



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

RAFAEL SOUZA PALMEIRA

**RITMOS DO CANDOMBLÉ KETU NA BATERIA:
ADAPTAÇÕES DOS TOQUES AGUERÉ, VASSI, DARÓ E JINKÁ, A
PARTIR DAS PRÁTICAS DE IURI PASSOS**

Salvador

2017

RAFAEL SOUZA PALMEIRA

**RITMOS DO CANDOMBLÉ KETU NA BATERIA:
ADAPTAÇÕES DOS TOQUES AGUERÉ, VASSI, DARÓ E JINKÁ, A
PARTIR DAS PRÁTICAS DE IURI PASSOS**

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música na área de Educação Musical

Orientador: Prof. Dr. Rowney Archibald Scott Junior

Co-orientador: Prof. Ms. Carlos Ismael Nascimento Ezequiel

Salvador

2017

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

P172 Palmeira, Rafael Souza
Ritmos do candomblé Ketu na bateria: adaptações dos toques
agueré, vassi, daró e jinká, a partir das práticas de Iuri Passos /
Rafael Souza Palmeira.- Salvador, 2017.
117 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Rowney Archibald Scott Junior
Co-orientador: Prof. Carlos Ismael Nascimento Ezequiel
Monografia (Conclusão de Curso) – Universidade Federal da
Bahia. Escola de Música, 2017.

1. Música - Candomblé. 2. Cultos afro-brasileiros - Música. 3.
Bateria (Música) - Estudo e ensino. I. Scott Junior, Rowney
Archibald. II. Ezequiel, Carlos Ismael Nascimento. III. Universidade
Federal da Bahia. IV. Título.

CDD: 781.53



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

O memorial de **RAFAEL SOUZA PALMEIRA**, na Área de Educação Musical, intitulada "Ritmos do Candomblé Ketu na Bateria", **foi aprovado**.

Doutor Rowney Archibald Scott Junior (orientador)

Doutora Ângela Elisabeth Lühning

Doutor Pedro Amorim de Oliveira Filho

Mestre Carlos Ismael Nascimento Ezequiel

Salvador, 29 de Setembro de 2017

RESUMO

Este documento compreende o trabalho final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFBA e tem como principal objetivo propor adaptações de ritmos do Candomblé Ketu para o instrumento Bateria, a partir das práticas do músico e alabê Iuri Passos. Inicialmente será apresentado um Memorial, onde um resumo da história musical do autor, enfatizando a trajetória percorrida durante o curso, estará descrito. Em seguida um artigo acadêmico, que elabora apontamentos iniciais sobre uma Teoria da Aprendizagem da Bateria, será compartilhado. Na sequência, o resultado da pesquisa será apresentado em formato de livro-método para o instrumento bateria, onde quatro ritmos do Candomblé Ketu, e suas respectivas adaptações na Bateria, serão explorados. As variações e adaptações descritas no método estão compartilhadas também em um DVD anexado ao final do mesmo. Encerrando, serão apresentados relatórios descrevendo as práticas realizadas no período.

Palavras-chave: Candomblé; Ritmos afro-brasileiros; Bateria

ABSTRACT

This document includes the final work presented to the Professional Postgraduate Program in Music of UFBA and its main objective is to propose adaptations of Candomblé Ketu rhythms for drumset, from the practices of the musician and alabê Iuri Passos. Initially will be presented a Memorial, where the summary of the musical history of the author, emphasizing the trajectory covered during the course, will be described. Then an academic article that elaborates initial notes on a Theory of Learning of the Drumset will be shared. In the sequence, the search result will be presented in book-method format for the instrument, where four rhythms of Candomblé Ketu and their respective adaptations in the drums will be explained. The transcripts and adaptations described in the method will also be shared in audiovisual format, in DVD attached at the end of it. Closing, reports, describing the practices performed in the period, will be presented.

Keywords: Candomblé; Afro-Brazilian rhythms; Drum Set

SUMÁRIO

1	Memorial.....	7
1.1	Introdução	7
1.2	A pré-história.....	7
1.3	A história	9
1.3.1	Disciplinas	10
1.3.2	Atividades Obrigatórias	11
1.3.3	Pesquisa e orientações	14
1.3.4	O produto	16
2	Artigo: Teoria da aprendizagem da Bateria: apontamentos iniciais	18
2.1	Introdução	18
2.2	Estudo do movimento	20
2.3	Projeção mental e memória	22
2.4	Escolha de equipamento	24
2.5	Aspectos da Teoria da aprendizagem comum a todos os instrumentos.....	24
2.6	Aspectos psicológicos: motivação e equilíbrio psicológico em situações de execução ..	25
2.7	Alongamento e aquecimento.....	26
2.8	Considerações finais	27
2.9	Referências	28
3	Método: Ritmos do Candomblé Ketu na Bateria	29
3.1	Prefácio.....	30
3.2	Sobre o método	31
3.3	Seção 1	32
3.3.1	Breve contextualização.....	33
3.3.2	Algumas considerações.....	34
3.3.3	Informações sobre a parte didática (seção 2)	36
3.3.4	Legenda	38
3.3.5	Como estudar	39
3.3.6	Exercícios preparatórios	40
3.4	Seção 2	43
3.4.1	Agueré.....	44
3.4.2	Vassi.....	55
3.4.3	Daró	65
3.4.4	Jinká	76
3.4.5	Estudos avançados	86
3.5	Seção 3	89
3.5.1	Leituras sugeridas.....	90

3.5.2	Audições sugeridas	92
3.5.3	Informações sobre o DVD	93
3.5.4	DVD	94
4	Apendice A: relatórios das Práticas Profissionais.....	95

1 Memorial

1.1 Introdução

Este memorial é um relato de minha história musical como um todo, enfatizando o percurso trilhado no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia. Nesse trajeto, iniciado no primeiro semestre de 2016, tive como orientador o Prof. Dr. Rowney Archibald Scott Junior e co-orientador o Prof. Ms. Carlos Ismael Nascimento Ezequiel.

1.2 A pré-história

Os ritmos afro-baianos sempre me fascinaram. Desde adolescente, os toques dos blocos afro, as levadas desenvolvidas pelas bandas de pagode, as convenções da timbalada e toda a riqueza presente no *axé music* prendiam muito minha atenção. No colégio, colegas que compartilhavam o amor e o prazer de tocar um instrumento (nessa época eu cantava e tocava violão) não comungavam da mesma opinião. Em sua maioria era a galera do Rock, e tinha verdadeira repulsa a tudo que remetesse à “baianidade nagô”. Mas eu sentia que havia algo mais do que “sai do chão galera!”. Nessa época (entre final da década de 90 do séc. XX e os primeiros anos do séc. XXI) morava perto do circuito mais tradicional do carnaval de Salvador e tive a oportunidade de, diversas vezes, ver a passagem do Ilê Aiyê, Filhos de Gandhi e Olodum e, de alguma maneira, sentia a força e a importância de tudo aquilo. Sentia, mas não sabia. No mesmo período tive a oportunidade de fazer uma oficina de ritmos dos blocos afro com Ramiro Mussotto e comecei a perceber toda a beleza e potencialidade que nossa música carrega. Nessa época cursava canto na AMBAH e, conversando com Gerson Silva (arranjador, guitarrista e um dos diretores da escola), disse a ele que tinha interesse em estudar ritmos do Candomblé. O mesmo me indicou um percussionista chamado Iuri Passos e me passou o seu e-mail. Tentei contatá-lo, mas sem sucesso. E o tempo passou...

Acabando o Ensino Médio, defini minha profissão: músico, cantor. Tentei Vestibular para canto na UFBA mas não passei. Depois entendi que não seria bem o meu perfil e descobri que existiam cursos de graduação voltados ao ensino da Música Popular. Participei de processos

seletivos para bacharelado em canto popular em duas Instituições. Mas no mesmo descobrir que a voz não seria meu instrumento principal.

Aí minha história com a Bateria começou de fato. Decidi me dedicar ao estudo do instrumento sem nunca ter sentado antes em uma Bateria. Comecei a estudar com Marcel Freire (um dos grandes responsáveis pela minha formação no instrumento) e no ano seguinte ingressei no Curso de Licenciatura em Música da UFBA. No mesmo período, um amigo de infância, Rodrigo Lima, me mostrou o CD “Ritmos do Candomblé” (Jaime Sodré e Carlos Maguari). Me encantei instantaneamente e a partir de então a música do Candomblé não saiu da minha lista de assuntos preferidos. Em 2012 efetuei minha transferência do curso de Licenciatura em Música para o Bacharelado em Música Popular e lá tive oportunidade de compreender a força e a importância dos ritmos nos diferentes gêneros da música popular.

Nesse contexto, me chamava atenção o alto grau de desenvolvimento das práticas relacionadas à Bateria (performance e ensino) nos gêneros de matriz africana, em especial na música afro-cubana, vide a qualidade e diversidade de abordagens interpretativas, bem como o grande número de trabalhos didáticos que abordam o assunto. Entretanto, não via o mesmo, principalmente no que se refere à pesquisa e desenvolvimento de estudos da Bateria, com os ritmos do Candomblé com exceção do Ijexá. Para esse ritmo, encontramos alguns métodos, mas ainda assim que o abordam de forma sucinta. Essa realidade me motivou a iniciar uma pesquisa abordando ritmos religiosos afro-baianos, só não sabia como fazê-lo.

Além de buscar livros e outros CDs que tratassem do tema, o já citado amigo Rodrigo Lima me apresentou um colega seu de faculdade, o percussionista, alabê e educador musical Iuri Passos; o mesmo que havia tentado contato sem sucesso alguns anos antes. Tudo só acontece no tempo que deve acontecer!

Então, comecei a fazer aulas com Iuri, iniciando, a meu pedido, com o toque Vassi. Nessas aulas registrava em partitura principalmente as variações do rum (tambor solista). Posteriormente, em casa, tentava elaborar algumas adaptações a partir do material absorvido nas aulas com Iuri. Esse processo foi ganhando corpo e “Adaptações do Vassi para a Bateria” foi o tema do TCC da minha graduação que, sob a orientação de professor Pedro Dias, culminou num artigo de mesmo nome e em um recital onde compartilhei alguns resultados encontrados no processo.

Mesmo este memorial sendo referente à trajetória percorrida no mestrado, acredito que minha trajetória anterior deve ser considerada, pois esse interesse pelo tema vem se construindo

ao longo do tempo. Nesse contexto, Iuri tem um destaque especial. Como no trabalho da graduação, neste ele foi e é meu Mestre. Ele quem me ensinou muito do pouco que tenho tentado compartilhar. Pensando em termos de pesquisa, ele seria o que está sendo “observado”. Mas, não. Ele me ensinou mesmo. E esse trabalho é parte do resultado do jeito como eu venho aprendendo (existe vários!).

Além disso é interessante frisar que a música do Candomblé é dinâmica e descentralizada não existindo uma padronização no que se refere às suas práticas. Quero dizer com isso que, a forma como Iuri toca no seu Terreiro (o Gantois) não necessariamente é igual às formas de abordagens de outros ogãs e alabês de outros Terreiros (e certamente, até do mesmo Terreiro). Isso é importante pois delimita a área de pesquisa, ficando claro para quem por ventura virá a ter acesso ao trabalho, que as células rítmicas catalogadas e suas adaptações são interpretações de UM indivíduo, a partir de conhecimentos transmitidos por OUTRO indivíduo (este, importante referência na música do Candomblé baiano), num universo amplo e diverso. Portanto o que está aqui compartilhado não é O Agueré; e sim “o que Rafael aprendeu, do que Iuri lhe ensinou da forma como o Agueré é tocado no Gantois”. Então, eis um pequeno recorte do grande manancial que é a música religiosa afro-baiana e suas possibilidades de interpretação na música popular. E vamos lá...

1.3 A história

Iniciando o curso em julho de 2016, sempre tive bem definido o tema que desejava trabalhar: adaptações de elementos rítmicos presentes na música de Candomblé Ketu para a Bateria. Também sempre esteve claro que profissionais, professores e estudantes de Bateria era o público alvo do trabalho. E foi pensando principalmente nesse público que elaborei o método (produto). Pouco do objetivo principal mudou. O que mudou foi minha percepção em relação à importância do tema (aumentou muito!), e conseqüentemente minha responsabilidade em tratar de um assunto extremamente complexo. O caminho que percorri nesses quinze meses muito me ajudou no posicionamento do trabalho, deixando mais claro para mim suas potencialidades e limitações. Optei por relatar esse percurso dividindo-o de acordo com caráter das atividades e ações: Disciplinas; atividades obrigatórias; pesquisa e orientações; o produto.

1.3.1 Disciplinas

No primeiro semestre cursei duas disciplinas: “Estudos Bibliográficos e Metodológicos I” e “Estudos Especiais em Educação Musical”. Na primeira, ministrada pelo professor Pedro Amorim, pude conhecer os projetos dos demais colegas. A partir de uma dinâmica onde cada um expunha suas ideias e objetivos, posteriormente todos (professor e alunos) faziam suas perguntas, colocações e sugestões. Nesse momento fiquei mais calmo em relação às minhas ideias e objetivos com a característica do programa. Mas também vi que havia muito trabalho a ser feito.

Em “Estudos Especiais em Educação Musical”, disciplina lecionada por professora Katarina Döring, estudamos a música da Afro-Diáspora. Pude conhecer parte dos trabalhos de Stuart Hall (“Da diáspora”) e Paul Giroy (“O Atlântico Negro”) e as leituras e discussões em sala ampliaram minha percepção enquanto a riqueza e diversidade musical das práticas musicais de matriz africana. Lá apresentei um seminário sobre a música de Cuba, quando conheci a música dos Ararás (grupo étnico descendente de povos localizados no antigo Daomé – atual Benin). A ascendência comum com o Gantois (Benin) era refletida também na música, principalmente na abordagem de tocar o tambor mais grave: uma mão diretamente no couro e a outra mão portando uma baqueta. Não tive tempo de aprofundar a pesquisa, mas tal fato me fascinou.

Nesse mesmo período apresentei um relato de experiência no VII Enecim, compartilhando minha prática docente na Escola Irmãos Macedo. Mesmo sem relação direta com a pesquisa desenvolvida no mestrado, através do meu registro e influenciado pelas discussões em sala (principalmente nas aulas de professora Katarina, onde discutíamos diferentes perspectivas educacionais), pude reflexionar sobre minha atuação como professor, e compreendendo mais a importância de posicionar o aluno como centro do processo de ensino-aprendizagem.

No segundo semestre tive a oportunidade (mais uma vez com professora Katarina) de conhecer e estudar um pouco do conceito e exemplos de *Community Music*, podendo ao mesmo tempo relacionar com minha prática de docência no Gantois (atividade que será relatada mais à frente).

No terceiro semestre participei da disciplina “Estudos Especiais em Interpretação”, ministrada pelo professor Rowney Scott. Além de lermos bastante trabalhos que discorrem sobre a coerência na improvisação, práticas improvisativas a partir de outras perspectivas, que

não puramente técnica (conceitos abstratos e subjetivos, sentimentos e sensações), tocamos muito, tentando (e algumas vezes conseguindo) colocar tais conceitos em prática. O efeito dessas aulas ainda reverbera na minha prática, principalmente no que se refere ao tema de pesquisa do mestrado. Tenho buscado coerência no “tocar”, tentando de alguma executar os padrões rítmicos pesquisados como eles de fato se apresentam: fluidos, com total sinergia com seu meio. Mas sei que essa busca não tem fim. Talvez essa seja a graça.

1.3.2 Atividades Obrigatórias

Meu intuito era aliar atividades que contemplassem a parte mais prática instrumental (contemplando elaboração das adaptações, identificação e desenvolvimento de estratégias para execução e estudo na Bateria, além de suas aplicabilidades em contexto musical) e a transmissão desse conhecimento através de aulas para públicos variados. Assim sendo, seguem um breve relato das atividades realizadas e seus desdobramentos no trabalho.

- **1º semestre:** Optei que fosse um período voltado mais para a prática. Rowney topou e me matriculei nas práticas “Preparação de Recital/ Concerto Solístico” (MUSD53) e “Prática em Criatividade Musical” (MUSD54).

Em “Preparação de Recital/ Concerto Solístico”, foram realizados dois recitais. Em ambos estava acompanhado de meus amigos Rodrigo Graça (direção e guitarra), Eric Almeida (Sax), Fabrício Cyem (Baixo) e Márcio Melgaço (piano). O primeiro ocorreu no dia 06/09/16 na Escola de Música da UFBA, e tocamos um repertório que contemplou os toques vassi, agueré e daró (os dois últimos foram aplicados por mim em contexto musical pela primeira vez). Inicialmente compartilhei com eles alguns áudios de grupos tradicionais, além de tocar algumas variações no rum e minhas abordagens na Bateria. Além disso, eu e Rodrigo Graça selecionamos as músicas, transcrevendo alguns cânticos e harmonizando-os. A seguir estão alguns registros desse recital:

[-https://youtu.be/Xp462lYVglM](https://youtu.be/Xp462lYVglM)

O segundo recital foi (seria, na verdade) no I Festival de Pesquisa em Música da UFBA (Paralaxe) no dia 05/12/2016. Para esse último recital havíamos incluído músicas que

utilizavam o toque Jinká. Devido a uma mudança repentina e brusca realizada pela organização do evento, infelizmente não foi possível nos apresentarmos.

Em “Prática em Criatividade Musical” também foram realizadas duas atividades. A primeira foi a gravação do vídeoclipe “Muitas Bahias” da banda Marana (a qual sou integrante), e contou com a participação de duas pessoas muito importantes nesse trabalho: Rowney e Iuri (com seu projeto social Rum Alagbê). Começamos a produção musical em outubro, vindo a finalizar em janeiro (o clipe foi lançado em fevereiro). Em arranjo coletivo, produzimos a música utilizando elementos dos toques Ijexá e Agueré. Foi um grande desafio, principalmente a captação de áudio e vídeo no Gantois, pois aproveitamos uma aula do Rum Alagbê para a gravação, e não podíamos interferir muito na dinâmica da mesma. Fui o responsável pelo arranjo que seria executado pelo Rum Alagbê, além de, na edição, estabelecer a sincronização com das imagens captadas e partes diferentes da música. Fui desafiador e gratificante! A segunda atividade foi uma apresentação artística produzida juntamente com os colegas amigos do PPGPROM Alexandre Vieira, Ian Cardoso e Ivan Sacerdote, também aprovada no Primeiro Festival de Pesquisa em Música da UFBA. Para essa apresentação havíamos preparado algumas canções autorais como “Jayme Figura” de Ivan e “Agueredieu” de Alexandre, músicas que também trabalham os toques Ijexá (no caso de “Jayme Figura”, um Ijexá adaptado em compasso de 7/8) e Agueré respectivamente. Também pelo motivo mesmo relatado anteriormente, não foi possível completar a apresentação (fomos interrompidos bruscamente na primeira música). Sem dúvida as atividades elaboradas no primeiro semestre (mais ligadas à performance) fizeram com que as elaborações das adaptações fossem sensíveis às possíveis aplicabilidades das mesmas em diversos contextos musicais.

-2º semestre: Esse período teve como foco aspectos educacionais, tanto no que se refere às estratégias e recursos por mim utilizadas para uma maior proficiência com o instrumento no tema, como também os mecanismos de compartilhamento desse conhecimento. Para tanto foram realizadas quatro atividades: “Oficina de Prática Técnico-Interpretativa” (MUSD48), “Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal” (MUSD56), “Prática de educação em Comunidades” (MUSD59) e “Pesquisa Orientada” (MUSD60).

Em MUSD48 iniciei a elaboração do item “exercícios preparatório”, que está presente no método (produto final), além de praticar tais exercícios com o objetivo de aumentar as possibilidades interpretativas e de vocabulários para cada ritmo. Neste período foquei nos toques Vassi e Agueré. Experimentar as diversas possibilidades de abordagem de células rítmicas presentes nos toques na Bateria, foi de grande importância na definição de como

apresentaria o método, bem como quais perspectivas adotar. Alguns exercícios estão disponíveis no seguinte *link*:

[-https://www.youtube.com/playlist?list=PL7l2IMO-GiEecgPZ7gNlthnrX5qaXC2az](https://www.youtube.com/playlist?list=PL7l2IMO-GiEecgPZ7gNlthnrX5qaXC2az)

Na atividade de Prática de Ensino coletivo tive a oportunidade de realizar tirocínio docente no curso de Música Popular da UFBA, na disciplina Bateria. Por ter finalizado o curso recentemente, já conhecia maioria dos alunos, tendo uma relação de amizade com alguns. Tal fato me deixou um pouco receoso inicialmente, pela incerteza de como se construiria essa relação. Mas logo nos primeiros momentos essa insegurança se dissolveu e conseguimos fazer um trabalho bem produtivo. Minha intenção inicial era trabalhar os quatro toques abordados no método, mas devido à heterogeneidade da turma (alunos de diferentes níveis e semestres) optamos por trabalhar apenas o Vassi e o Agueré, no intuito de desenvolver com maior profundidade as possibilidades de cada ritmo na Bateria.

Em MUSD59 dei aulas do instrumento para as crianças e adolescentes do Gantois. Iuri conseguiu duas Baterias e alguns acessórios e eu levava sempre um kit. Ficávamos em média com três *sets*. Não sabíamos quantas crianças frequentariam as aulas e pensamos num formato de um “aulão” semanal com duração de 2 horas. Logo na primeira aula apareceram 15 crianças e decidimos dividir as 2 horas em três momentos de 40 minutos, separando em grupos de acordo com a faixa etária. Pelo fato das turmas não serem definidas, com o ingresso e a participação nas aulas abertos para todos os jovens da comunidade em qualquer momento do curso (no segundo mês de trabalho chegavam crianças pela primeira vez), não foi possível uma sequência progressiva de estudos. Também, acho que seria interessante para as crianças esse formato “tradicional” de aula. Considero que o que aconteceu foram trocas de experiências e vivências musicais. Adotei uma dinâmica de sempre sugerir uma música e a partir dela explorávamos as possibilidades de levadas na Bateria. Ao fim da aula sempre perguntava quais músicas eles estavam a fim de tocar. Fizemos de tudo um pouco. Desde *pops* internacionais (Michael Jackson, Ed Sheran etc) até Gil, Caetano e Djavan. Passados alguns meses (terminamos as atividades no fim de maio), percebo que muito ganhei com essas aulas. A partir delas pude conhecer melhor a dinâmica do Terreiro (as aulas aconteciam no barracão principal) e minimamente retribuir todo o conhecimento a mim proporcionado através dos ensinamentos de Iuri.

-3º semestre: neste último período as atividades giraram em torno da finalização do produto e prática dos materiais catalogados e propostos. Então foram realizadas as atividades: “Projeto de Trabalho de Conclusão Final”, “Oficina de Prática Técnico-Interpretativa” (MUSD48), “Preparação de Recital/ Concerto Solístico” (MUSD53) e “Prática de educação em Comunidades” (MUSD59). Esta última refere-se ao mês final das atividades no Terreiro Gantois (já mencionadas anteriormente).

Em MUSD53 diz respeito aos momentos de preparação de para o recital final. Inicialmente não tinha definido com seria o formato, se um recital desvinculado da defesa, ou um momento único, com formato de recital comentado. Optei pela segunda opção, e decidi que para cada ritmo iria executar um “tema”. Fiz um levantamento das possibilidades de obras que poderia utilizar, ouvindo CD’s de grupos tradicionais como Música Sacra do Candomblé (Jaime Sodré e Carlos Maguari), **Sakai - Mãe Menininha** (Lorenzo Dow Turner), Shiré Orishás Èdè Yoruba (Grupo Korim Nagô), além de composições populares que abordassem um dos ritmos, ou mesmo obras que a adaptação dos ritmos estudados fosse possível. Definidas as músicas, elaborei os arranjos com Rodrigo Graça.

Paralelamente continuei os estudos técnicos, desenvolvendo estratégias para interpretar os toques estudados em contexto musical. Para isso utilizei materiais presentes em livros que abordam o conceito de sistemas de condução (também adotado por mim no método), a exemplo de “*The New Breed*” de Gary Chester, “Novos caminhos da bateria brasileira” de Sérgio Gomes e o “*The art of bop drumming*” de John Riley. As sugestões de leitura e acompanhamento contidas nesses livros foram estudadas com os sistemas de condução propostos no método. Nesse período o foco foi os estudos dos toques Daró e Jinká

Reflexionando sobre o caminho por mim trilhado no que se refere às disciplinas e práticas, considero que cumpriram o objetivo de prover um maior aprofundamento nas áreas em que meu trabalho transita.

1.3.3 Pesquisa e orientações

No primeiro semestre tive encontros semanais com Iuri. Foi nesse período que cataloguei os padrões rítmicos dos quatro toques. Nos dois semestres subsequentes apresentei para ele os resultados das transcrições do Rum, corrigindo algumas distorções, além de mostrar

as adaptações para a Bateria. Concomitantemente fui elaborando o método. Nesse processo tive enorme ajuda de Carlos Ezequiel e Rowney (respectivamente meus co-orientador e orientador).

Carlos foi essencial no que diz respeito aos aspectos técnicos do instrumento e sua disposição no método. Nesse processo eu gravava vídeos das adaptações que produzia e mandavam para ele. Carlos me mandava sugestões e dicas por e-mail ou mensagens da *whatsapp*. Em uma dessas conversas, logo no início, lembro que ele me disse algo do tipo “tome cuidado para que esse trabalho não vire apenas uma sequência lógica de exercícios. A música tem que estar sempre em primeiro plano”. Desde então venho perseguindo isso.

Rowney me ajudou em tudo! Opinava sobre minhas performances nos recitais, sugeria e discutia comigo sobre as questões gerais a serem abordadas no método etc. Conheço seu modo de agir desde a graduação: atento a tudo, é sua característica proporcionar um ambiente participativo, intervindo nos momentos exatos. Sua autoridade é construída não pelo status de ser professor, mas sim por sua sensibilidade, competência e inteligências (múltiplas!). E assim foi nesse período; para um observador desatento, Rowney estava deixando o trabalho “correr solto”. Porém, ele estava sempre ligado em tudo, deixando que eu andasse, mas sempre me mostrando os possíveis caminhos.

Ainda sobre a produção do método, iniciei uma busca por trabalhos que discorressem sobre a aprendizagem na Bateria, para que assim eu pudesse embasar os caminhos adotados. Não encontrei nada para o instrumento, e fui pesquisar outras áreas. Roninho me indicou professor Paulo Novaes e o mesmo sugeriu algumas obras que tratam do tema a partir da prática pianística. Escolhi duas (*A arte de tocar piano: Uma abordagem científica* de George Kochevitsky e *Teoria da Aprendizagem Pianística: Uma abordagem psicológica* de José Alberto Kaplan) e elaborei algumas comparações de afirmações contidas em ambas com a aprendizagem na Bateria. Carlos muito me ajudou discutindo as possibilidades e limitações de abordar o tema. Como resultado parcial do processo, produzi um artigo denominado *Teoria da Aprendizagem da bateria: apontamentos iniciais* e o mesmo foi aceito na XI CONFERÊNCIA REGIONAL LATINO-AMERICANA DE EDUCAÇÃO MUSICAL–ISME.

Os três (Iuri, Carlos e Rowney) foram essenciais no processo. Iuri, pelos motivos apresentados em outras partes desse texto. Carlos e Rowney por tudo aqui descrito e mais um pouco. Vale ressaltar nesse “mais um pouco” as inúmeras correções e sugestões de ambos para os meus artigos publicados (já citados).

1.3.4 O produto

Mesmo tendo como objetivo principal a elaboração de um método de Bateria, o contato com temas e situações que abordam questões históricas, sociais e éticas reforçou em mim a necessidade e a importância de apresentar um trabalho que alcance um maior número de pessoas, que não apenas aquelas as quais estejam habituadas com a linguagem acadêmica. O fato de trabalhar com a temática do Candomblé, religião (ões) a (s) qual (is) a transmissão do conhecimento é predominantemente oral, me fez ponderar sobre qual seria a maneira que registraria o meu trabalho.

Como o público-alvo são profissionais e estudantes do instrumento Bateria, e a grande maioria dos métodos para o instrumento (todos os que tive acesso, pelo menos) são produzidos tendo como base a escrita musical ocidental, decidi que essa seria uma forma de registro. Mas sei que, se tratando de música popular (talvez de qualquer tipo de música, mas não cabe a mim comprar essa briga!), o registro gráfico é apenas uma aproximação. Isso para mim sempre foi muito claro. Então, decidi que o recurso audiovisual seria muito importante para ampliar a quantidade de pessoas alcançadas.

Sabia que captar e editar áudio e vídeo proporcionaria mais de trabalho, mas o resultado valeria a pena. Não tive verba para contratar esse serviço, mas vontade para editar os vídeos e ajuda de Rodrigo Graça na captação e edição de áudio não faltaram. Também não posso esquecer do enorme coração de Chico Gomes que (não só para gravar esses vídeos, mas empréstimos de equipamentos para os recitais, ensaios etc) cedeu seu estúdio. Antes de gravar, ainda pensando no formato do vídeo, concluí que ter uma performance de Iuri de cada toque estudado no trabalho seria perfeito, pois assim reforçaria a ideia de que as variações que transcrevi são um pequeno recorte de um imenso universo. Não sei se conseguiria, visto que Iuri também está em preparação para sua defesa no mestrado, correndo contra o tempo. Mas como “mais vale um amigo na praça do que dinheiro no bolso” (e para gravar esses vídeos tive 3!), Iuri conseguiu um tempo e gravamos. Então registramos em vídeos além das performances de Iuri (uma para cada toque), as variações do Rum que transcrevi e suas respectivas adaptações.

Os registros gráficos acrescidos dos vídeos, me deixaram mais tranquilos. Assim Bateristas e estudantes que não leem partitura poderão acompanhar os resultados pelo vídeo. Além do grupo principal a ser atingido, acredito que os registros (escritos e/ou filmados) das variações do Rum se apresentará como fonte de pesquisa e estudo para estudantes, profissionais

e professores da música que desejem ou necessitem utilizar elementos da música de Candomblé em suas práticas.

O método está dividido em três seções. A primeira compreende a parte introdutória; nela é apresentada uma breve contextualização sobre o tema, além de diretrizes relativas à utilização do livro.

Na segunda seção está o conteúdo didático do método. Nela são abordados os toques Agueré, Vassi, Daró e Jinká. Para cada toque é dedicado um capítulo onde são apresentadas transcrições dos instrumentos tradicionais e suas respectivas adaptações para a bateria. No final da seção está um capítulo contendo padrões nos quais o pé esquerdo assume um papel de protagonismo.

A terceira e última seção compreende todo o material complementar. Nela são apresentadas sugestões de audição, leitura, informações sobre o DVD, além da própria mídia.

Cabe salientar que, devido às características do produto (ser um livro-método), adotei uma diagramação que se aproximasse do estilo adotado em obras do gênero, não seguindo as regras de formatação da ABNT.

2 Artigo: Teoria da aprendizagem da Bateria: apontamentos iniciais

Resumo: O presente artigo tem o intuito de apresentar alguns apontamentos iniciais para uma futura construção da Teoria da Aprendizagem do instrumento Bateria. Para isso, interseções com trabalhos que discorrem sobre a teoria de aprendizagem de outros instrumentos musicais – mais especificamente o piano- serão feitas, enfatizando possíveis relações com o aprendizado da Bateria. Aspectos relacionados ao estudo do movimento, projeção mental, memória e escolha de equipamentos serão abordados. Na sequência, assuntos mais genéricos, aplicáveis a todos instrumentos, serão brevemente discutidos, trazendo à tona questões emocionais (como o fator motivacional nos estudos e a manutenção de um equilíbrio psicológico em situações de performance) e físicas (alongamento e aquecimento) à luz da prática, ensino e aprendizagem da Bateria.

Palavras chave: Bateria; Teoria da Aprendizagem; Educação musical.

2.1 Introdução

A descoberta do papel protagonista do Sistema Nervoso nos processos de aprendizagem tem fornecido novos paradigmas para o surgimento das recentes teorias educacionais. Com o avanço nos estudos relativos à cognição, proporcionando um melhor entendimento de como o cérebro aprende, quais os caminhos mais rápidos e eficazes para uma melhor absorção de determinado conhecimento, novos campos de estudo interdisciplinares têm surgido. Tal fato pode ser percebido com o surgimento de novas áreas do conhecimento, como a neuroeducação e neuropsicologia (respectivamente, fusões das neurociências com a educação e a psicologia).

Nesse sentido, as teorias de aprendizagem dos mais diversos instrumentos musicais vêm sofrendo mudanças, sendo formuladas novas diretrizes a partir do protagonismo do cérebro. Novos caminhos e abordagens vêm sendo sugeridos e discutidos, no intuito de otimizar a qualidade e velocidade do ensino de instrumento, e conseqüentemente, da performance musical. Sobre isso Kaplan (2013, p 17), ao discorrer sobre qualidades de um bom performer, no caso um pianista, afirma:

Uma das características do grande pianista é a habilidade com que executa os complexos movimentos musculares necessários para interpretar uma obra musical. Este fato depende em grande parte, do sistema nervoso central, pois literalmente falando, os músculos são servos do cérebro. Desde que as células

cerebrais, através dos nervos, transmitem impulsos ao músculo e estes obedecem imediatamente, está claro que o controle dos movimentos está no sistema nervoso central (KAPLAN, 2013 p.17)

Ainda sobre o tema, e também falando da aprendizagem pianística, mais especificamente da técnica, Kochevitsky (1967, p 29) declara que

É evidente, então, que a principal atenção dos pianistas e professores de piano devem ser dirigidas às questões relacionadas com a atividade do sistema nervoso central. As raízes da técnica estão em nosso sistema nervoso central.

Em ambos os casos os autores se referem especificamente ao ensino e prática do piano. Entretanto tais afirmações são aplicáveis às práticas e estudo de todos outros instrumentos, visto que a atividade muscular é inerente ao estudo e à prática musical através de um instrumento.

A existência de obras que discutem teoria da aprendizagem instrumental, é mais comum em instrumentos ligados à tradição de concerto europeia, a exemplo do já mencionado piano e instrumentos de corda. Já no âmbito da música popular, raras são as obras que se propõem a discutir e propor, através de bases científicas, o ensino, estudo e prática instrumental. Nesse segundo grupo insere-se a Bateria, instrumento surgido entre fins do séc. XIX, e início do séc. XX (GLASS, 2017). Nesse sentido, o presente trabalho tem a intenção de fornecer algumas contribuições iniciais para a construção de uma teoria da aprendizagem da Bateria.

Para isso, serão aqui realizadas conexões e comparações com obras que tratam da teoria da aprendizagem do piano, mais especificamente os trabalhos já citados anteriormente de Kaplan (2013) e Kochevitsky (1967), com o ensino, aprendizagem e prática do instrumento Bateria. Nesse momento, afirmações, indicações e direcionamento fornecidos pelos autores serão analisados a partir da ótica do instrumento em questão, resultando em possíveis futuros direcionamentos e posturas a serem assumidas e estudas por profissionais e alunos do instrumento.

Além das obras supracitadas, o trabalho de Cerqueira (2009), o qual, a partir do estudo de Kaplan, propõe um modelo para o ensino e aprendizagem da performance mais genérico (no sentido de ser uma proposta aplicável a diversos instrumentos, que não apenas o piano), é também utilizado como embasamento. Como referencial comparativo, serão utilizados livros específicos para o instrumento, a exemplo de Formulario e Bergamini (2001).

Finalizando, um breve panorama conectando as práticas de aprendizagem e ensino ligadas ao instrumento Bateria às questões emocionais como motivação e pânico de palco, além de aspectos que ressaltam a preocupação com o corpo, focalizando o alongamento e aquecimento, sono e a alimentação serão brevemente relatadas.

2.2 Estudo do movimento

No ensino de instrumento musical, seja ele qual for, a preocupação com o movimento e seu estudo se apresentam como uns dos mais importantes tópicos. Sem dúvida, através do domínio consciente dos movimentos do corpo em interação com determinado instrumento, é possível alcançar determinado nível de proficiência desejado com maior brevidade.

Kaplan (2013, p. 14) afirma que “a técnica de execução do piano poderia ser conceituada como sendo a melhor maneira de coordenar os variados movimentos”. Mais a frente, em capítulo dedicado ao movimento (p. 25), completa reforçando que “o elemento essencial da execução pianística é o movimento.”

Mesmo se tratando de instrumento recente, e existindo um número limitado de trabalhos que abordem de forma mais ampla sua teoria da aprendizagem (no Brasil não foram encontrados materiais que abordam o tema), é possível encontrar alguns estudos que tratam do tema com enfoque específico no instrumento. Um dos principais exemplos que contempla o estudo do movimento na Bateria é a técnica de Moeller.

Nascido em 1886, Sanford August Moeller foi um percussionista, educador e grande entusiasta do ensino do tambor (ES, 2014). Falecido em 1960, teve a figura do grande Baterista Jim Chapin, como um dos maiores responsáveis pela continuidade de seus ensinamentos. Chapin foi autor de, entre outras obras, o importante livro “*Advanced Techniques for the modern drummer*” (1948), considerado uma referência no ensino da Bateria.

Seguindo uma possível árvore genealógica do ensino da técnica Moeller, entre muitos renomados bateristas, o baterista e educador Dom Formulario é atualmente umas das maiores autoridades no ensino da técnica Moeller. Em seu livro “*It’s your move, Motions and emotions*”, escrito em parceria com o também baterista e educador Joe Bergamini (FORMULARO; BERGAMINI. 2001) afirmam que

Sanford Moeller did not invent this stroke. He simply observed many of the top professional drummers of his time and noticed that they all seemed to use a whipping

motion that created a fluid motion and relaxed sound. (FORMULARO; BERGAMINI. 2001)

Visando um maior aproveitamento da energia dispendida em cada movimento, a técnica Moeller pode ser, para objeto de estudo, dividida em três níveis (FORMULARO; BERGAMINI, 2001, p. 16-18). Em cada nível são acionadas, com maior protagonismo, determinadas regiões dos membros superiores, com intuito de uma maior otimização da execução musical, atendendo as especificidades de cada situação.

Sem dúvida a similaridade entre a discurso defendido por Formularo e Bergamini e a anterior afirmação de Kaplan (no que se refere à técnica) é evidente. Ao falar de “movimento fluido” e “som relaxado”, certamente os autores referem-se a uma “melhor maneira de coordenar os variados movimentos”.

Ainda no que se refere à comparação dos dois trabalhos supracitados, importantes contribuições da análise de conceitos fornecida por Kaplan para o ensino e aprendizagem da Bateria podem ser construídas. Certamente, mais significativos do que concepções facilmente aplicáveis ao contexto da Bateria, são os conceitos que implicitamente podem fornecer um embasamento para alguns aspectos da aprendizagem da bateria. Assim, um tópico que pode ser contemplado é a construção de conteúdo programático, visando uma escolha lógica e progressiva de assuntos, tendo a pesquisa científica (os estudos de Kaplan, no caso) como alicerce.

Ao discorrer sobre os movimentos utilizados na execução instrumental do piano, Kaplan (2013, p. 29- 31), divide os movimentos em três grupos. Um desses grupos são os movimentos alternados. Assim o autor define:

Produzem-se quando os braços ou algumas das partes não atuam ao mesmo tempo, e sim alternadamente, em sucessão. Quando estes movimentos alternados são simétricos, como no caso de tocar um tambor em dois tempos - sendo um tempo marcado com a mão direita e o segundo com a esquerda, ou vice-versa – foi comprovado que são de fácil realização

Sendo assim, é possível afirmar que, no ensino da Bateria em nível iniciante é preferível que padrões lineares (toques alternados) sejam trabalhados antes de padrões paralelos (toques os quais dois ou mais membros realizam o mesmo padrão, enquanto outro (s) executa (m) outra célula rítmica). Levando em consideração a maior atividade do pé dominante¹ entre

¹ Membro dominante é o membro no qual as habilidades motoras são mais desenvolvidas.

os membros inferiores, a realização de padrões e exercícios que utilizem o bumbo (pé dominante) alternado com as mãos (sendo as mãos acionadas em diferentes momentos), é certamente a melhor indicação de estudos para os momentos iniciais do instrumento.

Outro aspecto que vale a comparação é o que se pode chamar de estratégias de estudo. Cerqueira (2009, p.117), a partir da já mencionada obra de Kaplan, propõe um modelo de ensino para instrumentos musicais. Numa seção denominada “Ferramentas idiomáticas”, o autor, entre outros tópicos, sugere o estudo das mãos separadas para o piano, declarando que, na etapa de estudo tal procedimento auxilia na assimilação motora. Transportando tal afirmação para o contexto baterístico, infere-se que, além do estudo de membros separados, a combinação inicial de dois membros (sejam um superior e um inferior, ou dois inferiores ou superiores) em fases primárias de determinado estudo, é de grande eficácia.

Vale ressaltar que em todos os processos acima descritos, o papel protagonista do sistema nervoso central é marcante. Portanto, além das obras aqui mencionadas, torna-se necessário um diálogo mais estreito com áreas do conhecimento que estudam o funcionamento do sistema nervoso central com processos de aprendizagem e afins, como neuroeducação, neuropsicologia, entre outras.

2.3 Projeção mental e memória

Tanto Kaplan quanto Kochevitsky fazem referência ao decorrer de suas obras à importância do Sistema Nervoso Central no processo de aprendizagem instrumental. Um assunto que chama atenção é o fato do maior aproveitamento da aprendizagem a partir da projeção mental das etapas a serem seguidas. Nesse sentido, Kaplan (2013, p. 75) discorre:

Tem sido demonstrado (GATES e outros) que pensar uma determinada atividade muscular aumenta a tensão dos músculos que iriam intervir na ação. Esse fenômeno sugere a possibilidade de que a aprendizagem e o aperfeiçoamento das habilidades motoras podem ser logrados pensando-se, isto é, repetindo mentalmente os diversos “passos” da atividade a ser aprendida

Também sobre a atividade cerebral dissociada da ação muscular, mais especificamente à leitura musical, afirma Kochevitsky (1967, p. 73):

A leitura mental, silenciosa, de uma composição musical (ou alguma parte dela, se necessário), muitas vezes ajuda mais do que o toque real para unir sons separados em linhas musicais significativas

Tais comprovações indicam a efetividade da projeção de determinada ação (execução musical), seja antes da atividade, ou mesmo nos intervalos, em eventuais dificuldades. Levando em consideração as circunstâncias que envolvem o estudo da Bateria, como a dificuldade por parte de estudantes e profissionais de locais apropriados para estudo (devido à alta projeção sonora do instrumento no ambiente), a prática de projeção mental do estudo revela-se de interessante valia.

Outro aspecto que pode ser percebido na declaração acima é a leitura, trazendo para a discussão outro importante elemento na aprendizagem: a memória. No caso, segundo Kaplan (2013, p. 63), trata-se de memória visual. Sendo assim, no processo de aprendizagem da Bateria, é aconselhável que sempre que possível seja utilizada a escrita/leitura como recurso para aprendizagem. Seja através de notação ocidental tradicional, ou mesmo por escritas alternativas, utilizando símbolos espacialmente organizados, de acordo com o objetivo do exercício.

No estudo de instrumentos musicais, ocorre o acionamento dos diferentes tipos de memória. Kaplan (2013, p. 63) define memória como “conjunto de funções do psiquismo que nos permite conservar o que foi, de algum modo, vivenciado”. Ainda no mesmo trecho, o autor cita quatro tipos de memória que considera importante para o estudo do piano, são elas: visual; auditiva; cinestésica e lógica. Entretanto, anuncia a existência de outros tipos de memória, a exemplo das olfativa e tátil.

No caso da aprendizagem baterística, além das quatro memórias assinaladas com maior ênfase por Kaplan, a memória tátil merece especial atenção. A relação das mãos com as baquetas, o que envolve a escolha de posicionamentos das baquetas nas mãos e suas possibilidades de abordagem, é fundamental para a aprendizagem do instrumento. Nesse sentido, cabe um estudo mais aprofundado de memória tátil e suas características, na aprendizagem da Bateria. Formulario e Bergamini (2001, p. 7-9) fazem uma detalhada explanação sobre as possibilidades de pegada (*grip*) na baqueta. Para isso, além de descrições textuais, utilizam também figuras, como forma de elucidar possíveis interpretações textuais equivocadas.

2.4 Escolha de equipamento

Mesmo havendo direcionamentos comuns ao que se refere às questões técnicas, especialmente aos princípios básicos, cada indivíduo desenvolve as suas técnicas de acordo às suas ambições artísticas. Sobre isso, Kochevistky (1967, p. 53- 54) declara que “Todo artista criativo tem sua técnica individual adequada para a realização de suas intenções”.

Sem dúvida “expressão artística” é um campo bastante amplo, e destrinchar mesmo que alguns de seus conceitos extrapolaria o âmbito deste trabalho, não sendo também esse o objetivo. Portanto, será mencionado aqui um pequeno aspecto que está intimamente ligado ao resultado sonoro final na execução musical de um baterista, conseqüentemente sua expressão musical: a escolha de seu equipamento.

A escolha do tipo de material para determinada apresentação artística, deve ser pautada levando em conta o estilo em questão a ser executado, sensível às aspirações artísticas de cada indivíduo. No caso da Bateria, a grande oferta de materiais com características distintas, auxilia o músico na busca pela sonoridade desejada. Entretanto, o desconhecimento do potencial e característica de cada equipamento, faz com que o baterista se afaste do objetivo de expressar-se artisticamente. Portanto, é imprescindível em níveis de uma educação profissionalizante, a inclusão de tópicos que versem sobre as opções de materiais e suas características, numa futura elaboração da teoria da aprendizagem baterística.

Sobre esse tema vale destacar o trabalho de Johnson (2007), o qual elabora um detalhado guia no qual descreve e compara diferentes tipos de peles, aros e tambores. Mesmo não contemplando todas as marcas e modelos (o que, diante da crescente industrialização do mercado de instrumentos musicais, seria impossível), o baterista e educador, a partir do compartilhamento de suas experiências, fornece valioso material para estudo de tais aspectos. Outras possíveis fontes de informação sobre materiais são os sites dos mais diversos fabricantes de equipamentos e acessórios, onde são expostas algumas informações técnicas sobre os produtos.

2.5 Aspectos da Teoria da aprendizagem comum a todos os instrumentos

Todos os itens explanados até aqui, estão diretamente associados e exemplificados com a aprendizagem da Bateria. A seguir, alguns tópicos genéricos, aplicáveis à aprendizagem de todos os instrumentos, serão brevemente identificados. É certo que tais assuntos extrapolam

o ensino e aprendizagem da Bateria, mas o domínio dos mesmos é de grande importância para a elaboração de práticas de aprendizagem eficazes e concisas do instrumento.

2.6 Aspectos psicológicos: motivação e equilíbrio psicológico em situações de execução

Além de todos os itens já mencionados, um importante eixo na aprendizagem de instrumentos musicais é a presença de aspectos psicológicos na aprendizagem e prática instrumental. O equilíbrio emocional, a exemplo das abordagens motivacionais adequadas a cada situação/aluno, é essencial para um processo de ensino e aprendizagem de sucesso.

Kaplan (2013, p. 54-62) dedica um capítulo a discorrer sobre a influência de alguns fatores psicológicos no processo de aprendizagem. Para isso, cita alguns componentes que considera importantes para propiciar um ambiente onde o aluno esteja motivado. Nesse contexto, apresenta a necessidade de o professor ter acesso às teorias da motivação, para assim direcionar melhor os caminhos a serem percorridos na aprendizagem, sempre sensíveis às questões motivacionais.

Dentre os componentes, estão as “informações relativas do aluno”; que dizem respeito à individualidade de cada um, considerando as características pessoais de cada aluno, como idade, experiências prévias, traços da personalidade etc. Outro importante componente citado é a “Escolha do material didático a ser empregado”. A dificuldade exacerbada, ou a grande facilidade em determinado estudo, pode levar ao processo de desmotivação do estudo do instrumento por parte do aluno. Assim sendo, cabe ao professor a escolha do material didático adequado a cada situação e a cada aluno.

Outro significativo aspecto a ser levando em conta é a ansiedade de palco, que algumas vezes evolui para pânico de palco. Kochevitsky (1967, p. 75-77) dedica um capítulo para apresentar a ansiedade de palco enfocando o Sistema Nervoso, e assim relata o processo e possíveis consequências. Sobre isso afirma:

A ansiedade no palco aumenta todos os defeitos comuns. O pianista será incapaz de regular a energia do movimento, conseqüentemente a qualidade do som, em detrimento dos matizes dinâmicos. Erros anteriores que foram corrigidos, serão revividos

Algumas ações para diminuir a ansiedade na preparação para uma performance são sugeridas por Ray (2009), como “planejar o tempo (de estudo) considerando as atividades extra-

musicais do dia (dia ‘pesado’, estudo mais ‘leve’ e vice-versa) “ e “ensaiar sempre o que já foi estudado individualmente”, “pulando” trechos que ainda precisam ser trabalhados, otimizando assim o tempo de estudo.

A autora ainda menciona o uso de medicamentos para a diminuição da ansiedade em situações de performance musical. Porém afirma que, o uso de medicamentos é citado no seu texto como “um recurso possível, porém não aprofundado por ser um assunto que demanda uma discussão separada face sua complexidade e implicações da área médica” (RAY, 2009 p. 10). Ainda sobre o assunto, discorre a autora:

Convém acrescentar que o uso de medicamentos prescritos no combate a ansiedade é um recurso válido e necessário em casos específicos. Porém, constitui-se num recurso a ser utilizado somente depois de esgotados todos os recursos naturais(...)

Com certeza o uso de medicamentos para controle de ansiedade em performances deve ser acionado apenas em casos extremos. Portanto, cabe ao professor informar seus alunos sobre as possibilidades de técnicas e estudos relativos ao tema, promovendo assim um processo de aprendizagem mais assertivo.

2.7 Alongamento e aquecimento

Outro tema que deve estar presente em estudos de aprendizagem do instrumento Bateria é a questão fisiológica, mais especificamente as funções físicas e mecânicas que dizem respeito às práticas instrumentais. Portanto, é importante que assuntos como alongamento e aquecimento estejam na pauta do ensino de todo instrumento musical.

Ray e Marques (2015) fazem uma importante contribuição nesse sentido. As autoras explanam conceitos de alongamento e aquecimento, suas funções e benefícios tendo como foco principal o performer. Em seguida, propõem uma sequência de alongamentos básicos (p. 1226-1227) para músicos.

Sem dúvidas tais conhecimentos e práticas devem ser incorporados no ensino e aprendizagem de todos os instrumentos musicais. O domínio e conhecimento dos termos e componentes corpóreos envolvidos nas práticas são essenciais para possibilitar estudos e práticas saudáveis, sem grandes intercorrências, tanto para professores como para estudantes.

2.8 Considerações finais

Aqui foram sugeridos alguns direcionamentos para a aprendizagem da Bateria através de analogias realizadas com estudos referentes à Teoria da aprendizagem pianística, mais especificamente, as obras de Kaplan (2013) e Kochevitsky (1967). Foi possível identificar interseções e similaridades entre os dois instrumentos. Entretanto, outras obras (não apenas de teoria da aprendizagem pianística, mas também de outros instrumentos musicais) devem ser consultadas e a partir de possíveis correlações das mesmas com a prática baterística, direcionamentos mais concretos no que dizem respeito à aprendizagem do instrumento, serão identificados com maior facilidade.

A elaboração de uma Teoria da aprendizagem da Bateria exige, além do conhecimento de abordagens e estilos pertinentes ao instrumento, conexões com outras ciências, e uma área do conhecimento que merece destaque é a neuroeducação. Entender os processos de aprendizagem cerebral, suas características e limitações, é de grande valia na fundamentação do tema. Outro campo que possivelmente acrescentará conceitos edificantes para a matérias são os estudos relativos à psicologia do esporte, contribuindo, através da psicologia, para a otimização dos procedimentos adotados por alunos e professores de Bateria.

Há de se considerar também todo o conhecimento gerado por grandes bateristas e professores do instrumento. A produção de métodos (livros, DVDs etc), bem como o desenvolvimento de metodologias próprias de ensino (ações que, em sua grande maioria ocorrem afastadas do ambiente acadêmico), devem ser consideradas em um estudo mais aprofundado do tema. É provável que estudos e técnicas criados e desenvolvidos por profissionais da área, mesmo que sem embasamento científico imediato, estejam de acordo com os postulados que envolvem a aprendizagem do cérebro e corpo, e sua maior eficácia. Tal afirmação foi exemplificada com a explanação da técnica Moeller, descrita anteriormente.

A elaboração de uma Teoria de aprendizagem instrumental demanda interdisciplinaridade, com diferentes áreas, com suas perspectivas, contribuindo para a construção de um novo conhecimento. Portanto, este trabalho tem o intuito de trazer uma pequena contribuição na construção de uma Teoria da Aprendizagem da Bateria.

2.9 Referências

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical. **Opus: Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Goiânia, v. 15, n. 2, p.105-124, dez. 2009. Semestral. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/viewIssue/18/19>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

CHAPIN, Jim. **Advance Techniques for the Modern Drummer**: Coordinated independence as applied to Jazz and Bee-Bop. EUA: Jim Chapin, 1948.

ES, Jai. **The Moeller Technique in Detail #1**: Free Drum Lesson with DrummerJaiEs. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aemzy6OF-VA>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

FORMULARO, Dom; BERGAMINI, Joe. **It's Your Move**: Motions and Emotions. Los Angeles: Alfred Publishing, 2001. 96 p.

GLASS, Daniel. **A century of Drumming evolution**. Disponível em: <<http://vicfirth.com/drumset-history/>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

JOHNSON, Scott. **Bíblia para afinar bateria**. 2007. Disponível em: <<http://www.batera.com.br/contents/artigos/biblia-para-afinar-bateria.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da Aprendizagem Pianística**: Uma abordagem psicológica. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 2013. 104 p.

KOCHEVITSKY, George. **A arte de tocar piano**: Uma abordagem científica. Los Angeles: Alfred Publishing, 1967. 94 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/21387>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

RAY, Sonia. Considerações sobre o pânico de palco na preparação de uma performance musical. In: **Mentes em Música**. Ilari, B. e Araujo, R.C. (Orgs). Curitiba: Deartes, 2009. Pgs. 158-178.

RAY, Sonia; MARQUES, Xandra Andreola. O alongamento muscular no cotidiano do performer musical: estudos conceituais e aplicações. **Anppom: Décimo quinto congresso**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p.1220-1229, jul. 2015. Anual. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/index.htm>. Acesso em: 02 jun. 2017.

3 Método: Ritmos do Candomblé Ketu na Bateria

Adaptações para o instrumento dos toques Agueré, Vassi, Daró e Jinká, a partir das práticas de Iuri Passos.

3.1 Prefácio

É possível identificar na Música Popular Brasileira a presença de diversos elementos da música de matriz africana. Desde meados do séc. XX, compositores, arranjadores e artistas vêm utilizando elementos da música do Candomblé como importante referencial em seus trabalhos. Nesse contexto, o ritmo tem especial destaque, sendo um elemento de assídua presença na Música Popular.

Este livro tem o intuito de contribuir com o processo de adaptação de ritmos afro-brasileiros para a bateria. Para isso, a partir das práticas de Iuri Passos (Alabê² do Gantois, um dos Terreiros mais tradicionais da cidade de Salvador, Bahia), serão apresentadas adaptações de 4 toques³ do Candomblé Ketu. Espero que o conteúdo aqui apresentado possa servir de ferramenta para profissionais, professores e estudantes de bateria, não apenas apresentando diferentes possibilidades rítmicas a serem incluídas em suas práticas, mas também possibilitando novas abordagens no instrumento, a partir de produções baseadas na música de matriz africana.

Acredito também que este material pode ser de significativa valia para artistas e estudiosos de outros instrumentos, fornecendo subsídios para suas produções ligadas ao tema, a partir das células rítmicas e adaptações apresentadas⁴.

Em última análise, espero que esse método possa contribuir na difusão e preservação da música afro-baiana, compartilhando adaptações de ritmos do universo afro-religioso para a bateria.

Rafael Palmeira

² Alabê é cargo dado ao músico mais experiente do Terreiro Candomblé.

³ No âmbito do Candomblé, os ritmos são conhecidos como “toques”.

⁴ Além do aspecto rítmico, é necessário considerar também a utilização de melodias de cânticos religiosos em diversos contextos da música popular. Essa é uma questão complexa que envolve temas como apropriação cultural, direitos autorais, além dos limites do que deve ou não ser publicizado do Candomblé. Tais questões extrapolam a abrangência deste trabalho, que tem como foco a adaptação para a bateria, de padrões rítmicos executados pelos instrumentos tradicionais. Entretanto, ao fim do livro, na seção **Sugestões de leituras**, algumas obras que abordam esses temas serão citadas, com o intuito de proporcionar ao leitor um maior embasamento no que se refere ao assunto.

3.2 Sobre o método

Esse livro está dividido em 3 seções:

-Seção 1: Compreende toda a parte introdutória do método. Nela consta inicialmente uma **Breve Contextualização**, onde o leitor poderá ter acesso a informações básicas sobre a música do Candomblé e sua utilização na Música Popular brasileira. Na sequência são apresentadas **Algumas considerações** sobre os instrumentos tradicionais do Candomblé, a relação dos padrões rítmicos com outros elementos (dança e melodia) no contexto religioso, bem como escolhas de escritas adotadas no livro. Finalizando, **Informações Sobre a parte didática** estão compartilhadas. Nesse tópico, procedimentos de utilização do livro acham-se descritos.

-Seção 2: Compreende toda a parte didática do livro. Nela estarão presentes as transcrições dos toques e suas respectivas adaptações para a Bateria. Os quatro toques estudados (Agueré, Vassi, Daró e Jinká) são abordados em quatro capítulos (um para cada toque), além de um capítulo denominado **Estudos avançados**, onde serão propostos padrões os quais o pé esquerdo tem maior protagonismo.

-Seção 3: Contém todo o material complementar. Nela estão apresentadas as **Leituras Sugeridas, Audições sugeridas, Informações sobre o DVD e o DVD** (este último contendo registros audiovisuais de exemplos do conteúdo do livro, além de performances de Iuri Passos –ver. Pg 34)

3.3 Seção 1

3.3.1 Breve contextualização

Em Salvador, no que se refere aos Terreiros de Candomblé, é possível identificar três principais grandes grupos, conhecidos pela nomenclatura de Nações: Ketu, Jêje e Angola. Apesar de existir muitas similaridades e interseções, cada Nação tem suas características musicais próprias. Além das peculiaridades pertinentes às Nações, cada Terreiro possui independência quanto aos direcionamentos adotados nos mais diversos procedimentos e rituais, incluindo também os aspectos musicais.

Além disso, dentro de um Terreiro, é possível identificar pequenas diferenças de abordagem por parte de diferentes instrumentistas. Isso, porém, não exclui a existência de códigos-fonte que identificam e diferenciam os ritmos. Portanto, na música produzida nos Terreiros da Candomblé não existe uma padronização fixa de procedimentos e execução. A dinamicidade e pluralidade de abordagens e execuções são características muito importantes que não devem ser desconsideradas.

Portanto, é importante afirmar que este método foi baseado nas práticas musicais do Terreiro Ilê Iyá Omi Axé Iyámassê, pertencente à Nação Ketu, mais conhecido como Terreiro do Gantois, localizado no bairro da Federação, cidade de Salvador- Bahia. Todas as transcrições e adaptações tiveram como fonte aulas com Iuri Passos, filho de santo e alabê do Terreiro do Gantois. Além das aulas, serviram como material adicional de comparação, algumas visitas a festas públicas do referido Terreiro⁵ e a análise de áudios de CDs com a presença de músicos do Gantois.

3.3.1.1 Dos terreiros para os palcos

Desde a primeira metade do Séc. XX a Música dos Terreiros de Candomblé vem influenciando mais fortemente a produção da Música Popular na Bahia. Os grupos de Afoxé podem ser considerados uns dos primeiros elos dos Terreiros com o mundo externo, que

⁵ Vale ressaltar que não houveram registros das visitas às festas públicas. Tais momentos contribuíram para uma compreensão mais ampla de todo o contexto, além da possibilidade de vivenciar os conteúdos apreendidos nas aulas e nas audições.

trouxeram para o carnaval de Salvador um pouco desse universo musical através da execução de cânticos, melodias e ritmos, mais especificamente o toque Ijexá.

A utilização de elementos da música afro-baiana pode ser percebido ao longo das décadas através de obras de artistas e grupos como Os Tingoãs, Gilberto Gil e Orkestra Rumpilezz, a exemplos dos discos Os Tingoãs (1973), Refavela (1977) e Rumpilezz (2009), respectivamente. Para tanto, foi necessário que instrumentistas, arranjadores e compositores construíssem novas abordagens em suas práticas, tendo como base a música do Candomblé.

3.3.2 Algumas considerações

3.3.2.1 Sobre os instrumentos tradicionais

Os atabaques Lé, Rumpi e Rum (tambores, respectivamente agudo, médio e Grave), acrescidos do Gã (campânula de metal) compõem o denominado quarteto instrumental. A música tem função protagonista nos rituais públicos e é de responsabilidade do quarteto instrumental, juntamente ao canto, sua manutenção.

Os atabaques Rumpi e Lé, em companhia do Gã, têm função de acompanhamento, mantendo padrões fixo durante a execução de cada toque. Cabe ao Rum o papel principal, de solista.

O Gã é tocado com baqueta (geralmente de metal). A depender do toque, os atabaques Rumpi e Lé são tocados com as duas mãos diretamente na pele, ou segurando duas baquetas, denominadas Aguidavis. Também a depender do toque, o Rum pode ser tocado com as duas mãos diretamente na pele, ou com a mão direita⁶ segurando um Aguidavi, enquanto a mão esquerda tem contato direto com a pele.

⁶ Todas indicações relativas à utilização de membros dominante e não-dominante dizem respeito aos **destros**. Para os **canhotos**, solicito que invertam o comando: onde tiver indicação de mão direita, leia-se mão esquerda, e vice-versa.

Em todos os toques abordados nesse método os tambores Rumpi e Lé são executados com ambas as mãos portando Aguidavis, enquanto o Rum, também em todos os toques presentes no livro é tocado com a mão direita portando Aguidavi, e a mão esquerda em contato diretamente com a pele do instrumento.

3.3.2.2 Sobre música e contexto

É impossível uma ampla compreensão de determinado gênero musical sem considerar todo o contexto que o cerca. Aspectos culturais, sociais, geográficos e políticos devem ser levados em conta.

Na música dos terreiros de Candomblé, a estreita relação entre os padrões rítmicos produzidos pelos instrumentos com os cânticos (letra e melodia) e a dança, além de toda interação com os demais elementos ritualísticos, são imprescindíveis para um entendimento mais abrangente do fenômeno musical. Entretanto, tais questões fogem do propósito principal deste livro. Sendo assim, ao final do método uma pequena lista com **Leituras Sugeridas** e uma breve relação de **Audições Sugeridas** estarão à disposição daqueles que desejarem um maior aprofundamento no tema.

3.3.2.3 Sobre a escolha da escrita e questões específicas da Bateria

Diversos estudiosos das Músicas de matriz africana defendem que a escrita musical ocidental é inadequada quando o assunto são ritmos da afro-diáspora. Sem dúvida esses ritmos possuem nuances que uma transcrição baseada em tais parâmetros não contempla. Porém, vale ressaltar que esse livro tem como público-alvo músicos (bateristas em especial), e a escrita ocidental é a linguagem mais comumente utilizada em livros e métodos do gênero.

No intuito de sanar um pouco as possíveis distorções de interpretação no processo da transcrição musical, ao final deste método encontra-se um **DVD** onde todas as abordagens dos instrumentos tradicionais, bem como algumas adaptações para a Bateria, estão registradas em vídeo. Além disso, estão registradas também quatro performances de Iuri Passos (uma performance de cada toque abordado). Assim, cada leitor poderá construir suas próprias interpretações, não apenas a partir da escrita, mas tendo também o recurso audiovisual como

importante ferramenta, além de ter acesso a um maior número de abordagens (no caso das performances de Iuri) de cada toque.

Ainda sobre a escrita, desta vez relativa às questões mais específicas da Bateria, optei por não distinguir a localização no pentagrama dos instrumentos chimbal e prato de condução. Assim cada leitor ficará livre por optar entre os dois instrumentos em suas práticas.

3.3.3 Informações sobre a parte didática (seção 2)

Como afirmado anteriormente, será dedicado um capítulo para cada toque. O início de cada capítulo será iniciado com uma breve descrição de suas principais características. Em seguida estarão as transcrições dos instrumentos tradicionais do Candomblé Ketu (ver p. 33), enfatizando algumas variações do Rum (tambor solista). Em relação às variações do Rum, denomino Base a variação que aparece com maior frequência em contextos de execução. Além da Base, são transcritas de 4 a 6 outras variações. No que diz respeito a essas últimas, são numeradas apenas com finalidade didática, não havendo hierarquia entre elas. Apenas a última variação é identificada como Variação Final por ser o padrão rítmico que anuncia a finalização das execuções em contextos ritualísticos.

Posteriormente serão apresentadas algumas abordagens para a bateria a partir dos padrões rítmicos pertinentes a cada toque. As abordagens começam com um tópico denominado **exercícios preparatórios**, onde o padrão rítmico do Gã é confrontado com diversas possibilidades de agrupamentos de subdivisões quaternárias ou ternárias, a depender das características de cada toque. Tais agrupamentos, bem como possíveis desdobramentos deles na bateria, serão apresentados na seção **Como estudar**.

Logo após, serão sugeridos alguns **Sistemas de Condução**. Para cada sistema são apresentadas versões com diferentes padrões rítmicos para o pé esquerdo. Na sequência, as **Adaptações** para o instrumento são apresentadas. Vale ressaltar que essas adaptações são elaboradas a partir das variações do Rum, ou seja, a Base faz referência à Base do Rum, a Variação 1 faz referência à Variação 1 do Rum, e assim sucessivamente. Finalizando, são apresentados os **Exemplos de combinações: condução 1 + adaptações**, onde são escritos os exemplos da condução 1, acrescidos de todas as variações de bateria. É interessante observar

que existe possibilidades de combinações com todas as conduções, ficando a critério do leitor praticar as combinações utilizando a (s) condução (ões) que mais lhe agrada (m).

Finalizando a seção 2, os **Estudos Avançados** apresentam sistemas de condução nos quais o pé esquerdo tem um maior protagonismo

3.3.4 Legenda

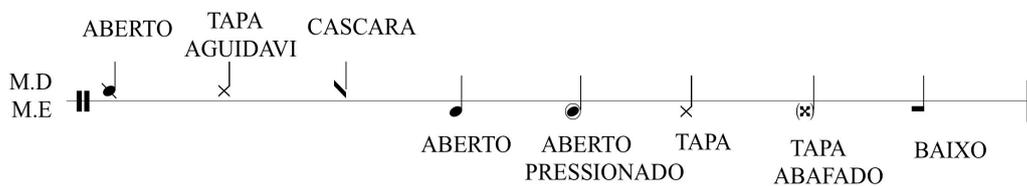
1) Gã



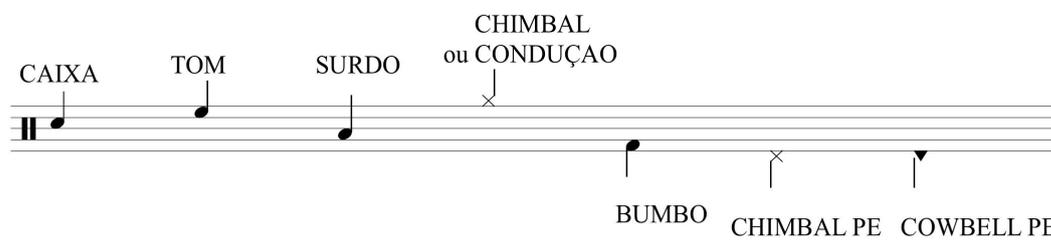
2) Lé e Rumpi



3) Rum



4) Bateria



3.3.5 Como estudar

Antes de iniciar o estudo das adaptações de toques de Candomblé na Bateria, no início de cada seção sugiro uma série de exercícios, denominados **Exercícios Preparatórios**, nos quais serão exploradas todas as possibilidades rítmicas a partir das duas diferentes situações encontradas nesse livro: compassos com **subdivisão ternária** e compassos com **subdivisão quaternária**.

Os exercícios preparatórios consistem na combinação dos padrões de condução (apresentados em cada seção) com os grupos de subdivisão ternárias e quaternárias explanados em seguida.

3.3.5.1 Indicações de estudo

-Os padrões de condução devem ser executados pela mão direita, enquanto os grupos serão explorados pela mão esquerda e/ou pelo pé direito (para destros. Ver pg. 33)

-Nos grupos que contém dois ou três toques seguidos, sugiro uma sequência de combinações possíveis entre o bumbo e a caixa (**Opções de Combinação, pg 41**)

-Mesmo sendo representadas apenas pela caixa, as variações da mão devem ser executadas também pelos demais tambores.

- A combinação das conduções com os grupos devem ser exploradas sempre em todos os tempos dos compassos.

-Cada exercício deve ser repetido no mínimo 4 vezes em cada tempo.

3.3.6 Exercícios preparatórios

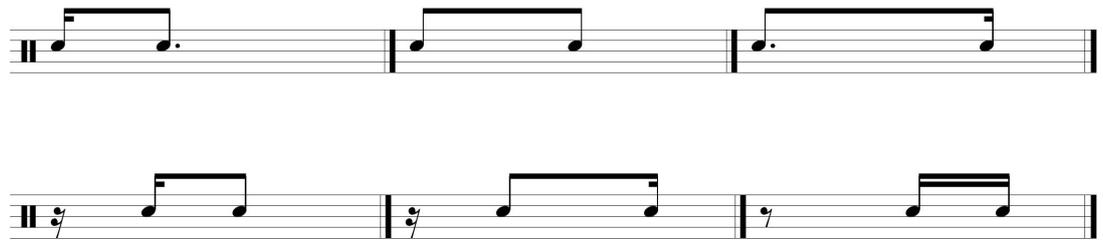
3.3.6.1 Subdivisão quaternária

A partir de qualquer condução descrita nos ritmos de subdivisão quaternária (Agueré e Daró), exploraremos os grupos apresentados abaixo.

Um toque por tempo do compasso:



Dois toques por tempo do compasso:



Três toques por tempo do compasso:

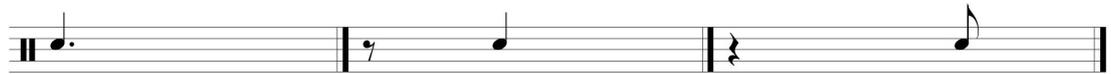


Exercícios preparatórios

3.3.6.2 Subdivisão ternária

A partir de qualquer condução descrita nos ritmos de subdivisão ternária (Vassi e Jinká), exploraremos os grupos apresentados abaixo.

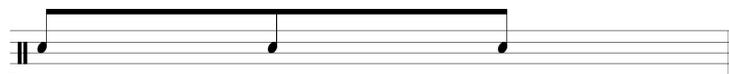
Um toque por tempo do compasso:



Dois toques por tempo do compasso:



Três toques por tempo do compasso:



3.3.6.3 Opções de Combinação

Dois toques por tempo do compasso:

1)



2)



3)



4)

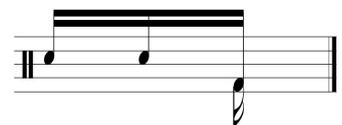


Três toques por tempo do compasso:

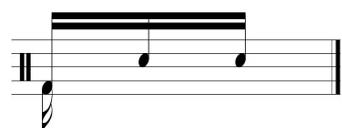
1)



2)



3)



4)



5)



6)



3.4 Seção 2

3.4.1 Agueré

Ritmo tocado exclusivamente para o Orixá Oxóssi, divindade relacionada à caça. O Agueré é executado entre 75 e 95 bpm (aproximadamente).

Quarteto Instrumental

Gã

Rumpi

Lé

Rum

Base

M.D
M.E

4/4

-Variação 1

M.D
M.E $\text{||} \frac{4}{4}$

-Variação 2

M.D
M.E $\text{||} \frac{4}{4}$

-Variação 3

M.D
M.E $\text{||} \frac{4}{4}$

M.D
M.E $\text{||} \frac{4}{4}$

M.D
M.E $\text{||} \frac{4}{4}$

-Variação 4

M.D
M.E $\text{||} \frac{4}{4}$

M.D
M.E $\text{||} \frac{4}{4}$

-Variação 5

M.D
M.E

M.D
M.E

-Variação 6 (final)

M.D
M.E

M.D
M.E

M.D
M.E

M.D
M.E

obs:

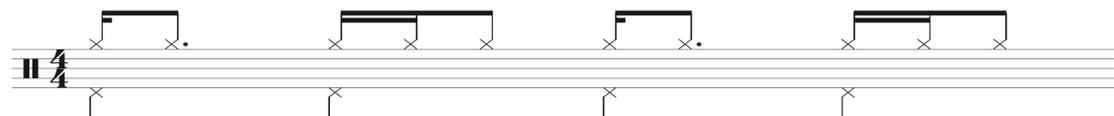
- 1- A variação (4) é um pequeno motivo extraído da variação (3)
- 2- É comum encontrarmos a variação (5) no início da execução.
- 3- A variação final (6), frequentemente decorre do desenvolvimento da variação (3).

Sistemas de Condução

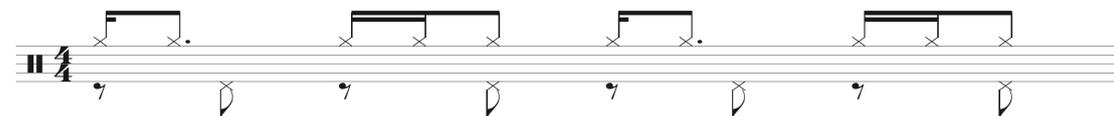
1)



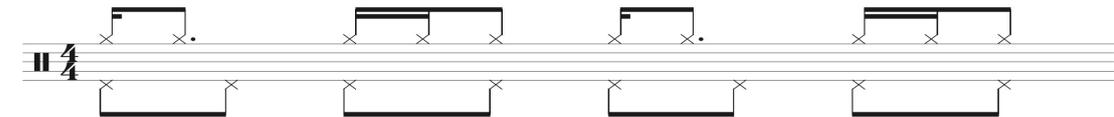
1a)



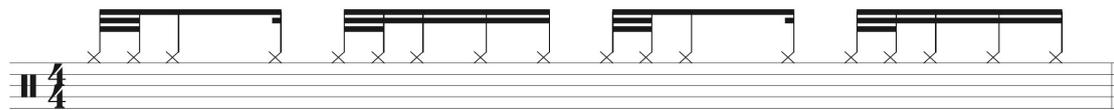
1b)



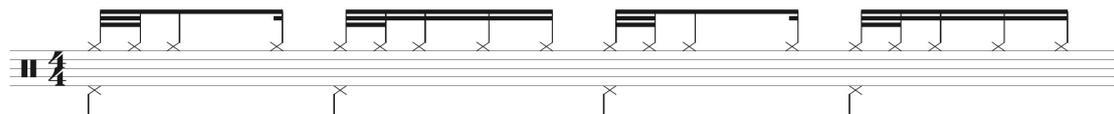
1c)



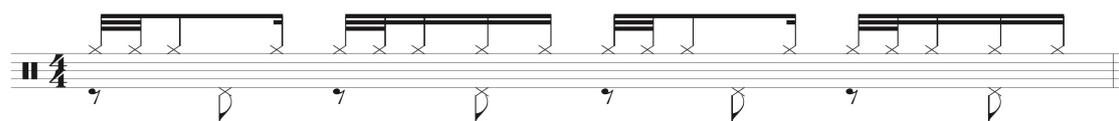
2)



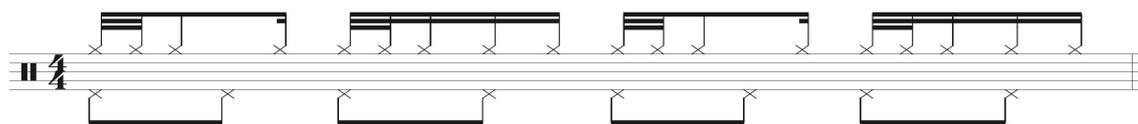
2a)



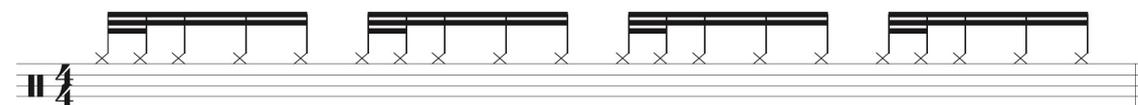
2b)



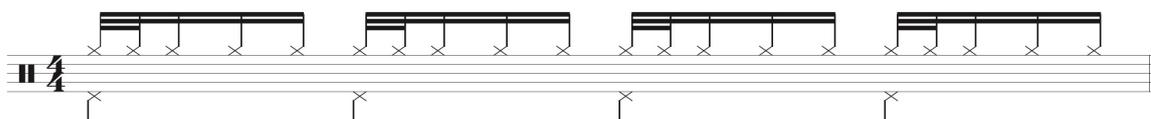
2c)



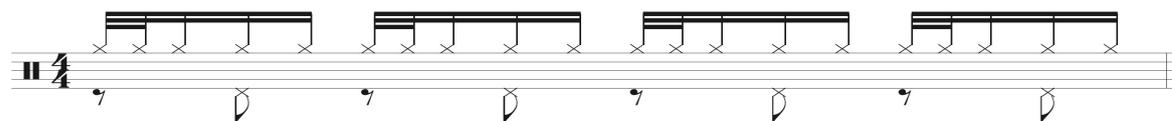
3)



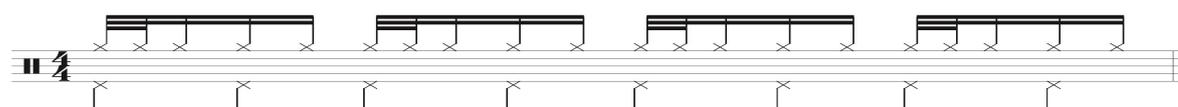
3a)



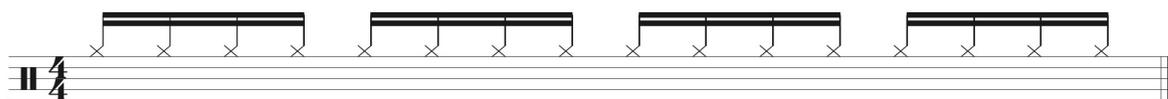
3b)



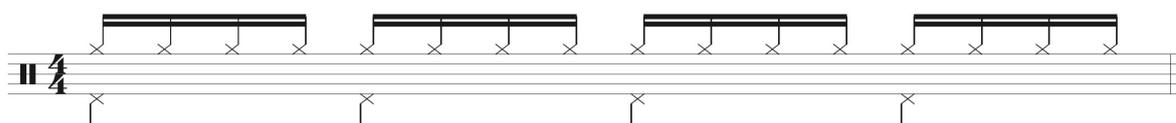
3c)



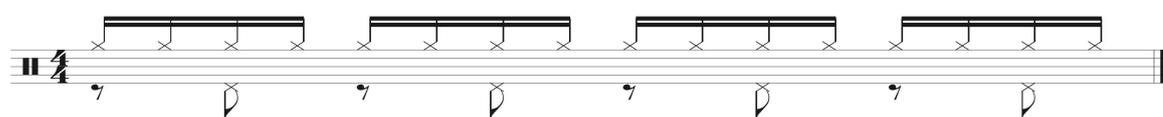
4)



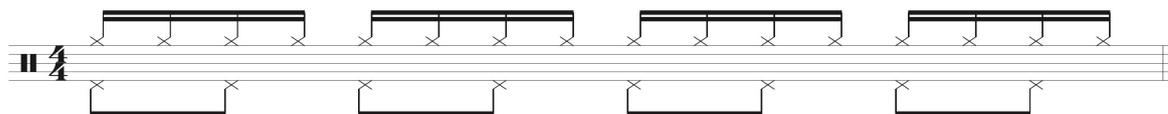
4a)



4b)



4c)



Adaptações

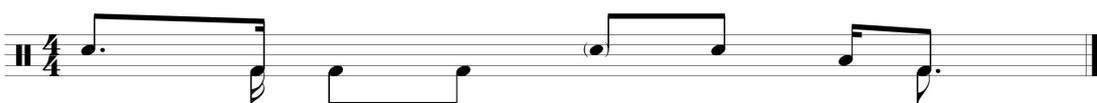
Base



Variação 1



Variação 2



Variação 3

Musical notation for 'Variação 3', consisting of three staves in 4/4 time. The first staff begins with a double bar line, followed by three diagonal slashes indicating a measure rest. The melody then begins in the fourth measure with a quarter note on G4 and a quarter note on F4. The second staff contains a quarter note on E4 and a quarter note on D4 in the first measure, a quarter rest and a quarter note on C4 in the second measure, a quarter note on B3 and a quarter note on A3 in the third measure, and a quarter note on G3 and a quarter note on F3 in the fourth measure. The third staff contains a quarter note on E4 and a quarter note on D4 in the first measure, a quarter note on C4 and a quarter note on B3 in the second measure, a quarter note on A3 and a quarter note on G3 in the third measure, and a quarter note on F3 and a quarter note on E3 in the fourth measure. The piece ends with a double bar line.

Variação 4

Musical notation for Variation 4, consisting of two staves. The first staff is in 4/4 time and contains three measures of rests followed by a half note G4 and a half note F4. The second staff begins with a repeat sign, followed by a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3, ending with a repeat sign.

Variação 5

Musical notation for Variation 5, consisting of two staves. The first staff is in 4/4 time and contains three measures of rests followed by a half note G4 and a half note F4. The second staff begins with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4, followed by a quarter note C4 and a quarter note B3, ending with a repeat sign.

Variação 6 (final)

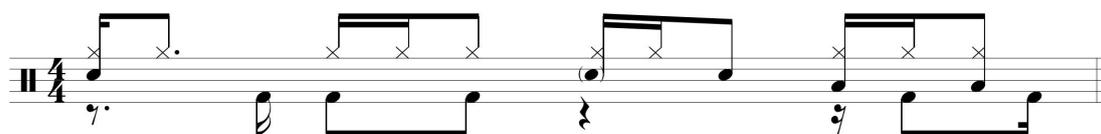
Musical notation for Variation 6 (final), consisting of four staves. The first staff is in 4/4 time and contains three measures of rests followed by a half note G4 and a half note F4. The second staff begins with a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3, ending with a repeat sign. The third staff begins with a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3, ending with a repeat sign. The fourth staff begins with a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3, ending with a repeat sign.

Exemplos de combinações: condução 1+ adaptações

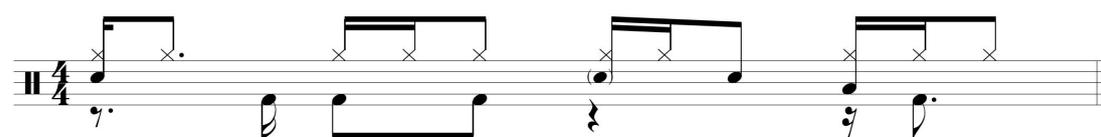
-Condução 1 + Base



-Condução 1 + variação 1



-Condução 1 + variação 2



-Condução 1 + variação 3



-Condução 1 + variação 4

Musical notation for 'Condução 1 + variação 4'. It consists of two staves in 4/4 time. The top staff begins with a double bar line and a slash, indicating a rest. The bottom staff starts with a repeat sign and contains a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note, followed by a repeat sign. The piece concludes with a final cadence.

-Condução 1 + variação 6

Musical notation for 'Condução 1 + variação 6'. It consists of four staves in 4/4 time. The top staff begins with a double bar line and a slash. The second and third staves contain rhythmic patterns with notes and rests, including a sequence of quarter and half notes. The bottom staff concludes the piece with a final cadence.

Obs:

A combinação da condução 1 com a variação 5 não foi exemplificada devido ao fato dessa variação exigir a execução utilizando os dois membros superiores, impossibilitando a combinação.

3.4.2 Vassi

Ritmo tocado para vários Orixás, dentre eles os Exu, Ogum, Oxóssi, Oxum. O Vassi é executado entre 80 e 90 (aproximadamente). Vale ressaltar que “Vassi” é um termo utilizado para identificar diferentes toques, sendo as variações do Rum o principal fator de diferenciação.

Quarteto Instrumental

Gã

Rumpi

Lé

Rum

Base

M.D
M.E

12/8

- Variação 1

M.D
M.E $\text{||} \frac{12}{8}$ /

M.D
M.E ||

M.D
M.E ||

-Variação 2

M.D
M.E $\text{||} \frac{12}{8}$ /

M.D
M.E ||

-Variação 3

M.D
M.E $\text{||} \frac{12}{8}$

M.D
M.E ||

Bateria

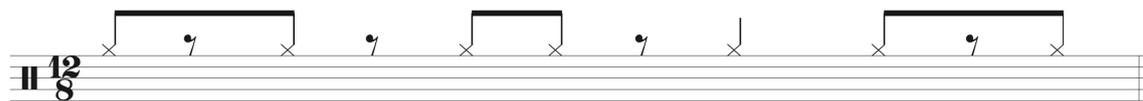
Exercícios preparatórios

The image displays seven staves of musical notation for a drum exercise. The first staff is marked with a 12/8 time signature. The notation uses 'x' for cymbals and 'y' for snare drum, with stems and beams indicating the rhythm. The exercise is divided into four measures per staff, with a double bar line at the end of each staff.

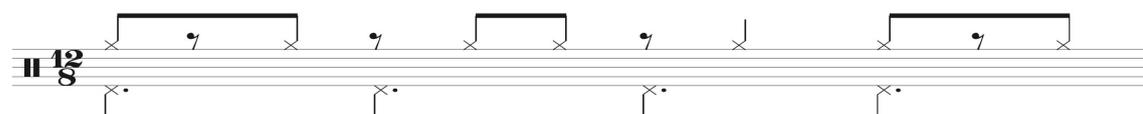
-Praticar inicialmente na caixa. Em seguida utilizar os demais tambores, bem como o bumbo. Algumas opções de orquestração estão descritas na seção inicial “Como estudar”.

Sistemas de Condução

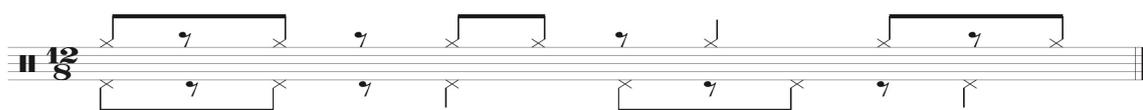
1)



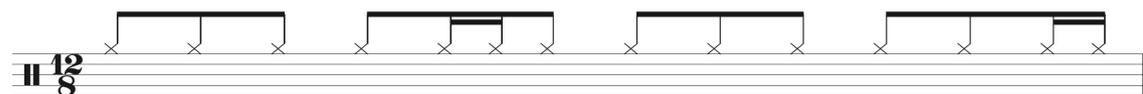
1a)



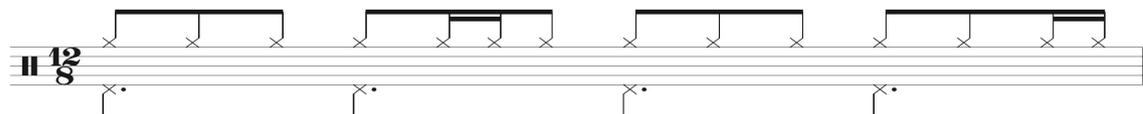
1b)



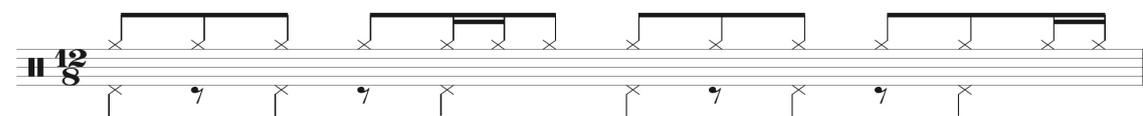
2)



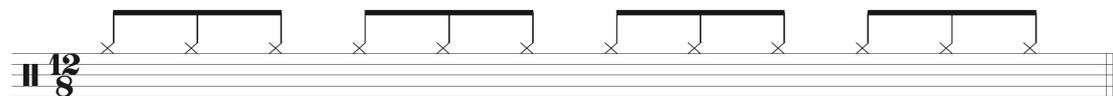
2a)



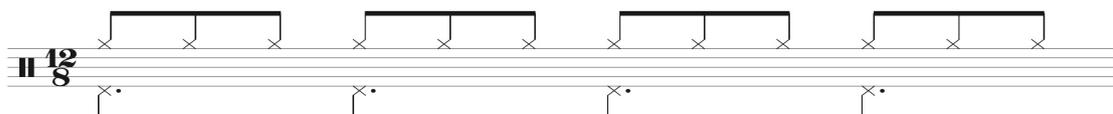
2b)



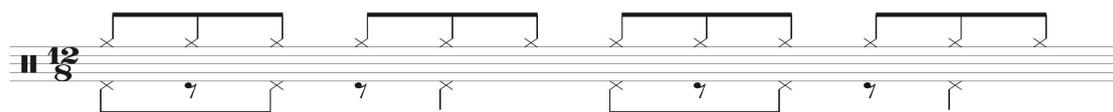
3)



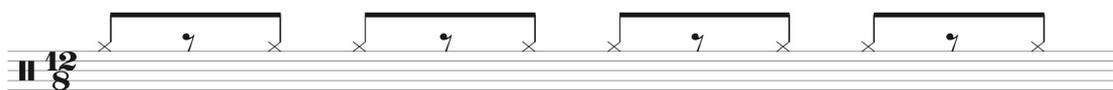
3a)



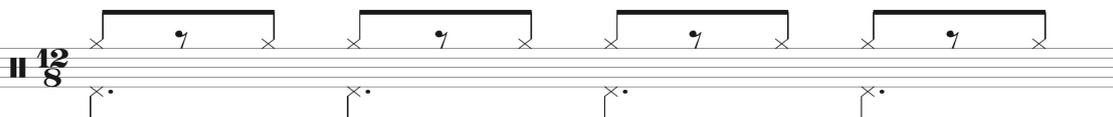
3b)



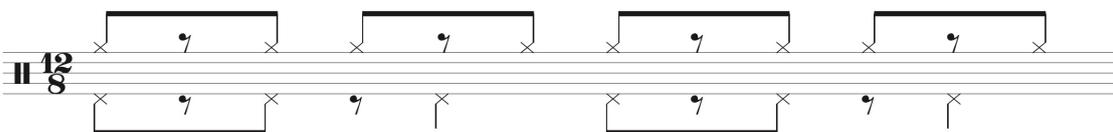
4)



4a)



4b)

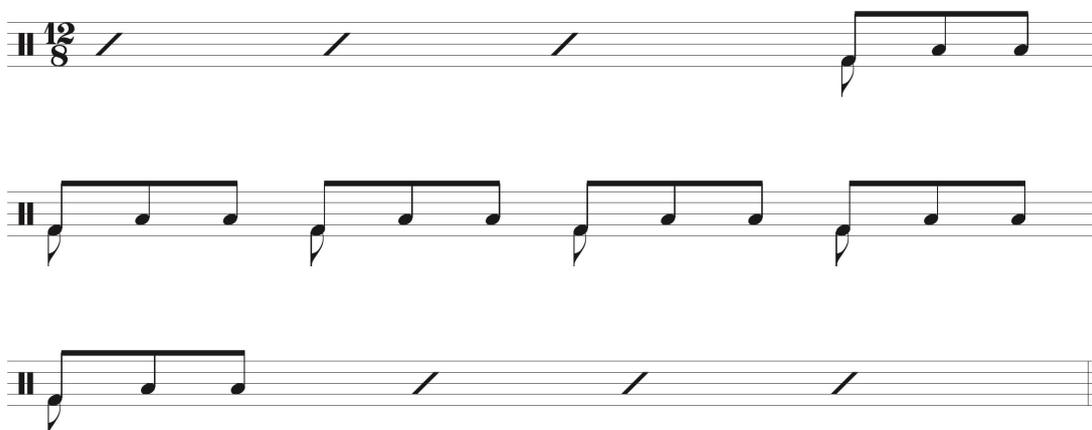


Adaptações

Base

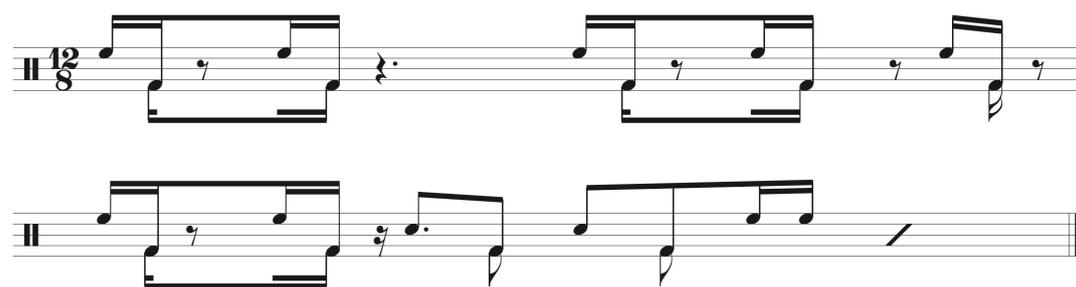


Variação 1



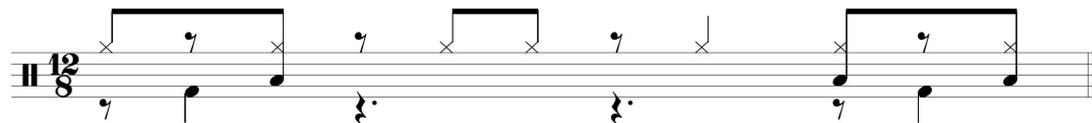
Variação 2



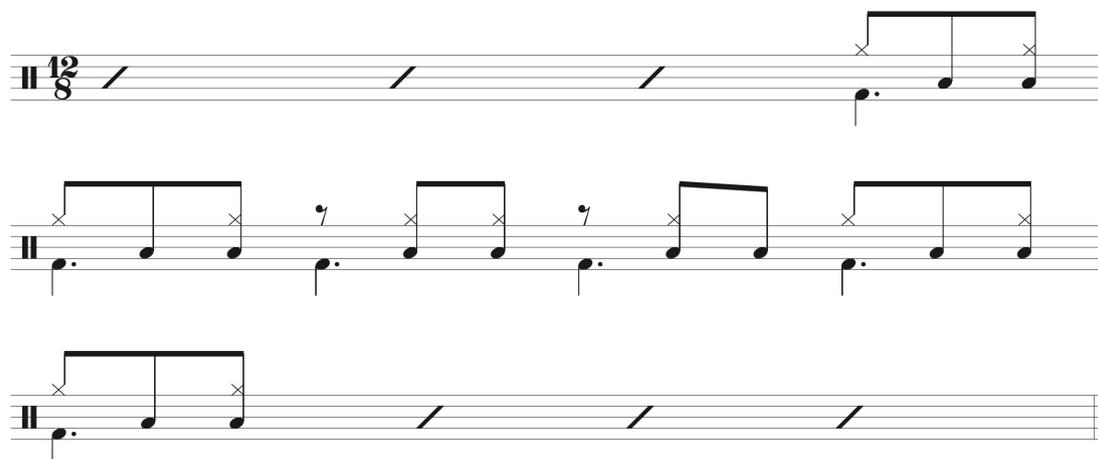
Variação 3**Variação 4 (final)**

Exemplos de combinações: condução 1+ adaptações

-Condução 1 + Base



-Condução 1 + variação 1



-Condução 1 + variação 2



-Condução 1 + variação 3

Two staves of musical notation in 12/8 time. The top staff begins with a treble clef and a 12/8 time signature. It contains a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The bottom staff begins with a bass clef and contains a sequence of eighth notes, some with 'x' marks above them, mirroring the top staff's pattern. The piece concludes with a double bar line.

-Condução 1 + variação 4

Two staves of musical notation in 12/8 time. The top staff begins with a treble clef and a 12/8 time signature. It contains a sequence of eighth notes, some with 'x' marks above them, and a final note with a fermata. The bottom staff begins with a bass clef and contains a sequence of notes, some with 'x' marks above them, mirroring the top staff's pattern. The piece concludes with a double bar line.

-Variação 4 (final)

The musical notation for Variation 4 (final) is presented in three staves, each with a double bar line and a repeat sign on the left. The time signature is 4/4. The first staff shows the M.D. part with a whole note and the M.E. part with a whole note. The second staff shows the M.D. part with a quarter note and the M.E. part with a quarter note. The third staff shows the M.D. part with a quarter note and the M.E. part with a quarter note. The notation includes various musical symbols such as beams, stems, and rests.

obs:

- 1- A variação (1) além de cumprir o papel de introdução (“chamada”), pode aparecer em outros momentos da execução (que não o inicial).
- 2- Frequentemente a variação (2) vem seguida da variação (3)
- 3- A variação final (4), frequentemente é um desenvolvimento da variação (1). Portanto, o primeiro compasso da variação final corresponde ao último da variação (1) (casa 2).

Bateria

Exercícios preparatórios Daró

The image displays seven staves of musical notation for a drum exercise in 4/4 time. Each staff contains four measures of rhythmic patterns. The notation uses eighth and sixteenth notes, with 'x' marks indicating specific drum sounds. The patterns are as follows:

- Staff 1: Measure 1: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 2: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 3: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 4: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x).
- Staff 2: Measure 1: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 2: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 3: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 4: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x).
- Staff 3: Measure 1: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 2: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 3: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 4: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x).
- Staff 4: Measure 1: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 2: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 3: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 4: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x).
- Staff 5: Measure 1: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 2: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 3: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 4: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x).
- Staff 6: Measure 1: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 2: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 3: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 4: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x).
- Staff 7: Measure 1: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 2: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 3: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x); Measure 4: quarter note (x), eighth note (x), quarter note (x), eighth note (x).

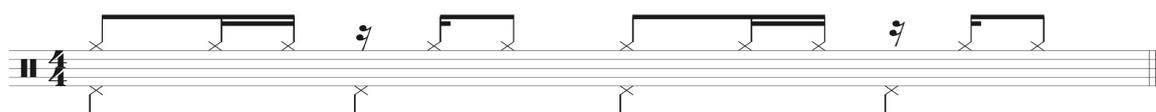
-Praticar inicialmente na caixa. Em seguida utilizar os demais tambores, bem como o bumbo. Algumas opções de orquestração estão descritas na seção inicial “Como estudar

Sistemas de Condução

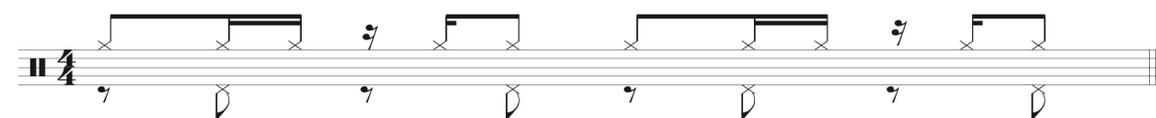
1)



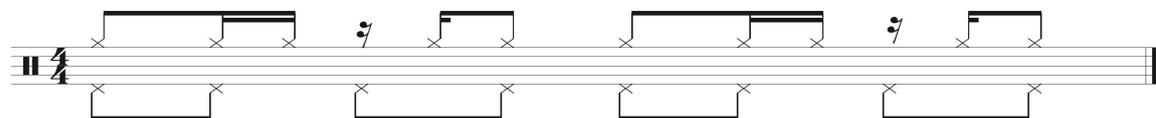
1a)



1b)



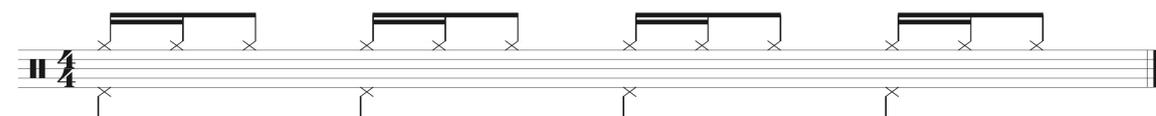
1c)



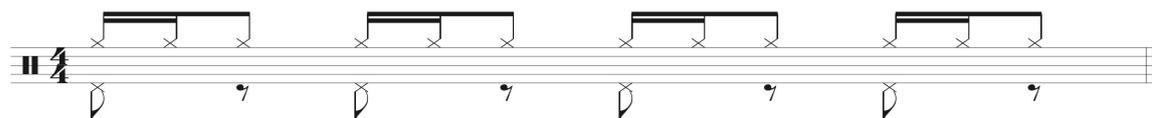
2)



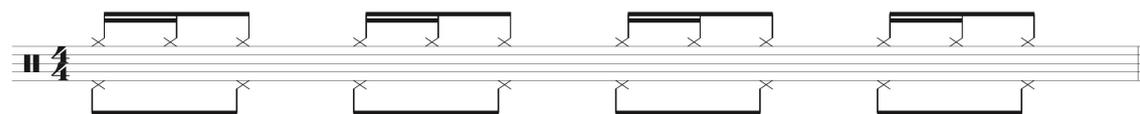
2a)



2b)



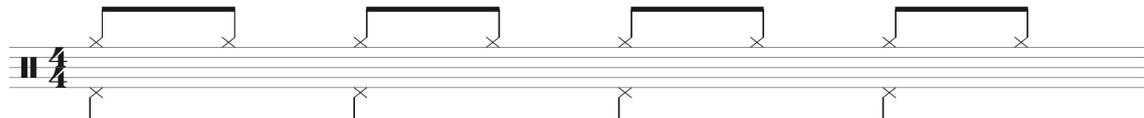
2c)



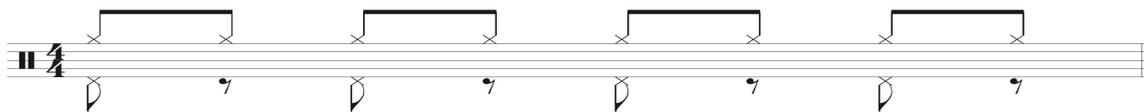
3)



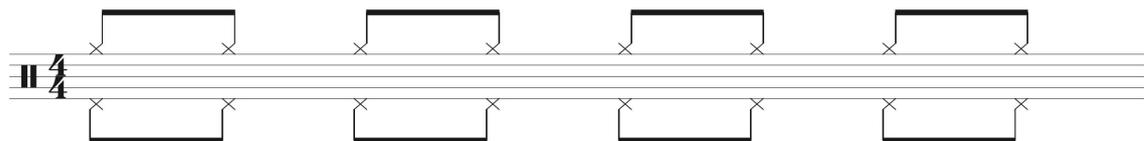
3a)



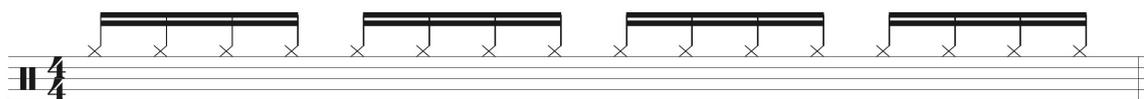
3b)



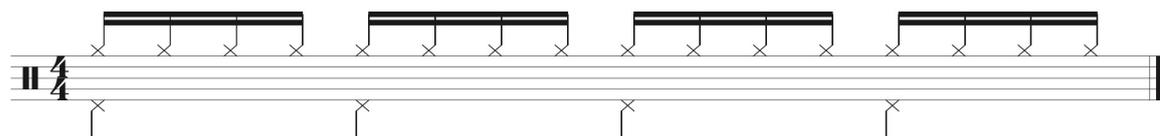
3c)



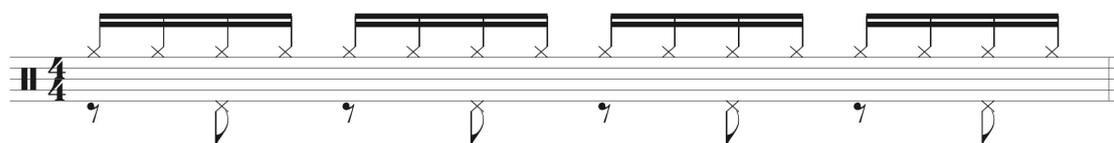
4)



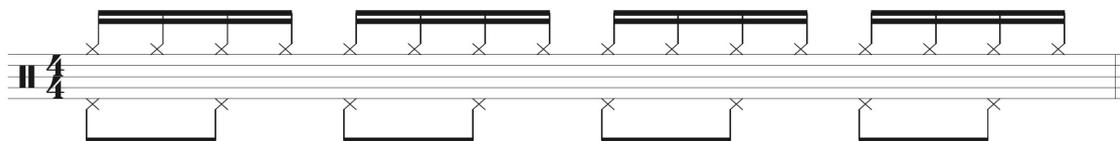
4a)



4b)



4c)



Adaptações

Base



Variação 1

Musical notation for 'Variação 1', consisting of three staves. The first staff has a 4/4 time signature and a key signature of one sharp. The second staff includes first and second endings. The third staff features a complex rhythmic pattern with beamed eighth notes and a repeat sign.

Variação 2

Musical notation for 'Variação 2', featuring a single staff with a 4/4 time signature and a key signature of one sharp. The melody includes a triplet of eighth notes.

Variação 3

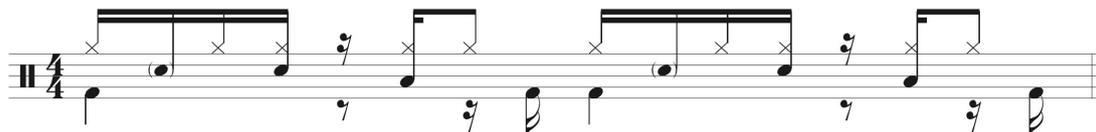
Musical notation for 'Variação 3', consisting of two staves with a 4/4 time signature and a key signature of one sharp. The melody is a simple sequence of quarter notes.

Variação 4 (final)

The musical score consists of three staves. The first staff is in 4/4 time and contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a double bar line, then a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third staff begins with a double bar line, followed by a quarter note G4, a quarter rest, and a final double bar line.

Exemplos de combinações: condução 1+ adaptações

-Condução 1 + Base



-Condução 1 + variação 1

Musical notation for 'Condução 1 + variação 1'. It consists of three staves in 4/4 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written with eighth notes and quarter notes, some with 'x' marks above them. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, featuring a first ending (1.) and a second ending (2.) with repeat signs. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a melody of quarter and eighth notes.

-Condução 1 + variação 2

Musical notation for 'Condução 1 + variação 2'. It consists of a single staff in 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one flat. The rhythm features a sequence of eighth notes with 'x' marks above them, followed by quarter notes and eighth notes with stems pointing down. The bass line consists of quarter notes and eighth notes with stems pointing down.

-Condução 1 + variação 3

Two staves of musical notation in 4/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves feature a series of four measures, each containing a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating specific articulation or accents. The notation is consistent across both staves, showing a steady rhythmic progression.

-Condução 1 + variação 4 (final)

Three staves of musical notation in 4/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom two staves are in bass clef. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating specific articulation or accents. The pattern is consistent across the staves, showing a steady rhythmic progression. The final measure of the bottom staff ends with a double bar line, indicating the end of the piece.

Obs: Nas combinações que utilizam as variações 2 e 4, algumas células das conduções foram omitidas, no intuito de manter as variações com todos seus elementos.

3.4.4 Jinká

Ritmo característico da Orixá Iemanjá, divindade relacionada aos mares. O Jinká é executado entre 85 a 95 bpm (aproximadamente).

Quarteto Instrumental

Gã

Rumpi

Lé

Rum

Base

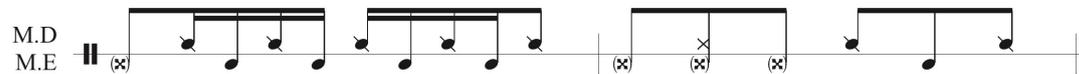
M.D
M.E

M.D
M.E

M.D
M.E

- Variação 1

M.D
M.E **6/8** 

M.D
M.E **6/8** 

-Variação 2

M.D
M.E **6/8** 

M.D
M.E **6/8** 

M.D
M.E **6/8** 

-Variação 3

M.D
M.E **6/8** 

M.D
M.E **6/8** 

-Variação 4 (final)

M.D
M.E

M.D
M.E

obs:

- 1- Diferentemente dos demais toques, onde a fórmula de compasso foi escolhida a partir da extensão da base do Rum, no Jinká a fórmula foi escolhida tendo como referencial os padrões do Gã, Rumpi e Lé, devido à grande extensão da base.
- 2- Algumas variações do Jinká surgem a partir de diferentes localizações da base, que não o fim. Por isso é possível encontrar elementos da base em todas as variações, indicando assim seus respectivos inícios.

Bateria

Exercícios preparatórios Jinká

The image displays four staves of musical notation for a drum exercise in 6/8 time. The notation uses 'x' for cymbal and 'y' for snare, with stems and beams indicating rhythm. The first staff starts with a 6/8 time signature. The exercise consists of four measures per staff, with various rhythmic patterns involving cymbal and snare strokes.

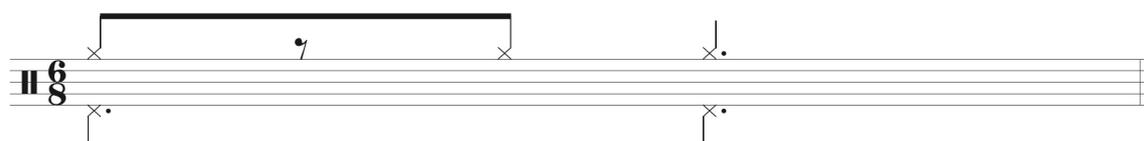
-Praticar inicialmente na caixa. Em seguida utilizar os demais tambores, bem como o bumbo. Algumas opções de orquestração estão descritas na seção inicial “Como estudar”.

Sistemas de Condução

1)



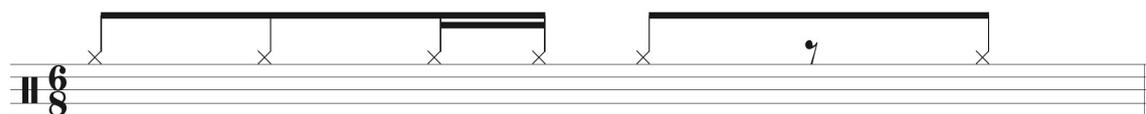
1a)



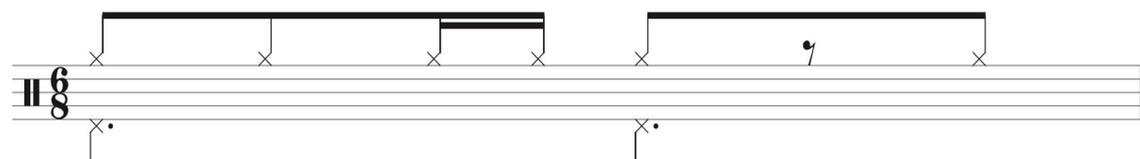
1b)



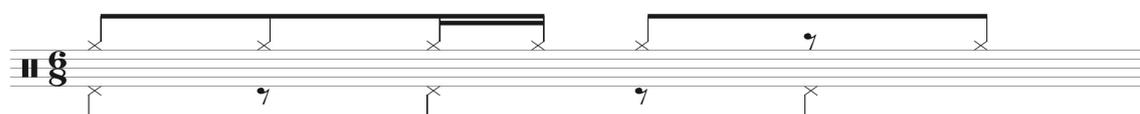
2)



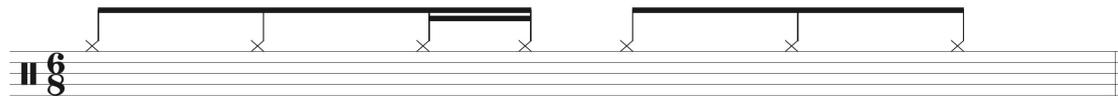
2a)



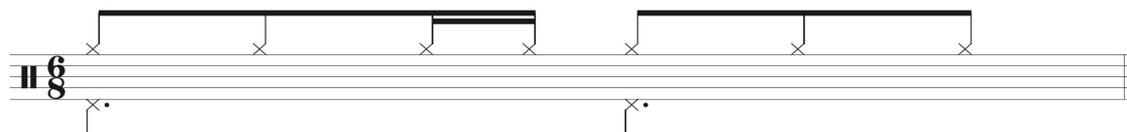
2b)



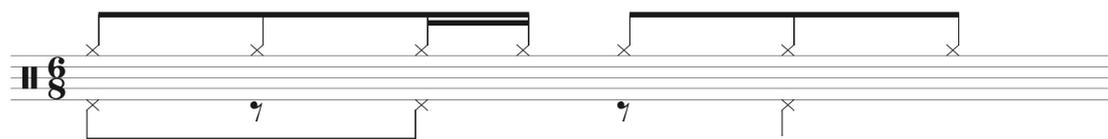
3)



3a)



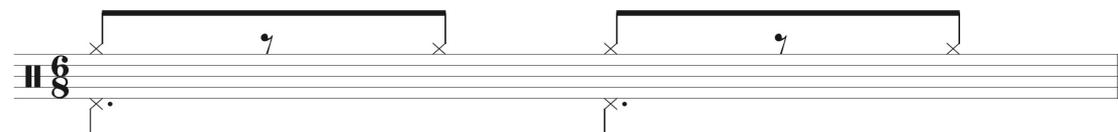
3b)



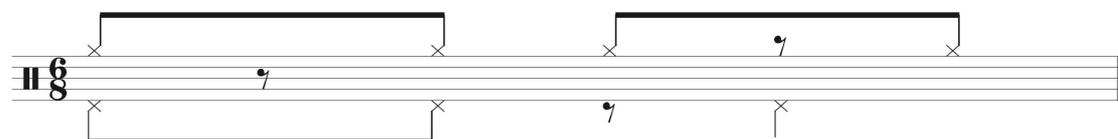
4)



4a)



4b)



Adaptações

Base

The 'Base' section consists of three staves of music in 6/8 time. The first staff is a single melodic line with a treble clef and a 6/8 time signature. It contains four measures of music: a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second and third staves are piano accompaniment with a bass clef. The second staff has a key signature of one flat and contains four measures of music: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third staff has a key signature of one flat and contains four measures of music: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Variação 1

'Variação 1' consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff is a single melodic line with a treble clef and a 6/8 time signature. It contains four measures of music: a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second staff is piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Variação 2

'Variação 2' consists of three staves of music in 6/8 time. The first staff is a single melodic line with a treble clef and a 6/8 time signature. It contains four measures of music: a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second staff is piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third staff is piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat. It contains four measures of music: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Variação 3**Variação 4 (final)**

Musical notation for Variação 4 (final), consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes with stems pointing down, grouped in pairs. The second staff continues the melody with eighth notes and rests, also with stems pointing down. The third staff features a more complex rhythmic pattern with eighth notes and rests, some with stems pointing up and some down. The fourth staff concludes the piece with a final chord and a double bar line.

-Condução 1 + variação 3

Two staves of musical notation in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes with beams, and the bass line consists of quarter notes. The second staff continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

-Condução 1 + variação 4(final)

Four staves of musical notation in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes with beams, and the bass line consists of quarter notes. The second staff continues the melody and bass line. The third staff continues the melody and bass line. The fourth staff continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

3.4.5 Estudos avançados

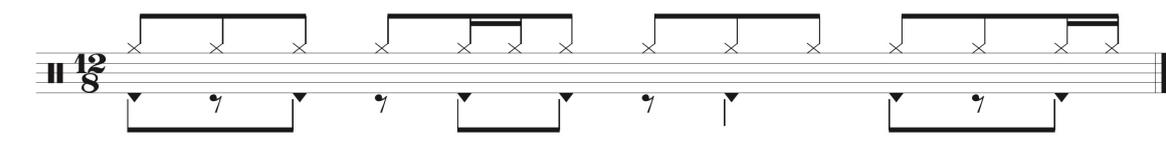
A utilização do pé esquerdo assumindo uma função de maior protagonismo (que não apenas de acompanhamento de levadas e solos) é cada vez mais usual entre bateristas.

A seguir estão alguns sistemas de condução avançados, nos quais a linha rítmica do Gã está sendo executada pelo pé esquerdo com o Cowbell. Para cada toque serão demonstrados dois exemplos: a combinação de uma condução acrescida à linha do Gã no pé esquerdo (denominado sistema de condução avançado); a combinação de um sistema de condução avançado acrescido à base de cada ritmo.

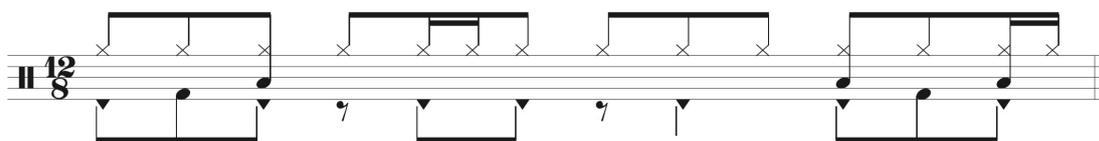
Mesmo não estando exemplificado a seguir, o ideal é que todo o processo de estudos preparatórios seja realizado também para cada sistema de condução.

Vassi

Sistema de Condução

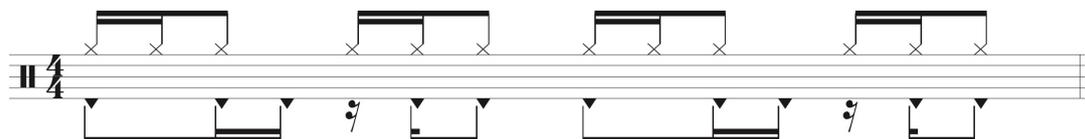


Sistema de Condução + Base

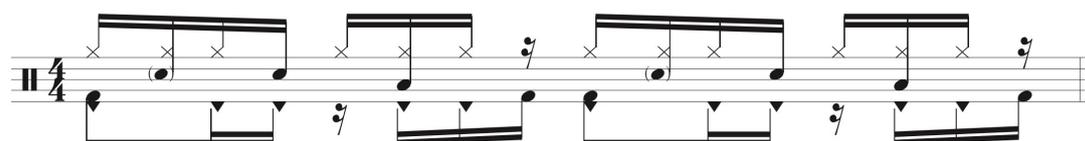


Daró

Sistema de Condução

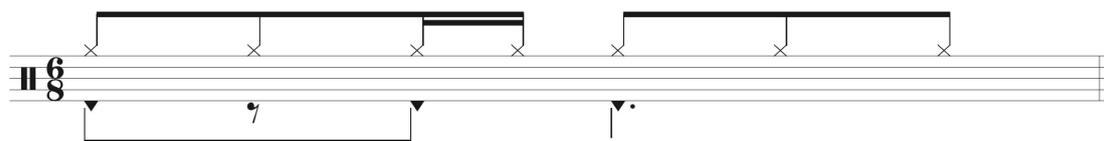


Sistema de Condução + Base



Jinká

Sistema de Condução



Sistema de Condução + Base

The image displays a musical score for a system of three staves, titled "Sistema de Condução + Base". The score is written in 6/8 time, as indicated by the clef and time signature on the first staff. The notation is as follows:

- Staff 1 (Top):** Features a treble clef and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests, with 'x' marks above the notes. Below the staff, there are rhythmic markings: a bracketed eighth note with a '7' below it, and a dotted quarter note.
- Staff 2 (Middle):** Features a bass clef. It contains a bass line with eighth notes and rests, with 'x' marks above the notes. Below the staff, there are rhythmic markings: a bracketed eighth note with a '7' below it, and a dotted quarter note.
- Staff 3 (Bottom):** Features a bass clef. It contains a bass line with eighth notes and rests, with 'x' marks above the notes. Below the staff, there are rhythmic markings: a bracketed eighth note with a '7' below it, and a dotted quarter note.

The score is organized into four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure. The rhythmic markings below the staves indicate a consistent pattern of eighth notes and dotted quarter notes across all three parts.

3.5 Seção 3

3.5.1 Leituras sugeridas

-BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia: Rito nagô**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 379 p.

-CARDOSO, Angelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. 2006. 402 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Etnomusicologia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

-CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 145 p.

-LODY, Raul; SÁ, Leonardo. **O atabaque no candomblé baiano**. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

-LÜHNING, Angela. **A música do Candomblé Nagô-Ketu: Estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia**. 1990. 249 f. Tese (Doutorado), Verlag Der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburgo, 1990.

-LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. **Revista Usp**, São Paulo, v. 7, p.115-124, set. 1990. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/55867/59265>>. Acesso em: 20 out. 2017.

-PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. **Revista Usp**, São Paulo, v. 46, p.52-65, jun. 2000. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32879/35450>>. Acesso em: 20 out. 2017.

-SILVA, Vagner Gonçalves da (org.). **Intolerância religiosa: Impactos do Neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

-VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo:** Do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos. São Paulo: Curupio, 1987. 718 p.

3.5.2 Audições sugeridas

- LÜHNING, Angela; MATA, Sivanilton. **Casa de Oxumarê: Os cânticos que encantaram Pierre Verger**. Salvador: Vento Leste 2010. Áudios Disponíveis em <<http://www.casadeoxumare.com.br/index.php/2015-07-31-13-11-20/cd1>>.
- NAGO, Grupo Korim. **Shiré Orishás Èdè Yoruba**. [S.l]: Musicolor, 1974.
- SODRÉ, Jaime; MAGUARI, Carlos. **Música Sacra do Candomblé**. [S.l.]: independente, 1998.
- TURNER, Lorenzo Dow. **Sakai - Mãe Menininha – 1 e 2**. 1940. Performance -Maria Escolástica da Conceição Nazaré [Mãe Menininha],. Disponível em:<<https://museuafrodigital.ufba.br/podcast/sakai-mãe-menininha-1>>.

3.5.3 Informações sobre o DVD

O DVD está dividido em 4 pastas: Variações do Rum, Adaptações para bateria, Estudos avançados e Performances de Iuri Passos.

Em **Variações do Rum** todos as variações transcritas estão exemplificadas, sendo que cada faixa contém informações referentes a um toque (4 faixas no total)

Em **Adaptações para bateria**, os exemplos que são demonstrados estão compostos das respectivas adaptações acrescidas do sistema de condução **1a** de cada toque (contendo também uma faixa para cada toque, totalizando 4 faixas).

Em **Estudos avançados**, todos os exemplos expostos na seção homônima do livro estão apresentados em uma única faixa.

Em **Performance de Iuri Passos**, são apresentadas 4 faixas (uma de cada toque), onde o Alabê executa os toques abordados no livro.

3.5.4 DVD

Vídeos disponíveis também no *link*:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL712IMO-GiEdmnE9S0NlvAkuCZO5u9VNt>

4 APENDICE A: RELATÓRIOS DAS PRÁTICAS PROFISSIONAIS

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM
MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS

Aluno: Rafael Souza Palmeira **Matrícula: 216124153**

Área: Educação Musical **Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD 54	Prática em Criatividade Musical

Orientador da Prática: Rowney Archibald Scott Junior

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Candomblé Ketu na Música Popular

2) Carga Horária Total: 53 HS

3) Locais de Realização: EMUS- UFBA, PROTOM STUDIO, MUSEU DE ARTE SACRA, TERREIRO DO GANTOIS e OLHO DE VIDRO PRODUÇÕES.

4) Período de Realização: 03.10.2016 a 01.02 de 2017

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

- a) **Recital Paralaxe (“A composição popular, a performance e a oralidade no ambiente da Pós-graduação Profissional em Música”)**

a.1) Ensaios UFBA

Dia/Horário: Sexta-feira das 13:00 às 16:00

Locais: sala 309 (EMUS UFBA)

Músicos: Alexandre Vieira (Baixo), Ian Cardoso (Guitarra) e Ivan Sacerdote (Clarinete).

Repertório

-**Jayme figura**, de Ivan Sacerdote.

-**Tema X**, de Ian Cardoso.

-**Agueredieu**, de Alexandre Vieira.

-**Baião Bachiado**, de Borega.

Cronograma e carga horaria: 5 ensaios (04/11/2016 a 02/12/2016) X 3 hs = 15 hs

a.2) Recital

Data/Horário: segunda-feira, 05/12/2016 das 17:00 às 17:30

Local: Museu de Arte Sacra, UFBA

Músicos: Alexandre Vieira (Baixo), Ian Cardoso (Guitarra) e Ivan Sacerdote (Clarinete).

Repertório

-**Jayme figura**, de Ivan Sacerdote.

-**Tema X**, de Ian Cardoso.

-**Agueredieu**, de Alexandre Vieira.

-**Baião Bachiado**, de Borega.

Carga horaria= 3 h (1h de recital, 1h montagem, 1h desmontagem)

Carga horária total recital Paralaxe: 18hs.

b) Produção e gravação da música “Muitas Bahias” (audiovisual).

b.1) Elaboração de Arranjo

Data/Horário: segunda-feira, das 18:00 às 22:00

Local: Protom Studio

Músicos: Andresson Guedes (Percussão), Chico Gomes (Guitarra e Vocal), Fabricio

Cyem (Baixo) e Márcio Rodrigo Graça (Guitarra)

Cronograma e carga horária: 2 sessões (03/10/2016 e 10/10/2016) X 4hs = 8 hs

b.2) Gravação de bateria e percussão

Data/Horário: 17/10/2016 e 18/10/2016 das 18:00 às 22:00

Local: Protom Studio

Participantes: Andresson Guedes (Percussão) e Márcio Rodrigo Graça (Técnico de som).

Carga horária= 8 hs

b.3) Elaboração de Arranjo Rum Alagbe

Data/Horário: 19/01/2017 das 8:00 às 11:00

Local: Protom Studio

Carga horária= 3 hs

b.4) Gravação Rum Alagbe

Data/Horário: 21/01/2017 das 8:00 às 12:00

Local: Protom Studio

Participantes: Iuri Passos, Rum Alagbe e Márcio Rodrigo Graça (Técnico de som).

Carga horária= 4 hs

b.5) Edição de vídeo

Data/Horário: 01/02/2017 das 18:00 às 01:00

Local: Olho de Vidro Produções

Participantes: Hilda Lopes Pontes e Chico Gomes

Carga horária= 7 hs

Carga horária total gravação “Muitas Bahias”: 30hs.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

a) Desenvolvimento de repertório baseado na música afro-baiana.

b) Desenvolvimento estilístico e estético da prática de conjunto baseado na música afro-baiana em diferentes contextos

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Relatório/memorial da Prática.
- b) Vídeoclipe

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 5 hs

8.2) Formato da Orientação:

Encontros presenciais, monitorando atividades (escolha e preparação de repertório, ensaios) no decorrer do período.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Dia/Horário: quinta-feira das 15:00 às 16:00

Local: sala 304 (EMUS UFBA)

Datas: 01/12/16, 15/12/16, 12/01/17, 19/01/17 e 26/01/17.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM
MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS

Aluno: Rafael Souza Palmeira **Matrícula: 216124153**

Área: Educação Musical **Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD 53	Preparação de Recital/ Concerto Solístico

Orientador da Prática: Rowney Archibald Scott Junior

Descrição da Prática

1) Título da Prática: RECITAIS DE PRIMEIRO SEMESTRE MESTRADO
PROFISSIONAL (UFBA e PARALAXE)

2) Carga Horária Total: 95 HS

3) Locais de Realização: EMUS- UFBA, PROTOM STUDIO e MUSEU DE ARTE
SACRA

4) Período de Realização: 05.07 a 05.12 de 2016

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) **Catálogo de toques, seleção de repertório e elaboração de arranjos.**

Toques catalogados:

- Aguéré
- Vassi
- Daró
- Jinká

Músicas selecionadas:

- **Cânticos para Exu**, de Domínio Público.
- **A Oyo Baubá**, de Domínio Público.
- **Nibè**, de Márcio Melgaço.
- **Cântico para Oxóssi**, de Domínio Público.
- **Floresta Azul**, de Letieres Leite.
- **Refavela**, de Gilberto Gil.
- **Aba Odê Resé**, de Domínio Publico.

Cronograma e carga horária:

- Aulas/encontros com Iuri Passos (04, 05, 06 e 07/07) = 4hs
- Catalogação dos ritmos (10/07/2016 a 21/07/2016) = 8hs
- Transcrição para Bb, harmonização, definição de forma e produção dos leads sheets das 7 músicas (04/07/2016 a 11/07/2016) X 3hs= 21Hs

Carga horária total de catalogação de toques, seleção de repertório e elaboração de arranjos = 33hs

b) Recital de 1º semestre UFBA

b.1) Ensaios UFBA

Dia/Horário: Terça-feira das 11:00 às 13:00

Local: sala 309 (EMUS UFBA)

Direção: Márcio Rodrigo

Músicos: Fabrício Cyem (baixo), Eric Almeida (saxofone), Márcio Melgaço (piano) e Márcio Rodrigo (guitarra)

Repertório:

- **Cânticos para Exu**, de Domínio Público.
- **A Oyo Baubá**, de Domínio Público.
- **Nibè**, de Márcio Melgaço.
- **Cântico para Oxóssi**, de Domínio Público

Cronograma e carga horaria: 5 ensaios (04/11/2016 a 02/12/2016) X 3 hs = 18 hs

b.2) Ensaios PROTOM

Data/Horário: quinta-feira, das 18:00 às 21:00

Local: PROTOM STUDIO

Direção: Márcio Rodrigo

Músicos: Fabrício Cyem (baixo), Eric Almeida (saxofone), Márcio Melgaço (piano) e Márcio Rodrigo (guitarra)

Repertório:

- **Cânticos para Exu**, de Domínio Público.
- **A Oyo Baubá**, de Domínio Público.
- **Nibè**, de Márcio Melgaço.
- **Cântico para Oxóssi**, de Domínio Público.
- **Floresta Azul**, de Letieres Leite.
- **Refavela**, de Gilberto Gil.

Cronograma e carga horaria: 2 ensaios (26/08/2016 e 02/09/2016) X 3 hs = 6 hs

b.3) Recital UFBA

Data/Horário: terça-feira, 06/09/2016 das 10:00 às 11:00

Local: Sala 102, EMUS, UFBA

Direção: Márcio Rodrigo

Músicos: Fabrício Cyem (baixo), Eric Almeida (saxofone), Márcio Melgaço (piano) e Márcio Rodrigo (guitarra)

Programa:

- **Cânticos para Exu**, de Domínio Público.
- **A Oyo Baubá**, de Domínio Público.
- **Nibè**, de Márcio Melgaço.
- **Cântico para Oxóssi**, de Domínio Público.
- **Floresta Azul**, de Letieres Leite.
- **Refavela**, de Gilberto Gil.

Carga horaria= 3 h (1h de recital, 1h montagem, 1h desmontagem)

Carga horária total do recital de 1º semestre UFBA: 27h.

c) Recital Paralaxe (“Candomblé Ketu no Âmbito da Música Popular”)

c.1) Ensaios PROTOM

Data/Horário: quinta-feira, das 18:00 às 21:00

Local: PROTOM STUDIO

Direção: Márcio Rodrigo

Músicos: Fabrício Cyem (baixo), Eric Almeida (saxofone), Márcio Melgaço (piano) e Márcio Rodrigo (guitarra)

Repertório:

- **Cânticos para Exu**, de Domínio Público.
- **A Oyo Baubá**, de Domínio Público.
- **Cântico para Oxóssi**, de Domínio Público.
- **Floresta Azul**, de Letieres Leite.
- **Refavela**, de Gilberto Gil.
- **Aba Odê Resé**, de Domínio Publico.

Cronograma e carga horaria: 5 ensaios (03/11/2016 e 01/12/2016) X 3 hs = 15 hs

c.2) Recital

Data/Horário: segunda-feira, 05/12/2016 das 17:00 às 17:30

Local: Museu de Arte Sacra, UFBA

Direção: Márcio Rodrigo

Músicos: Fabrício Cyem (baixo), Eric Almeida (saxofone), Márcio Melgaço (piano) e Márcio Rodrigo (guitarra)

Programa:

- **Cânticos para Exu**, de Domínio Público.
- **A Oyo Baubá**, de Domínio Público.
- **Floresta Azul**, de Letieres Leite.
- **Refavela**, de Gilberto Gil.
- **Aba Odê Resé**, de Domínio Publico

Carga horaria= 3 h (1h de recital, 1h montagem, 1h desmontagem)

Carga horária total recital Paralaxe: 18hs.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Desenvolvimento de repertório baseado na música afro-baiana.
- b) Desenvolvimento estilístico e estético da prática de conjunto baseado na música afro-baiana.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Relatório/memorial da Prática.
- b) Gravações do recital.
- c) Leads sheets para inserção no produto final (método).

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 17 hs**8.2) Formato da Orientação:**

Encontros presenciais, monitorando atividades (escolha e preparação de repertório, ensaios) no decorrer do período.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Dia/Horário: quinta-feira das 15:00 às 16:00

Local: sala 304 (EMUS UFBA)

Datas: 07/07, 14/07, 21/07, 28/07, 04/08, 11/08, 18/08, 25/08, 01/09, 15/09, 22/09, 29/09, 06/10, 20/10, 27/10, 24/11, 01/12

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM
MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS

Aluno: Rafael Souza Palmeira **Matrícula: 216124153**

Área: Educação Musical **Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD 48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Rowney Archibald Scott Junior.

Co-orientador da Prática: Carlos Ismael Nascimento Ezequiel

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Estudos e exercícios dos toques Vassi e Agueré

2) Carga Horária Total: 129 HS

3) Local de Realização: PROTOM STUDIO, UFBA e GANTOIS

4) Período de Realização: 21.11.2016 a 08.04.2017

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

- a) **Catálogo e transcrição dos padrões rítmicos presentes nos toques – durante todo o semestre – 17hs (1h semanal) – 17 semanas – Local: Gantois.**

- b) **Levantamento bibliográfico referente a métodos de percussão popular e definição da forma de escrita dos instrumentos tradicionais – 10 hs – Local: Biblioteca da EMUS.**
- c) **Elaboração e prática dos exercícios preparatórios, possibilidades vocabulares e adaptações para bateria dos dois toques – 85hs (5hs semanais) –Local: Protom Studio.**

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Elaboração e execução de exercícios preparatórios e adaptações para a bateria a serem registrados no método (toques Vassi e Agueré)
- b) Desenvolvimento estilístico e estético na bateria dos toques estudados.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Elaboração da Seções “Legenda”, “Exercícios preparatórios”, “Aguéré” e “Vassi”.
- b) Elaboração de vídeos, compartilhando o processo.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 17 hs

8.2) Formato da Orientação:

Encontros virtuais (Skype, email, whatsapp, youtube), monitorando atividades (elaboração e prática de exercícios e estudos) no decorrer do período.

8.3) Cronograma das Orientações:

Durante todo o semestre, discutindo e sugerindo o material produzido (seções e vídeos)

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM
MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS

Aluno: Rafael Souza Palmeira **Matrícula: 216124153**

Área: Educação Musical **Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD 59	Prática de educação em Comunidades

Orientador da Prática: Rowney Archibald Scott Junior.

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática de educação no Terreiro Gantois.

2) Carga Horária Total: 92 HS

3) Local de Realização: TERREIRO DO GANTOIS.

4) Período de Realização: 19.01.2017 a 04.05.2017

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

- a) **Elaboração de plano de aula e material a ser utilizado em aula – durante todo o semestre (15 aulas) – 30hs (2hs semanais)**
- b) **Prática Docente: aulas de bateria no Terreiro Gantois (Quinta-feira das 18:00 às 20:00) – durante o segundo semestre de 2016 (15 aulas) – 45h (2hs de aula e 1h de**

montagem e desmontagem do equipamento semanalmente) – Local: Barracão do Terreiro do Gantois.

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Trocar experiências e vivências musicais com a comunidade (em especial crianças e jovens).
- b) Transmitir conhecimentos básicos do instrumento para crianças e jovens da comunidade.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Apresentação final, compartilhando os assuntos abordados durante o período.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 17 hs

8.2) Formato da Orientação:

Encontros presenciais, monitorando atividades (planos de aula, assuntos abordados) no decorrer do período.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Dia/Horário: quinta-feira das 15:00 às 16:00 – durante o segundo semestre de 2016.

Local: sala 304 (EMUS UFBA)

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM
MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS

Aluno: Rafael Souza Palmeira **Matrícula: 216124153**

Área: Educação Musical **Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD 56	Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal

Orientador da Prática: Rowney Archibald Scott Junior.

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática Docente no Curso de Música Popular da UFBA.

2) Carga Horária Total: 99 HS

3) Local de Realização: UFBA.

4) Período de Realização: 21.11.2016 a 08.04.2017

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

- a) Levantamento bibliográfico referente a trabalhos que discorram sobre ensino coletivo de bateria– 14 hs – Local: Biblioteca da EMUS.

- b) **Elaboração de plano de aula e material a ser utilizado em aula – durante todo o semestre – 34hs (2hs semanais)**
- c) **Prática Docente: aulas de bateria no curso de Música Popular (Segunda-feira das 11:00 às 13h) – durante o segundo semestre de 2016 – 34h (2hs semanais) – Local: Sala de bateria EMUS.**

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Elaboração de estratégias no processo de ensino-aprendizagem do material estudado.
- b) *Feedback* dos alunos enquanto às dificuldades encontradas no processo de aprendizagem.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Elaboração de material complementar para estudo do material.
- b) Produção coletiva de peça para três baterias baseada nos assuntos estudados.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 17 hs

8.2) Formato da Orientação:

Encontros virtuais (Skype, email, whatsapp, youtube), monitorando atividades (elaboração de plano de aula e material de suporte) no decorrer do período.

8.3) Cronograma das Orientações:

Durante todo o semestre, discutindo e sugerindo o encaminhamento das aulas.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM
MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS

Aluno: Rafael Souza Palmeira **Matrícula: 216124153**

Área: Educação Musical **Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD 48	Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

Orientador da Prática: Rowney Archibald Scott Junior.

Co-orientador da Prática: Carlos Ismael Nascimento Ezequiel

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Estudos e exercícios dos toques Daró e Jinká

2) Carga Horária Total: 133 HS

3) Local de Realização: PROTOM STUDIO, UFBA e GANTOIS

4) Período de Realização: 08.05.2017 a 09.09.2017

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

- a) **Catálogo e transcrição dos padrões rítmicos presentes nos toques – durante todo o semestre – 17hs (1h semanal) – 17 semanas – Local: Gantois.**

- b) **Levantamento bibliográfico referente a trabalhos que abordem o Candomblé na Bahia e em especial obras que enfatizem o papel da música nesse contexto– 14 hs – Local: Biblioteca da EMUS.**
- c) **Elaboração e prática dos exercícios preparatórios, possibilidades vocabulares e adaptações para bateria dos dois toques – 85hs (5hs semanais) –Local: Protom Studio.**

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Elaboração e execução de exercícios preparatórios e adaptações para a bateria a serem registrados no método (toques Daró e Jinká)
- b) Desenvolvimento estilístico e estético na bateria dos toques estudados.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Elaboração da Seções “Introdução”, “Daró”, “Jinká” e “Leitura Sugeridas”.
- b) Elaboração de vídeos, compartilhando o processo.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 17 hs

8.2) Formato da Orientação:

Encontros virtuais (Skype, email, whatsapp, youtube), monitorando atividades (elaboração e prática de exercícios e estudos) no decorrer do período.

8.3) Cronograma das Orientações:

Durante todo o semestre, discutindo e sugerindo o material produzido (seções e vídeos)

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM
MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
ORIENTADAS

Aluno: Rafael Souza Palmeira **Matrícula: 216124153**

Área: Educação Musical **Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD 53	Preparação de Recital/ Concerto Solístico

Orientador da Prática: Rowney Archibald Scott Junior

Descrição da Prática

1) Título da Prática: RECITAL DE DEFESA

2) Carga Horária Total: 23 HS

3) Locais de Realização: EMUS- UFBA e PROTOM STUDIO

4) Período de Realização: 28.08 a 29.09 de 2017

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) **Definição de repertório e elaboração de arranjo.**

Músicas selecionadas:

- **Cânticos para Exu**, de Domínio Público.

- **A Oyo Baubá**, de Domínio Público.

- **Floresta Azul**, de Letieres Leite.

- **Refavela**, de Gilberto Gil.

- **Aba Odê Resé**, de Domínio Publico.

Cronograma e carga horária:

- Transcrição, harmonização, definição de forma e produção de lead sheet **Aba Odê Resé** (28/08/2017 a 01/09/2017) = 4Hs

b) Ensaios

Data/Horário: sábado, segunda, terça e quarta-feira, das 17:00 às 20:00

Local: PROTOM STUDIO

Direção: Márcio Rodrigo

Músicos: Fabrício Cyem (baixo), e Márcio Rodrigo (guitarra)

Repertório:

- **Cânticos para Exu**, de Domínio Público.

- **A Oyo Baubá**, de Domínio Público.

- **Floresta Azul**, de Letieres Leite.

- **Refavela**, de Gilberto Gil.

- **Aba Odê Resé**, de Domínio Publico.

Cronograma e carga horaria: 4 ensaios (23/09, 25/09, 26/09 e 27/09/2017) X 3 hs = 12 hs

b.3) Recital UFBA

Data/Horário: terça-feira, 29/09/2017 das 10:00 às 11:00

Local: Sala 102, EMUS, UFBA

Direção: Márcio Rodrigo

Músicos: Fabrício Cyem (baixo) e Márcio Rodrigo (guitarra)

Programa:

- **Cânticos para Exu**, de Domínio Público.

- **A Oyo Baubá**, de Domínio Público.

- **Floresta Azul**, de Letieres Leite.

- **Refavela**, de Gilberto Gil.

- **Aba Odê Resé**, de Domínio Publico.

Carga horaria= 3 h (1h de recital, 1h montagem, 1h desmontagem)

Carga horária total do recital de defesa UFBA: 19h.

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 4 hs

8.2) Formato da Orientação:

Encontros presenciais, monitorando atividades (escolha e preparação de repertório, ensaios) no decorrer do período.

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Dia/Horário: quinta-feira das 15:00 às 16:00

Local: sala 304 (EMUS UFBA)

Datas: 31/08, 14/09, 21/09 e 28/09/2017