

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

INSTITUTO VILLA LOBOS

LICENCIATURA EM MÚSICA

PROPOSTA PEDAGÓGICA AO ENSINO DOS INSTRUMENTOS DE
PERCUSSÃO DA RODA DE SAMBA A PARTIR DOS ESTUDOS DE MELÓDICA
PERCUSSIVA DE LUIZ D'ANUNCIAÇÃO

LUIZ AUGUSTO LIMA GUIMARÃES

RIO DE JANEIRO, 2018

PROPOSTA PEDAGÓGICA AO ENSINO DOS INSTRUMENTOS DE
PERCUSSÃO DA RODA DE SAMBA A PARTIR DOS ESTUDOS DE MELÓDICA
PERCUSSIVA DE LUIZ D'ANUNCIAÇÃO

por

LUIZ AUGUSTO LIMA GUIMARÃES

Monografia apresentada para conclusão do
Curso de Licenciatura em Música do Instituto
Villa Lobos da UNIRIO, sob orientação do
Professor Dr. Rodolfo Cardoso de Oliveira

Rio de Janeiro, 2018

GUIMARÃES, Luiz A. L. *Proposta pedagógica ao ensino dos instrumentos de percussão da roda de samba a partir dos estudos de melódica percussiva de Luiz D'Anunciação*. 2018. Monografia (Licenciatura em Música) - Curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa Lobos.

RESUMO

Este trabalho propõe o aprendizado dos instrumentos de percussão da roda de samba através da partitura. O objetivo é mostrar os estudos e aplicações da escrita para instrumentos de altura indeterminada apresentado por Luiz D'Anunciação bem como delinear uma abordagem para o ensino desses instrumentos. A pesquisa acontece a partir das experiências do autor como seu objeto de estudo, pela busca bibliográfica acerca da escrita desses instrumentos bem como a técnica dessa escrita e por fim dar continuidade aos estudos de Luiz D'Anunciação propondo uma escrita aos instrumentos de percussão da roda de samba a partir do conceito de melódica percussiva.

Palavras-chave: Escrita para percussão, melódica percussiva, roda de samba, Luiz D'Anunciação, ensino de percussão.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1. Pauta específica e designação nominativa para agogô de duas campânulas e padrão rítmico característico.	33
Exemplo musical 2. Pauta específica e designação nominativa para agogô de quatro campânulas e padrão rítmico característico.	34
Exemplo musical 3. Pauta específica para agogô de duas campânulas com entonação entrechoque.	34
Exemplo musical 4. Pauta específica para ganzá e seu padrão rítmico característico.	34
Exemplo musical 5. Pauta específica para reco-reco, seu padrão rítmico característico e indicação de vaivém.	36
Exemplo musical 6. Pauta autônoma do tamborim.	36
Exemplo musical 7. Toque solto e padrão ritmo característico do tamborim.	37
Exemplo musical 8. Toque preso; valor positivo indica que o dedo fique na membrana.	37
Exemplo musical 9. Ocorrência do toque no aro.	37
Exemplo musical 10. Execução do toque estalo.	37
Exemplo musical 11. Pauta para o estilo tamborim de carnaval.	38
Exemplo musical 12. Pauta de cuíca e exemplo de som fundamental com indicação de vaivém.	39
Exemplo musical 13. Exemplo de toque com som médio.	39
Exemplo musical 14. Notação para cuíca contendo toque agudo.	39
Exemplo musical 15. Exemplo de pautas autônomas para pandeiro.	40
Exemplo musical 16. Pauta das articulações básicas do pandeiro com designação nominativa.	41
Exemplo musical 17. Exemplo da designação nominativa membrana, articulação complementar do encostar/desencostar o dedo.	42
Exemplo musical 18. Representação gráfica de articulação secundária do polegar.	42
Exemplo musical 19. Representação gráfica de articulação secundária do bloco de dedos, som grave.	43

Exemplo musical 20. Representação gráfica de articulação secundária do bloco de dedos, som agudo	43
Exemplo musical 21. Padrão rítmico do pandeiro com pauta completa.	43
Exemplo musical 22. Pauta e designação nominativa do repique de mão e padrão rítmico característico.	44
Exemplo musical 23. Padrão rítmico do repique de anel em sua pauta com todas as ocorrências de articulação.	45
Exemplo musical 24. Pauta completa para tantã.	45
Exemplo musical 25. Organização da pauta e designação nominativa do surdo.	46
Exemplo musical 26. Exemplo de notação do surdo; sua pauta, designação nominativa e padrão rítmico.	47
Exemplo musical 27. Notação da articulação complementar da mão, ponta dos dedos modulando a membrana.	47
Exemplo musical 28. Grade para os instrumentos de percussão da roda de samba.	53
Exemplo musical 29. Exercício de entrada dos instrumentos de percussão e anacruse para repique de mão.	54 e 55
Exemplo musical 30. Variação do padrão rítmico do Agogô.	56
Exemplo musical 31. Variação do padrão rítmico do Reco-reco.	56
Exemplo musical 32. Variação do padrão rítmico do Tamborim.	56
Exemplo musical 33. Variação do padrão rítmico da Cuíca.	56
Exemplo musical 34. Variação do padrão rítmico do Pandeiro.	56
Exemplo musical 35. Variação do padrão rítmico do Repique de mão.	57
Exemplo musical 36. Variação do padrão rítmico do Repique de Anel.	57
Exemplo musical 37. Variação do padrão rítmico do Tantã.	57
Exemplo musical 38. Variação do padrão rítmico do Surdo.	57

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	8
2.	A RODA DE SAMBA E O SAMBA	11
3.	OS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO DA RODA DE SAMBA	20
3.1.	Agogô	21
3.2.	Ganzá	21
3.3.	Reco-reco	21
3.4.	Tamborim	22
3.5.	Cuíca	23
3.6.	Pandeiro	23
3.7.	Repique de mão	24
3.8.	Repique de anel	24
3.9.	Tantã	25
3.10.	Surdo	26
4.	MELÓDICA PERCUSSIVA	29
5.	A MELÓDICA PERCUSSIVA DOS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO DA RODA DE SAMBA	33
5.1.	Agogô	33
5.2.	Ganzá	34
5.3.	Reco-Reco	35
5.4.	Tamborim	36
5.5.	Cuíca	38
5.6.	Pandeiro	40
5.7.	Repique de mão	44

5.8.	Repique de anel	44
5.9.	Tantã	45
5.10.	Surdo	46
6.	PROPOSTAS PEDAGÓGICAS PARA O ENSINO DOS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO DA RODA DE SAMBA	48
6.1.	Relatos de Experiência	49
6.1.1	A Aula individual	50
6.1.2	Aulas de tantã e repique de anel em grupo	51
6.1.3	Workshop Bogotá	51
7.	CONCLUSÃO	58
	REFERÊNCIAS	60

1 INTRODUÇÃO

O tema desta monografia é a proposta de ensino e aprendizagem dos instrumentos de percussão de altura indeterminada da roda de samba do Rio de Janeiro através de uma notação condizente com a sua realidade física e acústica. Estes instrumentos são definidos a partir de uma trajetória histórica do samba que começa no final do século XIX e vai até 1930, chega aos encontros que ocorriam às quartas feiras no Bloco Cacique de Ramos em 1980 e se consolidam nos dias atuais. Foram destes encontros que tantã, repique de mão, surdo e pandeiro se popularizaram e se agruparam, sendo alguns destes instrumentos criados nessa época e em virtude destas reuniões.

Apesar do processo de transformação do samba em produto ter se iniciado em 1930, com o advento da rádio transmissão e da gravação elétrica demandando um contingente técnico ao seu redor, foi lá no Cacique de Ramos que a roda de samba e seus músicos começaram a ter um caráter mais profissional e menos eventual. Muitos músicos se profissionalizaram, e os instrumentos passaram a marcar presença definindo uma estética visual e sonora aos grupos que se formaram em seguida. Hoje a busca dos jovens músicos por

um ensino técnico e formal desses instrumentos de percussão é grande. Não basta que a transmissão fique apenas na oralidade. O mercado do músico de samba pede jovens interessados e comprometidos com um estudo analítico, organizado e técnico. Desta forma, a notação para os instrumentos de percussão de altura indeterminada auxilia o estudante a entender e ampliar as possibilidades musicais e expressivas nestes instrumentos tão característicos da roda de samba.

Para adequar toda uma conjuntura de mercado formada historicamente e entendendo que a educação musical se insere nessa cadeia produtiva do samba, propomos um estudo da percussão dos instrumentos da roda de samba que privilegie a escrita tradicional, o solfejo onomatopeico e o ensino formal dos padrões rítmicos do gênero musical em questão, para dar conta desta demanda.

A proposta pedagógica será formatada basicamente a partir dos estudos de “Melódica Percussiva” de Luiz D’Anuniação (2008), que afirma ser possível adequar a notação tradicional para grafar os elementos sonoros e tímbricos produzidos pelos instrumentos de percussão de altura indeterminada, garantindo assim um estudo sistematizado, da mesma forma que ocorre com instrumentos como violino, piano, saxofone e etc. Para D’Anuniação a prática da leitura e escrita daria ao ensino desses instrumentos caráter formal e objetivo. A percussão não mais encarada através da “intuição” no fazer musical, no ensino e na aprendizagem, bem como desconstruir o caráter “acessório” imposto por preconceito de professores e compositores que ignoram e desconhecem o universo destes instrumentos, é um alerta dado pelo professor Luiz D’Anuniação.

Este trabalho pretende reafirmar os resultados obtidos com a sistematização da escrita para percussão de altura indeterminada exposto no livro *Melódica Percussiva*, a fim de sugerir uma abordagem pedagógica para os instrumentos que compõem a roda de samba. A divulgação e ampliação do estudo de Luiz D’Anuniação são de grande valia para professores, músicos e arranjadores, visto que muitos deles desconhecem e não utilizam nenhum método de notação, deixando de tirar dúvidas sobre padrões rítmicos com riqueza idiomática e de fazer arranjos que privilegiem a levada e os timbres idealizados pelo compositor. Também é de suma importância que o assunto continue a se desenvolver e a

tomar força. São poucos os projetos de pesquisa que abordam esta temática: monografias, artigos, dissertações e teses, e é grande a procura por materiais tanto práticos quanto teóricos. Chama a atenção a pequena produção de estudos acerca da escrita para instrumentos de percussão de altura indeterminada. Nas publicações da ANPPOM dos anos 1989 a 2010 não consta nenhum título que verse sobre o tema.

Apesar disto a produção de pesquisa sobre a matéria não é incipiente. O estudo de D’Anuniação (1990, 1992, 2008) foi base de pesquisa para os trabalhos de Cardoso (2000), Moita (2011), Sá (2009), inclusive este último é sendo o resultado de sua dissertação de mestrado na Unirio. Temos ainda, acerca do tema e dentro da mesma instituição, a monografia de Higa (2006) que também se utiliza dos pressupostos de D’Anuniação e que faz um debate mais amplo sobre a falta de escrita para o pandeiro e suas consequências pragmáticas. Fica claro então que o Rio de Janeiro produz trabalhos sobre a escrita de percussão de altura indeterminada muito em função do legado deixado por D’Anuniação, e do sucesso da proposta de notação apresentada em seu livro “Melódica Percussiva”. Nas palavras de Cardoso (2000), a proposta pode não ser a única no âmbito da escrita para percussão, no entanto, é a que mais aproxima o evento sonoro de sua representação gráfica. Todos os trabalhos citados acima farão parte de nossa monografia dando destaque para Luiz D’Anuniação, o nosso referencial teórico.

Sendo assim, buscamos responder as seguintes questões no presente trabalho: o que é uma roda de samba no Rio de Janeiro; quais são os instrumentos de percussão de altura indeterminada que compõem essa roda de samba; de onde vieram; quais são suas importâncias estéticas e práticas para roda de samba; o que é “Melódica Percussiva” e em que contexto surgiu a demanda para a sua formulação. Discutiremos ainda o que a escrita cria em termos práticos e pedagógicos. Tais questionamentos formam o grupo de objetivos desta monografia.

Por fim, o método de trabalho contará, em uma primeira fase, com a revisão bibliográfica que versa sobre a historiografia do samba, a organização dos instrumentos de percussão da roda de samba e sobre o tema da escrita para os instrumentos de percussão de altura indeterminada. O segundo momento será, a partir de relatos de experiência, apresentar

as estratégias de ensino e aprendizagem dos instrumentos de percussão da roda de samba. Traduzir os padrões rítmicos executados nas rodas escritos à forma da proposta de Luiz D'Anunciação; bem como propor exercícios para os instrumentos de percussão que tenham por finalidade ajudar o desenvolvimento técnico, musical e teórico do aluno, completam o nosso trabalho.

2 A RODA DE SAMBA E O SAMBA

A roda de samba e o samba são partes integrantes desta monografia. Conhecer estas duas expressões culturais do Rio de Janeiro nos permite entender a validade acerca da crescente procura e oferta do ensino dos instrumentos de percussão presentes em ambos os contextos. Hoje é grande o interesse entre os estudantes de percussão por esta informação; dentro e fora do Brasil. Por isso se faz necessário entender sua trajetória histórica ainda que breve. É a partir disto que se compreende como as práticas e repertórios da roda de samba e do samba e foram mantidas e transmitidas a partir da segunda metade do século XIX.

Este primeiro capítulo tem por objetivo demonstrar como se estrutura o samba no Rio de Janeiro, e entender porque a roda de samba é tão importante para a transmissão dos saberes musicais e estéticos deste gênero brasileiro. Uma densa revisão bibliográfica sobre o tema definiu o caráter historiográfico destas primeiras páginas, buscando assim localizar o leitor no tempo e espaço. Como estratégia adotamos os seguintes procedimentos para esta compreensão: entender o samba a partir de suas matrizes culturais, e compreender como estas matrizes se formaram resultando no samba de hoje. Em nossa perspectiva, procuramos analisar e evidenciar como claves¹, padrões rítmicos e instrumentos de percussão se tornaram relevantes na roda de samba contemporânea.

O samba, gênero musical reconhecido hoje, e que se tornou referência cultural nacional, é o que os pesquisadores do tema definem atualmente como samba urbano carioca ou samba de morro; que é resultado de uma complexa síntese de relações sociais, culturais e musicais. Este gênero vai muito além da música e é dotado de uma grande quantidade de símbolos e significados que o define. Um importante documento é o dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (Centro Cultural Cartola,2007), trabalho que reuniu textos e

¹ Clave; termo do latim “Clavis”, chave. Muito comum da linguagem musical escrita. Símbolo que possibilita o músico identificar as notas no pentagrama, “uma chave para decifrar a pauta”. “O termo clave representa [no âmbito da percussão] um ostinato – padrão rítmico repetido sucessivamente sobre um pulso constante -, e que designa a característica de determinado gênero musical. O fundamento específico, então, a síntese – um elemento primordial que possibilita associação imediata com o que se pretende representar musicalmente.” Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Clave>> , MARCONDES, João. O que é clave? <<https://souzalima.com.br/blog/o-que-e-clave/>> Acessado em 29 de Mai. 2018

documentos para justificar a importância do samba como identidade cultural do país e resguardá-lo como patrimônio imaterial do Brasil.

O trabalho definiu o samba como conhecemos hoje a partir de três subgêneros também conceituados como matrizes ou mananciais. São eles: 1) samba de partido alto, 2) samba de terreiro e 3) samba de enredo; conceituados de maneira detalhista em relação a cada prática, local de execução, forma musical, instrumentos, poesia, dança, dentre outras características.

O partido alto é resultado das antigas rodas de “batucada”; na qual o grupo “bate na palma da mão” e repete versos envolventes que constituem o refrão. O refrão se repete e os versos que se seguem, improvisados obedecem ao tema proposto. É também o refrão que estimula que cada um vá ao centro da roda sambar e com um gesto convida outro participante para ocupar o centro. A partir deste relato, podemos compreender que o partido alto é um tipo de canção de desafio em que o personagem principal é o solista que cria e responde os versos na roda. Por isso antigamente não era desejável que fosse tocado por uma grande quantidade de instrumentos, apenas violão, cavaquinho e pandeiro bastavam para fazer este tipo de samba. Hoje já não ocorre mais assim, diversos instrumentos fazem parte do arranjo de um partido alto. Nesta matriz o instrumento de percussão de maior relevância é o pandeiro, nele, está a principal clave desta música. Assim descreve o dossiê:

“Esta levada caracteriza-se por substituir a continuidade do pandeiro de condução, o que resulta em uma percepção, mais quebrada, mais ‘dura’, interrompida, partida. Apesar de a repetição da levada representar um elemento de continuidade, os cortes mais agudos [timbres] dos ataques do pandeiro parecem ‘frear’ a continuidade rítmica” (Centro Cultural Cartola, 2007, p. 26).

Já o samba de terreiro é um samba ligado à área dos encontros; à roda, ao “terreiro”. O terreiro era o lugar de interação da comunidade do samba, e podia ser tanto um quintal das casas do subúrbio quanto o espaço de uma casa de candomblé. Seu maior atributo é o local, a comunidade, as experiências e glórias deste grupo, e como esta sociedade produz o samba naquele ambiente. Por este motivo o tema proposto neste samba é de exaltação aos signos suas cores, a bandeira, o distintivo e seus participantes. É um samba de consumo interno que era reconhecido e válido quando apresentado nos encontros e rodas que aconteciam nos terreiros.

Esta matriz do samba tem uma perspectiva mais sociológica do que musical, apesar disto, poderemos elencar ao menos duas distinções estilísticas marcantes, ambas no aspecto da composição. O samba podia ser feito com a primeira parte exaltando os símbolos já comentados, e com uma segunda parte aberta para improvisos, onde não é necessário ter relação com o tema proposto no início da música. A segunda forma de composição do samba de terreiro era de um samba fechado, sem possibilidades de improviso e sem refrão proposto, o tema era desenvolvido de forma completa em sua primeira e segunda partes. O samba tinha mais a personalidade do autor em face da falta de espaço para o improviso e por causa da elaboração das primeira e segunda partes da canção, deixando a música mais ‘autoral’, ou seja, mais próxima das qualidades de construção do autor. Na primeira forma de composição podemos identificar a presença de um refrão fácil e forte cantado por toda a comunidade, marca importante do samba de terreiro, é no refrão que está o sentimento de unidade do grupo, sua identidade. Na forma seguinte, é interessante observar que a falta de um refrão marcante é suprida pela unidade do samba e seu canto coletivo do princípio ao fim. Aqui podemos ver não só o legado deixado pela matriz identificada acima como samba de partido alto, como a perspectiva da técnica de composição que será usada no samba enredo. As matrizes se comunicam e se transformam.

Com o transcorrer da história, o terreiro de chão batido passa a ser quadra de cimento e os sambistas organizam as comunidades em agremiações. Assim se dá o início das escolas de samba, por volta de 1930, quando as comunidades de sambas de terreiro começam a apresentar seus sambas em desfiles que aconteciam no período de carnaval na região da Praça Onze no Rio de Janeiro, durando até 1940, quando se instaura a configuração atual das escolas de samba. Hoje o samba enredo é uma música estruturada a partir da narrativa de um enredo, contado em um desfile de carnaval acompanhado pelo som potente de uma bateria, com centenas de componentes tocando vários instrumentos de percussão. Mesmo com uma estrutura musical complexa os sambas lençóis² com melodia infinita³, mantém algumas

² Samba lençol: “... começam a aparecer alguns sambas que, em prol da narratividade do enredo, passam a buscar a todo custo “cobrir” todas as etapas descritas pelo desfile da escola(...), esses sambas encarnam de forma ideal a noção de melodia infinita, pois seus vários versos(...) são entoados um a um, em sequência, sem repetições melódicas por dezenas de compassos” CENTRO CULTURAL CARTOLA, Dossiê matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba enredo/. Rio de Janeiro, Centro Cultural Cartola, 2a ed. 2015, p. 39

³ Melodia infinita: técnica de composição em que a primeira e segunda parte do samba não são distintas; relação refrão/verso. Samba com pouca repetição melódica. CENTRO CULTURAL CARTOLA, Dossiê matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba enredo/. Rio de Janeiro, Centro Cultural Cartola, 2ª ed. 2015, p. 39

características das duas outras matrizes, como por exemplo, a presença de um refrão marcante e a inclusão, quase sempre nas entrelinhas, de experiências, sentimentos dos sambistas e exaltação à agremiação. Entendendo e identificando estas matrizes culturais, podemos reconhecer o que é o samba no Rio de Janeiro.

Nei Lopes, escritor, compositor de samba, pesquisador e partideiro traça uma ótima linha do tempo em *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical* (1992), e de forma pedagógica explica como se formaram as matrizes culturais do samba.

“Traçando uma linha evolutiva que vem do batuque dos povos bantos de Angola e do Congo até o partido alto, vamos encontrar; a) primeiro o lundu bailado, dando origem ao lundu puramente canção dos salões imperiais, aos sambas rurais da Bahia e de São Paulo, a um lundu campestre ainda dançado, e a outras manifestações; b) depois, todas essas expressões (com a chula do samba baiano ganhando *status* de manifestação autônoma) confluindo para o que chamamos de samba da “Pequena África da Praça Onze”, onde o núcleo irradiador foi a casa da Tia Ciata; c) depois ainda, o samba amaxiado da “Pequena África”, dando origem ao samba de morro; d) finalmente esse samba de morro se dicotomizando em samba urbano (a partir do Estácio), próprio para ser dançado e cantado em cortejo; e em partido alto, próprio para ser cantado e dançado em roda” (Lopes, 1992, p.47).

Podemos dividir esta linha histórica em três grandes marcos. O primeiro período vai da realização dos batuques do povo Banto até as reuniões na casa da Tia Ciata, época em que o samba era um encontro com várias manifestações musicais identificadas pelos autores como, danças de umbigada⁴ e batuques⁵, são eles: lundus, modinhas, batuques, maxixes, cateretês, chula, capoeira, jongo, calango, coco e etc. Destas festas na casa da tia baiana surge o primeiro samba gravado pelo telefone (1916), de Donga e Mauro de Almeida, que cunha o gênero musical samba.

Elementos musicais como estrutura melódica e rítmica, organização métrica, forma e base de acompanhamento estão ainda muito próximos das danças de umbigadas e batuques.

⁴ Danças de Umbigada; a umbigada é um movimento recorrente em varias danças africanas, é o gesto de desafio executado por um participante para que outro tome o centro da roda. Aqui assume designação genérica para danças de origem africana, coco, cateretê, baianado, jongo, capoeira, etc. SANDRONI, Carlos, *Feitiço descende: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 -1933*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed UFRJ, 2001 p.85

⁵ Cascudo (1980), citado por Lopes (1992), diz que batuque “dança com sapateado e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor”. LOPES, Nei, *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p.26

“Para o antropólogo Edison Carneiro, a designação genérica ‘batuque’ é de origem, lusitana, onomatopáica e depreciativa”. MOURA, Roberto. M., *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p.51

Os instrumentos característicos do samba desta época são violão, cavaco, pandeiro, prato e faca ou reco-reco e ganzá.

O segundo período começa no Estácio da década de 30 do século passado, aparece o terreiro e depois as primeiras escolas de samba. Esta época pode ser considerada a de maior avanço nas características musicais do samba. Ismael Silva e a turma do Estácio propõem um samba com nova forma, com segunda parte, com estrutura rítmica e melódica coerente como uma nova clave e a criação da clave do tamborim, em decorrência disto mudam-se as bases de acompanhamento do “samba de sambar”, conceito de Ismael Silva para uma música que favorece o cortejo, o desfile. Os instrumentos são cavaco, violão, pandeiro, reco-reco (no lugar do prato e faca) e ganzá, e se somam ao tamborim, cuíca e surdo, todos estes criados por participantes da turma do Estácio.

O terceiro marco acontece com o surgimento do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, uma alternativa de diversão para um grupo de jovens de Olaria, Ramos e Bonsucesso (subúrbios da Zona da Leopoldina) que sem pretensão alguma criaram uma ala sem vínculos com qualquer agremiação e com a finalidade de promover passeios, bailes e um pouco de animação ao carnaval de rua do bairro. Todos vinham de famílias ligadas de alguma forma à personagens importantes da primeira geração do samba: Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Tia Ciata e etc. Apesar de o bloco ter conseguido grande êxito em seu projeto, levando um incontável número de foliões para os seus desfiles, o Cacique de Ramos era conhecido como um dos melhores blocos de embalo do Rio de Janeiro; um bloco sem enredo, onde o objetivo era desfilar com muita empolgação, e este ainda não foi o maior legado deixado pelo grupo.

Quase quinze anos após a formação do bloco e desfiles de sucesso surge um animado encontro, às quartas feiras, em que os compositores faziam um pagode no fundo de quintal. Uma reunião para mostrar sambas, novas parcerias, lembrar sambas antigos, enfim, uma roda de samba tradicional na mesma medida em que era inovadora. Delineou-se a partir de então o repertório e a instrumentação da roda de samba que conhecemos hoje.

Em aspectos musicais inovaram ao misturar elementos da primeira e da segunda fase do samba. Faziam sambas com refrão e estrofes, tal como os sambas feitos pela turma do Estácio, mas com a possibilidade de partes versadas e improvisadas, ligação com os sambas

da época da Tia Ciata. Mantêm o formato e o repertório do partido alto clássico, refrão entremeadado de quadras prontas e versos que são da tradição oral, mas também criam novas quadras para estes antigos partidos altos.

Trazem uma série de novos instrumentos; somando-se ao cavaco, violão, pandeiro, tamborim e reco-reco o tantã, o repique de mão e banjo que farão parte da nova roda de samba. Toda essa quantidade de informação está presente no samba e na roda de samba de hoje que é o objeto deste trabalho.

O samba é um gênero musical em que símbolos, significados e repertório são definidos socialmente. O dossiê define que o samba pode ser entendido como: “um grande ambiente sócio musical onde práticas culturais coletivas ocorrem a partir da música e através dela” (Centro Cultural Cartola, 2007 p. 23). Assim, para compreender o samba, e saber as características de cada expressão musical que derivam dele, é importante vê-lo em seu espaço, na sua cena e com a sua comunidade. Nesse sentido podemos observar desde o início de sua trajetória histórica um ponto em comum deixado como legado, e que está contido tanto no lundu recém-chegado ao Brasil no final século XVIII, quanto na escola de samba dos dias de hoje: a roda. A partir da roda que toda esta história se formou e transmitiu pontos de similaridade, identidade cultural, saberes musicais e sociais. Uma marca muito comum da cultura africana, em todas as expressões culturais que aqui chegaram: o candomblé, a capoeira, o jongo, o maculelê, o coco e muitas outras, é a sua organização em rodas. É oportuno mostrar que, assim como as matrizes do samba qualificam o samba carioca, a roda de samba se apresenta como uma matriz material deste gênero musical dando unidade entre as diversas formas de samba e suas culturas ancestrais.

“Ao situar a roda entre as matrizes do samba, o que se pretende afirmar é que os tipos de música [africanas] (...) foram suas raízes estéticas – enquanto a roda foi sua origem física. Foi na roda que aqueles gêneros se fundiram até produzirem uma outra forma musical” (Moura, 2001, p. 34).

Valem então duas afirmações de Roberto M. Moura (2001); “a roda é anterior ao samba e não o contrário” (p.29); “Como em qualquer ritual, a roda preserva e atualiza o que está na sua origem. Nela o que é tradição dialoga com o presente curso da história” (p.23).

Dois trabalhos usados como fonte de pesquisa nesta monografia merecem destaque por explicar a roda de samba e mostrar seus traços, são eles: *Na Roda do Samba e No princípio, era a roda*.

O primeiro é uma compilação de crônicas escritas pelo jornalista e cronista de carnaval Fernando Guimarães, o “Vagalume”. Nele Vagalume critica o comércio do samba e como ele se torna produto a partir do mercado fonográfico e da execução deste repertório nas rádios. Também faz crítica à figura do “sambestro”, personagem que não faz parte da roda de samba e se utiliza do samba sem compromisso, comprando parcerias, ou fazendo parcerias em troca das gravações de sucesso. Este foi um dos primeiros livros a falar do samba e da roda de samba. É bem verdade que o texto está mais interessado em debater o tema da música enquanto produto do que mostrar o que, e como era a roda de samba no passado. No entanto, é importante entender como Vagalume apresenta a cena. O autor tangencia a roda sempre como o espaço, o lugar do samba e dos verdadeiros sambistas, onde participar efetivamente deste encontro legitima a identidade social e musical. Vale destacar as seguintes falas de Vagalume (1933):

“antigamente [o samba] era repudiado, debochado, ridicularizado. Somente a gente da chamada roda do samba, o tratava com carinho e amor!” (p.32); “na roda do samba, admite-se a batucada, onde o camarada mostra se é bom na banda e prova se é ágil nas pernas” (p.42); “há por ai muita gente que conhece o samba porque foi criado dentro da roda” (p.58); “a gente do outro tempo quando ia para a roda do samba, só tinha um objetivo – brincar” (p.114).

Por fim:

“Os sambas na casa da Tia Ciata eram importantíssimos, porque em geral, quando eles nasciam no alto do morro, na casa dela é que se tornavam conhecidos da roda. Lá é que se popularizavam”. (Vagalume, 1933, p.117)

Vagalume trata de vários assuntos relativos à roda de samba: identidade de sambista adquirida por quem frequenta e participa da roda, a ligação do samba com as culturas Banto batuques e umbigadas, roda de samba como espaço de divulgação de repertório e como espaço de divertimento e relação social.

Roberto M. Moura em *No princípio, era a roda* (2001) trabalha historicamente e sociologicamente o samba a partir de duas convicções;

“a primeira, de que uma coisa é o samba, um gênero musical; outra, a escola de samba, sua institucionalização; e outra ainda é a roda de samba, que é a ambiência que permitiu o desenvolvimento do samba como gênero e, portanto, antecede o gênero e a escola. A segunda convicção é de que a roda é o lugar onde o sambista se sente verdadeiramente em casa...” (Moura, 2001, p.05).

Moura conclui que dentro da agremiação o samba se “profissionalizou”, perdendo várias características e instituindo valores diferentes entre os participantes. Para o autor a crítica está dirigida ao samba como produto e a participação de agentes estranhos à comunidade do samba. O seu argumento está embasado no conceito de Da Matta de dicotomia cultural brasileira entre “casa” e “rua”, onde: a roda seria a “casa”, um ambiente íntimo de pessoas da família, com uma música feita pela família e com aspectos simbólicos da família. E “rua” uma instituição, um lugar formal, com propostas formais e frias e que qualquer um participa comprometido ou não, assim seria a escola de samba. Moura busca entender a roda como o espaço comum do samba, que em algum momento, cresce se tornando escola de samba, instituindo valores formais que inexistem dentro da roda de samba.

Desta forma tanto Moura quanto Vagalume se alinham e se completam, ainda que a amplitude e profundidade das abordagens sejam bem diferentes. Criticam as aspirações do mercado em transformar a música em produto. Compreendem que as relações na roda de samba se estabelecem de forma musical e social. Deste modo a identidade do sambista se dá por ser membro de uma comunidade, seja ele compositor, cozinheiro, músico, frequentador e etc. Os participantes seguem uma série de ritos e preceitos conhecidos de forma oral, transmitidos pela vivência, aliás, todo conhecimento na roda de samba tradicionalmente é passado através da oralidade⁶. A regularidade em que acontecem os eventos torna o repertório tradicional. Novas músicas são conhecidas, compostas e tocadas mantendo o acervo musical da roda de samba sempre vivo.

Conclui-se que o gênero musical samba é o resultado histórico de um conjunto de manifestações culturais africanas, danças de umbigada e batuques, transmitidas em virtude do grande fluxo negro que acontece a partir da segunda metade do século XVIII no Brasil, que se intensifica e se transforma até o século XX, período em que começam a se formar suas matrizes culturais. Mais precisamente em 1930, época em que o samba urbano carioca partido

⁶ Este trabalho pretende apresentar mais uma ferramenta de ensino, desenvolvimento e difusão do conhecimento musical do samba, através da leitura e escrita proposta por Luiz D’Anuniação: melódica percussiva.

alto, samba de terreiro e samba enredo, está consolidado. Nos dias de hoje podemos entender a roda de samba pela definição de Trotta (2001), citado por Moura (2004):

“a roda de samba é uma reunião em torno de uma mesa de bar (ou local parecido) onde se localizam os músicos que tocam e cantam as canções do repertório. Em torno deste local as pessoas ficam sentadas ou em pé – dançando - e participam das músicas cantando, batendo palmas e, eventualmente, batucando...” (p.51).

Uma reunião festiva comum de ser encontrada em qualquer lugar da cidade do Rio de Janeiro, não muito difícil de ser descrita, e muito parecida com os encontros que aconteciam nas regiões da Praça Onze, do Estácio e dos subúrbios cariocas, frequentes no final do Império.

O que garante a amálgama entre as fontes do samba, suas culturas anteriores e sua manifestação atual? A roda. Matriz material que está presente em todas as fases já descritas. É nela que os sambas se mantêm e se tornam tradicionais, é onde novos sambas são compostos, as práticas sociais acontecem e a identidade de sambista é adquirida e renovada. É na roda que valores estéticos musicais também se transmitem, os instrumentos que hoje à compõem são heranças de cada época histórica que o samba passou. Nosso próximo passo é conhecer estes instrumentos de percussão, descrevendo sua composição e tecendo um breve parecer histórico sobre cada um.

3 OS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO DA RODA DE SAMBA

Este é um capítulo descritivo dos instrumentos de percussão que estarão presentes em nossa proposta pedagógica. Faz-se necessário também uma abordagem histórica para a contextualização do leitor em geral, e para o estudante que se propõe a estudar tais instrumentos. Cada instrumento será apresentado respeitando a organização timbrística, em conformidade com a classificação proposta por Hornbostel-Sachs⁷, e a relação de tessitura, partindo do agudo para o grave.

Hoje fazem parte da roda de samba os seguintes instrumentos de percussão: agogô, ganzá, reco-reco, tamborim, cuíca, pandeiro, repique de mão, repique de anel, tantã e surdo. Como já foi dito, são resultado do processo histórico do samba e suas transformações até a configuração atual. Definidos após a criação do Cacique de Ramos e o surgimento do grupo de samba Fundo de Quintal, a profissionalização do grupo e a entrada desta música no

⁷ “é um sistema de classificação dos instrumentos musicais criado por Erich von Hornbostel e Curt Sachs (...)é o método mais utilizado por profissionais de etnomusicologia e organologia para classificar instrumentos musicais”. A organologia é a disciplina que trata da descrição e da classificação de qualquer instrumento musical, tendo em conta o material empregado, a forma, a qualidade do som produzido, o timbre, o modo de execução, entre outros. A organologia também procura classificar os instrumentos de acordo com suas semelhanças de forma física, articulação do som e timbre em “famílias instrumentais”. MEDEIROS, Lourdinha Lima. *Sistema de classificação dos instrumentos musicais*. In: Instituto federal de educação, ciência e tecnologia Rio Grande do Norte. Disponível em <<https://docente.ifrn.edu.br/lourdeslima/disciplinas/Classificacao-dos-instrumentosHornbostel.pdf>> Acesso em: 17 mai. 2018

mercado fonográfico contribuíram para a divulgação e o consumo destes instrumentos por parte dos percussionistas interessados na linguagem musical do samba.

Nas rodas podem aparecer ainda instrumentos de percussão como caixa e repinique, oriundos da escola de samba. Isto acontece em virtude do repertório. Sambas enredo e sambas de terreiro⁸ fazem parte da coletânea de sambas, e quando tocados prescindem desta instrumentação na sua execução. Também surgem na roda com frequência alguns instrumentos não convencionais como: frigideira, garrafa, prato e faca e etc. Estes não farão parte do nosso roteiro de estudo.

⁸ Atualmente sambas de terreiro também são conhecidos como 'sambas de quadra' dentro de uma escola de samba. Compostos para o meio do ano exaltando todos aqueles símbolos da escola de samba já comentados no capítulo anterior. CENTRO CULTURAL CARTOLA, *Dossiê matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba enredo*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Cartola, 2ª ed. 2015, p. 74

3.1 Agogô

O agogô é um instrumento idiofônico metálico composto de duas campânulas ligadas por uma haste de ferro. Existe também o agogô com quatro campânulas, este último mais comum no universo do samba enredo, introduzido pela Portela em 1971 e assumido logo em seguida pelo Império Serrano que o tornou marca da bateria. Muito comum dos gêneros musicais afro-brasileiros como, maracatu, bumba meu boi, maxixe, maculelê e etc. Tem sua origem nos cultos africanos de candomblé, onde é também conhecido pelo nome de *gã* do yorubá sino, e está ligado ao Orixá Ogum, senhor da guerra e do metal. Na função litúrgica, é o instrumento que indica o toque específico que será realizado e seu andamento. No samba, o agogô tem função de apoiar ritmicamente a clave tocada pelo tamborim. Foi introduzido na roda de samba por um personagem não tão famoso nos dias de hoje, mas muito conhecido na década de 30 do século passado, Faustino Pedro da Conceição, o Tio Faustino. Citado no livro *Na roda do samba* como o responsável de na época incluir o *omelê*, um tambor africano, uma espécie de bongos com corpo de cuíca, e o *afoxé*⁹ no samba. Seu modo de articulação é o golpe da baqueta nas campânulas e o entrechoque entre elas.

3.2 Ganzá

Pertence à família dos chocalhos, instrumento idiofônico que produz o som a partir do chacoalhar de contas ou sementes contidas dentro do instrumento. De diversos formatos, mas comumente cilíndrico, está presente em muitos outros gêneros musicais brasileiros como bossa nova, marcha rancho, choro canção, carimbó, maxixe, boi bumbá e etc. Muito importante na roda de samba por sustentar o pulso em semicolcheias, característica rítmica marcante do gênero.

3.3 Reco-reco

Tem origem no prato e faca, comum do primeiro período do samba – rodas que aconteciam na casa da tia Ciata. Instrumento de madeira com entalhes transversais frequente nas rodas de samba, podendo ser encontrado também na forma metálica, em que uma mola

⁹ Esta última informação extraída de: BUYS, Sandor, *A polêmica do omelê : Baiaco, Tio Faustino e os primórdios do samba carioca*. In: Coleção Sandor Buys: um acervo sobre música brasileira. Disponível <<https://sandorbuys.wordpress.com/2016/06/25/a-polemica-do-omele-baiaco-tio-faustino-e-os-primordios-do-samba-carioca/>> Acessado 11 Mai. 2018

está instalada sobre uma calha de latão, comum nas escolas de samba e pagodes¹⁰. Instrumento idiofônico, sua função é tal qual a do ganzá, sendo que suas acentuações seguem o padrão rítmico do tamborim. Na escola de samba, suas variações são responsáveis pelo apoio rítmico de caixas e repiques. Seu modo de articulação é o raspar da baqueta nas estrias do instrumento de dentro para fora e de fora para dentro.

3.4 Tamborim

O tamborim é um membranofone com um pequeno fuste, de seis polegadas. O som é articulado a partir dos golpes da baqueta de madeira na pele, bem como através da pressão do dedo sob a mesma. Sua função na roda de samba é de clave do ritmo. Também executa variações rítmicas dentro desta clave, tendo o objetivo de frasear, embelezar a percussão da roda de samba. Na escola de samba, está presente junto com caixas e repiques, fazendo bossas¹¹ e dobrando vozes no arranjo. Pode ser tocado com uma baqueta de nylon ou com uma baqueta múltipla de nylon¹². Descende do tamborão/tamburão¹³, uma placa de 50cm e que era percutido com a palma da mão buscando os timbres agudos. Por ser menor seu nome se tornou tamborim.

É originário da época da turma do Estácio e foi uma das novidades implementadas por aquele grupo. Bide Alcebíades Barcellos e Bernardo ‘mãozinha’ foram seus criadores, segundo Humberto M. Franceschi em *Samba de sambar* (2010). Outros autores, como Júlio Cesar Farias (2010), afirmam que em 1930, o auge da turma do Estácio, o tamborim era quadrado, sem tarraxas para afinação, afinava-se no fogo e seu couro era de gato.

¹⁰ Gênero musical mais comercial, muito executado nas rádios populares e que utiliza quase todos os instrumentos de percussão das rodas de samba tradicionais.

¹¹ Convenção rítmica feita pelas baterias das escolas de samba; faz parte dos arranjos dos sambas enredo.

¹² Baqueta feita com várias hastes de nylon.

¹³ Também conhecido como Tambú, tambor do Jongo. CENTRO CULTURAL CARTOLA, Dossiê matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba enredo/. Rio de Janeiro, Centro Cultural Cartola, 2a ed. 2015, p. 107; 179

Entrevista de José Carlos Rego para o site O Batuque.com “apud” FARIAS, Julio Cesar, Bateria: o coração da escola de samba. Rio de Janeiro, Litteris Ed., 2010, p.84

Tamborão/Tamburão também conhecido por Tambu; tambor usado na dança de umbigada de comunidades negras do interior de São Paulo denominada “batuques ou tambu”. São utilizados dois; tambu (maior) e quinjengue (menor). SANTOS, Givaldo José dos, Dicionário ilustrado de ritmos & instrumentos de percussão. Rio de Janeiro, GJS, 2a edição, 2014, p. 92

3.5 Cuíca

Vindo para o Brasil com os negros Banto como um instrumento de caça seu nome vem do dialeto Kimbundo “*kpwita*”¹⁴. Conhecida em outras regiões do Brasil como tambor onça, roncador, puita e etc. No samba foi introduzido por João “Mina/da Mina”, integrante da turma do Estácio.

Instrumento membranofônico com fuste cilíndrico e membrana de couro com uma vareta de bambu amarrada à pele. O som acontece pela fricção da vareta a partir de um pano molhado com água, álcool ou querosene, o que produz vibrações na pele que são ressoadas pelo fuste. Os dedos da outra mão articulam notas agudas a partir da região do couro as quais são pressionadas. Hoje, dialoga com mais gêneros musicais, mas antigamente era restrito à roda de samba e ao samba enredo.

3.6 Pandeiro

Decerto o instrumento mais popular do Brasil, presente em diversas manifestações culturais: coco, frevo, maxixe, folia de reis, boi de mamão, bumba meu boi, choro, samba rural, calango, capoeira, balaio, baião e uma infinidade de outros gêneros. Possui origem oriental, da família dos adufes - tambores de fuste estreito¹⁵. Acredita-se que seu antepassado direto é o *Daff*, pandeiro de timbre agudo e seco usado no Líbano. O uso em Portugal é da região de Monsanto, herança árabe introduzida na península Ibérica entre os séculos VII e XII. No Brasil colonial era usado pelos escravos nos batuques e depois nas folias e procissões religiosas. Foi introduzido no início do século XX por João da Baiana, e hoje é um instrumento muito usado no choro e no samba.

O pandeiro é um instrumento membranofônico/idiofônico com pele de couro ou de nylon. Seu som é articulado com uma mão sobre a pele e outra balançando as soalhas ou platinelas¹⁶ através de um movimento de rotação da mão que sustenta o instrumento. Na roda

¹⁴ SANTOS, Givaldo José dos, Dicionário ilustrado de ritmos & instrumentos de percussão. Rio de Janeiro, GJS, 2a edição, 2014, p.54

¹⁵ D’ANUNCIACÃO, Luiz, A percussão dos ritmos brasileiros: sua técnica e sua escrita, p.13

¹⁶ Soalhas ou platinelas são pequenos pratos de metal presos ao pandeiro que produzem som agudo.

de samba a função do pandeiro é de sustentação rítmica e afirmação do pulso em semicolcheias. O seu padrão rítmico básico é obtido a partir do grave gerado pelo golpe do polegar e pelo entrechoque das pontas dos dedos e da base de trás da mão produzindo o som agudo das platinelas. Temos ainda o toque de estalo (ou tapa), executado com a mão aberta sobre a pele, e o rulo, obtido com a fricção da ponta dos dedos sobre a membrana. A mão esquerda através da pressão dos dedos na pele produz os sons preso e solto.

3.7 Repique de mão

Instrumento criado por Ubirany Félix do Nascimento na formação do grupo Fundo de Quintal para tocar na roda de samba do Cacique de Ramos. Ubirany queria um instrumento que pudesse “repicar” no samba, ornamentar e criar fraseado. O repique de mão é responsável por fazer as entradas no samba e adornar as frases rítmicas dialogando com o tantã. O músico fez diversas experiências até chegar ao formato de hoje. Usou tom-tom de bateria, mas seu timbre era muito grave. Queria um timbre mais agudo e que pudesse ser tocado com a mão, já que uma das características das rodas de samba do Cacique era a necessidade de instrumentos que soassem acusticamente. Ubirany tentou ainda o repique de escola de samba sem a baqueta, responsável por produzir o timbre agudo, mas não resultou o esperado por causa da pele de resposta. Finalmente retirou a pele de resposta e fez adaptações dentro do instrumento até chegar na constituição atual.

Instrumento membranofônico/idiofônico menor que o tantã, e de corpo cilíndrico, tem seu modo de articulação obtido através dos toques com as mãos na pele e no fuste. As notas articuladas são o grave obtido com o golpe do polegar, do tapa na pele obtendo som estalado e do som agudo da mão sobre o fuste, este então muito importante e referenciado em alguns textos que tratam do tema¹⁷.

¹⁷ “Os dedos da mão direita tocam na pele e os da mão esquerda tocam o fuste.” ROCCA, Edgar Nunes. Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão. 2a edição. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Musica Ed, 1986. Volume 1. p.32

Lopes (2003) apud Moura (2004); “o repique, um tambor menor, de timbre agudo, em que a importância da batida está no sincopado conseguido com os dedos da mão esquerda” (p.202).

“O repique dispensa baquetas usadas no desfile ou os anéis utilizados nos estúdios(...) substituindo-os pela batida alternada de uma das mãos sobre o couro [nylon] enquanto a outra percute a lateral metálica do instrumento MOURA, Roberto M.”. No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes. Rio de Janeiro. Rocco, 2004, p.213

3.8 Repique de anel

Instrumento membranofônico/idiofônico criado pelo percussionista ‘Doutor’, ‘Dotô’ ou ‘Doutô’, cujo nome é Edmundo Vasconcellos. Gravou seu repique de anel com diversos artistas renomados, entre os quais Roberto Ribeiro, Clara Nunes, João Nogueira, Sergio Sampaio, João Bosco, João de Aquino, Conjunto Nosso Samba e etc. Fez parte do Conjunto Baluartes gravando o disco Nira Gongo (1976), onde está escrito um breve, mas significativo registro da carreira do percussionista¹⁸. “Seu repique era personalíssimo, mas falava a linguagem anterior ao Cacique (...), o repique tocado com anéis remete às rodas anteriores ao Cacique” (Moura, 2004, p. 214). O instrumento é o repique da escola de samba, mas com couro dos dois lados, o que garante uma sonoridade da região média grave.

É percutido com anéis em uma das mãos na lateral do instrumento, e com o polegar desta mesma mão também toca o couro da parte de cima. No couro da parte de baixo são articulados os dedos e a palma da outra mão que não está com os anéis. O padrão rítmico obtido é diferente entre as mãos, produz uma polirritmia. São sintetizadas levadas de tantã, tamborim e variações de surdos de terceira. Um instrumento tecnicamente complexo e de papel fundamental na roda de samba.

3.9 Tantã

¹⁸ “DOTÔ tem uma história curiosa. Começou aos 16 anos aprendendo clarinete com Benedito do Pistom. “Benedito era um cara conhecido nas rodas de samba”. Tentou me ensinar tudo que sabia, mas aos poucos fui verificando que meu negócio era ritmo. Couro e madeira. Passou a tocar bateria no Conjunto Saíd, em Coelho Neto, subúrbio do Grande Rio. Seu temperamento instável levou-o a vender o instrumento “para pagar umas contas”, voltando meses depois a participar do Conjunto Los Cubanos de Niterói. Nesta fase Dotô varava noites “fazendo baile nos lugares mais escusos do mundo”... “Deixando as baquetas Dotô passou a se especializar num agogô de duas bocas”. E acabou por ‘inventar’ um agogô de cinco bocas – “com possibilidades muito mais amplas para as criações dos ritmistas”. Já conhecido nos meios do samba, foi convidado a integrar o Bloco Acadêmicos de Colégio (do subúrbio do mesmo nome). Foi aí que o Rei do Prato, sambista do Império Serrano, o Convidou para fazer parte da bateria da escola. Sua fama se consolidaria e Dotô passaria a história do samba como um “mostro” no repique, tocando com as duas mãos (coisa rara até mesmo entre os maiores especialistas das escolas cariocas)” [sic.] TAVARES, Manoel. Encarte de Nira Gongo- Conjunto Baluartes. Okeh-CBS 112311, 1976.

Disponível ibsis literis em< <http://sambaderaiz.org/albums/nira-gongo-conjunto-baluartes/>> Acesso em: 18 de mai. 2018.

O documento foi extraído na íntegra em virtude da falta de informação e materiais de pesquisa. Sua densa profundidade completa a pouca, mas existente, amplitude sobre o tema e sobre o personagem.

Em diálogo com o percussionista e baterista Jorge Gomes, aluno direto de Doutô, o mesmo disse que “ao ir pegar água na caixa d’água – na época não havia água encanada na comunidade ficando a cargo das pessoas que lá moravam pegar sua água por conta própria – Doutô batucava na lata de 20L”, o padrão rítmico interessante que tempos depois passou para o instrumento. [s.l] [s.d] [s.e]

Instrumento comum nos grupos de boleros¹⁹ da década de 50 e de samba rock²⁰ da década de 60. Também conhecido pelo nome de "tambora" ou "timba", posicionado embaixo da cadeira do percussionista era tocado para marcar o tempo forte e, em muitos casos, também percutido com uma vassourinha em seu fuste preenchendo a levada rítmica. Rebatizado de tantã por Jalcireno de Oliveira, o Sereno, foi introduzido na roda de samba do Cacique de Ramos com o intuito de substituir o surdo em virtude do seu volume. Na roda de samba do Cacique, como já foi dito, os instrumentos banjo e cavaco deveriam soar mais que os instrumentos de percussão para que todos ouvissem a harmonia e cantassem juntos, dentro do tom. O samba era acústico sem aparelhagem de som. Neste período o surdo foi momentaneamente deixado de lado²¹.

Sua função na roda de samba é de marcação do segundo tempo, tal qual o surdo, e de condução rítmica para os demais instrumentos. Em momentos específicos, cria fraseados dando *swing*²² à roda de samba. É um Membranofone/Idiofone. Seu modo de articulação é o toque de uma das mãos na membrana e outra sobre o fuste do instrumento. Os timbres articulados são o grave, com polegar e a palma da mão. O tapa com a palma da mesma mão. Por fim, a outra mão no corpo do instrumento produz um som de caráter metálico e agudo.

3.10 Surdo

Surdo ou "caixa Surda" é o instrumento mais grave do Samba. Membranofone de corpo cilíndrico, é percutido com uma maceta e a outra mão livre. É o instrumento

¹⁹ O Trio Irakitan é um bom exemplo destes grupos de bolero, era um conjunto vocal e instrumental, criado em 1950 e de grande projeção e uma série de discos de sucesso.

²⁰ "Samba-rock é um tipo de dança que surgiu na periferia de São Paulo - no final da década de 1950 e começo da década de 1960, mesclando os movimentos do Rockabilly com o gingado brasileiro de se dançar Samba. Nasceu ao som dos primeiros DJs e, depois, das equipes de som. (...) Na primeira metade da década de 1970, esse tipo de música foi chamado por diversos nomes: sambalço, swing, rock samba e, finalmente, samba-rock. Em 1978, foi lançada a primeira coletânea contendo músicas tocadas nos bailes de samba-rock. Ela se chamava "Samba Rock - o Som dos Blacks" e deu início a uma nova era. (...) O surgimento das coletâneas acabou ajudando a difundir o samba rock ainda mais." WIKIPEDIA. Disponível em < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Samba-rock> > Acessado em 24 de mai.

²¹ Já a partir da gravação do primeiro disco do grupo Fundo de Quintal, "Samba É no Fundo de Quintal" de 1980 em todas as faixas foram gravadas tantã e surdo juntos, o que mostra que o surdo era excluído apenas na roda de samba.

Outra curiosidade é que não tinha apenas um, mas, dois tantãs nas rodas do Cacique de Ramos. Um maior, chamado de tantã de marcação, responsável por marcar o tempo, tocado por Sereno. E outro menor, chamado de tantã de corte, tocado por Neoci, filho de João da Baiana, e exímio músico. Seu fraseado na mão esquerda, em cima do corpo do instrumento, dialogava com os cortes da levada de Ubirany no repique de mão, sempre em cima da marcação de Sereno. Ainda hoje os dois tipos de tantã são bem populares, sendo que o mais frequente é a presença do tantã de corte nas rodas.

SILVA, Fábio Lopes da. Esquina de tantas ruas: os pagodes do cacique de ramos no espaço urbano carioca. In: Revista de história e estudos culturais. Disponível em < <http://www.revistafenix.pro.br/> > Acesso em 23 de mai. 2018

²² Swing, termo inglês para balanço. Neste sentido o tantã ornamenta, decora, embeleza a roda de samba.

responsável por reafirmar o aspecto binário do samba. Surgiu no segundo período histórico junto com a turma do Estácio, introduzido precisamente por Bide. Muitos creditam a ele a criação do instrumento, outros autores afirmam que já existia o instrumento em outras manifestações culturais. É importante a informação passada por Luiz D’Anunção²³

“Vale a pena frisar que o compositor Alcebiades Barcelos (o Bide) não foi inventor do instrumento surdo (...), foi sim o introdutor desse instrumento. O tambor surdo sempre esteve presente em nossos folguedos folclóricos (...)” (D’Anunção, 2008, p. 26, 27)

Sendo sapateiro e com expertise em manipular couro, Bide encourou quatro latas de manteiga e fez os surdos da Deixa Falar. O grupo de pessoas que acompanhavam o desfile da vermelho e branco do Estácio crescia a cada cortejo, assim era muito difícil para os participantes cada vez mais distantes dos instrumentos do bloco saber em que parte estava sendo cantado o samba, se era no refrão ou na estrofe (que era improvisada na época). Criou-se então um código; toda vez que entrasse o surdo seria o refrão,²⁴ momento em que todos cantariam juntos.

Nos livros pesquisados autores como Bolão (2009), Farias (2010), Santos (2014), Gonçalves e Costa (2012), D’Anunção (2008), apresentam o surdo dentro do contexto da escola de samba. Coerente até porque, como acabamos de ver, o instrumento é inserido neste contexto. Assim, dentro da bateria de uma escola de samba existem três diferentes tipos de surdo dentro do naipe. O surdo de primeira é tocado no segundo tempo, tempo do acento característico do samba, e sua tessitura é a mais grave. O surdo de segunda é tocado no primeiro tempo do samba, e sua afinação se situa no registro médio/grave. Já o surdo de terceira, de afinação mais aguda, faz variações dentro do segundo tempo, reforçando o acento do surdo de primeira e executando fraseados e contratempos preenchendo os espaços do surdo de segunda. Na roda de samba, o surdo é único e sua linguagem musical é a síntese dos três

²³ D’Anunção, Luiz. Melódica percussiva – norma de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada. Rio de Janeiro: Melódica percussiva, 2008.

²⁴ “A marcação geral do bloco era mantida pelo arrastado cadenciado dos tamancos no leito das ruas de paralelepípedo ou de asfalto. Com a bateria situada no final, fazia-se a marcação mais forte para os grupos da frente ouvirem.”

“Ismael Silva, repetidas vezes fez afirmação sobre a função e a importância do surdo. Referia-se à segunda parte do samba, quando entrava o solista. Enquanto este cantava, o resto do bloco, especialmente o grupo da frente, ficava sem saber quando deveria atacar a primeira parte. De repente, informou Ismael, entrava o surdo que dando aquelas duas porradas fortes [sic.], o pessoal entrava certinho” FRANCESCHI, Humberto M. Samba de sambar: 1928 a 1931. 1ª reimpressão, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010 p.76, 77

surdos que acabamos de descrever. Marca e reforça os tempos do compasso binário na maior parte do tempo, mas também faz variações colaborando para o swing da roda.

Neste capítulo conhecemos os instrumentos que, em sua maioria, estão presentes na roda de samba, inseridos, reunidos, formatados e transmitidos a partir desta matriz material. É interessante observar como cada período tem seu conjunto de percussão e que, a cada novo momento, a roda vai agregando instrumentos antigos e novos, contribuindo assim para uma amplitude de timbres que se somam. Apesar de criticada, a indústria fonográfica²⁵ também contribuiu para a difusão destes instrumentos. A grande quantidade de músicas gravadas, desde o registro de Pelo Telefone até hoje, proporcionou toda uma cadeia produtiva em profusão, em que arranjadores, músicos e rádios tiveram muitas demandas de trabalho. As gravações determinaram uma sonoridade que vem da roda, mas que também a transformaram: repique de mão, junto com pandeiro, tantã, prato e faca, repique de anel com surdo, e uma infinidade de outras formas de organização do conjunto de percussão que caracterizam a roda de samba nos dias de hoje.

Vale lembrar que todos estes instrumentos são tradicionalmente ensinados e tocados a partir da transmissão oral. Quem quer se tornar músico de samba deve vivenciar a roda e escutar o repertório, e desta maneira aprender a tocar e se profissionalizar. Nosso objetivo é propor a aprendizagem destes instrumentos através da notação musical desenvolvida por Luiz D’Anunciação. A finalidade não é negar ou afastar a oralidade da roda e de seus instrumentos, mas propor uma ferramenta a mais, contribuindo para o desenvolvimento técnico e musical do percussionista. Nosso próximo capítulo abordará a “melódica percussiva”, proposta de Luiz D’Anunciação para a escrita dos instrumentos de percussão de altura indeterminada, contexto que insere o conjunto de percussão da roda de samba.

²⁵ Problemática do samba como produto, tema discutido por Vagalume e Roberto M. Moura em seus livros, [como já demonstrado no capítulo anterior](#).

4 MELÓDICA PERCUSSIVA

Neste capítulo vamos apresentar a melódica percussiva, conceito desenvolvido pelo professor Luiz D’Anuniação como produto de sua pesquisa e trabalho de ensino no âmbito da percussão típica brasileira. Podemos entender melódica percussiva como sendo o conjunto de entonações tímbricas resultantes dos modos de articulação nos instrumentos de percussão com som de altura indeterminada. Tal conceito possibilitou a formação de um sistema de notação que viabiliza a partir da escrita musical tradicional não só o ensino da percussão característica da roda de samba, como também atende a todo e qualquer instrumento de percussão de altura indeterminada.

Como já foi dito no final do capítulo anterior, estes instrumentos são frequentemente transmitidos através do ensino oral. Nosso objetivo é mostrar como a escrita pode ajudar a ampliar os resultados na instrução, aprendizagem e técnica de professores e estudantes quando aplicada aos instrumentos de percussão da roda de samba. Nas linhas que se seguem iremos apresentar um resumo histórico que determinou a pesquisa, em seguida entender a estrutura do sistema de notação aqui proposto, e por fim mostrar como ele funciona para os instrumentos da roda de samba. A revisão bibliográfica utilizada para a consecução desta unidade contou com os livros de D’Anuniação, nosso referencial teórico, e de trabalhos escritos por seus alunos, Rodolfo Cardoso (2001), Pedro Sá (2009) e Pedro Moita (2011). A leitura direta dos livros do professor, bem como o material produzido por seus discentes fez com que este sistema de notação se tornasse a principal ferramenta pedagógica do trabalho em questão.

A proposta de sistematizar uma notação para os instrumentos com som de altura indeterminada surgiu a partir da necessidade de alguns compositores brasileiros atuantes na música de concerto de escrever e ouvir em suas peças tais instrumentos²⁶. Destacamos Mário

²⁶ Na verdade, a vontade de escrever para instrumentos de altura indeterminada e a percepção de entonações tímbricas vindas destes instrumentos colaborando para a música de concerto já é antiga.

“(…) introduzidos [os instrumentos de altura indeterminada] na orquestra sinfônica como consequência da popularidade da música janizara na Europa, a partir de Wolfgang Amadeus Mozart, na Abertura O Rapto do Serralho, K. 384, e de Ludwig van Beethoven, no IVº Movimento da Sinfonia n. 9, “Coral”, opus 125, esses instrumentos passaram a ter uma escrita irregular e insatisfatória. Um dos exemplos a citar é aquela empregada para o pandeiro sinfônico.” (p.15)

Tavares que em 1959 inseriu o berimbau na ‘Ária para baixo cantante’ da premiada peça ‘Ganguzama’, um poema-sinfônico coral para solistas, coro misto e orquestra.

No início dos anos 70, o maestro Mario Tavares recorreu a Luiz D’Anunciação e pediu que ele o ajudasse a transcrever a música do berimbau contida na peça²⁷. Na época, os dois músicos trabalhavam na orquestra da TV Globo e conversavam muito sobre a falta de uma notação que atendesse satisfatoriamente às características dos instrumentos de altura indeterminada. O tema instigou tanto D’Anunciação que resultou no livro *A Percussão dos Ritmos Brasileiros: sua técnica e sua escrita – Berimbau. Manual de Percussão*, v.I., Caderno 1 (D’Anunciação, 1990).

Os instrumentos de percussão se dividem em duas famílias, identificadas como instrumentos com som de altura determinada ou indeterminada. A primeira inclui basicamente os chamados instrumentos de percussão melódica (xilofone, vibrafone, marimba e etc.) e os tímpanos. Já os de altura indeterminada abrangem uma quantidade bem maior de instrumentos, tais como pandeiro, reco-reco, tamborim, berimbau, zabumba, surdo, repique, cuíca, agogô e etc. Desde a entrada da percussão na música de concerto, estas duas famílias convivem harmoniosamente, no entanto, em relação à notação musical apresentam situações bastante distintas. Ocorre que o sistema de notação que conhecemos privilegia a primeira família de instrumentos por produzirem sons de altura determinada, admite-se que tais

“Igor Stravinsky (...) no movimento Marche Royale da L’Histoire du Soldat, obteve entonações tímbricas diversificadas no bombo sinfônico, um instrumento com som de altura indeterminada, ao explorar outras regiões de toque na membrana, como borda e centro, obtendo diversificação de entonações tímbricas no mesmo instrumento. (Stravinsky, 1987, percussion part, p.1). Outro compositor que seguiu o caminho de Stravinsky foi Béla Bartók, que, nos Primeiro e Segundo Concertos para Piano e Orquestra e na Sonata para Dois Pianos e Percussão, fez o mesmo com a caixa clara, ao utilizar as entonações borda e centro, assim como ao empregar baquetas diferentes para o prato suspenso e o triângulo, contribuindo para modificar a cor tímbrica em instrumentos com som de altura indeterminada. (D’Anunciação, 2008, p.11)” (p.20)

“O repertório sinfônico dos grandes mestres Alberto Nepomuceno, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, César Guerra-Peixe, Radamés Gnattali, Cláudio Santoro, Mário Tavares, entre outros, perpetuaram esses instrumentos no cenário erudito.” (p.17)

SÁ, Pedro Paiva Garcia. *A sistematização da escrita para os instrumentos populares brasileiros com som de altura indeterminada de Luiz D’Anunciação. Conceitos e análises de quatro obras*.2009. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

²⁷ “A peça estreou em novembro de 1963(...) À época não existia escrita para o instrumento nem intérprete apto a ler a música, o que o levou a recorrer a um músico de capoeira para tocar no concerto. Durante a audição, o instrumentista do berimbau teve a ajuda de um percussionista da orquestra que puxava o seu paletó, a fim de determinar os momentos em que deveria tocar e parar de tocar. Com relação à grafia, o compositor valeu-se de uma bula que simplesmente dizia: “aqui toca o berimbau” SÁ, Pedro Paiva Garcia. *A sistematização da escrita para os instrumentos populares brasileiros com som de altura indeterminada de Luiz D’Anunciação. Conceitos e análises de quatro obras*.2009. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. (p.18)

instrumentos de percussão participem do sistema tonal bem como permite que a teoria musical consiga grafar e produzir material para sua transmissão e desenvolvimento. A segunda família não conseguiu traçar o mesmo trajeto. Sua condição física e acústica não permite a emissão de sons de altura determinada afastando-os deste sistema de escrita que funciona a partir de claves e pentagrama. A concepção equivocada de músicos, arranjadores e professores que qualificam estes instrumentos como ‘acessórios’ também prejudica esta família de instrumentos.

De encontro ao que foi proposto logo a cima, o professor seguiu a investigação concluindo que: “sensibilidade e expressão são valores indispensáveis para se fazer arte(...). Tratar um instrumento de música como “acessório” ou simples ruído é uma demonstração de insensibilidade” (D’Anuniação 2008, p.7). Mesmo não produzindo sons de altura determinada, tais instrumentos expressam um discurso musical através de incontáveis entonações tímbricas decorrentes de seus procedimentos de articulação, ocasionando verdadeiras relações escalares. Luiz D’Anuniação em sua pesquisa encontrou uma série de musicólogos e etno-musicólogos que reconheceram a expressividade musical destes instrumentos, mas que não se lançaram a resolver o problema prático no registro de suas nuances tímbricas²⁸. Dessa forma, o professor tomou para si o encargo, como veremos a seguir.

Logo na secção de apresentação de seu livro *A percussão dos ritmos brasileiros: sua técnica e sua escrita*, o professor descreve as normas de grafia e define conceitos basilares de sua metodologia.

“Considerando-se que as formas como o som é articulado representam um processo comum a todos esses instrumentos, conclui-se que o som de altura indeterminada pode ser representado graficamente por sua propriedade de articulação”. Desse modo ensejam-se as seguintes diretrizes normativas para a sua grafia:

- 1 – a escrita obedece as regras da notação musical;
- 2 – a clave é substituída pela designação prévia dos elementos sonoros utilizados;
- 3 – a pauta é formada por linhas/espacos quantitativamente livres e decorrentes da gama sonora utilizada por cada instrumento;

²⁸ Fernando Ortiz, M. J. Herskovits, Natalie Curts, A. Shaeffner e etc. *Melódica percussiva*. P.8

4 – o som de altura indeterminada pode ser identificado por sua propriedade de articulação;

“5 – são obedecidas as normas de percutir.” (D’Anunciação, 1990, p.8)

Dessa forma entende-se que:

O **modo de articulação** é a maneira como o som é gerado, ou produzido, nos instrumentos de altura indeterminada. É por conta do modo ou propriedade de articulação que os sons podem ser graficamente representados. Assim, compreendemos que a **melódica percussiva** é o conjunto das nuances tímbricas geradas ao se tocar um instrumento de percussão de altura indeterminada, através de seu **modo de articulação**. O nome melódica percussiva criado por D’Anunciação, é um conceito semelhante à definição de melodia, “[a] sucessão de entonações do campo tímbrico decorrente de procedimentos de execução, como uma forma análoga de melodia tonal” (D’Anunciação, 2008, pg.08). No entanto, por produzirem sons de altura indeterminada, D’Anunciação não se utiliza do sistema de notação clave/pentagrama, prática comum ao universo tonal. A grafia para estes instrumentos de percussão faz uso então da escrita convencional em uma pauta própria que obedece e privilegia o modo de articulação de cada instrumento. Vale lembrar que vinculada as linhas e espaços utilizados temos a **designação nominativa**: expressão que identifica a entonação tímbrica ao símbolo e a posição da nota na pauta.

5 A MELÓDICA PERCUSSIVA DOS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO DA RODA DE SAMBA

Nesta secção vamos apresentar o modo de articulação, a pauta, a designação nominativa e as entonações tímbricas que formam a melódica percussiva de cada instrumento da roda de samba, bem como descrever como se dá tecnicamente cada processo de produção do som.

5.1 Agogô

Para realizar o modo de articulação no agogô o músico deve segurar o instrumento com uma mão e com a outra percutir com uma baqueta de ferro ou de madeira. Na roda de samba geralmente o músico usa o agogô de duas campânulas ou bocas, como também são conhecidas, e baqueta de madeira. As entonações tímbricas resultantes correspondem aos toques agudo e grave, produzindo uma designação nominativa discriminado cada altura. Quando o agogô possui três ou mais alturas é importante o uso de algarismos em sua designação indicando onde deve ser tocada a nota no instrumento. Luiz D'Anunciação reforça que para obter uma boa leitura no agogô a pauta deve ser formada com uma linha para cada campânula²⁹. Seguem então dois exemplos de pauta específica para o agogô; de duas e de quatro alturas, e mais dois exemplos de padrões rítmicos característicos.



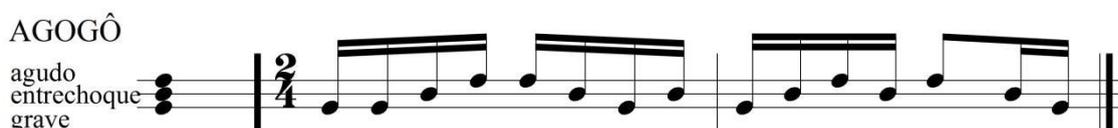
Exemplo musical 1. Pauta específica e designação nominativa para agogô de duas campânulas e padrão rítmico característico.

²⁹ D'ANUNCIÇÃO, Luiz. Manual de Percussão – volume V – *Melódica percussiva – normas de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada*. Rio de Janeiro, 2008, p.70.



Exemplo musical 2. Pauta específica e designação nominativa para agogô de quatro campânulas e padrão rítmico característico.

Na roda de samba também é comum a produção do som resultante do choque entre as campânulas. Isto pode ser classificado como a entonação **entrechoque**. Para a notação deste som é criada mais uma linha na pauta, como explica a norma de grafia para os instrumentos de altura indeterminada criada pelo professor Luiz D’Anunciação. Mostraremos o exemplo da pauta do agogô com a linha da entonação **entrechoque**.



Exemplo musical 3. Pauta específica para agogô de duas campânulas com entonação entrechoque.

5.2 Ganzá

A produção sonora do ganzá é o chacoalhar de contas ou sementes contidas em seu interior. Estas contas percutem indiretamente o corpo do instrumento, resultado do movimento contínuo de vaivém realizado pelo músico. Sua pauta é representada por apenas uma linha onde será escrito o ritmo. A designação nominativa do ganzá é representada pelo nome do instrumento no início da pauta.



Exemplo musical 4. Pauta específica para ganzá e seu padrão rítmico característico.

5.3 Reco-Reco

No samba temos dois tipos de reco-reco, um de bambu e outro de metal feito com molas presas a uma calha. O som produzido pelo reco-reco é articulado pelo friccionar da baqueta nas molas ou nos sulcos transversais de seu corpo a partir do movimento vaivém realizado pelo percussionista. A baqueta geralmente é do mesmo material do reco-reco, baqueta de bambu para o reco-reco de bambu e de ferro para reco-reco de ferro, sendo que a primeira baqueta é tal qual uma lâmina em que a parte reservada para produzir o som é dividida em tiras. Já a baqueta do reco-reco de metal é uma haste de mesmo material, podendo ser uma chave de vendas, por exemplo.

A pauta para este instrumento, quando tocado no samba, é de apenas uma linha. Vale lembrar que sua escrita utiliza os símbolos gráficos da notação tradicional. Sua designação nominativa é a indicação da nota na pauta seguida do nome do instrumento.

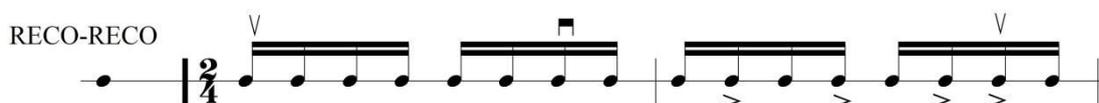
D’Anunção lembra que na “Sagração da Primavera” de Stravinsky, no quadro ‘*Cortège du Sage*’, o compositor indica os movimentos vaivém da baqueta do reco-reco por meio de sinais de articulação usados para o naípe de cordas (D’Anunção, 2008, p.32). Ele faz uso do mesmo recurso em sua metodologia e apresenta normas técnicas para o vaivém dos toques friccionados. “A técnica estabelece que cada movimento de fricção (seja ele curto ou longo) corresponde a uma nota, e a intensidade e velocidade desse movimento são diretamente relacionados ao valor de cada nota.” (D’Anunção, 2008, p.34).

O sentido de direção do vaivém³⁰ da baqueta, quando necessário ao fraseado rítmico, é disciplinado por sinais de articulação, mostrados a seguir:

▣ - corresponde ao movimento de fora para dentro, ou seja, o movimento da baqueta vem na direção do corpo do instrumentista.

∇ - corresponde ao movimento de dentro para fora, ou seja, o movimento da baqueta parte do corpo do instrumentista para a direção oposta. (Sá, 2009, p.35).

Segue um exemplo de notação já com indicação correspondente de vaivém:



Exemplo musical 5. Pauta específica para reco-reco, seu padrão rítmico característico e indicação de vaivém.

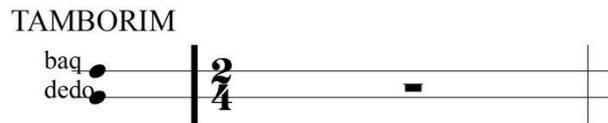
5.4 Tamborim

Para tocar o tamborim o percussionista segura o instrumento com uma mão e percute a membrana com uma baqueta na outra mão. É importante que um dedo fique solto, na mão que segura o instrumento, para realizar o movimento de encostar/desencostar na pele³¹ articulando sons diversos e completando o fraseado do samba. Desta forma podemos concluir que a pauta

³⁰ O mesmo pode acontecer com o ganzá, ter a ocorrência de, em face do fraseado, ter a indicação do movimento vaivém. No samba não requer esta indicação por não ser estilístico do gênero. D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. Manual de Percussão – volume V – *Melódica percussiva – normas de concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada*. Rio de Janeiro, 2008, p.102

³¹ Pele: termo corriqueiro para membrana.

será formada por duas linhas e sua designação nominativa determinará uma linha³² para a baqueta e outra para o dedo.



Exemplo musical 6. Pauta autônoma do tamborim.

As entonações tímbricas que formam a melódica percussiva do tamborim são; toque solto, toque preso, toque no aro e estalo. Toque solto é resultado do simples toque da baqueta na membrana.



Exemplo musical 7. Toque solto e padrão ritmo característico do tamborim.

Toque preso é o toque na pele do tamborim com o som inibido pelo dedo na parte interna do instrumento.



Exemplo musical 8. Toque preso; valor positivo indica que o dedo fique na membrana.

O percussionista ao percutir o aro do instrumento com a baqueta gera a entonação do toque no aro. Sendo um toque eventual não precisa de linha específica na pauta e requer o

³² O professor opta por linhas, mas poderiam ser espaços; Luiz D'Anunciação explica em sua normas para grafia que "a pauta é formada por linha/espaços quantitativamente livres e decorrentes da gama sonora utilizada por cada instrumento". O músico Oscar Bolão em seu livro *Batuque é um privilégio de 2010* usa uma linha e os espaços para escrever para o tamborim.

D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. *Manual de Percussão – volume I, caderno 2 – O pandeiro estilo brasileiro: a percussão dos ritmos brasileiros, sua técnica e sua*. Rio de Janeiro. EMB/EUROPA, 1990, p.12.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: a percussão na musica do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. São Paulo. Irmãos Vitale, 2010, p.34.

símbolo $+$ em cima da nota. Quando for uma entonação frequente na música precisará de uma linha a mais na pauta indicando essa articulação.

TAMBORIM

baq
dedo

Exemplo musical 9. Ocorrência do toque no aro.

O estalo é uma entonação na qual o percussionista toca simultaneamente o aro e a pele do instrumento. Requer do músico técnica apurada e domínio do fraseado para executar com sucesso. A situação aqui é análoga ao toque no aro, na medida em que não requer linha específica, a não ser em casos excepcionais. Isso deve ser explicado, tal qual feito acima.

TAMBORIM

baq
dedo

Exemplo musical 10. Execução do toque estalo.

Estas são as entonações tímbricas mais frequentes do tamborim tocado na roda de samba, elas pertencem ao estilo telecoteco ensinado pelo professor D'Anunciação, “o tradicional procedimento de execução do tamborim de samba é chamado de estilo telecoteco caracterizado pela elegância e sonoridade do seu sincopado e a modulação da membrana” (2008, p.18). Por último, e muito importante, é a forma de tocar o tamborim ‘estilo carnaval’, que apesar de ser mais habitual das baterias de escolas de samba também é comum à roda de samba, e vale ser mostrado.

Para tocar o tamborim neste estilo o músico deverá usar uma baqueta própria de nylon com 3 ou mais hastes³³. Não se utiliza aqui a técnica de encostar/desencostar o dedo na parte interna do instrumento. É necessário que o percussionista realize uma rápida torcida na mão

³³ Baqueta múltipla de nylon já descrita na secção 3, subsecção 3.4 deste trabalho

quando executar o padrão rítmico característico do estilo. Desta necessidade de torcer a mão e da exiguidade do uso do dedo, a pauta é modificada saindo a linha ‘dedo’ e entrando a linha ‘inverso’ a qual indica o momento de virar o tamborim. Desta maneira apresentamos o exemplo da pauta para o estilo tamborim de carnaval.



Exemplo musical 11. Pauta para o estilo tamborim de carnaval.

5.5 Cuíca

O modo de articulação das nuances tímbricas da cuíca são obtidos a partir do friccionar de um pano úmido na vareta de bambu que esta presa ao centro do couro. O executante realiza a técnica vaivém esfregando o pano na vareta em uma mão, e com a outra mão o músico obtém diversas modulações a partir da pressão exercida no couro. Desta forma já podemos concluir que será imprescindível o uso da notação referente à direção do movimento vaivém já a explicada acima³⁴. A direção em que se dá o movimento determina o fraseado e vice-versa. O som positivo determina a duração da nota e a duração da permanência da outra mão pressionando o couro caso esteja escrito.

A pauta terá a quantidade de linhas e espaços correspondente a quantidade de sons que o músico consiga executar. No nosso trabalho três bastam. A designação nominativa na pauta então será, som agudo, som médio e som fundamental. Seguem as informações de como suas entonações serão obtidas.

Som fundamental é o som resultante da fricção do pano úmido na vareta de bambu sem a utilização da outra mão no couro modulando o som.

³⁴ Ver reco-reco direção do vaivém.

CUÍCA

agudos
médios
som fundamental

Exemplo musical 12. Pauta de cuíca e exemplo de som fundamental com indicação de vaivém.

Toque médio é obtido com o movimento de vaivém e com a mão posicionada sobre o couro, mas sem pressão, próxima ao centro da cuíca.

CUÍCA

agudos
médios
som fundamental

Exemplo musical 13. Exemplo de toque com som médio.

Toque agudo é resultado do movimento vaivém e do posicionamento da outra mão bem no centro do couro fazendo uma leve pressão, isto garante um som mais agudo do instrumento.

CUÍCA

agudos
médios
som fundamental

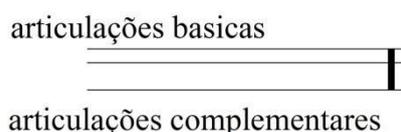
Exemplo musical 14. Notação para cuíca contendo toque agudo.

5.6 Pandeiro

“O modo como nossos ritmos são tocados com o pandeiro gerou a técnica denominada **pandeiro estilo brasileiro**, também conhecido como **pandeiro de samba**.” (D’Anunção, 1992, p.14, grifo nosso). Foi a forma peculiar de tocar o instrumento somado a uma grande quantidade de gêneros musicais em que ele é usado que propiciou a elaboração e o emprego da técnica do pandeiro estilo brasileiro por D’Anunção.

Esta técnica consiste na coordenação de movimentos da mão direita (para os destros e vice-versa), os quais o professor denominou de **articulações básicas** – toque com o polegar, com o bloco de dedos, com a base da mão, mão aberta e um rulo obtido com a fricção dos dedos na membrana – com a mão esquerda, com a qual o percussionista segura o instrumento, o músico deve liberar um dos dedos para modulação dos sons preso e solto. A este processo o autor deu o nome de **articulações complementares**. Algumas articulações básicas podem ser modificadas ampliando a melódica percussiva do instrumento, são as **articulações secundárias**, assim denominadas por D’Anunção.

Sabemos que no sistema de notação para instrumentos de percussão de altura indeterminada o som é identificado pela maneira com que é produzido, assim a pauta para o pandeiro acompanha a característica da autonomia das mãos, parte do procedimento de execução do instrumento. São duas pautas distintas, sendo que uma demonstra a realização das articulações básicas – as duas pautas superiores, e a outra as articulações complementares – pauta inferior. Por uma questão de organização pedagógica começaremos explicando os procedimentos das articulações básicas e em seguida as complementares.



Exemplo musical 15. Exemplo de pautas autônomas para pandeiro.

O toque com o polegar é uma articulação básica do pandeiro que consiste no golpe deste dedo sobre a membrana solta gerando uma nota fundamental, executada no segundo tempo do compasso binário, comumente chamada de “marcação”. A designação nominativa

desta nota na pauta é **polegar** e está escrita no primeiro espaço suplementar inferior das articulações básicas.

O som articulado com a base da mão é realizado com a parte inferior desta, junto ao pulso, tocado na borda do pandeiro, **e** produz um som agudo das platinelas. Na pauta a nota se encontra na primeira linha das articulações básicas e sua designação nominativa é **base**.

A entonação do toque realizado pelo bloco de dedos também é de timbre agudo como o da base da mão. O bloco pode ser formado pelos 2º, 3º, 4º e 5º dedos ou somente 2º e 3º dedos, ou ainda pelos 2º, 3º e 4º dedos. A representação gráfica terá a designação **dedos** e trará sua nota escrita no primeiro espaço da pauta.

O toque com a mão espalmada é muito comum na linguagem musical do samba, bastante usada no partido alto, por exemplo. A mão aberta é tocada no centro do pandeiro produzindo um som estalado. A designação nominativa para esta entonação é **mão** e a nota escrita na segunda linha da pauta.

Por fim temos o som articulado em forma de rulo, um efeito produzido pelo friccionar da ponta dos dedos sobre a membrana. É um efeito muito comum realizado pelos percussionistas, mas no samba esta nota tem sido cada vez menos usada. Era uma articulação comum em sambas mais lentos, que remetiam às serestas, sambas canção e boleros. É identificado pela designação **efeitos** e notado no primeiro espaço suplementar da pauta com a indicação “tr” sobre a nota.

Segue um exemplo de pauta para pandeiro com sua designação nominativa e as notas escritas na pauta para cada articulação básica.

PANDEIRO

Exemplo musical 16. Pauta das articulações básicas do pandeiro com designação nominativa.

A modulação de som preso e som solto, como já foi explicado, é uma articulação complementar que é executada pelo encostar/desencostar do dedo da mão que segura o instrumento. A escrita é realizada em pauta autônoma com a designação nominativa **membrana**, na linha inferior. A indicação de preso/solto se dá na relação valor positivo/negativo respectivamente.

PANDEIRO



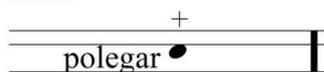
Exemplo musical 17. Exemplo da designação nominativa membrana, articulação complementar do encostar/desencostar o dedo.

Seguiremos mostrando mais possibilidades tímbricas realizadas no pandeiro, o que aumenta sua melódica percussiva. Já comentamos que algumas articulações básicas podem ser modificadas, e a estas diversificações damos o nome de articulações secundárias. Estas nuances são graficamente representadas pela nota das articulações básicas escritas na pauta acrescidas de símbolos gráficos específicos. Vamos apresentar o modo de articulação e o resultado obtido destas variações.

A articulação secundária do polegar consiste em obter um som preso sem a vibração da membrana, de modo oposto à sua função básica. Para isto o percussionista deve tocar o centro da pele do pandeiro. O professor Luiz D’Anunciação explica; “o centro da membrana é o ponto **nodal** (neutralidade de vibrações) e de menor condição de transmitir impulso às soalhas” (D’Anunciação, 1992, p.65, grifo nosso). No samba esta nota do pandeiro é pouco usada, mas em virtude de se buscar uma unidade pedagógica alguns comentários relativos à notação serão apresentados³⁵. A notação deste som acontece com a nota escrita no espaço da designação polegar, e sobre ou sob a nota um sinal de ‘+’.

³⁵ Seguiremos a utilizar varias destas representações de articulações secundárias aplicadas a outros instrumentos como por exemplo, tantã, surdo e repique de anel.

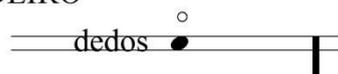
PANDEIRO



Exemplo musical 18. Representação gráfica de articulação secundária do polegar.

Podemos obter do bloco de dedos um som idêntico à nota fundamental produzida pelo polegar, técnica comum do percussionista de samba. Para isto o bloco de dedos deve ser tocado levemente distante da borda e sua execução deverá ser realizada com a ponta dos dedos na membrana, deixando-a vibrar livremente. Esta entonação modificada poderá ser escrita através da representação da nota na região identificada como **dedos**, com o símbolo de articulação secundária ‘o’ sobre ou sob a nota.

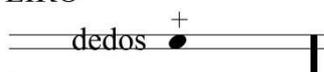
PANDEIRO



Exemplo musical 19. Representação gráfica de articulação secundária do bloco de dedos, som grave.

Por fim, e ainda com o bloco de dedos, podemos realizar um som semelhante ao do estalo produzido pela palma da mão aberta. Tecnicamente ele será realizado com a mão espalmada na mesma região da entonação descrita a cima. O que difere este estalo com o bloco de dedos do estalo com a mão aberta é que este é mais suave que o outro, o som sai da “polpa das ultimas falanges” (D’Anunciação, 1992, p.73). Sua escrita é a representação ‘+’ sobre ou sob a nota.

PANDEIRO



Exemplo musical 20. Representação gráfica de articulação secundária do bloco de dedos, som agudo

Depois desta explicação sobre os modos de articulações variadas que tem o pandeiro, sua técnica de execução, a apresentação de cada designação nominativa, bem como as suas

entonações, é pertinente a apresentação de um exemplo completo de um dos padrões rítmicos característico do instrumento.

PANDEIRO

Exemplo musical 21. Padrão rítmico do pandeiro com pauta completa.

5.7 Repique de mão

O repique de mão é tocado sobre o colo do percussionista e percutido com uma das mãos no fuste e a outra na membrana do instrumento. Desta forma já se pode concluir que sua notação contará com duas pautas autônomas onde a mão sobre o fuste realiza articulações complementares e a mão sobre a pele do instrumento as articulações básicas. O toque do polegar é uma articulação básica que gera um som de tessitura grave, produzindo a nota fundamental do instrumento. Esta nuance tímbrica será identificada com o nome **polegar** na pauta. O bloco de dedos produz um timbre médio-grave e terá a designação **dedos**. Fechando o reconhecimento das entonações preliminares temos o som agudo do toque com a palma da mão na membrana, denominado **mão**. No fuste a outra mão realiza notas complementares ao fraseado do instrumento, e a nota será definida pelo nome **fuste**.

REPIQUE DE MÃO

Exemplo musical 22. Pauta e designação nominativa do repique de mão e padrão rítmico característico.

5.8 Repique de anel

O músico toca o instrumento preso a um talabarte que ajuda a sustentar o repique de anel em seu colo. Sua produção sonora, tal qual o pandeiro, apresenta uma organização técnica de articulações básicas, complementares e secundárias³⁶. As entonações básicas são: a articulação simultânea das duas membranas, a de cima e a de baixo, e também um som agudo obtido em virtude dos golpes, no fuste, de uma das mãos portando anéis³⁷. Temos a articulação complementar da mão que toca o couro em baixo gerando uma nota presa e outra solta. Por fim sua articulação secundária, uma técnica avançada que deve ser comentada. É resultante de dois golpes em conjunto (um ornamento, um toque eventual, mas, ocorrente): a mão do couro de baixo prende a membrana com a ponta dos dedos ao mesmo tempo em que a mão de cima toca com o polegar a pele, modificando o som fundamental para um toque agudo. Desta forma a designação nominativa que identifica a nota escrita na pauta será **fuste** e **polegar** para a mão de cima da membrana e **mão** para a outra mão em baixo. A pauta autônoma indica a coordenação distinta das mãos e que gera uma polirritmia característica do padrão de condução do instrumento.

REPIQUE DE ANEL

The musical notation consists of three staves. The top staff is labeled 'fuste', the middle 'polegar', and the bottom 'mão'. The time signature is 4/4. The notation shows rhythmic patterns with articulation marks: '+' for 'polegar' and 'mão', and 'o' for 'mão'. The patterns are: 1) fuste (quarter note), polegar (quarter note), mão (quarter note); 2) fuste (quarter note), polegar (quarter note), mão (quarter note); 3) fuste (quarter note), polegar (quarter note), mão (quarter note); 4) fuste (quarter note), polegar (quarter note), mão (quarter note).

Exemplo musical 23. Padrão rítmico do repique de anel em sua pauta com todas as ocorrências de articulação.

5.9 Tantã

É percutido com uma das mãos na membrana e outra no fuste, originando duas pautas independentes. Com o bloco de dedos e com o polegar tiramos um som grave, para estas entonações designamos **dedos** e **polegar**. A palma da mão toca o centro da pele e produz um som espalmado, estalado, timbre que vamos denominar **mão**. Este é o grupo de entonações que está na pauta autônoma de baixo. A mão que toca o corpo do instrumento completando o

³⁶ Ver pandeiro. Usaremos os mesmos sinais “o/+” para prender e soltar a membrana. O símbolo de “+” no **polegar** mais a nota da **mão** gera a articulação secundária do toque com o polegar.

³⁷ Hoje é comum que os anéis sejam trocados por uma espécie de esteira feita de moedas que presas ao corpo do instrumento produzem um som similar ao dos anéis.

fraseado rítmico estará discriminada na pauta de cima com a denominação **fuste**. Um som preso do toque com polegar próximo ao centro da membrana gera uma articulação complementar, uma ‘nota fantasma’,³⁸ que ornamenta o padrão rítmico característico, identificado com o símbolo “+” sobre a nota. Vejamos um exemplo de pauta para o tantã com um padrão rítmico característico do instrumento.

TANTÃ

Exemplo musical 24. Pauta completa para tantã.

5.10 Surdo

Para tocar o surdo o músico utiliza uma baqueta para percutir a membrana e a mão para abafar e tocar a pele. Assim, o conjunto de nuances que formam a melódica percussiva do surdo corresponde às entonações da membrana solta e presa tocadas com a baqueta, a entonação do aro (resultado do toque do cabo da baqueta no aro do instrumento), e a entonação da mão sobre a membrana. A pauta composta de três linhas indica e determina a disposição das mãos no instrumento. A primeira e a segunda linhas são referentes ao toque da baqueta na membrana e no aro, e a terceira linha indica o toque com a mão sobre o couro. Desta forma, então organiza-se a pauta e sua designação nominativa.

³⁸ "Ghost note (ing. lit.: nota fantasma). Def. Na notação moderna de instrumentos do jazz e do rock, refere-se a um som abafado e pouco distinto, de caráter percussivo, geralmente indicado na partitura por um {X} no lugar da cabeça da nota. Quando a ALTURA é aproximada, também pode ser representada com a nota parêntesis." HERMANN, Wilson. *Dicionário Hermann da Música*. 1.ed. Porto Alegre: W.B de Medeiros, 2012.



Exemplo musical 25. Organização da pauta e designação nominativa do surdo.

Retomando questões técnicas de execução vale ressaltar o ensinamento de Luiz D’Anunciação.

O toque da baqueta na membrana obedece a técnica do toque simples (*the down up technique*), que consiste em afastar a baqueta da membrana logo após o golpe.

A mão nua na membrana ao percutir pode permanecer prendendo a pele do instrumento enquanto durar o valor escrito da nota ainda que não haja prolongamento de som.

Segue um exemplo de notação para o surdo com sua pauta, designação nominativa e um exemplo de padrão rítmico.



Exemplo musical 26. Exemplo de notação do surdo; sua pauta, designação nominativa e padrão rítmico.

Nossa pesquisa encontrou mais uma entonação tímbrica, muito usada na roda de samba e que não foi comentada por D’Anunciação em seus livros. O toque da baqueta na membrana presa por um ou dois dedos. Isto faz com que o som fundamental do surdo module de forma escalar para uma entonação mais aguda. É uma nuance que acontece de forma eventual, mas, que é usada com frequência pelo percussionista do gênero. Dentro da metodologia do professor podemos notar esta ocorrência colocando o sinal de “o” sobre a nota da mão. Explica o professor:

“Na percussão existem dois modos essenciais de percutir; um deixa o corpo sonoro vibrar livremente e o outro inibe essa vibração. Estes dois modos de articulação

representam duas cores no som percutido: som solto e som preso, dois elementos sonoros primordiais, principalmente nos membranofones. Estas entonações tímbricas, quando utilizadas de modo ocorrente, são indicadas na escrita, respectivamente, pelos símbolos \circ e $+$ ” (D’Anunção, 2006. p.5)

Exemplo musical 27. Notação da articulação complementar da mão, ponta dos dedos modulando a membrana.

Assim concluímos o estudo pormenorizado de todo o sistema de notação de Luiz D’Anunção e sua aplicação para instrumentos da roda de samba. A seguir trataremos das possibilidades pedagógicas no uso deste método.

6 PROPOSTAS PEDAGÓGICAS PARA O ENSINO DOS INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO DA RODA DE SAMBA

Nossa última unidade vai abordar as propostas pedagógicas para o ensino da percussão da roda de samba usando o sistema de notação proposto por Luiz D’Anunção. Existem poucos livros didáticos editados e organizados sobre o assunto. Tampouco existem resenhas e artigos que tratem das estratégias de ensino para a percussão da roda de samba. O objetivo é

apresentar um material básico estruturado e notado para estes instrumentos de percussão bem como mostrar a aplicabilidade deste em salas de aulas. A metodologia utilizada neste capítulo é a revisão bibliográfica de D’Anunção, já comentada no capítulo anterior, e o relato de experiência na aplicação deste sistema de notação.

Primeiro vamos explicar as motivações que levaram Luiz D’Anunção à organização de um material didático alinhado a escola formal de música. Em seguida, através do nosso relato de experiência, mostraremos a aplicabilidade do método e estratégias no ensino destes instrumentos.

“Não se justifica que alunos laureados por uma universidade brasileira de música, nas cadeiras de percussão, regência e composição (que inclui instrumentação e orquestração), usufruam o conhecimento destes instrumentos **apenas** através de processo intuitivo. Infelizmente, soma-se ainda a esta realidade, grande número de regentes e professores de composição que preconceituosamente consideram desnecessário conhecer adequadamente esta percussão.” (D’Anunção, 2008, p.13).

O professor D’Anunção propõe a sistematização dos conhecimentos musicais da percussão de altura indeterminada, de modo que estes instrumentos possam também ser inseridos no âmbito formal de ensino. A ideia é oferecer ao estudante exercícios de técnica, fraseado e padrões rítmicos notados, com o intuito de ampliar a capacidade musical e a expressividade do músico percussionista em sua área. Do mesmo modo, pretende-se criar ferramentas para compositores e arranjadores expressarem suas ideias de forma clara, dando ao percussionista o desafio de interpretar uma partitura composta para ele.

Logo no início de seu caderno 1 do volume V, intitulado de Melódica Percussiva, bastante comentado por nós, o professor sugere a utilização do solfejo rítmico onomatopaico como exercício para o percussionista que quer compreender o fraseado e a técnica de articular os toques, ensina ele:

“O solfejo onomatopaico é uma prática tão útil para esta família da percussão quanto o estudo silábico do golpe de língua o é para a articulação dos sopros ou os diversos golpes de arco para as cordas. Trata-se de um solfejo funcional, orientado para uma dicção compatível com a rítmica das entonações tímbricas de altura indeterminada. O seu estudo é embasado na emissão silábica onomatopaizada e conduz a interpretação do fraseado, como produto do que canta, interiormente (mentalmente) o instrumentista.” (D’Anunção, 2008, p.14)

Este exercício se mostra importante para a acuidade de leitura e percepção musical do percussionista popular. Em geral estes músicos apresentam dificuldades nestes aspectos musicais. O solfejo onomatopaico é um recuso muito utilizado em nossas atividades.

A análise de boa parte dos métodos de percussão de Luiz D’Anuniação também mostra uma preocupação do professor em criar exercícios que construam uma ideia de leitura e de fraseado partindo de exercícios simples até peças complexas. No caderno 2, volume I, em ‘O Pandeiro Estilo Brasileiro’, ele nos mostra como construir exercícios que proporcionam ao percussionista alto rendimento técnico sem se esquecer da musicalidade do estudo.

“Moveu-me, acima de tudo, o desejo de contribuir para a comunicação escrita dos nossos ritmos através da originalidade de sua percussão, bem como tornar possível a escolaridade formal destes instrumentos, permitindo que o ensino da música possa penetrar adequadamente no universo espontâneo dos ritmos brasileiros” (D’Anuniação, 1992, p. 11)

Foi a partir destes pressupostos delineados por D’Anuniação que se tornou possível a formatação de estratégias criadas para o ensino da percussão da roda de samba, objetivo deste trabalho.

Seguem abaixo alguns relatos de experiências vivenciadas por nós nas atribuições de professor de instrumentos de percussão da roda de samba.

6.1 Relatos de Experiência

Nossa primeira oportunidade de utilizar o sistema de notação para instrumentos de percussão de altura indeterminada aplicado aos instrumentos da roda de samba surgiu em 2015, na escola de ritmos brasileiros Maracatu Brasil, curso de música voltado para percussão brasileira. Desde então venho atuando como professor em turmas individuais e em grupo. As aulas individuais são definidas em contato direto do professor com o estudante: definia-se instrumento, horário, nível de abordagem e conteúdo condizente com a experiência musical do aluno. As aulas em grupo são para estudantes em nível iniciante, restrita aos instrumentos tantã e repique de anel, por um período de seis meses e com um encontro semanal de uma hora e trinta minutos.

Outra experiência relevante foi a nossa participação em um *workshop* realizado na cidade de Bogotá, Colômbia, em 2016. O tema abordado foi “introdução à percussão da roda

de samba”, e tivemos dois dias seguidos de aulas com duração de três horas para cada dia de atividade. O perfil dos alunos incluía estudantes com bagagem, conhecimento musical denso e experiência no mercado, mas sem nenhuma ou quase nenhuma noção de música brasileira. Vale citar não só a presença de estudantes percussionistas como também de músicos de outros instrumentos interessados no tema.

Para fins de análise das informações, obtenção das estratégias de ensino e resultados das experiências, vamos destacar uma das inúmeras aulas individuais ocorrida na escola Maracatu Brasil, uma aula em grupo da mesma escola e o curso dado na Colômbia.

6.1.1 A Aula individual

A aula individual escolhida aconteceu com um estudante baterista norueguês na escola Maracatu Brasil. Este gostaria de conhecer a estrutura do samba e os padrões rítmicos dos instrumentos de percussão que o compõe. A aula durou cerca de quatro horas, foram abordados temas como, sistema de notação de D’Anunciação, técnicas de execução, entradas do grupo de percussão e variações dos padrões rítmicos. O curso tinha material impresso de uma grade com os exemplos de modelos rítmicos e exemplos de variações para cada instrumento³⁹. O estudante tinha conhecimento e fluência em leitura musical, isto facilitou muito na transmissão dos fundamentos do samba, bem como na compreensão do sistema de D’Anunciação.

Os instrumentos foram apresentados um a um contextualizando sua função na roda, seus procedimentos, suas técnicas e variações, tudo isto através da leitura da partitura da grade, do solfejo onomatopaico e da execução dos exemplos rítmicos. Garantido o domínio pelo estudante o professor executou cada instrumento do naipe, mostrando nesta etapa a relação e interação entre as vozes. Também como exercício o professor solicitou ao estudante que alternasse a execução das variações propostas no material impresso com o padrão rítmico característico de oito em oito compassos.

³⁹ Ver anexo. Os exercícios aqui apresentados no anexo foram utilizados em todos os relatos

6.1.2 Aulas de tantã e repique de anel em grupo

Na mesma escola e no mesmo período do relato acima ocorreram as aulas em grupo de tantã e repique de anel, oferecido para duas turmas distintas, com conteúdo distinto e de formação específica em cada instrumento. Todos os estudantes estavam no nível básico e possuíam um conhecimento musical bem variado. Havia alunos com conhecimento musical de leitura e escrita e alunos que sem este conhecimento, de modo que logo que começaram as aulas os estudantes que não tinham este domínio da notação saíram da turma.

O objetivo destas aulas era ensinar como tocar o tantã e o repique de anel com técnica apurada e conseguir a independência fluente das mãos, bem como desenvolver a expressividade de cada estudante, mostrando-lhes algumas frases e variações corriqueiras da roda de samba. Por fim expusemos e explicamos como se dá a correspondência entre as vozes do tantã e do repique de anel com os outros instrumentos de percussão em uma roda de samba. Mais uma vez utilizamos a notação como método para organizar e transmitir o conteúdo proposto. O plano de aula foi estruturado para vinte e quatro encontros de uma hora e meia cada. As primeiras aulas foram reservadas para a explicação do método de Luiz D'Anunciação, seguidas de mais duas aulas com a apresentação de exercícios técnicos, os quais passaram a funcionar como aquecimento no início de cada próxima aula. Em sequência foram apresentados os padrões rítmicos característicos dos instrumentos e suas variações. Ao final do curso foi feita uma roda de samba, com o objetivo de aplicar o conteúdo estudado, comentar as variações dos padrões rítmicos propostos, ler, entender, analisar e executar a linha do tantã e repique de anel na grade escrita.

6.1.3 Workshop Bogotá

Como já foi dito esta foi uma experiência de aula com um grupo de estudantes colombianos que pouco ou quase nada sabiam de samba, mas com expertise em música tanto na teoria como na prática. Os músicos participantes eram de variados instrumentos, além de percussionistas tinham músicos de sopro, guitarra, canto e bateria. O objetivo deles era conhecer o samba a partir da percussão e ao final do curso fazer uma roda de samba.

Assim foi produzida uma apostila contendo um breve histórico do samba, seus instrumentos de percussão e a explicação sobre o sistema de escrita de D'Anunciação, com exemplos transcritos em partitura. As aulas foram divididas em dois módulos.

O módulo do primeiro dia contou com a apresentação histórica e cultural do samba, e com a explicação de suas matrizes formais – representadas pelo samba de partido alto, samba de quadra, samba enredo e roda de samba (sua matriz material). Em seguida foram apresentados os grupos de percussão que compõem cada uma dessas matrizes. Também foi feita uma exposição em linhas gerais sobre o método de notação para instrumentos de percussão de altura indeterminada. Finalmente foram apresentados os seguintes instrumentos: agogô, ganzá, reco-reco, tamborim e cuíca. Nessa etapa abordamos a escrita, a execução e as variações características de cada um.

No segundo módulo foi feita uma revisão dos instrumentos apresentados no dia anterior e a explanação sobre pandeiro, repique de mão, repique de anel e surdo, sua leitura e solfejo onomatopaico, execução dos padrões rítmicos e suas variações. Depois de passado o conteúdo proposto, formamos a roda de samba e projetamos a imagem da grade com os instrumentos estudados. Começamos a tocar e a cada oito compassos o professor pediu que os estudantes executassem uma variação e em seguida voltassem para o modelo inicial que consta na grade.

Em todos os casos usamos a notação proposta por Luiz D'Anunciação e em todas as experiências, tanto para os estudantes quanto para o professor, o método ajudou na compreensão, organização e fácil aprendizagem do conteúdo. De fato o samba sempre foi passado de forma oral, e esta forma de ensino ainda é válida e tem sua importância. No entanto, a proposta de um material organizado didaticamente dentro de um sistema formal de ensino musical, como exposto no decorrer do presente trabalho, traz conforto e resultado para os dois agentes do processo educacional, mostrando-se uma ferramenta eficaz e bem sucedida.

Seguem os exemplos de duas grades para os instrumentos de percussão da roda de samba, sendo um exemplo de exercício de entrada para os instrumentos a partir da

anacruse executada pelo repique de mão e exemplos de variação do padrão rítmico de cada instrumento.

Roda de Samba

Luiz Augusto

The musical score is for a 2/4 time signature and is divided into two systems of staves. Each staff represents a different percussion instrument with specific playing techniques indicated by notes and symbols.

- AGOGÔ**: agudo (acute), grave (grave). Notes are quarter notes on a single line.
- GANZÁ**: Notes are quarter notes with accents (>) on a single line.
- RECO-RECO**: Notes are quarter notes with accents (>) and a 'V' symbol above them.
- TAMBORIM**: Notes are quarter notes with accents (>) and a 'V' symbol above them. Includes 'baq' (baca) and 'dedo' (finger) markings.
- CUÍCA**: agudos (acute), médios (medium), som fundamental (fundamental sound). Notes are quarter notes on a single line.
- PANDEIRO**: mão (hand), efeitos (effects), dedos (fingers), polegar (thumb), membrana (drumhead). Notes are quarter notes with accents (>) and a 'V' symbol above them.
- REPIQUE DE MÃO**: fuste (stick), mão (hand), dedos (fingers), polegar (thumb). Notes are quarter notes with accents (>) and a 'V' symbol above them.
- REPIQUE DE ANEL**: fuste (stick), polegar (thumb), mão (hand). Notes are quarter notes with accents (>) and a 'V' symbol above them.
- TANTÃ**: fuste (stick), mão (hand), dedos (fingers), polegar (thumb). Notes are quarter notes with accents (>) and a 'V' symbol above them.
- SURDO**: mão (hand), Baqt. (baca), aro (rim), membrana (drumhead). Notes are quarter notes with accents (>) and a 'V' symbol above them.

©LuizAugustoLimaGuimarães

Exemplo musical 28. Grade para os instrumentos de percussão da roda de samba.

Roda de Samba

Luiz Augusto

AGOGÔ
agudo
grave

GANZÁ

RECO-RECO

TAMBORIM
baq
dedo

CUÍÇA
agudos
médios
som fundamental

PANDEIRO
mão
base
efeitos
dedos
polegar
membrana

REPIQUE DE MÃO
fuste
mão
polegar

REPIQUE DE ANEL
fuste
polegar
mão

TANTÃ
fuste
mão
polegar

SURDO
mão
Baq. [aro
membrana

2

Roda de Samba

4

The musical score for 'Roda de Samba' is presented in a system of ten staves. The first staff begins with a measure rest for four measures, indicated by the number '4'. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including accents (>) and hairpins (V). The score features complex rhythmic textures, including triplets and syncopated rhythms. Some notes are marked with a circled 'o' (accents) or a plus sign (+). The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

Exemplo musical 29. Exercício de entrada dos instrumentos de percussão e anacruse para repique de mão.

AGOGÔ
agudo
grave

Exemplo musical 30. Variação do padrão rítmico do Agogô.

RECO-RECO

Exemplo musical 31. Variação do padrão rítmico do Reco-reco.

TAMBORIM
baq
dedo

Exemplo musical 32. Variação do padrão rítmico do Tamborim.

CUÍCA
agudos
médios
som fundamental

Exemplo musical 33. Variação do padrão rítmico da Cuíca.

PANDEIRO
 mão efeitos
 base dedos
 polegar
 membrana

Exemplo musical 34. Variação do padrão rítmico do Pandeiro.

REPIQUE DE MÃO
 fuste
 mão dedos
 polegar

Exemplo musical 35. Variação do padrão rítmico do Repique de mão.

REPIQUE DE ANEL
 fuste
 polegar
 mão

Exemplo musical 36. Variação do padrão rítmico do Repique de Anel.

TANTÃ
 fuste
 mão dedos
 polegar

Exemplo musical 37. Variação do padrão rítmico do Tantã.

SURDO
 mão
 Baqt. aro
 membrana

Exemplo musical 38. Variação do padrão rítmico do Surdo.

7 CONCLUSÃO

Concluimos esta monografia buscando dar respostas satisfatórias, ainda que modestas, aos questionamentos apresentados no decorrer deste trabalho. Lançar-se sobre os objetivos de (1) apresentar o que é o samba e a roda de samba no Rio de Janeiro; (2) identificar os seus instrumentos de percussão de altura indeterminada bem como (3) construir um panorama histórico possível sobre eles. (4) Apresentar o conceito de melódica percussiva e o método desenvolvido por Luiz D’Anunciação. (5) Compreender a aplicação deste material para cada instrumento de percussão da roda de samba e (6) expor a grade com seus padrões rítmicos. (7) Organizar exercícios pedagógicos escritos a partir de nossa experiência prática tanto como músico quanto como professor; tudo isso afim de contribuir para a transmissão dos saberes do samba de forma sistematizada, ao nosso ver foi bem-sucedida e com resultados positivos.

A primeira parte deste projeto de pesquisa tratou de falar sobre o samba, um gênero musical muito próximo da nossa vivência e rotina de trabalho. Por este motivo foi o assunto de maior dificuldade a ser desenvolvido. A justificativa em demandar tamanho empenho neste tema se dá em virtude da procura dos estudantes por uma linha histórica conceitual que seja organizada e coerente, definindo o samba e algumas práticas contidas nele. Os métodos de música que discorrem sobre o gênero musical em questão têm dificuldade em exhibir este aspecto historiográfico, muitas vezes oferecendo conceitos vazios e informações

fragmentadas. Procurando dar alguma resposta para nossos estudantes e em especial para nós, pesquisadores deste trabalho, nos comprometemos em averiguar e arriscar-nos em produzir um material condizente com esta finalidade elucidativa.

Este trabalho se justifica, e acreditamos ter alcançado um resultado positivo, em face do debate e da divulgação acerca do tema da notação para os instrumentos de percussão de altura indeterminada, visando atender aos estudantes de percussão, músicos, arranjadores e compositores. É importante para a percussão que materiais pedagógicos; artigos, monografias, dissertações e teses, sejam produzidos promovendo a escrita para estes instrumentos não alinhados ao sistema clave/pentagrama. Qualquer tentativa de organização formal acerca deste tema é um avanço. No caso do material proposto por Luiz D’Anunciação, este veio ao encontro das condições físico acústicas dos instrumentos da roda de samba possibilitando o sucesso em transcrever as nuances tímbricas e as ricas e variadas rítmicas do samba. É importante frisar que esta proposta de notação não é uma verdade absoluta e acabada no que tange a percussão de altura indeterminada, no entanto não encontramos outra forma de escrita que desse conta da questão de modo tão eficaz. É oportuno citar o que diz o professor Rodolfo Cardoso no “Cadernos do Colóquio de 2000, Programa de Pós-Graduação em Música Centro de Letras e Artes” ideia que também acreditamos. “Como professor, venho adotando o seu sistema há muitos anos, por acreditar que até o momento é a alternativa que, a despeito de suas limitações, oferece os melhores recursos de representação gráfica para os instrumentos de percussão de altura indeterminada.” (Cardoso, 2001, p.88).

No que diz respeito à aplicação dessa proposta nas aulas descritas nos relatos de experiência, os efeitos também foram muito proveitosos. Os estudantes se beneficiaram de um material pensado e bem formatado para o seu desenvolvimento musical contendo exercícios de técnica, leitura, prática e interpretação. O professor teve um instrumento eficaz para o planejamento e construção da sua aula, e ainda, detém uma ferramenta que construirá e aguçar um novo aluno. Desta forma, o ensino é contínuo para os dois agentes.

É importante ressaltar a presença dos relatos de experiência nesta monografia como forma de estruturação do último capítulo: as nossas propostas para uma aula de percussão de samba. Existem poucos livros pedagogicamente organizados que tratam do assunto, sobretudo

aqueles voltados para os instrumentos de percussão de altura indeterminada utilizados no samba Assim, relatar as nossas estratégias e atuações em sala de aula se justifica e cria a possibilidade de ciência, análise e autoavaliação da nossa atuação prática enquanto professor a partir da descrição de nossa abordagem, contextualização e informação técnica passada aos nossos estudantes. Isto gera conteúdo e fomenta o debate, podendo transformar os relatos de experiência em material de pesquisa para os futuros pesquisadores e professores.

Terminamos assim este trabalho na certeza de que o esforço investido nos acrescentou muito. Ficamos também com a esperança de que, de alguma forma, possamos contribuir com uma informação densa, ainda que concisa, podendo estender seus resultados para novas pesquisas.

REFERÊNCIAS

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro, para músicos arranjadores e compositores*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

BRUNET, Daniel. *Samba do trabalhador*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2016.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba/Noel Rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Rodolfo. *A percussão de origem negro-africana: reflexões sobre sistemas de notação a partir das perspectivas de Luiz D'Anunciação e de James Koetting*. In: Cadernos do Colóquio 2000 – PPGM, CLA, UNIRIO

CENTRO CULTURAL CARTOLA. *Dossiê matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2015

D'ANUNCIÇÃO, Luiz. *Manual de percussão, Volume I, Caderno 1. A percussão dos ritmos brasileiros: sua técnica e sua escrita – Berimbau*. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 1990.

D'ANUNCIÇÃO, Luiz. *Manual de percussão, Volume I, Caderno 2. A percussão dos ritmos brasileiros: sua técnica e sua escrita – Pandeiro Estilo Brasileiro*. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 1992.

D'ANUNCIÇÃO, Luiz. *Melódica Percussiva. Normas de concepção para escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada. Volume V, Caderno I*. Rio de Janeiro: Melódica Percussiva, 2008.

FARIAS, Julio Cesar. *Bateria, o coração da escola de samba*. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2010.

FRANCESCHI, Humberto. *Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931*. 1ª reimpressão, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010

COSTA, Mestre Odilon e GONÇALVES, Guilherme. *O Batuque Carioca – As baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Groove, 2000.

HERMANN, Wilson. *Dicionário Hermann de música*. 1ª edição. Porto Alegre: W.B de Medeiros, 2012

HIGA, Igor Shinzato. *A escrita para pandeiro na música popular*. Rio de Janeiro, 2006. Monografia (Licenciatura em Música) - Curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa Lobos.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MED, Bohumil. *Teoria da Música, 4.ed.rev.e ampl.* Brasília: Musimed, 1996.

MIRANDA, Dilmar Santos de. *A cidade e o samba. Opus*, Logos: Comunicação & Universidade - Vol. 1, Nº 1. Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, p.85-97, 1990.

MOITA, Pedro. *Notação para Instrumentos de Percussão com Som de Altura Indeterminada: uma revisão bibliográfica.* Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011

MOURA, Roberto. M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes.* Rio de Janeiro: Rocco, 2004

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Cacique de ramos – uma história que deu samba.* Rio de Janeiro. E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

REPPOLHO, Givaldo José dos Santos. *Dicionário ilustrado de ritmos & instrumentos de percussão.* 2ª edição/ revisada. Rio de Janeiro: GJ. Santos, 2014.

ROCCA, Edgard Nunes. *Escola Brasileira de Música: uma visão Brasileira no ensino da música - ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão* 2ª edição. Rio de Janeiro: Europa, EBM, 1986.

RUELA, Beatriz Tomaz. *Ultrapassando os limites das instituições: a roda de samba como espaço de educação não formal.* *Opus*, Revista do Instituto de Ciências Humanas, Unicamp, v.7, n.7, p.56-62, Janeiro-Julho.2012. Disponível em: <<http://narodadesamba.blogspot.com.br/2010/11/uma-breve-apresentacao.html#more>>.

Acesso em: 15 jul. 2016.

SÁ, Pedro P.G. *A Sistematização da Escrita para os Instrumentos Populares Brasileiros com Som de Altura Indeterminada de Luiz D’Anunciação. Conceitos e Análise de Quatro Obras.* 2009. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós- Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SILVA, Fábio Lopes da. *Esquina de tantas ruas: os pagodes do cacique de ramos no espaço urbano carioca*. *Opus Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 10, Ano X, nº 1. Janeiro - Junho de 2013. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acessado em 22 set. 2016.

UZÊDA, André Luis Mourão de. *A propósito de samba, sambistas e “sambestros”: a cultura popular carioca nas crônicas de Vagalume*. *Opus*, Revista Desenredos. ano V - número 16 – Teresina, Janeiro, Fevereiro, Março de 2013

VAGALUME (Francisco Guimarães). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978.

VIANNA, Hermano. *Mistério do samba*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2012.