



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

**GUILHERME SCOTT**

**UNIVERSO PERCUSSIVO BAIANO DE LETIERES LEITE –**  
**Educação Musical Afro-Brasileira: possibilidades e movimentos**

Salvador  
2019

**GUILHERME SCOTT**

**UNIVERSO PERCUSSIVO BAIANO DE LETIERES LEITE –  
Educação Musical Afro-Brasileira: possibilidades e movimentos**

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-graduação Profissional da Escola em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre na área de criação musical/intérprete.

Orientador –Prof. Dr. Joatan Mendonça do Nascimento

Salvador  
2019

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

S425 Scott, Guilherme  
Universo percussivo baiano de Letieres Leite - educação musical afro-brasileira: possibilidades e movimentos / Guilherme Scott.- Salvador, 2019.  
55 f. : il. Color.

Orientador: Prof. Dr. Joatan Mendonça do Nascimento  
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2019.

1. Musicologia - Bahia. 2. Etnomusicologia. 3. Leite, Letieres, 1959-. I. Nascimento, Joatan Mendonça do. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 780.89



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

O memorial de **GUILHERME SCOTT** intitulado “UNIVERSO PERCUSSIVO BAIANO DE LETIERES LEITE: EDUCAÇÃO MUSICAL AFRO-BRASILEIRA, POSSIBILIDADES E MOVIMENTOS” **foi aprovado.**

Dr. Joatan Mendonça do Nascimento (orientador)

Dr. Joel Luis da Silva Barbosa

Dra. Luciane Aparecida Cardassi

Salvador, 02 de abril de 2019

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu Pai, Rowney Archibald Scott.

À minha Mãe, Tania Vera Aquino Scott.

Aos irmãos, Leslie, Déborah e Rowney Jr.

À família Silvany Scott, minha companheira Eugênia, filhos Daniel e Juliana, netos Bianca e Serginho.

Aos amigos, todos que me acompanharam e me apoiaram durante a caminhada.

A Joatan Nascimento, meu orientador e companheiro de vários momentos, exemplo a ser seguido de luta e persistência.

Ao Maestro e irmão que a vida me deu, Letieres Leite, que transformou meu olhar sobre a música.

Enfim, sobre a vida! Acima de tudo à Deusa Música e à Cultura afro-brasileira, onde me encontrei como ser humano; onde me expressei e me completei.

“Eu quero é ver passarinho voar!” (Guiga Scott)

## RESUMO

O presente artigo, um estudo de caso autoetnográfico sobre meu percurso no aprendizado da música e a influência do Método Universo Percussivo Baiano (UPB) – elaborado e aplicado pelo Maestro Letieres Leite – no aprendizado de música na Bahia, Brasil no século XXI. Método este que tem na oralidade a metodologia de ensino-aprendizagem, o Sistema de Claves rítmicas, a Circularidade e a Complementaridade como fundamentos estruturantes para organizar o entendimento das músicas de matriz africana e sua influência nas músicas elaboradas nas américas. Utiliza o conceito da Filosofia da Ancestralidade, proposto pelo Professor Dr. Eduardo Davi Oliveira, para o entendimento filosófico que conecta a música popular brasileira e suas origens africanas.

Palavras-chave: Universo Percussivo Baiano (UPB), Letieres Leite, oralidade, sistema de claves, ancestralidade, educação musical.

## **ABSTRACT**

This article refers to the auto-ethnographic case study about my course in music learning and the influence of the Bahian Percussive Universe Method (UPB) – elaborated and applied by Maestro Letieres Leite – in music teaching in Bahia, Brazil in the 21st century. It has in its orality the methodology of teaching-learning, the Clave System, Circularity and Complementarity as structural foundations to organize the understanding of the songs of African matrix and its influence in diasporic American music. It uses the concept of Ancestrally Philosophy, proposed by Dr. Eduardo Davi Oliveira, for philosophical and connection understanding of Brazilian music and its African origins.

Key words: Baiano Percussive Universe (UPB), Letieres Leite, Orality, Clave System, Ancestrality, Music Education.



## LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1 – Cosmograma Bakongo .....	29
Figura 2 – O toque do Ijexá.....	31
Figura 3 – Repertório.....	44
Figura 4 – Samba reggae bolo pão chocolate.....	49
Figura 5 – Samba afro (Ilê Aiyê).....	50
Figura 6 – Ijexá (Afoxé Filhos de Gandhi).....	50
Figura 7 – Sambavassi .....	52
Figura 8 – The Phenomenon of Proportional Interaction .....	53

## SUMÁRIO

<b>1 MEMORIAL .....</b>	<b>10</b>
1.1 ADUPÉ BABA & YAYÁ (OBRIGADO PAI E MÃE) .....	10
1.2 EDUCAÇÃO MUSICAL .....	11
1.3 ALÁFIA (CAMINHOS ABERTOS) .....	12
1.4 BREVE CURRÍCULUM .....	13
<b>2 ARTIGO – UNIVERSO PERCUSSIVO BAIANO: EDUCAÇÃO MUSICAL AFRO- BRASILEIRA, POSSIBILIDADES E MOVIMENTOS .....</b>	<b>16</b>
2.1 INTRODUÇÃO .....	16
<b>2.1.1 Diretrizes do Método UPB .....</b>	<b>18</b>
<b>2.1.2 O Maestro Letieres (Breve relato) .....</b>	<b>18</b>
<b>2.1.3 Orkestra Rumpilezz (UBUNTU- Eu sou porque nós somos) .....</b>	<b>19</b>
2.2 ANCESTRALIDADE .....	20
<b>2.2.1 Tantos Mundos Tantas Músicas .....</b>	<b>21</b>
<b>2.2.2 Oralidade .....</b>	<b>23</b>
<b>2.2.3 Memória .....</b>	<b>24</b>
<b>2.2.4 A Roda Banto .....</b>	<b>26</b>
2.3 SISTEMA DE CLAVES RÍTMICAS .....	27
<b>2.3.1 Circularidade (Sankofa) .....</b>	<b>28</b>
<b>2.3.2 Complementaridade (Ubuntu) .....</b>	<b>30</b>
2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	31
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>33</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>35</b>
<b>3 RELATÓRIOS DE PRÁTICAS .....</b>	<b>37</b>
<b>4 O RECITAL .....</b>	<b>52</b>

## 1 MEMORIAL

### 1.1 ADUPÉ BABA & YAYÁ (OBRIGADO PAI E MÃE)

Minha iniciação na música, no final da década de 1960, teve o incentivo de meus pais, Rowney Archibal Scott, que tocava violão, e minha mãe Tânia Vera Aquino Scott que cantava. Eles faziam serenatas memoráveis com os amigos que sempre os apreciavam. Sem formação acadêmica e com ouvido precioso (percepção), meu pai dizia que os filhos não seriam como ele, “analfabeto na linguagem musical”, por não saber ler e escrever música. O repertório deles continha desde Dorival Caymmi, Pixinguinha, Cartola, Chico Buarque, Caetano Veloso, até Frank Sinatra, Barbara Streisand, Chick Corea, entre outros, já que meu pai também amava o Jazz.

Foi fundamental para minha formação aquele “sentimento de inferioridade”, que meu pai sentia, por não saber acessar a ferramenta da escrita musical. Mal sabia ele que nenhuma escola ou academia de música ensinava o que ele, sem saber, sabia: acessar sua musicalidade para além das regras e conceitos musicais formatados pela tradição europeia. Sua capacidade de harmonizar qualquer canção no violão, cantar abrindo vozes de maneira natural, tendo sempre sua companheira, minha mãe, como voz principal. Sem perceber, eu estava tendo minhas primeiras aulas de música, quando, contra todos os costumes da época, meus pais me deixavam seguir acordado pela madrugada para os acompanhar, inclusive cantando nas serenatas quase semanais que tínhamos.

Morávamos, nessa época, na Rua Marquês de Caravelas 47, apartamento 102 e tínhamos como vizinhos de cima, no apartamento 202 a família Gondim, referências importantíssimas na construção de minha musicalidade. Cabe ressaltar aqui a importância da convivência com um mundo em que a música era quase obrigatória, ela estava em todo lugar, em todo momento, de várias formas e formatos. Salvador, Bahia, é esse lugar. Um polo de diversidades culturais onde as culturas africanas encontraram espaço para se resignificarem e se tornarem, de várias maneiras, o que chamamos de cultura brasileira.

## 1.2 EDUCAÇÃO MUSICAL

Fui iniciado na linguagem teórico-musical europeia aos seis anos (1969), tendo a flauta doce e a percussão como instrumentos de iniciação. Aos nove anos de idade passei a ter aulas de flauta transversal com a professora Helena Rodrigues, na Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA (EMAC), onde também tive aulas de teoria e percepção com a professora Maria das Graças Ferreira, além de práticas coletivas de música. Passamos a conviver, a partir daí, com aquele universo de professores, brasileiros e estrangeiros, vindos da Europa, com seus sotaques e estranhezas. Um dos professores que me chamava mais a atenção, pelo seu exótico porte e sua motocicleta BMW, era Walter Smetak que tinha seu laboratório de pesquisa de microtonalismo, no subsolo do prédio da escola. Era como se o que ele fazia tivesse que ser separado do restante da escola. Para mim, naquela época, aquela figura tinha ultrapassado os limites da realidade e estava mergulhado em um mundo encantado que poucos conseguiam acessar. Será que o diferente vai ser sempre tratado assim?

Tivemos, eu e meus irmãos, formação católica participando das missas, cantando no coro e participando de cerimônias diversas até o início da adolescência. O trompete chegou quando entrei no Colégio Militar de Salvador, onde fui recebido pelo Mestre Genário que, sabendo que já tocava flauta, me ofereceu o saxofone alto para tocar. Minha curiosidade estava voltada para aquele instrumento, o trompete, que tocava todas as notas com apenas três botões. O Professor Horst Schwebel foi quem me ensinou as técnicas do instrumento e, muito mais que isso, ensinamentos para a vida: como se portar, respeitar e cumprir compromissos, dentre outras coisas.

No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, meu pai mergulhou no universo dos Orixás sendo iniciado e depois de muito tempo e estudo, foi confirmado Ogã de Xangô, um cargo importante no Terreiro de Candomblé. Com inglês fluente, serviu de intérprete/tradutor em vários seminários e encontros referentes ao candomblé. Com ele pude vivenciar e conhecer diversos terreiros, inclusive o primeiro altar de Xangô do Brasil, localizado na estrada de Baiacu, na Ilha de Itaparica. Coincidência ou não, o terreiro fica ao lado dos escombros de uma igreja católica nessa mesma estrada. Esse terreiro se encontrou fechado por vários anos e, por iniciativa de meu pai, voltou a tocar e ter festas depois de uma reforma patrocinada por ele. Com isso o interesse pela música de candomblé cresceu em mim e me levou a tocar a música que estava sendo popularizada pelas entidades carnavalescas como Filhos de Gandhi, Olodum, Ilê Aiyê. No Gandhi pude sair, durante alguns anos, ao lado de meu pai, que foi conselheiro

dessa entidade.

Em 1982, em um carnaval inesquecível, tive a oportunidade de acompanhar o Bloco Beijo com Luiz Caldas e a Banda Acordes Verdes tocando. No início, a execução era tão perfeita e precisa que achei que era gravação. Naquele repertório, estavam as músicas que tocavam fundo na minha perspectiva de mundo. A possibilidade e a realidade de que a dita música popular brasileira e baiana era tão rica quanto qualquer outra música do mundo para mim agora se tornava real, um fato. Hoje percebo que Luiz Caldas utilizava uma mistura de ritmos latinos, principalmente o merengue, com batidas dos blocos afro, para compor suas canções. No lançamento do que ficou conhecido como Fricote, com a música “Nega do cabelo duro”, encontramos a ocorrência de um fato corriqueiro no mercado comercial da música – a utilização de um toque tradicional repaginado e lançado como o “novo ritmo do verão”.

Na verdade, o olhar mais minucioso do Maestro Letieres nos fez ver que o Fricote utilizava a Clave tradicional do Samba Afro do Ilê Aiyê com o andamento mais rápido. A apropriação das tradições de maneira extrativista, termo utilizado pelo maestro em seus debates sobre o assunto, é corriqueira, desconectando o referencial das tradições afro-brasileiras das releituras e ressignificações dessas tradições. O estudo do Sistema de Claves, fundamento básico para se entender a música africana e suas descendentes diretas nas américas, é passo importante para a construção de uma educação musical brasileira. Muitos já apresentaram propostas neste sentido, mas nenhuma conseguiu apresentar e representar esse universo, para mim, com a potência e importância que Letieres propõe em sua metodologia.

### 1.3 ALÁFIA (CAMINHOS ABERTOS)

Em 1984 abandonei o curso de Administração de Empresas que cursava na UFBA para definitivamente “mergulhar de corpo e alma” no mercado profissional da música. Como músico popular, passei a tocar com Gerônimo Santana, Lazzo Matumbi e Margareth Menezes. Os dois primeiros hoje os considero como Mestres da oralidade, que eu nem sabia da existência na época. Os ensaios de Gerônimo eram aulas de musicalidade e fruição. A música e os arranjos eram criados e passados através do canto. Gerônimo passava voz por voz todas as frases que o sopro executava. Nos ensaios de Lazzo era interessante a forma como construía as músicas – organizando cada parte e só passando para a seguinte quando a anterior estava entendida. No final do ensaio, Lazzo construía a forma que queria sem problemas; simplesmente acenava com antecedência, informando a parte que queria a seguir.

Em 1986 entrei no curso superior de música para Bacharelado em trompete na UFBA e minha musicalidade natural entrou em choque com a metodologia utilizada. Não nas aulas de trompete, mas na forma como outros conteúdos eram e ainda são divididos, onde LEM e História da Música são apresentados separadamente, sem a conexão necessária e fundamental, distante do fazer musical que, na minha humilde opinião, conecta e auxilia em uma melhor compreensão do todo, holisticamente falando. Aquilo que, através dos sentidos, da percepção, me parecia natural e orgânico, a teoria transformava em prisão e controle. Nessa época iniciava minha carreira profissional e as demandas aumentaram bastante, tanto com Lazzo quanto com Gerônimo e, posteriormente, com Margareth Menezes. As inúmeras faltas, principalmente nas sextas-feiras, consequência das demandas profissionais, e a falta de esclarecimento dos procedimentos que poderiam ter sido utilizados, me colocaram em uma situação de jubilamento, por ter perdido a mesma matéria três semestres seguidos.

A necessidade de sobreviver e, principalmente, a curiosidade, me fizeram seguir o caminho profissional não acadêmico, mas descobri desde cedo que o aprendizado se faz em todo lugar, a toda hora. Convivendo com a música comercial, que utilizava ritmos e toques de matriz africana no seu repertório, nos anos 1990 conheci o Maestro Letieres Leite, que me trouxe sua percepção e intuição mais do que preparada para reverenciar estes ritmos. Este trabalho busca entender o Método Universo Percussivo Baiano (UPB), metodologia por ele formatada, que utiliza os dois universos, o europeu e o africano, onde me situo agora, e de que forma ela pode facilitar e melhorar a educação musical na Bahia, no Brasil e no mundo.

#### 1.4 BREVE CURRÍCULUM

Guilherme Scott, nascido em 17/06/1963, em Salvador/Bahia, teve sua iniciação musical aos cinco anos tendo a flauta doce como instrumento. Três anos depois inicia seus estudos na flauta transversal com a professora Helena Rodrigues na Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Aos 10 anos inicia seus estudos de 1º e 2º graus no Colégio Militar de Salvador onde teve o primeiro contato com o trompete. Daí em diante se dedica ao instrumento participando do curso Básico da UFBA e passa a integrar a Banda Sinfônica da UFBA, sob a regência do professor e maestro Horst Schwebel e ainda a Oficina de Frevos e Dobrados do maestro Fred Dantas. Em 1981 participa, com o Grupo Garagem, do II Festival de Música Instrumental da Bahia. Em 1982 inicia o curso de Administração de Empresas na UFBA e cria, com Luciano Silva e Armando de Melo Bastos (Bastola), o Grupo Tríade que a cada Show

produzido recebe prêmios do Troféu Caymmi. Participa do Festival Instrumental da Bahia (1985,87,88), produzido por Zeca Freitas. Participa do Seminário de Música de Londrina (1984). Participa do I Seminário de Música Instrumental Brasileira realizado em Ouro Preto (1986) com a direção de Toninho Horta, onde frequenta as aulas de trompete e da Big Band do festival sob a direção de Vitor Santos.

Em 1984 começa a trabalhar como instrumentista acompanhando artistas da Bahia como: Lazzo Matumbi e Margareth Menezes (1987 a 1995) onde atua também como Diretor Musical. Acompanha, como trompetista, a Banda Jheremias não Bate Corner que se transformaria em Jammil e uma noites. Em 1997 faz a turnê de Carlinhos Brown do disco *Alfagamabetizado* na Europa e Estados Unidos. Em 1998 faz turnê com Daniela Mercury na Europa e USA. Em 1999 passa a fazer parte da Banda do Bem, que acompanha Ivete Sangalo (1999-2004), onde também se torna Diretor Musical na produção do DVD *Ivete Sangalo ao Vivo* na Fonte Nova (2003). Cria, com Letieres Leite, a Banda de música eletrônica *Tesoura, Papel & Pedra*, mais conhecida como *TP&P*, onde participa de várias apresentações, inclusive no retorno do Festival Instrumental da Bahia. Em 2005, participa da Academia de Música da Bahia (AMBAH) como professor de trompete. Em 2005 cria, com Reudes Nogueira e Lucas Occilupo, a *Charanga*, que depois foi renomeada de *Charangapop*, uma banda de *Latin Jazz* que participou do 14 Festival de Música Instrumental da Bahia em 2007.

Paralelamente aos trabalhos instrumentais que criou e participou, já tocou com vários ícones da música baiana. Entre 1984 a 1995 tocou com Lazzo e Margareth Menezes onde participou das turnês europeias de 1990 a 1995. Entre 1996 e 1997 tocou com Carlinhos Brown (Tour *Alfagamabetizado*). No ano de 1998 tocou com Daniela Mercury. Após ter se apresentado com Ivete Sangalo (1999-2004), em outubro de 2004 passou a tocar na banda Jammil e uma noites, onde participou dos DVDs *Praieiro ao Vivo* (2005) e *Três* (2007). Como compositor, destaque para *Beco da Loucura* que está no DVD *Praieiro ao vivo*, e *Papapaia* que está no álbum e DVD da banda Jammil e uma noites – *Três*.

Participou da criação de projetos conhecidos como Grupo Garagem, Grupo Tríade, Salsalidro, TP&P, e também a Charangapop. Vem atuando na Orkestra Rumpilezz, do compositor e arranjador Letieres Leite, participando de várias apresentações dentro do projeto Rumpilezz Convida onde se apresentaram Lenine, Elen Olery, Saulo, Margareth Menezes e Gilberto Gil, entre outros.

Em 2011 iniciou o curso de Licenciatura em Música na Faculdade Evangélica de Salvador (FACESA). Em 2011 e 2012 participou do Projeto-piloto do Curso de Qualificação

em Música da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) como professor de trompete e participou ativamente da matéria Prática de Conjunto. Em 2013 participou do Programa de Qualificação em Música da Funceb como professor de trompete e percepção musical. Em 2014 e 2015 continuou desenvolvendo atividades no Centro de Formação em Artes (CFA) da Funceb, como professor do Laboratório de Música Popular, utilizando o método UPB do Maestro Letieres Leite, onde se desenvolve o aprendizado de música através da prática lúdica de criação musical no desenvolvimento das percepções, principalmente auditiva, utilizando o corpo em movimento e de ritmos afro-brasileiros para educação musical. Concluiu o curso de Licenciatura em Música da FACESA em 2015.

Em 2016 e 2017 desenvolveu atividades na FUNCEB em paralelo às atividades no projeto *Rumpilezzinho*, braço educacional do Instituto Rumpilezz, utilizando ritmos nordestinos e baianos para atividades de educação musical, para educandos entre 13 e 25 anos. Em 2016 prestou concurso para professor de música do município de Catu, sendo efetivado em 2017, onde lecionou para turmas do Fundamental I na Escola Municipal Francisco Xavier. Ajudou a reabrir a Escola Municipal de Música de Catu, Oderval de Souza Lima, onde leciona iniciação musical e percussão afro-baiana, projeto comunitário, com jovens assistidos pelo CRAS-Catu.

Atualmente, no Mestrado Profissional em Música da UFBA, abordo assuntos relacionados à metodologia UPB, utilizada nos laboratórios da CFA-FUNCEB, *Rumpilezz* e *Rumpilezzinho*. No mestrado confirmei o aprendizado e o entendimento de que as propostas de UPB apontavam para a educação musical contemporânea. São proposições que reverenciam as tradições ancestrais, descoloniais, decoloniais, cada vez mais presentes nos artigos elaborados mais recentemente, o que nos incentiva a continuar as pesquisas e o desenvolvimento dessa abordagem pedagógica. Professores doutores como: Lucas Robatto, Joatan Nascimento, Flavia Candusso, Iuri Passos, Joel Barbosa, Pedro Filho, Luciane Cardassi, dentre outros, nos mostraram caminhos e reflexões na construção dessa educação musical mais ampla, que privilegia a diversidade cultural e musical brasileira. A criação do curso de Música Popular na UFBA é um exemplo dessa tendência. O Método UPB nos permite refletir sobre a influência das culturas africanas na música popular brasileira e na musicalidade do nosso povo. Para além da música o MOVIMENTO como atitude e percepção da vida. “O melhor lugar do mundo é aqui, e agora!” (Gilberto Gil).



## 2 ARTIGO – UNIVERSO PERCUSSIVO BAIANO: EDUCAÇÃO MUSICAL AFRO-BRASILEIRA, POSSIBILIDADES E MOVIMENTOS

**\*Guilherme Scott**

### 2.1 INTRODUÇÃO

O presente artigo traz um estudo de caso, autoetnográfico, sobre meu percurso no aprendizado da música e a influência do método Universo Percussivo Baiano (UPB), elaborado e aplicado pelo Maestro Letieres Leite na Orkestra Rumpilezz e, principalmente, no “Projeto Rumpilezzinho: Formação Musical de Jovens, do meu olhar sobre música e educação musical.” Formatado a partir da pesquisa e da observação científica da música de matriz africana executada nos terreiros de candomblé e nas entidades carnavalescas na Bahia, Letieres afirma que a proposta tem a oralidade como metodologia de ensino-aprendizagem, tradição das culturas africanas; o sistema de claves rítmicas, a circularidade e a complementaridade como fundamentos estruturantes para organizar o entendimento das músicas de matriz africana e sua influência nas músicas pós-colonial das américas. O conceito Filosofia da Ancestralidade, encontrado em textos de Eduardo Davi Oliveira, nos serviu de farol e guia para o entendimento de mundo herdado por nós, brasileiros, das culturas africanas e seus reflexos na construção das músicas produzidas a partir desse novo mundo, ressignificado.

Neste artigo apresento, de maneira simples e objetiva, alguns desses fundamentos e práticas que vivenciei em 2016, como coordenador pedagógico, e 2017 como educador do Projeto Rumpilezzinho- Laboratório musical de jovens, elaborado por Letieres Leite, com o objetivo de apresentar o Método UPB como uma proposta de educação musical brasileira.

O que o Maestro Letieres Leite chama de UPB, engloba, a princípio, os ritmos ritualísticos do candomblé das nações Ketu, Angola e Jêje; das agremiações percussivas do Olodum, Ilê Aiyê e Malê de Balê; dos tradicionais Afoxés, como Filhos de Gandhi, Badauê fundado por Mestre Môa do Catendê, e dos vários subgêneros de samba encontrados no Recôncavo baiano. O método se baseia no conceito de oralidade, pois tem no espaço das religiões de matriz Africana (Terreiro) seu gênero didático.

Para efeito deste trabalho, entendemos ser fulcral o documento gerado na 25ª Conferência Geral da Unesco em 1989 – *Recomendação para Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*. Esta convenção avaliou que a cultura tradicional e popular, é parte do

Patrimônio Universal da Humanidade e da “cultura viva”; “um poderoso meio de aproximação entre os povos e grupos sociais existentes e de afirmação de sua identidade cultural”. No item A da recomendação, a cultura tradicional e popular é definida nos seguintes termos:

[...] um conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundada na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, as línguas, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, o artesanato, a arquitetura e outras artes (UNESCO, 1989 apud ALVES, 2010, p. 550)

Convivendo com Letieres nos anos 1990, tocando com Gerônimo, Jammil e uma Noites, Ivete Sangalo e, inclusive, formando um grupo de música instrumental que já misturava os toques de matriz africana com música eletrônica – *Tesoura Papel & Pedra* (TP&P) – pude acompanhar alguns processos de criação, composição e elaboração de vários arranjos utilizando os conceitos e a formatação das práticas que envolvem o método UPB. Aprendia e compartilhava do mesmo pensamento de Letieres de que não conseguíamos ter o entendimento de nossa música brasileira apenas com a visão e as teorias europeias. Assim, foi no Método UPB onde encontrei a confluência que buscava entre a prática musical e a teoria.

Com base nessas experiências, como músico na Orkestra Rumpilezz e educador no Projeto Rumpilezzinho, e nas inquietações acerca desta temática, definimos a seguinte pergunta de pesquisa: Como se dão os processos de ensino de música por meio do método Universo Percussivo Baiano desenvolvido pelo Maestro Letieres Leite? Sob esse prisma, este trabalho tem como objetivos:

- 1- compreender o método UPB (Universo Percussivo Baiano) desenvolvido pelo Maestro Letieres Leite ao apresentar alguns conceitos utilizados e que regem as músicas criadas pela diáspora africana nas américas.
- 2- compreender as técnicas de transmissão utilizando a tradição oral na educação musical no aprendizado de claves rítmicas utilizadas em UPB.
- 3- verificar como se aplica esta abordagem metodológica de ensino-aprendizagem no Projeto Rumpilezzinho.
- 4- conectar música e filosofia, transversalmente, através do conceito de Filosofia da Ancestralidade, proposto por Eduardo Davi Oliveira, reafirmando a música como expressão e construção de mundo, como consequência e produto sociocultural, de expressão individual e coletiva.

### 2.1.1 Diretrizes do Método UPB

No documento *As Diretrizes do Universo Percussivo Baiano* (em anexo), elaborado por Letieres Leite para divulgar o método, encontramos:

Os percursos históricos investigados pelo método UPB (Universo Percussivo Baiano) estão formatados nas contribuições musicais advindas do processo diaspórico do Atlântico. Como referenciais musicais os grupos étnicos banto-sudaneses forjaram o “Acordo das Senzalas”, no qual a prática musical determinadas pelas condições do cativo, possibilitaram uma ressignificação da própria música de matriz africana no Brasil.. A partir da formação das nações de candomblé Ketu, Jêje e Angola, a música sacra afro-baiana se consolidou em seus toques. Esta herança rítmica é o material estruturante do Universo Percussivo Baiano. (LEITE, 2015)

No Livro *Rumpilezzinho Laboratório Musical de Jovens*, lançado em 2017, Letieres apresenta o que seria a proposta de UPB:

UPB é um método que busca ensinar a música popular brasileira a partir da consciência de um conceito estrutural ligado às suas matrizes negras, obedecendo suas regras, métodos e conceitos seculares, em comum acordo com os conceitos de aprendizado musical desenvolvidos a partir da tradição de ensino musical europeia. (LEITE, 2017, p. 37)

Nessa lógica, o Laboratório musical segue quatro princípios básicos: a conscientização e reconhecimento do Sistema de Claves; a valorização da transmissão de conteúdos através da oralidade; refletir sobre a dimensão histórica, social e política da música de matriz africana e trazer o sentido de coletividade no aprendizado e na prática musical.

### 2.1.2 O Maestro Letieres (Breve relato)

O maestro Letieres Leite se iniciou no aprendizado musical na escola pública Severino Vieira com a educadora e etnomusicóloga Emília Biancardi, onde conviveu com Mestre Moa do Catendê durante três anos na adolescência. Somente aos 19 anos, depois de estudar Artes Plásticas na Universidade Federal da Bahia (UFBA), retornou ao mundo da música tocando percussão e flauta. Impulsionado pela curiosidade de descobrir o mundo, fez o caminho em direção ao sul do Brasil, acumulando experiências, passando pelo Rio, Florianópolis até chegar ao Rio Grande do Sul. De lá, partiu para a Europa em busca de mais experiências, informação e conhecimento. Na Europa, ao mesmo tempo que estudava no Conservatório Franz Schubert, ensinava e elaborava os fundamentos do que seria depois denominado por ele de “Universo Percussivo Baiano” (UPB).

Tendo registrado em sua memória a riqueza e complexidade dos ritmos afro-brasileiros executados nos terreiros de candomblé da Bahia e nas agremiações “Blocos Afros” do carnaval de Salvador, acumulou composições até que, depois de 10 anos vivendo na Europa, retornou à Bahia, trazendo o seu projeto de educação e pesquisa. Passou a fazer arranjos para vários artistas, sempre aplicando o conceito do Sistema de Claves Rítmicas aprendido com os cubanos que conheceu e tocou na temporada europeia. Utilizando os toques e ritmos afro-brasileiros e suas variações com uma profundidade de percepção bastante apurada, constatou que o estudo do ritmo, com mais profundidade e consciência, desenvolve uma percepção mais apurada.

Observou também que, da mesma forma que os músicos norte-americanos necessitavam interpretar e adaptar suas partituras quando tocavam o Jazz, a música de matriz Africana da Bahia também precisava de ajustes. Para apresentar sua proposta criou a Orkestra Rumpilezz.

### **2.1.3 Orkestra Rumpilezz (UBUNTU- Eu sou porque nós somos)**

Criada em 2006 a Orkestra Rumpilezz, cujo nome vem da união do nome dos três atabaques utilizados no candomblé (Rum, Rumpi e Lé) acrescidos com os zz's do Jazz, a referida orquestra passa a servir como cartão de apresentação para aplicação do UPB, tanto como método no ensino-aprendizado quanto para execução, criação musical e formatação de arranjo. Letieres constatou que quando ele fazia uma vivência desses toques dos ritmos dos atabaques com os músicos de sopro, antes de executar as composições, esses músicos conseguiam executar de maneira mais precisa e fidedigna os arranjos feitos. Compondendo sempre utilizando as referências dos ritmos matriciais e transportando dos tambores para instrumentos de sopro essas variações, trouxe à tona a complexidade e riqueza desses toques e as formas de transmissão utilizadas no ensino de música pelas culturas africanas e suas consequências nas américas.

## 2.2 ANCESTRALIDADE

O Método UPB, elaborado por Letieres Leite, nos parece apresentar, em sua abordagem sociocultural pedagógica, mais que um resgate, uma ressignificação das tradições afro-brasileiras, um movimento convergente ao conceito da “Filosofia da Ancestralidade” proposto por Dr. Eduardo Davi Oliveira (2012) em seu texto *Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira*, que conecta as culturas africanas às tradições afro-brasileiras.

[...] a *Filosofia da Ancestralidade* reivindica para seu fazer filosófico a tradição dinâmica dos povos africanos – especialmente a tríade: nagô, jêje e banto –, como *leitmotiv* do filosofar. No entanto, seu contexto é latino-americano. Tem no *mito*, no *rito* e no *corpo* seus componentes singulares. Tem como desafio a construção de mundos. Tem como horizonte, a crítica da filosofia dogmaticamente universalizante e como ponto de partida a filosofia do contexto. Intenta produzir encantamento, mais que conceitos, mudando a perspectiva do filosofar. Ambiciona conviver com os paradoxos, mais que resolvê-los. É mais propositiva que analítica. É singular e reclama seu direito ao diálogo planetário. Fala desde um matiz cultural, mas não se reduz a ele. Desenvolve o conceito de ancestralidade para muito além de relações consanguíneas ou de parentesco simbólico.”  
(OLIVEIRA, 2012, p. 30)

O mesmo autor, em sua obra *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira* traz a ancestralidade como proposição filosófica para refletir sobre a educação dos afrodescendentes brasileiros, sob o enfoque da multiplicidade de áreas do conhecimento imbricadas, tais como a filosofia, antropologia e educação. Nessa perspectiva, Oliveira (2007a, p. 245) estabelece uma articulação e interconexão de conceitos:

Ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando-se os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdida da existência. A ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído. Evanescente, contém dobras, labirintos e desdobras no seu interior e os corredores se abrem para o grande vão da memória. A memória é precisamente os fios que compõem a estampa da existência.

Já no ensaio elaborado pelo autor juntamente com outros colaboradores, intitulado *A ancestralidade filosófica: conceito inspirador para uma filosofia brasileira ou para uma nova educação filosófica autenticamente brasileira* (SIQUEIRA; GALEFFI; REIS; OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2011), a ancestralidade filosófica emerge sob a égide transdisciplinar e transversal “[...] como possibilidade fundante na cultura afrodescendente no Brasil para gênese de uma Filosofia Brasileira, que subsidie e institua uma nova Educação Filosófica” (SIQUEIRA et al, 2011, p. 33). Ambos buscam, cada um de sua forma e em sua área, reescrever a história dos

povos africanos trazidos na condição de escravos para as américas, resgatando, reconstruindo, ressignificando o pensamento filosófico, musical, estético e ético, invisibilizados pelo preconceito eurocêntrico, com a justificativa da “pseudo” superioridade e hegemonia da cultura europeia.

Se ampliarmos o horizonte de nosso olhar para além-mar, perceberemos que nesse imbricado conjunto cultural de práticas, representações e sentidos, reconstruído e ressignificado pelos sujeitos de matriz africana, essa herança nossa cultural africana foi fruto de muita resistência, interação e de inovação cultural, em territórios muito próprios. Assim, o que podemos chamar hoje de cultura brasileira foi uma construção historicamente alicerçada em resistência cultural, negociação da identidade. Nesse sentido, Hoshino (2014) ressalta que, de fato, “[...] subsistem inúmeras africanidades dentro do território do Estado-nação brasileiro” (p. 381). O referido autor assim esclarece:

a dinâmica da escravidão americana trouxe para o Novo Mundo habitantes das mais variadas partes da África, aportando consigo culturas, hábitos, idiomas, crenças, formas de ser distintas. Impreterível que façamos aqui um aparte: é urgente destruir a imagem de uma África una e culturalmente indistinta. (HOSHINO, 2014, p. 375)

### **2.2.1 Tantos Mundos Tantas Músicas**

Tecidas tais reflexões, volto à referida preocupação de que na hora de buscar o entendimento sobre música e o entendimento de mundo, sempre me era apresentado o olhar europeu. Foi nos textos de Eduardo Davi Oliveira sobre Filosofia da Ancestralidade que encontrei um caminho para entender a construção de mundo e de música das culturas de matriz africana e a ligação direta destas com a música popular brasileira. Importante ressaltar que não existe palavra específica nas culturas africanas para denominar a música e o que chamamos de arte. Tudo é expressão da vida e o entendimento de mundo.

A maioria das culturas africanas encerra sua sabedoria na forma narrativa dos mitos. Talvez porque os mitos não segreguem as esferas do viver. Não separa religião de política, ética de trabalho, conhecimento de ação. Talvez, também, porque o mito mantenha seu poder de segredo e encantamento, pois ao mesmo tempo em que revela, esconde e, ao mesmo tempo em que oculta, manifesta. E num caso ou no outro ele encanta, seja pela beleza explícita seja pela beleza encoberta. Em todo o caso, a ética vem travestida de estética, seja na palavra, no vestuário, na música, na dança ou na arte. A vida é uma obra de arte e seus segredos são transmitidos através dos mitos que têm a função pedagógica da transmissão do conhecimento ao mesmo tempo em que sua forma de narrativa acaba por criar a própria realidade que se quer conhecer. (OLIVEIRA, 2009)

Oliveira, através de seus textos e pesquisas sobre a Filosofia Africana, me apresentou

a *Cultura dos Dogons*, pesquisada por Griaule e Dieterlen em 1959. Reflete, a partir desta, sobre a construção de mundo dessas culturas. Ao citar Hegel e Kant, como referências no entendimento do mundo europeu, nomes que consideraram, na época, a África e as américas como continentes sem cultura e que não produziam conhecimento, Oliveira nos faz refletir sobre a construção da hegemonia europeia sobre as demais. Na linha do pensamento acadêmico, faz referência a Jacques Derrida, Ludwig Wittgenstein, Emanuel Lévinas, Paul Ricoeur entre outros, que buscaram empreender uma crítica a este pensamento, cada um sob sua ótica. Percebemos que nenhum chegou perto de enfrentar a questão de raça, mantendo a ferida aberta até hoje em nossa construção social.

Pierre Bourdieu, uma referência utilizada por muitos na elaboração de estruturas acadêmicas de construção de monografias e teses, propõe o conceito de Campo, enquanto “Espaço social estruturado e conflitual no qual os agentes sociais ocupam uma posição definida pelo volume e pela estrutura do capital eficiente no campo, agindo segundo suas posições nesse campo”. (CULT, 2012). Na Filosofia dos Dogons, apresentada nos textos de Eduardo Oliveira, esses polos são complementares, sinalizando para um segundo conceito utilizado por Letieres em sua metodologia. A partir da Clave, outros padrões rítmicos/melódicos são elaborados na construção de uma trama sonora que é a própria música.

Considerando a Orkestra Rumpilezz e o Projeto Rumpilezzinho 2017/18, meu campo de pesquisa, e tendo o Maestro Letieres Leite como autoridade maior nesse campo, podemos propor e considerar dois polos de formação: os músicos de formação popular e, principalmente, os formados dentro dos espaços das religiões de matriz africana, que utilizam os conceitos e fundamentos (sistema de claves, circularidade e complementaridade) das músicas elaboradas nesses espaços, como sendo um dos nossos polos; de outra via, os músicos com formação acadêmica que utilizam os conceitos da música europeia nosso outro polo.

O principal valor considerado, quando se fala em músico de formação acadêmica, é sua formatação nos conceitos teóricos da música europeia, sua capacidade de ler e escrever partituras, como fundamento estruturante na concepção tradicional de educação musical.

Para o músico de formação popular o principal valor é sua capacidade de adaptação e entendimento, sua rapidez em perceber e traduzir o seu papel e função dentro do grupo, senso crítico para escolher o que e como usar. A escrita musical passa a ser uma ferramenta importante, mas não estruturante.

As estruturas que organizam as músicas criadas nas américas, que tiveram a influência da diáspora africana, só foram utilizadas de maneira consciente pelos músicos que vivenciaram as práticas de ensino de música das culturas afrodescendentes. O Sistema de Claves, fundamento estruturante dessas músicas, já foi organizado há algum tempo nos países da América Central, principalmente pelos cubanos, o que facilitou o ensino/aprendizado dos ritmos latinos, que foram colocados juntos pela mídia norte-americana e denominados como “Salsa”. Entretanto, “Salsa” não pode ser considerada um gênero musical por conter diferentes ritmos e gêneros. Na Bahia, da mesma forma, a mídia rotulou como “Axé Music” um movimento musical que envolve vários gêneros. Tal movimento levou para o Carnaval dos trios elétricos o repertório e os ritmos dos blocos afros de Salvador, Bahia. Como ferramenta de marketing, esses rótulos funcionam perfeitamente, mas não condizem com a pluralidade que esses dois movimentos musicais englobam.

### **2.2.2 Oralidade**

Em conversa informal, Letieres afirma que: “A partir da formação das nações de Candomblé Ketu, Jêje e Angola, a música sacra afro-baiana se consolidou em seus toques. Esta herança rítmica é o material estruturante do Universo Percussivo Baiano”.

Nos terreiros de candomblé da Bahia o aprendizado se dá através da oralidade. Os africanos escravizados, quando foram trazidos para as américas, trouxeram suas lembranças, códigos e crenças, enfim, suas culturas. Para manter viva sua ancestralidade, os africanos foram se organizando e se adaptando à nova realidade, em eterno movimento.

As várias etnias africanas trazidas para o Brasil, na condição de escravizados, se reuniam para reverenciar seus Orixás e dessa forma foram criados os terreiros de candomblé que, diferentemente das suas origens, reuniu vários Orixás no mesmo lugar. Existe uma hierarquia respeitada em todo culto e a sequência é sempre a mesma em quase todos os terreiros. Se pensarmos que a escrita nada mais é que a oralidade registrada com símbolos, podemos perceber a importância da música nessas comunidades. Os Toques, nome dado aos ritmos tocados para os Orixás nos candomblés, trazem em si várias informações sobre qual Orixá está sendo chamado, de que nação é fundamentado o candomblé, se de origem Ketu, Jêje, Angola, Banto e Nagô.

Destarte, a oralidade sempre foi, nos terreiros de Candomblé, a forma de transmissão



de conhecimento e se tornou também uma forma de resistência do Povo de Santo, pois na oralidade a transmissão é feita no cotidiano do terreiro exigindo do educando presença constante e contínua. Num terreiro de candomblé, os membros da casa participam dos preparativos dos ritos, pois a sabedoria e os segredos vêm com a experiência, na vivência do dia a dia, da compreensão da aprendizagem como um processo que envolve vários sentidos, da posição hierárquica do indivíduo, haja vista que saber e poder estão interconectados. Muitos dos seus membros desempenham tarefas específicas de seus postos sacerdotais, sendo que seus integrantes comem, se banham e se vestem no terreiro.

Além de se caracterizar como agregador dos mais variados e distintos cultos de matrizes africanas, o candomblé consolidou-se como religião centrada na tradição oral, por conta da ausência de um livro revelado. Sem a presença do livro revelação, sua liturgia foi promulgada por meio da transmissão oral dos mitos, manifestando-se nas danças, nos cânticos e rituais, que perpetuariam traços e formas (históricas, religiosas e sociais) na consciência e na memória coletiva, no passado, dos descendentes de africanos no Brasil e, hoje, dos integrantes das mais diversas origens das religiões afro-brasileiras. Muitos autores lembram que a oralidade não somente foi necessária à dinâmica interna dos terreiros, como também ao seu posicionamento de defesa diante da cultura dominante, da sociedade abrangente, visto que além de servir como instrumento para a transmissão do conhecimento litúrgico e mítico, serviu, também, como reguladora da vida social nos terreiros (com dinâmicas de solidariedade, poder e hierarquização) e no mundo externo. Por isso, o terreiro tem sido, ainda hoje, tratado como espaço de resistência à opressão elitizante e às pressões homogeneizadoras das classes dominantes pelas populações subalternizadas. Em vista disso, a oralidade foi, sem precedentes, o subsídio fundamental do processo civilizatório e identitário afro-brasileiro. (FREITAS, 2003, p. 63-65)

Nessa acepção, tais formas de transmissão do conhecimento encontram eco na proposição das práticas do UPB, quando se trata da busca pela equidade entre a tradição oral de matriz africana e a tradição europeia. O estudo sistemático e consciente do ritmo é fundamental, base para quem quer tocar um instrumento e fazer música. A partir de estudos e experimentações de alguns "toques" da música afro-brasileira e de músicas compostas exclusivamente para o estudo desses ritmos é que se dá o processo didático em UPB.

A tradução para leitura e escrita musical das atividades é feita no final do processo; observa-se o uso do Sistema de Clave e seu entorno, identificando os padrões de subdivisão (binária ou ternária - compasso simples ou composto).

### **2.2.3 Memória**

De alguma maneira, o aprendizado na música de matriz africana, por utilizar a

oralidade como método de transmissão de conhecimento, proporciona a memorização de repertórios complexos sem a necessidade de mapas ou partituras. Na Orkestra Rumpilezz, os percussionistas executam o já vasto repertório desta maneira, sem utilizar partitura, apesar de alguns já terem aprendido a utilizar a ferramenta. Quanto aos sopros, cuja formação está ligada às estruturas formais e utilizam as bases europeias, têm o suporte da partitura para executar o repertório. Mesmo tendo a partitura como referência, os músicos devem saber interpretar e traduzir, como no Jazz, os fraseados escritos, pois a representação gráfica nunca é a música em si, sempre será sua representação gráfica.

A música executada nos terreiros de candomblé, matriz central desse artigo, tem como função principal comunicar. Ela pode informar, aos que conhecem os códigos inerentes, em que momento o culto está e outras informações, a exemplo da nação de origem do Candomblé, etc. Dentro das funções sociais que a música tem, para Alan Merriam (1978), considerado o pai da etnomusicologia, a música de candomblé está incluída nas funções de representação simbólica, validação das instituições sociais e religiosas, contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura.

A partir desse olhar, Letieres conseguiu criar um caminho de pesquisa, através do estudo dos toques tradicionais, enquanto referências ancestrais, e conectá-los às culturas de origem, sua localização geográfica na África e as Nações (Ketu, Jêje, Banto ou Nagô) encontradas na Bahia. Sobre cultura Umberto Eco a conceitua enquanto

[...] uma estrutura elaborada sob forma de modelo e postulada como regra subjacente a uma série de mensagens concretas e individuais que a ela se adequam e só em relação a ela se tornam comunicativas. (ECO, 1997, p. 39-40).

No Candomblé a música e a dança são inseparáveis. Mestre Gabi Guedes, Alabês, nome dado aos músicos, nos terreiros da Nação Ketu, autorizados a tocar os atabaques, me contou em conversa informal que eles primeiro executam os toques específicos para que os Orixás saibam da convocação de suas presenças. Depois que os Orixás se tornam presentes em seus filhos de santo, os alabês passam a tocar acompanhando a dança, o movimento que cada Orixá executa. A música e a dança no Candomblé são uma coisa só, ligadas pelo “movimento”.

Os toques de Candomblé foram estudados em uma belíssima tese de doutorado defendida na Escola de Música da UFBA por Ângelo Nonato Natale Cardoso (2006) intitulada *A Linguagem dos Tambores*. Nesse seu trabalho, que tem como foco a música de candomblé de queto ou nagô, especialmente a música originada dos atabaques, refere que “A música é a

fala oficial dentro dos rituais de candomblé. A função comunicativa não se restringe ao texto associado à música, mas, como dito, a qualquer emissão musical, seja uma cantiga ou uma música instrumental”. (CARDOSO, 2006, p. 5)

Outro estudioso, Merriam, no seu livro *The Antropology of Music* afirma:

O produto musical é inseparável do comportamento que o produz; o comportamento, por sua vez, pode apenas em teoria ser distinguido dos conceitos subjacentes a ele; e todos estão atados por meio do entendimento do produto enquanto conceito. [...] Se não entendemos um não podemos entender corretamente os outros; se falharmos em tomar conhecimento das partes, então o todo está irreparavelmente perdido. (MERRIAM, 1978, p. 35)

Seguindo os passos de Merriam, fundamental então entender os processos utilizados na construção da música afro-brasileira, tendo a oralidade como o processo de transmissão, o Sistema de Clave como fundamento estruturante e o corpo em movimento no processo de aprendizagem.

Os educadores de história, Anne Rodrigues e Fabrício Mota, ligados aos estudos afro-brasileiros apresentam conceitos e conteúdos históricos ligados às tradições africanas e afro-americanas buscando entendimento histórico, social e cultural, resgatando conceitos como “Ubuntu” que significa “Eu sou porque nós somos”, de origem Banto, nomes e fatos importantes para reflexão e entendimento das forças que manipulam as informações e os conteúdos, desconectando e enfraquecendo o entendimento de quem somos, de onde viemos e para onde podemos seguir.

#### **2.2.4 A Roda Banto**

Na publicação *Rumpilezzinho, laboratório musical para jovens*, lançado por Letieres em 2017, encontramos o título: “Roda Banto: corpo partitura, clave consciente e as formas de transmissão musical” (p. 51), onde constam as três estruturas básicas do método. A Roda Banto, atividade proposta para o desenvolvimento rítmico, cuja função fundamental está nas práticas de UPB, aplicada em todas as atividades. A construção do empoderamento rítmico através do corpo, que Letieres chama de “Corpo Partitura”, em atividades coletivas, geram fluxos de energia, trabalhando múltiplas atividades simultâneas: pulsação (pés), clave (palmas), cantar melodias, etc... Outras possibilidades, como pulsações secundárias e a execução dos entornos dos toques, onde a clave é a referência principal são desenvolvidas. A execução de melodias com a voz, para subgrupos de participantes da roda, é ponto de partida para as composições

elaboradas. Essas melodias serão transportadas, em seguida, para os instrumentos. Oliveira em seu texto *Cosmovisão africana no Brasil* afirma:

A Filosofia Banto é uma filosofia da energia. Focada mais no movimento que na racionalidade, os bantos dão ênfase ao movimento do ser, não ao ser metafísico. A existência é o movimento da Força Vital. O que constitui o mundo são energias. A matéria não é nada em si mesma senão o acúmulo de energia. É uma espécie de metafísica da energia a filosofia banto. (OLIVEIRA, 2006, p. 70)

### 2.3 SISTEMA DE CLAVES RÍTMICAS

Letieres (2015), em conversa informal, afirma que os toques de candomblé, bem como as músicas criadas nas américas, período pós-colonial, são descendentes diretos da música africana e “[...] tem em seu DNA as claves rítmicas como fundamento [...]”. Algumas dessas claves rítmicas foram estudadas e teorizadas na América Central, principalmente em Cuba, onde as encontramos contextualizadas. “A intenção primordial é que os estudantes interiorizem estas claves, tornando-as intrínsecas à execução e, por isso, neste curso (UPB), prioriza-se a compreensão detalhada das mesmas sem necessariamente utilizar o auxílio das percussões.” (LEITE, 2015, conversa informal)

A dificuldade de compreensão sobre a complexidade rítmica das músicas que a diáspora africana produziu nas américas, e a imposição das formas de ensino de música eurocêntrico como fundamental, criou um abismo onde as academias tratavam o músico popular como inferior, por saber música de “ouvido”, sem a compreensão da teoria, escrita e leitura musical elaborada na Europa. Não podemos, nem devemos esquecer, ou ignorar a riqueza musical produzida no planeta Terra, das estepes da Sibéria ao sul da África e que essas músicas são produzidas e elaboradas a partir de uma construção sociocultural que abrange desde a educação musical, a produção de instrumentos, as técnicas de execução dos mesmos e, por fim e acima de tudo, da visão de mundo de um povo.

Dentro dessa riqueza musical das américas, a influência da Diáspora Africana produziu inúmeros gêneros musicais como o Blues, o Jazz, o Rock, o Funk, nos Estados Unidos da América; ritmos latinos, Canson, Rumba, Chá chá chá, Merengue, produzidos na América Central, generalizados pela imprensa americana como Salsa; o Reggae, o próprio Samba, que nos representa em todas as suas formas (Samba de Roda, Chula, de Mesa, Choro, Rock, Funk, Partido Alto, Enredo, Canção, Jazz, etc...). Contudo, essas influências foram pouco observadas e pesquisadas como uma possibilidade de metodologia da criação musical ou da própria

educação musical. A Ancestralidade é um conceito que explica a relação das músicas produzidas pelos povos descendentes e as culturas ancestrais, tanto dos africanos quanto das culturas americanas anteriores à invasão europeia nas américas.

A ancestralidade, aqui, é uma categoria analítica que contribuiu para a produção de sentidos e para a experiência ética. Passa da categoria nativa, como a tratava Nina Rodrigues e sua escola, para uma categoria analítica, como desenvolve uma recente filosofia cultural de base africana recriada no Brasil. (OLIVEIRA, 2012, p. 30)

Com o pensamento de reflexão e reconstrução dos conceitos sobre a música africana, Gerhard Kubik (2008), em seu artigo *Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências*, relata suas experiências vividas inicialmente em Uganda em 1959, onde ouviu de seu mestre local Evaristo Muyinda, músico do Kabaka, o rei de Buganda, o que levaria para vida toda sobre música Africana e o estudo da música: “limitar tudo ao necessário, economia e redução de toda e qualquer exaltação, ordenamento dos recursos estilísticos e disciplina na sua prática [...]” (KUBIK, 2008, p. 94). O entendimento de que “[...] tem que tocar em conjunto com ele e não ‘em relação’ a ele” (p. 94). Kubik relata que ao ouvir as gravações que ele mesmo fizera sobre o que havia tocado com o seu professor “Surgia uma nova configuração sonora, uma estrutura em fluxo, que podia se transformar a cada instante, dependendo da minha intenção de escuta. De repente surgiam fórmulas que não tinham me ocorrido enquanto tocava.” (KUBIK, 2008, p. 94)

Retornando às claves rítmicas, David Peñalosa (2009) cita o que chama de *Standard Bell Clave*, o que conhecemos como Vassi, uma clave tocada na Bahia para quase todos os orixás e que Letieres chama de “Clave Genérica”. Já Christopher Washburne (da Colombia University) refere em um artigo publicado em 1995 na revista "Kalinda!" que

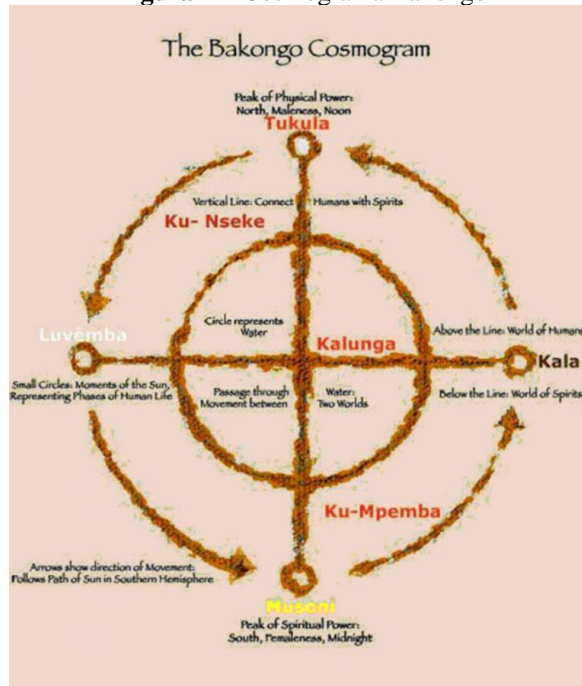
Na terminologia da música latina, a palavra CLAVE se refere não somente ao instrumento, mas também aos padrões rítmicos específicos que tocam e às regras subjacentes que governam estes padrões. Sobre estas regras Amira e Cornelius (1992, p. 23) escolheram a analogia da “... pedra angular em forma de cunha colocada no alto de um arco que bloqueia todas as outras pedras do lugar...” para descrever as funções da clave em relação a todas as outras partes da música. Todos os componentes musicais e dançantes na execução da Salsa estão governados pelo ritmo da Clave. Em algumas formas devem corresponder todo o tempo ao padrão rítmico da clave. (WASHBURNE, 1995, p. 14, tradução nossa).

### 2.3.1 Circularidade (Sankofa)

Letieres afirma que a divisão por compasso, existente na música ocidental em sua

escrita, não contempla esses conceitos que fundamentam a música de matriz africana, apesar de representá-los nas suas composições. Para as culturas tradicionais africanas, não existe uma palavra que designe a música, ela é representação da vida! A vida é representada, no cosmograma Bakongo, por um círculo dividido em quatro partes, conforme a figura 1:

**Figura 1 – Cosmograma Bakongo**



Fonte: Magalhães (2018)

A circularidade pode ser percebida quando a mesma clave pode ser utilizada deslocando o início do ciclo para outros pontos da clave. No que diz respeito à sua dimensão antropológica, a presente pesquisa compara a relação entre movimento e som, que nesse universo é uma coisa só, evidenciando sua relação idiossincrásica para estar em UPB. Filosofia africana é movimento e som. É circularidade.

Diáspora é signo de movimentos complexos, de reveses e avanços, de afirmação e negação, de criação e mimese, de cultura local e global, de estruturas e singularidades, de rompimento e reparação. (OLIVEIRA, 2012, p. 29)

A dinâmica elaborada para a vivência da Clave, utilizando formação circular, que Letieres denominou de “Roda Banto”, vem das mesmas tradições que forjaram o samba de roda e a capoeira, que são exemplos dessa herança da cultura banto e que coloca todos os participantes em um nível de igualdade, onde todos podem ser visualizados por todos.

A pulsação é fundamento básico desenvolvido a partir de movimentos laterais, alternando pernas, criando um movimento contínuo no processo de pulsação coletiva, onde os mais experientes ritmicamente servem de modelo e auxiliam os colegas a desenvolverem a

consciência de pulsação (andamento). A partir do momento que existe sincronia de pulsação, se constrói a clave proposta, em partes, até a sua completude, executada inicialmente e principalmente com palmas ou com a voz (mnemônica).

Atividades simultâneas e multitarefas são desenvolvidas, proporcionadas pela música, sendo a roda banto dividida em grupos que executam diferentes desenhos rítmicos/melódicos, com pés e/ou palmas e/ou voz, mantendo o mesmo movimento de pulsação.

Proposição de harmonias e melodias, sempre cantadas ou tocadas pelo educador e passadas para cada educando serão utilizadas no desenvolvimento ou na própria composição a ser criada na segunda etapa das atividades. Os educandos são convidados a pegar seus instrumentos, executando ideias repassadas pelos educadores para cada um. Atividades similares às propostas na primeira parte do planejamento são feitas agora com os instrumentos.

A composição passa a ser criada a partir desse motivo inicial, a Clave, e das atividades propostas oralmente. Novas ideias de arranjo são propostas, agora, cada um com seu instrumento. A abertura de vozes, em cada naipe, é passada cantando ou dizendo oralmente os acordes. A possibilidade de apresentar música a partir de partituras também é utilizada em menor número de vezes; mesmo assim, a dinâmica com a clave é trabalhada antes de apresentar a partitura. Ataques de uma ou mais notas, regidas pelo educador, durante as atividades são sempre utilizadas, fazendo com que os educandos, de maneira descontraída, mas atenta, desfrutem da atividade, pois os deslocamentos rítmicos são frequentes nesses momentos.

A possibilidade de exercitar a improvisação é proposta para todos, fazendo com que seja despertada essa importante ferramenta na evolução de um músico – a criatividade e o poder de se expressar conscientemente. Composição e improvisação ajudam a desenvolver a criação musical de cada educando e seu desenvolvimento criativo, expressivo, reflexivo e cultural.

### **2.3.2 Complementaridade (Ubuntu)**

Este conceito nos remete ao pensamento dos Dogons já referidos (vide seção 2.2.1 Tantos Mundos Tantas Músicas). O toque do Ijexá é um bom exemplo para explicar o conceito de complementaridade na música de matriz africana. Utilizando o Agogô e os três atabaques, o Ijexá, ritmo executado nas tradições afro-brasileiras e que tem no Afoxé Filhos de Gandhi seu maior representante, demonstra que a complexidade vem da sobreposição de ritmos que podem ser considerados simples, mas que, em conjunto, criam uma trama rica e complexa.

A representação gráfica da Figura 2, a seguir, descreve os padrões do Ijexá: a Clave, tocada pelo Agogô, a pulsação pelo Xequeré e os ritmos complementares executados pelo Lé, atabaque mais agudo e o Rumpi, atabaque de sonoridade mediana e que executam padrões rítmicos com pouca ou nenhuma variação. O Rum, de afinação mais grave é o responsável pelas variações rítmicas. A construção harmônica é realizada a partir da sobreposição de melodias e ritmos que se complementam criando o que nas tradições ocidentais é conhecido como polifonia. A Figura 2 (elaboração pessoal utilizando o programa MuseScore2), representa, através da escrita tradicional, o toque do Ijexá:

**Figura 2 – O toque do Ijexá**

**IJEXÁ**  
Complementaridade

$\text{♩} = 80$

The musical score for Ijexá consists of five staves. The top staff, Agogô, is in treble clef and 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 80. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff, Afoxé, is in bass clef and 4/4 time, showing a rhythmic pattern of quarter notes. The third staff, Lé, is in bass clef and 4/4 time, showing a rhythmic pattern of quarter notes with some rests. The fourth staff, Rumpi, is in bass clef and 4/4 time, showing a rhythmic pattern of quarter notes with some rests. The fifth staff, Rum, is in bass clef and 4/4 time, showing a rhythmic pattern of quarter notes with some rests. The score is titled 'IJEXÁ' and 'Complementaridade'.

## 2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A palavra Sankofa, da língua dos povos Akan da África Ocidental, tem uma conotação simbólica muito forte, no sentido de recuperar e valorizar as referências culturais africanas. Sankofa significa “nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou atrás”. Aprender do passado, construindo a partir das fundações do passado. Construir a partir delas para o desenvolvimento da percepção e consciência, do progresso e da prosperidade de sua comunidade em todos os aspectos da realização humana.

Na proposta metodológica de UPB, as atividades devem ser, de preferência, coletivas utilizando a oralidade como processo de transmissão de conteúdos de ensino/aprendizado, forma tradicional do aprendizado de música nos terreiros de candomblé. A ferramenta da escrita musical é utilizada, no decorrer do processo, onde os conteúdos já estão internalizados pelas práticas vivenciadas anteriormente.

O desenvolvimento da percepção rítmica consciente, “Clave Consciente”, através de atividades que utilizam o corpo todo como estrutura de aprendizagem e o desenvolvimento do



autoconhecimento nos parece ser o resultado de quem já experimentou das práticas de UPB. Por mais que possamos descrever, através de textos e artigos, não chegaremos nem de perto do que é a experiência de participar dessas práticas. O reconhecimento dos toques e das claves tradicionais, sua circularidade, das estruturas e tramas construídas através da complementaridade, são fatores que organizam e propõem uma nova perspectiva no aprendizado de música, construída a partir destes conceitos, mas principalmente, sob a perspectiva de uma educação musical onde o corpo, o som e o movimento sejam a matéria-prima do desenvolvimento do ser humano.

Como mencionei anteriormente, a principal, e mais importante reflexão, é percebermos que o ritmo está conectado a melodias e harmonias; mais que isso, o ritmo é a própria melodia e harmonia. Assim podemos refletir sobre o documentário *FOLI: Não há movimento sem ritmo* – um curta-metragem produzido em 2010 por Thomas Roebbers e Floris Leeuwenberg que retrata a influência da música e da sonoridade na cultura das tribos Malinke, da África. Foli, para essa tribo, significa ritmo. É uma palavra que abrange muito mais do que tocar bateria, dançar ou som. É encontrada em todas as partes da vida diária. O documentário holandês explora o som e os ritmos através de imagens do cotidiano das tribos e suas crenças quanto às conexões entre o ser humano e o mundo. A vida tem um ritmo, está em constante movimento. É uma mistura extraordinária de imagem e som que alimenta os sentidos e nos lembra a todos como é essencial. Nesse filme, o professor afirma: “Tudo é ritmo, tudo é trabalho”. As culturas africanas e suas descendentes nas américas já afirmam isso através de suas músicas e construção de mundo há séculos – Filosofia Ancestral.

Mais do que colocar em questionamento a construção teórica da música europeia, ocidental, devemos sim buscar o entendimento da construção de outras músicas que não foram elaboradas a partir desses conceitos. Isto pode representar um acréscimo e ampliação da perspectiva de educação musical; música como expressão humana, diversa, complexa, plural. Na Bahia, encontramos o Universo Percussivo Baiano, como Letieres denominou “Uma mina de ouro” inesgotável pois, como pensamento filosófico afro-brasileiro conectado com nossa ancestralidade africana, nos coloca nos trilhos do movimento constante em busca de nossa identidade, como afirma Eduardo Oliveira.

Espero então que este artigo contribua para o desenvolvimento de uma educação musical brasileira, ao apresentar o que considero fundamental do Método UPB, elaborado por Letieres Leite. Cabe lembrar que a transmissão de conteúdos deve ser elaborada e aplicada pelos educadores oralmente, para o desenvolvimento do ser humano e a potencialização dos sentidos.

Essa forma de abordagem, em rede, aglutinando conteúdos, construindo tramas onde tudo está conectado e se relaciona entre si, traz o pensamento e os conceitos das músicas de matriz africana.

O Sistema de Claves, a circularidade e a complementaridade, forjaram muitas das músicas populares, nas américas pós-colonização. A ampliação do entendimento da nossa música popular afro-brasileira me parece, no mínimo, uma obrigação e um dever. Música como produto da experiência humana, sociocultural, onde a educação musical, suas metodologias e pedagogias são consequências da visão de mundo, sendo a “Filosofia da Ancestralidade” parte fundamental para o entendimento e compreensão da construção da música popular brasileira.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Elder Patrick Maia. Diversidade cultural, patrimônio cultural material e cultura popular: a Unesco e a construção de um universalismo global. **Soc. estado**, Brasília, v. 25, n. 3, p. 539-560, dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v25n3/07.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922010000300007>.
- BÉHAGUE, Gérard. Expressões musicais do pluralismo religioso afro-baiano. **Brasiliana**, Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n. 1, p. 40-47, jan. 1999.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. Orientadora: Angela Elisabeth Lühning. 2006. 402 f. 2009. 82 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- CULT. Dossiê Pierre Bourdieu. O intelectual total. **ABC de Bourdieu**, ed. 166, n. 15, mar. 2012. ISSN: 9771414707007 00166.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente**: introdução à pesquisa semiológica. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FREITAS, Ricardo Oliveira de. Candomblé e Mídia. Breve histórico da tecnologização das religiões afro-brasileiras nos e pelos meios de comunicação. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 63-88, jul/dez 2003. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/download/148/148>. Acesso em: 12 jan. 2018.
- HOSHINO, Thiago de Azevedo Pinheiro. O Atlântico negro e suas margens: direitos humanos, mitologia política e a descolonialidade da justiça nas religiões afro-brasileiras. In: SILVA, Eduardo Faria; GEDIEL, José Antônio Peres, TRAUZYNSKI, Silvia Cristina (org.). **Direitos humanos e políticas públicas**. Curitiba: Universidade Positivo, 2014. p. 371-411. ISBN: 978-85-8486-037-1.
- KUBIK, Gerhard. Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais, **Revista USP**, São Paulo, n. 77, p. 90-97, 2008.
- LEITE, Letieres. **Rumpilezzinho laboratório musical de jovens**: relatos de uma experiência: LeL Produções Artísticas, Salvador, 2017.

MAGALHÃES, Paulo. **Edgardigital**. Saberes da Kalunga – pensando o mundo contemporâneo a partir da epistemologia bakongo. *Cultura*, 16 fev. 2018. Disponível em: <http://www.edgardigital.ufba.br/?p=6464>. Acesso em: 12 jun. 2018.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1978.

OLIVEIRA, Eduardo Davi de. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. 2. ed. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo Davi de. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007a.

OLIVEIRA, Eduardo Davi de. **Ancestralidade na encruzilhada**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007b.

OLIVEIRA, Eduardo Davi de. **Educação e afrodescendência no Brasil**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

OLIVEIRA, Eduardo Davi de. Epistemologia da ancestralidade. **Entrelugares**: revista de sociopoética e abordagens afins, v. 1, p. 1-10, 2009.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. n. 18, p. 28-47, maio-out/2012. Disponível em: [https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo\\_david\\_de\\_oliveira\\_-\\_filosofia\\_da\\_ancestralidade\\_como\\_filosofia\\_africana.\\_educa%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_cultura\\_afro-brasileira.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_david_de_oliveira_-_filosofia_da_ancestralidade_como_filosofia_africana._educa%C3%A7%C3%A3o_e_cultura_afro-brasileira.pdf). Acesso em: 11 jan. 2019.

SIQUEIRA, Alexandra Quadro; GALEFFI, Dante Augusto; OLIVEIRA, Eduardo David de; REIS, Leonardo Rangel dos; OLIVEIRA, Lisiane Weber. A ancestralidade filosófica: conceito inspirador para uma filosofia brasileira ou para uma nova educação filosófica autenticamente brasileira. **Colóquio do Museu Pedagógico**, v. 9, n. 1, 2011, p. 47-59. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/cmp/article/viewFile/2503/2179>. Acesso em: 10 jan. 2018. ISSN: 2175-5493.

PEÑALOSA, David, **The clave matrix, afro-cuban rhythm**: its principle and african origins. Redway, California: Bembe Books, 2009. ISBN: 1-886502-80-3.

WASHBURNE, Cristopher. Clave: the african roots of salsa.” *Kalinda!*: The Newsletter of Afro-Caribbean & U.S Black Music Interconnections, p. 7-11 Fall, 1995.

## ANEXO

### AS DIRETRIZES DO UNIVERSO PERCUSSIVO BAIANO (UPB)

Por: Letieres Leite<sup>1</sup>, 2015.

Os percursos históricos investigados pelo método UPB (Universo Percussivo Baiano) estão formatados nas contribuições musicais advindas do processo diaspórico do Atlântico. Como referenciais musicais os grupos étnicos banto-sudaneses forjaram o “Acordo das Senzalas”, no qual a prática musical determinada pelas condições do cativo, possibilitaram uma ressignificação da própria música de matriz africana no Brasil.

Destarte, pensar os subsídios históricos e como a música negra constitui em um elemento ontológico da música popular brasileira, é compreender que este intercâmbio foi realizado anterior à efetivação do domínio colonial português.

[...] o intercâmbio cultural europeu-africano começou muito mais cedo do que normalmente se estuda no Brasil nas áreas da religião, música, danças e folguedos populares como sendo uma tradição africano-brasileira constitui, na verdade o prolongamento de uma herança negro-portuguesa. [...] (TINHORÃO, 2008, p. 11)

Cerca de cinquenta anos antes da ocupação lusitana às “Terras de Pindorama”, sob o episódio equivocadamente chamado de “Descobrimto do Brasil”, os portugueses já sequestravam e traficavam negros e negras ao longo da costa da África Ocidental (Cabo Verde-Guiné), até a altura do Rio Zaire ou Congo (São Tomé-Costa da Mina). Segundo José Ramos Tinhorão, em seu livro *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*, os portugueses já haviam transportado para seu entreposto de Lisboa cerca de 150 mil escravizados. No século seguinte a população de cor, escravizada, africana, constituía-se cerca de dez por cento da população de Lisboa.

É comum nos estudos contemporâneos a respeito da miscigenação cultural derivada do Capitalismo Mercantil<sup>2</sup>, fornecemos ao período escravocrata brasileiro a cosmogonia da música de matriz africana, e do seu pecúlio luso-negro. Todavia, se tal mistura decorre de processos anteriores a 1500, seus estudos, compreensão e aplicação também devem imergir nas origens dessas populações.

---

<sup>1</sup> Maestro, arranjador, compositor e criador do Método UPB, da Orkestra Rumpilezz e Instituto Rumpilezz.

<sup>2</sup> O Sistema Colonial, que incutiu a escravização na América, configura-se como a primeira etapa do Capitalismo, e que mais tarde financiou o processo de industrialização britânica através da acumulação primitiva de capitais.

A partir da formação das nações de candomblé Ketu, Jêje e Angola, a música sacra afro-baiana se consolidou em seus toques. Esta herança rítmica é o material estruturante do Universo Percussivo Baiano.

No que pese as contribuições históricas destas populações, o UPB discute diferentes teorias e estudos sobre a clave rítmica na música de matriz africana, postuladas nas agremiações como Ilê Aiyê, Olodum, os afoxés, e nos sambas do Recôncavo.

A prática docente dentro do UPB se realiza em uma busca pela equidade entre a tradição oral de matriz africana e a tradição europeia. Isto é feito através de uma tradução para leitura e escrita musical destas, sendo observados uso dos sistemas de claves rítmicas e seu entorno, identificando-os padrões de subdivisão (binária ou ternária - compasso simples ou composto).

A ação didática se dá a partir estudos e experimentações de alguns "toques"<sup>3</sup> da música afro-brasileira e das músicas compostas exclusivamente para o estudo desses ritmos.

A intenção deste curso é desenvolver a compreensão e assimilação das claves e desenhos rítmicos do vasto universo percussivo baiano para instrumentistas em geral. A intenção primordial é que os estudantes interiorizem estas claves, tornando-as intrínsecas à execução, e por isso, neste curso, prioriza-se a compreensão detalhada das mesmas sem necessariamente utilizar o auxílio das percussões.

Esse método busca uma fidelidade que na sua transcrição gráfica musical encontra um paradoxo: a escrita tradicional europeia não traduz as nuances dos microrritmos encontrados na música de matriz africana.

A disciplina está baseada na tríade: 1) contextualização histórica; 2) vivência oral no aprendizado das claves e entornos; 3) prática de conjunto (com os instrumentos), com execução de temas exclusivamente compostos para o exercício dos ritmos propostos.

---

<sup>3</sup> Entre os quais: Vassi, Alujá, Aguerê, Kabila, Congo, Avaninha, Barravento, Jincar, Opanijé, Ibi, ilú, Ijexá, Ramunha, Samba Afro, Samba Seggae, samba de caboclo, samba de roda, samba duro e partido alto.

### 3 RELATÓRIOS DE PRÁTICAS

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

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

---

Aluno: Guilherme Scott

Matrícula:217123762

Área: Mestrado Profissional em Música- Interpretação musical

Ingresso:2017.1

Código: **MUSD55** (Práticas em grupo Mus. Lig. A Manif. Trad. Com. e/ou Populares)

Orientador da Prática: Pr. Dr. Joatan Nascimento

**DESCRIÇÃO DA PRÁTICA**

---

1) Título da Prática: Projeto Rumpilezzinho: Laboratório de educação musical para jovens

2) Carga Horária total:160 h.

3) Local de Realização: Casa XIV, anexo do Teatro XVIII, Pelourinho.

4) Período de realização: 05/2017 a 09/2017 das 16 às 19 horas, no período vespertino, nas segundas e quartas-feiras, perfazendo um total de 40 aulas de 3 horas de duração. Oito ensaios para apresentação da culminância foram feitos perfazendo uma carga horária de mais 24 horas mais a apresentação que, incluindo passagem de som, perfazem mais 6 horas. Um total de 150 horas.

5) Detalhamento das Atividades

As atividades serão detalhadas contendo as seguintes informações: apresentações de práticas utilizadas nas atividades das turmas Alfa e Beta, onde fui o orientador pedagógico.

O método UPB, desenvolvido pelo Maestro Letieres Leite, busca desenvolver a Percepção sociomusical em adultos e adolescentes a partir de práticas, fundamentos e conceitos sobre o fazer musical das músicas de matriz africana nas américas, período pós-colonial, utilizando o universo percussivo baiano como ponto de partida. Apresentar a Clave Rítmica (padrão

rítmico), sua origem étnica/histórica, elaborar vivências a partir da utilização do corpo e da voz como primeiro passo, desenvolvendo a musicalidade de cada educando, respeitando seus limites e incentivando-os a ultrapassá-los a partir do desenvolvimento dos sentidos, da percepção e prática musical.

## RELATÓRIO DE ATIVIDADES

---

A proposta para o projeto do Maestro Letieres é que os educandos desenvolvam os conteúdos das atividades sempre relacionando a linguagem musical a um fato histórico ou à tomada de consciência da história afro-brasileira.

Atividades:

- Reconhecer claves e toques tradicionais do universo percussivo baiano.
- Vivenciar a relação entre CLAVE e PULSAÇÃO.
- Promover a prática de polirritmia utilizando a relação.

PULSAÇÃO x CLAVE x POLIRRITMIA.

- Elaborar e desenvolver composições/arranjos a partir da CLAVE.
- Desenvolver o pensamento criativo incentivando a prática da Composição/Improvisação/Arranjo.
- Desenvolver o ouvido harmônico e melódico através da prática consciente.

As atividades são divididas basicamente em 3 etapas, não necessariamente nessa ordem:

**PRIMEIRA ETAPA (O CORPO):**

A vivência da CLAVE, utilizando formação circular, que Letieres denominou de “RODA BANTO”, com o objetivo de colocar todos em um nível de igualdade e todos poderem visualizar a todos.

Em movimentos laterais, alternando pernas, criando um movimento contínuo iniciando o processo de PULSAÇÃO COLETIVA, onde os mais maduros ritmicamente servem de modelo e auxiliam os colegas a desenvolverem a consciência de PULSAÇÃO (andamento).

A partir do momento que existe sincronia de pulsação, se apresenta a CLAVE proposta em partes até a sua completude, executando inicialmente principalmente com palmas ou com a voz (mnemônica).

Atividades simultâneas onde a RODA BANTO é dividida em grupos que executam diferentes desenhos rítmicos/melódicos com pés e/ou palmas e/ou voz, mantendo o mesmo movimento de pulsação desenvolvendo assim uma atividade multitarefas, que a música proporciona e desenvolve.

Proposição de harmonias e melodias, sempre cantadas ou tocadas pelo educador e passadas para cada educando serão utilizadas no desenvolvimento ou na própria composição a ser criada na segunda etapa das atividades. “A simples execução do contratempo nas palmas, simultaneamente à Clave com a voz e à permanência da pulsação nos pés parece impossível no início” (Duda Almeida, educando turma Alfa). São frases assim que se ouve quando estas atividades são vivenciadas inicialmente.

SEGUNDA ETAPA: Os educandos são convidados a pegarem seus instrumentos, executando ideias passadas pelos educadores para cada um, atividades similares às propostas na primeira parte do planejamento são feitas agora com os instrumentos.

### COMPOSIÇÃO

A composição passa a ser criada a partir desse motivo inicial, a CLAVE, e das atividades propostas oralmente anteriormente. Novas ideias de arranjo são propostas, agora cada um com seus instrumentos. A abertura de vozes, em cada naipe, é passada cantando ou dizendo oralmente os acordes. A possibilidade de apresentar música, a partir de partitura, também é utilizada em menor número de vezes; mesmo assim, a dinâmica com a clave é trabalhada antes de apresentar a partitura. Ataques de uma ou mais notas, regidas pelo educador durante as atividades são sempre utilizadas, fazendo com que os educandos, de maneira descontraída, mas atenta, desfrutem da atividade, pois os deslocamentos rítmicos são a normalidade nesses momentos.

A possibilidade de exercitar a improvisação é proposta para todos, fazendo que seja despertado essa importante ferramenta na evolução de um músico!

**IMPROVISAÇÃO É UMA COMPOSIÇÃO RÁPIDA... UMA COMPOSIÇÃO É UMA IMPROVISAÇÃO LENTA!**



## **TERCEIRA PARTE (REFLEXÃO)**

### **Empoderamento**

Educadores de história ligados aos estudos afro-brasileiros apresentam conceitos e conteúdos históricos ligados a tradições africanas e afro-americanas buscando entendimento histórico, social e cultural, resgatando conceitos como “UBUNTU” que significa “EU SOU PORQUE NÓS SOMOS”, de origem Banto, e nomes e fatos importantes para reflexão e entendimento das forças que manipulam as informações e dos conteúdos, desconectando e enfraquecendo o entendimento de quem somos, de onde viemos e para onde podemos seguir.

Análise melódica e harmônica do tema composto é feita e a possibilidade de utilização de arpejos, modos e escalas para a improvisação é proposta e praticada pelos educandos. A representação gráfica do que foi criado é então organizada, fazendo com que os educandos desenvolvam também a escrita musical de tradição europeia.

**Carga horária de Orientação:** 12 horas

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA-PPGPROM**  
**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

---

Aluno: Guilherme Scott

Matrícula:217123762

Área: Mestrado Profissional em Música- Interpretação musical – Ingresso:2017.1

Código: **MUSD48** (Oficina de Prática Técnico-interpretativa)

Projeto Rumpilezzinho: Laboratório Musical para Jovens. “COMBO FEMININO”

Atividades semanais, com duração de 3 (três) horas, tendo 10 jovens do sexo feminino, selecionadas entre as três turmas do projeto, Alfa, Beta e Gama, onde utilizamos as práticas desenvolvidas pelo Maestro Letieres Leite, em sua metodologia da música afro-baiana denominada UPB (Universo Percussivo Baiano) para o empoderamento feminino e o estímulo para que novas mulheres possam participar do projeto, que tem uma quota para o sexo feminino de 30% das vagas disponibilizadas.

A metodologia é a mesma apresentada em prática MUSD55 descrita acima.

O repertório foi a composição “Floresta Azul”, que faz parte do repertório do primeiro CD “Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz”, adaptada para uma formação camerística onde encontramos: um quarteto de cordas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo); uma flauta e um clarinete e quatro percussionistas. A adaptação foi feita a partir de arranjo elaborado pelo Maestro Letieres para orquestra convencional. O resultado pode ser visto na apresentação final de projeto em dezembro de 2017.

Carga horária: 72 horas semestrais.

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

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

---

Aluno: Guilherme Scott

Matrícula:217123762

Área: Mestrado Profissional em Música- Interpretação musical – Ingresso:2017.1

Código: **MUSD49** (Prática Orquestral)

Orientador da Prática: Pr. Dr. Joatan Nascimento

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática Orquestral

Orkestra Rumpilezz

2) Carga Horária total: 160 horas

3) Local de Realização: Casa XIV, anexo do Teatro XVIII, Pelourinho.

4) Período de realização: 05/2017 a 08/2017 das 19 às 22 horas, perfazendo um total de 40 ensaios/aulas. Foram 5 shows de lançamento em núcleos do SESC relacionados abaixo.

5) Detalhamento das Atividades:

As atividades serão detalhadas contendo as seguintes informações: estudos do repertório, apresentações públicas.

A SAGA DA TRAVESSIA: Repertório do CD homônimo lançado pelo selo SESC em 2017. Encontramos neste repertório fundamentos e conceitos que regem a música de matriz africana desenvolvendo senso rítmico e melódico característico das músicas populares brasileiras. Os ensaios foram a preparação para a tournée de lançamento do CD.

Segue abaixo divulgação da tournée de lançamento do CD “A Saga da travessia”:

A diáspora negra foi o mote para os oito temas inéditos que compõem o segundo CD de **Letieres Leite e a Orkestra Rumpilezz**. A trajetória e as tragédias vividas pelos povos africanos que aqui desembarcaram inspiraram os temas instrumentais em que a percussão baiana encontra o jazz, tendo por base a estética das matrizes africanas.

A trilogia "Banzo", que abre o CD, foi criada tendo como referência a saída, viagem e chegada ao Brasil dos negros escravizados.

As composições são todas de Letieres Leite - multi-instrumentista, arranjador e regente baiano, que há anos vem se dedicando ao Universo Percussivo Baiano (UPB). Em 2006 ele criou a Rumpilezz (*Rum, Rumpi e Lê* – os tambores do candomblé, somados ao jazz), poderosa big band formada por músicos de sopro e percussão de matriz africana sob a influência do jazz.

*A Saga da Travessia* foi lançado pelo selo Sesc e a turnê de lançamento do álbum começa pelo festival Jazz & Blues no interior do estado, com shows no Sesc Jundiá (10/8), Sesc Bauru (11/08) e Sesc Piracicaba (12/08). Nos dias 13 e 14/08 os shows acontecem no Jazz na Fábrica, do Sesc Pompeia.

**Faixas:**

01. Banzo – parte 1
02. Banzo – parte 2
03. Banzo – parte 3
04. Honra ao Rei
05. Professor Luminoso
06. Feira de Sete Portas
07. Dasarábias
08. Mestre Bimba Visita o Palácio de Ogum

*\*Todas as composições são de Letieres Leite*

**Ficha Técnica:**

Produção: Letieres Leite e Carlos Ezequiel

Projeto Gráfico: Alexandre Amaral

Fotos: Raul Lorenzetti

Produção Geral: Engrenagens Produções Artísticas

Lançamento: Selo Sesc

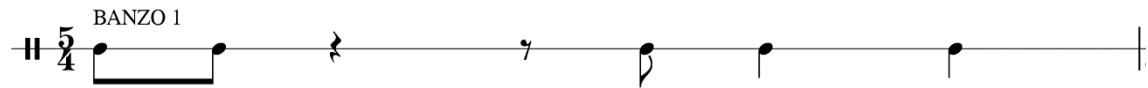
Descreveremos abaixo as Claves Rítmicas utilizadas em cada música para que se possa apreciar o repertório com a consciência da estrutura rítmica utilizada para a criação da composição. Ressaltando ainda que para a música de matriz africana, segundo Letieres e estudiosos do tema, a Clave é fundamento básico na construção de música.

## REPERTÓRIO

---

**Figura 3 – Repertório**

### BANZO 1



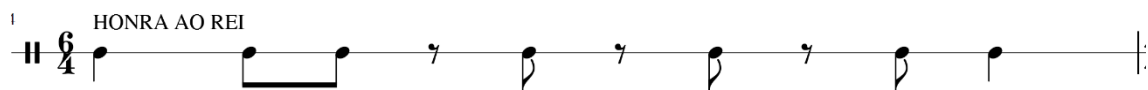
### BANZO 2



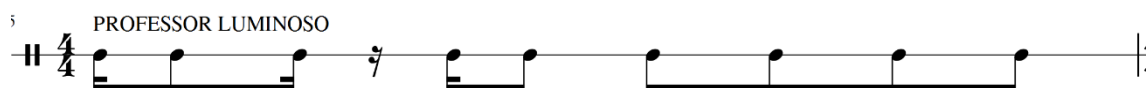
### BANZO 3



### HONRA AO REI



### PROFESSOR LUMINOSO



### FEIRA DE SETE PORTAS

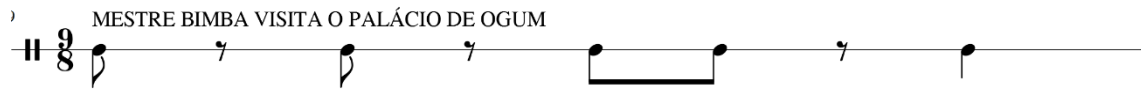


Obs.: Por limitação do programa MuseScore2 que não tinha opção de compasso 7/4 tive que escrever a clave dividida em dois compassos, um 4/4 e o outro 3/4.

### DAS ARÁBIAS



## MESTRE BIMBA VISITA O PALÁCIO DE OGUM



Esta composição trabalha com ritmos de capoeira e variação de pulsação, apesar de estar escrita para os sopros em uma fórmula de compasso somente.

6) O período vai de 05/2017 a 08/2017, com ensaios todas as segundas e quartas das 19 às 22 horas.

7) Carga horária de Orientação: 12 horas

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

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

---

Aluno: Guilherme Scott

Matrícula: 217123762

Área: Mestrado Profissional em Música- Interpretação musical – Ingresso:2017.1

Código: **MUSD56** (Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental/Vocal)

Nome da Prática: Prática Grupos Mus. Lig. A Trad. Com. e/ou Populares

Orientador da Prática: Prof. Dr. Joatan Nascimento

**DESCRIÇÃO DA PRÁTICA**

---

1) Título da Prática: Prática Docente de Ensino Coletivo Instrumental/vocal

O Projeto Rumpilezzinho, laboratório musical para jovens. Projeto do Maestro Letieres Leite.

2) Carga Horária total:160 horas

3) Local de Realização: Casa XIV, anexo do Teatro XVIII, Pelourinho.

4) Período de realização: 08/2017 a 12/2017 das 16 às 19 horas, no período vespertino, nas segundas e quartas-feiras, perfazendo um total de 40 aulas de 3 horas de duração. Oito ensaios para apresentação da culminância foram feitos perfazendo uma carga horária de mais 24 horas, mais a apresentação que, incluindo passagem de som, perfazem mais 6 horas. Um total de 160 horas.

Em 2017 participei das atividades do Projeto Rumpilezzinho, como orientador pedagógico, onde participava das atividades das duas turmas do projeto: Turma Alfa, nas segundas-feiras e a turma Beta nas quartas-feiras. Abaixo relatório sobre dinâmicas e sequência didática utilizada no projeto:

## RELATÓRIO DE ATIVIDADES RUMPILEZZINHO 2017

---

TURMA: ALPHA ou BETA

EDUCADORES: LETIERES/FABRICIO ou NOGUEIRA/ANNE (LETIERES)

TEMA: A CLAVE:

### **OBJETIVO GERAL:**

#### **Musical:**

Apresentar a CLAVE, sua ORIGEM étnica/histórica, elaborando vivências a partir da utilização do corpo e da voz como primeiro passo, desenvolvendo a musicalidade de cada educando, respeitando seus limites e incentivando-os a ultrapassá-los a partir da PRECEPÇÃO & PRÁTICA MUSICAL.

#### **Histórica:**

Apresentar/refletir sobre as histórias não contadas das origens e influências africanas na cultura brasileira e das américas. A ligação entre movimentos musicais que aconteceram nas américas como o Rock, o Funk, Jazz nos Estados Unidos, a música latina da América Central, o Samba no Brasil e a influência da Diáspora Negra, nos movimentos dos direitos humanos nas américas.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Identificar a relação entre CLAVE e PULSAÇÃO.
- Promover a prática de polirritmia utilizando a relação:

PULSAÇÃO x CLAVE x SINCOPE

- Elaborar composição/arranjo a partir da CLAVE
- Desenvolver o pensamento criativo incentivando a prática da Improvisação
- Desenvolver o ouvido harmônico e melódico através da prática consciente.

Cada turma elaborou e executou repertório variado utilizando os fundamentos e conceitos utilizados em UPB.



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

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

---

Aluno: Guilherme Scott

Matrícula:217123762

Área: Mestrado Profissional em Música- Interpretação musical – Ingresso:2017.1

Código: **MUSD59** (Prática de Educação em Comunidade)

Nome da Prática: Prática de Ed. em Comunidades

Orientador da Prática: Prof. Dr. Joatan Nascimento

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática de Educação em comunidades.

Grupo de Percussão de Catu. (Público: jovens assistidos pelo Centro de Referência em Assistência Social (CRAS) de Catu.

2) Carga Horária total:160 horas

3) Local de Realização: Escola Municipal de Música Oderval de Souza Lima, Catu-BA.

4) Período de realização: 07/2017 a 12/2017 das 08:30 às 11:30 horas, no período matutino e das 13:30 às 16:30 no período vespertino, todas as sextas-feiras, perfazendo um total de 40 aulas de 3 horas de duração. Oito apresentações foram feitas nos bairros de Catu, perfazendo uma carga horária de mais 24 horas, mais a preparação do material do repertório de 6 horas. Um total de 160 horas.

Como professor concursado de música do município de Catu-BA, tive a oportunidade de trabalhar a iniciação musical com Jovens assistidos pelo projeto do CRAS utilizando instrumentos de percussão e os ritmos afro-baianos como conteúdo rítmico. Importante ressaltar que o estudo rítmico é fundamento básico para quem quer tocar qualquer instrumento. Os ritmos utilizados foram: Samba Reggae (Bloco afro Olodum), Samba Afro (Bloco afro Ilê Aiyê) e o Pagodão (Groove arrastado).

A reflexão sobre a construção da cultura brasileira, forjada a partir das culturas europeias, africanas e indígenas é feita trazendo consciência de si e do outro, criando vínculos e o entendimento da sociedade e de seu entendimento de luta e participação.

Abaixo transcreveremos os ritmos utilizados:

Iniciamos os trabalhos trazendo uma reflexão do “Que é música? Qual sua matéria-prima (o som) e de que forma ele pode ser produzido. As famílias dos instrumentos: cordas, sopro (madeiras e metais), percussão e instrumentos eletrônicos. Dois vídeos são apresentados em sequência: o primeiro “História de Música Ilustrada” que apresenta, através de ilustração, a cronologia da música ocidental (europeia), onde nem o nosso samba aparece. Iniciamos aí a reflexão da invisibilidade que se impõe à cultura sul-americana e africana, apresentando os ritmos afro-baianos conhecidos como:

#### Samba Reggae (Olodum)

A história do Olodum, a importância do Mestre Neguinho do Samba, e da cultura afro-baiana são abordadas e o samba reggae é praticado utilizando as palavras BOLO, PÃO E CHOCOLATE, como construção do ritmo.

**Figura 4** – Samba reggae bolo pão chocolate

♩ = 80  
SAMBA REGGAE

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 80 beats per minute. It consists of six staves:

- Claves:** A syncopated melody with notes on the 2nd, 4th, and 6th beats of each measure.
- Caixa:** A complex, syncopated rhythmic pattern with many notes and rests.
- Pandeiro:** A steady, syncopated rhythmic pattern with notes on the 2nd, 4th, and 6th beats.
- Timpano (top):** A bass line with notes on the 2nd, 4th, and 6th beats.
- Timpano (middle):** A melodic accompaniment with notes on the 2nd, 4th, and 6th beats.
- Timpano (bottom):** A simple bass line with notes on the 2nd, 4th, and 6th beats.

O samba Afro, e a história do Ilê Aiyê, com Vovô do Ilê como personagem central dessa história de resistência e manutenção da cultura africana no Brasil.

**Figura 5** – Samba afro (Ilê Aiyê)

The musical score for 'Samba Afro' by Ilê Aiyê consists of six staves. The first two staves are labeled 'SAMBA AFRO' and contain rhythmic notation with various note values and rests. The third staff shows a dense pattern of eighth notes. The fourth staff features a series of eighth notes with stems pointing downwards. The fifth staff has a similar pattern of eighth notes with stems pointing downwards. The sixth staff is a simple bass line with quarter notes.

A História dos “Filhos de Gandhi”, Afoxé mais conhecido do carnaval de Salvador é apresentada através de vídeos e o ritmo é tocado e depois transcrito para a partitura:

**Figura 6** – Ijexá (Afoxé Filhos de Gandhi)

The musical score for 'Ijexá' by Afoxé Filhos de Gandhi is a multi-staff score. It begins with a rehearsal mark '13'. The staves are labeled: Clv. (Clarinete), Cax. (Caxexá), Pand. (Pandeiro), Timp. (Tamborim), Timp. (Tamborim), and Timp. (Tamborim). The Clv. staff has a treble clef and contains a melodic line. The Cax. staff has a treble clef and contains a rhythmic line with 'x' marks. The Pand. staff has a treble clef and contains a dense rhythmic pattern. The three Timp. staves have bass clefs and contain rhythmic patterns with various note values and rests.

Por fim, o Pagodão, também conhecido como groove arrastado e difundido pelo grupo “Fantasmão” no princípio é apresentado. Ed City, natural de Catu, foi um dos primeiros a utilizar esse ritmo que, na verdade, não precisou ser ensinado, pois quase todos já o tocavam de maneira natural.

O trabalho em conjunto, socialização, interação, empoderamento, autoestima, tudo isso desenvolve a pessoa que evolui não só na prática musical, mas no entendimento de cidadania sociedade e cultura.

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

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

---

Aluno: Guilherme Scott

Matrícula: 217123762

Área: Mestrado Profissional em Música- Interpretação musical – Ingresso:2017.1

Código: **MUSD59** (Preparação de Recital/Concerto)

Nome da Prática: Preparação de Recital/Concerto Solístico.

Orientador da Prática: Prof. Dr. Joatan Nascimento

**DESCRIÇÃO DA PRÁTICA**

---

**1) Título da Prática: Preparação de Recital/Concerto**

A preparação para o Recital ocorreu de maneira natural durante todo o processo do mestrado, pois a Rumpilezz mantém ensaios fixos de 3 horas semanais, fora os ensaios extras que acontecem quando as datas de apresentações se aproximam. Das quatro composições que apresentarei no recital 3 fazem parte do repertório da Orkestra Rumpilezz e uma é composição autoral elaborada durante atividade no Projeto Rumpilezzinho. O repertório foi escolhido a partir da clave do Vassi e suas possibilidades dentro do conceito da circularidade, adaptado para formação mais reduzida.

2) **Carga Horária total:**160 horas

3) **Local de Realização:** Instituto Rumpilezz, Terreiro de Jesus s/n, Pelourinho.

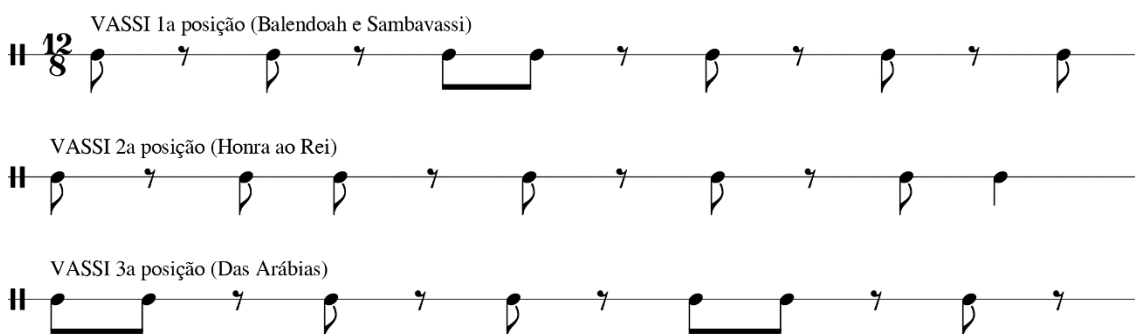
4) **Período de realização:** 04/2018 a 03/2019.

## 4 O RECITAL

O presente recital faz parte do material elaborado no Mestrado Profissional em Música da UFBA. Abordando a música de matriz africana produzida na Bahia, meu artigo apresenta conceitos e fundamentos utilizados na construção dessas músicas. A Oralidade é o método de transmissão de conteúdos e o Sistema de Claves, como conceito e estrutura fundamental para o entendimento desse repertório e tendo a Circularidade e a Complementaridade como partes essenciais deste sistema.

No intuito de manter uma unidade nos produtos elaborados apresento três composições que foram elaboradas utilizando a clave do VASSI como estrutura basilar. Na Bahia o Vassi é tocado, a princípio, para o Orixá Ogum, mas também é tocada para outros Orixás; por isso mesmo, Letieres a denomina de Clave Genérica. Duas composições de Letieres Leite: “Honra ao Rei” e “Das Arábias”, executadas nas apresentações da Orkestra Rumpilezz e registrada no segundo CD, “A saga da travessia”, lançado pela Rumpilezz. As composições foram adaptadas em sua formação original e em sua forma para um conceito mais camerístico/didático. Uma composição minha denominada Sambavassi. Clave denominada nos Estados Unidos da América como “*Standard Bell Clave*” e na Bahia conhecida como Vassi, sua forma original é encontrada na minha composição Sambavassi. Nas outras composições a encontramos com início de seu ciclo (circularidade) deslocado para outro ponto como demonstra figuras abaixo:

**Figura 7 – Sambavassi**



A quarta composição foi elaborada em atividades do Projeto Rumpilezzinho por mim, em conjunto com os educandos da turma Beta denominada de “Sambavassi”, quando buscamos desenvolver uma atividade onde relacionamos a Clave com possibilidades de pulsação, apresentando duas possibilidades de pulsação para a Clave do Vassi.

## REPERTÓRIO:

Das arábias (Composição e arranjo: Letieres Leite)

Honra ao Rei (Composição e arranjo: Letieres Leite)

Sambavassi (Composição e arranjo: Guilherme Scott)

Trabalhamos também uma interessante relação entre a clave do vassi e a escala cromática onde os sons da clave são exatamente as notas da escala maior. Isso, se escolhermos representar o vassi em escrita 12/8, já que podemos representá-la também em 3/4 ou 6/8. Denominada de *The Phenomenon of Proportional Interaction*, nos permite construir, a princípio, as escalas maiores na sua posição tradicional. A figura 8 exemplifica o fenômeno da interação proporcional:

**Figura 8 – The Phenomenon of Proportional Interaction**

Clav. <sup>18</sup> 12/8

Trompete 12/8

pa k pa k pa ba k pa k pa k pa

O fenômeno se dá quando executamos uma escala cromática e acentuamos as notas que coincidiram com as notas da clave. Essa proposta desenvolve a técnica de digitação de duas escalas simultaneamente: a escala cromática e a escala maior.

A utilização de onomatopeias, como encontradas acima (pa, k, ba), são utilizadas por Letieres na construção e desenvolvimento do aprendizado das claves; sendo o “pa” e o “ba” representações de som e o “k” representando o silêncio.

Utilizando o conceito da circularidade, onde as claves podem ser utilizadas tendo seu início em qualquer ponto, podemos encontrar todos os modos (Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio).

O principal e mais importante é percebermos que o ritmo está conectado com melodias e harmonias; mais que isso, é a própria melodia e harmonia. Considerarmos que a altura de nota é medida em hertz, unidade de medida utilizada para definir a altura do som, a qual expressa o som, em termos de ciclos por segundo, a frequência de um evento periódico, oscilações (vibrações) ou rotações por segundo. Assim podemos confirmar a afirmação do professor de música que encontramos no documentário “FOLI” que afirma: “Tudo é ritmo, tudo é trabalho”.

Para além da construção científica ocidental, as culturas africanas já afirmam isso através de suas músicas e construção de mundo há séculos, através de suas expressões e representações da vida como a música, a dança, vestimenta, alimentação, cultura, filosofia!

Mais do que colocar em questionamento a construção teórica da música europeia, ocidental, devemos sim buscar o entendimento da construção de outras músicas que não foram elaboradas a partir desses conceitos. Um acréscimo e ampliação da perspectiva de música como expressão humana, diversa, complexa, plural. Na Bahia, encontramos o Universo Percussivo Baiano, como Letieres denominou “Uma mina de ouro” inesgotável, pois, como pensamento educacional e filosófico afro-brasileiro nos conecta a nossa ancestralidade africana e nos coloca nos trilhos do movimento constante em busca de nossa identidade!

A seguir, a representação e demonstração do Fenômeno da Interação Proporcional a partir da escala de Dó Maior gerando, em sua circularidade, os modos:

# Modos x Vassi

Guiga Scott

The image displays a musical score for seven modes, each consisting of a Claves part and a Piano part. The modes are numbered 1 through 7. The Claves part for each mode is a simple rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part is a melodic line with specific fingerings indicated by numbers 0, 1, 2, 3, and 123. The modes are: 1. C Jônio, 2. D Dórico, 3. E Frígio, 4. F Lídio, 5. G Mixolídio, 6. A Eólio, and 7. B Lócrio.

Novas possibilidades se apresentam quando pensamos a educação musical utilizando os fundamentos da música afro-brasileira: o Sistema de Claves, a Circularidade e a Complementaridade que constroem e desenvolvem uma musicalidade mais natural e espontânea.

ASÊ!