



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

ÁDRIAN ESTRELA PEREIRA

MEMORIAL ACADÊMICO

SALVADOR
2018

ÁDRIAN ESTRELA PEREIRA

MEMORIAL ACADÊMICO

Memorial Acadêmico apresentado ao Departamento de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial do Programa de Mestrado Profissional em Música na área de Educação Musical.

Orientadora: Profa. Dra. Ekaterina Konopleva

Co-orientadora: Profa. Dra. Brasilena Gottschall
Pinto Trindade

SALVADOR
2018

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

P436 Pereira, Ádrian Estrela
Memorial acadêmico / Ádrian Estrela Pereira.- Salvador, 2018.
83 f. : il.

Orientador: Profa. Dra. Ekaterina Konopleva
Co-orientador: Profa. Dra. Brasilena Gottschall Pinto Trindade
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade
Federal da Bahia. Escola de Música, 2018.

1. Etnomusicologia. 2. Música afro-brasileira - Percepção
musical. 3. Percussão - Música - Bahia. I. Konopleva, Ekaterina. II.
Konopleva, Ekaterina. III. Universidade Federal da Bahia. IV. Título.

CDD: 780.89



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

O Trabalho de Conclusão Final do Curso de Mestrado Profissional de **ÁDRIAN ESTRELA PEREIRA** intitulado "Memorial Acadêmico", **foi aprovado.**

Dra. Ekaterina Konopleva (orientadora)

Dra. Brasília Gottschall Pinto Trindade

Dr. Pedro Augusto Dias

Salvador, 19 de julho de 2018

À minha Família, que me dá suporte em todas as situações.

AGRADECIMENTOS

Aos espíritos superiores que iluminam meus caminhos e minhas decisões.

À minha família, que me apoiou desde o começo dos meus dias.

À Giulia, por estar ao meu lado em todos os momentos, e, principalmente, por me apoiar nos momentos conflituosos.

À minha Orientadora, Profa. Dra. Ekaterina Konopleva, por ter acreditado neste trabalho e em mim desde as aulas de Piano Suplementar da Graduação.

Aos membros da Banca, minha Co-orientadora Profa. Dra. Brasilena Gottschall Pinto Trindade e Prof. Dr. Pedro Dias, pelas contribuições para o enriquecimento do trabalho.

À Universidade Federal da Bahia, à Coordenação, Docentes e Funcionários do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música dessa instituição pela colaboração durante o percurso acadêmico.

À Celma Maria Gadelha de Souza (Celminha), que correu atrás da minha formatura mais que qualquer outra pessoa.

Aos Colegas do curso de Pós-Graduação por todas as contribuições diretas e indiretas ao meu trabalho.

“Calma... vai chegar”
Cabo (Ricardo Augustus Sibalde)

RESUMO

Este Memorial Acadêmico, apresentado ao Departamento de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, foi elaborado com a finalidade de reconstruir a trajetória acadêmica e profissional do autor pontuando diversos momentos e ações que constituíram essa caminhada. Nesse sentido, ele tem como objetivo geral apresentar, em ordem cronológica, um relato histórico e analítico das etapas significativas para o desenvolvimento acadêmico-profissional do autor. Seus objetivos específicos são: 1) relatar o período compreendido entre os primeiros contatos com a música e o ingresso na Universidade Federal da Bahia (UFBA); 2) descrever a vivência acadêmico-musical durante o Curso de Graduação na Escola de Música da UFBA; 3) refletir sobre o processo de estudo e pesquisa no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFBA (PPGPROM), apresentando dois produtos distintos – o Artigo Acadêmico “O Ritmo Ijexá ao Piano: Aspectos Interpretativos” e o “Caderno de Exercícios para Piano baseados nos ritmos de Ijexá, Cabila, Barravento e Vassi”. O presente trabalho de caráter bibliográfico foi fundamentado em Santos (2005), Oliveira (2005) e Severino (2000), entre outros. Graças à proposta acadêmica direcionada à criação de um Produto e às Práticas Profissionais, a experiência obtida no PPGPROM foi extremamente enriquecedora por abraçar um Projeto de Pesquisa na área de Música Popular Brasileira e de Ensino de Música no contexto de tradições culturais de matriz africana, e por direcioná-lo pelos caminhos da excelência, norteados as futuras escolhas profissionais.

Palavras-chave: Música Afro-Brasileira; Piano; Ritmos de Matriz Africana; Universo Percussivo Baiano.

ABSTRACT

This Memorial, presented to the Post-Graduate Department of the School of Music of the Federal University of Bahia, was elaborated with the purpose of reconstructing the academic and professional trajectory of the author as a resumption of the various moments and actions that constituted this passage. In this sense, it has as general objective to present, in chronological order, a historical and analytical account of the significant stages for the academic-professional development of the author. Its specific objectives are: 1) to report the period between the first contact with music and the admission to the Federal University of Bahia (UFBA); 2) to describe the academic-musical experience during the Graduate Course at UFBA; 3) to reflect on the process of study and research at the Professional Postgraduate Program in Music of UFBA (PPGPROM), presenting two distinct products: Academic Article "The Ijexá Rhythm on the Piano: Interpretive Aspects" and the "Book of Exercises for Piano Based on Rhythms of Ijexá, Cabila, Barravento and Vassi." The present bibliographic work was based on Santos (2005), Oliveira (2005) and Severino (2000), among others. Thanks to the academic proposal aimed at creating a Product and Professional Practices, the experience obtained at PPGPROM was extremely enriching for it has embraced the research project in the area of Brazilian popular music and music teaching in the context of African-based cultural traditions, and has guided it by the paths of excellence towards the future professional choices.

Keywords: Afro-Brazilian Music; Piano; African-based Rhythms; Percussive Universe of Bahia.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	PRIMEIROS CONTATOS COM A MÚSICA	10
3	VIVÊNCIA NO CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UFBA	12
4	PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA DA UFBA (PPGPROM)	16
4.1	COMPONENTES CURRICULARES	16
4.2	PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS	17
4.2.1	Relatórios das Práticas Profissionais Supervisionadas de 2017.1	17
4.2.1.1	<i>Relatório da Prática de Banda</i>	17
4.2.1.2	<i>Relatório da Prática de Grupos Musicais Ligados a Manifestações tradicionais comunitárias e/ou populares</i>	19
4.2.2	Relatórios das Práticas Profissionais Supervisionadas de 2017.2	21
4.2.2.1	<i>Relatório da Prática de Banda</i>	21
4.2.2.2	<i>Relatório da Prática de Grupos Musicais Ligados a manifestações tradicionais comunitárias e/ou populares</i>	23
4.2.2.3	<i>Prática em Criatividade Musical</i>	25
4.2.3	Relatórios das Práticas Profissionais Supervisionadas de 2018.1	27
4.2.3.1	<i>Relatório da Prática de Banda</i>	27
4.3	ARTIGO ACADÊMICO	29
4.4	CADENRO DE EXERCÍCIOS PARA PIANO BASEADOS NOS RITMOS IJEXÁ, CABILA, BARRAVENTO E VASSI	43
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
	REFERÊNCIAS	91

1 INTRODUÇÃO

Este Memorial, apresentado ao Departamento de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial do Programa de Mestrado Profissional em Música na área de Educação Musical, foi elaborado com o objetivo de reconstruir minha trajetória acadêmica e musical.

Entendendo-o como uma retomada dos diversos momentos e ações que constituíram essa caminhada eu o elaborei como um relato histórico e analítico que procura dar conta dos fatos e acontecimentos que teceram minha trajetória acadêmico-profissional. Assim, como uma avaliação de cada etapa, expressando o significado de cada momento e suas contribuições, tendo como foco principal os caminhos e decisões tomadas durante o período em que estudei no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia (PPGPROM), enfatizando o quanto essa experiência acadêmica foi importante para a minha carreira como músico e como pesquisador.

Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo geral apresentar, em ordem cronológica, um relato histórico e analítico das etapas significativas para o meu desenvolvimento acadêmico-profissional. Seus objetivos específicos são: 1) relatar o período compreendido entre os meus primeiros contatos com a música e o meu ingresso na Universidade Federal da Bahia (UFBA); 2) descrever a vivência acadêmico-musical durante o Curso de Graduação na Escola de Música da UFBA; 3) refletir sobre o processo de estudo e pesquisa no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFBA (PPGPROM), apresentando dois produtos: Artigo Acadêmico “O Ritmo Ijexá ao Piano: Aspectos Interpretativos” e o “Caderno de Exercícios para Piano baseados nos ritmos Ijexá, Cabila, Barravento e Vassi”.

O presente trabalho de caráter bibliográfico foi fundamentado em Santos (2005) que se refere ao Memorial Acadêmico como “uma autobiografia, configurando-se como uma narrativa simultaneamente histórica e reflexiva [...] que dê conta dos fatos e acontecimentos que constituíram a trajetória acadêmico-profissional de seu autor”.

Completando, Oliveira (2005, p. 121) expõe que este é “um documento escrito relativo à lembrança, à vivência de alguém; memórias. Deve conter um breve relato

sobre a história de vida pessoal, profissional e cultural do memorialista; por isso mesmo é escrito com o uso da primeira pessoa”.

Em adição, Severino (2000, p.176) orienta que o Memorial deve incluir “em sua estrutura redacional subdivisões com tópicos/títulos que destaquem os momentos mais significativos. No mínimo, aqueles mais gerais, como os momentos de formação, da atuação profissional, da produção científica etc.”

A seguir, apresentarei o relato do período compreendido entre os meus primeiros contatos com a música e o ingresso na Universidade Federal da Bahia no ano de 2011. Logo após, descreverei a minha vivência acadêmico-musical enquanto estudante do Curso de Graduação na UFBA. Em seguida, discursarei sobre o processo de estudo e de pesquisa no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFBA, apresentarei os relatórios das Práticas Profissionais Supervisionadas, assim como os Produtos do Curso de Mestrado correspondente ao Artigo Acadêmico e Caderno de Exercícios, acompanhado por gravação em áudio (CD). Por fim, apresentarei as Considerações Finais seguidas das Referências.

2 PRIMEIROS CONTATOS COM A MÚSICA

Alguns anos antes do meu nascimento meus pais compraram um violão e fizeram poucas aulas deste instrumento com um professor particular. Graças a essa iniciativa, tive o meu primeiro contato com a música na infância. De vez em quando eu pegava o violão em cima do guarda roupa, tirava da capa e começava a “bater” nas cordas. Não sabia nada sobre afinação, notas e acordes. Em uma dessas vezes que peguei o violão, eu e minha irmã ficamos brincando de tocar e cantar em um quarto no andar térreo que tinha uma janela virada para a rua. Nesse íterim apareceu um conhecido meu na janela, comentou que já tocava alguma coisa, pegou o violão, afinou e me ensinou alguns acordes. Porém, mesmo tendo o interesse despertado não levei meus estudos adiante.

Alguns anos depois, frequentando o Colégio São Lázaro de Salvador (BA), eu e meus colegas da sala de aula tivemos a ideia de construir uma Banda de Música. Interessante foi que a maioria dos integrantes não sabia tocar e nem possuía instrumento próprio. Após dois anos, quando todos os integrantes finalmente conseguiram adquirir seus instrumentos, encontramos outros desafios: o tecladista sempre dificultava a marcação de ensaios argumentando que o transporte do teclado era muito complicado. Então eu tive a ideia de comprar meu teclado para que os ensaios pudessem ser feitos na minha casa. Apesar do Projeto da Banda não ter dado certo, esse fato serviu para que eu adquirisse o meu primeiro Teclado.

O marco no meu aprendizado de teoria musical ocorreu no Ensino Médio, no dia em que, durante uma aula de História Geral, um amigo me explicou a lógica do Pentagrama musical. Ensinou-me a posição da nota Sol no pentagrama, assim como a ordem ascendente e descendente das notas musicais. Ao chegar em casa com essa informação, peguei o livro de partituras, que acompanhava o meu teclado e tentei ler as notas, mas percebi que tinha outros sinais desconhecidos. No dia seguinte, fui perguntar ao meu amigo o que aquilo significava. Então, recebi algumas explicações sobre as figuras rítmicas.

No mesmo período, devido ao crescimento e popularização e acessibilidade da Internet com Banda Larga em Salvador, eu pude instalar a Internet em minha casa e assim consegui ter maior acesso às informações referentes à música, disponíveis no espaço virtual. Neste período comprei a minha primeira guitarra e, buscando

informações com alguns amigos a respeito de como estudá-la, encontrei gravações de Bandas de Rock para ouvir e vídeo-aulas para estudar guitarra na internet. Impressionado com a destreza técnica dos professores que ministravam as vídeo-aulas e com as possibilidades de novo aprendizado, passei a transferir para o meu computador todo o material que achava na Internet. Nas vídeo-aulas de guitarra aprendi uma grande quantidade de elementos técnicos de execução, porém, devido à abordagem prática das aulas, adquiri poucos conhecimentos teóricos. Entretanto, durante esse ano de estudos por conta própria, eu tomei a decisão de ser músico profissional.

Com objetivo de desenvolver a carreira profissional em música, compreendi como algo fundamental a realização do Curso de Graduação numa instituição do Ensino Superior e comecei me preparar para a Prova do Vestibular da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia no ano de 2010. Como eu não tinha muita informação sobre o recém-criado Curso de Música Popular da UFBA, decidi ingressar no Curso de Graduação em Instrumento (Violão).

Durante a preparação para a Prova do Vestibular, tive muita dificuldade porque, apesar de ter coletado muito material para guitarra, eu não tinha nada sobre o violão. Foi nesse período que conheci um *Software* chamado *TuxGuitar*, destinado ao ensino de violão e guitarra. Utilizei esse *software* para estudar as músicas de violão solo, a exemplo de: *Bouree* em Mi Menor de J.S. Bach; *Odeon* de Ernesto Nazareth; e *Bachianinha nº1* de Paulinho Nogueira.

No mesmo período, conheci João Batista, estudante do Centro Federal de Educação Tecnológica da Bahia (CEFET), que já estudava Violão. Foi ele quem me ensinou sobre interpretação, dinâmica, clareza na execução, postura, além de apresentar um repertório para violão até então por mim desconhecido. Além do mais, ele me introduziu ao solfejo, leitura à primeira vista, e me disponibilizou uma série de livros didáticos para violão, orientando-me na escolha do repertório para a Prova de Habilidade Específica do Vestibular. Deste modo, em janeiro de 2011, fui admitido no Curso de Graduação em Instrumento (Violão) da UFBA.

3 VIVÊNCIA NO CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UFBA

Em março de 2011, iniciei as minhas aulas no Curso de Graduação em Instrumento na Escola de Música da UFBA. Ao mesmo tempo, com intenção de continuar meus estudos na área de música popular, passei a integrar o corpo discente da Escola de Música Pracatum, tendo aulas de Teoria e Percepção Musical, ministradas pelo Prof. Eduardo Fagundes e de Instrumento (guitarra) ministradas pelo Prof. Diego Bruno que direcionava suas aulas para o estudo da improvisação como guia de todos os outros conhecimentos teóricos e práticos. Apaixonei-me por esse novo universo musical da improvisação e, aos poucos, fui perdendo o interesse pelo estudo do violão, aprofundando-me, cada vez mais, na área de música popular.

Deste modo, durante o ano de 2011, tentei conciliar, sem sucesso, os estudos na UFBA e na Pracatum. Percebi que não havia tempo para me dedicar aos estudos de dois instrumentos (guitarra e violão) com abordagens tão diferenciadas. Após uma conversa com o meu professor de violão da UFBA, decidi me dedicar mais à música popular e pedir a transferência para o Curso de Graduação em Música Popular da UFBA.

Entre várias disciplinas oferecidas no Curso de Graduação, desde o primeiro semestre na UFBA, comecei frequentar as aulas de Piano Suplementar com o Prof. Cesar Estrelado. Fiquei muito interessado por esse novo instrumento e já no primeiro semestre tinha evoluído bastante, tocando peças de Mozart e Pachelbel. No segundo semestre, continuei meus estudos de piano com a Profa. Dra. Ekaterina Konopleva, que também foi a minha professora de Percepção Musical II. Esta professora se tornou uma das pessoas importantes da minha trajetória acadêmico-profissional, porque, a partir do segundo semestre de 2011 ela participou ativamente de todas as etapas e decisões importantes da minha vida musical. Muito mais que uma professora/orientadora ela se tornou uma incentivadora da minha carreira musical.

No ano de 2012, comecei a cursar algumas disciplinas do Curso de Música Popular com Habilitação em Composição e Arranjo da UFBA e fui oficialmente transferido para o mesmo Curso em 2013. Esse período da minha vida foi caracterizado pelo conflito pessoal a respeito de qual instrumento eu queria me

aperfeiçoar (piano, violão ou guitarra). Após muitas reflexões, decidi assumir o piano como o meu instrumento principal, associado ao fato de que o piano parecia um aliado mais eficaz que qualquer outro instrumento nos estudos da composição e arranjo popular.

Em paralelo com os estudos no Curso de Graduação em Instrumento da UFBA, tive a minha primeira experiência profissional na área de ensino de música quando fui convidado pelo Prof. Dr. Helder Rocha Leite para integrar a equipe de professores/estagiários do Projeto *Musica para Todos* do Instituto Federal da Bahia (IFBA). No segundo semestre de 2011 ministrei aulas de Violão em Grupo e também exerci algumas funções administrativas no Projeto. A partir de 2012 ministrei as aulas de violão em todas as turmas do Projeto. Ao ver meu crescente interesse pelo piano, Prof. Dr. Helder sugeriu que eu também desse aulas de piano no Projeto. Assumi essa nova função a partir do ano de 2013. Minha carga horaria de trabalho praticamente dobrou com essa nova atribuição, mas foi uma experiência muito enriquecedora, principalmente no que diz respeito à didática e ao desenvolvimento de técnica de ensino.

Nos anos de 2013 e 2014, ao mesmo tempo em que me transferi para o Curso de Música Popular, tive a oportunidade de estudar sobre a orientação do mestre da música popular brasileira: Letieres Leite, quando o Centro de Formação em Artes da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB/CFA) abriu uma Escola de Música voltada ao aperfeiçoamento de músicos profissionais, oferecendo dois níveis de cursos: o Intermediário que abrangia o estudo de vários instrumentos e o Avançado que englobava os cursos de Harmonia (ministrado por Prof. Paulo Brasil), de Arranjo (ministrado por Prof. Ubiratan Marques) e de Universo Percussivo Baiano - UPB (ministrado por Prof. Letieres Leite), o qual passei a frequentar.

Ao longo das aulas, adquiri conhecimentos sobre os ritmos de matriz africana e o Sistema de Claves, desenvolvi atividades de improvisação ao piano com uso dos padrões rítmicos aprendidos e participei como pianista nas apresentações da Orquestra da FUNCEB. Foi um período importante por confirmar a minha identidade e me dar confiança como pianista/tecladista.

Em paralelo, na segunda metade de 2014, fui selecionado para a primeira turma do Projeto Musical *Rumpilezzinho*, também coordenado pelo Prof. Letieres Leite. Nesse, tive contato mais aprofundado com o Método Universo Percussivo

Baiano (UPB), participei como tecladista na Abertura do Show da Orkestra Rumpilezz no Teatro Castro Alves e na gravação da canção “*Bola Pra Frente*” do compositor Xande Pilares.

Em setembro de 2015, tive oportunidade de realizar o intercâmbio estudantil pelo Programa Ciência sem Fronteiras na cidade de Budapeste (Hungria). Durante o intercâmbio frequentei aulas da Percepção Musical e do Piano na Universidade Liszt Ferenc de Budapeste. Infelizmente, o nível das aulas não correspondeu às minhas expectativas, pois, devido à falta de comunicação entre a Universidade Liszt Ferenc e a UFBA, fui matriculado como um estudante do primeiro semestre.

Por outro lado, o período do intercâmbio foi muito proveitoso como experiência de vida, pois consegui visitar cerca de quarenta países, conhecendo suas ricas tradições culturais. No meio das constantes viagens, passei a refletir sobre a possibilidade de trabalhar com a música sem precisar, necessariamente, de um local fixo. Deste modo, após a volta para Salvador, decidi montar um estúdio de gravação e desenvolver atividades na área de produção musical.

Diante do exposto, considero a vivência no Curso de Graduação da UFBA, aliada às outras atividades desenvolvidas nesse período, de extrema importância para a minha trajetória musical, pois esta contribuiu, significativamente, nas minhas escolhas profissionais quanto à área de atuação e ao instrumento principal.

Ainda no Curso de Graduação, desenvolvi meu interesse pela área da pesquisa acadêmica aliado ao processo de elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Dias. Após a defesa do TCC, decidi continuar as atividades de pesquisa e construir um Projeto de Pesquisa do Mestrado na área de Educação Musical que abrangesse o estudo do UPB e a prática de piano.

Em busca do tema do meu Projeto de Pesquisa, procurei informações sobre os Grupos de Pesquisa na Escola de Música da UFBA. No Grupo coordenado pela Profa. Dra. Flávia Candusso conheci o percussionista e Prof. José Izquierdo, que me convidou para participar das suas aulas de Tirocínio Docente na UFBA com o tema *Música dos Blocos Afro* e também das suas aulas de Percussão na Escola de Música Pracatum.

Paralelamente, no último semestre do Curso de Graduação em Composição e Arranjo para Música Popular, frequentei o Componente Curricular optativo Tópicos

Especiais em Educação, com o tema *Música Afro Religiosa*, ministrada pelo professor e percussionista Iuri Passos. Essas duas disciplinas foram especialmente importantes para a escolha do tema do Projeto de Mestrado, pois os seus conteúdos nortearam e trouxeram referências significativas para a fundamentação da minha pesquisa.

4 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA DA UFBA (PPGPROM)

Mediante o Processo de Seleção, ingressei no Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da UFBA em 2017, com o Projeto de Pesquisa *Elaboração de Exercícios para Piano baseados nos ritmos Ijexá, Cabila, Barravento e Vassi*. Durante o Curso do Mestrado, além das atividades de pesquisa, cursei vários Componentes Curriculares obrigatórios e optativos e realizei varias Praticas Supervisionadas, apresentadas a seguir.

4.1 COMPONENTES CURRICULARES DO PPGPROM

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 primeiro semestre de 2017, me matriculei na Disciplina obrigatória “Estudos Biográficos e Metodológicos I” e na disciplina optativa “Estudos Especiais em Educação Musical”.

O Componente Curricular Estudos Bibliográficos e Metodológicos I teve como objetivo a apresentação da escrita acadêmica aos estudantes, fundamentando e descrevendo as normas para o desenvolvimento da pesquisa. Sempre tentando dar um tratamento individualizado, o Prof. Dr. Pedro Amorim, indicou tarefas e textos relacionados diretamente aos temas dos trabalhos dos mestrandos.

A disciplina optativa Estudos Especiais em Educação Musical, ministrada pela Prof. Dra. Ekaterina Konopleva, teve como conteúdo estudos sobre os métodos e abordagens de ensino de música, incluindo informações sobre o planejamento acadêmico, modelos de plano de curso, bem como orientações referentes à escrita de um artigo acadêmico. Como atividade de conclusão da disciplina, construí um Plano de Curso para uma disciplina relativa à minha pesquisa.

No segundo semestre de 2017, cursei o Componente Curricular obrigatório “Fundamentos da Educação Musical I”, ministrado pela Profa. Dra. Ekaterina Konopleva e pela Profa. Dra. Brasilena Gottschall Pinto Trindade da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). A referida disciplina ofereceu as informações referentes às diretrizes legislativas nacional e internacional na área de Educação Musical, e às normas e ferramentas para elaboração e planejamento de aulas nos

variados contextos do ensino de música. Como atividade principal, elaborei e apresentei o Plano de Aula relevante ao tema da minha pesquisa e realizei uma Apresentação Didática na sala de aula. Além disso, participei do I Fórum Interinstitucional UFBA-UFMA *Abordagens de Ensino e Performance Musicais Contemplando a Diversidade Cultural* em que apresentei os resultados parciais da minha pesquisa.

No terceiro semestre do Curso do Mestrado, frequentei o Componente Curricular “Estudos Especiais em Educação Musical”, lecionado pela Profa. Dra. Brasilena Gottschall Pinto Trindade, que teve o conteúdo destinado à educação especial e inclusiva, à legislação, aos tipos de deficiências e às possíveis abordagens educacionais. Como atividade de conclusão da disciplina, em colaboração com a professora, elaborei um artigo sobre os assuntos abordados na disciplina e a sua importância para o educador musical.

4.2 PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS

Assim como as exigências relativas aos Componentes Curriculares do PPGPROM, foi necessária a conclusão de, ao menos, seis Práticas Profissionais Supervisionadas. Neste capítulo apresentarei os Relatórios das Práticas realizadas por mim em ordem cronológica, associando-as aos semestres de conclusão.

4.2.1 Relatórios das Práticas Profissionais Supervisionadas de 2017.1.

Em 2017.1, realizei duas Práticas Supervisionadas: Prática de Banda e Prática de Grupos Musicais Ligados às Manifestações Tradicionais Comunitárias e/ou Populares.

4.2.1.1 Relatório da Prática de Banda

Aluno:	Ádrian Estrela Pereira
Matricula:	217123757
Área:	Área da Educação Musical
Ingresso:	2017.1
Código/ Nome da Prática:	MUSD51 Prática de Banda

Orientador da Prática:	Ekaterina Konopleva
Título da Prática Específica:	Execução e gravação de áudio do Projeto Mô Maiê
Carga Horária Total:	102 horas
Período de Realização:	2017.1
Locais de Realização:	HF Studio, Home Studio, WR Studio, Associação Pracatum
Objetivos a serem alcançados com a Prática:	Elaboração dos Arranjos, Ensaios, Gravações, Edição, Mixagem e Masterização de Músicas do Projeto Mô Maiê.
Eventuais produtos:	Registro Fonográfico (CD)
Carga horária da orientação prevista:	17hs
Cronograma das Orientações Prevista com Descrição do Formato:	Orientação semanal; aproximadamente 1h por semana. Nas primeiras semanas nos dedicamos ao estabelecimento de metas e objetivos, bem como métodos e procedimentos. Subsequentemente passamos a analisar dados e resultados para avaliar e, se necessário, repensar e/ou reorganizar os métodos ou procedimentos adotados.

Detalhamento (cronograma) das Atividades Realizadas

SEMANA	Atividade	Carga Horária
1 ^a	Apresentação das Musicas, discussão da concepção e instrumentação elementar	1
	Elaboração dos Arranjos	2
2 ^a	Elaboração dos Arranjos	3
	Ensaio	3
3 ^a	Elaboração dos Arranjos	3
	Ensaio	3
4 ^a	Elaboração dos Arranjos	3
	Ensaio	3
5 ^a	Elaboração dos Arranjos	1
	Ensaio	1
6 ^a	Elaboração dos Arranjos	1
	Ensaio	3
7 ^a	Elaboração dos Arranjos	1
	Ensaio	3
8 ^a	Gravação	3

	Ensaio	3
9 ^a	Gravação	3
	Ensaio	3
10 ^a	Gravação	3
	Ensaio	3
11 ^a	Gravação	3
	Ensaio	2
12 ^a	Gravação	3
	Edição	3
13 ^a	Gravação	3
	Edição	3
14 ^a	Mixagem	3
	Edição	1
15 ^a	Mixagem	3
	Masterização	3
16 ^a	Mixagem	3
	Masterização	3
17 ^a	Masterização	3
Total		85

*4.2.1.2 Relatório da Prática de Grupos Musicais Ligados a Manifestações
Tradicionais Comunitárias e/ou Populares*

Aluno:	Ádrian Estrela Pereira
Matricula:	217123757
Área:	Área da Educação Musical
Ingresso:	2017.1
Código/ Nome da Prática:	MUS D55 Prática em Grupos Musicais ligados a Manifestações Tradicionais, Comunitárias e/ou Populares
Orientador da Prática:	Ekaterina Konopleva
Título da Prática Específica:	Coleta de dados e transcrições relativos à música percussiva de matriz africana.
Carga Horária Total:	102
Período de Realização:	2017.1
Locais de Realização:	Home studio, Escola de Música Pracatum
Objetivos a serem alcançados com a Prática:	Elaboração de Partituras com ritmos de matriz africana, bem como estudos básicos necessários da técnica para executá-los em seus instrumentos percussivos tradicionais.

Eventuais produtos:	Partituras para cada instrumento que compõe o ritmo estudado, bem como a grade de cada ritmo.
Carga horária da orientação prevista:	17hs
Cronograma das Orientações Prevista com Descrição do Formato:	Orientação semanal; aproximadamente 1h por semana. Nas primeiras semanas nos dedicamos ao estabelecimento de metas e objetivos, bem como métodos e procedimentos. Subsequentemente passamos a analisar dados e resultados para avaliar e, se necessário, repensar e/ou reorganizar os métodos ou procedimentos adotados.

Detalhamento (cronograma) das Atividades Realizadas

SEMANA	Atividade	Carga horária
1 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios	3
2 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios	3
3 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios	3
4 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios	3
5 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios	1
6 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios	1
7 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios	1
8 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios	1
9 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Edição de Partituras	1
10 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Edição de Partituras	3
11 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Edição de Partituras	3
12 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios e Edição de Partituras	3
13 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios e Edição de Partituras	3
14 ^a	Comparecimento à Pracatum	3

	Transcrição de áudios e Edição de Partituras	1
15ª	Comparecimento à Pracatum	2
	Transcrição de áudios e Edição de Partituras	3
16ª	Comparecimento à Pracatum	1
	Transcrição de áudios e Edição de Partituras	3
17ª	Comparecimento à Pracatum	1
	Transcrição de áudios e Edição de Partituras	3
	Total	85

4.2.2 Relatórios das Práticas Profissionais Supervisionadas de 2017.2.

Em 2017.2, realizei três Práticas Supervisionadas: Prática de Banda, Prática de Grupos Musicais Ligados às Manifestações Tradicionais Comunitárias e/ou Populares e Prática de Criatividade Musical.

4.2.2.1 Relatório da Prática de Banda

Aluno:	Ádrian Estrela Pereira
Matricula:	217123757
Área:	Área da Educação Musical
Ingresso:	2017.1
Código/ Nome da Prática:	MUS D51 Prática de Banda
Orientador da Prática:	Ekaterina Konopleva
Título da Prática Específica:	Execução e gravação de áudio do CD de Helder Leite
Carga Horária Total:	102
Período de Realização:	2017.2
Locais de Realização:	HF studio, Home studio
Objetivos a serem alcançados com a Prática:	Elaboração de Arranjo, Ensaio, Gravação, Edição, Mixagem e Masterização de três músicas do CD de Helder Leite.
Eventuais produtos:	Registro Fonográfico (CD)
Carga horária da orientação prevista:	17hs
Cronograma das	Orientação semanal; aproximadamente 1h por semana. Nas

Orientações Prevista com Descrição do Formato:	<p>primeiras semanas nos dedicamos ao estabelecimento de metas e objetivos, bem como métodos e procedimentos.</p> <p>Subsequentemente passamos a analisar dados e resultados para avaliar e, se necessário, repensar e/ou reorganizar os métodos ou procedimentos adotados.</p>
---	---

Detalhamento (cronograma) das Atividades Realizadas

SEMANA	Atividade	Carga Horária
1ª	Apresentação das Musicas, discussão da concepção e da instrumentação elementar	3
	Elaboração dos Arranjos	2
2ª	Elaboração dos Arranjos	5
3ª	Elaboração dos Arranjos	5
4ª	Elaboração dos Arranjos	5
5ª	Gravação	5
6ª	Gravação	5
7ª	Gravação	5
8ª	Gravação	5
9ª	Gravação	5
10ª	Edição	5
11ª	Edição	3
12ª	Edição	5
13ª	Mixagem	5
14ª	Mixagem	5
15ª	Mixagem	5
16ª	Mixagem	5
	Masterização	3

17 ^a	Masterização	4
	Total	85

4.2.2.2 *Relatório da Prática de Grupos Musicais Ligados a Manifestações Tradicionais Comunitárias e/ou Populares*

Aluno:	Ádrian Estrela Pereira
Matricula:	217123757
Área:	Área da Educação Musical
Ingresso:	2017.1
Código/ Nome da Prática:	MUS D55 Prática em Grupos Musicais ligados a Manifestações Tradicionais, Comunitárias e/ou Populares
Orientador da Prática:	Ekaterina Konopleva
Título da Prática Específica:	Coleta de dados e transcrições relativos à música percussiva de matriz africana e Aplicação do método UPB
Carga Horária Total:	102
Período de Realização:	2017.2
Locais de Realização:	Home studio, Escola de Música Pracatum , Casa XIV
Objetivos a serem alcançados com a Prática:	Elaboração de Partituras com ritmos de matriz africana, bem como estudos básicos necessários da técnica para executá-los em seus instrumentos percussivos tradicionais. Análise de arranjos de Letieres Leite de varias músicas vocais.
Eventuais produtos:	Partituras para cada instrumento que compõe o ritmo estudado, bem como a grade de cada ritmo.
Carga horária da orientação prevista:	17hs
Cronograma das Orientações Prevista com Descrição do Formato:	Orientação semanal; aproximadamente 1h por semana. Nas primeiras semanas nos dedicamos ao estabelecimento de metas e objetivos, bem como métodos e procedimentos. Subsequentemente passamos a analisar dados e resultados para avaliar e, se necessário, repensar e/ou reorganizar os métodos ou procedimentos adotados.

Detalhamento (cronograma) das Atividades Realizadas

SEMANA	Atividade	Carga horária
1 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios	3
2 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios	3
3 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios	3
4 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios	3
5 ^a	Comparecimento à Pracatum	3
	Transcrição de áudios	3
6 ^a	Edição de Partituras Letieres	5
7 ^a	Edição de Partituras Letieres	5
8 ^a	Edição de Partituras Letieres	3
9 ^a	Edição de Partituras Letieres	3
10 ^a	Edição de Partituras Letieres	3
11 ^a	Edição de Partituras Letieres	3
12 ^a	Edição de Partituras Letieres	3
	Reunião com Letieres	3
13 ^a	Edição de Partituras Letieres	5
	Comparecimento à Pracatum	5
14 ^a	Transcrição de áudios e Edição de Partituras	5
	Edição de Partituras Letieres	5
15 ^a	Edição de Partituras Letieres	5
16 ^a	Edição de Partituras Letieres	3
17 ^a	Edição de Partituras Letieres	4
Total		85

4.2.2.3 Prática em Criatividade Musical

Aluno:	Ádrian Estrela Pereira
Matricula:	217123757
Área:	Área da Educação Musical
Ingresso:	2017.1
Código/ Nome da Prática:	MUSD54 Prática em Criatividade Musical
Orientador da Prática:	Ekaterina Konopleva
Título da Prática Específica:	Composição e Arranjo dos exercícios, padrões e peças para o Caderno de Exercícios baseados nos ritmos de matriz africana
Carga Horária Total:	102
Período de Realização:	2017.2
Locais de Realização:	Home studio
Objetivos a serem alcançados com a Prática:	Elaboração de partituras que sejam usadas no Caderno de Exercícios.
Eventuais produtos:	Partituras do Caderno de Exercícios
Carga horária da orientação prevista:	17hs
Cronograma das Orientações Prevista com Descrição do Formato:	Orientação semanal; aproximadamente 1h por semana. Nas primeiras semanas nos dedicamos ao estabelecimento de metas e objetivos, bem como métodos e procedimentos. Subsequentemente passamos a analisar dados e resultados para avaliar e, se necessário, repensar e/ou reorganizar os métodos ou procedimentos adotados.

Detalhamento (cronograma) das Atividades Realizadas

SEMANA	Atividade	Carga Horária
1 ^a	Apreciação Musical	2
	Composição Musical a Partir do Ritmo Cabila	3
2 ^a	Apreciação Musical	2
	Composição Musical a Partir do Ritmo Cabila	3
3 ^a	Apreciação Musical	2
	Composição Musical a Partir do Ritmo Cabila	3
4 ^a	Apreciação Musical	2
	Composição Musical a Partir do Ritmo Ijexá	3
5 ^a	Apreciação Musical para Ijexá	2
	Composição Musical a Partir do Ritmo Ijexá	3
6 ^a	Apreciação Musical	2
	Composição Musical a Partir do Ritmo Ijexá	3
7 ^a	Apreciação Musical	2
	Composição Musical a Partir do Ritmo Ijexá	3
8 ^a	Apreciação Musical	2
	Elaboração de arranjos a Partir do Ritmo Cabila	3
9 ^a	Apreciação Musical	2
	Elaboração de arranjos a Partir do Ritmo Cabila	3
10 ^a	Apreciação Musical	2
	Elaboração de arranjos a Partir do Ritmo Ijexá	3
11 ^a	Apreciação Musical	2
	Elaboração de arranjos a Partir do Ritmo Ijexá	3
12 ^a	Apreciação Musical	2
	Elaboração de arranjos a Partir do Ritmo Ijexá	3
13 ^a	Composição Musical	3
	Elaboração de arranjos a Partir do Ritmo Ijexá	2
14 ^a	Composição Musical a Partir do Ritmos Barravento	3
	Elaboração de arranjos a Partir do Ritmos Barravento	2
15 ^a	Composição Musical a Partir do Ritmos Barravento	3
	Elaboração de arranjos a Partir do Ritmos Barravento	3
16 ^a	Composição Musical a Partir do Ritmos Vassi	2
	Elaboração de arranjos a Partir do Ritmos Vassi	3
17 ^a	Composição Musical a Partir do Ritmos Vassi	2
	Elaboração de arranjos a Partir do Ritmos Vassi	2
Total		85

4.2.3 Relatórios das Práticas Profissionais Supervisionadas de 2018.1.

Em 2018.1, devido ao fato de que no semestre anterior eu havia concluído três práticas, realizei apenas uma Prática Profissional Supervisionada - Prática de Banda como

4.2.3.1 Relatório da Prática de Banda

Aluno:	Ádrian Estrela Pereira
Matricula:	217123757
Área:	Área da Educação Musical
Ingresso:	2017.1
Código/ Nome da Prática:	MUS D51 Prática de Banda
Orientador da Prática:	Ekaterina Konopleva
Título da Prática Específica:	Produção de duas Músicas da Cantora Liz
Carga Horária Total:	102
Período de Realização:	2018.1
Locais de Realização:	HF studio, Home studio
Objetivos a serem alcançados com a Prática:	Elaboração de Arranjo, Gravação, Edição, Mixagem e Masterização de duas músicas de Liz
Eventuais produtos:	Registro Fonográfico (CD)
Carga horária da orientação prevista:	17hs
Cronograma das Orientações Prevista com Descrição do Formato:	Orientação semanal; aproximadamente 1h por semana. Nas primeiras semanas nos dedicamos ao estabelecimento de metas e objetivos, bem como métodos e procedimentos. Subsequentemente passamos a analisar dados e resultados para avaliar e, se necessário, repensar e/ou reorganizar os métodos ou procedimentos adotados.

Detalhamento (cronograma) das Atividades Realizadas

SEMANA	Atividade	Carga Horária
1ª	Apresentação das musicas discussão da concepção e instrumentação	1
	Elaboração dos Arranjos	3
2ª	Elaboração dos Arranjos	5
3ª	Elaboração dos Arranjos	5
4ª	Elaboração dos Arranjos	5
5ª	Gravação	5
6ª	Gravação	5
7ª	Gravação	5
8ª	Gravação	5
9ª	Gravação	5
10ª	Edição	5
11ª	Edição	5
12ª	Edição	5
13ª	Mixagem	5
14ª	Mixagem	5
15ª	Mixagem	5
16ª	Mixagem	3
	Masterização	3
17ª	Masterização	5
Total		85

4.3 ARTIGO ACADÊMICO

O Artigo Acadêmico, elaborado entre o segundo semestre de 2017 e o primeiro semestre de 2018, foi apresentado ao Departamento de Pós-Graduação Profissional da Escola de Música da UFBA, como requisito parcial do Curso de Mestrado em Educação Musical. Assim como o Memorial Acadêmico, o Artigo representa um Produto necessário para a conclusão do referido Curso. O mesmo Artigo foi submetido para publicação no XIV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT) da UFBA e posteriormente aprovado.

O RITMO IJEXÁ AO PIANO: ASPECTOS INTERPRETATIVOS

Adrian Estrela Pereira¹
Prof. Dra. Ekaterina Konopleva²

Resumo: A música brasileira teve em sua formação enorme influência da música africana devido ao regime escravagista vigente na época do Brasil colonial. Chegando ao Brasil, alguns povos de diferentes regiões e culturas que viviam na África se uniram e criaram novas formas de convivência e cultos religiosos para conciliar as necessidades de cada povo. Dentro desses contextos, aliada à cultura de origem europeia trazida pelos colonizadores, começou a se desenvolver o que hoje compreendemos como música brasileira. Diante disso, o objetivo geral desse artigo é apresentar algumas possibilidades de aplicação do ritmo ijexá ao piano. Derivado deste, temos três objetivos específicos: 1) apresentar o método Universo Percussivo Baiano (UPB) de Letieres Leite; 2) descrever as principais características do ritmo ijexá; 3) apresentar exercícios ao piano baseados no ritmo ijexá. Deste modo, pretendemos responder à questão da pesquisa: Como incorporar características rítmicas do ijexá, à execução pianística? Nossa pesquisa de caráter bibliográfico foi baseada em: Mauleón (2005), Meneses (2014), Cardoso (2006), Becker (2014), entre outros. Ao final, foram sugeridas seguintes etapas para estudo e execução do ritmo ijexá ao piano, baseadas nos princípios do método UPB: 1) familiarização com a clave que rege e organiza toda a estrutura rítmica do ijexá; 2) estudo dos padrões rítmicos constantes executados por instrumentos dos afoxés: agogô, rumpi, lé e caxixi; 3) execução do ritmo ijexá ao piano, por meio dos exercícios: de treinamento rítmico, de aperfeiçoamento técnico, de acompanhamento ao piano, e de piano solo, todos elaborados a partir dos padrões rítmicos dos afoxés.

Palavras-chave: Música afro-brasileira; Piano; Universo Percussivo Baiano; Ijexá.

¹ Discente do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia. E-mail: adrian.estrela@gmail.com

² Professora do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia. Email: konoplek@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

A música brasileira teve em sua formação enorme influência da música africana devido ao regime escravagista vigente na época do Brasil Colonial. Mesmo com o regime imposto, os africanos que foram escravizados não abriram mão de suas tradições. Chegando ao Brasil, alguns povos de diferentes regiões e culturas que viviam na África se uniram e criaram novas formas de convivência, cultos religiosos para conciliar as necessidades de cada povo. Dentro desses contextos, aliada à cultura de origem europeia trazida pelos colonizadores, começou a se desenvolver o que hoje compreendemos como música brasileira.

Segundo o maestro e compositor brasileiro Letieres Leite toda música derivada da música africana é regida por uma partícula rítmica própria chamada clave e toda variedade das claves pode ser abordada dentro de um método chamado Universo Percussivo Baiano (UPB)³. Entre os padrões rítmicos representados pelo sistema de claves se destaca o *ijexá*, ritmo que conseguiu grande repercussão na música popular brasileira.

Assim como outros ritmos de matriz africana, o *ijexá*, originalmente executado nos rituais de *candomblé*⁴, saiu do contexto religioso se difundindo na música profana brasileira. Apesar dos instrumentos tradicionais do *candomblé* serem predominantemente percussivos (*rum*, *rumpi*, *lé*, *agogô* e *gã*), atualmente, podemos observar uma tendência crescente de interpretar os ritmos e os gêneros de raiz africana em outros instrumentos solo e em conjunto, tais como: violão, trompete, saxofone, violino e piano, entre outros.

Diante disso, o objetivo geral desse artigo é apresentar algumas possibilidades de aplicação do ritmo *ijexá* ao piano. Derivado deste, temos três objetivos específicos: 1) apresentar o método Universo Percussivo Baiano (UPB) de Letieres Leite; 2) descrever as principais características do ritmo *ijexá*; 3) apresentar exercícios baseados no ritmo *ijexá* ao piano. Deste modo, pretendemos responder à questão da pesquisa: Como incorporar características rítmicas do *ijexá*, à execução pianística?

A justificativa deste tema se deu ao fato de o *ijexá* ter sido o ritmo em que pela primeira vez estudei música de matriz africana, nas aulas de Improvisação III do professor e pesquisador André Becker, durante o Curso de Graduação na Universidade Federal da Bahia (UFBA). A partir desse momento sempre pensei em explorar as possibilidades de aplicação do ritmo *ijexá* ao piano.

³ Entrevista com Letieres Leite realizada em 05 ago. 2017. Fonte: Próprios autores.

⁴ Religião afro-brasileira com fundamentos e deuses de diversas religiões africanas

Além de contribuir na inserção do ijexá no repertório pianístico, esse trabalho se justifica na necessidade de elaboração de trabalhos acadêmicos que estudem profundamente as diversas músicas utilizadas em tradições de origem africana, objetivando a valorização desse segmento musical como parte fundamental da construção do que entendemos como música popular brasileira.

Nossa pesquisa foi amparada no método bibliográfico que, segundo Fonseca (2002, p. 32), “é 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”. Em concomitância, Lakatos e Marconi (2003, p.183) explicam que a pesquisa bibliográfica “abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas [...] até meios de comunicação orais: rádio [...] e televisão”.

Na construção de uma fundamentação teórica, encontramos fontes científicas de autores que nos esclareceram sobre conteúdos relativos a este artigo, a exemplo de: Mauleón (2005), que explana sobre a clave e a sua importância na música de matriz africana; Meneses (2014), que analisa resultados dos processos realizados no sistema de claves. Em Cardoso (2006), encontramos informações significativas sobre o ijexá no contexto histórico, cultural e religioso; e em Becker (2014), estudamos uma proposta de como utilizar o ritmo ijexá na prática da improvisação instrumental.

A seguir, apresentaremos considerações a respeito de clave e o Método Universo Percussivo Baiano (UPB), fundamentais para o entendimento da abordagem utilizada por esse artigo.

2 CLAVE E O MÉTODO UNIVERSO PERCUSSIVO BAIANO

2.1 CLAVE

Como anteriormente mencionado, claves são padrões rítmicos que funcionam como guia na música de matriz africana. Na tradição brasileira, são normalmente tocados por um instrumento percussivo com som agudo.

Meneses (2014, p.146) descreve claves como padrões curtos que podem ser materializados (ou não) por um instrumento. Segundo ele, as claves também podem estar presentes apenas “na consciência dos músicos informando e restringindo padrões de instrumentos, frases melódicas, ritmos improvisados” (MENESES, 2014, p.146). Em

adição, Kubik (apud MENESES, 2014, p.146), defende que na música afro-brasileira as claves funcionam como “orientação para outras partes da música em sua dimensão temporal”, ou seja, em sua dimensão rítmica.

Assim como na música afro-brasileira, a clave está presente na música de outros países da América Latina, a exemplo do México e da Cuba. Na música cubana de matriz africana a clave exerce o importante papel de fundamentar os ritmos executados por todos os instrumentos. Hernandez (2000, p.11) afirma que a compreensão da música cubana começa com a clave. Segundo ele: “A clave é um ritmo [...] que serve como ponto de referência para todos os ritmos, melodias, músicas e danças na música cubana. O ritmo da clave está sempre presente na música, mesmo que não esteja realmente sendo tocado” (HERNANDEZ, 2000, p.11).

Deste modo, graças às suas raízes africanas, diversas claves estão presentes em ritmos tradicionais latino-americanos. Um exemplo disso é a clave do merengue cubano⁵ (Figura 1) que é quase idêntica à clave do congo⁶ do Brasil (Figura 2).

Figura 1 - Partitura rítmica do merengue cubano com a clave executada pelo catá

The image shows a musical score for Merengue cubano in 4/4 time. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Clave Catá' and shows a rhythmic pattern of quarter notes: two eighth notes, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The middle staff is labeled 'Quinto Cachimbo' and shows a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The bottom staff is labeled 'Conga Mula' and shows a rhythmic pattern of quarter notes with 'z' marks above them, indicating a specific rhythmic pattern. The score is enclosed in a double bar line with repeat dots at both ends.

Fonte: Elaboração dos autores.

⁵ Merengue cubano é um ritmo de matriz africana forjado em Cuba.

⁶ Congo é um ritmo quaternário simples característico da nação de Candomblé Angola.

Figura 2 - Partitura rítmica do congo com a clave executada pelo gã.

Fonte: Elaboração dos autores.

O sistema de claves é uma forma pela qual podemos entender a música de raiz africana. Leite (2016, informação verbal)⁷ desenvolveu o método intitulado Universo Percussivo Baiano (UPB) como forma de transmitir tal sistema. Sobre este método discutiremos a seguir.

2.2 MÉTODO UPB

O Universo Percussivo Baiano (UPB) é um método de ensino de música afro-brasileira desenvolvido pelo músico popular brasileiro de reconhecimento internacional Letieres Leite. Baseado na forma como a música de matriz africana perpetuou-se nas mais diversas culturas ao redor do mundo, O UPB foi desenvolvido tendo a oralidade como forma principal de transmissão de conhecimento. Segundo o site do Projeto Rumpilezzinho – Laboratório Musical de Jovens o Método UPB define-se como o “resultado da sistematização da pesquisa de Letieres Leite [...] que trata da matéria de transmissão de claves e desenhos rítmicos do universo percussivo baiano para instrumentos”.⁸

Concomitantemente ao pensamento de Leite, Mauleón (2005, p.63) defende que no que diz respeito ao estudo da música cubana de matriz africana, o primeiro elemento a ser estudado é a clave. Em total harmonia com os princípios do Método UPB, Mauleón (2005, p.48) descreve o passo a passo dos primeiros exercícios a serem estudados quando deseja-se aprender música afro-cubana: “A clave é a primeira célula que deve ser entendida e praticada antes de seguir adiante”. O autor sugere um exercício de “bater a clave com as

⁷RUMPILEZZINHO Método UPB - Parte II. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Eue3IB7_srg>. Acesso em 22 dez. 2017.

⁸SITE DA RUMPILEZZINHO. Disponível em: <<http://www.rumpilezzinho.com/index.php/br/>>. Acesso em 28 ago.2017.

palmas e o pulso com o pé ou a clave com uma mão e o pulso com a outra” (MAULEÓN, 2005, p.48).

Segundo Leite (2016, informação verbal)⁹, o estudo da clave é indispensável antes do estudo de qualquer música de matriz africana, independentemente de nível e proficiência técnica do músico, pois, é o caminho para a obtenção da “claveconsciência” termo que, conforme Leite, representa o estado de intimidade com determinado ritmo quando todos os desenhos melódicos e padrões harmônicos tem alguma relação com o toque rítmico em execução.

Meneses (2014, p.208) afirma: “Leite expressa uma preocupação com a claveconsciência porque, segundo ele, percussionistas afro-baianos e os músicos dos metais falam dois dialetos musicais diferentes”. Ainda, Meneses informa que no processo de trabalho com o conjunto instrumental Orkestra Rumpilezz, fundado por Leite em 2006, a solução encontrada por ele foi:

1) fazer os sopristas aprenderem suas partes oralmente e bater a clave com palmas enquanto mantêm o pulso com os pés antes de lerem as partituras 2) colocando músicos em dois semicírculos concêntricos com percussionistas no interior, para que os sopristas possam ouvir e vê-los. A ideia é criar um forte groove de percussão no centro do palco eu que os músicos dos metais possam adaptar seus ritmos em níveis macro e micro. Sendo assim os percussionistas são os supervisores do tempo e a sensação de swing na Rumpilezz (MENESES, 2014, p.208).

Após os estudos das claves e os ritmos regidos por elas, o Método UPB dedica-se ao estudo de formas de transmissão dos conhecimentos da percussão aos outros instrumentos musicais para uma situação de prática de conjunto. Sendo assim, um princípio básico que pode ser seguido em uma prática de conjunto é a distribuição de ritmos tendo como base a altura do som dos instrumentos.

Quando perguntado sobre a forma como compõe as obras para a Orkestra Rumpilezz, Leite (2016, informação verbal)¹⁰ informa: “Dou as variações do tambor de som mais grave para os metais mais graves [...]. As variações dos tambores de gama média vão

⁹Aula do projeto Rumpilezinho realizada em 2016. Fonte: Próprios autores.

¹⁰RUMPILEZZINHO., Método UPB - Parte III. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=AH3JNRR-bBE>>. Acesso em 22 dez. 2017.

para os trombones, e assim por diante. Tudo o que escrevo para os metais é baseado em variações de percussão”.¹¹

Diante do exposto, a partir do método UPB, podemos estudar, compor, arranjar e executar diversos ritmos de matriz africana. Dentre eles destaca-se o ijexá, ritmo sobre o qual discutiremos a seguir.

3 O RITMO IJEXÁ

Como mencionado anteriormente, o ijexá é um ritmo de matriz africana tocado nas cerimônias de candomblé que também conseguiu uma grande difusão na música profana no Brasil.

Conforme Cardoso (2006, p. 351), a palavra ijexá também denomina uma região no noroeste do continente africano. Nessa região, o culto ao Oxum é muito significativo, e provavelmente, devido a esse fato, o ritmo ijexá tenha sido incorporado aos candomblés nagôs para saudar esse orixá. Cardoso informa: “Quando se pergunta a um iniciado qual é o toque de Oxum, sua resposta é: ‘ijexá’. Contudo, esse toque também é muito usado para acompanhar cantigas de outros orixás” (CARDOSO, 2006, p. 352).

O ijexá saiu dos terreiros do candomblé e ganhou as ruas através dos *afoxés*. Estes são blocos carnavalescos, popularmente conhecidos como candomblé de rua, em que são executadas músicas com ritmo ijexá. Segundo Becker (2014, p.22): “Os afoxés surgiram como uma necessidade das pessoas frequentadoras dos terreiros de candomblé de participar do carnaval com sua música própria”. Autor relata que “devido a estreita relação, o afoxé e o ijexá muitas vezes são confundidos entre si. Muitos músicos do sudeste e sul do Brasil falam “vamos tocar um afoxé” pensando em utilizar o ritmo ijexá (BECKER, 2014, p.24).

O ijexá, como diversos ritmos de matriz africana, tem uma clave própria, que rege todos os instrumentos envolvidos na execução do ritmo. Nos afoxés, essa clave é comumente executada pelo agogô:

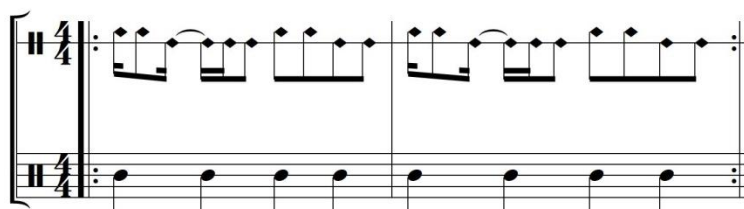
Figura 3 - Clave do ijexá

¹¹ COMPACTO PETROBRAS, Móveis Coloniais de Acaju e Letieres Leite - Lado A – completo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HPbUWbeBSO8>> Acesso em 15 Nov. 2017.

ser utilizado na execução solo ou em conjunto, sendo indispensável para o pianista saber como se adaptar a todas essas situações.

Em concomitância com princípios do UPB de Leite (2016) e Mauleón (2005), os exercícios de ijexá ao piano apresentados a seguir, também se iniciam pelo estudo da clave. Assim, o Exercício 1 promove a familiarização do pianista com a clave do ijexá, comumente executada pelo agogô em combinação com a pulsação métrica regular, executada pela caxixi. Sem a necessidade do uso do piano, neste Exercício propõe-se que o estudante bata palmas no ritmo da pauta superior e os pés alternadamente no ritmo da pauta inferior. Também, recomenda-se a execução de um ritmo na mão esquerda e outro na mão direita e posteriormente a troca de mãos.

Exercício 1 - Clave do ijexá



Fonte: Elaboração dos autores

O Exercício 2 representa o estudo da clave do ijexa ao piano com utilização do pentacordes diatônicos, e é destinado ao aperfeiçoamento técnico de agilidade e de destreza dos dedos ao piano. O primeiro sistema do Exercício apresenta o pentacorde de Ré Lídio, o segundo sistema – pentacorde de Ré Maior ou Ré Jônio, o terceiro sistema demonstra o pentacorde de Ré Menor ou Ré Eólio, o quarto sistema – pentacorde de Ré Frígio e o quinto sistema – pentacorde de Ré Lócrio. O sexto sistema indica o começo do próximo ciclo do Exercício a partir do pentacorde de Re bemol Lídio. Tendo como princípio composicional a utilização da clave do ijexa em combinação com pentacorde, o Exercício 2 pode ser executado em qualquer tonalidade. Recomenda-se que o Exercício seja praticado, inicialmente, com as mãos separadas em andamento lento, e, posteriormente, com as mãos juntas e em andamento mais rápido.

Exercício 2 - Clave do ijexá e pentacordes

Piano

Fonte: Elaboração dos autores.

O Exercício 3, apresenta um estudo de acompanhamento ao piano baseado nos padrões rítmicos constantes executados por instrumentos dos afoxés: agogô, rumpi, lé e caxixi. Deste modo, a mão direita executa a pulsação métrica regular, tradicionalmente realizada pelo caxixi, tocando uma téttrade formada por notas Fá, Lá, Si e Dó. A mão esquerda representa uma combinação rítmico-melódica da clave do ijexá executada pelo

agogô e dos padrões rítmicos executados pelos tambores rumpi e lé. A mão esquerda é responsável pela linha de baixo, formando junto com a mão direita a progressão harmônica de dois acordes alternados: Dm(6)(9) e G7(13).

Exercício 3 - Estudo do acompanhamento ao piano com o ritmo ijexá

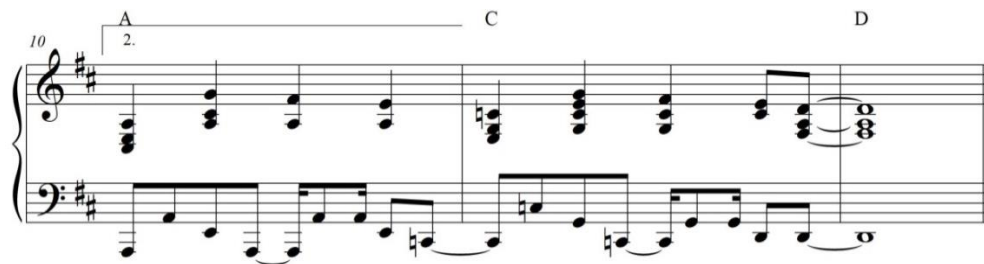
The image shows two systems of piano notation for Exercise 3. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems are in 4/4 time and feature a bass line with a specific rhythmic pattern and a right-hand part with chords. The first system has chords Dm⁹ and G7(13). The second system has chords Dm⁹ and G7(13).

Fonte: Elaboração dos autores.

O Exercício 4 é um estudo para piano solo, baseado nos mesmos princípios do exercício anterior, utilizando a combinação dos ritmos do rumpi, lé e da clave do ijexá na mão esquerda e da pulsação métrica regular do caxixi na mão direita, apresentada pela progressão harmônica de três acordes: D, A, e G, com a melodia localizada na voz de soprano. A mão esquerda executa o padrão rítmico-melódico utilizando as tônicas e quintas dos acordes da progressão harmônica.

Exercício 4 - Estudo para piano solo com o ritmo ijexá

The image shows two systems of piano notation for Exercise 4. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Piano'. Both systems are in 4/4 time and feature a bass line with a specific rhythmic pattern and a right-hand part with chords. The first system has chords D, A, G, and D. The second system has chords D, A, G, and D.



Fonte: Elaboração dos autores.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura africana esta presente em cada segmento da cultura brasileira, nos seus hábitos, nas suas crenças, na culinária, técnicas militares, segurança, esporte, na vestimenta, na linguagem, nas construções, nas plantações, na dança, nas artes visuais e na música. Após o estudo do ijexá é possível notar o seu enorme valor para a cultura brasileira. Suas origens, cultos e crenças participaram e participam da formação heterogênea que enriquece e engrandece os saberes populares nacionais.

Baseado em uma forma de transmissão de conhecimento, o método UPB surgiu como uma maneira organizada de utilizar os saberes milenares da cultura africana para estudar música nos moldes atuais. Os princípios do UPB inspiraram a elaboração de exercícios para piano que utilizam o ritmo ijexá como sua base.

Deste modo, respondendo à questão da pesquisa: Como incorporar características rítmicas do ijexá, à execução pianística, podemos sugerir os seguintes procedimentos, baseados nos princípios do método UPB:

- 1) familiarização com a clave como uma guia que rege e organiza toda a estrutura rítmica do ijexá;
- 2) estudo dos padrões rítmicos constantes, executados por instrumentos dos afoxés: agogô, rumpi e lé em combinação com a pulsação métrica regular, executada pelo caxixi;
- 3) execução do ritmo ijexá ao piano, realizando exercícios: de treinamento rítmico, de aperfeiçoamento técnico, de acompanhamento ao piano, e de piano solo, todos elaborados a partir dos padrões rítmicos dos afoxés.

Acreditamos que esse trabalho pode contribuir para o estudo da música de matriz africana, especificamente, do ijexá, e, ao mesmo tempo, sinalizar novas possibilidades interpretativas do piano no contexto da cultura popular brasileira. Esperamos que este artigo

auxilie as futuras pesquisas sobre a música afro-brasileira, bem como estimule a elaboração de estudos voltados à execução instrumentista a partir de ritmos encontrados na música popular e religiosa do nosso país.

REFERÊNCIAS

BECKER, A. Proposta de treinamento para a improvisação através da rítmica do ijexá. 2014. 88 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2014.

CARDOSO, N. N. A. A linguagem dos Tambores. 2006. 256 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2006.

FONSECA, J. J. S. Metodologia da pesquisa científica. Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza. 2002 [Apostila].

HERNANDEZ, Horacio. Conversations in clave: the ultimate technical study of four-way independence in Afro-Cuban rhythms. Miami: Alfred Music Publishing, 2000.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. Metodologia Científica. 306 f 4. ed. São Paulo: Atlas, 2004.

MAULEÓN, R. Salsa Guide Book: for Piano & Ensemble. 1993. 259 f. Sher Music Co.; Spiral edition, 2005.

MENESES, J.D.D. Orkestra Rumpilezz: Musical Constructions of Afro-Bahian Identities. 2014. 266 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of British Columbia, Vancouver. 2014

NOVOTNEY, D.E. Relationship as the Foundation of Timelines in West African Music. 1982. 307 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – University of Illinois, Urbana-Champaign, 1998.

4.4 CADERNO DE EXERCÍCIOS PARA PIANO BASEADOS NOS RITMOS IJEXÁ, CABILA, BARRAVENTO E VASSI

Na qualidade de mais produto do Curso de Mestrado, foi elaborado o Caderno de Exercícios para Piano Baseados nos Ritmos Ijexá, Cabila, Barravento e Vassi. A proposta do Caderno é a organização de um material didático que contemple exercícios e peças para o estudo da música afro-brasileira ao piano. Inicialmente, foram consideradas ritmos de matriz africana de diversas regiões do Brasil, porém, devido à complexidade e profundidade do conteúdo relacionado a cada ritmo, ao final, foram eleitos apenas quatro ritmos distintos encontrados frequentemente na música religiosa em Salvador (BA): ijexá, cabila, barravento e vassi.



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

ÁDRIAN ESTRELA PEREIRA

**CADERNO DE EXERCÍCIOS PARA PIANO BASEADOS NOS RITMOS
IJEXÁ, CABILA, BARRAVENTO E VASSI**

SALVADOR
2018

RESUMO

A música brasileira teve em sua formação enorme influência da música africana devido ao regime escravagista vigente na época do Brasil colonial. Chegando ao Brasil, alguns povos de diferentes regiões e culturas que viviam na África se uniram e criaram novas formas de convivência e cultos religiosos para conciliar as necessidades de cada povo. Nesse cenário, aliada à cultura de origem europeia trazida pelos colonizadores, começou a se desenvolver o que hoje compreendemos como música brasileira. Neste contexto, o objetivo geral desse trabalho é apresentar algumas possibilidades de aplicação dos ritmos ijexá, cabila, barravento e vassi ao piano. Derivado deste, apresentam-se três objetivos específicos: 1) familiarizar-se com a clave do ijexá, do cabila, do barravento e do vassi como a guia que rege e organiza toda a estrutura rítmica desses toques; 2) estudar os padrões rítmicos, executados pelos instrumentos tradicionais de Candomblé: gã, agogô, rum, rumpi e lé; 3) apresentar uma série de exercícios de treinamento rítmico sem uso do instrumento (piano) e exercícios de treinamento ao piano, elaborados a partir dos princípios de UPB e dos padrões rítmicos de ijexá, cabila, barravento e vassi. A pesquisa de caráter bibliográfico foi baseada em: Leite (2017); Mauleón (2005), Meneses (2014), Cardoso (2006) e Becker (2014), entre outros. Espera-se que esse trabalho possa 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.

ABSTRACT

Brazilian music had in its formation enormous influence of the African music due to the slave regime in the Brazilian colonial period. Arriving in Brazil, some people from different regions and cultures who lived in Africa came together and created new forms of living and religious cults. In this scenario, allied to the culture of European of the colonizers, began to develop what we now understand as Brazilian music. In this context, the general objective of this work is to present some possibilities of applying the rhythms ijexá, cabila, barravento and vassi to piano. Derived from this, three specific objectives are presented: 1) to become familiar with the key of Ijexá, cabila, barravento and vassi as the guide that governs and organizes the whole rhythmic structure of these touches; 2) to study the rhythmic patterns, executed by the traditional candomblé instruments: gã, agogô, caxixi, rumpi e lé; 3) present a series of rhythmic training exercises without instrument (piano) and piano training exercises, elaborated from UPB principles and rhythmic patterns of these four rhythms. This work, of bibliographic research, was based on: Leite (2017); Mauleón (2005), Meneses (2014), Cardoso (2006) and Becker (2014), among others. We hope that this work can contribute to the study of African-based music and, at the same time, to show new possibilities of piano interpretation in the context of Brazilian popular music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Partitura rítmica do merengue cubano com a clave executada pelo catá	53
Figura 2 - Partitura rítmica do congo com a clave executada pelo gã.	54
Figura 3 - Clave do Ijexá	57
Figura 4 - Partitura Rítmica do Ijexá	57
Figura 5 - Clave do Cabila.....	66
Figura 6 - Clave do Cabila Invertido	66
Figura 7 - Clave do Cabila Invertido e o Padrão Rítmico do Samba do Partido alto.....	66
Figura 8 - Partitura Rítmica do Cabila	67
Figura 9 - Clave do Barravento e do Vassi.....	78
Figura 10 - Partitura Rítmica do Vassi.....	78
Figura 11 - Partitura Rítmica do Barravento;	79

LISTA DE EXERCÍCIOS

Exercício 1 – Clave do Ijexá (CD – Faixa 1).....	58
Exercício 2 – Clave do Ijexá com a Pulsação Métrica (CD – Faixa 2)	58
Exercício 3 – Ijexá Acompanhado por Células Rítmicas Variadas (CD – Faixa 2)	59
Exercício 4 – Ijexá e Pentacordes Diatônicos (CD – Faixa 2)	60
Exercício 5 – Acompanhamento no Ijexá (CD – Faixa 5).....	62
Exercício 6 – Amado Cuidado (CD – Faixa 6).....	62
Exercício 7 – Improvisação com o Ritmo do Ijexá (CD – Faixa 7)	63
Exercício 8 – Quem Diria? (CD – Faixa 8)	64
Exercício 9 – Sem Você (CD – Faixa 9).....	65
Exercício 10 – Clave do Cabila (CD – Faixa 10)	68
Exercício 11 – Clave do Cabila com a Pulsação Métrica Regular (CD – Faixa 11)	69
Exercício 12 – Cabila Acompanhado por Células Rítmicas Variadas (CD – Faixa 12)	69
Exercício 13 – Pulsação Métrica, Lé e Clave (CD – Faixa 13).....	71
Exercício 14 – Clave e Pulsação Métrica (CD – Faixa 14).....	72
Exercício 15 – Quadrado Também Samba (CD – Faixa 15).....	73
Exercício 16 – Clabi (CD – Faixa 16)	74
Exercício 17 – Clave do Barravento e do Vassi (CD – Faixa 17).....	79
Exercício 18 – Clave e Pulsação Métrica (CD – Faixa 18).....	80
Exercício 19 – Clave do Barravento e do Vassi Acompanhado por Células Rítmicas Variadas (CD – Faixa 19)	80
Exercício 20 – Clave do Barravento e Padrão Rítmico do Lé (CD – Faixa 20).....	82
Exercício 21 – Clave e Padrão Rítmico Baseado no Toque do Rumpi do Barravento (CD – Faixa 21).....	82
Exercício 22 – Clave e Padrão Rítmico Baseado no Toque do Rumpi do Barravento (CD – Faixa 22).....	83
Exercício 23 – Clave do Vassi e Ritmo do Rumpi e Lé (CD – Faixa 23).....	83
Exercício 24 – Lé e Rumpi do Vassi e Pulsação Métrica (CD – Faixa 24).....	84
Exercício 25 – Pensus (CD – Faixa 25)	84

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	50
2	CLAVE E O MÉTODOD UNIVERSO PERCUSSIVO BAIANO	52
2.1	CLAVE	52
2.2	MÉTODO UPB	54
3	IJEXÁ	56
3.1	EXERCÍCIOS PREPARATÓRIOS DO RITMO IJEXÁ.....	57
3.2	EXERCÍCIOS AO PIANO BASEADOS NO RITMO IJEXÁ	60
4	CABILA	66
4.1	EXERCÍCIOS PREPARATÓRIOS DO RITMO CABILA.....	68
4.2	EXERCÍCIOS AO PIANO BASEADOS NO RITMO CABILA.....	70
5	BARRAVENTO E VASSI	77
5.1	EXERCÍCIOS PREPARATÓRIOS DOS RITMOS BARRAVENTO E VASSI.....	79
5.2	EXERCÍCIOS AO PIANO BASEADOS NOS RITMOS BARRAVENTO E VASSI	81
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
	REFERÊNCIAS.....	87
	APÊNDICE - GUIA DOS ESTUDOS PREPARATÓRIOS.....	89

1 INTRODUÇÃO

A música brasileira teve em sua formação enorme influência da música africana devido ao regime escravagista vigente na época do Brasil Colonial. Mesmo com o regime imposto, os africanos que foram escravizados no Brasil não abriram mão de suas tradições. Chegando ao Brasil, alguns povos de diferentes regiões e culturas que viviam na África uniram-se e criaram novas formas de convivência e cultos religiosos para conciliar as necessidades de cada povo. Dentro desses contextos, aliada à cultura de origem europeia trazida pelos colonizadores, começou a se desenvolver o que hoje compreendemos como música brasileira.

Segundo o maestro e compositor brasileiro Letieres Leite toda música derivada da música africana é regida por uma partícula rítmica própria chamada “Clave” e toda variedade das claves pode ser abordada dentro de um método chamado Universo Percussivo Baiano (UPB)¹². Entre os padrões rítmicos representados pelos “sistemas de claves”¹³ pode-se destacar o *Ijexá*, o *Cabila*, o *Barravento* e o *Vassi*.

Originalmente, esses ritmos são executados em cerimônias religiosas e exercem funções específicas nos ritos de suas respectivas Nações de candomblé¹⁴. Segundo Passos (2010, p.26) no tocante a Candomblé,

‘Nação’ passou a ser [...], o padrão ideológico e ritual dos terreiros da Bahia, estes, sim, fundados por africanos angolas, congos, jejes, nagôs, sacerdotes iniciados de seus antigos cultos, que souberam dar aos grupos que formaram a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através dos tempos e a mudança nos tempos (PASSOS, 2010 p. 26).

Segundo Palmeira, (2017, p.33) “em Salvador no que se refere aos Terreiros de Candomblé, é possível identificar três principais grandes grupos, conhecidos pela nomenclatura de Nações: Ketu, Jêje e Angola”. Em concomitância com Palmeira, Passos afirma que,

o candomblé da Bahia divide-se em três grandes nações rituais: o congo-angola, o *jeje* (*mahi*, *savalu*, *nagô-vodum*) e o *ketu*. Existem variantes regionais destes modelos mais tradicionais que, aqui entre

¹² Entrevista com Letieres Leite realizada em 05 ago. 2017. Fonte: Próprios autores.

¹³ Sistema de Clave é um princípio organizador das claves que rege rigorosamente as suas consequências, tais como o deslocamento da clave rítmica, novas feições e variações rítmicas (Leite, 2017 p.45)

¹⁴ Religião afro-brasileira com fundamentos e deuses de diversas religiões africanas

nós, podem ser definidos como *jarê*, *peji*, candomblé de caboclo, e até mesmo umbanda (PASSOS, 2010, p. 25).

Assim como outros ritmos de matriz africana, o ijexá, o cabila e o barravento saíram do contexto religioso e se difundiram na música profana brasileira. Apesar dos instrumentos tradicionais do Candomblé serem predominantemente percussivos (rum, rumpi, lé, agogô e gã), atualmente, podemos observar uma tendência crescente de interpretar os ritmos e os gêneros de raiz africana em diversos instrumentos solo e em conjunto, tais como: violão, trompete, saxofone, violino e piano, etc.

Diante disso, o objetivo geral desse trabalho é apresentar algumas possibilidades para a aplicação dos ritmos Ijexá, cabila e barravento/vassi ao piano. Derivado deste, os objetivos específicos são três: 1) familiarizar-se com a clave do Ijexá, do cabila e do barravento/vassi como a guia que rege e organiza toda a estrutura rítmica desses toques; 2) estudar os padrões rítmicos, executados pelos instrumentos tradicionais de candomblé: gã, agogô, rumpi e lé; 3) apresentar uma série de exercícios de treinamento rítmico sem uso do instrumento (piano) e exercícios de treinamento ao piano, elaborados a partir dos princípios de UPB e dos padrões rítmicos de ijexá, cabila e barravento/vassi.

A justificativa deste tema se deu ao fato de que os três ritmos escolhidos foram os que mais me marcaram quando, ao conhecer o Prof. Letieres Leite, passei a estudar o Método UPB. A partir desse momento sempre pensei em explorar as possibilidades de aplicação desses ritmos ao piano.

Além de contribuir na inserção do Ijexá, do cabila e do Barravento no repertório pianístico, esse trabalho se justifica na necessidade de elaboração de trabalhos acadêmicos que estudem as diversas músicas utilizadas em tradições de origem africana, objetivando a valorização desse segmento musical como parte fundamental da construção do que entendemos como música popular brasileira.

Essa pesquisa foi amparada no método bibliográfico que, segundo Fonseca (2002, p. 32), “é 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”. Em concomitância, Lakatos e Marconi (2003, p.183) explicam que a pesquisa bibliográfica “abrange toda bibliografia já tornada pública em relação

ao tema de estudo, desde publicações avulsas [...] até meios de comunicação orais: rádio [...] e televisão”.

Na construção de uma fundamentação teórica, foram encontradas fontes científicas de autores que nos esclareceram sobre conteúdos relativos a este trabalho, a exemplo de: Mauleón (2005), que explana sobre a clave e a sua importância na música de matriz africana e de Meneses (2014), que analisa resultados dos processos realizados no sistema de claves. Em Cardoso (2006), foram encontradas informações significativas sobre os ritmos africanos no contexto histórico, cultural e religioso; e em Becker (2014), estudamos uma proposta de como utilizar o ritmo um ritmo de matriz africana na prática da improvisação instrumental.

A seguir, serão apresentadas considerações a respeito da clave e do Método Universo Percussivos Baiano (UPB), fundamentais para o entendimento do conteúdo desse trabalho. A seguir, serão sugeridos exercícios preparatórios de treinamento rítmico sem uso do instrumento (piano) e exercícios de treinamento ao piano baseados nas principais características dos ritmos do ijexá, cabila e barravento/vassi, acompanhados das suas respectivas gravações em áudio. Por fim, serão apresentadas as Considerações Finais seguidas das Referências e Apêndices.

2 CLAVE E O MÉTODO UNIVERSO PERCUSSIVO BAIANO

2.1 CLAVE

Claves são padrões rítmicos que funcionam como guia na música de matriz africana. Na tradição brasileira, são normalmente tocados por um instrumento percussivo de som agudo.

Meneses (2014, p.146)¹⁵ descreve claves como padrões¹⁵ curtos que podem ser materializados (ou não) por um instrumento musical. Segundo ele, as claves também podem estar presentes apenas “na consciência dos músicos informando e restringindo padrões de instrumentos, frases melódicas, ritmos improvisados” (MENESES, 2014, p.146). Em adição, Kubik (apud MENESES, 2014, p.146), defende que na música afro-brasileira as claves funcionam como “orientação para

¹⁵ Aqui e adiante: Tradução do Autor

outras partes da música em sua dimensão temporal”, ou seja, em sua dimensão rítmica.

Assim como na música afro-brasileira, a clave está presente na música de outros países da América Latina, a exemplo do México e de Cuba. Na música cubana de matriz africana a clave exerce o importante papel de fundamentar os ritmos executados por todos os instrumentos. Hernandez¹⁶ afirma que a compreensão da música cubana começa com a clave. Segundo ele: “A clave é um ritmo [...] que serve como ponto de referência para todos os ritmos, melodias, músicas e danças na música cubana. O ritmo da clave está sempre presente na música, mesmo que não esteja realmente sendo tocado” (HERNANDEZ, 2000, p.11).

Deste modo, graças às suas raízes africanas, diversas claves estão presentes em ritmos tradicionais latino-americanos. Um exemplo disso é a clave do merengue cubano¹⁷ (Figura 1) que é idêntica à clave do congo¹⁸ do Brasil (Figura 2).

Figura 1 - Partitura Rítmica do Merengue Cubano com a Clave Executada pelo Catá

The image shows a musical score for Merengue Cubano in 4/4 time. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Clave Catá' and shows a rhythmic pattern of quarter notes: a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The middle staff is labeled 'Quinto Cachimbo' and shows a rhythmic pattern of quarter notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The bottom staff is labeled 'Conga Mula' and shows a rhythmic pattern of quarter notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The score is enclosed in a large bracket on the left side.

¹⁶ Aqui e adiante: Tradução do Autor

¹⁷ Merengue cubano é um ritmo de matriz africana forjado em Cuba.

¹⁸ Congo é um ritmo quaternário simples característico da nação de Candomblé Angola.

Figura 2 - Partitura Rítmica do Congo com a Clave Executada pelo Gã.

The image shows a musical score for three percussion instruments: Clave Gã, Lé, and Rumpi. The score is in 4/4 time and consists of three staves. The Clave Gã staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Lé staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Rumpi staff has a bass clef and a key signature of one flat. The Clave Gã part consists of a sequence of eighth notes with stems pointing down. The Lé part consists of a sequence of eighth notes with stems pointing up. The Rumpi part consists of a sequence of eighth notes with stems pointing down, including some beamed eighth notes.

O sistema de claves é uma forma pela qual podemos entender a música de raiz africana. Leite (2016, informação verbal)¹⁹ desenvolveu o método intitulado Universo Percussivo Baiano (UPB) como forma de transmitir tal sistema. Sobre este método discorrerei a seguir.

2.2 MÉTODO UNIVERSO PERCUSSIVO BAIANO

O Universo Percussivo Baiano (UPB) é um método de ensino de música afro-brasileira desenvolvido pelo Prof. Letieres Leite. Baseado na forma como a música de matriz africana perpetuou-se nas mais diversas culturas ao redor do mundo, o UPB foi desenvolvido tendo a oralidade como forma principal de transmissão de conhecimento. Segundo o site do Projeto Rumpilezzinho – Laboratório Musical de Jovens, o Método UPB define-se como o “resultado da sistematização da pesquisa de Letieres Leite [...] que trata da matéria de transmissão de claves e desenhos rítmicos do universo percussivo baiano para instrumentos”²⁰.

Concomitantemente ao pensamento de Leite, Mauleón (2005, p.63) defende que no que diz respeito ao estudo da música cubana de matriz africana, o primeiro elemento a ser estudado é a clave. Em total harmonia com os princípios do Método UPB, Mauleón (2005, p.48) descreve o passo a passo dos primeiros exercícios a serem estudados quando deseja-se aprender música afro-cubana: “A clave é a primeira célula que deve ser entendida e praticada antes de seguir adiante”. A

¹⁹RUMPILEZZINHO Método UPB - Parte II. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Eue3IB7_srg>. Acesso em 22 dez. 2017.

²⁰SITE DA RUMPILEZZINHO. Disponível em: <<http://www.rumpilezzinho.com/index.php/br>>. Acesso em 28 ago.2017.

autora sugere um exercício de “bater a clave com as palmas e o pulso com o pé ou a clave com uma mão e o pulso com a outra” (MAULEÓN, 2005, p.48).

Segundo Leite (2016, informação verbal)²¹, o estudo da clave é indispensável antes do estudo de qualquer música de matriz africana, independentemente de nível e proficiência técnica do músico, pois, é o caminho para a obtenção da “claveconsciência” termo que, conforme Leite, representa o estado de intimidade com determinado ritmo em que todos os desenhos melódicos e padrões harmônicos tem alguma relação com o toque rítmico em execução.

Meneses afirma que “Leite expressa uma preocupação com a claveconsciência porque, segundo ele, percussionistas afro-baianos e os músicos dos metais falam dois dialetos musicais diferentes”. Em adição, ele informa que no processo de trabalho com o conjunto instrumental Orkestra Rumpilezz, fundado por Leite em 2006, a solução encontrada foi:

1) fazer os sopristas aprenderem suas partes oralmente e bater a clave com palmas enquanto mantêm o pulso com os pés antes de lerem as partituras 2) colocar os músicos em dois semicírculos concêntricos com percussionistas no interior, para que os sopristas possam ouvir e vê-los. A ideia é criar um forte groove de percussão no centro do palco em que os músicos dos metais possam adaptar seus ritmos em níveis macro e micro. Sendo assim os percussionistas são os supervisores do tempo e da sensação de swing na Rumpilezz (MENESES, 2014, p.208).

Após os estudos das claves e os ritmos regidos por elas, o Método UPB dedica-se ao estudo de formas de transmissão dos conhecimentos da percussão aos outros instrumentos musicais para uma situação de prática de conjunto. Sendo assim, um princípio básico que pode ser seguido em uma prática de conjunto é a distribuição de ritmos tendo como base a altura do som dos instrumentos.

Quando perguntado sobre a forma como compõe as obras para a Orkestra Rumpilezz, Leite (2016, informação verbal)²² afirma: “Dou as variações do tambor de som mais grave para os metais mais graves [...]. As variações dos tambores de

²¹Aula do projeto Rumpilezzinho realizada em 2016. Fonte: Próprio autor.

²²RUMPILEZZINHO., Método UPB - Parte III. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AH3JNRR-bBE>>. Acesso em 22 dez. 2017.

gama média vão para os trombones, e assim por diante. Tudo o que escrevo para os metais é baseado em variações de percussão”²³.

Diante do exposto, a partir do método UPB, podemos estudar, compor, arranjar e executar diversos ritmos de matriz africana. Dentre eles, destacam-se ijexá, cabila, e barravento/vassi, ritmos que constituem o objeto da presente pesquisa. Os princípios de UPB serviram como base para elaboração dos exercícios preparatórios de treinamento rítmico e exercícios ao piano com buscando implementar as principais características dos quatro ritmos mencionados ao instrumento tradicional europeu.

A seguir será apresentado o ritmo de matriz africana ijexá e as suas possibilidades interpretativas ao piano.

3 RITMO IJEXÁ

O ijexá é um ritmo de matriz africana tocado nas cerimônias da nação Candomblé Ketu, que conseguiu uma grande difusão na música profana no Brasil. O ijexá saiu dos terreiros do candomblé e ganhou as ruas através dos Afoxés. Estes são blocos carnavalescos, popularmente conhecidos como Candomblé de Rua, em que são executadas músicas com ritmo ijexá.

Segundo Becker (2014, p.22), “os afoxés surgiram como uma necessidade das pessoas frequentadoras dos terreiros de candomblé de participar do carnaval com sua música própria”. O autor relata que “devido a estreita relação, o afoxé e o ijexá muitas vezes são confundidos entre si. Muitos músicos do sudeste e sul do Brasil falam “vamos tocar um afoxé” pensando em utilizar o ritmo ijexá (BECKER, 2014, p.24).

O ijexá, como diversos ritmos de matriz africana, tem uma clave própria, que rege todos os instrumentos envolvidos na execução do ritmo. Nos afoxés, essa clave é comumente executada pelo agogô:

²³ COMPACTO PETROBRAS, Móveis Coloniais de Acaju e Letieres Leite - Lado A – completo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HPbUWbeBSO8>> Acesso em 15 Nov. 2017.

Figura 3 - Clave do Ijexá

Assim como os diversos ritmos do culto Candomblé, o ijexá é um ritmo complexo, composto por toques de quatro instrumentos: um idiofone metálico (agogô), que é responsável por executar a clave; dois tambores atabaques²⁴ (lé e rumpi), que executam ritmos próprios e constantes; e o rum que executa variações rítmicas. Em adição, nos desfiles dos Afoxés, é frequente a utilização do caxixi para executar a pulsação métrica regular.

Figura 4 - Partitura Rítmica do Ijexá

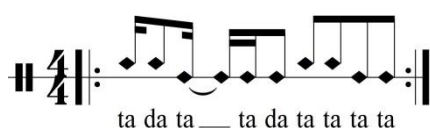
3.1 EXERCÍCIOS PREPARATÓRIOS DO RITMO IJEXÁ

Como mencionado anteriormente, todos os exercícios do presente trabalho foram elaborados em concomitância com princípios defendidos por Mauleón (2005) e Leite (2016) em seus métodos.

²⁴ Segundo Cardoso (2006, p.53), “atabaque é um tambor abaulado que faz parte dos instrumentos membranofônicos [...] possui apenas um dos lados coberto de couro, onde é realizada a maior parte da percussão”.

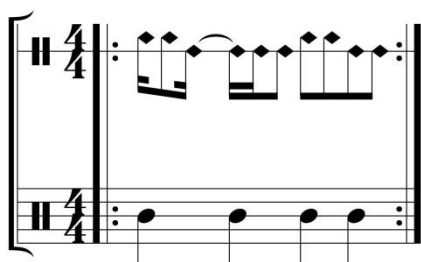
Portanto, recomenda-se iniciar o estudo de cada ritmo com uma seção de exercícios preparatórios, sem uso do piano, voltados especificamente à familiarização com a clave correspondente. Inicialmente, sugere-se a execução da clave com a voz cantando onomatopeias (Exercício 1). Logo após, recomenda-se a execução da clave com as palmas.

Exercício 1 - Clave do Ijexá (CD – Faixa 1)



O Exercício 2 representa a combinação da clave comumente executada pelo agogô, com a pulsação métrica regular, executada pelo caxixi.

Exercício 2 - Clave do Ijexá com a Pulsação Métrica (CD – Faixa 2)



Recomenda-se a execução da clave com a voz (onomatopeias) e a pulsação métrica com os pés, assim como execução da clave com as palmas e a pulsação métrica com os pés. A seguir, sugere-se a execução da clave com as palmas e o pentagrama inferior com a voz e posteriormente fazendo o inverso, ou seja, executando a clave com a voz e parte inferior com as palmas.

O Exercício 3 apresenta a clave do ijexá acompanhada por células rítmicas variadas. Além de realizar todos os passos da execução demonstrados nos exercícios anteriores, a partir do Exercício 3 recomenda-se praticar cada compasso separadamente e em sequência, executando, por exemplo, a clave com as palmas, a parte inferior com a voz e a pulsação métrica com os pés.

Os exercícios também podem ser realizados trocando as palmas e onomatopeias por batidas das mãos direita e esquerda. Por fim, indica-se a

combinação livre entre as fontes sonoras propostas, porém não se recomenda o uso dos pés em outra função além da pulsação. Todos os exercícios devem ser repetidos múltiplas vezes, seguindo os passos mencionados acima, na busca de aprimoramento rítmico e motor e de fluência na execução.

Exercício 3 - Ijexá Acompanhado por Células Rítmicas Variadas (CD – Faixa 2)

First system of musical notation for Exercise 3. It consists of two staves in 4/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation for Exercise 3. It consists of two staves in 4/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a fermata over the first measure.

Third system of musical notation for Exercise 3. It consists of two staves in 4/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a fermata over the first measure.

Fourth system of musical notation for Exercise 3. It consists of two staves in 4/4 time. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a fermata over the first measure.

Os exercícios preparatórios acima descritos além da familiarização com o ritmo Ijexá promovem desenvolvimento da percepção rítmica e da coordenação motora. Toda a sequência dos exercícios não precisa ser executada na íntegra antes de cada seção de estudo ao piano. Recomenda-se estabelecer um tempo determinado para o estudo dos exercícios preparatórios antes da prática ao instrumento, observado as metas a serem alcançadas e os passos apresentados no Guia dos Estudos Preparatórios (Apêndice).

A seguir serão apresentadas algumas possibilidades de interpretação do ritmo Ijexá ao piano, fundamentadas nos princípios do Método UPB.

3.2 EXERCÍCIOS AO PIANO BASEADOS NO RITMO IJEXÁ

O Exercício 4 representa o estudo da clave do Ijexá ao piano com utilização de pentacordes diatônicos à escala maior, e é destinado ao aperfeiçoamento técnico, a agilidade e a destreza dos dedos ao piano. O primeiro sistema do Exercício 4 apresenta o pentacorde de Ré Lídio; o segundo sistema – o pentacorde de Ré Maior ou Ré Jônio; o terceiro sistema demonstra o pentacorde de Ré Menor ou Ré Eólio; o quarto sistema – o pentacorde de Ré Frígio e o quinto sistema – o pentacorde de Ré Lócrio. O sexto sistema indica o começo do próximo ciclo do Exercício a partir do pentacorde de Re bemol Lídio. Tendo como princípio composicional a utilização da clave do Ijexa em combinação com pentacordes diatônicos às escalas maiores, o Exercício 4 pode ser executado em qualquer tonalidade. Recomenda-se que o mesmo seja praticado, inicialmente, com as mãos separadas em andamento lento, e, posteriormente, com as mãos juntas e em andamento mais rápido.

Exercício 4 - Ijexá e Pentacordes Diatônicos (CD – Faixa 2)



The image shows a musical score for Exercise 5, consisting of six systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The key signature starts with one sharp (F#) in the first system and changes to one flat (Bb) in the third system, remaining there for the rest of the exercise. Measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 are marked at the beginning of their respective systems.

O Exercício 5, representa um estudo de acompanhamento ao piano baseado nos padrões rítmicos constantes executados por instrumentos dos afoxés: agogô, rumpi, lé e caxixi. Deste modo, a mão direita executa a pulsação métrica regular, tradicionalmente realizada pelo caxixi, tocando uma tétrede formada por notas Fá, Lá, Si e Mi. A mão esquerda apresenta uma combinação rítmico-melódica da clave do ijexá executada pelo agogô e dos padrões rítmicos executados pelos tambores rumpi e lé. A mão esquerda é responsável pela linha de baixo, formando junto com a mão direita uma progressão harmônica formada por dois acordes alternados:

Dm(6)(9) e G7(13). Recomenda-se executar o Exercício 5 em todas as tonalidades, seguindo o ciclo das quintas²⁵.

Exercício 5 – Acompanhamento no Ijexá (CD – Faixa 5)

The musical score for Exercise 5 is written in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: Dm9 (D-F-A-C-E-G) for the first four measures, followed by G7(13) (G-B-D-F-A-C) for the next four measures. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes, primarily using the root and fifth of the chords.

O Exercício 6 foi desenvolvido para piano solo, baseado nos mesmos princípios do exercício anterior. Utilizando a combinação dos ritmos do rumpi, lé e clave do ijexá na mão esquerda e da pulsação métrica regular do caxixi na mão direita, o exercício 6, apresenta uma progressão harmônica formada por três acordes (D, A, e G), com a melodia localizada na voz soprano. A mão esquerda executa o padrão rítmico-melódico utilizando as fundamentais e quintas dos acordes da sequência de acordes.

Exercício 6 – Amado Cuidado (CD – Faixa 6)

The musical score for Exercise 6 is written in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords: D (D-F#-A) for the first measure, A (A-C-E) for the second, G (G-B-D) for the third, and D (D-F#-A) for the fourth. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes, primarily using the root and fifth of the chords. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

²⁵ Ciclo de quintas é uma organização das notas musicais a partir da sucessão de quintas justas ascendentes. Essa organização permite que as escalas maiores e menores formadas por tais notas tenham apenas uma alteração com relação à sua antecessora e sucessora no ciclo.

O Exercício 7 é destinado à prática de improvisação com o ritmo de ixejá. Neste modelo, a parte da mão esquerda é baseada nos ritmos constantes executados pelo agogô, caxixi e lé com o uso dos acordes Fm e Db objetivando dar liberdade à mão direita. Após adquirir segurança na execução do padrão da mão esquerda, recomenda-se acrescentar a improvisação de pequenas células rítmico-melódicas livres na mão direita.

Exercício 7 - Improvisação com o Ritmo de Ijexá (CD – Faixa 7)

Exercício 8 – Quem Diria? (CD – Faixa 8)

The musical score is written in 4/4 time and consists of five systems of piano accompaniment. Each system includes a treble and bass clef staff. Chords are indicated by letters (Am, G#m, Fm, F dim) placed above the bass staff. The piece begins with a repeat sign in the first system. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 8. The fourth system starts at measure 11. The fifth system starts at measure 14 and ends with a double bar line.

Am G#m

5 Am F dim

8 Am

11 Fm Am G#m

14 Am Fm Am

Exercício 9 – Sem Você (CD – Faixa 9)

The musical score is written in 4/4 time and consists of five systems of piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

- System 1 (Measures 1-4):** Treble clef has a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Chords: F m, D \flat , E \flat , F m. First ending bracket covers measures 3-4.
- System 2 (Measures 5-8):** Treble clef has a melodic line with quarter notes and eighth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Chords: F m, A \flat , F m, D \flat . Second ending bracket covers measures 7-8.
- System 3 (Measures 9-12):** Treble clef has a melodic line with quarter notes and eighth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Chords: E \flat , E \flat , F m, F m/E, F m/E \flat , D m7(b5). First ending bracket covers measures 9-10, second ending bracket covers measures 11-12.
- System 4 (Measures 13-16):** Treble clef has a melodic line with quarter notes and eighth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Chords: B \flat m/D \flat , C, F m, F m/E, F m/E \flat , D dim.
- System 5 (Measures 17-20):** Treble clef has a melodic line with quarter notes and eighth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Chords: D \flat , E \flat sus, E \flat . The piece ends with a final chord in the treble clef.

A seguir será apresentado mais um ritmo de matriz africana: o cabila e possíveis aplicações dos seus toques ao piano.

The image shows a musical score for two pieces. The top staff is labeled 'Cabila Invertido' and the bottom staff is labeled 'Samba Partido Alto'. Both are in 4/4 time. The 'Cabila Invertido' staff has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the 'Samba Partido Alto' staff has a simpler, more melodic line with some rests and ties.

Em concomitância com Leite, Nigri (2014, p.103), em suas pesquisas e vivências nos terreiros da nação Angola, ouviu diversas vezes frases como: “a verdadeira raiz do samba está no candomblé”, “o cabula é o pai do samba” ou, “o samba veio do terreiro.” Segundo Nigri,

o ritmo cabula [...] se apresenta em cantigas que produzem um sentido mais festivo, alegre e [...] apresenta uma proximidade estética ao *samba*, em termos rítmicos e também quanto ao sentido festivo, de alegria, festa, vadiação que ele carrega (NIGRI, 2014 p.103)

Assim como o ijexá, o cabila é um ritmo complexo e para sua execução são necessários três tambores atabaques (rum, rumpi e lé) e um idiofone metálico (gã). A clave do cabila é executada pelo gã, o lé mantém um ritmo ostinato pontuado, o rumpi - um ritmo ostinato sincopado e o rum é o responsável por realizar as variações rítmicas.

Figura 8 - Partitura Rítmica do Cabila

The image shows a musical score for four instruments: Gã, Lé, Rumpi, and Rum, all in 4/4 time. The score is divided into two measures. Gã and Lé play eighth notes. Rumpi uses a combination of eighth notes and rests. Rum plays a more complex eighth-note pattern.

4.1 EXERCÍCIOS PREPARATÓRIOS DO RITMO CABILA

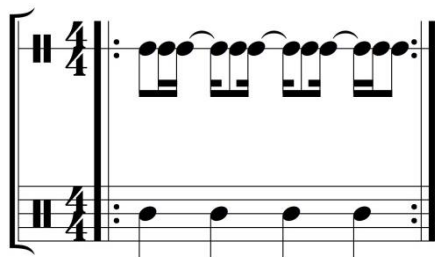
Assim como nos estudos do ijexá, recomenda-se iniciar o estudo do cabila sem uso do piano, com uma seção de exercícios preparatórios destinados à familiarização com a clave. O Exercício 10 sugere a execução da clave do cabila com a voz cantando as onomatopeias. Logo após, recomenda-se a execução da clave com as palmas.

Exercício 10 - Clave do Cabila (CD – Faixa 10)

The image shows the musical notation for Exercise 10, which is a rhythmic exercise in 4/4 time. The notation consists of a series of eighth notes. Below the notes are the onomatopoeic syllables: ta ta da ta ta _ ta ta _ ta da.

O Exercício 11 representa a combinação da clave executada pelo gã com a pulsação métrica regular.

Exercício 11 - Clave do Cabila com a Pulsação Métrica Regular (CD – Faixa 11)

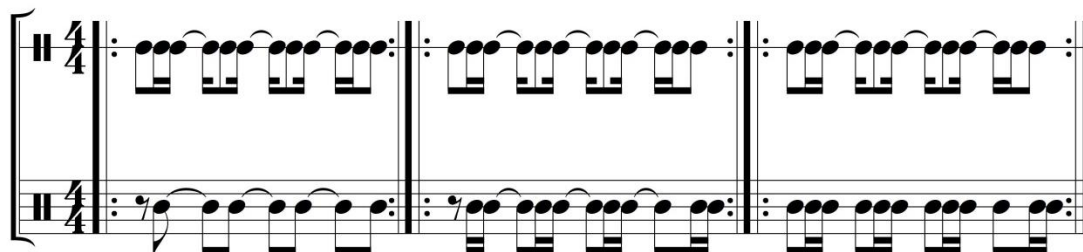


Recomenda-se a execução da clave com a voz (onomatopeias) e a pulsação métrica com os pés, igualmente, a execução da clave com as palmas e a pulsação métrica com os pés. Logo após, sugere-se a execução da clave com as palmas e a parte inferior com a voz, posteriormente, o inverso: execução da clave com a voz e parte inferior com as palmas.

O Exercício 12 representa a clave de Ijexá acompanhada por células rítmicas variadas. Além de realizar todos os passos de execução apresentados nos exercícios anteriores, a partir do Exercício 12 recomenda-se praticar cada compasso separadamente executando a clave com as palmas, a parte inferior com a voz e a pulsação métrica com os pés. A seguir, executar a clave com onomatopeias e a parte inferior batendo palmas, enquanto mantém-se a pulsação com os pés. Os exercícios também podem ser realizados trocando as palmas e onomatopeias por batidas das mãos direita e esquerda. Por fim, sugere-se a combinação livre entre as fontes sonoras propostas, mantendo os pés na função de marcar a pulsação. Todos os exercícios devem ser repetidos múltiplas vezes, seguindo os passos mencionados acima.

Exercício 12 - Cabila Acompanhado por Células Rítmicas Variadas (CD – Faixa 12)





Os exercícios preparatórios acima descritos, além da familiarização com o ritmo cabila, promovem desenvolvimento da percepção rítmica e da coordenação motora. Recomenda-se a determinação de um tempo para o estudo dos exercícios preparatórios antes da prática ao instrumento, observando os passos apresentados no Guia dos Estudos Preparatórios (Apêndice).

4.2 EXERCÍCIOS AO PIANO BASEADOS NO RITMO CABILA

O Exercício 13 apresenta um exemplo de acompanhamento ao piano em que a mão direita executa a clave do cabila nas progressões harmônicas Amaj7, F#m7, Bm7, E7 na primeira parte e Dmaj7, Bm7, Em7 e A7 na segunda parte. A mão esquerda mantém a pulsação métrica estável, tocando as fundamentais dos acordes na primeira parte e, na segunda parte, incorpora o padrão rítmico do tambor lé e a

quinta de alguns acordes. Cada parte do Exercício 13 deve ser repetida múltiplas vezes buscando segurança e o aperfeiçoamento técnico. Recomenda-se transpor o mesmo para todas as tonalidades maiores.

Exercício 13 – Pulsação Métrica, Lé e Clave (CD – Faixa 13)

A maj7 F#m7 Bm7 E7

A maj7 F#m7 Bm7 E7

Dmaj7 Bm7 Em7 A7

Dmaj7 Bm7 Em7 A7

O Exercício 14 apresenta a clave do cabila executada pela mão esquerda, e a pulsação métrica regular pela mão direita. As progressões harmônicas: Dm7, A7, Cmaj7, Am7 na primeira parte, e a progressão Am7, D7, Gmaj7 e Em7 na segunda parte são utilizadas tanto na mão direita quanto na mão esquerda. Assim como no

Exercício 13, recomenda-se praticar cada parte do Exercício 14 várias vezes em todas as tonalidades maiores.

Exercício 14 - Clave e Pulsação Métrica (CD – Faixa 14)

Dm7 G7 Cmaj7 Am7

Dm7 G7 Cmaj7 Am7

Am7 D7 Gmaj7 Em7

Am7 D7 Gmaj7 Em7

O Exercício 15 representa uma pequena peça intitulada “*Quadrado Também Samba*” que utiliza as mesmas características rítmicas do Exercício 13 porém difere-se do mesmo graças à necessidade de realce da melodia contida na voz soprano.

Exercício 15 – Quadrado Também Samba (CD – Faixa 15)

Em7(9) A 7(13) D maj7(9) B 7(b13)

3 Em7(9) A 7(13) D maj7(9) D maj7(9) B 7(b13)

6 Em7 A 7(9) D maj7 B 7

8 Em A 7 D maj7 B 7(b9)

10 Em7(9) A 7(13) F#m7 B 7(b9)

12 Em7(9) A 7 D B 7(b9)

14 Em7(9) A7(13) F#m7 B7(b9)

16 Em7(9) A7 D

A pequena peça “Clabi”, exposta no Exercício 16, apresenta a combinação do padrão rítmico sincopado, executado pelo tambor rumpi, na parte da mão direita com o ritmo da clave na parte da mão esquerda.

Exercício 16 – Clabi (CD – Faixa 16)

Dm7 G7 Cmaj7 Am7

Dm7 G7 Cmaj7 Am7

Dm7 G7 Cmaj7 Am7

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass clef staff contains a piano accompaniment with chords labeled Dm7, G7, Cmaj7, and Am7. The chords are played in a sequence across two measures.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass clef staff contains a piano accompaniment with chords labeled Dm7, G7, Cmaj7, and Am7. The chords are played in a sequence across two measures.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass clef staff contains a piano accompaniment with chords labeled Dm7, G7, Cmaj7, and Am7. The chords are played in a sequence across two measures.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass clef staff contains a piano accompaniment with chords labeled Dm7, G7, Cmaj7, and Am7. The chords are played in a sequence across two measures.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass clef staff contains a piano accompaniment with chords labeled Dm7, G7, and Cmaj7. The chords are played in a sequence across two measures.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with chords labeled Am7, D7, Gmaj7, and Em7.

Second system of musical notation, identical in structure to the first system, featuring a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass with chords Am7, D7, Gmaj7, and Em7.

Third system of musical notation, identical in structure to the first system, featuring a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass with chords Am7, D7, Gmaj7, and Em7.

Fourth system of musical notation, identical in structure to the first system, featuring a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass with chords Am7, D7, Gmaj7, and Em7.

Fifth system of musical notation, identical in structure to the first system, featuring a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass with chords Am7, D7, Gmaj7, and Em7.

Sixth system of musical notation, identical in structure to the first system, featuring a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass with chords Am7, D7, Gmaj7, and Em7.

A seguir serão apresentados os ritmos do barravento e do vassi e suas possíveis aplicações ao piano.

5 RITMOS BARRAVENTO E VASSI

Equivalentemente ao cabila, o ritmo barravento faz parte do culto religioso do Candomblé na nação Angola. A clave que rege a sua organização rítmica é idêntica à clave do vassi, ritmo de matriz africana utilizado nos rituais da nação de Candomblé Ketu. Segundo Oliveira (2014, p.10) o vassi “é um ritmo executado para quase todos os orixás”, enquanto o barravento, segundo Nigri (2014, p.100), “carrega o sentido da narrativa [...] relacionada a uma noção de combate, de guerra, referenciada nos mitos aos ancestrais”.

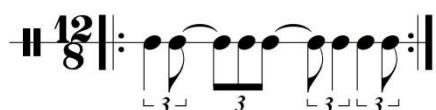
Em concomitância, Lühning (1990, p.121) afirma que “aproximadamente metade das cantigas do Candomblé Ketu são acompanhadas pelo vassi, podendo este ser encontrado em cantigas que compreendem momentos distintos do contexto da religião”.

Segundo Leite, o vassi é a matriz de clave ou a clave que também é usada como base para outros ritmos como alujá, ikibi, alujá para Xangô, ikibi para Oxalá ou

também ritmos de outras nações como a nação de Angola, em que todos os ritmos têm sua matriz rítmica a partir do vassi (LEITE apud OLIVEIRA, 2014, p.10).

Após os estudos, foi constatado que as claves do barravento da nação angola e do vassi da nação ketu são idênticas e compreendem um padrão rítmico quaternário composto associado às danças religiosas dos terreiros de Candomblé.

Figura 9 - Clave do Barravento e do Vassi



Da mesma forma que em outros ritmos de matriz africana, o vassi e o barravento são ritmos complexos, executados pelo gã e pelos atabaques rum, rumpi e lé. De forma geral, pode-se constatar que o gã é responsável por executar a clave, o rumpi e o lé mantem padrões ritmos ostinato enquanto o rum encarrega-se de executar as variações rítmicas. É importante salientar que no vassi os tambores rumpi e lé tocam o mesmo padrão rítmico, enquanto no barravento eles executam dois padrões distintos.

Figura 10 - Partitura Rítmica do Vassi

The image shows a rhythmic score for the Vassi, consisting of four staves labeled Gã, Lé, Rumpi, and Rum. All staves are in a 12/8 time signature. The Gã staff shows a sequence of notes with triplets. The Lé and Rumpi staves show a sequence of notes with triplets and accents (>). The Rum staff shows a sequence of notes with triplets and accents (>).

Figura 11 - Partitura Rítmica do Barravento

The musical score for Barravento is written in 12/8 time and consists of four parts: Gã, Lé, Rumpi, and Rum. The Gã part is a melodic line of eighth notes with triplets. Lé is a melodic line of quarter notes with triplets. Rumpi is a melodic line of eighth notes with triplets. Rum is a steady eighth-note pulse.

5.1 EXERCÍCIOS PREPARATÓRIOS DOS RITMOS BARRAVENTO E VASSI

Igualmente aos capítulos sobre os ritmos cabila e o ijexá, todos os exercícios deste capítulo foram elaborados em concomitância com princípios defendidos por Mauleón (2005) e o Método UPB de Leite (2016), portanto, recomenda-se iniciar o estudo de cada ritmo com uma seção de exercícios preparatórios sem uso do instrumento.

Inicialmente, sugere-se a execução da clave com onomatopeias (Exercício 17). Em seguida, indica-se a execução da clave com as palmas.

Exercício 17 – Clave do Barravento e do Vassi (CD – Faixa 17)

The musical notation for Exercise 17 is in 12/8 time. It consists of a sequence of eighth notes with triplets. Below the notes are the syllables: da ta — ta da — ta ta ta.

O Exercício 18 representa a combinação da clave habitualmente executada pelo gã com a pulsação métrica regular.

Exercício 18 – Clave e Pulsação Métrica (CD – Faixa 18)



Recomenda-se execução da clave com a voz e a pulsação métrica com os pés, assim como execução da clave com as palmas e a pulsação métrica com os pés. A seguir, sugere-se a execução da clave com as palmas e a parte inferior com a voz, posteriormente o inverso: clave com a voz e parte inferior com as palmas.

O Exercício 19 representa a clave do barravento acompanhada por células rítmicas variadas. Além de realizar todos os passos nos exercícios anteriores, no Exercício 19 e adiante, recomenda-se a prática de cada compasso separadamente e em sequência, executando a clave com as palmas, a parte inferior com a voz e a pulsação métrica com os pés. Em seguida, executar a clave com onomatopeias, a parte inferior batendo palmas, enquanto mantem-se a pulsação com os pés. Posteriormente, realizar os exercícios trocando as palmas e onomatopeias por batidas das mãos direita e esquerda. Por fim, sugere-se a combinação livre entre as fontes sonoras propostas, mantendo os pés executando apenas a pulsação. Os exercícios devem ser estudados seguindo os passos mencionados acima e repetidos múltiplas vezes.

Exercício 19 – Clave do Barravento e do Vassi Acompanhado por Células Rítmicas variadas (CD – Faixa 19)



Os exercícios preparatórios promovem a familiarização com a clave, desenvolvem a percepção rítmica e a coordenação motora. Recomenda-se o estabelecimento de um tempo para o estudo dos exercícios preparatórios antes de cada prática ao instrumento, observando os procedimentos propostos do Guia dos Estudos Preparatórios (Apêndice). A sequência dos exercícios não precisa ser executada na íntegra antes de cada seção de estudo ao piano.

A seguir, serão apresentadas algumas possibilidades de interpretação dos ritmos vassi e barravento ao piano, fundamentados em Mauleón (2005) e Leite (2016) em seus métodos.

5.2 EXERCÍCIOS AO PIANO BASEADOS NOS RITMOS BARRAVENTO E VASSI

Os Exercícios 20 e 21 utilizam os acordes G7(#9) e F7(#9) na mão direita e as notas fundamentais executadas pela mão esquerda. Ritmicamente, nesses exercícios, a mão direita executa a clave do barravento enquanto a mão esquerda

executa padrões derivados de outros ritmos que compõem o toque. No Exercício 20 a mão esquerda incorpora o padrão rítmico executado pelo instrumento lé do barravento.

Exercício 20 – Clave do Barravento e Padrão Rítmico do Lé (CD – Faixa 20)

The musical score for Exercise 20 consists of two systems. The first system is marked with the chord G7(#9) and the second with F7(#9). Both systems are in 12/8 time. The right hand (RH) plays a series of chords, each beamed together and marked with a triplet '3'. The left hand (LH) plays a rhythmic pattern of eighth notes, also marked with a triplet '3'. The first system has two measures, and the second system has two measures, ending with a double bar line and repeat dots.

Nos Exercícios 21 e 22, os padrões executados pela mão esquerda representam variações baseadas no toque do rumpi do barravento.

Exercício 21 – Clave e Padrão Rítmico Baseado no Toque do Rumpi do Barravento (CD – Faixa 21)

The musical score for Exercise 21 consists of two systems. The first system is marked with the chord G7(#9) and the second with F7(#9). Both systems are in 12/8 time. The right hand (RH) plays a series of chords, each beamed together and marked with a triplet '3'. The left hand (LH) plays a rhythmic pattern of eighth notes, also marked with a triplet '3'. The first system has two measures, and the second system has two measures, ending with a double bar line and repeat dots.

Exercício 22 – Clave e Padrão Rítmico Baseado no Toque do Rumpi do Barravento (CD – Faixa 22)

The image shows two systems of musical notation for Exercise 22. Both systems are in 4/8 time. The first system is labeled with the chord C#7(#9) and the second with B7(#9). Each system consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand part features a sequence of chords, with some notes beamed together in groups of three (triplets). The left-hand part features a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together in groups of three (triplets). The overall texture is a steady accompaniment for a melodic line.

Diferentemente dos anteriores, o Exercício 23 não foi baseado em ritmos executados no barravento, mas sim do vassi. A mão direita, responsável pela clave, apresenta uma complementação rítmica para a mão esquerda, resultando em surgimento do padrão rítmico similar ao toque do rumpi e do lé.

Exercício 23 – Clave do Vassi e Ritmo do Rumpi e Lé (CD – Faixa 23)

The image shows two systems of musical notation for Exercise 23. Both systems are in 4/8 time. The first system is labeled with the chord C#7(#9) and the second with B7(#9). Each system consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand part features a sequence of chords, with some notes beamed together in groups of three (triplets). The left-hand part features a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together in groups of three (triplets). The overall texture is a steady accompaniment for a melodic line.

O Exercício 24 foi elaborado tendo o toque do lé e rumpi do vassi como referencial rítmico para o desenvolvimento do padrão da mão esquerda e a pulsação métrica localizada na mão direita. É importante notar que a mão esquerda executa três notas em cada tempo, porém, equivalentemente ao lé e rumpi do vassi, algumas notas devem ser executadas com maior intensidade. Harmonicamente, este estudo foi construído a partir dos acordes C_{sus}7(9) e D_{sus}(7M)(9).

Exercício 24 – Lé e Rumpi do Vassi e Pulsação Métrica (CD – Faixa 24)

Csus7(9)

Dsus(M7)(9)

Igualmente ao Exercício 24, a organização rítmica da mão esquerda do Exercício 25 (pequena peça, intitulada “Pensus”), referencia-se ao toque do lé e rumpi do vassi, preservando o mesmo padrão durante toda a composição. A parte da mão direita é inspirada na clave, e nos compassos 4 a 12 acompanha as acentuações da mão esquerda, enquanto nos compassos 13 a 21 executa a pulsação métrica.

Exercício 25 – Pensus (CD – Faixa 25)

7

Musical notation for measures 7-9. The right hand features a complex melodic line with triplets and slurs. The left hand has a steady triplet accompaniment.

10

Musical notation for measures 10-12. Similar to the previous system, with intricate right-hand patterns and a consistent left-hand triplet accompaniment.

13

Musical notation for measures 13-15. The right hand plays block chords, while the left hand continues with the triplet accompaniment.

16

Musical notation for measures 16-18. The right hand continues with block chords, and the left hand maintains the triplet accompaniment.

19

Musical notation for measures 19-21. The right hand plays block chords, and the left hand maintains the triplet accompaniment, ending with a final chord.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura africana esta presente em cada segmento da cultura brasileira, nos seus hábitos, nas suas crenças, na culinária, nas técnicas militares, na segurança, no esporte, na vestimenta, na linguagem, nas construções, nas plantações, na dança, nas artes visuais e na música.

Baseado em uma forma de transmissão de conhecimento oral, o método UPB surgiu como uma maneira organizada de utilizar os saberes milenares da cultura africana para estudar música nos moldes atuais. Os princípios do UPB, tais como o sistema de claves e a circularidade, inspiraram a elaboração de exercícios para piano que utilizaram os ritmos ijexá, cabila barravento e vassi como sua base.

Deste modo, acredita-se que para iniciar o estudo desses ritmos ao piano é necessária a execução da serie de procedimentos a seguir, visando a incorporação profunda dos fundamentos da música de matriz africana em seus aspectos relacionados, principalmente, à interpretação:

- 1) Familiarização com a clave e a sua compreensão como uma guia que rege e organiza toda a estrutura rítmica do Ijexá, do Cabila e do Barravento e do Vassi;
- 2) Estudo dos padrões rítmicos constantes, executados pelos instrumentos tradicionalmente utilizados (gã, agogô, caxixi, rumpi e lé);
- 3) Realizar a série de exercícios destinada à absorção profunda da clave e a dissociação entre as mãos, chamada neste trabalho de “Exercícios Preparatórios”;
- 4) Execução dos exercícios: de treinamento rítmico, de aperfeiçoamento técnico, de acompanhamento ao piano, de piano solo e de improvisação, todos elaborados a partir dos padrões rítmicos dos toques tradicionais e do método UPB.

Acredita-se que esse trabalho pode contribuir para o estudo da música de matriz africana (do ijexá, do cabila e do barravento e do vassi) e, ao mesmo tempo, sinalizar novas possibilidades interpretativas do piano no contexto da cultura popular brasileira. Espera-se que este trabalho estimule futuras pesquisas sobre a música afro-brasileira, bem como estimule a elaboração de estudos voltados à execução instrumental a partir de ritmos encontrados na música popular e religiosa do nosso país.

REFERÊNCIAS

- BECKER, A. Proposta de treinamento para a improvisação através da rítmica do ijexá. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2014.
- CARDOSO, N. N. A. A linguagem dos Tambores. 2006. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2006.
- FONSECA, J. J. S. Metodologia da pesquisa científica. Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza: 2002.
- HERNANDEZ, H. Conversations in clave: the ultimate technical study of four-way independence in Afro-Cuban rhythms. Miami: Alfred Music Publishing, 2000.
- LEITE, L. Rumpilezzinho Laboratório Musical de Jovens: Relatos de uma experiência. Salvador: LeL Produção Artística, 2017
- LÜHNING, A. A Música no candomblé nagô-ketu: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador–Bahia. Music in Nagô-Ketu Candomblé: Studies about Afro-Brazilian Music in Salvador, Bahia). Ph. D. dissertation. Hamburgo: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1990a.
- LÜHNING, A. Música: coração do candomblé. Revista Usp, n. 7, p. 115-124. São Paulo: 1990b.
- MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. Metodologia Científica. Ed. 4. São Paulo: Atlas, 2004.
- MAULEÓN, R. Salsa Guide Book: for Piano & Ensemble. Petaluma: Sher Music Co, 2005.
- MENESES, J.D.D. Orkestra Rumpilezz: Musical Constructions of Afro-Bahian Identities. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of British Columbia, Vancouver: 2014.
- NIGRI, B. O Samba no Terreiro: música, corpo e linguagem como prática cultural – apontamentos para o campo do lazer. Dissertação (Mestrado em Lazer) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2014.

NOVOTNEY, D.E. Relationship as the Foundation of Timelines in West African Music. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – University of Illinois, Urbana-Champaign: 1998.

OLIVEIRA, T. Ritmos Afro-Brasileiros na Bateria. Salvador: Etina, 2014.

PALMEIRA, R.S. Adaptações do Vassi para Bateria 2016. TCC (Graduação em Música Popular) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2016.

PALMEIRA, R.S. Ritmos do Candomblé Ketu na bateria: adaptações dos toques Agueré, Vassi, Daró e Jinká, a partir das práticas de Iuri Passos. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2018

PASSOS, M. M. V. Yá Zulmira de Zumbá: Uma Trajetória entre Nações de Candomblé. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2016

PEREIRA, M. Ritmos Brasileiros para Violão. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2006.

SCOTT, G. Orkestra Rumpilezz: o estudo de música de matriz africana na educação musical. TCC (Graduação em Licenciatura em Música) – Faculdade Evangélica de Salvador, Salvador: 2015

APÊNDICE - GUIA DOS ESTUDOS PREPARATÓRIOS

Etapas	Atividades
1	Executar a clave com onomatopeias
2	Executar a clave batendo as palmas
3	Executar a clave com a voz enquanto mantem-se a pulsação com os pés
4	Executar a clave batendo palmas enquanto mantem-se a pulsação com os pés
5	Executar a clave batendo palmas e a pauta inferior com onomatopeias
6	Executar a clave com onomatopeias e a inferior batendo palmas
7	Executar a pauta superior batendo palmas e a inferior com onomatopeias, enquanto mantem-se a pulsação com os pés
8	Executar a clave com onomatopeias, a pauta inferior batendo palmas, e a pulsação métrica com os pés
9	Executar as etapas 1 a 8, trocando palmas por mão direita e onomatopeias por mão esquerda.
10	Executar as etapas 1 a 8, combinando livremente as fontes sonoras propostas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente Memorial Acadêmico 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.

No período anterior ao ingresso no Curso de Graduação na Escola de Música da UFBA, momentos como a aquisição da guitarra e a presença de amigos e mestres como João Batista e Helder Leite foram decisivos em minhas decisões. Durante a Graduação, graças à dedicação de pessoas como Prof. Dr. Pedro Dias e Profa. Dra. Ekaterina Konopleva, da UFBA, Prof. Letieres Leite, e Prof. Eduardo Fagundes e Prof. Diego Bruno da Pracatum, tomei as decisões importantes de tornar-me pianista/tecladista e escolhi o meu caminho na música, bem como o tema do Projeto da Pesquisa desenvolvida no Curso do Mestrado.

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, o PPGPROM me propiciou uma experiência extremamente enriquecedora por abraçar um projeto de meu total interesse e direcioná-lo pelos caminhos da excelência. Neste período, a dedicação da Profa. Dra. Ekaterina Konopleva e da Profa. Dra. Brasilena Gottschall Pinto Trindade foram de suma importância em cada momento do curso.

Espero que esta pesquisa, desenvolvida durante o Curso do Mestrado Profissional, possa contribuir para futuros estudos, especialmente na área de música popular e de ensino de música no contexto de tradições culturais de matriz africana. Como estudos futuros, almejo ampliar o campo de pesquisa para as formações instrumentais maiores, em que seja possível investigar o Método UPB em sua concepção de arranjo instrumental.

REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, J. L. Texto acadêmico. Petrópolis: Vozes, 2005.

SANTOS, G. C. Roteiro para Elaboração de Memorial. Campinas: Graf. FE, 2005.

SEVERINO, A. J. Metodologia do trabalho científico. São Paulo: Cortez, 2000.