

FABIANO SALEK LEITE

CURSO DE PERCUSSÃO BRASILEIRA  
BASEADO NUM PROCESSO DE IMERSÃO ADAPTADO À  
SALA DE AULA

RIO DE JANEIRO

2000

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL  
DISCIPLINA : MONOGRAFIA  
PROFESSORA MÔNICA DUARTE

FABIANO SALEK LEITE

**CURSO DE PERCUSSÃO BRASILEIRA**  
BASEADO NUM PROCESSO DE IMERSÃO ADAPTADO À  
SALA DE AULA

Monografia apresentada ao  
Instituto Villa-Lobos da  
Universidade do Rio de  
Janeiro para obtenção do  
grau de licenciado em  
Educação Artística -  
Habilitação em Música.

Professor Orientador : ELIZABETH TRAVASSOS

RIO DE JANEIRO

2000

LEITE, Fabiano Salek. Curso de Percussão Brasileira - baseado num processo de imersão adaptado à sala de aula. Rio de Janeiro : Universidade do Rio de Janeiro, 2000, 25f. monografia ( Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) - Instituto Villa - Lobos, Universidade do Rio de Janeiro,2000.

LEITE, Fabiano Salek

Curso de Percussão Brasileira - baseado num processo de imersão adaptado à sala de aula / Fabiano Salek Leite - Rio de Janeiro,2000  
25f.

Monografia (graduação) - Universidade do Rio de Janeiro,  
Instituto Villa-Lobos,2000.

*Para minha futura esposa, Daniela Vidal*

*Para meus pais, Eliane Salek e Marcos Leite*

*Para vô Waldo e vô Ciça*

## **Agradecimentos**

A Marcos André, Mestre Darcy e grupo Jongo da Serrinha, que possibilitaram a concretização da pesquisa de campo.

À Professora Elizabeth Travasso, orientadora desta monografia.

Às Professoras Mônica de Almeida Duarte e Regina Márcia Simão Santos, que me ajudaram a elaborar a proposta de curso de percussão brasileira.

A todos os colegas do Instituto Villa-Lobos que participaram do desenvolvimento de minhas idéias pela troca de informações.

À minha querida amiga Maria Lúcia Vidal, que tem acompanhado minha trajetória como estudante e como músico profissional.

A meus irmãos Sacha Mofreita Leite e Rafael Lucatto Leite, a Regina Lucatto e a toda minha família, cujo estímulo e apoio tem sido essenciais.

A Deus.

## RESUMO

A música popular brasileira apresenta uma linguagem rica de características particulares que têm o poder de dar base ao ensino da percussão. Essa música está associada às manifestações musicais populares, contextos nos quais ela é transmitida de geração para geração através da aprendizagem musical “não-formal”.

O processo de imersão é responsável pela aprendizagem desencadeada nesses contextos. Através da imitação e do fazer musical, principais metodologias do ensino “não-formal”, as manifestações musicais populares conseguem se manter vivas.

Muitos pedagogos musicais têm observado os mecanismos de transmissão do saber nesses meios culturais e têm tentado trazer para as instituições de ensino formal atividades inspiradas nessas realidades. Características como: imitação, fazer musical e junção da interpretação com a criação podem contribuir para o ensino de música nas escolas.

A proposta do curso de percussão brasileira baseado num processo de imersão adaptado à sala de aula é trazer essas características para um contexto formal de ensino. Para elaborá-la, fiz uma breve pesquisa de campo junto ao grupo do Jongo da Serrinha (Rio de Janeiro). A proposta envolve também a utilização de recursos como áudio, vídeo, pesquisas e representações teatrais que colaboram para efetivar a imersão adaptada à sala de aula.

Assim, o estudo da percussão envolve a totalidade dos aspectos da linguagem musical dessas manifestações. Permite desenvolver a percepção musical e o conhecimento da cultura do povo, o que é imprescindível para quem futuramente terá a responsabilidade de dar continuidade à transmissão desses conhecimentos.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>1</b>
<b>As características da imersão nos contextos “não-formais” de aprendizagem</b>	<b>4</b>
<b>Pesquisa de campo - O Jongo da Serrinha</b>	<b>11</b>
<b>Proposta de curso de percussão</b>	<b>20</b>
<b>Conclusão</b>	<b>22</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>24</b>
<b>Anexo</b>	<b>25</b>



## Introdução

O Brasil é um país que possui uma vasta gama de gêneros e estilos musicais. Sua dimensão continental, com grandes distâncias entre seus pólos culturais, dificulta um intercâmbio integral para troca de informações. Entretanto, o grande desenvolvimento tecnológico que vivenciamos no século XX vem fazendo com que todos esses diversos estilos musicais tornem-se melhor conhecidos por toda a população.

Os métodos de ensino da percussão não estão acompanhando o desenvolvimento tecnológico. Não existem muitas opções em relação ao ensino da percussão popular brasileira e somente a minoria dos métodos que estão no mercado apresentam recursos como áudio ou vídeo. O fato de ter um apoio auditivo ou visual no auxílio da aprendizagem torna possível que o aluno tenha acesso ao objeto de estudo no seu todo, além de ajudar no momento da prática e do desenvolvimento individual. Existem materiais riquíssimos como os métodos: **A percussão dos ritmos brasileiros. Sua técnica e sua escrita**, de Luiz Almeida da Anunciação (s/d) e o recém lançado **O batuque carioca**, de Guilherme Gonçalves e Mestre Odilon Costa (2000). Se a estes métodos fosse vinculado algum elemento de apoio, eles poderiam ser ainda melhores do que já são.

As metodologias de aprendizagem musical nos contextos formais de ensino deveriam acompanhar este progresso tecnológico e também pesquisar em outros processos de aprendizagem ("não-formais") aspectos que de alguma forma, pudessem inovar e conseqüentemente, trazer melhorias para a qualidade do ensino. Não podemos deixar de citar as contribuições de Orff, Suzuki e Antônio Madureira, pedagogos musicais que, através da análise dos processos de musicalização em contextos "não-formais", resgatam o prazer no jogo sonoro e expressivo da palavra, a imersão do indivíduo em situações práticas concretas e a aprendizagem por imitação. Mesmo com tais contribuições, a aprendizagem da percussão popular ainda depende muito de pesquisas de campo, muitas vezes dificultadas ou até mesmo impossibilitadas pela dimensão continental do nosso país. É grande o número de

gêneros musicais brasileiros e dentro deles, cada estilo tem suas características percussivas particulares. Toda essa diversidade de informações se torna de difícil absorção se ensinada de maneira dissociada da cultura e de um maior envolvimento com o fenômeno musical no seu todo.

A aprendizagem da percussão popular nos processos formais de ensino é geralmente dissociada da manifestação musical que a origina, ou seja, o aluno aprende a execução das frases rítmicas básicas e a técnica do instrumento, deixando de fora um dos aspectos musicais mais importantes e difíceis de se aprender, que é o “sotaque”: as nuances e variações que cada instrumento pode desempenhar dentro de um gênero musical. Quando dizemos que um músico tem “*swing*”, termo em inglês que significa balanço ou variação, queremos dizer que ele domina com facilidade o sotaque do gênero em questão.

É muito difícil absorver os sotaques das manifestações musicais populares sem que haja um envolvimento mais profundo do que uma simples explicação. Por melhor que seja o orientador, existem aspectos que, juntamente com os musicais, desencadeiam a música. São eles: rituais, interpretações teatrais, coreografias e regras específicas. Tais aspectos devem ser experimentados pelo aluno com a função de imergi-lo no universo estudado.

A imersão é um processo de aprendizagem não formal e tem como principal metodologia a imitação. O indivíduo imerso numa determinada cultura tem oportunidade de desenvolver seus potenciais olhando, imitando e freqüentemente se divertindo, pois as manifestações musicais populares estão geralmente associadas a um caráter festivo mesmo na ausência de diversão. Este fato gera uma espontaneidade, uma ênfase no fazer musical e um descompromisso com a apresentação imediata de resultados, um dos aspectos responsáveis pelo distanciamento entre professor e aluno nos processos formais de ensino.

“A expressão da linguagem musical e seu desenvolvimento tem sido bloqueado pelos métodos de educação musical utilizados nas instituições de educação, nas escolas normais e escolas especializadas. Os professores formados transmitem ensinamentos de música esvaziados de sentimento de tempo e espaço, sem a vivência da expressão musical”. (Conde, 1978:9)

Este projeto de curso tem como objetivo o desenvolvimento de uma ambientação escolar visando um maior aprofundamento dos fenômenos musicais estudados. A utilização de áudio, vídeo, pesquisas coletivas e individuais,



## As características da imersão nos contextos “não-formais” de aprendizagem

É importante dizer que um contexto “não-formal” de ensino também apresenta as suas formalidades, ou seja, possui regras, horários, hierarquias, disciplina etc. e por isso está sendo usado entre aspas. O termo “não-formal” é usado para desvincular dessa realidade o compromisso acadêmico, universitário ou escolar.

O processo de imersão está presente em todo aprendizado “não-formal” e pode ser observado nas culturas populares. Estas culturas são transmitidas oralmente de geração para geração, e também através da imitação que consiste num processo de exposição e treino a situações musicais.

Esse tipo de aprendizagem se inicia a partir do nascimento da criança. As mães levam seus filhos para assistirem às manifestações musicais e estes, desde muito pequenos, já estabelecem um contato com a música. Conforme vão crescendo, as crianças desenvolvem sua musicalidade naturalmente e espontaneamente começam a manifestar os resultados desta aprendizagem. Isso se deve ao fato de estarem imersos em uma determinada cultura que reflete a sua identidade. O conhecimento não é apresentado por alguém que está ali somente com a intenção de transmiti-lo. Ele é vivenciado pelas pessoas que, com o tempo, vão estabelecendo vínculos afetivos muito fortes com a sua cultura.

A aprendizagem da percussão nas escolas de samba, que se desenvolve a partir de um processo de exposição e treino e através da imitação, é um bom exemplo da qualidade da aprendizagem musical baseada na imersão. O fato de estarem desde cedo na quadra da escola ou brincando ao som dos ensaios da bateria faz com que as crianças desenvolvam a capacidade de interiorizar as batidas e divisões rítmicas de cada instrumento. Não podemos generalizar, pois dentro das comunidades muitas pessoas não se envolvem com o samba. Entretanto, essas crianças apresentam muita facilidade em aprender os instrumentos e seus toques. Quando têm seus primeiros contatos instrumentais vão colocar em prática células e divisões rítmicas que já existem no interior de cada uma delas. No campo da percussão popular os mestres de bateria são músicos muito respeitados. A maioria deles não têm acesso a um processo de musicalização acadêmico, mas suas técnicas instrumentais, habilidades virtuosísticas e as capacidades de improvisar e arranjar se desenvolvem com a prática musical e capacitam essas pessoas a ingressarem no

mercado de trabalho, onde acompanham artistas consagrados, gravam discos e até lecionam em universidades de música.

“A assimilação de conhecimentos num processo formal de ensino impõe certo desprazer por exigir, de quem aprende, disciplina e persistência, nem sempre espontâneas no ser humano” (Santos, 1991:1)

A persistência é uma característica fundamental para qualquer processo de aprendizagem. Quando está associada à imersão do indivíduo em situações práticas, ela vai surgindo e crescendo naturalmente, na medida em que a prática musical conjunta é enfatizada. Essa prática musical desencadeia trocas de experiências individuais e a fixação de modelos que, com o auxílio de outras pessoas, podem ser executados e repetidos, estimulando e desinibindo o aluno durante o seu processo de aprendizagem.

A disciplina, que é muitas vezes imposta de forma rude nos meios formais educacionais, pode ser responsável pelo desinteresse apresentado em situações de aula. Uma aula de música pode e deve ser abordada de forma lúdica, principalmente se o público for de crianças. Mesmo sendo uma aula para adultos, a possibilidade de estar envolvida com o clima festivo das manifestações populares torna viável a substituição da rigidez formal pela alegria e o entusiasmo gerado pela prática musical. Tal estado de espírito permite que as atividades pedagógicas estejam dissociadas de um caráter disciplinar exclusivo. Isso não quer dizer que a figura do professor fique isenta de autoridade, mas que a sua autoridade estará mais direcionada para a demonstração do conhecimento do que para a contenção do comportamento.

Ao presenciar jornadas de reisados no Nordeste, região na qual fez suas pesquisas, Antônio Madureira nos relata que o principiante ouvia e repetia logo a seguir o que o mestre dialogava com outro figurante. Também cantava toadas juntamente com os demais integrantes do grupo, tentando aprender e memorizar tudo o que via. Este é outro exemplo da utilização da imitação como metodologia principal na aprendizagem. O indivíduo é submetido a uma situação de exposição e treino por estar imerso num universo cultural específico.

“O desafio ao executar o modelo ouvido, a reproduzir o que foi visto, está presente também nas brincadeiras infantis, onde a imitação das estruturas rítmicas e sonoras ouvidas dos adultos representa um jogo eficaz na aprendizagem da linguagem musical” (Santos, 1991:7)

É importante destacar que o fazer musical é desencadeado espontaneamente nesse tipo de situação. Mesmo sendo um aprendiz, a pessoa tem possibilidade de começar o processo de aprendizagem fazendo música. A informalidade da manifestação propicia desinibição no aprendiz, que não se sente tolhido para experimentar novas situações.

“A performance não se reduz ao momento final de um produto trabalhado com precisão. Significa ao contrário, toda uma prática - até mesmo em ensaios - onde o prazer está mais na ação (estar tocando, estar fazendo) que na apresentação final” (Santos,1991:5)

#### **A formação dos mestres populares**

Quando digo mestre, refiro-me às pessoas que têm capacidade e autoridade para passar adiante os ensinamentos musicais, embora este não seja obrigatoriamente o nome dado a essas pessoas em diferentes culturas. São pessoas que têm uma imensa bagagem cultural, que já tiveram muitas experiências com a música e ganharam o respeito da comunidade. São uma espécie de líderes comunitários informais, pois todos os moradores os conhecem e lhes dão um tratamento diferencial.

A flexibilidade no aprendizado e a inexistência de uma cobrança rígida de resultados imediatos não faz com que seja desnecessária a aquisição de atributos do músico especialista. O etnomusicólogo Nketia nos transmite esta realidade ao relatar características da formação do músico na África: “O conhecimento de repertório e a capacidade de improvisação são características determinantes do músico” (Nketia in Santos, 1991:5)

Não é fácil ser consagrado mestre dentro das manifestações musicais populares. Além de ter que apresentar domínio sobre as técnicas musicais utilizadas, o conhecimento do repertório, o domínio da literatura oral, da tradição da região e do idioma são imprescindíveis na formação e responsáveis também pela capacidade de reproduzir e imitar.

Mesmo sendo grande a quantidade de atributos a serem adquiridos no decorrer do processo de aprendizagem, os aprendizes podem se desenvolver em tempos individuais, sem que haja discriminação com um possível desnível de execução prática. O desenvolvimento se dá naturalmente com o tempo e a flexibilidade gerada pelo aspecto informal possibilita uma proximidade entre mestre e aprendiz. Nos processos formais, contudo, é comum verificar-se um distanciamento. Uma das razões do distanciamento pode ser o fato de alguns professores acreditarem ser donos de verdades absolutas e rejeitarem a utilização do conhecimento prévio do aluno para troca de informações.

### **O reflexo da experiência social na formação musical**

A aprendizagem pela experiência social, segundo Nketia, parece ser o princípio básico da aprendizagem musical em toda a África, onde “exposição a situações musicais e participação são enfatizadas mais do que o ensino formal” (Nketia in Santos, 1991:6). A experiência social desencadeada nos processos “não-formais” é responsável pelo relacionamento entre mestre e aprendiz que, possivelmente, torna mais prazeroso o processo de aprendizagem. Trata-se de uma tendência, várias vezes observada, e não de uma afirmação generalizadora.

É possível constatar a existência de cobrança e às vezes até rigidez na organização e aprendizagem das manifestações musicais ditas “não-formais”. A diferença é que existe cumplicidade e relações com múltiplos significados entre os participantes, além de envolvimento profundo com o evento musical em questão. Muitos deles são amigos ou parentes e, além de se relacionarem no momento do fazer musical, estão juntos no dia-a-dia. Este fato possibilita uma maior integração entre os participantes e facilita o relacionamento mestre-aprendiz, que têm diversas oportunidades de conversar e se conhecer melhor. No contexto formal de ensino, muitas vezes o relacionamento professor-aluno se restringe à sala de aula e ao desempenho desses papéis, dificultando a integração e impossibilitando a

cumplicidade, que certamente ajudaria no relacionamento e, conseqüentemente, na qualidade da aprendizagem.

Ao relatar, em sua tese de doutorado, a manifestação do Congado de Uberlândia, em Minas Gerais, Margarete Arroyo nos demonstra a relação entre o prazer e o fazer musical: “Os batidos nas caixas eram fortes e seguros, e mesmo pequenos para o tamanho dos instrumentos, os meninos movimentavam para cima e para baixo os repiliques, acompanhando os movimentos de pernas que igualmente subiam e desciam em grandes saltos. O envolvimento intenso, o corpo solto e a expressão de prazer impressionaram-me e, de imediato, lembrei-me da relação com o fazer musical em outra já conhecida: as aulas de música em escolas. E o que me veio à mente foi a ausência comum de envolvimento, corpos retraídos e expressões de tédio”. (Arroyo, 1999:19)

Este forte envolvimento faz com que as crianças levem muito a sério sua prática musical. Eles têm uma grande responsabilidade individual diante do seu meio social. Têm uma função ou um papel específico dentro da manifestação e sabem que precisam dar o melhor para o bem do conjunto. Essa responsabilidade e vontade de realizar com êxito reverte num grande potencial para a absorção de conhecimento dessas crianças. A mesma autora mostra também que existe prazer na escola em diversos momentos.

Paralelamente ao congado, ela observa os processos de ensino e aprendizagem num conservatório na mesma cidade. Mas devido à transmissão de ensinamentos musicais esvaziados de sentimento de tempo e espaço e sem a vivência da expressão musical, este envolvimento ou até mesmo vínculo afetivo apresenta algumas vezes dificuldade para se estabelecer em sala de aula.

Minha experiência de vida pode exemplificar como a experiência social também é responsável pela formação musical. As religiões ocidentais costumam discriminar outras religiões como “paganismo”. Essas religiões, que são oriundas da África na sua maioria, têm forte presença no Brasil e são responsáveis também pela identidade de um povo que é miscigenado desde a sua formação. A música do povo brasileiro é uma música “miscigenada” e para entendê-la melhor as pessoas devem pesquisar e conhecer as culturas responsáveis pela sua formação. Ao passar muito tempo desconhecendo as culturas afro-brasileiras, deixei de ter acesso a muitas informações musicais que hoje em dia são essenciais para minha formação profissional.



Da mesma forma, a escola também pode incorrer no equívoco de ignorar músicas da vasta maioria da população brasileira. Cecília Conde critica este divórcio entre escola e sociedade :

“Para que aconteça a educação musical, é necessário que aconteça a vivência musical, a experiência do fenômeno musical. Como um dos objetivos essenciais da educação é transmitir uma determinada cultura - entendendo-se desta forma a cultura específica da criança e de seu grupo social - pode-se afirmar que a maioria dos educadores e psicólogos dos países em desenvolvimento ainda não se esforçou bastante para estabelecer vínculos entre a escola e a sociedade. Não existe continuidade entre família e escola.” (Conde, 1978:11 )

### A improvisação e a criação musical

Segundo Santos, as capacidades de reproduzir e improvisar (imaginar, criar) requerem estado de alerta (*presence of mind*) e operação sobre conteúdos armazenados de forma significativa na memória. “Memória e imaginação se confundem. Lembrar e criar dá no mesmo.” E segundo Antônio Madureira (s/d), a criação musical como um processo intuitivo prevê anteriormente um exaustivo trabalho de análise das possibilidades que a música revela.

A exposição à qual o aprendiz é submetido lhe concede um vasto vocabulário. As inúmeras combinações entre os conteúdos aprendidos desencadeiam improvisações e criações musicais. O estudo da percussão do samba é um bom exemplo neste sentido. São muitos os instrumentos, cada um com as suas possibilidades timbrísticas e células rítmicas específicas. Essas células rítmicas, depois de interiorizadas, podem se misturar dando origem a outras, novas, ou simplesmente pode ocorrer uma adaptação de uma célula característica de um instrumento para outro. Enfim, todos esses recursos levam ao desenvolvimento da capacidade da criação musical e da improvisação.

“A reprodução e a criação estão lado a lado na prática musical “não-formal” : repetir, imitar e criar se confundem. Na sociedade em que se distinguem nitidamente

os papéis de intérprete e de compositor, as exigências da educação musical têm limitado a criação musical ao ato do intérprete, sacrificando a criação como ato do compositor. Assim, a presença da criação no contexto formal de ensino acaba por se reduzir às situações decorrentes da necessidade de se avaliar a aplicação de conhecimentos obtidos.” ( Santos, 1991:12 )

Nós, educadores, devemos quebrar essa barreira entre execução e criação musical. Ao basearmos nossas atividades no fazer musical, sem separarmos interpretação, criação e improvisação, damos ao aluno a capacidade de se desenvolver nos três aspectos. Conseqüentemente, proporcionamos ao aluno uma aprendizagem integrada, sem lacunas, que o deixará a vontade para tocar, compor, improvisar e, acima de tudo, fazer a sua música, com a sua personalidade.

Ao citar Blacking e Nketia, Santos relata que a experiência anterior é fundamental. O processo de aprendizagem musical pela experiência musical dura toda a trajetória da vida, quando as estruturas aprendidas na prática são então ampliadas e modificadas. Madureira, ao citar os Caboclinhos, nos mostra que a improvisação está presente no fazer musical das manifestações populares. “Os instrumentos ora eram tocados por pessoas adultas, ora por gente jovem e no momento das apresentações acontecia um misto de ensaios e improvisações.” ( Madureira, s/d:3)

### Pesquisa de campo - Jongo da Serrinha

A escolha do jongo como objeto de pesquisa de campo se deveu principalmente ao meu interesse pela percussão dessa música. Um ano antes do desenvolvimento deste trabalho, eu já havia conhecido os ritmos dos tambores através de um percussionista amigo chamado João Hermeto, músico que integrou durante dois anos o grupo Jongo da Serrinha. Desde o meu primeiro contato com o ritmo fiquei admirado com seu “*swing*” e com muita vontade de aprendê-lo.

Durante as leituras sobre o tema, várias características, tais como : as tradições, os mistérios, as particularidades de cada tipo de ponto etc., fizeram com que meu interesse pelo tema aumentasse ainda mais. A partir daí, me dei conta que estava diante de uma manifestação cultural muito rica musicalmente e que, conseqüentemente, seria um excelente exemplo de aprendizagem musical “não-formal”. Todas as características que pesquisei e presenciei confirmaram minhas idéias de que as manifestações musicais populares são relíquias do nosso patrimônio cultural e precisam ser levadas para a sala de aula com as adaptações necessárias.

Além do levantamento bibliográfico, fiz uma pequena pesquisa de campo. Em maio de 2000 tive contato com Marcos André, integrante do grupo Jongo da Serrinha e um dos principais responsáveis pelo atual movimento do grupo de ensinar às crianças da comunidade as tradições culturais do jongo. Foi ele quem me apresentou ao Mestre Darcy (o principal jongueiro do lugar) e quem me deu muitas informações para elaboração deste trabalho.

Passei uma tarde inteira na casa de Marcos André com o próprio, Mestre Darcy e sua esposa Suely. Foi um contato muito interessante e muito agradável, pois Darcy estava muito disposto em me ajudar e relatou durante muito tempo fatos da história do jongo e a sua experiência de vida. Realizamos também uma entrevista gravada em áudio de trinta minutos, onde Darcy, Suely e Marcos André tocaram, cantaram e dançaram o jongo especialmente para mim. No final da tarde eu já estava me aventurando a acompanhar o mestre com os toques que me foram ensinados, o que me valeu um agradável elogio de Darcy : “Está bom, agora é só nos acompanhar e praticar.”

No dia seguinte, ficamos juntos da manhã até a noite. Fui convidado por Darcy e Marcos para ir com eles à casa da Tia Maria, no Morro da Serrinha. Esta

era vizinha de Vovó Maria Joana, mãe de Darcy, desde a infância, e pertence ao grupo até os dias de hoje, onde canta e dança fazendo parte do coro.

Passei bastante tempo na casa que aos poucos ia enchendo e sendo tomada por um ambiente festivo. Muitas crianças bem pequenas cantavam, dançavam e marcavam células rítmicas que, se apresentadas isoladamente para crianças da mesma faixa etária num contexto formal, certamente não seriam de fácil absorção. Quando me dei conta, já estava imerso naquela realidade, cantando os refrãos dos pontos, marcando as células rítmicas com as mãos e totalmente contagiado pela felicidade daquelas pessoas. O dia foi concluído com duas apresentações do grupo, uma no SESC de Campo Grande e a outra no Morro da Serrinha.

Este foi o meu primeiro contato direto com o jongo, pois já tinha assistido à apresentações anteriores (com outros olhos, é claro) e ouvido a música. Mesmo sendo curto, esse contato me proporcionou um grande envolvimento com o tema e me estimulou a desenvolver este trabalho.

### O Jongo

O jongo é uma dança de roda da qual participam homens e mulheres dançando e cantando, acompanhados por três tambores. É uma dança muito antiga e era realizada pelos escravos nas senzalas. Existem indícios de que a dança pode ter vindo de Angola, procedência ratificada por Ribeiro, Araújo, Lima e Almeida no livro **Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos** de Edir Gandra (1985), mas não há dados que possam fundamentar tal afirmação. As tribos africanas, nos conflitos entre elas, vendiam os prisioneiros capturados em diferentes regiões, o que torna impossível afirmar com toda a certeza a procedência dos escravos que chegavam ao Brasil. Portanto, pode-se dizer que o jongo é possivelmente uma dança africana que se desenvolveu no Brasil como manifestação cultural dos escravos.

### A Serrinha

Durante o processo de reurbanização ocorrido na primeira década do século XX, muitas famílias se mudaram para os subúrbios do Rio de Janeiro. Ao botar em primeiro plano a questão do saneamento básico, o governo atacou os cortiços do centro da cidade, que eram habitados por negros forros, imigrantes e pessoas vindas de outros estados. Esta foi a política do “bota abaixo” e a partir daí, os morros cariocas começaram a ser ocupados. Neles os moradores ficavam isentos de aluguéis ou pagavam preços menores, o que lhes proporcionou estruturar suas famílias.

A Serrinha foi um dos morros povoados por essas pessoas que, em sua maioria, eram parentes ou amigos, e descendentes de escravos ou migrantes da área rural. Mestre Darcy disse em nossa entrevista que o nome Serrinha foi dado em função das características físicas da região, que lembrava muito as áreas rurais do interior, onde havia muitas fazendas e de onde vieram muitas pessoas.

Os moradores da Serrinha prezavam a união e o bem-estar da comunidade. Os donos do jongo se caracterizavam por exercer liderança sobre a dança e até mesmo sobre a comunidade. Se não eram líderes comunitários, estavam sempre de alguma forma ligados a eles. O mesmo acontecia com os líderes que não eram jongueiros e sempre assistiam a dança.

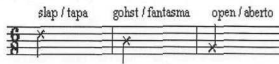
“Uma das características do lugar eram os redutos de samba, jongo e caxambu. Promotores de jongs e caxambus foram em épocas diversas, Dona Marta, Seu Gabriel Gordo, Seu Nascimento da Dona Eulália, Seu Antenor, Seu Pedro de Dona Maria, demonstrando claramente a força desta manifestação naquele trecho dos subúrbios cariocas. (Valença in Gandra, 1985:59)

### Os aspectos musicais da dança

As melodias e o ritmo do jongo se encaixam na métrica do compasso 6x8 (binário composto). Apesar de a maioria das transcrições realizadas grafarem a música em 2x4 (binário simples), podemos constatar com clareza a subdivisão de cada tempo em três partes. É possível a transcrição em 2x4 se cada tempo for subdividido por quiálteras de colcheia, mas certamente esta não seria a grafia mais natural.

Segundo Mestre Darcy, o jongo é acompanhado por três tambores que se chamam : **tambú**, **caxambu** e **candongueiro**. O **tambú** também é chamado de **angoma puita** ( nome de uma cuíca grande que antigamente era utilizada junto aos tambores), devido ao fato de os jongueiros dizerem : “segura angoma”, “toca angoma”, referindo-se a ele. É o mais grave dos três tambores e não mantém um ostinato rítmico durante a sua execução. Ele tem a função de tambor solista e segundo material recolhido em minha pesquisa, onde Mestre Darcy executa e explica os toques de cada tambor, pode-se dizer que a improvisação tem como base as seguintes células rítmicas :

#### legenda :



1)



2)



Estas duas células rítmicas estão relacionadas com as palavras “machado” ou “cachoira” que, quando gritadas, levam à execução de uma das duas células, com a função de interromper a dança.

O tambor mediano, ou seja, de timbre intermediário, recebe o nome de caxambu. Este possui um ostinato rítmico que deve ser repetido sem variação.

**célula rítmica :**



O tambor de timbre mais agudo recebe o nome de candongueiro e, assim como o caxambu, também possui um ostinato rítmico que se repete sem variação.

**célula rítmica :**



No livro **Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos**, de Edir Gandra (1985), fonte mais importante de apoio à minha pesquisa, existem outras células transcritas para os tambores. Mas somente as que foram citadas aqui eu pude observar na execução de Darcy e nas apresentações do grupo.

Darcy explicita a importância das palmas, que são responsáveis pela estabilidade rítmica. O primeiro grupo, que é o mais simples, ele chama de “pé de boi” ou “segura leigo”. Consiste na execução de uma palma para cada tempo. Já o segundo, apresenta um ciclo de quatro compassos onde, facilmente, alguém pode se distrair e quebrar o ciclo. Este ele não costuma passar para o público.

**segundo ciclo :**



### Os pontos

Os cantos são chamados de “pontos”. São de caráter tonal e estão sempre nos modos maior e menor. Existem os de “visaria” ou bizzarria que têm a função de promover recreação. Estes subdividem-se em pontos de: louvação e saudação, que louvam ou pedem licença a entidades (espíritos dos antepassados que se transformaram em arquétipos mitificados e divinizados); “visaria” ou bizzarria, que alegam a dança relatando fatos do cotidiano, e despedida, que são utilizados para finalizar o jongo (v. Anexo: transcrição do ponto “As baratas”).

Em outro grupo estão os de demanda, que têm a função de promover desafios entre os jongueiros. Os desafios são enigmas constituídos por uma linguagem metafórica própria. Os enigmas lançados na roda ficam pendentes até serem decifrados. Há também os de “gurumenta” ou “gromenta” que são para briga, no caso de haver alguma rixa entre os jongueiros e por fim, os de encanto, utilizados para magia.

Os pontos são tirados pelo cantor e respondidos pelo coro, portanto, são de estilo responsorial. Ao ser colocado na roda, o ponto deve ser decifrado por algum participante ou simplesmente encerrado, caso não fosse de demanda. A maneira de encerrar um ponto se dá através do grito das palavras “machado” ou “cachoeira”. Segundo dados recolhidos em minha pesquisa de campo, a célula rítmica e sua variante que representam o comando “machado” surgiram a partir de um “gungunar” de Vovó Teresa, jongueira de Paraíba do Sul que morreu com cento e quinze anos. O “gungunar” eram sons ou gemidos que os pretos velhos faziam com a boca. A atual convenção do “machado” que prepara para o “breque” foi uma estilização de Mestre Darcy. Ao ouvir estes gemidos de Vovó Teresa e perceber que havia ali um ostinato rítmico interessante, ele adaptou a célula para os tambores. Antes disso o breque era realizado instantaneamente após o comando “machado” e agora recebe esta preparação adaptada por Mestre Darcy.

A aprendizagem dos pontos se dá através da imitação. No trecho a seguir, podemos constatar que os membros do grupo são imersos em uma situação de exposição e treino e que o processo de aprendizagem se desenvolve naturalmente com o fazer musical :



“O ponto tirado era inicialmente cantado à capela pelo jongueiro cantador, sem o acompanhamento rítmico dos instrumentos; logo após, quando o coro começava a cantar, os tambores se faziam ouvir, acertando-se ritmicamente com os participantes e vice-versa, o que muitas vezes exigia várias repetições de um mesmo ponto, até que e o jongo ficasse bem entoado, como diziam, isto é, com perfeita integração entre o ritmo dos tambores, a melodia e os dançarinos.” (Gandra, 1985:74)

A arte de tirar os pontos não é simples, somente de pois de um longo contato com a cultura é que os jongueiros começam a desenvolver seu potencial nesse sentido. Não é como aprender os passos da dança ou o ritmo dos tambores, pois esses são considerados mais intuitivos. A capacidade de improvisar versos calcados em metáforas requer um profundo entendimento e conhecimento da cultura, história e da linguagem oral própria do jongo.

Segundo Darcy, ele e sua mãe exerciam a função de tirar os pontos dentro do grupo. Desde a morte de Vovó Maria Joanna, se instalou uma carência neste campo. Mestre Darcy ficou com a responsabilidade de tirar os pontos no grupo. Provavelmente, a falta de caráter improvisatório nas apresentações resulta da saída de Mestre Darcy do grupo, que ocorreu devido a incompatibilidade de concepções artísticas.

Esta realidade nos remete ao risco que corremos se não pesquisarmos e estudarmos a cultura do nosso povo. O esquecimento e a não valorização de grandes mestres como Darcy e Vovó Maria Joanna podem levar a longo prazo ao esquecimento da manifestação cultural do jongo. Com este receio e com muita vontade de propagar a sua arte, o grupo do Jongo da Serrinha tem se apresentado e ensinado a sua arte às crianças da comunidade.

### **A relação do Jongo com a religião**

Existem vários aspectos que levam a crer que o jongo era vinculado ao meio espiritual. Começamos pela palavra “ponto”, que também é utilizada na umbanda. No livro de Edir Gandra, encontramos citações de pessoas que

presenciaram fatos que levam a crer que havia magia na manifestação do jongo. A dança era realizada em terreiros que também eram utilizados para sessões de umbanda. As festas eram noturnas, após à meia-noite. Os tambores eram benzidos e comidas eram oferecidas a eles. O candogueiro apresenta uma célula rítmica encontrada no candomblé e era chamado por eles de “tambor macumbeiro”. Os tambores, segundo Darcy, são responsáveis pela comunicação dos terrestres com os seres espirituais.

Com todas essas características comuns entre o jongo e as manifestações que envolvem magia, fica difícil de acreditar que não haja um vínculo entre a arte e a religião, mesmo não havendo atualmente qualquer rito religioso nas apresentações do grupo. Sabemos que a manifestação não ocorre nas mesmas condições que ocorria há tempos atrás. Inúmeras condições que eram consideradas essenciais para o desenvolvimento da dança são deixadas de lado, fazendo com que o ritual esteja cada vez mais distante da dança. Agora, os integrantes do Jongo da Serrinha desenvolvem um projeto profissional e comercial, cada vez mais dissociado de características que possam vinculá-lo à religião. A dança que antes era realizada a partir da meia-noite nos terreiros e cercada de preparativos místicos acontece hoje em dia em forma de espetáculo e desvinculada de rituais religiosos.

### **A dança**

Existem três tipos de dança que podemos identificar no jongo: o jongo de roda, o carioca ou de corte e o jongo paulista. No jongo de roda, os pares dançam em conjunto na própria roda obedecendo a mesma coreografia. No jongo carioca ou de corte, um par solista dança no centro enquanto a roda se desloca. No jongo paulista, os dançadores se movimentam num ajuntamento compacto. Nas apresentações do grupo Jongo da Serrinha que presenciei pude observar coreografias no estilo do jongo carioca ou de corte, com revezamento entre os pares.

## A aprendizagem

“Na aprendizagem do jongo e outras manifestações artísticas de caráter popular verifica-se um ‘processo em que repetir, imitar e criar se confundem.’ À reprodução do que é lembrado se junta a variação (a transformação), como necessidade de variação às variáveis contextuais. Nos intervalos de ensaios, os instrumentos são experimentados, pesquisados e, em meio às tentativas de reprodução, novas possibilidades timbrísticas e rítmicas são conseguidas, novas combinações melódicas trazem satisfação pessoal. ( Santos, 1991:7)

O trecho acima resume todas as características que pude observar na aprendizagem do jongo e na aprendizagem em geral tal como ocorre nas culturas populares, conforme as referências bibliográficas.

## Proposta de curso de percussão

A partir do que foi exposto nas seções anteriores, faço um esboço de proposta pedagógica da percussão enfatizando a rítmica brasileira e os procedimentos da imersão adaptada à sala de aula.

### Conteúdo e Metodologia :

#### 1) APRECIACÃO MUSICAL

- a) Audição de músicas escolhidas pelo professor ou pelo professor em conjunto com os alunos apresentando as diferentes manifestações musicais populares, tais como : samba, baião, frevo, maracatu, axé, coco, ciranda e variações de todos esses gêneros.
- b) Pesquisa extra-classe : selecionar músicas dentro de todos os gêneros acima e trazer para audição em sala de aula.

#### 2) EXPERIMENTAÇÃO

Cada aluno deve experimentar todos os instrumentos disponíveis, descobrindo suas possibilidades timbrísticas e confrontar as descobertas, com a finalidade de fazer um levantamento das características comuns e diferenciais entre eles.

#### 3) PERCEPÇÃO RÍTMICA

- a) A percepção rítmica se dá a partir do isolamento de um determinado instrumento. O aluno deve imitar verbalmente a frase rítmica que é desempenhada na música.
- b) Entendida a frase rítmica o aluno deve expressá-la corporalmente, isto é, marcando com movimentos grandes e pequenos, rápidos e longos, a curva de dinâmica da frase.

#### 4) EXECUÇÃO INSTRUMENTAL

- a) Entendida e interpretada corporalmente a frase rítmica, esta deve ser executada no instrumento que a originou até que se atinja uma homogeneidade de andamento e acentuação por parte do grupo.
- b) Em seguida a frase deve ser executada nos demais instrumentos.

## 5) IMPROVISACÃO

Cada frase rítmica isoladamente tem função de elemento gerador, ou seja, deve-se estabelecer um ciclo onde todos os alunos possam criar novas frases tomando como base e ponto de partida a frase inicial. O movimento circular é importante, pois desencadeia automaticamente o conceito de forma musical e possibilita o improviso a partir da seqüência contínua de estruturas contrastantes.

## 6) PRÁTICA \* DE CONJUNTO

a) Após o aprendizado de cada instrumento, os alunos devem se agrupar em naipes e executar a linha específica e suas variantes, buscando sempre uma homogeneidade de andamento e acentuações características.

b) Após a realização das linhas básicas de cada vertente, novas linhas devem ser criadas a partir da improvisação.

**\* A prática estará voltada para cada manifestação musical estudada e se dará através da tentativa de representar musical e teatralmente cada uma delas.**

## 7) TÉCNICA INSTRUMENTAL

A técnica é transmitida simultaneamente à execução instrumental.

## 8) ENTENDIMENTO FÍSICO DO INSTRUMENTO

O aluno deve saber de que é feito cada instrumento, qual é a sua origem, a sua classificação dentro da família da percussão e por fim, saber afiná-lo.

## Conclusão

Esta monografia visa trazer subsídios para a elaboração de um curso de percussão popular brasileira baseado nas características da aprendizagem por imersão. Tal objetivo não traduz um antagonismo entre os processos de aprendizagem desenvolvidos nos contextos formais e “não-formais”. Afinal de contas, estou me formando “formalmente” pela Escola de música de Música da Universidade. A função deste estudo e da elaboração do curso de percussão brasileira baseado num processo de imersão adaptado à sala de aula é justamente unir os dois tipos de aprendizagem.

Os conteúdos ensinados nos cursos de percussão em escolas de música são muito importantes para a formação de um bom profissional. O que acontece é que muitas vezes esses conteúdos são ensinados dissociados da história da sua cultura, esvaziados de sentimento de tempo e espaço e sem a vivência da expressão musical. Estes fatos podem levar a uma aprendizagem superficial dos conteúdos, o que certamente não representa o nosso desejo como educadores.

O grau de interesse individual dos alunos numa sala de aula nunca será o mesmo. Alguns se dispõem a um maior aprofundamento dos conteúdos e outros não. Cabe a nós, professores, mostrarmos a todos eles que por detrás daquela riqueza sonora existem vários aspectos, tais como: história da cultura, tradições, religiões e técnicas, que podem ajudá-los a se envolverem intensamente com questões do estudo. Todas as manifestações populares existem por razões que regem também a sua manifestação especificamente musical. Se estudarmos os aspectos musicais dissociados do entendimento dessas razões, estaremos dando brecha para que essa aprendizagem se torne passageira ou até mesmo irrelevante.

A possibilidade de adaptar o processo de aprendizagem por imersão à uma realidade de ensino formal pode reverter em uma aprendizagem mais ampla. O aluno tem a possibilidade de ter acesso à manifestação musical no seu todo. Isso quer dizer que, apesar do curso estar direcionado para o ensino da percussão, ele desenvolve paralelamente a percepção musical do aluno através do contato com outros elementos da linguagem musical, presentes na apreciação e na prática musical. É por isso que a aprendizagem da percussão não é tratada isoladamente, pois as manifestações musicais populares são ricas em todos os aspectos, sejam eles rítmicos, melódicos ou harmônicos. Ao pesquisarmos e tentarmos representar em sala de aula

as manifestações musicais populares, não estamos lidando apenas com o aspecto rítmico. Essa abordagem do fenômeno musical no seu todo faz com que a aprendizagem da percussão não se isole e os outros elementos : história da cultura, melodia, harmonia e experiência social, venham somar e dar um sentido mais amplo ao desenvolvimento musical e à aprendizagem da percussão.

As pesquisas bibliográfica e de campo sobre o grupo Jongo da Serrinha confirmaram as minhas idéias de que as manifestações musicais populares devem ser usadas para o ensino da linguagem musical. Digo linguagem musical por acreditar que esta proposta deva se estender aos demais campos dessa arte. Ao ensino de harmonia, instrumentos, canto, ou seja, de todos os elementos que levam à formação e à execução da música popular.

Não podemos deixar de lado o fato de que, paralelamente ao ensino musical, estamos enraizando nos alunos o interesse pela cultura do seu povo. Este aspecto é tão importante quanto a aprendizagem musical, já que caberá a eles futuramente a continuidade do ensino e o esforço pela sobrevivência da sua cultura. Hoje em dia o jongo de raiz não pode mais ser observado, exceto em festas periódicas realizadas em fazendas do interior. Muitas dessas manifestações não são nem conhecidas pela população devido as dimensões continentais do nosso país. A tecnologia e a possibilidade de ensinar musica através da cultura do povo estão em nossas mãos, basta darmos início a essas idéias.

A minha expectativa em relação a este projeto de monografia é grande e não podia ser diferente. Além de querer levar esta proposta adiante e poder desenvolvê-la, creio que apresento um tema ainda não muito bem resolvido, que é a questão do ensino formal e do "não-formal". Como já disse anteriormente, o ensino "não-formal" também apresenta as suas formalidades e a minha intenção não é que ele substitua o ensino formal. A idéia principal da imersão adaptada à sala de aula é que juntas, as duas realidades possam proporcionar uma aprendizagem prazerosa, eficaz, que não dissocie a interpretação da criação musical e que principalmente, desperte no aluno o amor pela sua cultura e a responsabilidade de aprendê-la para que futuramente, possa passá-la adiante.

### Referências bibliográficas

ANUNCIACÃO, Luis de Almeida. **A percussão dos ritmos brasileiros. Sua técnica e sua escrita.** Rio de Janeiro: Edição EBM / EUROPA, s/d.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música.** Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999.

CONDE, Cecilia. **Significado e funções da música do povo na educação** (Relatório de Pesquisa). Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais - INEP / MEC, 1978.

GANDRA, Edir. **Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos.** Rio de Janeiro: GGE Giorgio Gráfica e Editora Ltda., 1985.

GONÇALVES, Guilherme e COSTA, Odilon. **O batuque carioca.** Rio de Janeiro: Groove Editora, 2000.

MADUREIRA, Antônio. **Iniciação à música do Nordeste através dos seus instrumentos, toques e cantos populares.** Mimeo, s/d.

SANTOS, Regina Márcia Simão. "Aprendizagem musical "não-formal" em grupos culturais diversos", **Cadernos de Estudos: Educação Musical**, 2/3. São Paulo, Atravez, 1991, p.1 - 14.



ANEXO:

## As Baratas

Transcrição: Fabiano Salek

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff ends with a circled cross symbol (⊕) and the text '(3a. vez)'. The second staff begins with a circled cross symbol (⊕) and the number '5'. The third staff begins with a circled cross symbol (⊕) and the number '9'. The fourth staff begins with a circled cross symbol (⊕) and the number '13'. The fifth staff begins with a circled cross symbol (⊕) and the number '17'. The sixth staff begins with a circled cross symbol (⊕) and the number '21'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Refrão:

Eu nunca vi tanta barata  
 Eu nunca vi tanta barata, senhora dona  
 Pega no chinelo e mata  
 Ai, eu vou me embora  
 Para a cidade da prata  
 Queira Deus que lá não tenha, senhora dona  
 Este bicho que é barata  
 (Refrão)  
 Ai, eu vou me embora  
 Tenho mais o que fazer  
 Tenho rosa pra plantar, ô senhora dona  
 E depois para colher  
 (Refrão)