhecimento é extremamente importante para o trabalho em grupo de percussão.

Nos métodos panorâmicos, devido à quantidade de informações, cada ritmo está geralmente reduzido uma única linha rítmica, por vezes desdobrada em poucas variações. Nestes livros, o objetivo pedagógico central é propiciar uma visão geral dos ritmos brasileiros, agrupados em suas familiaridades regionais e musicais. Em resumo, pode-se então observar nos métodos duas tendências distintas: uma que particulariza ritmos e grupos tradicionais e outra que pretende mostrar a diversidade rítmica e cultural do país através de seus instrumentos percussivos e técnicas.

Outra maneira de sistematização dos conteúdos musicais está centrada no aprendizado de um instrumento, presente nos métodos dedicados ao pandeiro, à zabumba e ao berimbau (ANUNCIAÇÃO, 1996 e 1990; SANTOS, 2005; BRASIL, 2006; SAMPAIO, 2007). Esta escolha pedagógica propicia um aprofundamento no repertório do instrumento, a exploração de novas técnicas, a adequação de ritmos tradicionais e a criação de outros novos. Nestes métodos o conhecimento do repertório é relevante, mas divide espaço e importância com as questões técnicas particulares do instrumento, com exercícios técnicos e leituras rítmicas. Em sua maioria, eles possuem um sistema próprio de notação desenvolvido com o objetivo de descrever os principais timbres e efeitos sonoros do instrumento. Assim, dentre os 18 métodos analisados, 7 se dedicam a um único instrumento (principalmente o pandeiro), outros 7 passeiam por vários ritmos brasileiros e 5 focalizam um estilo musical (predominando o samba). A progressividade didática está presente em apenas alguns métodos, principalmente naqueles direcionados ao estudo de um instrumento (ANUNCIAÇÃO, 1990 e 1996; JACOB, 2003; MARTINEZ, 2002; SAMPAIO, BUB, 2006; SAMPAIO, 2007). Pode-se perceber que esta não é uma preocupação frequente nos livros centrados no repertório, talvez pela dificuldade em ordenar em termos de complexidade as levadas dos instrumentos. Este fato demonstra que, apesar do título de “métodos” ou “manuais”, várias publicações mais se assemelham a uma compilação de ritmos e arranjos, do que a uma proposta metodológica sistematizada de ensino da percussão.

2.2.6 Princípios pedagógicos comuns

O aprendizado da leitura musical é um tema frequentemente retomado pelos autores, que se revela um grande objetivo a ser conquistado pelo percussionista. Diversos métodos procuram “aproximar o percussionista da leitura musical, pois um músico deve estar apto a ler e escrever qualquer idéia que tenha ou um ritmo que ouça.”

(SAMPAIO, BUB, 2006: 7). Assim, capítulos inteiros são dedicados às explicações básicas sobre as figuras rítmicas, exercícios progressivos de leitura são entrelaçados aos exercícios técnicos e ao repertório de ritmos (ROCCA, 1986; MARTINEZ, 2002; JACOB, 2003; SAMPAIO, BUB, 2006).

Elemento fundamental na formação do percussionista afro-brasileiro, o repertório rítmico é um grande ponto de convergência entre todos os métodos, sejam eles sobre um ritmo ou um instrumento. A memorização de um grande número de padrões é incentivada, assim como frases tradicionais e variações, resultando em uma enorme quantidade de informações. O repertório será, na maioria das vezes, a base sobre a qual o trabalho técnico e de alfabetização musical será desenvolvido. Em Sampaio e Bub (2006), os exercícios de aprimoramento dos timbres são realizados a partir dos ritmos, deslocando acentos e timbres (partitura 1).

Maracatu

The image shows a musical score titled "Maracatu" with four staves. The first staff is marked with a tempo of 88-96 and includes accents (>) over several notes. The second staff shows a variation of the rhythm. The third staff also includes accents. The fourth staff shows a variation with some notes marked with an 'x'.

PARTITURA 1 – Ritmo de maracatu e variações adaptado para pandeiro

Fonte: Sampaio e Bub, 2006, p. 55

Outro princípio pedagógico destacado é a importância do estudo da técnica, reforçada no grande volume de exercícios e explicações sobre a maneira correta da produção dos diversos timbres dos instrumentos percussivos.

A improvisação e a composição, atividades musicais que extrapolam o aprendizado técnico do instrumento e o repertório de ritmos, são comumente negligenciadas nos métodos, como já foi apontado por Paiva (2004). Apenas Uribe

(1993, p. 7) aponta que obter uma boa formação, o estudo de um percussionista deve abarcar a improvisação, o desenvolvimento técnico e o conhecimento de um repertório de ritmos.

Sobre a maneira correta de se estudar, vários autores afirmam a necessidade de praticar os exercícios lentamente, de aumentar gradativamente de velocidade, de utilizar o metrônomo, de contar os tempos durante o estudo, de aperfeiçoar os golpes, de tocar sem utilizar força e de manter o corpo relaxado durante a *performance*. (ROCCA, 1986, p. 38; ARAUJO, 2003, p. 10; SAMPAIO, BUB, 2006, p. 9; ANUNCIAÇÃO, 1996, p. 32).

2.2.7 Abordagens pedagógicas e tendências comuns

As principais abordagens pedagógicas dos métodos consistem na apresentação do ritmo ou instrumento através de textos que descrevem sua origem; explicações sobre questões técnicas, sonoridade, posição correta das mãos no instrumento através de fotos e textos; grades polifônicas dos ritmos, entradas, breques e viradas tradicionais; exercícios de leitura musical e de técnica; variações rítmicas; Cds e Dvds contendo exemplos musicais, exercícios e levadas.

A partir da sistematização de suas abordagens e princípios pedagógicos foi possível delinear as seguintes tendências que permeiam os métodos de percussão afro-brasileira:

- 1 – Ênfase no registro em partitura dos ritmos brasileiros, mesclando objetivos pedagógicos e de manutenção e divulgação do patrimônio cultural nacional;
- 2 – Foco nas questões técnicas, no repertório e na leitura musical em detrimento de outros aspectos musicais importantes como a composição e a improvisação;
- 3 – Estudo individual *versus* prática em grupo;
- 4 - Generalização *versus* particularidade, presente nos métodos panorâmicos ou naqueles centrados em somente um ritmo;
- 5 – A importância dos recursos audiovisuais como ferramenta para demonstrar o sùingue dos ritmos, a boa sonoridade dos instrumentos e o movimento correto a ser executado.
- 6 – Pesquisa etnomusicológica como viés de observação e construção de métodos, que ressaltam o contexto sócio-histórico nos quais os ritmos estão

inseridos, apresentam grupos tradicionais e músicos célebres (SANTOS, RESENDE, 2005; GONÇALVES, COSTA, 2000; BOLÃO, 2003).

Por fim, cabe ressaltar que os princípios, abordagens e tendências pedagógicas apresentadas aqui não se encontram literalmente descritas nos métodos, mas foram extraídas e organizadas no decorrer do estudo e da realização das tabelas comparativas, de maneira semelhante à sistematização da literatura de piano realizada por Santiago (2004, p. 13). As tendências e pontos comuns apontados não podem ser generalizados a todos os métodos, mas relevam preocupações recorrentes de seus autores.

Desta maneira, este capítulo permitiu conhecermos os métodos de percussão afro-brasileira em maiores detalhes, representando assim as etapas de análise sócio-histórica e análise formal da *hermenêutica da profundidade*, referencial teórico utilizado na pesquisa. Entretanto, antes de prosseguirmos na análise gestual nos métodos de percussão, ou seja, para a etapa da interpretação, torna-se necessário compreender e definir o que é o gesto musical, esboçando sua relevância na música em geral e mais especificamente na prática percussiva afro-brasileira.

GESTO MUSICAL

Com o objetivo de fornecer uma discussão teórica significativa que auxilie e fundamente a análise dos métodos de percussão, este capítulo apresenta uma revisão bibliográfica crítica sobre as diferentes definições de gesto e gesto musical, percorrendo as visões de gesto físico e mental de Bernadete Zagonel (1990, 1992), Fernando Iazzetta (2007) e François Delalande (1988), a proposta hermenêutica de Heller (2006) e indo ao encontro das concepções etnomusicológicas de Laurent Brum (2001), Rosalía Martínez (2001), Lothaire Mabru (2001), Sylvie Le Bomin (2001) e Jean During (2001).

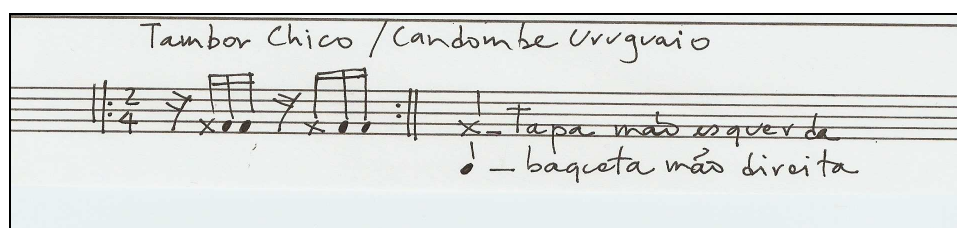
Em seguida, a importância da gestualidade na prática percussiva é ressaltada tanto no âmbito da música erudita quanto da música popular e destacada como elemento fundamental nas relações de ensino-aprendizagem da percussão afro-brasileira, especialmente naquelas realizadas em grupo. Outros aspectos gestuais - que extrapolam as noções convencionais de técnica e as abordagens tradicionais, geralmente centralizadas nas mãos do intérprete - como locomoção, execução de coreografias, a relação música-dança durante a *performance* são colocados como questões pertinentes e importantes para a pedagogia da percussão afro-brasileira.

3.1 Aspectos iniciais

A importância do gesto na prática e no ensino percussivo em grupo se relevou para mim durante uma oficina de candombe uruguaio¹¹ que cursei em 2005. Essa manifestação cultural latina possui uma formação instrumental unicamente percussiva e acontece na conversa dos tambores *piano*, *repique* e *chico* (respectivamente, congas graves, médias e agudas). Os tambores, de diversos tamanhos, ficam dependurados no corpo e são tocados com uma mão livre e uma baqueta, em grupos que variam de tamanho, podendo reunir um trio ou dezenas de percussionistas.

¹¹ Candombe uruguaio é uma manifestação cultural percussiva afro-latina presente no Uruguai e na Argentina.

Durante a oficina, os professores ressaltaram a necessidade de se fazer gestos amplos com a mão esquerda, tanto para reforçar o som do tapa¹² tocado com as mãos, quanto para sincronizar a pulsação durante a *performance*, num ajuste coletivo da amplitude do movimento, criando uma referência visual para os percussionistas. A realização destes gestos amenizava a dificuldade de executar os ritmos sincopados do candombe, especialmente a frase rítmica do *tambor chico* (partitura 2), que nunca toca no primeiro tempo da pulsação e mantém o mesmo padrão sem nenhuma variação por toda música.



PARTITURA 2 – Ritmo executado pelo *tambor chico* no candombe uruguaio

Posteriormente, pude assistir ao vivo a uma apresentação de candombe. Os músicos se posicionavam em linha, possibilitando ao espectador, além de perceber a musicalidade do candombe uruguaio, ver uma “música dos gestos” expressa nos corpos dos batuqueiros, resultante de seus movimentos corporais. Os gestos possuíam neste contexto funções musicais, como o reforço de sonoridade, acentuação, entrosamento do grupo, mas também funções visuais, no auxílio da manutenção do pulso. Pude constatar que a realização de determinados gestos interferiam no “sotaque” adequado para se executar aquele ritmo.

Ao observar os múltiplos significados e papéis dos gestos no candombe uruguaio, comecei a refletir se o mesmo ocorreria na música percussiva afro-brasileira. Teria a gestualidade uma importância semelhante, por exemplo, nos ritmos de maracatu de baque virado, no samba-reggae e na escola de samba? Entretanto, antes de buscar responder este questionamento, torna-se necessário explicitar as diferentes concepções de gesto e de gesto musical.

¹² O tapa, também chamado de *slap* é o som percussivo produzido por um movimento semelhante a um tapa, pressionando as pontas dos dedos contra a pele do instrumento. De sonoridade aguda e característico dos instrumentos de pele, o tapa é um dos sons mais difíceis de se executar, principalmente com a mão esquerda, ou a mão não-predominante.

3.2 Gesto

A multiplicidade de sentidos da palavra *gesto* e especialmente da expressão gesto musical decorre da variedade de olhares possíveis sobre elas, provenientes de campos do conhecimento como a Antropologia, Sociologia, Psicologia, Educação e Etnomusicologia, além de seus significados atribuídos em diferentes culturas e contextos sociais. Palavra de muitos sentidos, reivindicada por atores, bailarinos, músicos - e por professores - possui sua riqueza exatamente por escapar e não caber em definições simplistas ou esquemáticas, impondo, para sua compreensão mais ampla, a interação de várias áreas do conhecimento.

A etimologia da palavra gesto provém do latino *gestu*, que significa movimento do corpo. Em seu plural, *gesta*, ganha o sentido de ações, mas também de grandes feitos, proezas, acontecimentos históricos, como as “canções de gesta” da Idade Média. Na sua acepção atual, o gesto é associado a um movimento que extrapola a ação motora, pois é carregado de intenção. Geralmente relacionado às expressões da face, braços e mãos, o gesto estabelece comunicação e tece significados construídos e compartilhados socialmente. Entretanto, até o século XV, não estava associado à palavra gesto o sentido de sensação ou sentimento, pois ela remetia a uma ação voluntária, ao ato de “fazer ou executar”.

Marcel Mauss (1974, p. 212), um dos primeiros pesquisadores a escrever sobre a gestualidade humana, lança a idéia de **técnicas corporais** – “os modos como os homens, sociedade por sociedade, de uma maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”. Esses modos de agir, que moldam o corpo e a gestualidade humana em todos os aspectos da vida, como correr, comer e dançar, são aprendidos através da educação e da imitação. A palavra **técnica** é compreendida como um “ato tradicional eficaz”, variável em cada contexto cultural, de acordo com “as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios” (MAUSS, 1974, p. 214). *Habitus* como dormir deitado, nadar crawl, sorrir ao sentir alegria, noções tidas muitas vezes como universais e naturais, são construções históricas e sociais. As maneiras distintas de realizar as mesmas ações revelariam, segundo o autor, as diferenças de educação e de método entre as culturas.

A partir da constatação da existência de uma história das técnicas corporais, a pesquisa de Mabru (2001) ressalta a importância da idéia de uma cultura musical do corpo. Se dentro das práticas musicais atuais as técnicas corporais parecem naturais,

elas revelam entre as camadas de história que reagrupam produção, difusão e recepção do bem cultural ou simbólico, o processo de incorporação das regras de comportamento culturalmente determinadas e inscritas em uma história do corpo. (Mabru, 2001, p. 95)

A Nova História Cultural, movimento que colocou em questão as noções de fato histórico e de documento, concretizou, a partir da década de 70, uma “virada corporal” através do trabalho de pesquisadores que se dedicaram à história do corpo. O medievalista Jacques Le Goff inaugurou os estudos sobre a história dos gestos e Jean-Claude Schmitt pesquisou os significados dos gestos na Idade Média ocidental. Le Goff (2006), no livro *“A história do corpo na Idade Média”*, apresenta os motivos que o levaram a estudar esse assunto:

Por que o corpo na Idade Média? Por que ele constitui uma das grandes lacunas da história, um grande esquecimento do historiador. A história tradicional era, de fato, desencarnada. Interessava-se pelos homens e, secundariamente, pelas mulheres. Mas quase sem corpo. Como se a vida dos homens se situasse fora do tempo e do espaço, reclusa na imobilidade presumida da espécie. Com frequência, tratava-se de pintar os poderosos, reis e santos, guerreiros e senhores e outras grandes figuras de mundos perdidos que era preciso reencontrar, engrandecer e, por vezes, até mitificar, à mercê das causas e necessidades do momento. Reduzidos a sua parte colocada à mostra, esses seres estavam despossuídos de sua carne. Seus corpos não passavam de símbolos, representações e figuras; seus atos, apenas sucessões, sacramentos, batalhas, acontecimentos.(...) Dando espaço à “longa duração” e à sensibilidade, à vida material e espiritual, o movimento da história chamado “Annales” quis promover uma história dos homens, uma história total, uma história global. Pois, se a história foi frequentemente escrita do ponto de vista dos vencedores, como dizia Walter Benjamin, também – denunciava Marc Bloch – foi por muito tempo despojada de seu corpo, de sua carne, de suas vísceras, de suas alegrias e desgraças. Seria preciso, portanto, dar corpo à história. E dar uma história ao corpo. (LE GOFF, 2006, p. 9)

De maneira semelhante, a Educação Musical, a partir da mudança de paradigma apresentada pelos métodos ativos de ensino, desenvolvidos inicialmente por pedagogos como Émile Jacques-Dalcroze, Carl Orff e Edgar Willems, tem buscado dar corpo a educação musical através da valorização do gesto e da corporeidade na aprendizagem musical.

Para compreender melhor a definição de gesto musical e suas implicações na pedagogia instrumental é preciso então localizá-lo em maiores detalhes nas práticas musicais.

3.3 Gesto musical

Refletir sobre os gestos musicais é acima de tudo tratar do corpo, do corpo nas práticas musicais e nas relações de ensino-aprendizagem de um instrumento. O corpo, colocado em oposição ao espírito e ao pensamento na tradição cartesiana, é por vezes relegado a segundo plano na cultura ocidental. Seu esquecimento nas práticas musicais reflete uma compreensão da música como uma entidade pura, desencarnada, livre de sua materialidade que, contraditoriamente, a torna concreta e audível. Torna-se necessário então recolocar o corpo e o gesto em seus lugares de destaque dentro da prática musical. Para isso, devemos superar as antigas dicotomias corpo/espírito, extra-musical/música pura e buscar uma compreensão antropológica do fazer musical. Dessa maneira, Jean Molino afirma que:

Nós estamos sempre dentro do dualismo e a questão é somente saber se o corpo (o extra-musical) intervêm, e em qual proporção, para exercer sua influência sobre a alma (a música pura). O progresso da reflexão não acontecerá senão através da superação do dualismo e da oposição estéril entre a alma da musica e o corpo da cultura. Não existe música pura por que a musica é um “misto”.¹³ (Molino, 1988: 9)

Se na música eletrônica a participação do corpo é restrita ou inexistente, nos instrumentos acústicos - nos quais o movimento ainda se conserva como principal produtor de som - é o gesto que transmite a energia necessária para transformar uma idéia musical ou simplesmente uma intenção em matéria sonora. Os diversos gestos de percutir, raspar, pinçar, soprar, entre tantos outros, irão compor as infinitas técnicas instrumentais e possibilidades sonoras com as quais a música é construída e reconstruída a cada *performance*. O gesto se mostra simultaneamente como um elemento constitutivo e fundamental da atividade musical e como fruto e fundador de identidade musical dos grupos sociais.

Contraditoriamente, a dimensão gestual da música é redescoberta à medida que a presença física do corpo não é mais um requisito fundamental para a produção sonora, como no caso da música eletrônica. O aparecimento da musica eletrônica e eletro-

¹³ Nous sommes toujours dans le dualisme et la question est seulement de savoir si le corps (l'extra-musical) intervient, et dans quelle proportion, pour exercer son influence sur l'âme (la musique pure). Le progrès de la réflexion ne saurait venir que d'un dépassement du dualisme et de l'opposition stérile entre l'âme de la musique et corps de la culture. Il n'y a pas de musique pure parce que la musique est un mixte.

acústica será então capaz de recriar práticas de recepção da produção musical contemporânea. Essas novas práticas de recepção, associadas ao surgimento das tecnologias de reprodução sonora, como CDs e DVDs, se formam em detrimento do *tempo presente* oferecido pela *performance*. Dessa maneira as práticas sócio-culturais de produção, difusão e recepção musicais alteram-se significativamente, impulsionando pesquisadores, educadores e compositores a construir um novo olhar sobre a corporalidade e a gestualidade em música.

3.3.1 Gesto físico e gesto mental

Se no corpo o gesto é veículo de uma intenção, de uma expressão individual, parte essencial da comunicação humana e da construção das relações sociais, na música o gesto musical é também concebido como movimento expressivo portador de um sentido especial, de uma intenção, que extrapola a ação corporal ou movimento automatizado. Segundo Fernando Iazzetta (2008, p. 7), gesto musical é um “fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento, (...) que desempenha um papel primordial como gerador de significação. De certo modo, nós aprendemos a compreender os acontecimentos sonoros com o auxílio dos gestos que produzem ou representam esses sons.”

De acordo com Bernadete Zagonel (1992, p. 21), o gesto musical é uma ação corporal que, em contato com um objeto, provoca uma reação sonora. Ao mesmo tempo produtor do som e da expressão musical, o gesto físico pode ser também compreendido como movimento sonoro. A autora propõe duas distinções do gesto musical: o gesto físico e o gesto mental. O gesto físico é considerado um movimento corporal que ao entrar em contato com um objeto, é gerador de um som, “guardando uma relação causal entre ação gestual e seus resultados sonoros” (IAZZETTA, 2008, p. 13). Não limitado à realização técnica ou mecânica de sons, o gesto físico é essencial na expressão musical, pois é através dele que o som será concretizado fisicamente. De acordo com o material ou fonte que origina a produção sonora, ele é classificado em gesto instrumental, gesto vocal ou gesto do regente.

Em contraposição, o gesto mental é aquele que, também carregado de intenção e expressividade, se produz no pensamento. Ele pode ainda ser categorizado em dois aspectos distintos. O primeiro deles se refere ao gesto físico, através de imagens mentais propiciadas por conhecimentos prévios, como a memória de automatismos físicos. No

segundo aspecto, o gesto mental é um pensamento relacionado a um movimento sonoro, a uma idéia musical ou a códigos musicais convencionados, como as escalas, arpejos, podendo ou não ser concretizado num som real. Conforme estabelecido por Zagonel, se o compositor vai do gesto mental à composição (que será concretizada em gesto físico), o intérprete trilha o caminho inverso, vai da composição (gesto mental), da partitura ao gesto físico. André Souza (2004), em uma pesquisa que buscou a definição de gesto musical, sintetiza a tipologia criada por Zagonel, organizada em 5 tipos de gestos:

Haveria, portanto [para Zagonel], cinco tipos de gesto musical, a saber: 1) o gesto instrumental, executado pelo instrumentista com o fim de realizar a obra musical; 2) o gesto do regente, que expressa aspectos da interpretação da obra e coordena a atuação de um conjunto de músicos; 3) o gesto vocal, ligado às características essenciais da comunicação humana, especialmente à expressão de estados afetivos, e também à técnica vocal; 4) o gesto do compositor, imagem mental que ele transmite através da escritura musical; e, finalmente, 5) o gesto informatizado, que é a elaboração do gesto musical com o auxílio do computador, pertencendo, evidentemente, ao âmbito da música eletroacústica (SOUZA, 2004, p. 25)

A distinção entre gesto mental e físico proposta por Zagonel aponta uma questão fundamental nas ciências humanas: o binômio de oposição estabelecido entre oralidade e escritura; transmissão oral e notação. No universo formal, na música composta individualmente e transmitida através de uma partitura, como a maior parte da música erudita ocidental, podem ser identificados estes dois movimentos precisos na dinâmica dos gestos. Entretanto, essa diferenciação não é tão clara nas práticas musicais de transmissão oral, nas quais as músicas são criadas coletivamente (em sua maioria) e a maneira de tocar e interpretar – ou o gesto físico - é compartilhada socialmente. No caso da música popular, mesmo existindo a autoria individual de uma música, ou o gesto mental de um compositor, ele é constantemente transformado em novos arranjos e interpretações dos *performers*, muitas vezes alterando significativamente a idéia musical original. Além disso, podemos questionar a separação entre gesto mental e físico ao observar a elaboração de fraseados e solos de um músico improvisador. Durante a improvisação, muitas vezes as idéias musicais surgem simultaneamente a sua concretização sonora, tornando sincronizados e indissociáveis os gestos físicos e mentais.

O gesto instrumental é ainda categorizado em maiores detalhes por François Delalande (1988). O autor propõe que o toque instrumental contém três diferentes níveis de ação e recepção do gesto musical. Tais níveis caminham dos aspectos meramente

funcionais, como no movimento que gera o som, em direção aos aspectos simbólicos, estabelecidos na recepção do ouvinte. O primeiro deles é o gesto que efetua, a produção mecânica do som, enquanto o segundo é o gesto que acompanha, o envolvimento de todo o corpo do músico ao tocar. E o terceiro, chamado de gesto figurado, é resultante da percepção do ouvinte, dos significados e símbolos construídos por ele durante a *performance* musical. Semelhante a idéia de “gesto que acompanha”, IAZZETA (2008, p. 10) também evidencia a existência do gesto corporal, um gesto físico que não é responsável direta na produção sonora, mas representa a totalidade de movimentos corporais realizados pelo intérprete.

Uma possível sistematização do gesto musical é sugerida no seguinte esquema:

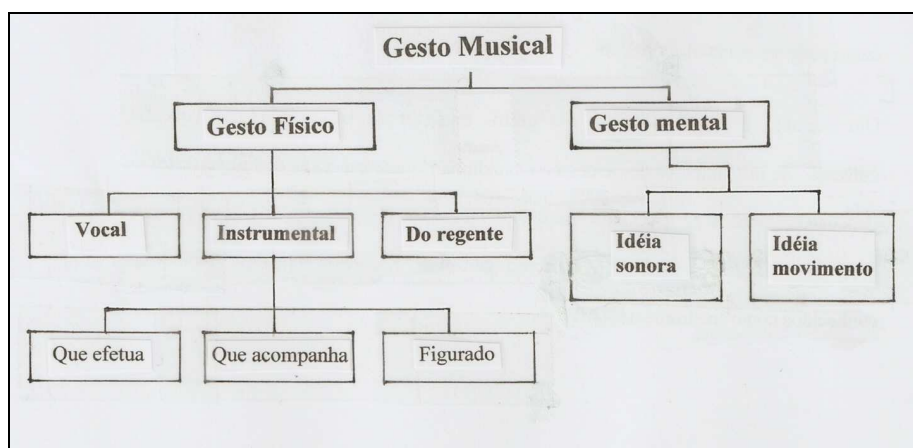


FIGURA 4 – Esquema gesto físico e gesto mental

O gesto musical estabelece-se em uma intrincada relação de causas e efeitos, não sendo compreendido como uma totalidade, mas como partes de um fenômeno expressivo. A separação entre “gesto que efetua” e o “gesto que acompanha”, não é clara, nem se mostra efetiva na prática, pois no momento da *performance* todo corpo está engajado no fazer musical. O gesto de um percussionista ao tocar uma peça de percussão múltipla não está restrito aos dedos que controlam as baquetas. Os braços, o tronco, o corpo inteiro do músico influenciam o toque instrumental, direta ou indiretamente.

3.3.2 – A mútua-fundação entre gesto e música

Em contraposição a concepção de gesto musical baseada em relações de causalidade e finalidade, Heller (2006) propõe uma nova concepção. Profundamente influenciado pela fenomenologia de Merleau-Ponty, Heidegger e Husserl, Heller questiona as visões fundadas nas dicotomias mente/corpo, espírito/físico, sujeito/objeto, corpo/instrumento, herdeiras do pensamento cartesiano e que muitas vezes estão presentes na pedagogia instrumental. O gesto musical não é compreendido isoladamente, nem categorizado em partes que delimitam seus aspectos corporais e mentais.

Segundo o autor, a expressividade musical reside no vazio, no espaço entre as notas percorrido através do movimento, do gesto musical, na maneira particular e intencional de conectar os sons musicais. O gesto musical é então este movimento intencional que liga os sons, percurso trilhado pelo corpo em contato com o instrumento, percurso expressivo que direciona as frases musicais. Este movimento, deslocamento espacial e temporal, não é considerado apenas como deslocamento físico, mas também como qualquer intenção expressiva.

A própria palavra “interpretação” nos ilumina nesse fato: *inter-petras* – entre as pedras. É na expressividade do gesto que une as notas que reside o artístico em música, na abertura entre as notas, no vazio criativo, no movimento. É esse movimento que assegura a vivência e a espontaneidade do fazer musical. (HELLER, 2006, p. 22)

Em outras palavras, a expressão musical é criada a partir da interação entre gesto e som. Intrinsecamente ligados, gesto e música estabelecem uma relação de mútua-fundação, no sentido atribuído pela fenomenologia de Husserl¹⁴. Dessa maneira, nem o gesto é anterior a música, nem a música é o resultado do gesto, excluindo quaisquer relações de causalidade e de finalidade. Portanto, “ao fazer música, o som não é a causa do meu movimento, nem o movimento a causa do meu som; na motricidade do corpo próprio, som e gesto estão mutuamente fundados” (HELLER, 2006, p. 52)

O esquema abaixo apresenta uma possível sistematização das relações entre gesto, som, movimento e expressão:

¹⁴ Mútua-fundação é um conceito da fenomenologia desenvolvido por Husserl, no qual dois elementos estão intrinsecamente ligados, numa relação de não-independência, isto é, na “recíproca inserção e entrelaçamento um no outro.”

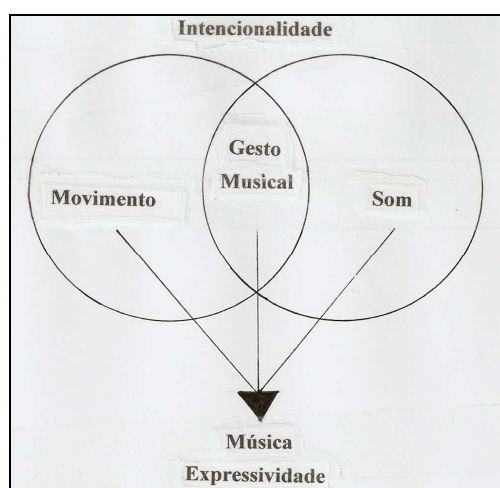


FIGURA 5 – Esquema “mútua-fundação” entre movimento e som

Ao propor a dissolução das relações de causalidades e finalidade entre gesto e som, Heller critica tanto a concepção da técnica instrumental como ato ou procedimento eficaz, no qual os usos determinados movimentos mecânicos e mecanizados levaram a obter determinados efeitos, quanto os métodos e metodologias de ensino que visam critérios de eficiência e utilitarismo.

Os movimentos corporais associados à execução musical que não produzem diretamente os sons, chamados de “gestos que acompanham” por Delalande, são valorizados e integrados por Heller. Para ele, estes gestos são indissociáveis do resultado sonoro e criam, quando estão em harmonia, um “gesto musical rítmico”. Um gesto musical é rítmico “quando o corpo todo se envolve com a produção sonora: o intérprete tem uma intenção precisa e o corpo se organiza, **com um todo indivisível**, em função dessa intenção, gerando assim uma relação de equilíbrio” (HELLER, 2006, p. 47, grifo meu).

Na abordagem de Heller o gesto musical ganha nova importância, liberto das hierarquias causais e das oposições mente/corpo, objeto/instrumento. Ele deixa de ser o palco privilegiado que alimenta e afirma estas oposições, para se tornar fundador da expressão musical, unindo corpo, intenção e música. Através do gesto, poderemos resgatar o que há de artístico no fazer musical e refletir mais profundamente sobre quais valores os métodos e as metodologias de ensino musicais têm se baseado nos últimos anos.

Cabe aqui ressaltar que o pensamento de Heller se situa em um espaço reflexivo e filosófico de certa maneira distanciado da sala de aula. Contudo, suas reflexões

enriquecem profundamente a prática do professor, ao revelar valores e conceitos implícitos em metodologias de ensino e ao evidenciar a reprodução de esquemas de pensamento e conduta, que muitas vezes são absorvidas e repetidas inconscientemente.

3.3.3 Dimensão cultural do gesto musical

O gesto musical, categorizado em gesto físico e mental, (ZAGONEL, 1992) compreendido na ligação intrínseca entre som e gesto (HELLER, 2006) se apresenta desvinculado do meio sócio-cultural no qual está inserido. Essas visões do gesto musical se remetem a especialização entre compositores e *performers*, a visão romântica da interpretação e ao ensino instrumental voltado para as habilidades técnicas, traços marcantes da música clássica ocidental. Entretanto, nas músicas tradicionais, como no caso da música percussiva afro-brasileira, o gesto musical não pode ser destacado de seu contexto sócio-cultural, pois ele é engendrado e produzido coletivamente.

Recentes pesquisas nos campos da Antropologia e da Etnomusicologia contestam visões funcionalistas do gesto musical, que se restringem a compreendê-lo em termos de sua eficácia técnica e a descrever sua função na produção sonora. A dimensão cultural do gesto é então resgatada nos estudos sobre músicas tradicionais e sobre a prática de músicos populares virtuosos. Dessa maneira, Mabru (2001) afirma a existência de uma “cultura musical do corpo e da gestualidade humana”, na medida em que a música não é uma entidade pura que faz uso de um corpo, mas acima de tudo ela é um conjunto de comportamentos submetido a regras e a contratos sociais, que variam de acordo com as épocas, os costumes e as culturas.

De acordo com Martínez (2001), os gestos musicais de um determinado grupo social podem informar tanto suas concepções musicais quanto valores extra-musicais, representações do universo social e religioso, do corpo, do espaço, isto é, sua maneira particular de ver e viver o mundo. Para exemplificar a clara diferença entre as formas de tocar um mesmo instrumento, entre os gestos musicais – ou entre as “técnicas corporais” no sentido atribuído por Mauss (1974) – de dois músicos, a autora revela que:

Olhando a mão que toca a Kena [flauta andina], eu posso saber se aquele que segura o instrumento é um Andino: eu não posso confundir seu gesto com aquele de um jovem chileno da cidade, tocando a mesma flauta. Enquanto que no primeiro caso os dedos cobrem o buraco da flauta com a articulação entre a segunda e a terceira falange, o segundo fecha o orifício com a extremidade da

terceira falange. Estes dois gestos possuem uma função musical idêntica, entretanto são diferentes¹⁵. (Martinez, 2001, p. 167)

Uma experiência pessoal poderá ilustrar melhor a afirmação da autora. Durante um encontro latino-americano de percussão em São Paulo, assisti a um workshop de um grupo tradicional de carimbó paraense. No final da apresentação, alguns músicos foram convidados a subir no palco e tocar e eu estava entre eles. Tocamos juntos durante meia hora. Todos que estavam na platéia se levantaram, dançaram e cantaram as cantigas de carimbó, compartilhando um momento inesquecível. Ao descer do palco, ainda muito emocionada, uma célebre professora de bateria me perguntou se eu estudava percussão. Respondi afirmativamente e questioneei o motivo da indagação. Ouvi como resposta: “Pude observar em suas mãos...”

Martinez (2001, p. 172), em um estudo sobre o gesto musical andino, percebeu que a corrente definição de gesto musical como “movimentos que participam diretamente da produção sonora” era restritiva e inadequada a uma análise ampla daquela música. Assim, essa definição excluiria os aspectos visuais e deslocamentos “locomotores e não-locomotores” executados pelos músicos andinos que são fundamentais para a criação de significados simbólicos e para a afirmação da identidade destes grupos. Para abrir perspectivas de observação mais apropriadas à música andina, a autora passa a adotar a ampla definição de Van Zile (1998), na qual são considerados gestos musicais os “movimentos no contexto do evento musical”.

Outra abordagem do gesto é proposta por Le Bomin (2001, p. 201) que toca diretamente as questões de produção e de transmissão musical. Para ela, o “gesto pode se apresentar pelo grupo de práticas e de estratégias coletivas e individuais que guiam o músico na sua interpretação”, e que também são fundamentais no aprendizado instrumental.

As definições de Van Zile e Le Bomin citadas acima ampliam o conceito de gesto musical, inserindo-o no contexto sócio-cultural que o rodeia. Elas incluem aspectos importantes da *performance* que não estão diretamente relacionados com a produção sonora e colocam em evidência a importância do gesto como um guia, como

¹⁵ En voyant cette main qui joue de la kena (flute à encoche) je peux savoir celui qui tient l'instrument est un Andin : je ne peux confondre son geste avec celui d'un jeune Chilien de la ville jouant exactement de la même flûte. Tandis que dans le premier cas les doigts couvrent le trou de jeu avec l'articulation entre la deuxième et la troisième phalange, dans le deuxième, c'est avec l'extrémité de la troisième phalange qu'on ferme l'orifice. Ces deux geste ont une fonction musicale identique et pourtant sont différents.

uma referência constante que conduz o músico no seu aprendizado e na sua interpretação. Por estes motivos, a superposição destas duas concepções se mostra apropriada a música da cultura popular brasileira e será posteriormente utilizada no processo de análise dos métodos.

3.4 Gesto musical e técnica instrumental

As diferentes concepções de gesto musical implicam em maneiras também diferentes de se ver a técnica instrumental. Quando o gesto é compreendido como uma sucessão de causas e efeitos, opondo mente e corpo, expressão e técnica, o corpo seria um instrumento, uma “máquina”. Assim, a técnica é desvincilhada da expressão artística, explicada em relação a sua simples execução mecânica, como procedimento eficaz que ao ser devidamente aprendido, conduzirá o estudante na realização de uma boa execução musical.

Nesta perspectiva, Zagonel (1992) afirma que na aprendizagem musical os gestos de um iniciante seriam, a princípio, mecânicos pois eles devem ser gradativamente controlados e memorizados. Conseqüentemente, a técnica instrumental deve ser dominada, com a finalidade de se executar corretamente e expressivamente uma peça musical.

O aprendizado de um instrumento começa pela aquisição de uma técnica gestual necessária à produção do som. No início ela é ainda rudimentar, muitas vezes desprovida de expressão. [...] É o gesto que engendra o som. Assim, a uma certa qualidade gestual corresponde inevitavelmente uma certa qualidade sonora, tanto na dinâmica quanto no timbre do som. É por isso que o intérprete procura aperfeiçoar ao máximo seu gesto, para reproduzir o mais exatamente possível o som que possui na mente: ele procura uma adequação do gesto ao som. Tal adequação dependerá do controle desses gestos mecânicos; que será possível graças aos conhecimentos adquiridos dos efeitos dos seus gestos em contato com o instrumento. Conhecimentos, esses, arraigados em sua memória e acessíveis automaticamente conforme as necessidades. (ZAGONEL, 1992, p. 22)

Heller critica as pedagogias instrumentais que carregam uma visão de técnica como ato eficaz, expressa no desejo de um controle técnico no lugar de uma compreensão técnica. O autor contrapõe dois sentidos da palavra técnica: o primeiro está ligado à etimologia da palavra, *tekhné*, que significava arte; o segundo seria o sentido vulgar, no qual técnica seria um procedimento eficaz para se obter determinado

objetivo, se remetendo assim, ao sentido de técnicas corporais proposto por Mauss (1974).

A técnica como ‘procedimento’ ou ‘desempenho’ corporal ainda é uma organização representada do movimento. Não expressamos ‘algo’ ‘usando’ o corpo: o corpo se expressa; a expressão organiza ela-mesma o corpo, numa totalidade indivisível entre música e corpo (sic). A técnica não nos possibilita o acesso a um evento musical: a intenção musical e a ação musical fundam-se mutuamente numa relação de não-independência. Som e gesto estão envolvidos num mesmo todo, sendo o fenômeno expressivo justamente esse todo, e não uma somatória de partes numa relação causal; trata-se de um saber que se efetua por síntese, não por agregação. Fazer música não é manipular uma máquina, produzir um som não é ter um som como o fim. (HELLER, 2006, p. 91)

Os métodos de ensino instrumental que carregam uma visão mecanicista da técnica são duramente criticados pelo autor, que não pretende anular nem sugerir uma relevância menor da técnica, mas sim de resgatar sua relação com o acontecimento artístico, com a interpretação musical.

3.5 Gestualidade e percussão

Os gestos realizados pelo músico estão intrinsecamente relacionados ao caráter expressivo de sua interpretação, nas diferentes modulações de posicionamento corporal e intencionalidade que determinam grandes alterações de sonoridade, dinâmica e articulação. Entretanto, pode-se afirmar que na música percussiva a importância gestual é amplificada pela própria natureza de sua linguagem expressiva, que se estabelece e se movimenta na sutil variação de timbres e de intensidades.

Segundo Iazzetta (2008), cada instrumento oferece um distinto grau de controle e de interação entre os gestos do músico e seu funcionamento físico.

O órgão de tubo tem um funcionamento interno quase automático deixando pouco a ser controlado por meio dos gestos do intérprete. Por outro lado, instrumentos como o violino ou diversos tipos de tambores possibilitam a exploração de características sonoras extremamente sutis pela interação entre o corpo dos instrumentistas, seus gestos, e o corpo do instrumento. (IAZZETTA, 2008, p. 27)

Dentre os instrumentos que compõe a família da percussão, estão os teclados, tambores de mão e de baquetas, a bateria, sinos, pratos, enfim, uma miríade de timbres e de materiais. Eles apresentam diferentes formas de produção sonora: percussão direta

com as mãos, técnicas de dedos, uso de baquetas, uma baqueta em cada mão como na caixa clara, uma na mão direita e uma mão livre como no candomblé, quatro para se tocar vibrafone ou marimba, jogos de baquetas para executar uma peça de percussão múltipla, combinações e recombinações infinitas.... Interfaces entre o instrumento e as mãos do músico que determinam e sugerem uma gama possível de gestos: baquetas duras, moles e flexíveis, vassourinhas, de teclado, de caixa clara, de maracatu, bacalhau de zabumba, de metal, martelos, cabos de vassoura ou varas de pescar¹⁶.

Durante a execução de uma peça de percussão contemporânea, uma escolha equivocada de baquetas pode comprometer a inteligibilidade e a expressão da música. Da mesma maneira, na música popular existem regras e indicações das baquetas adequadas para cada instrumento e para cada estilo musical. Em um grupo de surdos de escola de samba, por exemplo, os progressivos graus de dureza das baquetas tornarão claro ou dificultarão o entendimento do seu fraseado rítmico-melódico.

Somado a isto, cada instrumento possui seu próprio universo gestual formado por técnicas antigas e modernas, diferentes usos na música popular e na música tradicional, além de timbres e golpes característicos acentuados pela sua natureza material, como glissandos nos xilofones, rulos nos tambores, tapas estalados nos atabaques, harmônicos nos pratos, entre tantos outros exemplos possíveis.

Ressaltando a diversidade e complexidade da paisagem gestual que um percussionista se depara ao executar uma peça de percussão múltipla, Laurent Blum (2001) aponta que:

A paisagem gestual que esta família [de instrumentos de percussão] oferece é portanto imensa: a multiplicidade de instrumentos aos quais o percussionista enfrenta durante a interpretação de uma obra e a alternância de jogos baquetas envolve da parte do músico um domínio do espaço, um conhecimento íntimo do lugar e do trajeto a ser percorrido em um tempo dado entre o objeto que irá percutir e o objeto a ser percutido, e reciprocamente. O músico executa um verdadeiro balé ao antecipar e dominar os eventos sonoros¹⁷. (BLUM, 2001, p. 240)

¹⁶ Em um dos movimentos da peça *Canção Simples de Tambor*, de Carlos Stasi, o percussionista deve tocar a caixa clara com uma longa vara de pescar, percutindo no próprio braço que sustenta a vara uma série de ritmos pré-determinados, combinados aleatoriamente no momento da *performance*. O percussionista, então, não possui exato controle do resultado sonoro de sua percussão; os livres movimentos da vara de pescar determinarão a sonoridade e as divisões rítmicas escutadas pela platéia.

¹⁷ Le paysage gestuel qu'offre cette famille est pourtant immense: la multiplicité des instruments auquel le percussioniste fait face pendant l'interprétation d'une oeuvre, l'alternance entre plusieurs jeux de baquettes nécessite de la part du joueur une maîtrise de l'espace, une connaissance intime de la place et du trajet qu'est susceptible de parcourir en temps donné l'objet frappant jusqu'à l'objet frappé et réciproquement. Le joueur exécute un véritable baller pour anticiper et maîtriser les événements sonores.

Em cada contexto musical, a gestualidade incorpora significados de uma boa ou má *performance*. Em um concerto de música erudita não é esperado que o percussionista faça gestos além daqueles que amplifiquem o caráter expressivo da peça (amplos movimentos em fortíssimos, movimentos bruscos em ataques súbitos, paralisar todo o gesto nas pausas) ou que estejam claramente especificados na partitura. Esse recurso expressivo é muitas vezes explorado pela música contemporânea cênica para percussão, como por exemplo, da peça *Música de mesa* de Thierry de Mey, na qual a música é indissociável da cena. Em contrapartida, seria mais raro ver um percussionista popular totalmente estático, ou um batuqueiro de alfaia no maracatu que não mexa os braços, ou os participantes de um bloco afro-baiano que não dançam as coreografias associadas aos arranjos musicais. Portanto, existe uma expectativa gestual social ligada a cada tipo de *performance*, determinada por códigos e contratos sociais.

3.5.1 Gestualidade na percussão afro-brasileira

Nas práticas percussivas afro-brasileiras a gestualidade ocupa lugar de destaque. Os gestos realizados pelos músicos possuem funções musicais, visuais, sociais e rituais. Para que um iniciante possa tocar um ritmo com “sotaque” adequado, é preciso não somente dominar o instrumento e saber executar uma linha rítmica, mas entender e vivenciar o gesto musical que o produziu.

Um exemplo do destaque da gestualidade na percussão pode ser observado no ‘Maracatu de Baque Virado’ pernambucano. Para tocar a alfaia de maracatu (tambor grave, tocado com baquetas e pendurado ao lado do corpo do músico) é necessário fazer grandes movimentos com os cotovelos. Os gestos dos braços cumprem funções musicais (de reforço da acentuação e aumento do volume sonoro), mas estão imbuídos de outros significados e valores, como os visuais, aproximando os gestos dos músicos à dança das catirinas (bailarinas de maracatu, que também realizam amplos movimentos com os braços). Dessa maneira, o percussionista, para ser reconhecido como um bom batuqueiro de Maracatu deve ir além da execução correta de divisões rítmicas, deve incorporar a gestualidade do Maracatu.

Nos grupos de percussão a importância da gestualidade é evidente, pois pode-se observar na atuação corporal dos percussionistas se há entrosamento grupal, percepção correta da pulsação, fluência e expressividade. A marcação da pulsação no corpo unifica

os tempos internos, facilita a execução de ritmos sincopados, cria uma “música dos corpos” e define referências visuais para a execução instrumental. O resultado é a integração de todos os movimentos do percussionista, ao caminhar, tocar e dançar simultaneamente.

Movimentos exteriores a produção direta do som, como a locomoção dos músicos pelo espaço, a realização de coreografias, a relação entre música e dança são fundamentais na percussão afro-brasileira, fazendo parte do panorama gestual destas práticas musicais.

Cabe aqui ressaltar que a expressão “música percussiva afro-brasileira” abriga dezenas de manifestações culturais diferentes, com estilos, formações instrumentais, rituais e gestos musicais completamente diferentes e particulares. E que estas manifestações culturais muitas vezes não utilizam apenas tambores, mas também vozes e outros instrumentos, conservando, entretanto, uma forte base rítmica e percussiva. Citar todas elas seria impossível e criaria uma lista extensa: congado, coco, ciranda, ijexá, samba-de-roda, caboclinhos, maracatu rural, tambor de crioula, carimbó, malambo... Maracatu, samba-reggae e escola de samba são apenas algumas delas que utilizo frequentemente como exemplos devido a minha proximidade a estes universos. Os aspectos gestuais destacados não devem ser generalizados a todas manifestações percussivas tradicionais e sim compreendidos como relevantes, pois estão presentes, em graus e maneiras variadas, na maior parte delas.

Por fim, redescobertos na sua ausência na música eletrônica, descobertos na sua presença nas músicas tradicionais: o corpo e o gesto se mostram como um campo de frutíferas pesquisas.

As diversas visões sobre o gesto musical apontadas neste capítulo trazem diversas implicações em relação à técnica instrumental que podem ser observadas nos métodos de percussão e serão explicitadas posteriormente no capítulo 4, dedicado à análise “gestual” destes manuais. Apesar de suas divergências, estas diferentes definições não são totalmente excludentes e possuem pontos de ligação resumidos em duas noções-chave: movimento e intencionalidade. O gesto não pode ser destituído de seu ambiente social nem despido de sua individualidade, deve ser percebido tanto culturalmente quanto isoladamente nos desenhos das mãos de um intérprete executando uma peça musical. Durante a pesquisa, abordar o gesto micro ou macroscopicamente pode ser uma tarefa mais interessante e promissora do que agarrar-se a uma única e inequívoca visão. Dessa maneira, buscamos encontrar um entendimento mais amplo do

gesto musical, que inclua e integre seus aspectos na *performance* individual e a sua importância nos grupos sociais. Para isso, as definições de gesto musical de Van Zile e Le Bomin (2001) serão utilizadas como base para a análise dos métodos, assim como a concepção hermenêutica de mútua-fundação entre gesto de som de Heller (2006).

O GESTO E O MÉTODO

Este capítulo apresenta a análise desenvolvida sobre a apresentação e o tratamento do gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira. Inicialmente são descritos os meios utilizados para representar e descrever os movimentos corporais e técnicas instrumentais: fotos, desenhos, vetores de movimento, textos explicativos e materiais áudio-visuais. A revisão bibliográfica sobre o gesto musical serviu de referencial teórico que possibilitou tecer relações entre as concepções de gesto e de técnica instrumental observadas nos métodos e suas conseqüentes implicações na pedagogia da percussão. Por fim, são sugeridos possíveis caminhos e abordagens para o desenvolvimento de novos manuais e metodologias do ensino percussivo, que possam compreender o gesto musical em sua totalidade.

4.1 Apresentação do gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira

Uma pergunta desafiadora me acompanhou durante todo o período de análise. Como encontrar o gesto musical nos métodos de percussão, na palavra escrita, na partitura e nas fotografias, ou seja, na falta de sua presença física? Porém, mesmo que a expressão gesto musical não seja encontrada em nenhum dos métodos estudados, podemos rastrear suas pistas e vestígios nesses mesmos textos, fotografias e partituras que descrevem ou fazem alusão ao movimento corporal.

Ao tomarmos como base uma definição de gesto musical inspirada em Heller (2006, p. 22), como “som e movimento mutuamente fundados em uma intencionalidade expressiva”, expandimos significativamente os conteúdos nos métodos passíveis de serem estudados, abarcando também todos os aspectos musicais relacionados à interpretação musical. Dessa maneira, indiretamente, são feitas referências ao gesto nas descrições da técnica instrumental, nas explicações sobre as funções dos instrumentos, sobre acentuação, posturas, *grips*¹⁸ de baquetas, isto é, quase a totalidade das informações presentes nos livros.

¹⁸ *Grip* é uma expressão americana que designa uma forma de segurar as baquetas. Na técnica de caixa clara, por exemplo, existem dois grips principais. Um deles é chamado de “tradicional”, muito utilizado por bateristas de jazz. Nele, a baqueta esquerda fica suspensa entre os dedos e a palma da mão esquerda

Seguindo uma perspectiva que insere o gesto em seu contexto sócio-cultural, as definições de Van Zile (MARTINEZ, 2001: 172) e Le Bomin (2001, p. 201) são também adotadas, podendo ser sintetizadas nos movimentos ocorridos durante o evento musical que possuem papel fundamental na transmissão musical, atuando como guias na interpretação e na aprendizagem de um instrumento ou estilo. Movimentos que não estão diretamente ligados à produção sonora, como a locomoção, realização de coreografias, a dança dos músicos durante a *performance* e os gestos dos maestros, são considerados gestos musicais, destacados em sua importância no ensino e na prática musical.

Enfim, para encontrar o gesto musical foi necessário empreender uma análise minuciosa destes textos, imagens, partituras e CDs contidos nos métodos. Os dados levantados foram posteriormente compreendidos à luz das concepções de gesto musical sistematizadas no capítulo anterior, fornecendo uma base sólida de entendimento e reflexão sobre o gesto: movimento musical ao mesmo tempo concreto e tangível, visível nos corpos dos músicos, mas difícil de se definir e de desenhar seus contornos precisos.

4.1.1 Fotos, desenhos e vetores de movimento

Fotos e desenhos são as principais formas de representação do movimento corporal nos métodos de percussão, que contêm uma grande quantidade de imagens de corpos tocando ou segurando instrumentos. Geralmente impressas em preto e branco, as imagens focalizam apenas os instrumentos e a partes de corpo diretamente envolvidas na produção sonora (figuras 6, 7 e 8). Assim, pedaços de braços, punhos, troncos e pés acompanham e servem de suporte para os instrumentos de percussão.

Corpos inteiros de músicos e fotos coloridas raramente estão presentes nos métodos. Em Santos e Resende (2005), por exemplo, fotos de grupos de Maracatu, seus batuqueiros, dançantes, roupas típicas e estandartes ocupam parte significativa do livro (figura 4.3). Entretanto, este manual não apresenta nenhuma explicação sobre a técnica instrumental dos instrumentos característicos deste ritmo, como as alfaias, os mineiros e o abês.

voltada pra cima. Na outra técnica, utilizada frequentemente por músicos de orquestra e bateristas em geral, o punho e os dedos seguram a baqueta, com as palmas voltadas para baixo, usando o mesmo desenho para as duas mãos. Exemplos de diferentes grips estão expostos na figura 4.5.



FIGURA 6 – Técnica de dois surdos

Fonte: Bolão, 2003, 32

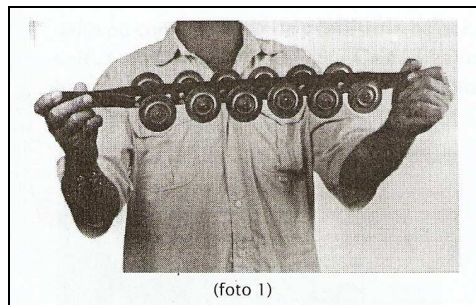


FIGURA 7 – Técnica de Chocalho

Fonte: Gonçalves e Costa, 2000, p. 36

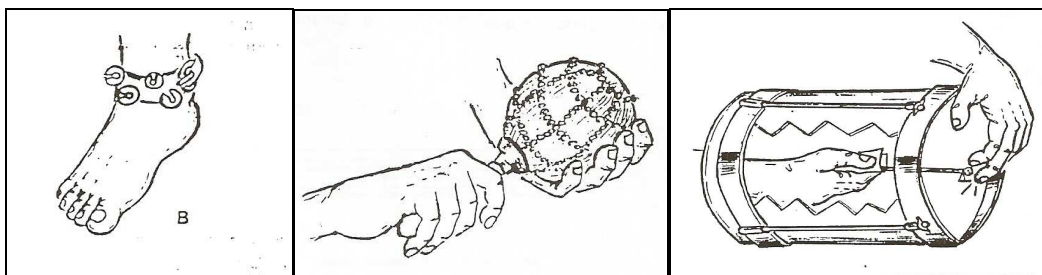


FIGURA 8 – Paiá, Afoxé e Cuíca

Fonte: Rocca, 1986, p. 29, 16, 26



FIGURA 9 – Maracatu Porto Rico

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 21

Dessa maneira, duas tendências principais podem ser percebidas no recorte e na seleção destas imagens. A primeira demonstra uma preocupação focalizada nas formas de produção sonora, na técnica e na descrição quase classificatória dos instrumentos. A segunda, em contraposição, visa descrever a manifestação cultural como um todo e não se restringir apenas à música, incluindo o universo imagético e simbólico das manifestações culturais. Em resumo, enquanto uma abordagem coloca em relevo a dimensão técnica da transmissão musical, a outra perspectiva destaca o contexto cultural e social nos quais os ritmos estão inseridos. Esta separação não é estrita, pois em alguns casos as imagens não apontam a dimensão cultural do ritmo, mas ela está presente em textos explicativos (GONÇALVES, COSTA, 2000; BOLÃO, 2003).

As imagens dos métodos ilustram as maneiras de sustentação dos instrumentos no corpo (figura 10). Para exemplificar a profundidade dos problemas levantados pelos diferentes posicionamentos, podemos observar três diferentes “pegadas” da caixa, do tarol e da “caixa em cima”, instrumentos que possuem a mesma função de preenchimento e balanço no ritmo das escolas de samba (figura 11). Cada tipo de sustentação implicará em um tipo de técnica de baquetas, em um fraseado rítmico específico e em um jogo de acentuações entre as mãos. Na primeira imagem, os dois braços estão livres, propiciando a divisão de acentos e rulos entre as duas mãos. Na segunda, o braço esquerdo repousa sobre o corpo do tarol, levando a mão esquerda a pegar a baqueta no centro de seu ponto de equilíbrio. Com isso, a mão direita será

responsável por realizar os acentos e rim shots¹⁹ e a mão esquerda apenas preencherá as divisões rítmicas. Na terceira foto, da “caixa em cima”, a relação entre o corpo e o instrumento é íntima, pois a caixa acústica está totalmente apoiada sobre o peito do percussionista. Nesta postura a mão esquerda se limitará ao preenchimento rítmico, uma vez que a mão direita terá a tarefa de conduzir os acentos e variações, pois possui liberdade maior de movimento. As frases rítmicas executadas terão naturalmente menos notas e mais liberdade na execução de variações.

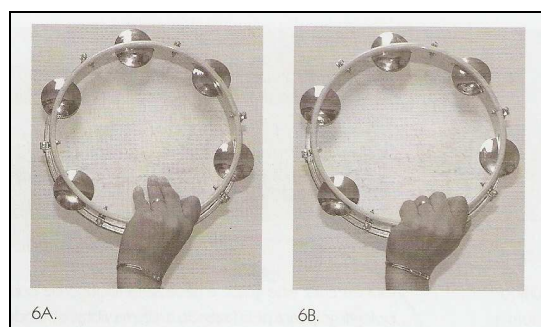


FIGURA 10 – Forma de sustentação do pandeiro

Fonte: Brasil, 2006, p. 10

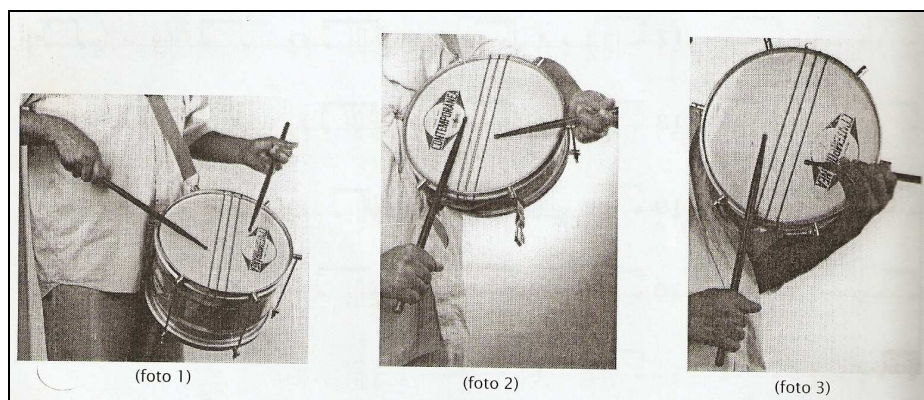


FIGURA 11 – Forma de sustentação da caixa, tarol e caixa em cima

Fonte: Gonçalves e Costa, 2000, p.22

Questões técnicas como a produção dos diversos sons percussivos, também chamados de golpes²⁰ são apresentadas através das imagens. Estes golpes, obtidos a

¹⁹ Som agudo e agressivo produzido ao se percutir a pele e o aro do instrumento simultaneamente.

²⁰ Os golpes de mão e suas técnicas são característicos de cada instrumento, isto é, um atabaque e um pandeiro possuem diferentes golpes e formas de produção sonora. Entretanto existem alguns golpes que

partir de diferentes gestos, são explicados a partir de fotos indicando a posição das mãos no instrumento, isto é, os locais onde se deve percutir e o formato das mãos (figuras 12 e 13). Entretanto, a posição das mãos é apenas o ponto de chegada do movimento, capaz apenas de informar detalhes técnicos, não de descrevê-lo.

Como já foi colocado no capítulo 3, a linguagem percussiva, seja ela contemporânea, popular ou tradicional, se estabelece além das divisões rítmicas. Nuances tímbricas, acentos e variações de dinâmica são aspectos fundamentais, determinados diretamente pela qualidade gestual do intérprete. Assim, detalhes que podem ser tomados como irrelevantes, como uma adequada sustentação do instrumento e a definição dos golpes percussivos poderão influenciar significativamente em uma boa execução musical.

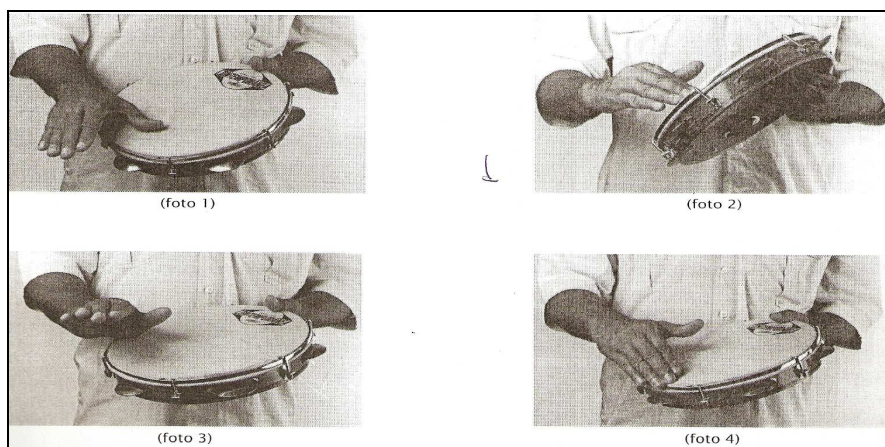


FIGURA 12 – Ritmo de samba no pandeiro

Fonte: Gonçalves e Costa, 2000, p.34

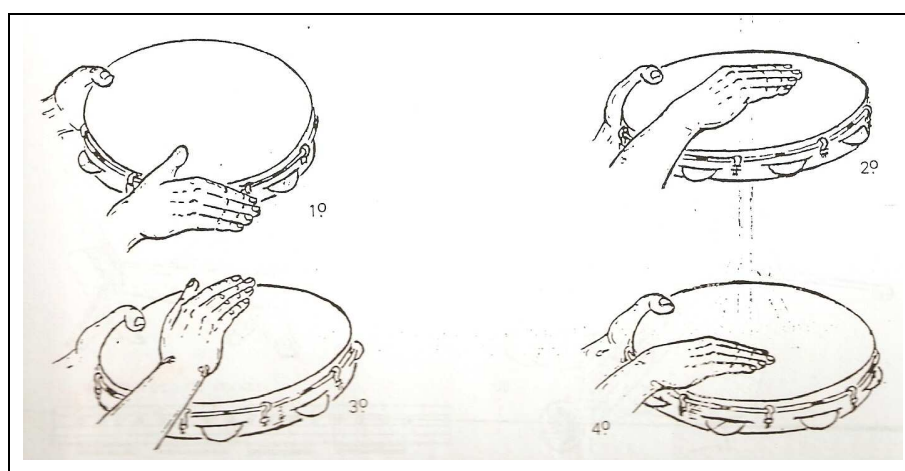


FIGURA 13 – Ritmo de samba no pandeiro

Fonte: Rocca, 1986, p. 29

são gerais como o 'tapa', 'keto' ou 'slap', o 'open-tone' ou 'tom', o 'grave' ou 'bass-tone' e o 'dedos' ou 'fingers'.

Congelado nas fotografias, estabelecido em seus pontos de partida e chegada, o movimento corporal não poderia revelar seu percurso e sua plasticidade. Em busca de uma representação que se aproxime da dinâmica natural do gesto, na sua continuidade e fluidez, alguns métodos inserem setas e vetores de movimento em desenhos e em fotos (ROCCA, 1986; ANUNCIACÃO, 1990 e 1996; BRASIL, 2006; JACOB, 2003).

Jacob (2003) descreve os gestos musicais em desenhos que mostram, como todos os outros manuais, as posições das mãos no instrumento, mas acrescenta setas indicando o movimento a ser percorrido por elas. Este sistema de “notação gestual”, associado a pequenos textos descritivos, oferece ao leitor uma compreensão mais ampla e detalhada dos movimentos (figura 14). Atento ao aprendizado gestual promovido em seu método, o autor desenvolve uma maneira de grafar a sucessão de movimentos durante a execução de um padrão rítmico, como no ritmo de samba (figura 15). Dessa maneira, as propostas de Jacob podem ser consideradas como uma das soluções mais eficazes e claras de representação do gesto entre os métodos analisados.

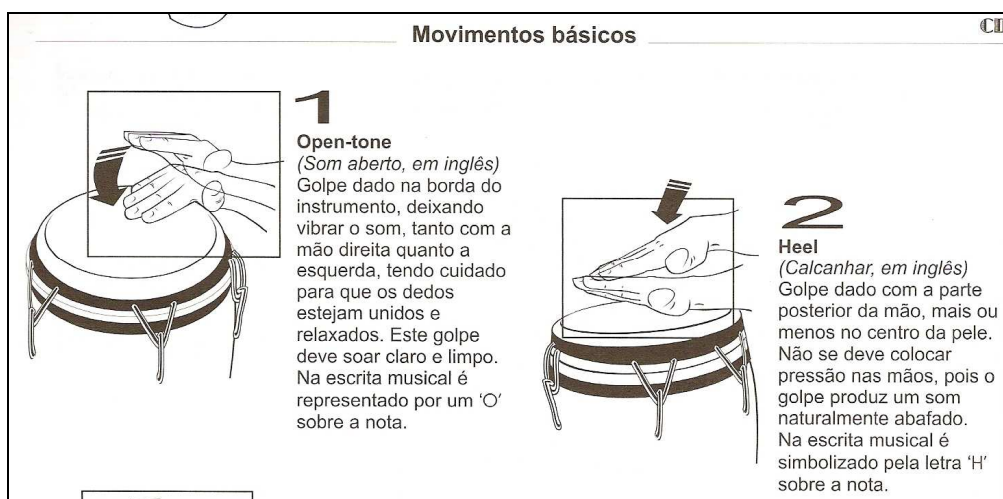


FIGURA 14 – Golpes percussivos da conga ou atabaque

Fonte: Jacob, 2003, p. 42

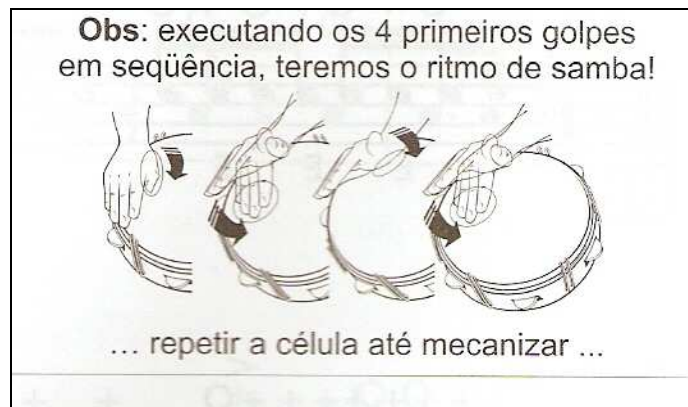


FIGURA 15 – Ritmo de samba no pandeiro

Fonte: Jacob, 2003, p. 30

4.1.2 Textos Explicativos

Textos explicativos procuram complementar e descrever em detalhes as informações transmitidas em fotos e desenhos. Em sua maioria, eles são pequenos extratos que misturam assuntos diversos: técnica instrumental, informações sobre a história e a origem dos instrumentos e dos ritmos, descrições do formato e dos materiais que compõe o instrumento, convenções de leitura musical (figura 14 e 16)



FIGURA 16 – Apresentação do pandeiro

Fonte: Jacob, 2003, p. 30

Apresentando um equilíbrio entre as informações técnicas, musicais e históricas, os textos de Santos (2005), Jacob (2003), Rocca (1986), Bolão (2003), Gonçalves e

Costa (2000) e Uribe (1993) escolhem uma linguagem direta e clara na descrição dos movimentos corporais. Em Assis (2003), Brasil (2006), Cápua e Sabanovich, os textos tratam prioritariamente da história dos ritmos e dos instrumentos em detrimento da explicação dos gestos. Em Santos e Resende (2005) o movimento corporal é raramente citado. A técnica instrumental é o principal enfoque dos textos de Sampaio e Bub (2006), Sampaio (2007) e Anunciação (1990 e 1996).

A linguagem empregada no enunciado dos textos é por vezes elaborada, asséptica, extremamente detalhista (ANUNCIACÃO, 1990 e 1996) ou totalmente genérica, apenas citando os movimentos a serem executados, sem explicá-los (MARTINEZ, 2002; SABANOVICH; BRASIL, 2005).

Em seu método de pandeiro, Anunciação (1996) utiliza uma linguagem formal e opta por detalhar e isolar cada movimento necessário para executar um golpe percussivo. Cada novo timbre do pandeiro é associado ao seu respectivo símbolo usado na notação musical. Gradativamente, os timbres e suas grafias são introduzidos, associados a conhecimentos de leitura musical, criando o percurso pedagógico imaginado pelo autor.

Como percutir com o polegar:

O som articulado com o polegar tem como função principal tocar as notas de apoio rítmico, chamadas de marcação. É o som fundamental e a membrana deve vibrar em toda a sua plenitude, produzindo um som grave, surdo, semelhante a um tambor sem cordas. Para obter esse resultado sonoro selecione adequadamente o ponto-de-toque, que deve se situar entre 3 ou 4 centímetros da borda e proceda da seguinte forma: a) descanse o polegar no ponto-de-toque. Foto 2; b) gire a mão para cima, levantando o polegar até a posição indicada na foto 3; c) com um impulso, elástico e descontraindo, percuta a membrana, voltando ato contínuo ao ponto de partida (foto3). (ANUNCIACÃO, 1996, p. 22)

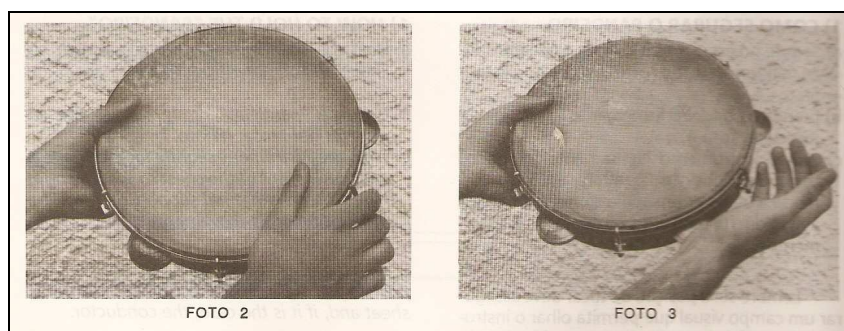


FIGURA 17 – Técnica do golpe percussivo “polegar”

Fonte: Anunciação, 1996, p. 22

Em uma perspectiva contrária, Gonçalves e Costa (2000) utilizam um enunciado conciso, objetivo e leve em seus textos, sem perder-se em detalhes e explicações exaustivas. Para ilustrar, no pequeno texto de apresentação de repinique transcrito abaixo, são misturadas informações sobre a técnica básica de percussão, sobre sua função no ritmo, seu tamanho e materiais.

Repinique: Também conhecidos como repique ou surdo de repique, servem para apoiar os surdos e são posicionados, geralmente, próximos a eles. Os repiniques dão as entradas em quase todas as baterias. Medem em média 12 x 11 polegadas. Geralmente usam peles sintéticas em ambos os lados com uma afinação aguda. São dependurados no ombro por um talabarte e tocados com uma baqueta na mão direita e com a esquerda nua. Sua execução exige quatro toques: no primeiro, a baqueta dá a nota no centro da pele; no segundo toca, simultaneamente, na pele e no aro; no terceiro, ainda na pele e no aro, só que mais perto da borda; e, finalmente, o quarto toque é tocado com a mão esquerda nua. (GONÇALVES, COSTA, 2000, p. 24) (Figura 4.12)

Associado ao texto, fotos ilustram a posição das mãos e do instrumento no corpo e partituras apresentam seu padrão ritmo básico, algumas entradas, solos, chamadas e breques tradicionais conduzidos pelo instrumento (figura 18 e partitura 3). A escrita musical adotada é simples e clara, facilitando a leitura. A somatória de todas as abordagens pedagógicas resulta em uma leitura agradável e eficaz em relação ao gesto, pois abarca em uma totalidade aspectos físicos, musicais e interpretativos.

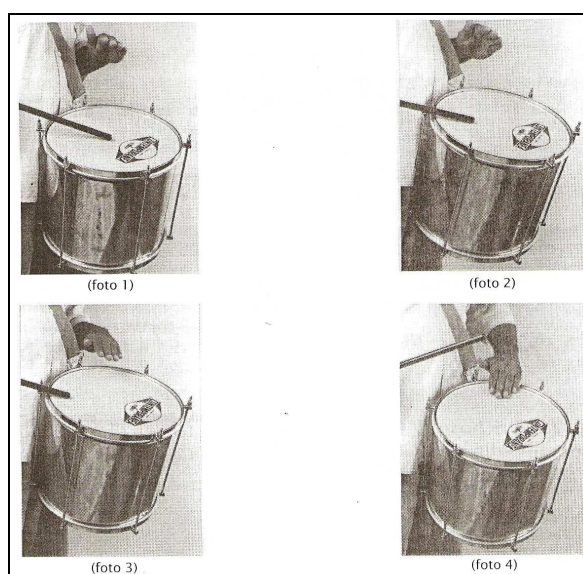


FIGURA 18 – Técnica de repinique

Fonte: Gonçalves e Costa, 2000, p. 24

The image displays a musical score for samba drumming, organized into four sections: LEVADA BÁSICA (BASIC PATTERN), SOLOS, ENTRADAS (FILL IN), and Repinique. The score is written in 2/4 time. The LEVADA BÁSICA section shows a basic pattern of eighth notes. The SOLOS section contains three variations (1, 2, and 3) of the basic pattern. The ENTRADAS (FILL IN) section includes a Repinique part and a Todos part. The Repinique part is marked with a 2/4 time signature and a 7/8 time signature. The Todos part is marked with a 2/4 time signature and a 7/8 time signature. The score uses a notation system with letters D and E to represent drum strokes, and includes various musical symbols such as beams, accents, and rests.

PARTITURA 3 – Ritmo básico, variações e entradas do repinique de escola de samba

Fonte: Gonçalves e Costa, 2000, p. 24

4.2 Gesto musical e notação musical

Criada pelo percussionista Carlos Stasi, a grafia musical proposta nos métodos *Pandeiro Brasileiro vol. 1 e 2* (SAMPAIO, BUB, 2006; SAMPAIO, 2007), é um exemplo de uma notação musical que auxilia o leitor a compreender o gesto musical transcrito na partitura.

De acordo com os autores Sampaio e Bub (2006), o objetivo principal de seu método é divulgar a cultura brasileira, além de elaborar exercícios que progressivamente possibilitem a melhora da *performance* dos percussionistas. Para isso, tornou-se fundamental desenvolver uma grafia adequada à música brasileira e às características do pandeiro, que fosse ao mesmo tempo precisa, de fácil leitura e que pudesse “aproximar” o percussionista da escrita em partitura. Este fato demonstra uma reflexão aprofundada sobre a notação musical, contrária à simples adequação da notação tradicional aos instrumentos de percussão, como sugerem as escritas adotadas por alguns manuais²¹.

²¹ Não existe uma grafia unificada para o registro dos instrumentos de percussão, apesar da utilização freqüente de alguns símbolos específicos. Dessa maneira, a escolha da escrita se inscreve no cerne da própria abordagem pedagógica dos métodos. Em geral, podemos perceber algumas tendências básicas na grafia dos ritmos brasileiros nos métodos. A primeira delas adota a notação tradicional adicionando a ela símbolos e letras, tornando a leitura confusa e sempre baseada em símbolos diferentes, de acordo com o instrumento e o autor (ASSIS, 2003; JACOB, 2003; CAPUA; SABANOVICH; BRASILL, 2005). Já Anunciação (1990 e 1996), desenvolve uma escrita extremamente detalhada e de difícil leitura, fundamentada na percussão erudita e propicia a execução de peças de percussão múltipla. Este sistema de notação é posteriormente trabalhado e simplificado por Bolão (2003), tornando-a mais adequada aos ritmos afro-brasileiros. Alguns autores utilizam uma notação musical baseada em símbolos usados

A grafia musical elaborada consegue então alcançar um duplo objetivo: representar os timbres e divisões rítmicas e se remeter ao movimento da mão direita do músico, criando um espaço de interseção entre a leitura e o gesto.

Inicialmente é necessário conhecer quais são os principais golpes executados tradicionalmente no pandeiro, para posteriormente relacioná-los com suas respectivas grafias propostas. Assim, os sons mais utilizados, são: “ponta de dedos”, “punho”, “tapa”, “polegar”, “polegar abafado” e “grave com a ponta dos dedos”. Entretanto, para ilustrar as afirmativas acima, serão utilizados como exemplo apenas dois golpes, pois não pretendemos ser exaustivos nesta explicação.

Naturalmente, ao executar o som “ponta de dedos”, fazemos um movimento para cima com a mão e quando tocamos o som “punho” realizamos um movimento para baixo (figuras 19 e 20).

De maneira semelhante, a escrita musical representa e simula este movimento de “gangorra” realizado pela mão (partitura 4), tornando sua leitura fácil e fluente.

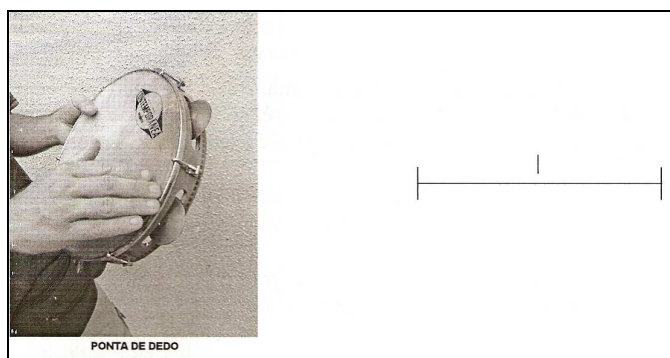


FIGURA 19 – Técnica do golpe percussivo ponta de dedos e sua grafia musical

Fonte: Sampaio e Bub, 2006, p.10

correntemente, e que, apesar de optarem pela simplicidade, são precisas e eficazes (Santos e Resende, 2005; Gonçalves e Costa, 2000; Santos, 2005). No caso da escrita de Sampaio e Bub (2007), o resultado é um feliz encontro entre uma leitura fluida, precisão tímbrica e rítmica e sugestão dos movimentos corporais.

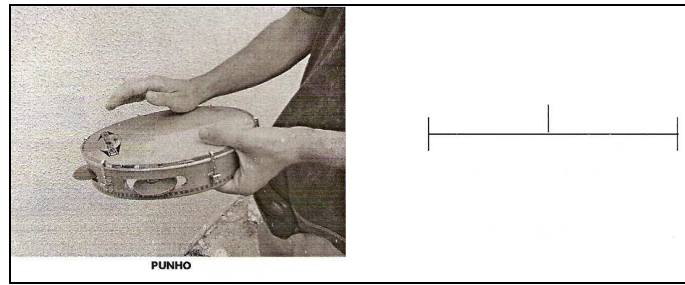
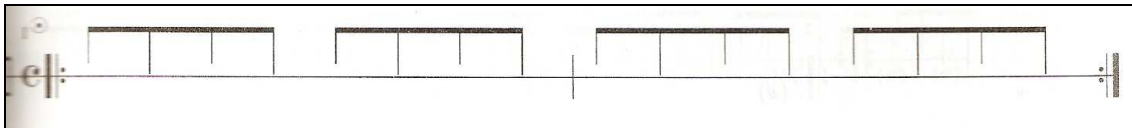


FIGURA 20 - Técnica do golpe percussivo punho e sua grafia musical

Fonte: Sampaio e Bub, 2006, p.10



PARTITURA 4 – Exercício de combinações rítmicas “ponta de dedos/punho”

Fonte: Sampaio e Bub, 2006, p.13

Assim, a combinação entre uma escrita musical clara e eficaz e um DVD que ilustra os exercícios e ritmos contidos nos livros, resultou em uma excelente solução encontrada por Sampaio e Bub (2006) e Sampaio (2007) para gesto musical em um método de percussão.

4.3 O gesto musical nos métodos

De acordo com os dados levantados na análise, podemos afirmar que em grande parte dos métodos de percussão afro-brasileira estudados, o gesto musical é ressaltado em seus aspectos técnicos, ou seja, em relação sua forma física, no formato das mãos em contato com o instrumento, nos tipos de grips de baquetas, na descrição dos procedimentos motores necessários para se obter determinada sonoridade.

Nesta perspectiva, a visão de gesto musical predominante nos métodos se fundamenta em relações de causalidade e finalidade, implicando em uma concepção de técnica instrumental como “ato eficaz”, que compreende o corpo como um instrumento a ser dominado. Estas visões mecanicistas da técnica instrumental são alvos da crítica de Heller (2006):

Som e gesto estão envolvidos num mesmo todo, sendo o fenômeno expressivo justamente esse todo, e não a somatória de partes de causa e efeito. É exatamente nesse ponto que falham as várias “metodologias” de ensino: ao insistir numa atitude mecanicista onde determinado efeito é obtido através de determinado recurso – representar-se um som (uma imagem acústica) e reproduzi-lo através do corpo mediante uma técnica. (HELLER, 2006, p. 59)

Aspectos musicais relacionados à interpretação, que são parte essencial do aprendizado de um estilo ou da linguagem de um instrumento específico, como a acentuação, as diversas variações tradicionais e as funções dos instrumentos dentro do ritmo são apresentadas em apenas alguns métodos, principalmente naqueles focados em um único ritmo ou instrumento (BOLÃO, 2003; GONÇALVES, COSTA, 2000; SANTOS, 2005; SANTOS, RESENDE, 2005). Contudo, estes aspectos musicais não estão integrados aos exercícios e explicações técnicas, revelando assim uma separação entre duas entidades: a interpretação musical e o domínio técnico.

Gestos musicais realizados tradicionalmente pelos percussionistas dos grupos de cultura popular, como por exemplo, os movimentos de cotovelo dos batuqueiros de maracatu (citado no tópico Gestualidade e Percussão afro-brasileira), as coreografias de samba-reggae, as “pausas-gestuais”, movimentos locomotores, passos de dança, isto é, todo um universo gestual extremamente rico e peculiar das manifestações culturais brasileiras, é pouco valorizado pelos métodos.

4.4 Possíveis caminhos e percursos para o desenvolvimento de novas abordagens do gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira

De acordo com as concepções de gesto musical adotadas na pesquisa, inspiradas em Heller (2006), Van Zile (MARTINEZ, 2001) e Le Bomin (2001), as soluções mais eficazes e amplas em relação ao tratamento do gesto foram encontradas nos seguintes métodos:

- Gonçalves e Costa (2000) e Bolão (2003), que usam uma escrita musical simples e eficiente, somada a descrições precisas dos movimentos, à informações sobre aspectos interpretativos e musicais dos ritmos;
- Sampaio e Bub (2006) e Sampaio (2007), que desenvolvem de uma grafia musical que sugere o movimento da mão direita e possuem DVDs, que

exemplificam visualmente os movimentos dos ritmos e exercícios contidos nos métodos;

- Jacob (2003), que utiliza setas e vetores de movimentos associados a desenhos e cria partituras gestuais dos ritmos, sobrepondo desenhos e vetores;

- Santos e Resende (2005), que apresentam vídeos, entrevistas, fotos e textos aprofundados sobre os ritmos de maracatu e seus grupos.

Partindo dos exemplos destes autores e das reflexões conduzidas neste capítulo, foram sistematizadas sugestões e indicações de possíveis caminhos que possam inspirar novas abordagens do gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira.

1 – A utilização simultânea de materiais áudio-visuais, vídeo aulas, trechos de apresentações musicais de grupos tradicionais são enriquecedoras, pois cobrem a exatamente a lacuna gestual, complementando as informações dos métodos (SAMPAIO, BUB, 2006; SAMPAIO, 2007; SANTOS, RESENDE, 2005);

2 – A escolha de uma linguagem mais leve e objetiva na descrição dos movimentos corporais. Quando ela é segmentada e pormenoriza todos os detalhes gestuais perde-se a noção do todo, do fluir e da seqüência natural dos movimentos;

3 – Uma reflexão aprofundada sobre as formas de escrita musical que possam simplificar a leitura e ao mesmo tempo abarcar todas as informações necessárias. A notação poderá também “sugerir” o movimento corporal, como em Sampaio e Bub (2006) e Sampaio (2007);

4 – Tratar de problemas e dificuldades recorrentes na prática percussiva afro-brasileira, como a locomoção durante a *performance* e o uso de talabartes;

5 – Citar gestos específicos de estilos musicais, como a técnica de alavanca do braço esquerdo da alfaia de maracatu, a técnica de punho de surdo de terceira da escola de samba, assim como tantos outros;

6 – Integrar os gestos produtores de som à movimentação do corpo inteiro;

7 – Tratar simultaneamente os movimentos corporais e os aspectos musicais relacionados a eles, ou seja, como as maneiras de tocar que definem os acentos, como a linguagem de variação de um instrumento se relaciona a sua função dentro do ritmo, etc.

Cabe ressaltar que os métodos cumprem objetivos específicos e atuam de forma a complementar a prática musical, pois eles nunca serão capazes de substituir o aprendizado advindo da vivência musical, do contato direto com os mestres, com os percussionistas experientes e com os grupos da cultura popular. Nenhum método musical poderá abarcar todos os aspectos de um aprendizado musical, seja pela limitação intrínseca à escrita musical, seja pela própria natureza da prática musical, que se desdobra no tempo e no espaço através dos corpos dos músicos e seus instrumentos. Entretanto, a questão gestual é especialmente instigante quando se trata de métodos sobre as músicas das manifestações culturais tradicionais, como no caso da percussão afro-brasileira. Cabe aqui ressaltar que, imbuídos do poder da palavra escrita e impressa, os métodos publicados tornam-se difusores e referências dos ritmos e das manifestações culturais descritas por eles.

Dessa forma, mesmo que seja uma tarefa desafiadora, torna-se fundamental tratar o gesto musical como uma totalidade, como parte também criadora da identidade dos ritmos da cultura popular brasileira. Assim, poderemos compreender fenômeno musical de uma maneira menos compartimentada, ultrapassando as concepções de gesto musical nutridas pelas separações entre corpo e mente, entre técnica e arte, técnica instrumental e cultura tradicional, Educação Musical formal e informal.

BREQUE FINAL

Refletir sobre os gestos musicais de um grupo ou de uma cultura é tratar de suas idéias, representações, de sua maneira particular de viver e ver o mundo. Movimentos carregados de intencionalidade, que escapam a uma análise restrita de seus significados e não devem ser reduzidos a sua funcionalidade na produção sonora. Individualmente, os gestos musicais de um intérprete também extrapolam a simples execução de sons e frases. Seus movimentos e sua música fazem surgir a emoção musical, ao mesmo tempo em que informam o carisma do músico, sua intimidade com o instrumento e com a linguagem musical que está interpretando.

Entretanto, como pôde ser observado na análise dos métodos, o gesto musical é na maioria das vezes apresentado em sua função técnica na produção sonora, apesar de sua relevância na *performance* coletiva e individual. Com a exceção de alguns métodos em especial (JACOB, 2003; GONÇALVES, COSTA, 2000; SAMPAIO, BUB, 2006; SAMPAIO, 2007), o gesto musical não é uma preocupação constante de seus autores, que enfatizam em seus trabalhos a escrita de ritmos, os exercícios técnicos, a aprendizagem da leitura musical, a descrição e classificação dos instrumentos. Dessa maneira, o gesto musical é circunscrito ao domínio da técnica, compreendida como “ato tradicional eficaz”, como movimento adequado à produção de determinada sonoridade ou efeito musical. Contudo, novas formas de conceber e apresentar o gesto musical e o movimento corporal despontam em alguns métodos de percussão afro-brasileira, buscando recolocar o corpo em um lugar de destaque nas práticas de ensino-aprendizagem musical.

Diversas são as implicações da transposição de uma música transmitida oralmente para o universo da Educação Musical formal através do uso da partitura. Neste estudo, busquei enfatizar apenas uma destas implicações presente nos métodos de percussão, que é a perda da importância da gestualidade no aprendizado destes instrumentos. Assim, a presença do corpo se desvaneceu: obviamente perde-se a presença física do corpo e da experiência dos mestres e batuqueiros, mas a gestualidade também perde espaço nas pedagogias de ensino instrumental. Todo um espectro de gestos, indissociáveis da música que os origina e que foi produzida por eles, se encontra reduzido a movimentos de mãos, técnicas de percutir, formas de se pegar nas baquetas.

Não podemos perder de vista que a notação musical é uma ferramenta de trabalho fundamental para o músico, mas que em sua essência é um recurso incapaz de descrever e reproduzir a complexidade e a sutileza de uma execução musical seja ela de qualquer estilo ou cultura. Ao refletir sobre escrita musical, Heller (2006, p. 43) coloca a seguinte questão: “Como transmitir através de símbolos num papel uma experiência tão rica como a informação musical?”. Contudo, para o autor, esta limitação é positiva, pois a impossibilidade de retratar fielmente uma *performance* musical assegura ao intérprete a liberdade de exercer sua individualidade, sua expressão e sua espontaneidade.

Nesta pesquisa não pretendi apontar caminhos seguros, diretrizes para a criação de novos métodos “gestuais” de percussão afro-brasileira, nem sugerir um aprendizado mimético, maquinal e repetitivo de movimentos específicos. Procurei, sim, colocar em relevo o tema da corporalidade e da gestualidade no ensino percussivo ao compreender que o gesto poderá ser um elo, uma ponte entre a Educação Musical formal e a música da cultura popular. Acredito que este tema poderá, no futuro, inspirar trabalhos de pesquisadores interessados no assunto.

Na medida em que a percussão se torna parte do ensino institucionalizado, nas escolas e universidades, os métodos tornam-se objetos híbridos entre a cultura popular e a Educação Musical formal. Neste espaço localizado entre as distintas formas de aprendizagem formal e informal, entre a cultura popular e a escola, os métodos se mostram como um meio de possíveis experimentações e desenvolvimento de novas propostas metodológicas. Metodologias que sejam mais próximas das formas de transmissão musical da cultura popular brasileira, que incluam materiais áudio-visuais, que abram relevantes campos de pesquisa para o percussionista.

Apesar das críticas sobre o tratamento da gestualidade e as observações desenvolvidas durante a pesquisa, cabe aqui ressaltar que os métodos desempenham um papel fundamental no ensino percussivo. Eles são um prático auxílio pedagógico, propiciando contato com contextos musicais longínquos através da mediação do olhar de um pedagogo-autor. Um recurso de memória e uma forma panorâmica de estudar a percussão e a rítmica brasileira, uma fonte de pesquisa para a criação de arranjos. Um guia de escuta e de aproximação.

No método *Aprendendo a tocar o Batuque Carioca*, podemos visualizar um frutífero cruzamento entre os caminhos da música da cultura popular e da educação musical formal, na própria trajetória pessoal de seus autores. Odilon Costa, mestre da

escola de samba *Grande Rio* e Guilherme Gonçalves, professor e percussionista de formação acadêmica e prática popular, apontam a necessidade de sistematizar o ensino da percussão afro-brasileira e registrá-la em partitura, sem jamais se esquecer que esta música foi desde sempre transmitida oralmente e visualmente.

[Este livro] tem como objetivo mostrar não só os instrumentos e a maneira de tocá-los, mas também as peculiaridades de suas baterias. É uma proposta de organização formal de um modo de tocar que, diferente da tradição acadêmica européia na qual se baseiam a maioria das escolas de música no Brasil, sobrevive e evolui há quase um século sendo transmitida de geração em geração oral e visualmente. Foi possível notar musicalmente todos os instrumentos e a maneira de tocá-los. Porém é impossível, através da escrita musical, transmitir o suíngue e a energia que existe numa bateria de escola de samba. É preciso vivenciar. Como em qualquer estilo musical, só mesmo ouvindo, ou melhor ainda, participando é possível ter a completa noção deste estilo musical. (GONÇALVES, COSTA, 2000, p. 6)

Dessa maneira, em um sentido ideal, posturas não-dogmáticas são enriquecedoras para a formação do percussionista. O estudante poderá então transitar entre a pesquisa de campo e os métodos, utilizar os registros em partitura e vivenciar a percussão afro-brasileira das múltiplas manifestações culturais espalhadas pelo país.

Por fim, acredito que a música da cultura popular brasileira possa também mostrar seu sabor nos pequenos gestos e detalhes que a fazem única e criam sua identidade. Assim, o movimento do braço de um batuqueiro de maracatu, a dança da gunga nos pés de um congadeiro será compreendida não apenas em sua função técnica e musical, mas como gestos humanos carregados de intenção, como em um ritual: intenção de louvar, de dançar e tocar, de movimentar, de interpretar e encarnar o mundo à nossa volta.

Um pequeno trecho do livro *Maracatu de Baque Virado e de Baque Solto* traz uma síntese poderosa do que poderia ser oferecido por um livro, um manual que procura sistematizar e escrever em partitura a música de uma cultura oral riquíssima:

Quem quiser aprender maracatu, é melhor procurar os mestres, pois, o Batuque Book é só uma **pausa**. (SANTOS, RESENDE, 2005, p. 17, grifo meu)

Pausa recorte, pausa silêncio, metáforas que informam imediatamente os limites do método. Contradição, por que a partitura em si é silenciosa, mas informa o som. No início de um estudo, o abrir de um livro começaria com uma pausa, talvez pelo próprio limite que o veículo – um manual – pode, conceitual e materialmente, informar sobre a música. Mas simultaneamente se abre para o estudante um mundo novo, contato com um universo sonoro e mítico com o qual talvez seja, no momento, um livro, o único e primeiro meio concreto possível de ligação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANUNCIÇÃO, Luiz de Almeida. *Berimbau: a percussão dos ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa, 1990.

_____. *Pandeiro: a percussão dos ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa, 1996.

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre as práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*, v. 5, 2000.

BIGET-MAINFROY, Michele. Geste: un terme difficile à saisir. *Musique et Geste: Cahiers du Cirem*. Publications de l'Université de Tours, p. 26-27, 1993.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: a percussão do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

BLUM, Laurent. Geste Musical et transmission musicale. *Cahiers de musiques traditionnelles*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, v. 17, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. Reflexões sobre a transcrição etnomusicológica. *Revista da Academia Mineira de Letras*, v. 32, 2004.

_____. *Mito, dança e ritmo no candomblé em Belo Horizonte*. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 2001.

CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. *Celebrações e Saberes da Cultura Popular*, Rio de Janeiro, p. 65-83, 2004.

DELALANDE, François. *La musique est un jeu d'enfant*. Paris: Éditions Buchet / Chastel, 1984.

_____. Geste, outil d'analyse : quelques enseignements d'une recherche sur la gestique de Glenn Gould. *Analyse Musicale*, Paris, v.10, p. 43-49, 1988.

DURING, Jean. Hand Made: pour une anthropologie du geste musical. *Cahiers de musiques traditionnelles*. Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, v. 17, 2001.

FEICHAS, Heloísa Faria de Braga. *Formal and informal music learning in Brazilian higher education*. Tese de Doutorado. University of London, 2006.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

GANVERT, Gérauld. Le geste et sa pédagogie dans le jeu instrumental : l'exemple de la guitare. *Analyse Musicale*, Paris, v.10, p. 47-49, 1988.

GENEVOIS, Hugues. Geste et pensée musicale: de l'outil à l'instrument. In : *Les nouveaux gestes de la musique*. Marseille: Parenthèses, 1999.

GEOFFROY, Jean. *La classe de percussion: um carrefour*. Paris: Cité de la musique, 2000.

GILLIE-GILBERT, Claire. "Et la voix s'est faite chair...": Naissance, essence et sens du geste vocal. *Cahiers de musiques traditionnelles*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, v.17, 2001.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.

GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn*. London: Ashgate, 2001.

HELLER, Alberto Andrés. *Fenomenologia da expressão musical*. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2006.

IAZZETTA, Fernando. Meaning in musical gesture. In: *Trends in gestural control of music*. Paris: Ircam, 2000

LE BOMIN, Sylvie. Raison morphologique et langage musical : musiques de xilophone en Afrique Centrale. *Cahiers de musiques traditionnelles*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, v. 17, 2001.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *Música e tempo nos rituais do congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*. Tese de Doutorado. UNIRIO, 2005.

MABRU, Lothaire. Vers une culture musicale du corps. *Cahiers de musiques traditionnelles*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, v. 17, 2001.

MARTINEZ, Rosalía. Autour du geste musical andin. *Cahiers de musiques traditionnelles*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, v. 17, 2001.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: _____. *Sociologia e Antropologia*, vol. II. São Paulo: EDUSP, 1974.

MOLINO, Jean. *Geste et musique: prolégomènes à une anthropologie de la musique. Analyse Musicale*, Paris, v.10, p. 8-15, 1988.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

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

_____. *Material didático para bateria e percussão*. Trabalho de conclusão do curso de graduação em Música. Florianópolis: UDESC, 2001.

PRASS, Luciana. *Saberes Musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

RISSET, Jean-Claude. Nouveaux gestes musicaux: quelques points de repère historiques. In : *Les nouveaux gestes de la musique*. Marseille: Parenthèses, 1999.

SANTIAGO, Patrícia Furst. *An exploration of the potencial contributions of the Alexander Technique to Piano Pedagogy*. Tese de Doutorado. University of London, 2004.

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. *Maracatu: baque Virado e Baque Solto*. Recife: Batuquebook Pernambuco, 2005.

STEVENS, Leigh Howard. *Method of movement for marimba with 590 exercises*. New Jersey: Keyboard Percussion Publications, 1990.

SOUZA, André Ricardo de. *Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical*. Dissertação de Mestrado. UNESP, 2004.

RENARD, C. *Le geste musical*. Paris: Hachette / Van de Velde, 1982.

TACHA, Carlos. *Técnica de 2 baquetas para Teclados*. Dissertação de Mestrado. USP, 1998.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

URIBE, Ed. *The essence of Brazilian Percussion and drum set: rhythms, songstyles, techniques, application*. Miami: Warner Bros Publication, 1993.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ZAGONEL, Bernadete. *O que é gesto musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ZILE, Judy Van. Examining movements in the context of the musical event: a working model. *Yearbook of traditional music*, 1998, p. 125-133.

WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense*. In: O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ANEXO

Lista dos métodos de percussão analisados na pesquisa

- 1 – ROCCA, Edgard. *Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.
- 2 – ANUNCIACÃO, Luiz de Almeida da. *Berimbau: A percussão dos ritmos brasileiros: sua técnica e escrita*. Rio de Janeiro: Europa, 1990.
- 3 – SALAZAR, Marcelo e CHEDIAK, Almir. *Batucadas de samba: em seis idiomas*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1991.
- 4 – URIBE, Ed. *The essence of Brazilian Percussion and drum set: rhythms, songstyles, techniques, application*. Miami: Warner Bros Publication, 1993.
- 5 – ANUNCIACÃO, Luiz de Almeida da. *Pandeiro: A percussão dos ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa, 1996.
- 6 – GONÇALVES, Guilherme e COSTA, Mestre Odilon. *Aprendendo a tocar o bатуque carioca: As baterias de escola de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Groove Produções e Edições, 2000.
- 7 – MARTINEZ, Maria Martins e ROSCETTI, Ed. *World Beat Rhythms: Beyond the drum circle Brazil*. Califórnia: Hal-Leonard, 2002.
- 8 – JACOB, Mingo. *Método Básico de Percussão. Universo Rítmico*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.
- 9 – BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: A percussão do Rio de Janeiro para músicos, arranjadоres e compositores*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.
- 10 – ASSIS, Gilson de. *Brazilian Percussion*. Munique : Advance Music. 2003.
- 11 – MINDY, Paul. *Initiation aux percussions du Brésil*. Paris : HL music, 2003.
- 12 – SANTOS, Climério de Oliveira e RESENDE, Tarcísio Soares. *Maracatu - Baque Virado e Baque Solto*. Recife: Batuquebook Pernambuco, 2005.
- 13 – SANTOS, Éder Rocha dos. *Zabumba Moderno: Vol. 1 Nordeste*. São Paulo: 2005.
- 14 - BRASIL, Nando. *Pandeiro: Técnicas, Grooves, Conceitos*. Irmãos Vitale: São Paulo, 2006.
- 15 – SAMPAIO, Luiz Roberto e BUB, Victor Camargo. *Pandeiro Brasileiro - Volume 1*. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2006.

16 – SAMPAIO, Luiz Roberto. *Pandeiro Brasileiro – Volume 2*. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2007.

17 – CAPUA, Miriam. *A percussão: Volume 1*. Apostila, sem data.

18 – SABANOVICH, Daniel. *Brazilian Percussion Manual. Rhythms and Techniques with Application for the Drum Set*. Alfred Publishing Co, sem data.