



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

LUÃ DE ALMEIDA PEREIRA

**RITMOS AFRO-BRASILEIROS E PIANO: COMPOSIÇÕES,
TRANSCRIÇÕES E ARRANJOS**

Salvador
2021

LUÃ DE ALMEIDA PEREIRA

**RITMOS AFRO-BRASILEIROS E PIANO: COMPOSIÇÕES,
TRANSCRIÇÕES E ARRANJOS**

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), contemplando o Memorial; os Relatórios Finais; o Artigo; o Produto Final; como requisitos para obtenção do grau de Mestre em Música na área de Criação e Interpretação Musical.

Orientadora: Profa. Dra. Ekaterina Konopleva

Salvador
2021

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

P436	<p>Pereira, Luã de Almeida Ritmos afro-brasileiros e piano : composições, transcrições e arranjos. / Luã de Almeida Pereira .- Salvador, 2021. 68 f. : il.</p> <p>Orientador: Profa. Dra. Ekaterina Konopleva Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2021.</p> <p>1. Piano – instrução e ensino . 2. Composição - música . 3. Ritmo – afro-brasileiro. 4. Música Popular Brasileira . I. Konopleva, Ekaterina. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.</p> <p>CDD: 786.2</p>
------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA
Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia
Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O memorial de LUÃ ALMEIDA PEREIRA intitulado "RITMOS AFRO-BRASILEIROS E PIANO: COMPOSIÇÕES, TRANSCRIÇÕES E ARRANJOS" foi aprovado.

Konopleva

Dra. Ekaterina Konopleva (orientadora)

José Mauricio Valle Brandão

Dr. José Mauricio Valle Brandão

Maria Thereza Pita Gondim

Dra. Maria Thereza Pita Gondim

Suzana Kato

Dra. Suzana Kato

Salvador / BA, 28 de maio de 2021.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por estar sempre ao meu lado.

Aos meus pais, Tony Rodrigues e Carmem Almeida, pelo amor e suporte nessa caminhada.

À minha esposa, Cynthia Missat, por toda a parceria, amizade e insistência em acreditar em mim, mesmo quando eu não acreditava.

À minha filha, Elis, por ser a luz da minha vida.

À minha orientadora, Ekaterina Konopleva, por todos os ensinamentos, desde a graduação, e toda a paciência para que eu atingisse os objetivos.

Aos professores membros da banca: Profa. Dra. Suzana Kato, Prof. Dra. Maria Thereza Pita Gondim, Prof. Dr. José Maurício Valle Brandão, pelo apoio e contribuições valiosas.

A todos os professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFBA.

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão Final propõe o relato de minha caminhada e história musical, bem como o registro da minha trajetória no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Universidade Federal da Bahia. O trabalho justifica-se por cumprir o requisito para obtenção do grau de Mestre em Música na área de Criação e Interpretação Musical e contempla o Memorial, os Relatórios Finais, o Artigo e o Produto Final como resultados da pesquisa acadêmica desenvolvida no PPGPROM com objetivo de criar novas obras do repertório pianístico baseadas na rítmica afro-brasileira. Desta forma, foi respondida a questão-problema: Como ampliar o repertório pianístico com utilização dos elementos pertinentes à música afro-brasileira? De caráter bibliográfico, a pesquisa foi apoiada em: Bloes (2006), Passos (2016), Rosa (2012), Bessa (2005), Andrade (1934), Gomes e Barros (2013), Tinhorão (1991; 1998), Sandroni (2001) Oliveira Pinto (2001), Scott (2019) entre outros. Como resultado, foi realizada a investigação das peculiaridades rítmicas atribuídas à música afro-brasileira e desenvolvida a estratégia da sua aplicação ao piano, trazendo reflexões relevantes sobre manifestações populares abordadas no contexto acadêmico. O trabalho, construído na interseção de música popular e erudita, contempla um material didático inédito destinado aos músicos, educadores musicais, estudantes e público em geral.

Palavras-chave: trajetória acadêmica e profissional, ritmos afro-brasileiros, textura pianística.

ABSTRACT

This Final Concluding Paper proposes the report of my journey and musical history, as well as the recording of my trajectory in the Professional Graduate Program in Music (PPGPRM) at the Federal University of Bahia. The work is justified for fulfilling the requisite for obtaining a Master of Music Degree in the area of Musical Creation and Interpretation and includes the Memorial, the Final Reports, the Article and the Final Product as results of the academic research developed at PPGPRM with the objective of composing new works for the piano repertoire based on Afro-Brazilian rhythm. In this way, the problem question was answered: How to expand the piano repertoire using elements pertinent to Afro-Brazilian music? Bibliographic its nature, the research was based on: Bloes (2006), Passos (2016), Rosa (2012), Bessa (2005), Andrade (1934), Gomes and Barros (2013), Tinhorão (1991; 1998), Sandroni (2001) Oliveira Pinto (2001), Scott (2019) among others. As a result, the investigation of the rhythmic peculiarities attributed to Afro-Brazilian music was carried out and the strategy for its application to the piano was developed, bringing relevant reflections on the popular manifestations addressed in the academic context. The work, built at the intersection of popular and classical music, includes unprecedented teaching material for musicians, music educators, students and the general public.

Keywords: academic and professional trajectory, Afro-Brazilian rhythms, piano texture.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	MEMORIAL: MINHA VIDA NA MÚSICA	10
2.1	ANOS INICIAIS.....	10
2.2	PROFISSIONALIZAÇÃO EM MÚSICA.....	10
2.3	CURSO DE GRADUAÇÃO.....	11
2.3.1	Atividades acadêmicas.....	12
2.3.2	Atividades profissionais.....	12
2.4	EXPERIÊNCIA NO PPGPROM.....	13
2.4.1	Componentes Curriculares.....	14
2.4.2	Práticas Profissionais Supervisionadas.....	14
2.4.3	Artigo Acadêmico.....	15
2.4.4	Produto Final do PPGPROM.....	42
2.4.4.1	Projeto <i>Transcrições Musicais</i>	42
2.4.4.2	Gravação do EP <i>Plural</i>	43
2.4.4.3	Dois arranjos para piano solo.....	45
3	CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
	REFERÊNCIAS	47
	ANEXOS	49

1 INTRODUÇÃO

O presente Trabalho de Conclusão Final propõe o relato de minha caminhada e minha história musical, bem como o registro da minha trajetória no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia, percorrida a partir do segundo semestre de 2018 sob orientação da Profa. Dra. Ekaterina Konopleva. O Trabalho de Conclusão Final justifica-se por cumprir o pré-requisito para obtenção do grau de Mestre em Música na área de Criação e Interpretação Musical e contempla o Memorial, os Relatórios Finais, o Artigo e o Produto Final.

Em 2018.2, ingressei no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) onde foi desenvolvida a pesquisa acadêmica com objetivo de criar novas obras do repertório pianístico baseadas na rítmica afro-brasileira, assim como realizar as transcrições e os arranjos ao piano das obras de renomados compositores brasileiros. Desta forma, me propus a responder à questão-problema: como ampliar o repertório pianístico com utilização dos elementos pertinentes à música afro-brasileira? O tema abordado justifica-se pela minha própria experiência, na qual transcorri uma trajetória entre música popular e erudita, e que pude notar uma lacuna entre os ritmos afro-brasileiros e o repertório pianístico, enxergando um rumo à novas possibilidades interpretativas ao piano, visando a ampliação do repertório com arranjos, obras autorais e transcrições, afim de promover a inserção da música afro-brasileira no contexto de ensino e performance.

A pesquisa foi apoiada em método bibliográfico quanto ao seu procedimento que, segundo Fonseca (2002, p. 32), foi feito “a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites”, e desenvolvida em 4 etapas distintas: levantamento de dados bibliográficos; estudos teórico-práticos relacionados aos Componentes Curriculares e Práticas Profissionais Supervisionadas; aplicação dos conhecimentos aprendidos na construção do Artigo acadêmico e na elaboração do Produto Final constituído de 4 obras autorais, mais de 30 transcrições de músicas brasileiras, e dois arranjos para piano solo. Quanto à fundamentação teórica, a pesquisa baseia-se em: Bloes (2006), Passos (2016), Rosa (2012), Bessa (2005), Andrade (1934), Gomes e Barros (2013), Tinhorão (1991; 1998), Sandroni (2001) Oliveira Pinto (2001), Scott (2019) entre outros.

A seguir, serão apresentadas as informações sobre a minha formação musical e experiência profissional. Na sequência, relatarei atividades desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM), caracterizando os Componentes Curriculares

cursados e demonstrando os Relatórios das Práticas Profissionais Supervisionadas, o Artigo Acadêmico e o Produto Final. Por fim, apresentarei as Considerações Finais seguidas das Referências e Anexos.

2 MEMORIAL: MINHA VIDA NA MÚSICA

2.1 ANOS INICIAIS

Filho de um ser completamente fascinado por música, que, ao espionar aulas de violão pela janela do vizinho, por muitas vezes fechada diante de sua face para impedir que pudesse absorver qualquer conhecimento, deixando ainda mais frustrada a caminhada de um jovem sonhador que nem ao menos um instrumento musical possuía, mas que conseguiu superar árduas barreiras e permitiu para mim e meu irmão termos uma forte influência musical dentro de casa, bem como todo o apoio para seguir na música.

Apesar de ter uma vivência musical, acompanhando ensaios e apresentações do meu pai nas bandas de baile em que tocava, iniciei os estudos somente aos 10 anos de idade no único instrumento que meu pai permitia: o violão “pai de todos os instrumentos”, pois, para ele, os músicos deveriam iniciar no violão antes de passar para qualquer outro instrumento. Sendo assim, aprendi o básico do violão, mas, naquela fase, as brincadeiras ainda me chamavam mais à atenção que a música. Aos 14 anos de idade, comecei a observar o meu irmão mais velho levar a vida musical a sério, tocando profissionalmente a guitarra elétrica como instrumento principal. Neste momento, o meu pai foi enfático comigo ordenando que eu escolhesse algum instrumento para também levar a sério. Sem muitas alternativas, já que tinha sido obrigado a escolher um instrumento, optei pelo teclado, que era o instrumento que eu menos “abominava” naquele momento. Mas, apesar de muitas desavenças, com o passar do tempo, eu aceitei estudar com seriedade e hoje agradeço ao meu pai pelo intenso incentivo.

2.2 PROFISSIONALIZAÇÃO EM MÚSICA

Minha vida musical, a partir daquele ano, tomou rumos rápidos. Ainda que eu fizesse parte de uma família musical, neste primeiro momento, a aprendizagem se desenvolveu de forma autodidata, e minha formação como músico foi se construindo ao longo dos ensaios e shows de bandas populares que eu participei como tecladista naquela fase. Cada vez mais entusiasmado com a música, reconheci que poderia aprender mais com estudos formais. Sendo assim, ingressei na oficina de música da extensão da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia no ano de 2002. Esse período foi muito importante na minha vida, pois pude aprender os fundamentos da técnica pianística, teoria da música e o mais importante: conhecer repertório erudito, o que me motivou a estudar piano.

Após este ciclo, iniciei os estudos com o pianista Paulo Gondim na extensão da Universidade Católica do Salvador, onde desenvolvi o meu conhecimento musical e técnico. Gondim, além de um grande pianista, compositor e educador, é uma grande referência para mim e me fez enxergar que, mesmo num contexto mais formal, como no estudo do piano erudito, os elementos afro-brasileiros poderiam estar ali inseridos. No decorrer da minha trajetória musical, sempre fui aberto ao desconhecido. E, quando me deparei com a sonoridade jazzística, com aqueles acordes complexos e a arte da improvisação, fiquei encantado e decidido a aprender aquela música. Daí então, entrei no curso de harmonia e improvisação da FUNCEB, ministrado pelo maestro, compositor e pianista Ubiratan Marques, no qual eu aprendi técnicas de análise harmônica e improvisação, o que causou grande impacto na minha vida, abrindo um mundo que ainda era desconhecido naquele momento.

Concomitante aos estudos pianísticos, sempre atuei como tecladista no cenário musical de Salvador. Uma prática que me proporcionou ter uma bagagem de experiência foi participar de bandas de baile, as quais possuíam uma grande diversidade de estilos, que deveriam ser interpretados da forma mais fidedigna possível com a gravação original. Portanto, creio que essa experiência trouxe muitos ensinamentos, dentre eles: percepção musical, prática colaborativa e conhecimento harmônico. Outras experiências profissionais também foram de grande valor para mim. Uma delas foi participar de bandas do *axé music*, nas quais pude me encantar com as complexidades rítmicas oriundas da cultura afro-brasileira e, por outro lado, iniciei meus trabalhos como arranjador.

2.3 CURSO DE GRADUAÇÃO

Após uma vivência muito mais focada na prática do que nos estudos teóricos formais, considerei retomar os estudos. Em 2012, fui admitido na Universidade Católica do Salvador no curso de Licenciatura em Música, com habilitação em piano. Lá retomei os meus estudos com Paulo Gondim, agora na graduação. No decorrer do primeiro semestre, participei de um concurso interno de composição. Até então, nunca tinha feito nenhuma composição, apenas meros excertos musicais, mas, com aquele concurso, eu consegui unir ideias e criar a minha primeira composição, a que chamei de “Amálgama”. Com ela, ganhei o prêmio de melhor composição do concurso. Desse modo, comecei a acreditar que era possível compor e, naquele mesmo ano, me inscrevi no vestibular da Universidade Federal da Bahia e consegui ingressar no Curso de Composição e Regência no ano de 2013.

Este curso foi extremamente importante na minha vida, pois me permitiu enxergar possibilidades que eram inconcebíveis para mim, tais como escrever para orquestra, participar de concursos importantes e me apresentar como solista com uma orquestra.

2.3.1 Atividades acadêmicas

Os componentes curriculares do Curso de Graduação na Universidade Federal da Bahia foram muito enriquecedores. Usufruí bastante do que cada professor estava disposto a ensinar. Destacarei algumas das disciplinas que me marcaram, como a de Composição com o Prof. Dr. Paulo Costa Lima; logo na primeira aula, tivemos uma experiência inusitada: fizemos uma composição em grupo na sala de aula e, no mesmo dia, fizemos uma apresentação relâmpago, denominada pelo grupo de “ataque à xerox”. Cantamos toda a composição de frente para o funcionário que trabalhava na xerox da escola, e ele não entendeu nada. Mas, voltando para o significado desta disciplina na minha vida, aprendi bastante o sentido da criação e a quebra de paradigmas sobre o que é certo ou errado em música, o que pode ou não pode, bem como a diversidade de conteúdo, práticas compositivas, audições e debates. Outra disciplina que foi extremamente importante foi Literatura e Estruturação Musical, ministrada pelo Prof. Dr. Flávio Queiroz, que me proporcionou uma compreensão dos fundamentos da música, condução de vozes, análise harmônica, contraponto, além de me ajudar a sistematizar e criar uma conexão entre os meus estudos anteriores.

No Curso de Graduação existe a disciplina de Piano Suplementar; porém, como sou pianista, por intermédio da Profa. Dra. Ekaterina Konopleva, hoje minha orientadora, pude unir alguns conteúdos do Curso de Composição ao de Instrumento e fiz oito disciplinas de piano e alguns seminários com os pianistas da escola. Isso foi muito engrandecedor para minha trajetória, tendo em vista que pude conhecer mais profundamente o repertório pianístico, melhorar tecnicamente e musicalmente, e descobrir novos horizontes artísticos, como o de participar de um concerto com a Orquestra Sinfônica da UFBA (OSUFBA) na função de solista e, posteriormente, integrar a Orquestra Juvenil da Bahia (NEOJIBA), como pianista principal.

2.3.2 Atividades profissionais

Em paralelo com as atividades acadêmicas, atuei em alguns projetos que partiram das amizades construídas na escola de música da UFBA. Um deles foi o Quarteto Gamboa, grupo de jazz brasileiro formado pelo Prof. Uirá Nogueira (bateria) e os colegas Léo Rocha (contrabaixo elétrico) e Bruno Nery (trombone). Com o grupo, tivemos muitas apresentações

na cidade de Salvador, o que gerou uma grande experiência com música improvisada. Posteriormente, integrei o grupo Troca Interativa, liderado por Kedson Silva (composição e acordeon) e Rafael Dias (composição e flauta); trabalhávamos neste grupo com composições autorais criadas pelos membros do grupo e interpretadas pelos mesmos. Foi uma experiência que possibilitou enxergar as obras que escrevíamos pelo olhar do intérprete, e também realizar algumas apresentações públicas. Através da prática na Orquestra Juvenil da Bahia, conheci um vasto repertório orquestral e pude participar de uma turnê internacional, tocando em grandes salas da Europa, como a Philharmonie de Paris e o Auditorium Stravinsky.

Como compositor, tive muitas experiências interessantes durante o período de graduação. Em 2016, ganhei o Prêmio Funarte de Composição Clássica com a obra *Inconstâncias* para quinteto misto, formado por clarinete, fagote, vibrafone, violino e violoncelo. Pude apreciar a obra na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro. No mesmo ano, ganhei o prêmio Caymmi com a melhor música instrumental, apresentando um novo arranjo da minha primeira composição *Amálgama*. Além disso, criei o arranjo autoral das canções *Panis et Circensis* e *Enquanto Seu Lobo Não Vem*, dos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, interpretado pelo cantor Saulo Fernandes e regido por mim na cerimônia de entrega dos prêmios no Teatro Castro Alves. Em 2017, novamente minha composição *Amálgama* venceu um concurso, desta vez um concurso interno da escola de música da UFBA e foi interpretada pela OSUFBA na Reitoria da UFBA e no Teatro Castro Alves. No ano de 2018, venci o concurso de melhor arranjo para música instrumental do festival da Rádio Educadora FM com a obra *Hermética*.

2.4 EXPERIÊNCIA NO PPGPROM

Através dos meus estudos de obras da música erudita para piano e, concomitante a isso, com a minha vivência na área de música popular (especificamente na música baiana), tive a percepção de uma lacuna entre duas tendências musicais no repertório para piano solo e em conjunto, o que despertou o meu interesse em pesquisar sobre as possibilidades interpretativas que permitissem a aproximação destas duas esferas musicais. Por outro lado, sob forte influência do caminho percorrido na Universidade Federal da Bahia durante o Curso de Graduação em Composição e Regência, obtive o interesse em pesquisar as possibilidades criativas, visando como resultado a composição de novas obras do repertório pianístico que permitissem um elo entre os ritmos afro-brasileiros e o repertório erudito.

Diante disso, em 2018.2 ingressei no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM), onde foi desenvolvida a pesquisa acadêmica com objetivo de criar obras autorais do repertório pianístico baseadas na rítmica afro-brasileira, assim como realizar as

transcrições e os arranjos ao piano das obras de renomados compositores brasileiros.

O primeiro passo da pesquisa consistiu em construção da fundamentação teórica a partir das fontes bibliográficas de temáticas ligadas ao assunto abordado, que permitiram a construção do conhecimento sobre o conteúdo. Também foi feita a análise de várias obras musicais publicadas que uniram os ritmos afro-brasileiros e seu uso ao piano solo, ou como parte de grupos maiores, gerando um levantamento de dados referente às técnicas utilizadas e à maneira como foram aplicadas ao piano.

A segunda etapa da pesquisa foi relacionada aos Componentes Curriculares do PPGPROM e às Práticas Profissionais Supervisionadas, que serviram para vivenciar, analisar e compreender os estudos teóricos na prática.

2.4.1 Componentes Curriculares

Conforme as exigências do PPGPROM, para a conclusão do Curso de Mestrado foi necessário obter aprovação em quatro Componentes Curriculares, dois obrigatórios e dois optativos. Para cumprimento desse requisito, no segundo semestre de 2018, foi realizado o Componente Curricular “Estudos Biográficos e Metodológicos I” que teve como objetivo a apresentação da escrita acadêmica aos estudantes, fundamentando e descrevendo as normas para o desenvolvimento da pesquisa. Em paralelo, frequentei o Componente Curricular “Ateliê de Composição e Performance” que contribuiu com o aprimoramento das técnicas e ferramentas composicionais aplicadas às obras de autoria própria.

No primeiro semestre de 2019, cursei o Componente Curricular “Estudos Especiais em Interpretação Musical” dedicado aos processos analíticos que viabilizam a interpretação estilisticamente fundamentada de uma obra musical. No primeiro semestre de 2021, concluí o Componente Curricular “Métodos de Pesquisa em Execução Musical” e decidi realizar mais um Componente Curricular “Música, Sociedade e Profissão”, que propiciou as informações importante sobre a profissão de músico e sua relação com a sociedade. Assim como as exigências relativas aos Componentes Curriculares do PPGPROM, foi necessária a realização de, ao menos, seis Práticas Profissionais Supervisionadas, apresentadas a seguir.

2.4.2 Práticas Profissionais Supervisionadas

Prática Orquestral, realizada em 2018.2, proporcionou o conhecimento empírico da inserção do piano em uma grande formação instrumental (Orquestra Juvenil da Bahia – NEOJIBA). Participação como pianista desta orquestra durante a turnê internacional e execução

de um vasto repertório de estilos variados (que incluiu as obras dos compositores latino-americanos tais como: Ginastera, Marquez, Barrozo, entre outros) enriqueceu a bagagem auditiva e o conhecimento sobre ritmos de origem africana nas composições para orquestra com participação do piano.

As Práticas Camerísticas, realizadas em 2018.2 e 2019.1, e a Preparação de Recital/Concerto Solístico (em 2019.1) permitiram a troca de experiência colaborativa com outros músicos e a percepção de ritmos afro-brasileiros no contexto pianístico, culminando numa apresentação no Festival de Jazz do Capão 2019.

A Prática em Criatividade Musical (em 2019.2 e 2020.1) possibilitou a sintetizar todas as informações obtidas nas outras práticas e consistiu de um laboratório investigativo para explorar novas possibilidades de empregar padrões rítmicos de matriz africana (*kabila*, *agueré*, *vassi* e *daró*) à textura pianística. Esta Prática foi subdividida nas seguintes atividades: criação das transcrições de obras dos compositores brasileiros, criação dos arranjos ao piano da música popular brasileira e elaboração de uma série de obras autorais com posterior edição das partituras e um registro em áudio. Todas as experiências realizadas durante as Práticas Profissionais Supervisionadas foram registradas em formato de relatórios apresentadas no Anexo III do presente trabalho.

2.4.3 Artigo acadêmico¹

A terceira etapa da pesquisa do Mestrado referiu-se ao desenvolvimento da escrita acadêmica em formato de um artigo, conforme apresentado a seguir.

¹ Por motivos de melhor clareza de organização deste TCF, optou-se por não numerar as seções do artigo.

O RITMO *AGUERÉ* AO PIANO: POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS

Luã de Almeida Pereira

Universidade Federal da Bahia

luanpiano@hotmail.com

Resumo: O presente artigo de caráter bibliográfico objetiva discorrer sobre as possibilidades de implementação do ritmo *agueré* ao piano. Objetivos específicos são: 1) apresentar uma contextualização histórica e os elementos básicos da rítmica de origem africana na música brasileira; 2) sugerir possibilidades de incorporação do ritmo *agueré* na textura pianística através de uma obra autoral. Deste modo, pretende-se responder à questão-problema: como aplicar as características básicas do ritmo afro-brasileiro ao piano? Este tema justifica-se por refletir a vivência do autor como pianista, compositor e educador musical atuando na área acadêmica (Universidade Federal da Bahia) e em diversos projetos criativos. Diante desta prática, acredita-se que os elementos oriundos da cultura afro-brasileira devem estar mais empregados no repertório pianístico e no ensino de música. Quanto à fundamentação teórica, o trabalho foi apoiado em Bloes (2006), Passos (2016), Rosa (2012), Bessa (2005), Andrade (1934), Gomes e Barros (2013), Tinhorão (1991; 1998), Sandroni (2001) Oliveira Pinto (2001), Scott (2019), entre outros. Como estratégias norteadoras de incorporação do ritmo *agueré* à textura pianística na obra autoral “Pangeia”, foram adotados os seguintes procedimentos: implementação e manutenção de padrões rítmicos de *agueré* (pulsção elementar e clave) ao longo do discurso musical em forma de *ostinato*; redução e estilização dos toques dos instrumentos percussivos utilizados nos ritos do *candomblé* na textura pianística conforme o princípio de complementaridade; utilização da síntese de elementos provenientes de culturas europeia, norte-americana e afro-brasileira, como componentes complementares contrastantes para realçar as características próprias de cada estilo na construção de um novo produto musical. O trabalho, elaborado na interseção de música popular e erudita, contempla um material didático inédito destinado aos músicos, educadores musicais, estudantes e público em geral.

Palavras-chave: Ritmos afro-brasileiros; textura pianística; música brasileira.

Abstract: This bibliographic article aims to discuss the possibilities of implementing the *agueré* rhythm on the piano. Specific objectives are: 1) to present a historical contextualization and the basic elements of the rhythm of African roots in Brazilian music; 2) to suggest the possibilities of incorporating the *agueré* rhythm into the piano texture through an authorial work. In this way, it is intended to answer the question-problem: how to apply the basic characteristics of the African rhythm to the piano? This theme is justified because it reflects the author's experience as a pianist, composer and music educator working in the academic area (Federal University of Bahia) and in several creative projects. In view of this practice, it is believed that the elements of Afro-Brazilian culture should be more used in the piano repertoire and in music teaching. On the theoretical basis, the work was supported by Bloes (2006), Passos (2016), Rosa (2012), Bessa (2005), Andrade (1934), Gomes and Barros (2013), Tinhorão (1991; 1998), Sandroni (2001), Oliveira Pinto (2001), Scott (2019), among others. As guiding strategies for incorporating the *agueré* rhythm into the piano texture in the authorial work “Pangeia”, the following procedures were used: implementation and maintenance of *agueré* rhythmic patterns (elementary pulse and time-lines) throughout the *ostinato* musical discourse; reduction and stylization of the touches of the percussive instruments used in the *candomblé* rites in the pianistic texture according to the principle of complementarity; the use of the synthesis of elements from European, North American and Afro-Brazilian cultures, as contrasting complementary aspects to highlight the specific characteristics of each style in the construction of a new musical product. The work, built at the intersection of popular and classical music, includes unprecedented teaching material for musicians, music educators, students and the general public.

Keywords: Afro-Brazilian rhythms; Piano texture; Brazilian music.

INTRODUÇÃO

A construção do que hoje chamamos de música brasileira possui forte alicerce na música de matriz africana. Isto se deve ao contexto social vivido pelo Brasil no período colonial, quando a mão de obra brasileira era basicamente composta por negros escravizados. Enquanto o modelo de cultura nacional era predominantemente implantado pelos colonizadores europeus, tornando-se sinônimo de nobreza e *status*, os africanos, ao serem forçosamente trazidos para o Brasil, carregavam consigo sua rica cultura, suas tradições religiosas e sua música, que aos poucos difundiu-se nesta interligação cultural. Como diz Passos (2016, p.32):

Impossível se negar os elementos de inspiração africana e, tanto no universo religioso como no artístico, por exemplo, africanos e crioulos em território (e águas) americano compuseram novas possibilidades associativas, inventaram novas formas de ser à luz de sua criatividade e das interpenetrações sofridas por todos naquilo que podemos chamar de a grande “reunião”.

Imersa em hibridismos e interferências mútuas entre três continentes: América, África e Europa, a música brasileira é fortemente marcada por elementos africanos trazidos ou inventados pelos negros que passaram a viver no Brasil. Conforme Passos, muitos desses elementos foram importados ou inspirados dos cultos religiosos de matriz africana:

A música sacra das religiões afro-brasileiras serviu (e ainda serve), por diversas vezes, de inspiração para trabalhos conceituais ou não de muitos músicos que compõem o nosso cancioneiro. Cânticos sagrados, fora dos terreiros, diversas vezes, serviram para garantir modernidade e evolução estética a expressões musicais brasileiras, ao mesmo tempo em que colaboravam em processos de reafricanização da nossa cultura (PASSOS, 2016, p.32).

Tradicionalmente, a interpretação da música de matriz africana é associada aos instrumentos do universo percussivo. Porém, atualmente, nota-se uma tendência crescente de interpretar os ritmos e os gêneros afro-brasileiros nos mais variados instrumentos solistas e em conjunto, tais como: violão, trompete, violino e piano, entre outros.

Diante disso, o presente artigo visa discorrer sobre as possibilidades de implementação dos elementos rítmicos afro-brasileiros ao piano. Objetivos específicos são: 1) apresentar uma contextualização histórica e os elementos básicos da rítmica de origem africana na música brasileira; 2) sugerir as possibilidades da incorporação do ritmo *agueré* à textura pianística através de uma obra autoral. Deste modo, pretende-se responder à questão-problema: Como aplicar as características básicas do ritmo afro-brasileiro ao piano?

Este tema justifica-se por refletir a vivência do autor como pianista, compositor e educador musical atuando na área acadêmica (Universidade Federal da Bahia) e em diversos projetos criativos. Diante desta prática, acredita-se que os elementos oriundos da cultura afro-

brasileira devem estar mais empregados no repertório pianístico e no ensino de música em ambientes variados.

O artigo baseia-se no método bibliográfico que, segundo Lakatos e Marconi (2003, p.183), consiste em utilização de fontes secundárias e “abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo”. Quanto à fundamentação teórica, o trabalho baseia-se em Bloes (2006), Passos (2016), Rosa (2012), Bessa (2005), Andrade (1934), Gomes e Barros (2013), Tinhorão (1991; 1998) Sandroni (2001), Oliveira Pinto (2001), Scott (2019) entre outros. A seguir, serão apresentadas algumas considerações sobre os elementos básicos da rítmica afro-brasileira no contexto da diversificação cultural e musical

RÍTMICA AFRICANA NA MÚSICA BRASILEIRA

Ao refletir sobre as influências de música africana na cultura brasileira, percebe-se uma forte ligação da mesma com o seu contexto histórico-social. De acordo com Tinhorão (1998, p.7), sempre houve na sociedade brasileira uma “reunião de várias culturas correspondentes à realidade e ao grau de informação de cada camada em que a mesma sociedade se divide”. Esta diversificação pode ser claramente observada na cultura musical urbana do Brasil do século XIX. Por exemplo, as músicas amplamente consumidas nos salões de elite eram basicamente de origem europeia como as óperas, operetas e danças como a polca, o schottisch, a valsa e a mazurca. Enquanto isso, a classe social mais baixa usufruía de outros gêneros como o lundu e o batuque que foram provenientes da África e a modinha que, de acordo com Vianna (2002, apud BLOES 2006), tiveram a sua origem no Brasil. Segundo Bloes:

Na segunda metade do século XIX, a música ouvida pelas elites era, em geral, as óperas, operetas e música leve de salão (danças). Os negros, mestiços e brancos das camadas mais baixas, geralmente, executavam e ouviam seus lundus acompanhados por sons e palmas e violas, ao passo que a camada média, ainda em fase de desenvolvimento, ouvia os gêneros europeus, ou seja, as músicas difundidas nos salões da elite (BLOES, 2006, p.55).

Quanto à formação instrumental para a interpretação dos gêneros musicais da época, era prática comum que fossem executados pelos grupos de choro ou chorões. Descrevendo o conjunto de choro, Rosa (2012, p. 51) informa que “a formação instrumental mais importante desse momento [era] aquela dos conjuntos populares de pau-e-corda, isto é, flauta, violão e cavaquinho”. Por outro lado, segundo Bessa (2005, p.31) o termo choro, nesse primeiro momento, designava também um modo de execução de gêneros dançantes, tocados em festas de caráter comunitário (casamentos, batizados, aniversários, funerais).

A maneira como os músicos chorões interpretavam os gêneros musicais do século XIX

contribuiu de forma significativa no que diz respeito à ligação entre as complexidades culturais, desenvolvendo um estilo de tocar genuinamente brasileiro através da inserção das síncopes que, segundo Mário de Andrade (1934, p.13), foram oriundas da música europeia, mas, posteriormente desenvolvidas pelo afro-americanos, representando “o principal da prodigiosa riqueza rítmica” que se manifesta em música brasileira. Conforme Saldanha (2013, p. 2), a fusão de expressões musicais de origem africana, indígena e europeia se consolidou em novos padrões rítmicos e melódicos, delineando a chamada música popular brasileira, representada por gêneros: lundu, modinha, polca sincopada, maxixe e, posteriormente, samba.

Neste contexto de diversificação social e cultural dentro dos centros urbanos brasileiros, iniciou-se outro processo importante para o desenvolvimento da música brasileira – a democratização do piano, instrumento, introduzido no Brasil na segunda década do século XIX. Isto promoveu a incorporação aos conjuntos instrumentais populares de mais um elemento ao lado da recente formação de flauta, violão e cavaquinho básico do choro. Ao mesmo tempo, conforme Gomes e Barros (2013), o advento do piano no Brasil tornou possível para um único instrumentista desempenhar a função de todo o grupo musical, tornando a sua contratação economicamente mais viável para a classe média.

Assim, no meio dos músicos anônimos de gafieiras, de salas de espera de cinema, de orquestras de teatro de revista e de casas de família, surgiram interpretes ao piano dedicados à execução das músicas populares, possuidores de “pouca teoria musical e muito balanço” que, conforme Tinhorão, para se distinguir dos pianistas eruditos, “se convencionaram chamar – algo depreciativamente – de planeiros” (TINHORÃO, 1998, p.137). Lira informa:

O ‘planeiro’ ou tocava por camaradagem ou por contrato até onze, uma hora, ou mesmo até de manhã. Ernesto Nazaré foi o maior ‘planeiro’ antes de se tornar famoso. E Aurélio Cavalcanti ficou célebre na história da cidade. Memória estupenda, ninguém como ele para compor ou tocar para dançar. Tinha um ritmo invejável (LIRA apud TINHORÃO, 2005, p.199).

Além dos nomes citados por Lira, outros grandes planeiros, como Chiquinha Gonzaga, Marcelo Tupinambá, Eduardo Solto e José Barbosa da Silva (Sinhô) se sobressaíram pela sua capacidade de compor e interpretar, deixando para a história um grande legado, imprescindível para a expansão dos horizontes pianísticos brasileiros.

A atividade dos planeiros de “compor ou tocar para dançar”, além de resistência física para conduzir um baile “até de manhã”, exigia qualidades rítmicas especiais – “um ritmo invejável” (LIRA apud TINHORÃO, 2005, p.199). Deste modo, influenciados pelos grupos de chorões, os planeiros fizeram uma grande contribuição nas transmutações rítmicas e cruzamentos entre gêneros como a polca, o lundu, a modinha, entre outros, o que culminou no

surgimento do maxixe, ritmo originalmente brasileiro que durante muito tempo foi mascarado por diversos nomes como o tango, tanguinho e tango brasileiro, isto devido à sua dança que, pelo seu caráter lúdico e sensual, foi rotulada de indecente por grande parte da sociedade (EFEGÊ (1974); DINIZ (2008)).

Conforme Tinhorão, a música do maxixe resultou do esforço dos chorões e pianeiros em adaptar o ritmo das músicas de salão aos “volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças europeias” (TINHORÃO, 1991, p.5). Deste modo, estilizando o ritmo do maxixe, sintetizado pelos conjuntos de choro a partir da polca e do lundu, os pianeiros transportaram para o piano um novo estilo de interpretação rítmica. Segundo Machado, o surgimento deste novo paradigma na interpretação pianística “traz a sonoridade dos instrumentos estilizados (tanto na montagem dos acordes como em sua função rítmica e intenção fraseológica) sem perder a especificidade da sonoridade do piano” (MACHADO, 2007, p.162).

Nesta perspectiva de estilização pianística, foi amplamente empregado o padrão rítmico denominado por Mário de Andrade (apud SANDRONI, 2001, p.29) de “síncope característica brasileira”, representada por um compasso binário simples dividido em dois grupos: o primeiro é semicolcheia-colcheia-semicolcheia, e o segundo é de duas colcheias.



Figura 1 – Padrão rítmico da síncope característica brasileira.

Porém, o conceito de síncope utilizado por Andrade se fundamenta na teoria da música ocidental, no qual:

Síncope é qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica normal. Nosso sistema rítmico baseia-se no agrupamento de pulsações iguais em grupos de 2 ou 3, com um acento regular recorrente na primeira pulsação de cada grupo. Qualquer desvio em relação a este esquema é sentido como uma perturbação ou contradição entre o pulso subjacente [normal] e o ritmo real [anormal] (ANDRADE apud SANDRONI 2001, p.15).

Para Sandroni, esta definição acadêmica do termo “síncope” como algo irregular, a exceção da regra, não pode ser aplicada ao contexto da música brasileira, em qual a síncope é algo característico e amplamente difundido: “Esse paradoxo só pode ser desfeito se se admite que a síncope não é um conceito universal da música, mas uma noção gerada para as necessidades da prática musical clássica ocidental, e como tal, de validade restrita.” (SANDRONI, 2001, p.15)

Neste sentido, Sandroni (2008, p.28) propõe considerar o padrão rítmico

supramencionado como uma variação do que musicólogos cubanos denominam de fórmula de *tresillo*. Diferentemente da escrita tradicional europeia, o *tresillo* é formado por 8 pulsações divididas em 3 partes (3+3+2), que corresponde a uma série de variações rítmicas predominantes nos gêneros brasileiros influenciados por cultura africana tais como: lundu, polca sincopada, maxixe, baião e, posteriormente, no samba, um novo gênero que veio para dominar a cultura musical brasileira no século XX.



Figura 2 – Fórmula de *tresillo*

Concomitante com a fórmula do *tresillo*, existem outras formas de analisar a estrutura rítmica da música de matriz africana, uma delas é pela célula rítmica denominada clave, a qual Leitieres Leite descreve como: “A menor porção rítmica que define não só um ritmo, como aponta para a sua localização geográfica, sua origem e percurso étnico e histórico” (LEITE, 2017, p.18). Por sua vez, Oliveira Pinto emprega o termo *time-line*, introduzido por Joseph K. Nketia em 1970, e para descrevê-lo, o exemplifica no ritmo samba como “uma sequência de batidas estruturadas de forma assimétrica e repetidas no ciclo formal, neste caso (do samba) de 16 pulsações” (OLIVEIRA PINTO, 2004, p.94).

Segundo Pereira (2018, p. 33), claves são padrões rítmicos que funcionam como guia na música de matriz africana e são normalmente tocados por um instrumento percussivo com som agudo. Meneses descreve claves como padrões curtos que podem ser materializados ou estar presentes apenas “na consciência dos músicos informando e restringindo padrões de instrumentos, frases melódicas, ritmos improvisados” (MENESES, 2014, p. 146).

Complementando o conceito de clave, Oliveira Pinto afirma que por outro lado existe uma estrutura mínima de tempo que preenche a música de matriz africana, ele a denomina de “pulsação elementar”, definida “a partir da menor distância manifesta entre dois tons, ou dois impactos sonoros, e que esteja presente em toda peça” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.92). Explorando os ritmos populares brasileiros, evidenciam-se essas estruturas cujas acentuações estão sempre dentro das pulsações supramencionadas, como a clave. Tomando como exemplo o samba, Oliveira Pinto afirma que a mesma:

[...] baseia-se sempre em um ciclo repetido consecutivamente de 16 desses pulsos

elementares que, enquanto grade temporal “neutra” dos pulsos de duração mínima, desconhece acentuação pré-estabelecida – fato que distingue este fenômeno claramente do compasso da música ocidental, com os seus tempos fortes e fracos (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.92).

Para ilustrar as pulsações elementares, os autores do presente artigo baseiam-se nos estudos de Gerhard Kubik (1979), proporcionando um entendimento rítmico que mais se aproxima da música africana, onde as barras de compasso não são estabelecidas para dividir a música, como se faz na notação tradicional europeia. Dentro dessa perspectiva, a notação dessas pulsações é indicada com os símbolos de “x” para pulsação percutida e de “.” para pulsação muda. A aplicabilidade desse sistema é eficiente para estudar as claves dos ritmos de matriz africana, já que os padrões rítmicos não são vistos numa perspectiva da escrita europeia, linearmente conduzidos por compassos. Exemplificando esse formato, apresento aqui alguns ritmos afro-brasileiros anotados dentro do sistema de Kubik (1979):

Nome do ritmo	Quantidade de pulsações	Escrita da clave representada por meio de pulsação elementar
Samba	16	X.X.XX.X.X.XX.
Ijexá	16	XX.X.XX.X.X.XX.
Baião	8	X..X..X.
Frevo	16	X..X..X..X..X..X
Samba-Reggae	16	X..X..X...X..X..
Kabila	16	X.XX.X.X.X.X.XX.
Aguéré	16	XX..XXX.XX..XXX.
Ilú de Iansã	16	X.XX.XX.X.XX.XX.

Figura 5. Tabela de ritmos afro-brasileiros representados por meio de pulsação elementar. Fonte: Dos próprios autores.

Diferentemente da música de tradição europeia, os ritmos de matriz africana não são norteados dentro da concepção de compassos, que em via de regra são regidos por tempos fortes e fracos, determinando início e fim, mas sim por uma circularidade, no qual um mesmo ritmo pode ser iniciado a partir de qualquer ponto da pulsação elementar. Segundo Scott (2019, p.29): “A circularidade pode ser percebida, quando a mesma clave é utilizada deslocando o início do ciclo para outros pontos da clave”. Graeff (2015, p.66) afirma que, quando a fórmula se inicia em diferentes pontos, a notação europeia dificulta sua identificação. Dentro do conceito de circularidade a clave de samba, por exemplo, pode ser iniciado a partir de qualquer ponto sem perder suas características originais. A seguir, apresentamos uma imagem circular da clave de

samba em qual os sinais de “x” correspondem aos sons percutidos e os sinais de pontos correspondem aos silêncios.

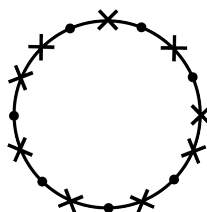


Figura 6 – Clave circular de samba. Fonte: Dos próprios autores.

Aproveitando este modelo, podemos registrar a clave de samba na notação europeia começando a partir de qualquer ponto do círculo, observando o deslocamento de acentuação, de tempos forte e fracos:



Figura 7 – Clave de samba representada através da escrita tradicional. Fonte: GRAEFF, 2015.

O conceito de circularidade explica a presença das características similares em vários ritmos de raiz africana. Por exemplo, o ritmo angolano *kachacha* possui a mesma clave do samba, porém partindo de um trecho diferente do ciclo, como podemos observar no exemplo abaixo:

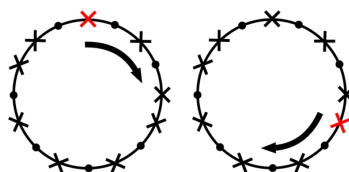


Figura 8 – A clave de samba (à esquerda) e a clave de *kachacha* (à direita), representadas por escrita circular:

Fonte: Dos próprios autores.

Partindo dessas reflexões criamos uma tabela para exemplificar e sistematizar alguns ritmos afro-brasileiros, dentro dos conceitos de circularidade e da pulsação elementar:

Ritmo	Escrita da clave representada em pulsação elementar	Escrita da clave representada através da circularidade
-------	---	--


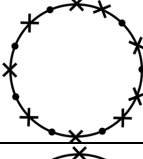
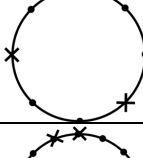
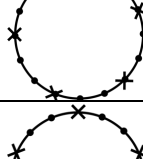
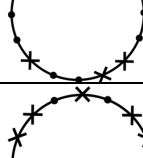
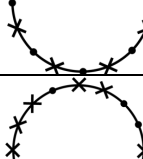
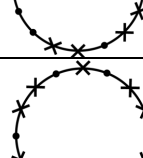
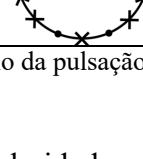
Samba	X.X.XX.X.X.X.XX.	
Ijexá	XX.X.XX.X.X.X.X.	
Baião	X..X..X.	
Frevo	X..X..X..X..X..X	
Samba-Reggae	X..X..X...X..X..	
Kabila	X.XX.X.X.X.X.XX.	
Agueré	XX..XXX.XX..XXX.	
Ilú	X.XX.XX.X.XX.XX.	

Figura 9 – Tabela das claves dos ritmos afro-brasileiros escritas por meio da pulsação elementar e circularidade. Fonte: Dos próprios autores.

Além dos conceitos de clave, de pulsação elementar e de circularidade, existem outros elementos na rítmica afro-brasileira responsáveis pela identidade e originalidade de gêneros, como o conceito de complementaridade, que, segundo Scott (2015, p.30), se forma a partir de uma “sobreposição de ritmos que podem ser considerados simples, mas que, em conjunto, criam uma trama rica e complexa”. Oliveira Pinto denomina este conceito com o termo “cruzamento rítmico”, descrevendo este fenômeno assim: “A combinação de ritmos distintos, de frases ou de motivos musicais, pode realizar-se de tal forma, que suas acentuações não coincidam, resultando em novas configurações rítmicas” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.101).

Para representar a complementaridade, foi escolhido o ritmo *ilú*, utilizado nos terreiros

de *candomblé*² de nação Ketu para reverenciar a entidade *orixá*³ Iansã. Neste exemplo apresentado em formato de partitura tradicional, a complementaridade é evidenciada por quatro linhas rítmicas que correspondem aos quatro instrumentos percussivos: um instrumento idiofônico *gã* e três atabaques denominados *rum*, *rumpi* e *lé*. Neste ritmo complementar, o *gã* é responsável pela execução da clave, o *lé* e o *rumpi* preenchem ritmicamente os espaços entre as batidas do *gã*, enquanto o *rum* se encarrega de executar o padrão rítmico característico com acentuações e suas variações.

A partitura rítmica do *ilú* é apresentada em 4/4 e consiste em quatro linhas rítmicas:

- Gã:** Executa a clave com um padrão de notas e pausas: uma nota, uma pausa, uma nota, uma pausa, uma nota, uma pausa, uma nota, uma pausa.
- Lé:** Executa um padrão rítmico contínuo de notas em cada batida.
- Rumpi:** Executa um padrão rítmico contínuo de notas em cada batida.
- Rum:** Executa um padrão rítmico contínuo de notas, com acentuações marcadas por um símbolo de acentuação (grave) sob as notas. O padrão é: uma nota com acentuação, uma nota sem acentuação, uma nota com acentuação, uma nota sem acentuação, uma nota com acentuação, uma nota sem acentuação, uma nota com acentuação, uma nota sem acentuação.

Figura 10 - Partitura rítmica do *ilú*. Fonte: Dos próprios autores.

A complementaridade serve como base para orquestrações complexas dos grupos percussivos carnavalescos afro-brasileiros como o Ile Ayê, nas quais a execução de clave pode ser dividida entre vários instrumentos, a quantidade dos instrumentos e timbres é maior e a combinação contrapontística das linhas rítmicas é mais complexa, como podemos observar na partitura rítmica do samba-afro apresentada a seguir:

² O *candomblé* é uma religião de raiz africana que “aglutina vários sentidos culturais e religiosos de inspirações africanas, e se faz um todo ideológico que perfila discursos, práticas e dinâmicas transformadas a partir dos contatos culturais que negros escravizados e livres tiveram em território brasileiro” (PASSOS, 2016, p.25).

³ *Orixás* - são divindades pertencentes aos cultos religiosos do *candomblé*, que, segundo Lima (1974), estão “associadas ao fenômeno da possessão ou transe místico”. Transe que é considerado, pelos membros do grupo, como a incorporação da divindade no iniciado ritualmente preparado para recebê-la.

The image displays a musical score for a samba-afo rhythm in 2/4 time. It consists of seven staves, each representing a different percussion instrument. The instruments are: Repique, Caixa, Timbal, Surdo 1, Surdo 2, Surdo 3 (martelo), Surdo 4 (dobra de 1), and Surdo 5 (dobra de 2). The score is organized into four measures. The Repique staff shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Caixa staff features a steady eighth-note pattern with accents. The Timbal staff has a pattern of eighth notes with some rests. The Surdo 1 and Surdo 2 staves show simple patterns of quarter notes and rests. The Surdo 3 (martelo) staff has a pattern of quarter notes. The Surdo 4 (dobra de 1) and Surdo 5 (dobra de 2) staves show patterns of quarter notes and eighth notes, with some rests.

Figura 11 – Partitura rítmica do samba-afo na orquestração do grupo Ilê Aiyê. Fonte: Transcrição autoral a partir do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=boWTRqdnIY4>. Acesso em: 10 de abril de 2021.

Com o passar do tempo, mediante das interpretações dos grupos de choro e dos pianeiros, os ritmos afro-brasileiros, tocados originalmente nos rituais de *candomblé*, saíram do contexto religioso e se difundiram na música profana brasileira. Assim, apesar de instrumentos tradicionais serem predominantemente percussivos, pudemos observar a crescente tendência de executar os ritmos de matriz africana em outros instrumentos: violão, saxofone, flauta e também o piano. Diante disto, baseando-se nos estudos anteriores, surgiu a ideia de explorar as possibilidades interpretativas do ritmo *agueré* na textura pianística através da obra autoral apresentada a seguir.

ADAPTAÇÃO DO RITMO *AGUERÉ* À TEXTURA PIANÍSTICA NA OBRA AUTORAL *PANGEIA*

A ideia central do título da composição *Pangeia* (Apêndice I) foi influenciada pela teoria de deriva continental proposta pelo cientista-geofísico alemão Alfred Wegener, segundo o qual, há cerca de 200 milhões de anos atrás, todas as massas continentais existentes do planeta concentravam-se em um supercontinente denominado “Pangeia” ou “Pangea” (do grego *pan* - "todo", e *gea* ou *geia* - "terra"), significando "toda a terra" (WEGENER, 1912). A partir desta concepção, surgiu a ideia de criar uma música autoral que unisse diversas influências musicais do autor como: música popular brasileira, música erudita europeia, jazz norte-americano e ritmos de matriz africana, no sentido de incorporar os elementos de vários continentes em uma única composição.

A estrutura composicional da peça foi organizada em 3 seções distintas - A, B e C. A primeira seção traz referências à música de matriz africana e foi elaborada sob o ritmo *agueré*, oriundo dos cultos afro-brasileiros de *candomblé*. Costa Lima (2010, p. 118) afirma que o termo “*candomblé*” “estende-se do corpus ideológico do grupo, seus mitos, cosmogonias, rituais e ética, ao próprio local onde as cerimônias religiosas desses grupos são praticadas”. As práticas cerimoniais de *candomblé* são conduzidas através de vários elementos: cânticos, falas, adereços, danças e toques rítmicos musicais executados por instrumentos percussivos: *rum*, *rumpi*, *lé*, *agogô* e *gã*, dedicados às entidades – *orixá*.

O ritmo *agueré*, associado ao *orixá* Oxóssi, é um ritmo complexo, tocado durante o rito por um conjunto de quatro instrumentos percussivos (*rum*, *rumpi*, *lé* e *gã*). Assim como a maioria dos ritmos afro-brasileiros, o *agueré* é baseado numa partícula rítmica – *clave*, e pode ser representado através de três formas de escrita: pulsação elementar, escrita circular e tradicional.


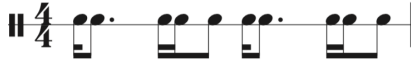
Pulsação elementar	Escrita circular	Escrita tradicional
XX..XXX.XX..XXX.		

Figura 12 - Clave do *agueré*. Fonte: Do próprio autor.

A clave do *agueré* é comumente executada por um instrumento musical com som agudo, formado por um único ou múltiplos sinos, chamado *gã*, que dá o início ao rito. Dentro do princípio de complementaridade, dois outros instrumentos - tambores *rumpi* e *lé* seguem um padrão rítmico estável, enquanto o tambor maior – *rum* – incorpora um toque variável atrelado ao diálogo entre o *alagbê* (músico que toca nos rituais de *candomblé*) e o dançarino que representa a divindade. No exemplo abaixo, segue a partitura rítmica do *agueré* com quatro instrumentos correspondentes:

The image shows a rhythmic score for four percussion instruments: Gã, Rumpi, Lé, and Rum, in 4/4 time. Gã has a pattern of quarter notes with accents. Rumpi has a continuous eighth-note pattern. Lé has a pattern of eighth notes with accents. Rum has a pattern of quarter notes with accents and rests.

Figura 13 – Partitura rítmica do *agueré*. Fonte: Do próprio autor.

Incorporação do toque *agueré* na textura pianística foi realizado em várias etapas. Primeiramente, na parte da mão direita foi inserido o padrão rítmico da clave, como ponto de partida, visto que, interpretado pelo *gã*, a clave, geralmente, inicia o ritual da cerimônia religiosa:

The image shows a musical score for Piano, showing the first two measures of the 'Clave de agueré' in 4/4 time. The tempo is marked 'Aguere ♩=75'. The right hand has a melody of eighth notes, and the left hand has a bass line with rests and a few notes.

Figura 14 – Clave de *agueré* - Compassos 1 e 2.

Em seguida, foi utilizada a estratégia de inserção de diferentes planos rítmicos baseados no conceito de complementaridade, semelhante aos instrumentos percussivos, visando sua distribuição ao piano. Assim, nos trechos de *tutti*, na textura da mão direita foi escrita a melodia principal, baseada na fórmula rítmica do *tresillo* e executada com os dedos 3, 4 e 5, enquanto a clave de *agueré* foi incorporada à melodia tocada com os dedos 1 e 2. A textura da mão esquerda é representada por frases curtas ascendentes em oitavas alternadas com as sequências de terças descendentes baseadas nas variações rítmicas do tambor *rum*.



Figura 15 – Fragmento de tutti da obra “Pangeia”

Na sua estrutura harmônica, a seção A traz referências à música erudita europeia, apoia-se em conceitos de harmonia tonal com utilização dos acordes em formato de tétrades maiores com sétima maior, transpostos por terças ascendentes, como visto na redução harmônica a seguir:

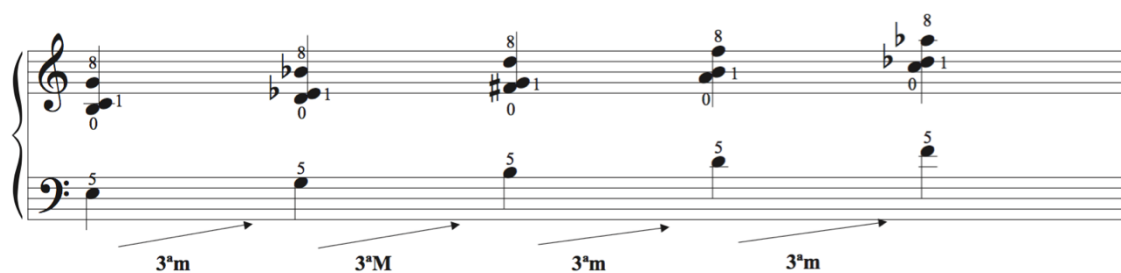


Figura 16 – Redução harmônica da seção A

Entre a seção A e B, existe um trecho transitório, onde transparece a influência musical do continente norte-americano a partir da harmonia jazzística. No compasso 34, a melodia enfatiza a nota fá, enquanto a harmonia segue transpassando por acordes que correspondem aos modos jazzísticos como Eb dórico (Eb $m7(9)$), F# menor melódica (F# $m7M$), G dórico (G $m7$), C lírio (C $m7b5$) e B lídio b7 (B7#11). Mas, concomitantemente à harmonia jazzística, o fragmento mencionado também se enquadra num contexto pianístico europeu, por conta de um acompanhamento em arpejos na mão esquerda, amplamente utilizado por compositores românticos do século XIX como Frederic Chopin e Franz Liszt.

Quanto ao ritmo, neste trecho transitório, uma pequena célula da clave do *agueré* foi utilizada como a base do desenvolvimento rítmico-melódico, percorrendo por várias modificações como aumento em quiálteras no compasso 35, semínimas no compasso 36 e colcheias e semínimas no compasso 38. Nos compassos 42 a 44, as modificações rítmicas são mais acentuadas, trazendo um *swing* através da utilização das quiálteras de 8 dentro de um

compasso ternário. Na parte final desta seção, utiliza-se uma sequência de saltos de oitavas e acordes em duas mãos num movimento melódico ascendente que, junto com a dinâmica *crescendo*, representa o clímax geral da peça e prepara a entrada da seção B.

Em comparação com a seção A, a seção B é menor e possui 19 compassos. Ela é construída a partir de elementos melódicos europeus, tais como escalas ascendentes executadas por duas mãos em movimento direto (Eb dórico, Bb menor natural e Cb lídio), intercaladas com a sequência de células melódicas descendentes acompanhadas por acordes na progressão harmônica plagal. Quanto ao estilo de execução, esta seção refere-se à música erudita de concerto, com passagens brilhantes em andamento rápido e contrastes dinâmicos.

Figura 17 – Fragmento da partitura da Seção B

A terceira Seção C pode ser considerada uma recapitulação da seção A com algumas modificações texturais, trazendo mais densidade e dramaticidade através do preenchimento melódico e harmônico adicionado por meio de dobramentos em oitavas da clave do *agueré* e da fórmula do *tresillo* na melodia, culminando numa *codetta*, onde finalmente dissipa-se o *ostinato* gerado pelo *agueré*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção da música brasileira está intrinsecamente ligada às conexões das diversidades culturais que formaram o país, sobretudo a cultura africana, que, mesmo sob toda a hostilidade, preconceito e intolerância que seu povo sofreu, conseguiu sobressair-se e tornar-se a principal via de influência do que hoje podemos chamar de música brasileira.

No final do século XIX, através dos chorões e posteriormente dos planeiros, a música

de matriz africana, antes apenas vivenciada nos cultos e festas dos negros escravizados, foi infiltrando-se e modificando os estilos que a camada nobre da sociedade consumia: os gêneros europeus como as polcas, as valsas etc. Modificações rítmicas incorporadas às danças europeias, sob influência africana, serviram como base para surgimento dos gêneros originalmente brasileiros, escritos por compositores populares tais como E. Nazareth, F. Gonzaga, M. Tupinambá, entre outros.

Estas composições refletem aspectos de música europeia no seu desenvolvimento melódico e harmônico e os elementos oriundos de cultura africana no seu ritmo, apresentados pelas fórmulas como o *tresillo*, a síncope característica brasileira e as variadas claves, entre outros. Estilizando os ritmos africanos, os pianeiros transportaram para o piano um novo estilo de interpretação rítmica que traz a sonoridade dos instrumentos dos conjuntos de choro sem perder a especificidade da sonoridade do piano.

Entre os elementos característicos da rítmica afro-brasileira foram identificadas fórmulas de pulsação elementar e da clave, na função de células geradoras que guiam toda a estrutura musical. Foram apresentados os conceitos de circularidade e complementaridade como princípios fundamentais da música de origem africana. Esses conceitos foram utilizados dentro da obra autoral Pangeia com a finalidade de responder à questão-problema do presente trabalho.

Como resposta constatou-se que os elementos característicos do ritmo *agueré* podem ser incorporados à textura pianística, seguindo algumas estratégias norteadoras:

- 1) Implementação e manutenção de padrões rítmicos de *agueré* (pulsação elementar e clave) ao longo do discurso musical em *ostinato*;
- 2) Redução e estilização dos toques dos instrumentos percussivos utilizados nos ritos do *candomblé* na textura pianística conforme o princípio de complementaridade;
- 3) Utilização da síntese de elementos provenientes das culturas europeia, norte-americana e afro-brasileira, como aspectos complementares contrastantes para realçar as características próprias de cada estilo na construção de um produto musical inédito.

Acredito que esse trabalho destinado aos músicos, educadores musicais, estudantes e público em geral pode contribuir para o estudo da música de matriz africana, e, ao mesmo tempo, sinalizar novas possibilidades interpretativas do piano no contexto da cultura popular brasileira. Espero que este trabalho estimule futuras pesquisas sobre a música afro-brasileira, bem como, também, a elaboração de estudos voltados à execução instrumental a partir de ritmos encontrados na música popular e religiosa do nosso país.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Música, Doce Música**. São Paulo: L. G. Miranda, 1934.
- BESSA, V. A. “Um bocadinho de cada coisa”: trajetória e obra de Pixinguinha. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- BLOES, Cristiane Cibele de Almeida. **Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX**. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/95108>. Acesso em: 16 dez. 2019.
- GOMES, M. S. **Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf**. 2010. 213 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283977>. Acesso em: 16 dez. 2019.
- GOMES, R. T.; BARROS, G. A. S. de. **Cristal: aspectos do tratamento pianístico no samba**. Per Musi, Belo Horizonte, n.28, 2013, p.145-161.
- GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: Tradição e transformação no samba de roda**. Salvador, EDUFBA, 2015.
- GRAEFF, Nina. **Samba de roda**. Salvador: EDUFBA, 2015.
- KUBIK G. **Angolan traits in black music, games and dances of Brazil**. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979, p. 55.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. DE A. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 1996.
- LEITE L. **Rumpilezzinho Laboratorio Musical de Jovens: relato de uma experiencia**. Salvador: Lel Produção, 201, p. 96.
- LIMA, V. C. **O conceito de “nação” nos candomblés da Bahia**. Trabalho apresentado pelo Autor ao Colóquio Negritude et Amérique Latine, promovido pelo governo do Senegal e UNESCO, Dacar, 1974.
- MENESES J. **Orkestra Rumpilezz: Musical Constructions of Afro-Bahian Identities**. 2014. Tese (Doutorado). University of British Columbia, Vancouver, 2014, p. 266.
- OLIVEIRA, L. C.; VICENTE, T.; OGÃN, R. DE S. **Ritmo do Candomblé – Songbook**. Rio de Janeiro: Abbetira Arte e Produções, 2008.
- PASSOS, Marlon Marcos Vieira. **Iyá Zulmira de Zumbá: uma trajetória entre nações de Candomblé**. Orientador: Prof. Dr. Luis Nicolau Parés. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Antropologia, 2016.
- PEREIRA A., Konopleva E. **Universo Percussivo Baiano: uma proposta de utilização do ritmo ijexá na aplicação do Método UPB para treinamento rítmico e instrumental**. Anais de XIV Encontro Regional Nordeste da Associação Brasileira de Educação Musical, 2018. Disponível em:

<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/nd2018/regnd/paper/viewFile/2990/1575>. Acesso em: 13.12.19

PINTO, T. Oliveira. **As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira**. África, n. 22-23, p. 87-109, 9 dez. 2004.

ROSA, R. L. **Como É Bom Poder Tocar um Instrumento: Presença dos pianeiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do Império aos 60 da República**. Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Brasília, 2012.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. **Música & mídia – a música popular brasileira na indústria cultural**. In: 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013, Ouro Preto/MG. *Anais*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-publicidade-e-da-comunicacao-institucional/musica-midia-2013-a-musica-popular-brasileira-na-industria-cultural>. Acesso em: 10 dez. 2019.

SANDRONI, C. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

SCOTT, Guilherme. **Universo percussivo baiano de Letieres Leite - educação musical afro-brasileira: possibilidades e movimentos**. Trabalho de Conclusão (mestrado profissional). Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2019.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, J. R. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Editora 34, 2005.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. 270 f. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Art. Editora, 1991.

WEGENER, A. **Die Entstehung der Kontinente**. Geol Rundsch, v. III, 1912, p. 276–292. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/BF02202896>. Acesso em: 26 abr. 2020.

APÊNDICE I - Partitura da obra autoral para piano solo "Pangeia"

Score

Pangeia

Luã Almeida

Aguere ♩=70

Piano

3

Pno.

5

Pno.

7

Pno.

9

Pno.

Pangeia

2

Pno.

Musical notation for measures 11 and 12. The piece is in 2/4 time. Measure 11 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. Measure 12 continues this pattern, with a key signature change to one flat (Bb) at the beginning of the measure.

Pno.

espressivo

mf

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 begins with a key signature of one flat (Bb). The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a sustained chord. Measure 14 features a dynamic marking of *mf* and the instruction *espressivo*. The right hand plays a melodic line with a fermata over the final note, while the left hand plays a series of chords.

Pno.

Musical notation for measures 15 and 16. Both measures feature a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a series of chords in the left hand. The key signature remains one flat (Bb).

Pno.

Musical notation for measures 17 and 18. The right hand continues with eighth-note accompaniment. The left hand features triplets of chords in both measures, indicated by a '3' above the notes.

Pno.

Musical notation for measures 19 and 20. The right hand continues with eighth-note accompaniment. The left hand features a series of chords, with a fermata over the final chord in measure 20.

Pangeia

3

Piano score for the piece "Pangeia", measures 21 through 30. The score is written for piano (Pno.) and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Measure 21 begins with a treble staff containing a series of eighth-note chords and a bass staff with a similar rhythmic pattern. Measure 23 features a dynamic marking of *f* and a *leg.* (legato) instruction. Measure 25 includes a *7.* (seventh) chord marking. Measure 27 has a *7.* marking and a *>* (accent) marking. Measure 29 includes a *b* (flat) marking. The score concludes with a *>* marking in measure 30. A small asterisk (*) is placed below the bass staff in measure 23.

Pangeia

4

Piano score for the piece "Pangeia", starting at measure 31. The score is written for piano (Pno.) and consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs).

The first system (measures 31-32) features a *dim.* (diminuendo) dynamic. The right hand plays a series of chords with some grace notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

The second system (measures 33-34) begins with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The right hand continues with chords, and the left hand has a more active eighth-note line.

The third system (measures 35-36) shows a continuation of the eighth-note accompaniment in the left hand, with some triplet markings (3) in the right hand.

The fourth system (measures 37-38) features a *cresc.* (crescendo) dynamic. The right hand has a triplet (3) and then continues with chords, while the left hand has a complex eighth-note accompaniment with many sixteenth-note figures.

Pangeia

5

Pno.

39

6

f

6

6

8^{va}

Pno.

40

dim.

6

6

6

p

Pno.

42

cresc.

8

8

8

Pno.

45

mosso

f

subito p

*Reo. * Reo. * Reo. * Reo. **

Pangeia

6

Pno.

49

53

Pno.

56

Pno.

58

Pno.

Pangeia

7

a tempo

60

Pno.

dim.

62

Pno.

mp

64

Pno.

Pangeia

8

The musical score for 'Pangeia' is presented in two systems of three staves each. The first system, measures 66-67, is in G major. The second system, measures 68-71, changes to B minor. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Measure 68 includes a triplet of eighth notes. Measure 71 ends with a double bar line.

2.4.4 Produto Final do PPGPROM

A atividade de elaboração do produto final do PPGPROM proveio dos estudos das estratégias de interpretação dos ritmos de matriz africana pelos grandes pianistas e compositores brasileiros, analisadas através das transcrições feitas pelo autor. Como resultado, foram compostas quatro obras autorais e dois arranjos para piano solo, com o objetivo de incorporar as características rítmicas afro-brasileiras à textura pianística.

2.4.4.1 Projeto *Transcrições Musicais*



Figura 17 – QR Code da *playlist* do Projeto *Transcrições Musicais*, disponível na plataforma digital YouTube.

O desenvolvimento da atividade de transcrição de obras dos compositores brasileiros para piano e outros instrumentos (tais como *7 Anéis* de Egberto Gismonti, *Samambaia* de Cesar Camargo Mariano, *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso na interpretação do Zimbo Trio, *Chorinho MEC* de Hermeto Pascoal, entre outras) se deve ao fato de que muitas obras importantes de música brasileira continuam desconhecidas no âmbito acadêmico e profissional por causa da ausência das partituras escritas. Nesta perspectiva, as transcrições musicais realizadas por mim servem de apoio pedagógico no processo de ensino de música em ambientes diversos e contribuem na área de pesquisa acadêmica, visando à valorização e à difusão da música brasileira de alta qualidade. O processo de elaboração das transcrições contribuiu para os estudos analíticos da incorporação dos ritmos afro-brasileiros na textura pianística e possibilitou a criação das estratégias composicionais próprias empregadas nos arranjos e nas obras autorais. As transcrições foram convertidas para o formato de vídeo-partitura, na plataforma YouTube, e esta atividade foi premiada pela bolsa-prêmio Bossa Criativa – Arte de Toda Gente – projeto realizado entre a Escola de Música da UFRJ e Fundação Nacional de Artes. Além disso, as transcrições foram amplamente divulgadas nas plataformas digitais promoveram novas oportunidades profissionais, a exemplo da parceria com o Instituto do Piano Brasileiro (IPB) e com o site de financiamento coletivo Patreon.

2.4.4.2 Gravação do EP *Plural*



Figura 18 – Capa do EP *Plural* e seu QR Code

O EP é composto por quatro obras autorais: *Hermética*, *Fim Dos Tempos – Concertino Para Piano e Big Band*, *Prece à Nossa Gente* e *Pangeia*, gravadas em estúdio. Em todas as faixas, o piano é acompanhado por grupos instrumentais distintos e cada obra contempla um ritmo de origem afro-brasileira, dentre eles: *agueré*, *vassi* e *baião*. A seguir discorrerei sobre cada música em específico.

Hermética

Sob influência do compositor e multi-instrumentista Hermeto Pascoal, esta composição foi elaborada visando um diálogo entre música nordestina e jazz. A sua instrumentação é constituída por piano, bateria, contrabaixo elétrico, saxofone alto e acordeom. Para caracterizar a cultura nordestina, além do ritmo que compõe grande parte da obra ser o *baião*, foi utilizada a estratégia de inserir o modo lídio b7 na melodia inicial, junto aos acordes de dominante, que é uma particularidade do *baião*. Em homenagem ao Hermeto Pascoal, na seção B da obra foi inserido um trecho de improvisação livre, onde todos os instrumentos improvisam aleatoriamente. Na gravação, participaram os músicos: Beto Martins (bateria), Bruno Marques Miranda (contrabaixo elétrico), Marcelus Leone (saxofone alto) e Luã Almeida (piano e acordeon).

Fim dos Tempos – Concertino para piano e Big Band

Esta obra foi criada refletindo sobre as tragédias e desastres ambientais ocorridos no Brasil nos últimos anos, como rompimento de barragens, vazamento de óleo no mar, queimadas

na Amazônia e Pantanal, enxurradas e deslizamentos, crise política e Covid-19. Como o título da obra sugere, ela está dentro de um contexto de música erudita, onde um instrumento dialoga com a orquestra (no nosso caso, Big Band) e que traz trechos virtuosísticos para o instrumento solista. A escolha da formação em Big Band se deu por conta da minha vivência em grupos de jazz e, também, pela possibilidade de gravar com mais facilidade, tendo em vista que tenho um estúdio à disposição e amigos músicos gravando remotamente. Essa formação foi integrada por: flautas (Nilton Azevedo), saxofones (Marcelus Leone), trompetes (Rudney Machado), trombones (Hugo Sanbone), Tuba (Jamberê Cerqueira), percussão (Lucas de Gal), contrabaixo elétrico (Bruno Marques Miranda), bateria (Beto Martins) e piano (Luã Almeida). A forma da música é envolvida por um amalgamado entre Concerto Clássico com introdução, elementos temáticos, desenvolvimento e por outro lado o ritmo constante e a improvisação jazzística e elementos da cultura afro-brasileira.

Prece à Nossa Gente

Esta obra teve como objetivo inserir o ritmo *vassi* à textura pianística num contexto em grupo. A formação para a gravação foi composta por Uirá Nogueira (bateria), Vini Mendes (contrabaixo elétrico), Luã Almeida (piano), Rowney Scott (saxofone soprano) e Lucas de Gal (percussão). O ritmo *vassi* é inserido de duas formas, na primeira parte da obra ela é inserida ao piano através de um *ostinato* na mão esquerda sob a pulsação elementar, enquanto a mão direita executa a clave através da melodia. Na segunda parte, a textura é organizada em três planos, onde a melodia e o baixo ficam nas camadas externas enquanto o ritmo é interpretado pela voz do meio.

Pangeia

Inicialmente, a peça para piano solo *Pangeia* (descrita no item 2.4.3 do presente TCF) foi composta para o grupo instrumental no qual o piano exerce o papel de instrumento solista. Conforme descrito no artigo acadêmico, o ritmo afro-brasileiro utilizado na obra é o *agueré*. Formação instrumental para a gravação: Beto Martins (bateria), Nino Bezerra (contrabaixo acústico), Jackson Almeida (guitarra elétrica), Luã Almeida (piano acústico e elétrico), Lucas de Gal (percussão), Esdras Santos (fagote) e Eric Almeida (flauta).

2.4.4.3 Dois arranjos para piano solo

A atividade de criação de arranjos de canções da música popular brasileira para piano solo teve como objetivo investigar e compreender as formas de inserção dos ritmos de matriz africana na textura pianística através de obras clássicas da música popular brasileira. Foram escolhidas duas músicas: *Arrastão* de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, baseada no ritmo *vassi* (Anexo I) e *Na Baixa dos Sapateiros* de Ary Barroso, baseada no ritmo *ilú* (Anexo II). Esta última foi premiada pelo prêmio Funarte RespirArte 2020.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente Trabalho de Conclusão Final, foram apresentadas informações referentes à minha carreira profissional e acadêmica, desde os primeiros contatos com a música, até a conclusão do Curso de Mestrado Profissional na Escola de Música da UFBA. Neste documento, pude descrever os momentos mais representativos de cada período da minha vida, enfatizando os principais acontecimentos e a sua relação com a minha formação profissional e pessoal, bem como personalidades importantes que contribuíram para cada uma dessas etapas.

O Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFBA foi um marco na minha vida por ter me proporcionado um maior aprofundamento na área da pesquisa acadêmica. Graças a sua proposta voltada à criação de um Produto e às Práticas Profissionais Supervisionadas, o PPGPROM me propiciou uma experiência extremamente enriquecedora por abraçar um projeto de meu total interesse e direcioná-lo pelos caminhos da excelência.

Com objetivo de responder à questão-problema: “Como ampliar o repertório pianístico com utilização dos elementos pertinentes à música afro-brasileira?”, desenvolvi a pesquisa em 4 etapas distintas: levantamento de dados bibliográficos; estudos teórico-práticos relacionados aos Componentes Curriculares e Práticas Profissionais Supervisionadas; aplicação dos conhecimentos aprendidos na construção do Artigo acadêmico e elaboração do Produto Final constituído de 4 obras autorais, mais de 30 transcrições de músicas brasileiras, e dois arranjos para piano solo e em conjunto.

No âmbito acadêmico, abrir o caminho para o diálogo é sempre muito pertinente ao processo da construção de conhecimento. Visando isso, uma pesquisa que permite a investigação das peculiaridades rítmicas atribuídas à música afro-brasileira exerce um papel importante na derrubada de moldes que separam a academia da sociedade, que se sente representada ao ter uma das suas mais fortes manifestações populares abordadas no contexto da pesquisa acadêmica. Portanto, espero que esta pesquisa desenvolvida durante o Curso do Mestrado Profissional possa contribuir para futuras investigações, especialmente na área de música brasileira para piano no contexto de tradições culturais múltiplas de nosso país.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M.; GUEDES, Z. R. **O piano na música brasileira: seus compositores dos primórdios até 1950**. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- ANDRADE, Mário de. **Música, Doce Música**. São Paulo: L. G. Miranda, 1934.
- BESSA, V. A. **“Um bocadinho de cada coisa”**: trajetória e obra de Pixinguinha. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- BLOES, Cristiane Cibele de Almeida. **Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX**. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/95108>. Acesso em: 16 dez. 2019.
- DINIZ, A. **Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza. 2002 [Apostila].
- GOMES, M. S. **Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf**. 2010. 213 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283977>. Acesso em: 16 dez. 2019.
- GOMES, R. T.; BARROS, G. A. S. de. **Cristal: aspectos do tratamento pianístico no samba**. Per Musi, Belo Horizonte, n.28, 2013, p.145-161.
- GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: Tradição e transformação no samba de roda**. Salvador, EDUFBA, 2015.
- GRAEFF, Nina. **Samba de roda**. Salvador: EDUFBA, 2015.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. DE A. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 1996.
- LIMA, V. C. **O conceito de “nação” nos candomblés da Bahia**. Trabalho apresentado pelo Autor ao Colóquio Negritude et Amérique Latine, promovido pelo governo do Senegal e UNESCO, Dacar, 1974.
- MACHADO, C. **O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MARIZ, V. **História da música no Brasil**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- OLIVEIRA, L. C.; VICENTE, T.; OGÂN, R. DE S. **Ritmo do Candomblé – Songbook**. Rio de Janeiro: Abbetira Arte e Produções, 2008.
- PASSOS, Marlon Marcos Vieira. **Iyá Zulmira de Zumbá: uma trajetória entre nações de Candomblé**. Orientador: Prof. Dr. Luis Nicolau Parés. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Antropologia, 2016.

PINTO, T. Oliveira. **As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira**. *África*, n. 22-23, p. 87-109, 9 dez. 2004.

ROCHA, P. F. O. de. **Acompanhamento pianístico em Bossa Nova: análise rítmica em duas performances de João Donato e César Camargo Mariano**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://web02.unirio.br/sophia_web/index.php?codigo_sophia=24122. Acesso em: 9 mai. 2018.

ROSA, R. L. **Como É Bom Poder Tocar um Instrumento: Presença dos pianeiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do Império aos 60 da República**. Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Brasília, 2012.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. **Música & mídia – a música popular brasileira na indústria cultural**. In: 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013, Ouro Preto/MG. *Anais*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-publicidade-e-da-comunicacao-institucional/musica-midia-2013-a-musica-popular-brasileira-na-industria-cultural>. Acesso em: 10 dez. 2019.

SANDRONI, C. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

SCOTT, Guilherme. **Universo percussivo baiano de Letieres Leite - educação musical afro-brasileira: possibilidades e movimentos**. Trabalho de Conclusão (mestrado profissional). Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2019.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, J. R. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Editora 34, 2005.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. 270 f. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Art. Editora, 1991.

WEGENER, A. **Die Entstehung der Kontinente**. *Geol Rundsch*, v. III, 1912, p. 276–292. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/BF02202896>. Acesso em: 26 abr. 2020.

ANEXOS

Anexo I – Partitura do arranjo para piano solo *Arrastão* de Edu Lobo e Vinicius de Moraes.

Score

Arrastão

Composição: Edu Lobo / Vinicius de Moraes
Arranjo: Luã Almeida

Vassi ♩ = 130

Piano

5

9

13

15

17

Pno.

p

mf

2

Arrastão (luanpiano@hotmail.com)

Pno.

Measures 19-20. The right hand plays a series of chords in a rhythmic pattern, while the left hand plays a simple bass line.

Pno.

mp

Measures 21-22. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *mp* is present.

Pno.

Measures 23-24. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with quarter notes. A slur covers measures 23-24.

Pno.

Measures 25-26. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with quarter notes. A slur covers measures 25-26.

Pno.

Measures 27-28. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with quarter notes. A slur covers measures 27-28.

Pno.

Measures 29-30. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with quarter notes. A slur covers measures 29-30.

Pno.

31

33

35

39

43

46

ff

dim.

molto rall.

50 *calando* **Lento** *a piacere*

Pno. *p*

58 **Vassi** ♩ = 130

61

64

67

70

The image shows a piano score for the piece 'Arrastão'. It consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 50-57) is marked 'Lento a piacere' and 'calando', with a piano dynamic 'p'. The second system (measures 58-60) features a 'Vassi' section with a tempo marking of ♩ = 130. The remaining systems (measures 61-70) continue the piece with various rhythmic patterns and dynamics. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 12/8.

Pno.

73

cresc.

passionato

77

ff

80

83

86

90

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

6

Arrastão (luanpiano@hotmail.com)

Pno.

93

96

99

101

Pno.

Pno.

Pno.

The image displays a piano score for the piece 'Arrastão'. It consists of four systems of music, each labeled 'Pno.' on the left. The first system starts at measure 93, the second at 96, the third at 99, and the fourth at 101. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, often beamed together. There are several rests and dynamic markings throughout. The piece concludes with a double bar line and a fermata in the final measure of the fourth system.

Anexo II – Partitura do arranjo para piano solo *Na Baixa Dos Sapateiros* de Ary Barroso.

Score

Na Baixa dos Sapateiros

Ary Barroso
Arr. Luã Almeida

passionato (♩ = 60)

Piano *mp*

Pno. 4

Pno. 9

Pno. 14

Pno. 18

Pno. 22

mf

dim.

mf

Na Baixa dos Sapateiros

2

26 *rubato*

Pno.

30

Pno.

34 *allargando* *animato* (♩ = 70) *mf*

Pno.

38

Pno.

42 *simile*

Pno.

46

Pno.

Na Baixa dos Sapateiros

3

Pno.

50

Pno.

54

Pno.

58

Pno.

62

Pno.

66

p

Pno.

70

Na Baixa dos Sapateiros

4

74

Pno.

crescendo

leo * *leo* *

78

Pno.

leo * *leo* * *leo* * *leo* *

82

Pno.

ff

86

Pno.

90

Pno.

dim.

94

Pno.

mf *f*

The image shows a page of a musical score for piano, titled 'Na Baixa dos Sapateiros'. The page is numbered 59 in the top right corner. The score is divided into six systems, each starting with a measure number (74, 78, 82, 86, 90, 94) and the label 'Pno.'. The first system (measures 74-77) features a 'crescendo' marking and 'leo' markings with asterisks. The second system (measures 78-81) continues with 'leo' markings. The third system (measures 82-85) includes a 'ff' dynamic marking. The fourth system (measures 86-89) shows various rhythmic patterns and dynamics. The fifth system (measures 90-93) includes a 'dim.' marking. The sixth system (measures 94-97) features 'mf' and 'f' dynamic markings. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and articulation marks.

Na Baixa dos Sapateiros

Pno.

98

Pno.

102

Pno.

106

mp *diminuendo*

Pno.

110

Pno.

114

rallentando

Pno.

118

pp

Xco.

Anexo III – Relatórios das Práticas Profissionais Supervisionadas.

Relatório da Prática Orquestral de 2018.2

Aluno:	Luã de Almeida Pereira	
Matrícula:	218219129	
Área:	Criação Musical – Interpretação	
Ingresso:	2018.2	
Código/ Nome da Prática:	MUSE96/2 Prática Orquestral	
Orientador da prática:	Ekaterina Konopleva	
Título da Prática Específica:	Prática orquestral como pianista da Orquestra Juvenil da Bahia - Neojiba	
Carga Horária Total:	102	
Período de Realização:	2018.2	
Locais de Realização:	Teatro Castro Alves – Salvador - BA, Philharmonie de Paris, Auditorium Stravinski - Montreaux, entre outros.	
Objetivos a serem alcançados com a Prática:	Estudar possibilidades interpretativas em orquestra, entender orquestração na prática.	
Eventuais produtos:	Apresentação pública	
Carga horária da orientação prevista:	17h	
Cronograma das Orientações Previstas com Descrição do Formato:	Orientação semanal; aproximadamente, 1h por semana. Nas primeiras semanas, nos dedicamos ao estabelecimento de metas e objetivos, bem como a métodos e procedimentos. Subsequentemente, passamos a analisar dados e resultados para avaliar e, se necessário, repensar e/ou reorganizar os métodos ou procedimentos adotados.	
SEMANA	Atividade	Carga Horária
1º	Turnê internacional com a Orquestra Juvenil da Bahia, apresentações e ensaios	30
2º	Turnê internacional com a Orquestra Juvenil da Bahia, apresentações e ensaios	30
3º	Estudo de repertório e ensaios orquestrais	5
4º	Estudo de repertório e ensaios orquestrais	5
5º	Estudo de repertório e ensaios orquestrais	5
6º	Ensaios e apresentações no Brasil	5

7º	Ensaaios e apresentações no Brasil	5
	Total	85

Relatório da Prática Camerística de 2018.2

Aluno:	Luã de Almeida Pereira	
Matrícula:	218219129	
Área:	Criação Musical – Interpretação	
Ingresso:	2018.2	
Código/ Nome da Prática:	MUSE97/2 Prática camerística	
Orientador da prática:	Ekaterina Konopleva	
Título da Prática Específica:	Prática camerística com o grupo musical TROCA INTERATIVA	
Carga Horária Total:	102	
Período de Realização:	2018.2	
Locais de Realização:	Sala 102 da EMUS, Museu de Arte da Bahia, Auditório da EMUS	
Objetivos a serem alcançados com a Prática:	Estudar possibilidades interpretativas de vários estilos de música brasileira na formação de um conjunto instrumental. Explorar as possibilidades de incorporação de ritmos de matriz africana ao piano em conjunto.	
Eventuais produtos:	Apresentação pública	
Carga horária da orientação prevista:	17h	
Cronograma das Orientações Previstas com Descrição do Formato:	Orientação semanal; aproximadamente, 1h por semana. Nas primeiras semanas, nos dedicamos ao estabelecimento de metas e objetivos, bem como a métodos e procedimentos. Subsequentemente, passamos a analisar dados e resultados para avaliar e, se necessário, repensar e/ou reorganizar os métodos ou procedimentos adotados.	
SEMANA	Atividade	Carga Horária
1º	Levantamento de dados bibliográficos e seleção do repertório	7
2º	Levantamento de dados bibliográficos e seleção do repertório	7
3º	Levantamento de dados bibliográficos e seleção do repertório	7
4º	Elaboração dos Arranjos	7
5º	Elaboração dos Arranjos	7
6º	Elaboração dos Arranjos	7

7º	Estudo do repertório – prática individual	7
8º	Estudo do repertório – prática individual	7
9º	Estudo do repertório – ensaios com os grupos musicais	7
10º	Estudo do repertório – ensaios com os grupos musicais	7
11º	Estudo do repertório – ensaios com os grupos musicais	5
12º	Ensaios e apresentações com os grupos musicais	5
13º	Ensaios e apresentações com os grupos musicais	5
	Total	85

Relatório da Prática Camerística de 2019.1

Aluno:	Luã de Almeida Pereira
Matrícula:	218219129
Área:	Criação Musical – Interpretação
Ingresso:	2018.2
Código/ Nome da Prática:	MUSE97/2 Prática camerística
Orientador da prática:	Ekaterina Konopleva
Título da Prática Específica:	Prática camerística com o grupo musical QUARTETO GAMBOA
Carga Horária Total:	102
Período de Realização:	2019.1
Locais de Realização:	EMUS, estúdio próprio, restaurante Solar, bar e restaurante Velho Espanha.
Objetivos a serem alcançados com a Prática:	Estudar possibilidades interpretativas em grupo, inserir ritmos de matriz africana ao piano em conjunto
Eventuais produtos:	Apresentação pública
Carga horária da orientação prevista:	17h
Cronograma das orientações previstas com descrição do formato:	Orientação semanal; aproximadamente, 1h por semana. Nas primeiras semanas nos dedicamos ao estabelecimento de metas e objetivos, bem como a métodos e procedimentos. Subsequentemente, passamos a analisar dados e resultados para avaliar e, se necessário, repensar e/ou reorganizar os métodos ou procedimentos adotados.

SEMANA	Atividade	Carga Horária
1º	Concepção de repertório	7
2º	Elaboração dos arranjos	7
3º	Elaboração dos arranjos	7
4º	Elaboração dos arranjos	7
5º	Estudo do repertório	7
6º	Estudo do repertório	7
7º	Estudo do repertório	7
8º	Ensaaios	7
9º	Ensaaios	7
10º	Ensaaios	7
11º	Ensaaios e apresentações	5
12º	Ensaaios e apresentações	5
13º	Ensaaios e apresentações	5
	Total	85

Relatório da Prática de Preparação de Recital/Concerto de 2019.1

Aluno:	Luã de Almeida Pereira
Matricula:	218219129
Área:	Criação Musical – Interpretação
Ingresso:	2018.2
Código/ Nome da prática:	MUSE99/2 Preparação de recital/concerto solístico
Orientador da prática:	Ekaterina Konopleva
Título da prática específica:	Preparação de concerto e elaboração de composições
Carga horária total:	102

Período de realização:	2019.1
Locais de realização:	Sala 102 do EMUS, Auditório da EMUS, estúdio próprio, Festival de Jazz do Capão.
Objetivos a serem alcançados com a prática:	Estudar técnica pianística no repertório selecionado. Explorar as características de ritmos afro-brasileiros ao piano. Interpretar ao piano solo.
Eventuais produtos:	Apresentação pública
Carga horária da orientação prevista:	17h
Cronograma das orientações previstas com descrição do formato:	Orientação semanal; aproximadamente, 1h por semana. Nas primeiras semanas, nos dedicamos ao estabelecimento de metas e objetivos, bem como a métodos e procedimentos. Subsequentemente, passamos a analisar dados e resultados para avaliar e, se necessário, repensar e/ou reorganizar os métodos ou procedimentos adotados.

SEMANA	Atividade	Carga Horária
1º	Levantamento de dados bibliográficos e concepção de repertório	7
2º	Levantamento de dados bibliográficos e concepção de repertório	7
3º	Levantamento de dados bibliográficos e concepção de repertório	7
4º	Estudo de técnica pianística do repertório selecionado e elaboração de arranjos	7
5º	Estudo de técnica pianística do repertório selecionado e elaboração de arranjos	7
6º	Estudo de técnica pianística do repertório selecionado e elaboração de arranjos	7
7º	Estudo de técnica pianística do repertório selecionado e elaboração de arranjos	7
8º	Estudo de técnica pianística do repertório selecionado e elaboração de arranjos	7
9º	Estudo de técnica pianística do repertório selecionado e elaboração de arranjos	7
10º	Estudo de técnica pianística do repertório selecionado e elaboração de arranjos	7
11º	Estudo de técnica pianística do repertório selecionado e elaboração de arranjos	5
12º	Apresentação pública do repertório selecionado e dos arranjos de autoria própria	5
13º	Apresentação pública do repertório selecionado e dos arranjos de autoria própria	5
	Total	85

Relatório da Prática em Criatividade Musical de 2019.2

Aluno:	Luã de Almeida Pereira	
Matricula:	218219129	
Área:	Criação Musical – Interpretação	
Ingresso:	2018.2	
Código/ Nome da prática:	MUSF01/2 Prática em criatividade musical	
Orientador da prática:	Ekaterina Konopleva	
Título da prática específica:	Criação de arranjos para Luã Almeida Sexteto	
Carga horária total:	102	
Período de realização:	2019.2	
Locais de realização:	Estúdio próprio, Sala Smetak da EMUS, Festival de Jazz do Capão	
Objetivos a serem alcançados com a prática:	Estudar possibilidades interpretativas em grupo, inserir ritmos de matriz africana ao piano, prática em composição e arranjo.	
Eventuais produtos:	Partituras e gravações formatadas para plataformas digitais e apresentação pública com o Luã Almeida Sexteto.	
Carga horária da orientação prevista:	17h	
Cronograma das orientações previstas com descrição do formato:	Orientação semanal; aproximadamente 1h por semana. Nas primeiras semanas, nos dedicamos ao estabelecimento de metas e objetivos, bem como a métodos e procedimentos. Subsequentemente, passamos a analisar dados e resultados para avaliar e, se necessário, repensar e/ou reorganizar os métodos ou procedimentos adotados.	
SEMANA	Atividade	Carga Horária
1º	Pesquisa e seleção de repertório	7
2º	Pesquisa e seleção de repertório	7
3º	Pesquisa e seleção de repertório	7
4º	Pesquisa e seleção de repertório	7
5º	Elaboração de arranjos	7
6º	Elaboração de arranjos	7
7º	Elaboração de arranjos	7
8º	Elaboração de arranjos	7

9º	Ensaaios com o Luã Almeida Sexteto	7
10º	Ensaaios com o Luã Almeida Sexteto	7
11º	Ensaaios com o Luã Almeida Sexteto	5
12º	Ensaaios com o Luã Almeida Sexteto	5
13º	Apresentação com o Luã Almeida Sexteto	5
	Total	85

Relatório da Prática em Criatividade Musical de 2020.1

Aluno:	Luã de Almeida Pereira	
Matricula:	218219129	
Área:	Criação Musical – Interpretação	
Ingresso:	2018.2	
Código/ Nome da prática:	MUSF01/2 Prática em criatividade musical	
Orientador da prática:	Ekaterina Konopleva	
Título da prática específica:	Criação de transcrições e composições de obras autorais PANGEIA e FIM DOS TEMPOS – concertinho para piano e big band	
Carga horária total:	102	
Período de realização:	2020.1	
Locais de realização:	Estúdio próprio	
Objetivos a serem alcançados com a prática:	Transcrever e analisar obras de pianistas brasileiros para investigar as possibilidades interpretativas de inserção de ritmos de matriz africana à textura pianística. Composição de obras autorais.	
Eventuais produtos:	Partituras de transcrições e obras autorais.	
Carga horária da orientação prevista:	17h	
Cronograma das orientações previstas com descrição do formato:	Orientação semanal; aproximadamente 1h por semana. Nas primeiras semanas, nos dedicamos ao estabelecimento de metas e objetivos, bem como a métodos e procedimentos. Subsequentemente, passamos a analisar dados e resultados para avaliar e, se necessário, repensar e/ou reorganizar os métodos ou procedimentos adotados.	
SEMANA	Atividade	Carga Horária
1º	Pesquisa e seleção de repertório	7
2º	Pesquisa e seleção de repertório	7

3º	Transcrições e composição de obras autorais	7
4º	Transcrições e composição de obras autorais	7
5º	Transcrições e composição de obras autorais	7
6º	Transcrições e composição de obras autorais	7
7º	Transcrições e composição de obras autorais	7
8º	Transcrições e composição de obras autorais	7
9º	Transcrições e composição de obras autorais	7
10º	Formatação e edição de partituras	7
11º	Formatação e edição de partituras	5
12º	Formatação e edição de partituras	5
13º	Formatação e edição de partituras	5
	Total	85