

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA**

PROPOSTA CURRICULAR DE BACHARELADO EM BATERIA

DANIEL CRUZ L. R. PEREIRA

RIO DE JANEIRO, 2012

PROPOSTA CURRICULAR DE BACHARELADO EM BATERIA
ELABORAÇÃO DE UM PROGRAMA DE ENSINO PARA AS UNIVERSIDADES DO
RIO DE JANEIRO

por

Daniel Cruz

Monografia submetida ao Curso de Licenciatura em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito para obtenção do grau de licenciado, sob a orientação do Professor Dr. José Nunes Fernandes.

Rio de Janeiro, 2012

DEDICATÓRIA

À Sua Divina Graça A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada e à Hridayananda Dasa Goswami Acharyadeva (Dr. Howard J. Resnick), por dedicarem suas vidas a ensinar ao mundo sobre o propósito último do conhecimento e da educação.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, por todos os momentos prazerosos que vivenciei durante os quatro anos do curso de licenciatura em música da UNIRIO. Agradeço ao professor José Nunes Fernandes, pela excelente orientação nesta monografia; a professora Vera Helena Massuh Cury, coordenadora do curso de música da FASM, por gentilmente ter disponibilizado o programa e plano do curso de bateria da faculdade; ao professor Rodolfo Cardoso, pela entrevista concedida; e a todos os professores e colegas da UNIRIO, que em muito acrescentaram à minha trajetória de vida.

vedaiś ca sarvair aham eva vedyo

“E através de todos os conhecimentos é unicamente a Mim que se deve conhecer.”

(Bhagavad-gita, 15.15)

PEREIRA, Daniel C. L. R. *Proposta curricular de bacharelado em bateria*. 2012. Monografia (Licenciatura em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ Centro de Letras e Artes.

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo a elaboração de um currículo de bacharelado em bateria. Foram utilizados como parâmetros o conteúdo programático do curso de bateria da Faculdade Santa Marcelina (FASM), a estrutura do curso de instrumento da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e a entrevista concedida por um profissional desta área. A fim de evidenciar a importância desse instrumento para a música, dissertamos sobre a história da bateria, tendo Uirá Moreira (2010) como referencial. Para fundamentar teoricamente os procedimentos de análise e elaboração de um currículo, nos baseamos em Ralph Tyler (1986) e Arieh Lewy (1979).

Palavras-chave: História da bateria – Avaliação de currículo – Bacharelado em bateria

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – HISTÓRIA DA BATERIA.....	3
1. Introdução	
2. Origem dos componentes da bateria	
3. Contexto histórico	
4. Advento da bateria	
4.1 Primeiros anos	
4.2 Desenvolvimento tecnológico	
4.3 Refinamento	
5. Gêneros musicais e bateristas	
5.1 Primórdios	
5.2 <i>Ragtime</i> e vertentes do <i>jazz</i>	
5.3 <i>Rock n' Roll</i> e suas vertentes	
5.4 Atualidade	
6. Bateria no Brasil	
6.1 Chegada ao Rio de Janeiro	
6.2 Popularização	
6.3 Gêneros musicais e bateristas	
6.4 Atualidade	
7. Conclusão	
CAPÍTULO 2 – NATUREZA DA AVALIAÇÃO DE CURRÍCULO.....	32
1. Introdução	
2. Desenvolvimento e avaliação sistemática de programas educacionais	
2.1 Significado do termo “currículo”	
2.2 Influência de modelos nos estudos empíricos	
2.3 Seis facetas da avaliação de currículo	

2.4	Requisitos mínimos da avaliação	
3.	Curso de bacharelado em bateria da Faculdade Santa Marcelina (FASM)	
3.1	Faculdade	
3.2	Análise do currículo	
3.2.1	Relevância quanto aos objetivos	
3.2.2	Atualidade	
3.2.3	Equilíbrio de conteúdos	
3.2.4	Estrutura organizacional do conteúdo	
3.2.5	Relevância das disciplinas não-específicas	
4.	Conclusão	
CAPÍTULO 3 – PROPOSTA CURRICULAR DE BACHARELADO EM BATERIA.....		43
1.	Introdução	
2.	Entrevista	
3.	Proposta curricular	
3.1	Objetivos	
3.2	Fluxograma	
3.3	Material instrucional	
3.3.1	Bibliografia	
3.3.2	Discografia	
3.3.3	<i>Play-along</i>	
4.	Infraestrutura	
4.1	Acústica	
4.1.1	Definições	
4.1.2	Fenômenos acústicos	
4.1.3	Fundamentos	
4.1.4	Requisitos acústicos	
4.2	Pedagógica	
5.	Conclusão	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		62

REFERÊNCIAS.....	64
ANEXOS.....	66

LISTA DE FIGURAS

	Página
Figura 1. Componentes da bateria.....	5
Figura 2. <i>Double drum</i> com pedal de bumbo rudimentar.....	8
Figura 3. Sonny Greer e sua bateria no início do século XX.....	10
Figura 4. Gene Krupa e sua Slingerland na década de 1930.....	12
Figura 5. Max Roach e sua Ludwig na década de 1970.....	13
Figura 6. Tony Williams e sua Gretsch na década de 1990.....	14
Figura 7. Warren “Baby” Dodds.....	16
Figura 8. Buddy Rich.....	18
Figura 9. Steve Gadd.....	19
Figura 10. Ringo Starr.....	20
Figura 11. John Bonham.....	21
Figura 12. Dave Weckl.....	23
Figura 13. Harry Kosarin.....	24
Figura 14. Luciano Perrone.....	25
Figura 15. Milton Banana.....	26
Figura 16. Edison Machado.....	27
Figura 17. Tutty Moreno.....	28
Figura 18. Kiko Freitas.....	29
Figura 19. Bateria Odery, fabricada no Brasil.....	30
Figura 20. Reflexão.....	55
Figura 21. Absorção.....	55
Figura 22. Difusão.....	56
Figura 23. Transmissão.....	56

INTRODUÇÃO

Assim como foi constatado por Borda (2005), também verificamos uma lacuna na oferta do curso de bacharelado em bateria nas universidades do Rio de Janeiro. Essa realidade anacrônica é incompatível com a evidente importância histórica desse instrumento para a música popular brasileira e internacional há mais de 100 anos. Algumas universidades do país já oferecem o bacharelado em bateria, como a Universidade de Campinas (UNICAMP) e a Faculdade Santa Marcelina (FASM), e nota-se que é relevante a procura por esse curso.

Esta monografia tem como objetivo a elaboração de uma proposta curricular de nível superior (bacharelado) de bateria, a fim de oferecer uma formação acadêmica relevante às atividades musicais dos bateristas que desejam aprofundar seus conhecimentos. E, conseqüentemente, tornar reconhecida a importância histórica e cultural da bateria no nível superior de ensino. A metodologia utilizada neste trabalho foi, além da consulta bibliográfica, a análise dos programas de ensino do curso de bacharelado em instrumento da UNIRIO, do curso de bacharelado em bateria da FASM e a realização de uma entrevista com um professor desse segmento.

O conteúdo principal desta monografia encontra-se segmentado em três capítulos. O primeiro relata a trajetória histórica da bateria, dos gêneros musicais e dos instrumentistas. O principal objetivo deste capítulo é estabelecer a importância da bateria para música e a conseqüente relevância do estudo desse instrumento em uma universidade. Utilizamos como fonte de pesquisa “A História da Bateria – da Idade da Pedra ao Século XX” (2010), de Uirá Moreira. O segundo capítulo diz respeito aos procedimentos adotados na análise e elaboração de um currículo, e os referenciais teóricos foram “Princípios Básicos de Currículo e Ensino” (1986), de Ralph Tyler, e “Avaliação de Currículo” (1979), de Arie Lewy. Por fim, no terceiro e último capítulo, apresentamos uma proposta curricular de bateria para as

universidades do Rio de Janeiro. Os parâmetros utilizados foram a estrutura disciplinar do curso de bacharelado em instrumento da UNIRIO, o conteúdo programático do curso de bacharelado em bateria da FASM e a entrevista concedida por Rodolfo Cardoso, baterista, percussionista e professor da UNIRIO.

CAPÍTULO 1

HISTÓRIA DA BATERIA

1. Introdução

Não foi encontrada bibliografia em caráter acadêmico referente à história da bateria. De fato, existem poucos trabalhos sobre esse assunto. O material mais completo e detalhado que encontramos foi uma apostila elaborada e publicada independentemente em 2010 pelo baterista, professor de música e pesquisador paulista Uirá Moreira, intitulada “A História da Bateria – da Idade da Pedra ao Século XX”. Foi com base nesse valioso trabalho que dissertamos sobre a história da bateria, tencionando estabelecer sua relevância histórica e cultural para a música e a conseqüente importância da implementação do curso de bacharelado em bateria em nível superior nas universidades da cidade do Rio de Janeiro e demais regiões do país.

2. Origem dos componentes da bateria (MOREIRA, 2010)

Historiadores afirmam que os primeiros instrumentos musicais a surgir foram os de percussão, sendo muito anteriores aos instrumentos melódicos e harmônicos, como a flauta ou o violão. Há evidência arqueológica de achados do período paleolítico! Diz-se que, nessa época, os homens costumavam utilizar seus próprios corpos para produzir sons ao dançar e bater os pés no chão. Posteriormente, fixaram o couro de algum animal em uma fenda e o percutiram, ainda com os pés. Mais adiante, esticaram uma membrana nas extremidades de um tronco de árvore oco e utilizaram pedaços de madeira simulando baquetas primitivas.

Verifica-se a utilização de tambores na música de praticamente todos os povos antigos, como os persas e assírios, por exemplo. Na época do Império Romano, eram

utilizados nas cortes, e entre os chineses e árabes o acompanhamento das melodias é frequentemente feito por tambores. Mas, o que é um tambor? Esse termo refere-se a uma grande família de instrumentos de percussão membranofônicos, ou membranófonos, aqueles cujo som é produzido por uma membrana em vibração. (GROVE, 1994) Na bateria moderna, os mais comuns são: bumbo, caixa clara, tom-tom e surdo. Como podemos ver, a bateria não é, em realidade, apenas um instrumento musical, mas o agrupamento de vários deles, cujas origens de seus componentes remontam a tempos longínquos. Mais adiante veremos como alguns fatores específicos proporcionaram a união gradativa das diferentes partes que compõe uma bateria.

O bumbo provavelmente apareceu na China há mais de cinco mil anos. Mais recentemente, no século XVIII, foi utilizado em bandas militares europeias e também na música de orquestra do século XIX. Mozart e Beethoven utilizaram o bumbo sinfônico (um tambor de grandes dimensões) em suas composições.

A caixa-clara aparece em representações artísticas do século XIII, e acredita-se que tenha surgido na Turquia. Atualmente pode ser fabricada em metal, porém, originalmente seu corpo era feito de madeira. Além de muito utilizada em situações de caráter militar, a caixa-clara encontrou seu espaço nas composições de Handel, Beethoven e no famoso Bolero de Ravel, onde podemos ouvi-la em destaque.

Embora registros nos informem que o surdo provavelmente exista desde o século XII, encontramos esse tambor, conforme o concebemos hoje em dia, sendo utilizado em contextos militares no princípio do século XIX, com o percussionista tendo o instrumento pendurado em seu tronco através de uma correia. Na verdade, esse não é o surdo que a bateria se apropriou, mas um tom-tom de dimensões menores.

Assim como o surdo, o tom-tom não é tão antigo quanto o bumbo e a caixa clara: os indícios apontam para que tenha se originado na China do século XIX. Não foi muito utilizado na música de concerto, porém, é um elemento fundamental na bateria contemporânea, pois desempenha a função “melódica” do instrumento.

Além dos membranófonos, a bateria conta, também, com instrumentos de percussão classificados como idiofonos, ou aqueles cujo som é produzido em seu próprio corpo: os pratos. (GROVE, 1994) Registros históricos nos remetem a 1200 AC, onde consistiam de chapas de metal com um orifício no centro, através do qual se atravessam correias de couro que serviam de suporte nas mãos do instrumentista. A maneira mais comum de tocá-los através dos tempos foi chocando-os um contra o outro, como se observa, inclusive, na música de concerto do século XIX, em composições de Beethoven e Berlioz. No entanto, o prato utilizado na bateria é mais recente (década de 1950) e consiste em uma única peça suspensa por uma estante e percutido com uma baqueta.

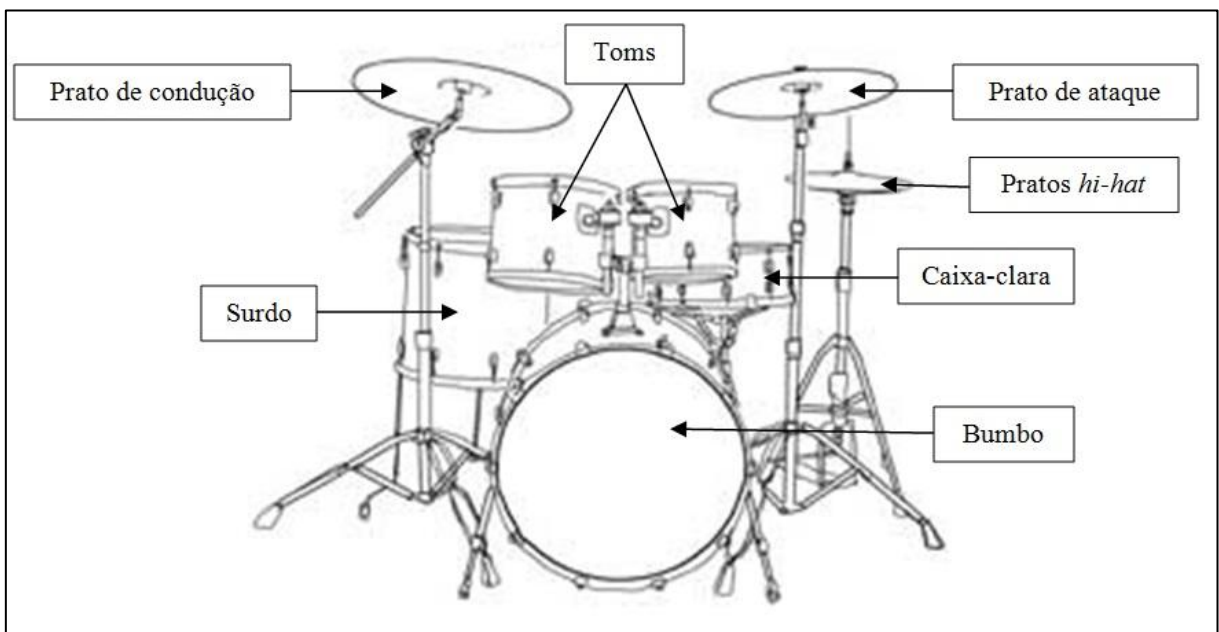


Figura 1. Componentes da bateria (fonte: Wikipédia)

3. Contexto histórico (MOREIRA, 2010)

A bateria, como um sofisticado instrumento musical de percussão composto de diversos tambores, pratos e dispositivos mecânicos – como o pedal de bumbo e a máquina de *hi-hat* –, não surgiu instantaneamente. Ela é o produto de uma evolução gradual, iniciada no sul dos Estados Unidos no final do século XIX e intensificada na década de 1950, fruto do progresso tecnológico e do desenvolvimento dos gêneros musicais ao longo dos anos.

Embora diferentes fontes apresentem suas respectivas conclusões quanto ao local e contexto do nascimento da bateria, adotaremos, para este trabalho, a teoria mais proeminente, que defende que a bateria se originou no sul dos Estados Unidos na conjunção entre os séculos XIX e XX, por influência de quatro fatores: o desenvolvimento da cidade de Nova Orleans, a existência da Praça do Congo, do bairro Storyville e o advento das bandas de fanfarra.

Durante o período da dominação colonial francesa no século XVIII, havia em Nova Orleans uma área que ficou conhecida na época como a Praça do Congo. Era uma região da cidade onde os escravos africanos tinham permissão de se encontrar nas tardes de domingo para praticar publicamente suas tradições culturais, como a dança e a música, as quais eram repletas de tambores, cabaças, banjos e instrumentos europeus, como o violino, o pandeiro e o triângulo. Após a guerra da Secessão e findada a escravidão no sul dos Estados Unidos, muitos negros convergiram para Nova Orleans, exercendo ainda maior influência cultural na cidade. Gozando de muito mais liberdade, puderam viver mais intensamente suas práticas culturais relacionadas à música.

No final do século XIX, formou-se em Nova Orleans um famoso bairro, conhecido como Storyville, que abrigava diversos bares, cabarés e salas de dança, além de casas de prostituição e de uso de drogas. Localizado ao lado da Praça do Congo, foi nesse cenário que

músicos negros e brancos – que nessa época ainda não se misturavam, tendo suas áreas de atuação muito bem demarcadas – desbravaram pioneiramente o desenvolvimento de importantes gêneros musicais, como *ragtime* e o *foxtrote*.

Vindas da Europa, as bandas de fanfarra chegaram aos Estados Unidos por volta de 1830. Em suas formações, além de trombones e trompetes, havia três dos instrumentos que integram a bateria contemporânea, a saber, o bumbo, a caixa-clara e os pratos-de-mão. Era comum em muitas dessas bandas que apenas um percussionista tocasse o bumbo e os pratos. A música das fanfarras exerceu importante influência no desenvolvimento linguístico da bateria.

Foi a partir desse encontro entre a música tradicional europeia e a cultura africana, ocorrido no sul dos Estados Unidos no final do século XIX e início do século XX, que se desenharam os primeiros esboços da música popular norte-americana e, nesse contexto, o surgimento da bateria.

4. Advento da bateria (MOREIRA, 2010)

4.1 Primeiros anos

O progressivo encontro das diferentes partes que compõe a bateria se deu na medida em que os gêneros musicais se desenvolviam, em que fabricantes e músicos buscavam soluções para atender às suas necessidades musicais e em que o progresso tecnológico acontecia paralelamente.

O modelo mais primitivo da bateria data de 1865, e ficou conhecido como *double drum* (par de tambores). Era composto de bumbo e caixa-clara, esta sendo posicionada inclinada e amarrada sobre uma cadeira, pois a estante, ou suporte, desse tambor só seria inventado trinta anos depois, em 1896, por Ulysses Leedy. Tampouco existia o pedal de

bumbo, motivo pelo qual o baterista tocava ambos os tambores com as baquetas, e, eventualmente, utilizava o próprio pé para percutir o tambor!

Cerca de vinte anos mais tarde, por volta de 1887, o primeiro e rudimentar pedal de bumbo é patenteado, seguido de uma série de tentativas dos projetistas de aperfeiçoá-lo. William Ludwig, um dos mais importantes fabricantes pioneiros da bateria e seus acessórios, fixou um prato ao bumbo de forma perpendicular ao chão para que fosse tocado em simultaneidade com o tambor sempre que o pedal fosse acionado. A esse prato chamou-se *clanger* (tinidor).

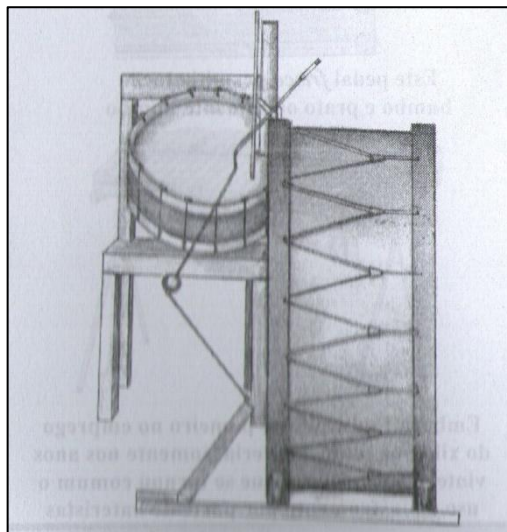


Figura 2. *Double drum* com pedal de bumbo rudimentar (fonte: Moreira, 2010, p. 37)

Com o fim da escravidão no sul dos Estados Unidos em 1863, os negros adquiriram as baterias dos brancos que tocavam em bandas militares, compostas de bumbo, caixa-clara e prato. A princípio influenciados pela música das bandas de fanfarra e imitando a maneira dos brancos tocarem, os negros se reuniam na Praça do Congo. Posteriormente exibiram grande habilidade e personalidade ao instrumento, e contribuíram de maneira decisiva para o desenvolvimento da linguagem da bateria.

Ao contrário do que usualmente se pensa, a bateria não foi um produto exclusivo do desenvolvimento do *jazz*. Em realidade, esse instrumento já vinha sendo utilizado em circos no século XIX, ainda que de forma rudimentar, a fim de produzir diferentes efeitos sonoros para as performances artísticas. Posteriormente, quando a bateria passou a ser empregada nas bandas de Nova Orleans no início do século XX, devido à falta de espaço no fosso da orquestra e a fatores econômicos, concebeu-se a ideia do homem-orquestra, que, sozinho, tocaria diversos instrumentos.

4.2 Desenvolvimento tecnológico

A maior parte do desenvolvimento da bateria ocorre na primeira metade do século XX, quando o instrumento adquire sua configuração essencial. O que se observa a partir de 1950 é um refinamento tecnológico da estrutura básica da bateria.

No começo do século XX, os bateristas atuavam principalmente em teatros, encarregados de reproduzir diversos efeitos sonoros – ruídos de tiros, de portas rangendo, sons de animais. Por conseguinte, agregaram vários acessórios à bateria, como *woodblocks*, *cowbells*, apitos de trem e de sons de pássaros. Isso influenciou os bateristas que integravam os primeiros grupos de *ragtime* (gênero anterior ao *jazz*), que posicionaram sobre seus bumbos um *woodblock* e um *cowbell*.

Em 1909, a Ludwig fabrica e patenteia um pedal de bumbo batizado de *adjustable toe pedal* (pedal ajustável de dedão), que serviria de modelo para todos os demais pedais que seriam fabricados durante o século XX e, de fato, até os dias atuais. Afirma-se que essa invenção foi responsável por dar grande impulso à popularização da bateria na época. Data do mesmo ano a invenção do suporte para prato, elaborado por C. B. Wanamaker. O simples aparato consistia de uma estrutura em forma de T, fixado sobre o bumbo, e que permitiu ao baterista percutir o prato com as baquetas, ao invés de simplesmente mantê-lo preso ao bumbo

e tocá-lo unicamente quando percutisse o tambor com o pedal. A caixa-clara também teve seu sistema de afinação aperfeiçoado por Ludwig em 1910.



Figura 3. Sonny Greer e sua bateria no início do século XX (fonte: Modern Drummer, junho/1996, p.30)

Nos primeiros anos da década de 1920, tom-toms chineses são incorporados à bateria, os quais originariam, poucas décadas adiante, os modernos tom-toms e surdo. A Ludwig desenvolve modelos mais sofisticados desses tambores, dispondo de peles ajustáveis através de borboletas e com diferentes dimensões. Deu-se início às primeiras tentativas de fabricar um mecanismo que fosse acionado com o pé esquerdo e que percutisse um par de pequenos pratos fixados nessa estrutura. O modelo projetado por Vic Berton, em 1924, conhecido como *low-hat*, deu origem a atual estante de *hi-hat*, primeiramente fabricada em 1928 pela Ludwig e Slingerland a pedido do baterista Papa Jo Jones, que desejou tocar o par de pratos também com as baquetas, além do pé.

Com a crescente popularidade do cinema mudo, o baterista que atuava nesse segmento continuou utilizando diversos instrumentos que reproduzem efeitos sonoros. Por outro lado,

aqueles que tocavam *ragtime* e *jazz* possuíam um *set up* menor, composto de bumbo, caixa-clara com estante, prato suspenso, tom-tom chinês, *woodblock* e *cowbell*. Com o advento do cinema falado em 1927, gradativamente os bateristas reduziram a quantidade de acessórios dos seus instrumentos, embora ainda fossem utilizados nas rádios. Em 1928, a Ludwig lança as primeiras baterias fabricadas em série, oferecendo diferentes configurações, que atendiam às necessidades específicas dos músicos. Um desses modelos consistia de bumbo, *clanger*, caixa-clara, dois tom-toms chineses, *cowbell* e triângulo.

Os fabricantes passaram a utilizar o compensado ao invés da madeira maciça na produção dos tambores, o que os deixou bem mais leves e fáceis de transportar. Cada peça era revestida com um material plástico de diversas cores e estilos. Passou-se a produzir baquetas projetadas especificamente para o baterista, que antes utilizava pesados modelos de uso militar. A bateria se tornava cada vez mais popular.

No ano de 1931, surgem tom-toms e surdos muito semelhantes aos modelos atuais, com a diferença que as peles inferiores ainda eram fixadas com taxas e os parafusos que retesavam as peles superiores eram grandes demais, em forma de “T”. Apenas cinco anos mais tarde, em 1936, a Slingerland, em parceria com o baterista Gene Krupa, fabrica tom-toms e surdos com parafusos menores em ambos os lados dos tambores, tornando essas peças partes integrantes da bateria. O *hi-hat* projetado por Papa Jo Jones ganha popularidade e passa a ser utilizado, bem como o lendário pedal de bumbo *speed king*, da Ludwig, inventado em 1937. No último ano desse decênio, a Ludwig lança um suporte de pratos com características que seriam preservadas até os dias atuais. Passa a haver, também, uma oferta de diversos tipos de baquetas, com peso, espessura e comprimentos diversos.

Com a crescente popularização da bateria, a indústria dos instrumentos musicais volta sua atenção para esse fato, e dois lendários fabricantes de bateria surgem na década de 1940: a

Gretsch e a Rogers. Marion Evans desenvolve a membrana feita de material sintético em 1950, substituindo a pele animal. O material sintético não é tão suscetível às variações climáticas e conseqüente alteração da afinação – além de poupar os animais.

Devido à influência dos gêneros musicais que nasciam e se desenvolviam, muitos bateristas utilizaram *set ups* de bateria compostos por bumbo, caixa-clara, tom-tom, surdo, *hi-hat* e dois pratos.



Figura 4. Gene Krupa e sua Slingerland na década de 1930. (fonte: Drummer World)

4.3 Refinamento

Tendo adquirido e consolidado características que se tornariam clássicas e que seriam preservadas ao longo dos anos, verifica-se a partir da segunda metade do século XX um aprimoramento tecnológico das partes integrantes da bateria. Em 1963, a Premier desenvolve um sistema de regulagem que permite inclinar o prato para frente ou para trás, e um batedor de pedal de bumbo com duas faces de materiais diferentes que produzem sonoridades distintas. Em 1969, a Ludwig fabrica um suporte de tom-toms em forma de chifre, ideia copiada pelo fabricante brasileiro Pinguim. Em 1972, a Premier incorpora à máquina de *hi-hat*

uma mola para ajuste de tensão do pedal, e a Fibes lança um suporte para tom-toms com sistema de rótula, que permite diversos posicionamentos para os tambores sobre o bumbo.

Semelhante aos modelos modernos, data de 1973 o primeiro pedal duplo de bumbo, produzido pela Zalmer. A bateria ganha proporções cada vez maiores. Bateristas de *rock* incluem em seus *set ups* quatro tom-toms, dois surdos, dois bumbos e muitos pratos. Em 1977, a Rogers cria um sistema de braçadeiras que permite “memorizar” a posição exata que o instrumentista havia posicionado os tambores na haste dos suportes. A Ludwig desenvolve um sistema de sustentação de tom-toms conhecido na época como *vibra-bands*, que permitia que os tambores ficassem suspensos sem necessidade de um furo em seu casco – o que implicava na perda da qualidade sonora. Data desse mesmo período os primeiros passos na pesquisa da bateria eletrônica e dos sons sintéticos.



Figura 5. Max Roach e sua Ludwig na década de 1970 (fonte: Drummer World)

Em 1981, a Yamaha lança um pedal de bumbo com sapata antiderrapante; a Ludwig, em 1984, produz *set ups* com dois surdos suspensos (sem pés) e caixas com corpo de bronze, ao invés de madeira; a Simmons comercializa a primeira bateria eletrônica completa; as

ferragens passam por um desenvolvimento significativo, e cria-se um modelo muito sofisticado de suspensão dos tambores, conhecido com RIMS, que permite aos tambores muito mais sustentação, ou ressonância, do som. Com a facilidade de importações, popularizam-se no Brasil as marcas Pearl, Tama Yamaha, DW, Mapex e Remo.

Na década de 1990, torna-se ainda mais comum o uso da bateria eletrônica, que passa a dispor de uma memória digital capaz de armazenar diferentes sons e oferecer um leque de opções timbrísticas ao baterista. Esse progresso é tão notável que reduz a artificialidade das baterias eletrônicas, uma vez que os sons passam a ser captados em estúdio de diversas maneiras – considerando diferentes intensidades de toque, tipos de peles, tambores diversos – e armazenados em um “cérebro” digital. Certamente o século XXI trará mais novidades em termos de aprimoramento da bateria, e nos resta aguardar pelas inovações dos fabricantes.



Figura 6. Tony Williams e sua Gretsch na década de 1990 (fonte: Drummer World)

5. Gêneros musicais e bateristas (MOREIRA, 2010)

Não seria possível mencionar, neste trabalho, todos os gêneros musicais, conjuntos e instrumentistas dos mais de cem anos de história da bateria. Portanto, apresentamos as

principais vertentes musicais dos séculos XIX e XX, seus representantes mais expressivos e a linguagem musical própria da bateria.

5.1 Primórdios

Por volta de 1850, mesmo quando foi proibido aos escravos negros tocarem seus tambores, eles valeram-se da percussão corporal para se expressarem musicalmente. Essa prática ficou conhecida como *patting juba*, e a linguagem da bateria em seu estágio embrionário foi influenciada por esses intrincados padrões de polirritmia.

Durante a década de 1890, o baterista atuava principalmente em grupos de dança e bandas comunitárias tocando gêneros de origem europeia – polcas, valsas, quadrilhas e marchas. Para isso, utilizava a *double drumming* (par de tambores), antepassado da bateria que consistia em um bumbo e uma caixa-clara, colocada sobre uma cadeira. Não existia o pedal de bumbo, por isso esse tambor também era percutido com as baquetas. O primeiro registro fonográfico foi feito em 1917, com Tony Stabaro à bateria, acompanhando a Original Dixie Jass Band. A fim de tocar valsas e *scottisches*, Baby Dodds valeu-se de aparatos percussivos, como o triângulo. Por volta de 1919, inovou na maneira de utilizar o bumbo, executando quatro semínimas por compasso em um ritmo de dança que ficou conhecido como *toddle time*.



Figura 7. Warren “Baby” Dodds (fonte: Drummer World)

5.2 *Ragtime* e vertentes do *Jazz*

Na primeira década do século XX, o *ragtime* desfruta de muita popularidade. Trata-se de um gênero que reúne elementos da música europeia, porém, executados segundo a interpretação rítmica negra. Eubie Blake acompanhou à bateria muitos pianistas que tocavam esse gênero, reforçando a melodia com a caixa-clara e ornamentando a música com acentos rítmicos, *flams* e rufos, influência típica das marchas europeias. William Ludwig conta que, devido às exigências musicais do *ragtime*, viu-se obrigado a aperfeiçoar seu pedal de bumbo a fim de conseguir executar o gênero, muito tocado na *Storyville*. Buddy Gilmore tocou bateria na Europe’s Society Orchestra, demonstrando claramente a maneira de tocar o *ragtime* (registros datam de 1914).

O *jazz* nasce em Nova Orleans, produto da fusão entre *ragtime*, *blues*, *spirituals*, cantos de trabalho, marchas europeias e canções folclóricas. Esse processo teve início no final do século XIX, e na primeira década do século XX já se encontrava estruturado enquanto linguagem musical. Black Benny foi um dos primeiros bateristas a tocar o estilo. Com o

passar dos anos, surgem diversas ramificações do *jazz*, e as principais delas encontram-se a seguir.

Provavelmente o estilo mais autêntico do *jazz*, o *New Orleans* caracteriza-se pelo tocar de rufos fechados na caixa-clara e pelo toque de mínimas ou semínimas no bumbo, a depender a intensidade rítmica solicitada pela música. Baby Dodds destacava-se como importante baterista no gênero. O baterista também pensava melodicamente, valendo-se de seus acessórios percussivos a fim de dialogar com os outros músicos e preenchendo os espaços vazios com frases rítmicas (*fill-in*) que tivessem semelhanças com a melodia. Na década de 1920, os brancos passaram a acentuar os tempos fracos do compasso e introduziram a síncope, elemento característico da música africana.

Benny Goodman e Chick Webb são nomes significativos de músicos que aderiram ao *swing*. Essa ramificação do *jazz* se originou da cidade de Chicago e posteriormente popularizou-se no Harlem, na Nova York da década de 1930. O baterista de *swing* tinha muita liberdade para executar solos, e nessa época tornaram-se comuns as *drum battles* (duelos de bateria), onde bateristas “desafiavam-se” amigavelmente em solos virtuosos, ganhando, assim, grande destaque aos olhos do público. Gene Krupa e Buddy Rich, técnicos, velozes e musicais, talvez sejam os bateristas mais importantes e influentes desse período.



Figura 8. Buddy Rich (fonte: Drummer World)

Thelonious Monk (piano), Dizzy Gillespie (trompete), Charlie Parker (sax alto), Charlie Christian (guitarra) e Kenny Clarke (bateria), participavam de *jam sessions* no Harlem, em Nova York, durante a década de 1940, onde tocavam *bebop* – vertente do *jazz* caracterizada pela complexidade rítmica, harmônica, melódica e andamentos extremamente rápidos. Kenny Clarke introduziu inovações significativas na linguagem do *jazz* ao improvisar o acompanhamento entre caixa e bumbo e ao atribuir maior importância ao prato de condução. Art Blakey liderava o conjunto Jazz Messengers, Max Roach tocava melodicamente, Elvin Jones elaborou a independência rítmica a quatro vozes: todos esses importantes bateristas eram muito estudiosos e tinham profundo conhecimento harmônico, melódico, rítmico e estrutural.

Sessenta anos depois de seu nascimento, o *jazz* havia se desenvolvido bastante. A *introspection* se caracteriza por uma sonoridade moderna e sofisticada. Integrando o Keith Jarrett Trio ao lado do contrabaixista Gary Peacock, o baterista Jack DeJohnette demonstra muita musicalidade ao tocar de forma improvisada tanto o prato quanto os tambores.

Ao fundir-se com a música *pop* e com o *rock*, o *jazz* adquire um novo caráter, especialmente devido à utilização de guitarras, baixos elétricos e sintetizadores. Dessa união surge o *jazz-rock*, ou *electric jazz*. Com seu *set up* de grandes tambores e pratos, Tony Williams chamava a atenção por sua personalidade intensa ao liderar o conjunto Lifetime. A Mahavishnu Orchestra, do guitarrista John McLaughlin, contava com Billy Cobham e sua bateria com dois bumbos. Omar Hakim e Peter Erskine integraram o conjunto norte-americano Weather Report. E não podemos deixar de mencionar o lendário Steve Gadd, um dos mais influentes bateristas de todos os tempos, tendo acompanhado dezenas de importantes nomes da música – Chet Baker, Frank Sinatra, Eric Clapton, Chick Corea e muitos outros.



Figura 9. Steve Gadd (fonte: Drummer World)

5.3 Rock n' Roll e suas vertentes

Às vezes se diz que o *rock n' roll* é a maneira *country* de se tocar o *blues*. *Rock Around the Clock*, um sucesso memorável, contou com o baterista Dick Richards na gravação feita por Bill Haley & His Comets, no ano de 1954. *Ain't that a Shame*, de Fats Domino, gravada por Pat Boone com o *jazzista* Earl Palmer à bateria, também é um dos primeiros registros do gênero. Antes da década de 1950 havia apenas bateristas de *jazz*, e a linguagem do instrumento no *rock n' roll* ainda não havia sido desenvolvida, motivo pelo qual utilizavam-se *ostinatos* do *swing* no acompanhamento rítmico. Por volta de 1956 a divisão binária do pulso se populariza, e os bateristas passam a tocar colcheias no *hi-hat* – o que se tornaria a base da interpretação na bateria em outros estilos musicais, como o *pop* e o *funk*.

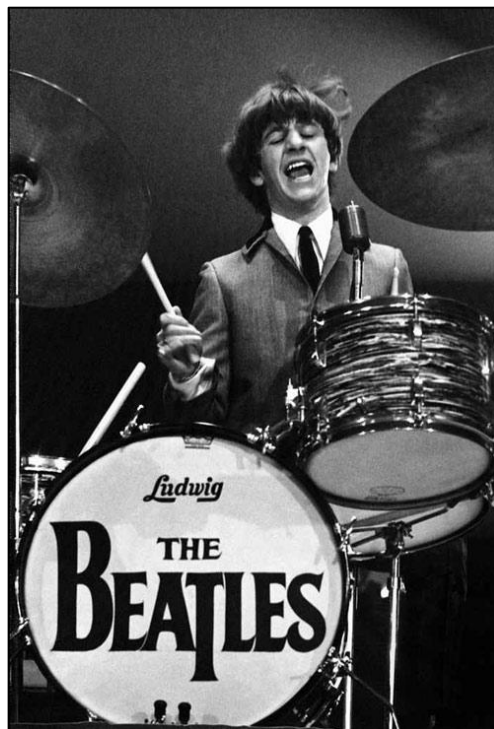


Figura 10. Ringo Starr (fonte: Drummer World)

A *pop music* (abreviação de *popular music*, ou música popular), origina-se na Inglaterra, em 1960. O conjunto inglês The Beatles, com Ringo Star à bateria, sem dúvida é o maior expoente dessa vertente do *rock n' roll*. Charlie Wattz, do Rolling Stones, é outro importante nome do gênero, e reflete em sua maneira de tocar a origem *jazzista* dos bateristas da década anterior. Com a música *pop* estabeleceu-se definitivamente o acompanhamento em colcheias no *hi-hat*.

Os conjuntos mais notáveis do *heavy rock* são o Led Zeppelin e o Deep Purple, com John Bonham e Ian Paice à bateria, respectivamente. Bonham é reconhecido por sua consistência rítmica e velocidade impressionante (um bom exemplo é o solo que realizou na música instrumental *Moby Dick*, com o Led Zeppelin). O *heavy rock* oferece muitas possibilidades expressivas ao baterista, através da plena utilização de todos os tambores e pratos.



Figura 11. John Bonham (fonte: Drummer World)

Também conhecido no Brasil como *rock progressivo*, o *euro rock* destaca-se pelo alto nível musical dos instrumentistas. O virtuoso Neil Peart integrou o conjunto canadense Rush, Ginger Baker atuou no Cream e Carl Palmer na Emerson, Lake & Palmer. Todos esses músicos talentosos contribuíram para o desenvolvimento da linguagem da bateria nessa ramificação do *rock n' roll* e demonstraram muita personalidade em suas maneiras inovadoras de tocar.

Há importantes bateristas que integraram notáveis conjuntos de *funk*, como Jabo Starks, que acompanhou James Brown, e David Garibaldi, da Tower of Power – um verdadeiro compositor de *grooves* sofisticados e musicais. Através do acompanhamento em colcheias no *hi-hat*, do bumbo enfatizado no primeiro tempo e da caixa acentuada no segundo e quarto tempos, o baterista de *funk* assenta a fundação rítmica e mantém o pulso sólido.

5.4 Atualidade

Na primeira década do século XXI, a popularidade da bateria nunca esteve tão evidente. Verifica-se a ampla utilização do instrumento em diversos estilos musicais, desde os tradicionais até aqueles ainda sem classificação, designados simplesmente como “fusão”, que reúnem elementos do *jazz*, *pop*, *rock* e gêneros brasileiros latinos. Bateristas como Vinnie Colaiuta, Steve Smith, Dave Weckl, Dennis Chambers, Marvin Smith, Bill Stewart, John Riley, entre muitos outros, construíram carreiras sólidas como instrumentistas acompanhando importantes nomes da música. Alguns dele são, inclusive, compositores e arranjadores.



Figura 12. Dave Weckl (fonte: Drummer World)

6. Bateria no Brasil (MOREIRA, 2010)

6.1 Chegada ao Rio de Janeiro

O tamboril, tambor semelhante à caixa-clara, foi um dos instrumentos trazidos pelos colonizadores vindos de Portugal. Três séculos mais tarde, por volta de 1830, bandas militares contavam em suas formações com o bumbo, a caixa-clara e o prato. Durante as festas de carnaval, onde se tocavam polcas, valsas e quadrilhas, as mesmas bandas realizavam apresentações.

Antes da chegada da bateria ao Brasil, os negros tocavam jongs utilizando tambores africanos, além de bumbo e caixa-clara. No nordeste, as bandas de pífano utilizavam zabumba, tarol e prato – a primitiva bateria brasileira, muito semelhante a norte-americana, com exceção do zabumba ao invés do bumbo.

A bateria chegou primeiro à cidade do Rio de Janeiro, acompanhada dos gêneros que nasciam nos Estados Unidos – *ragtime* e *foxtrote* –, gravados em meados de 1914. Na segunda década do século XX, em seu estado inicial de desenvolvimento, a bateria se tornaria conhecida no sudeste através da Harry Kosarin Jazz Band. Passou a ser utilizada em sua forma completa a partir de 1924, quando um grupo de *jazz* vindo dos Estados Unidos e trazendo o instrumento excursionou pela América do Sul.



Figura 13. Harry Kosarin (fonte: Blog do Oscar Bolão)

6.2 Popularização

Assim como aconteceu nos Estados Unidos, a bateria foi amplamente utilizada nos cinemas (para produzir efeitos sonoros) e em salões de bailes, onde bandas de *jazz* tocavam samba, maxixe, marcha-rancho, tango, *foxtrote* e valsa. Valfrido Pereira da Silva, que além de baterista foi compositor, atuou nesse contexto. Segundo Luciano Perrone, um dos primeiros e mais importantes bateristas do Brasil, o *set up* utilizado nos cinemas era composto de um bumbo sem pedal, uma caixa-clara colocada sobre uma cadeira e um prato suspenso por uma corda amarrada na grade que separava o conjunto da plateia. Perrone participou da

inauguração da Radio Nacional e tocou na orquestra da emissora durante muitos anos, além de ter acompanhado o maestro Radamés Gnattali. Ao transpor a linguagem dos instrumentos de percussão para a bateria, Perrone desenvolveu uma incrível personalidade musical, manifesta através da sua maneira única e caracteristicamente brasileira de tocar.



Figura 14. Luciano Perrone (fonte: Blog do Oscar Bolão)

A partir da década de 1930, a popularidade das *big bands* cresceu bastante, e a bateria tornou-se ainda mais conhecida. Os bateristas dessa época iniciaram a elaboração da linguagem do instrumento a fim de executarem os gêneros nacionais – baião, xote, samba-canção, bolero. Como o *hi-hat* ainda não havia sido incorporado ao *set up*, os bateristas conduziam na caixa-clara e improvisavam toques nos demais tambores, dando origem ao samba-cruzado (cruzavam-se os braços ao se tocar dessa maneira). Em 1954, o *hi-hat* foi introduzido nesse gênero, e podia-se ouvi-lo tocando as colcheias no contratempo, *ostinato* utilizado até os dias atuais.

6.3 Gêneros musicais e bateristas

Nos anos da década de 1950, havia uma enorme quantidade de casas noturnas na cidade de São Paulo, onde se tocava *jazz* e bossa nova. Esse ambiente proporcionou o crescimento da popularidade da bateria.

Milton Banana, um dos mais expressivos bateristas brasileiros, atuou intensamente nesse período, acompanhando Tom Jobim e João Gilberto e contribuindo para o desenvolvimento da linguagem do samba e da bossa.

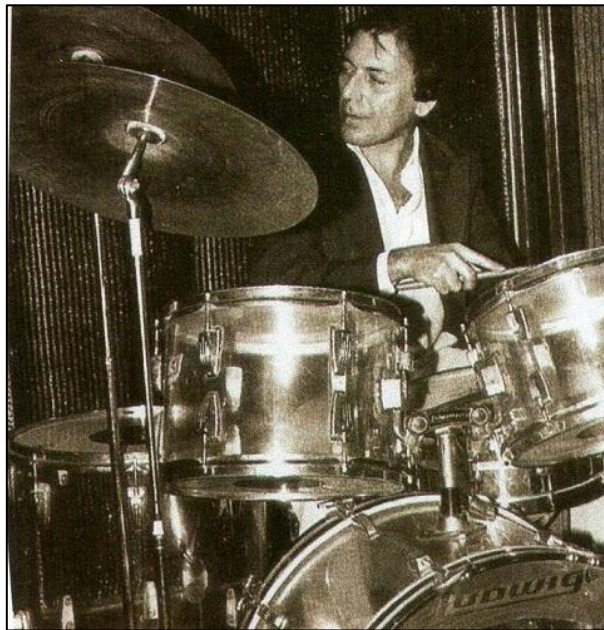


Figura 15. Milton Banana (fonte: Blog do Oscar Bolão)

A música norte-americana, em especial o *jazz*, exerceu significativa influência nos gêneros nacionais. Na década de 1960, nasceram importantes trios que interpretavam o samba e a bossa nova com o caráter do *bebop*. O baterista Hércio Milito fundou o Tamba Trio no beco das garrafas, em São Paulo, local onde importantes bateristas costumavam participar das *jam sessions* – Dom Um Romão (Copa Trio) e Edison Machado (Rio 65 Trio). Nessa mesma década surgem no mercado os fabricantes nacionais de bateria, fato que evidencia o espaço e

a popularidade conquistados pelo instrumento. Gaeta, Weril, Gope, Pinguim, Saema e Caramuru são os mais conhecidos.



Figura 16. Edison Machado (fonte: Blog do Oscar Bolão)

O Tropicalismo foi outro importante movimento musical brasileiro da década de 1970. Caracteristicamente experimentalista e inovador, contribuiu para o desenvolvimento da linguagem da bateria. Tutty Moreno integrou os conjuntos de Maria Bethania e Caetano Veloso, sendo um dos bateristas mais atuantes nessa época.

O *rock* e o *pop* também estiveram (e estão) vividamente presentes no Brasil através de diversos conjuntos. Na década de 1970, alguns membros do movimento Tropicalista aderiram a essa vertente, como Rita Lee, Raul Seixas, o conjunto Secos e Molhados e Os Mutantes, esse último com Rui Motta à bateria.

Na cena da música instrumental, destacam-se provavelmente os melhores bateristas do Brasil. Tendo acompanhado Hermeto Pascoal, o niteroiense Marcio Bahia exhibe criatividade e musicalidade de alto nível. Adelson Silva, da Spok Frevo Orquestra, modernizou a maneira de

se tocar o frevo na bateria. Plínio Araujo, da Orquestra do Maestro Fon-Fon, foi o primeiro a desenvolver a linguagem baterística no choro.

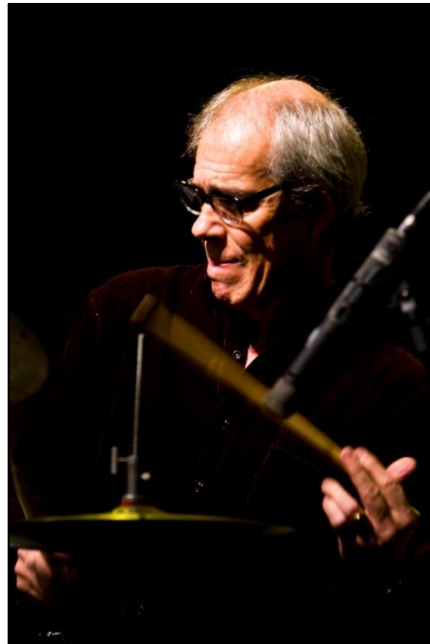


Figura 17. Tutty Moreno (fonte: Blog do Oscar Bolão)

Na década de 1980, o *Rock* Brasil torna-se um verdadeiro manancial de bandas e bateristas: Charles Gavin (Titãs), João Barone (Paralamas do Sucesso), Claudio Infante (Kid Abelha), Leonardo Galasso (Ultraje a Rigor), Carlos Maltz (Engenheiros do Havaí) e Guto Goffi (Barão Vermelho), são importantes nomes que devem ser mencionados devido às suas relevantes contribuições na consolidação da importância da bateria na música brasileira.

6.4 Atualidade

Na última década do século XX e nos primeiros anos do século XXI, o desenvolvimento linguístico e tecnológico da bateria nunca foi tão expressivo. Kiko Freitas, atualmente acompanhando João Bosco, é uma das grandes revelações da atualidade. Com técnica e musicalidade fantásticas, esse baterista projeta o Brasil na esfera internacional e desperta o interesse pela música do país. Outra figura importante é Carlos Bala, que integrou

o conjunto de Djavan por muitos anos. Moderno e com vocabulário musical refinado, Bala participou de muitas gravações dos discos de grandes artistas brasileiro – Chico Buarque, Gal Costa, João Bosco, Gilberto Gil. Xande Figueiredo é um *virtuose* e impressiona pela fluidez com que toca a bateria. Acompanhou muitos artistas pelo Brasil, entre eles Cazusa, Johnny Alf, Jovino Santos Neto e Edu Lobo, além de atuar em conjuntos de música instrumental.

A popularidade e importância que a bateria assumiu ao longo dos anos tornaram frequente os *workshops*, onde o baterista ministra uma aula, executa músicas com instrumentistas convidados e a plateia participa com perguntas e comentários. Mauricio Leite e Douglas Las Casas são exemplos de bateristas que atuam nesse segmento. Muitos outros grandes bateristas possuem certificados internacionais de importantes instituições de ensino de música, como a Berklee College of Music, a Drummers Collective e a Musicians Institute. Alguns são diretores, e até proprietários, de escolas de música no Brasil, tendo, inclusive, produzido seu próprio material didático. A lista de nomes é enorme.



Figura 18. Kiko Freitas (fonte: Home Page do Kiko Freitas)

7. Conclusão

A longa jornada da bateria, desde a sua origem até os dias de hoje, teve início há mais de um século, em Nova Orleans, nos Estados Unidos, quando diferentes tipos de tambores e pratos milenares aos poucos foram agregados, dando forma e som ao instrumento. O contexto histórico, social e cultural do surgimento da bateria, o aprimoramento tecnológico que a aperfeiçoou ao longo dos anos, o desenvolvimento dos gêneros musicais através das décadas e os incontáveis bateristas atuantes em muitas partes do mundo, tudo isso deixa claro e evidente a importante posição que esse instrumento ocupa e o papel indispensável que desempenha na música.



Figura 19. Bateria Odery, fabricada no Brasil (fonte: Home Page Odery)

CAPÍTULO 2

NATUREZA DA AVALIAÇÃO DE CURRÍCULO

1. Introdução

Embora haja ampla variedade de autores na área de análise de currículo, tanto brasileiros quanto estrangeiros, para fins deste trabalho utilizamos como referências “Princípios Básicos de Currículo e Ensino” (1986), de Ralph Tyler – por representar um marco como o primeiro teórico a articular as noções fundamentais sobre esse assunto – e “Avaliação de Currículo” (1979), de Arie Lewy – uma vez que a abordagem desse autor melhor se adequou à natureza desta pesquisa.

Antes de analisar o currículo do curso de bacharelado em bateria da Faculdade Santa Marcelina (FASM), instituição de ensino superior (IES) escolhida para este trabalho, é necessário fundamentar teoricamente a maneira com a qual procederemos. Para isso, nos baseamos no primeiro capítulo de “Avaliação de Currículo”, do qual extraímos os principais conceitos e métodos mais utilizados na análise de um programa de ensino.

2. Desenvolvimento e avaliação sistemática de programas educacionais

As profundas transformações pelas quais o mundo tem passado nas últimas décadas impeliram as instituições de ensino a reformularem seus currículos e até a elaborarem outros inteiramente novos e atualizados, que atendessem à realidade contemporânea dos indivíduos. A principal crítica aos currículos reside não apenas no conteúdo daquilo que se ensina, mas, principalmente, na maneira como o conhecimento é transmitido, a qual tende a enfatizar a memorização de dados contidos em livros. Esse procedimento mostrou resultados insatisfatórios. Lewy sugere algumas perguntas que devem ser feitas com relação ao programa

e método de ensino a fim de investigar sua relevância, dentre as quais destacamos: “O material de estudo está livre de conceitos e ideias obsoletos?” e “os alunos adquirirão certas atitudes e valores desejados?” (LEWY, 1979, p. 4)

2.1 Significado do termo “currículo”

Segundo Ochs (1974), é utilizado para designar o programa de uma determinada disciplina, o programa de uma matéria para um ciclo inteiro de estudos ou o programa total de diferentes matérias para um ciclo inteiro ou para todos os ciclos. Usado também em um sentido mais amplo, refere-se às várias atividades educacionais através das quais se transmite o conteúdo, bem como os materiais utilizados e métodos empregados. (citado por LEWY, 1974)

Lewy elenca princípios importantes que se deve ter em mente ao avaliar um currículo: foco do programa, veículo de instrução, organização do material, estratégias de ensino, organização do trabalho em classe e o papel do professor.

2.2 Influência de modelos nos estudos empíricos

Não é comum que a avaliação de currículo seja feita com base em apenas um único referencial teórico, senão que é habitual que exista um intercâmbio entre diferentes linhas de pensamento. Três modelos de avaliação de currículo se tornaram mais proeminentes:

i) Obtenção dos resultados desejados: proposto por Tyler, procura verificar se os objetivos educacionais foram ou não alcançados. Esse modelo foi criticado por alguns autores devido a enfatizar demasiadamente os resultados do programa e desconsiderar outras variáveis do processo e a análise de condições antecedentes que pudessem afetar seu êxito.

ii) Estabelecimento de méritos: segundo essa perspectiva, a avaliação de um programa pode ser feita durante seu processo de elaboração (avaliação formativa), ou após este ser concluído

(avaliação somativa). O ponto-chave aqui não são as questões levantadas quanto ao currículo que se avalia, mas o momento em que tais questões são colocadas.

iii) Tomada de decisão: sob essa ótica, “a avaliação só vale a pena se seus resultados afetarem ações futuras.” (LEWY, 1979, p. 13). O avaliador do currículo deve participar ativamente nas tomadas de decisão, sugerindo alternativas com base na análise dos dados coletados.

2.3 Seis facetas da avaliação de currículo

i) Desenvolvimento do programa

- Determinação dos objetivos gerais: “Esses objetivos educacionais tornam-se os critérios pelos quais são selecionados materiais, se esboça o conteúdo, se desenvolvem procedimentos de ensino e se preparam testes e exames.” (TYLER, 1986, p. 3). Com base em estudos sobre diferentes aspectos sociais, cabe ao avaliador de currículo atentar para que os objetivos do programa sejam pertinentes e viáveis. Embora encontre algumas limitações, a realização de entrevistas, inclusive com os próprios estudantes, pode constituir um ponto de partida na pesquisa para estabelecimento dos objetivos curriculares.
- Planejamento: nessa etapa, definem-se as atividades curriculares específicas. É fundamental a verificação do custo e viabilidade da sua implementação. Quando possível, realiza-se uma testagem preliminar das experiências de aprendizagem sugeridas.
- Testagem preliminar e revisão: Nas últimas décadas tem sido muito comum a testagem preliminar dos programas de ensino antes de efetivá-los em uma instituição educacional, pois “os programas devem estar ajustados às necessidades dos alunos, e não os alunos serem selecionados para responderem às solicitações do programa” (LEWY, 1979, p. 19). Procedendo assim, pode-se corrigir, ajustar e aperfeiçoar o currículo.

- Testagem em campo: diferente da testagem preliminar, essa etapa põe o programa à prova com uma quantidade bem maior de indivíduos e aprofunda mais as questões levantadas anteriormente. Por isso, se aproxima mais da situação real de implementação do currículo.
- Implementação: é a efetiva utilização do currículo em uma instituição de ensino. Faz-se necessário conscientizar todos os professores das características do programa que utilizarão através de um treinamento “pré-serviço” e “em serviço”.
- Controle de qualidade: tem como objetivo a manutenção da relevância e pertinência do currículo, que pode ser afetado com o passar do tempo e se tornar obsoleto, fazendo-se necessária sua atualização parcial e até total, em um setor ou integralmente. O planejamento de currículo é um processo cíclico contínuo.

ii) Avaliação de componentes do programa

Procura verificar a eficiência e o sucesso de um currículo através da avaliação de suas partes integrantes e de como estas se relacionam com o todo. Essa avaliação pode ser feita desde os materiais instrucionais, passando pelas ferramentas de ensino-aprendizagem até o programa de treinamento dos professores.

iii) Critérios

“Cada item, evento ou característica específica que fornece base para julgamento é aqui denominado ‘critério’” (LEWY, 1979, p. 25). Geralmente dizem respeito à:

- Produtos: podem-se dividir em produtos de longo e curto alcance. Os mais utilizados são os de curto alcance, que são verificados logo após a conclusão do programa. Também são classificados quanto aos produtos pretendidos e os não-pretendidos.
- Processos: procura avaliar a participação, interesse, satisfação e iniciativa dos alunos com relação ao programa de ensino, bem como a comunicação entre professores e estudantes.

- Ajustamento aos padrões: é possível levantar as seguintes questões: “o programa contém informação precisa e atualizada?”, “os objetivos do programa são relevantes para os problemas da vida contemporânea?” (LEWY, 1979, p. 27)

iv) Tipos de dados

No processo de coleta e avaliação de dados, destacam-se três tipos principais:

- Julgamento: além dos avaliadores de currículo, outros sujeitos, tais como alunos, pais e professores, são solicitados a opinar sobre o programa. A coleta desse tipo de dado pode ser feita através de entrevistas (estruturadas ou não), questionários (abertos ou de múltipla escolha) ou grupos de discussão.
- Processos de observação: consiste na observação prática do programa em funcionamento. É muito útil para três propósitos: identifica consequências não pretendidas ou não planejadas pelo currículo, fornece informações quanto à implementação apropriada do programa e evidencia o domínio de determinado assunto, ferramenta, estratégia etc., por parte dos estudantes e professores.
- Produtos dos alunos: são as respostas dos alunos a diferentes situações educacionais a que são expostos. Podem ser de ordem cognitiva ou afetiva. Por exemplo: trabalhos, resultados de avaliações escritas, relacionamentos interpessoais etc.

v) Método de sistematizar dados

A sistematização de todos os dados coletados pode ser feita de maneira quantitativa ou qualitativa. Na primeira, utilizam-se instrumentos estatísticos para organizar os dados e produzir resultados. A segunda é feita de maneira descritiva, sem se valer de números exatos ou fórmulas matemáticas. Independentemente das ferramentas que forem utilizadas para se

coletar dados, a sistematização pode ser feita quantitativa ou qualitativamente, a depender da maior ou menor adequação de uma ou outra a determinados dados.

vi) Papéis da avaliação de currículo

Diz-se que o papel é formativo quando as atividades de avaliação do programa auxiliam em seu desenvolvimento, e que é somativo quando essas atividades são realizadas após a conclusão do programa. A seleção dos elementos do programa e a modificação desses elementos enquadram-se no papel formativo, enquanto que a qualificação do uso do programa tem papel somativo.

2.4 Requisitos mínimos da avaliação

Uma grande variedade de focos de avaliação, métodos, estratégias e instrumentos são mencionados aqui não para encorajar o avaliador a utilizar todos no contexto de um único programa, mas para fornecer um amplo inventário das atividades mais relevantes que podem ser selecionadas para responder às questões cruciais. (LEWY, 1979)

3. Curso de bacharelado em bateria da Faculdade Santa Marcelina (FASM)

3.1 Faculdade

Em toda sua história de mais de 80 anos, o curso de música da Faculdade Santa Marcelina teve o compromisso com a contemporaneidade, tanto em relação às tendências artísticas quanto ao campo de atuação do profissional de música. É reconhecido por sua tradição e excelência na formação de músicos que ocupam espaço de destaque no cenário nacional e internacional da música. O curso conta com quatro linhas de formação específicas: canto, composição, instrumento e regência. Um eixo de matérias comuns fundamenta e subsidia as ramificações exigidas pelas quatro linhas de formação, com conteúdos teóricos e práticos indispensáveis para o desenvolvimento criativo do pensamento e da ação musical.

O curso de música visa a formar o profissional com um cabedal de conhecimentos e experiências que ultrapassem suas linhas de formação específica; que seja competente e especializado em sua área, mas aberto a projetos interdisciplinares, capaz de se integrar e de transformar as condições do mercado, de melhorar o nível de todo e qualquer ambiente de trabalho em que esteja atuando, de descobrir e de criar oportunidades de desempenho profissional. (FASM, 2012)

3.2 Análise do currículo

A fim de realizarmos a análise do curso de bacharelado em bateria oferecido pela FASM, elaboramos um quadro com base naquele apresentado em “Avaliação de Currículo” (LEWY, 1979, p. 73). Nele estão contidos alguns critérios e seus respectivos objetos de investigação. Ao avaliador também compete a elaboração de novos critérios, adequados à avaliação de um programa em particular. Os documentos analisados encontram-se em anexo.

Quadro 1. Critérios de avaliação do currículo

<i>Critérios</i>	<i>Definição</i>
Relevância quanto aos objetivos	O conteúdo do programa deve ser eficaz para a concretização dos objetivos instrucionais.
Atualidade	Busca assegurar que o conteúdo selecionado esteja de acordo com a realidade atual.
	Embora haja ênfase nas disciplinas específicas, estas devem estar

Equilíbrio de conteúdos	correlacionadas com as demais da maneira mais equilibrada possível.
Estrutura organizacional do conteúdo	Os conteúdos específicos devem estar relacionados vertical e horizontalmente, assim como os aspectos essenciais de cada disciplina em particular. O conteúdo do programa deve dialogar com outras experiências de aprendizagem.
Relevância das disciplinas não-específicas	As disciplinas não-específicas devem garantir uma formação completa ao músico, sem tentar especializá-lo nelas.

3.2.1 Relevância quanto aos objetivos

De maneira geral, os objetivos traçados pela FASM são significativamente relevantes e compatíveis com a estrutura organizacional do curso de música. A faculdade procura formar profissionais com ampla capacidade de atuação em diversos segmentos da área musical, independente da especialização escolhida (canto, composição, instrumento e regência), com exceção da área pedagógica, já que essa modalidade não é oferecida pela instituição. Disciplinas como história da música, percepção musical, canto coral, metodologia de pesquisa e informática compõe um núcleo comum às diferentes especializações, garantindo, assim, que o estudante obtenha uma formação completa.

3.2.2 Atualidade

O oferecimento de disciplinas como música contemporânea, produção musical, temas da cultura contemporânea, tecnologia do áudio, acústica e informática, sem dúvida reflete o interesse da FASM em contextualizar seus estudantes na realidade do mundo atual, onde esses saberes tornaram-se essenciais ao músico contemporâneo. O programa do curso de bateria possibilita ao bacharelado o contato com os principais gêneros praticados no repertório da música popular – *samba, jazz, blues, funk, rock, pop* –, tanto nas aulas do instrumento quanto através das vivências nas práticas de conjunto. Isso evidencia o interesse da FASM em capacitar seus estudantes à atuação no cenário musical contemporâneo.

3.2.3 Equilíbrio de conteúdos

Através da análise dos conteúdos do currículo de bateria da FASM, verificamos haver um equilíbrio satisfatório entre as disciplinas específicas e as não-específicas. Há, também, uma adequada distribuição dos conhecimentos relacionados ao instrumento, onde estão presentes aspectos de leitura musical, técnica aplicada à bateria (rudimentos e solos militares), noções de forma musical, acompanhamento em diversos estilos e improvisação. Ao bacharelado também são oferecidas masterclasses, audições e vídeos comentados, o que torna o curso rico e dinâmico.

3.2.4 Estrutura organizacional do conteúdo

O curso de bacharelado em bateria oferecido pela FASM tem duração mínima de três e máxima de quatro anos, com carga horária mínima obrigatória de 2940 horas. Seu conteúdo encontra-se dividido em três grandes seções, cada uma delas referente ao período de um ano. Em cada uma dessas seções, os assuntos tratados encontram-se ainda divididos em dois subgrupos: aqueles que devem ser apenas trabalhados em aula e aqueles que, além disso, devem ser apresentados e avaliados por uma banca examinadora. O grau de complexidade dos

assuntos é progressivamente apresentado, e inclui tanto aspectos técnicos do instrumento (rudimentos, leitura, transcrições), como práticos (performance em grupo, improviso). Quanto ao material instrucional (livros didáticos, especificamente) o curso de bacharelado em bateria da FASM utiliza os principais títulos tradicionalmente utilizados há muitos anos por grande parte das escolas de bateria, como, por exemplo, o “All-american drummer: 150 rudimental solos” de Charley S. Wilcoxon, “The new breed”, de Gary Chester e “Novos caminhos da bateria brasileira” de Sérgio Gomes. Assim, o conteúdo encontra-se satisfatoriamente organizado em sua distribuição, uma vez que todos os campos de conhecimento relativos à bateria são cobertos, e o programa não se encontra inflado.

3.2.5 Relevância das disciplinas não-específicas

As instituições de ensino, especialmente as de nível superior, devem qualificar e formar não apenas instrumentistas – bateristas, guitarristas, saxofonistas, cantores –, mas músicos completos. Deve-se ter em mente que, qualquer que seja o instrumento que um indivíduo escolha (ou até mais de um), a música não pode ser reduzida a uma simples execução instrumental. Ao contrário, deve ser encarada como um amplo conjunto de saberes interrelacionados, sem os quais se torna impossível o desenvolvimento dos vários potenciais disponíveis. Por esse motivo, é compulsório aos cursos de instrumento e canto (de nível técnico e superior) que ofereçam em seus programas disciplinas não-específicas, com o objetivo de diversificar e ampliar as habilidades dos estudantes de música. Felizmente encontramos essa realidade na FASM. Além das já mencionadas anteriormente, o curso de bacharelado em bateria oferece disciplinas de análise musical, contraponto, música brasileira, repertório complementar, entre outras, todas muito relevantes ao músico. Notemos a especial importância da disciplina de instrumento complementar. Torna-se essencial ao baterista o contato com instrumentos harmônicos e melódicos, como o piano ou o violão, a fim de estimular o desenvolvimento da sensibilidade a elementos musicais outros além do ritmo.

Entretanto, as disciplinas não-específicas devem não somente contribuir para o desenvolvimento do estudante, e não tentar especializá-lo em si mesma. Tyler sugere a seguinte indagação: com o que pode contribuir essa disciplina para aqueles que não serão especialistas no assunto? (TYLER, 1986)

4. Conclusão

A análise de um currículo não é tarefa simples, requer uma equipe de profissionais especializados e experientes. Há diversas variáveis envolvidas, diferentes parâmetros e questões a serem consideradas durante esse processo. Tendo Lewy como referencial teórico e utilizando um pouco da nossa experiência prática como baterista, procuramos investigar os aspectos mais evidentes do programa de ensino do curso de bacharelado em bateria da Faculdade Santa Marcelina. De um modo geral, foi possível constatar que o currículo da FASM é compatível com os objetivos educacionais estabelecidos pela IES, pois oferece um programa de conteúdo relevante, amplo e atual, adequadamente estruturado e transmitido de maneira dinâmica.

CAPÍTULO 3

PORPOSTA CURRICULAR DE BACHARELADO EM BATERIA

1. Introdução

O terceiro e último capítulo deste trabalho consiste na elaboração de uma proposta curricular para um curso de bacharelado em bateria em nível superior de ensino. Apresentamos e discutimos o fluxograma e seus eixos estruturantes, as disciplinas que compõe o programa e os principais assuntos relacionados ao estudo do instrumento, juntamente com sugestões de materiais instrucionais – bibliografia, discografia e *play-alongs*. Além disso, comentamos a entrevista realizada com um professor deste segmento, a fim de evidenciar o que um especialista no assunto pensa sobre importantes questões relacionadas ao ensino da bateria nas universidades. Por fim, fizemos uma breve descrição técnica dos requisitos infraestruturais e pedagógicos que uma IES deve dispor para comportar com qualidade o curso de bateria.

2. Entrevista

Conforme evidenciado anteriormente por Lewy nas questões relacionadas à natureza da avaliação curricular, consultar profissionais especialistas constitui uma valiosa ferramenta na elaboração dos objetivos institucionais, seleção do conteúdo programático, escolha do material instrucional, metodologia de ensino etc. “A entrevista pode ser a principal técnica de coleta de dados (...)”. (ALVEZ-MAZZOTTI, 2004) Portanto, realizamos uma entrevista com um importante baterista e percussionista brasileiro que atua, inclusive, na área do ensino superior de música.

Rodolfo Cardoso iniciou sua trajetória musical como baterista autodidata, se graduando posteriormente em licenciatura em música pela Universidade Federal de Brasília

(UnB). Estudou percussão erudita no Curso de Verão da Escola de Música de Brasília entre 1977 e 1981 com Luiz D'Anunciação, o mestre Pinduca, e em um curso oferecido pela Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) no Rio de Janeiro, onde ingressou como timpanista. Atua na música popular e na de concerto, somando 30 anos de experiência em orquestra sinfônica. Atualmente é professor de percussão da UNIRIO.

A lacuna na oferta do bacharelado em bateria foi o primeiro tópico discutido na entrevista. Rodolfo Cardoso acredita que esse não seja um problema relacionado apenas a esse curso, mas também aos demais bacharelados em instrumento com ênfase na música popular. Não há, no Rio de Janeiro, a oferta de cursos, em nível superior, de guitarra elétrica, baixo elétrico, cavaquinho, piano popular etc. Para ele:

As universidades esbarram, entre outras questões, na dificuldade de encontrar pessoas nessa área que tenham a titulação necessária. O curso de música popular oferecido pela UNIRIO é em arranjo, mas não há professores com a titulação exigida para os cursos de instrumento voltados para a música popular.

De fato, este parece ser um dos principais obstáculos que se apresentam frente a tentativa de implementação do curso de bacharelado em bateria, mesmo que a UNIRIO aparente estar predisposta a cooperar nesse sentido, uma vez que a escola oferece o curso de música popular com ênfase em arranjo musical. Quanto à necessidade de oferta do curso de bateria, “eu acho que haveria demanda discente, não tenho a menor dúvida quanto a isso”, diz o professor.

Rodolfo Cardoso não acredita que os profissionais atuantes no mercado de trabalho se submetem ao curso de licenciatura para obter a titulação exigida e, assim, pleiteassem uma vaga nas universidades através de um concurso. “Sinceramente, eu não acredito que alguém que já está no mercado tocando vá fazer graduação imaginando que vá dar aula. Para dar um

exemplo, se o Oscar Bolão estivesse aqui, seria de uma utilidade enorme, mas esbarramos nesse problema (da falta de titulação)”.

A ênfase do curso de bateria é uma questão fundamental, e foi o segundo tópico em debate durante a entrevista. Devido a sua formação como baterista e percussionista popular e sinfônico, Rodolfo Cardoso acredita que o bacharelado deveria receber, a princípio, uma formação ampla, mas sempre direcionada para a música brasileira. Assim como ocorre no curso de medicina, o estudante passa dois anos no módulo básico para, depois, optar por uma especialização. Similarmente, o bacharelado em bateria deveria ter, inicialmente, um amplo contato com os instrumentos de percussão e diferentes linguagens e gêneros musicais, posteriormente optando por uma especialização: bateria, percussão popular ou percussão sinfônica.

A percussão é uma coisa muito vasta. Não imagino que alguém venha para estudar só bateria, ele deve estudar outros instrumentos de percussão também. O curso deveria ter cinco anos, quatro anos, para mim, seria curto. Ele entraria no básico nos dois primeiros anos e teria contato com tudo: técnicas básicas aplicadas ao tambor, à caixa-clara, à bateria, teria contato com o tímpano, com o xilofone, com o vibrafone, com tudo, e nos outros três anos ele teria que optar. Por isso, o ideal é que tivéssemos três professores.

Rodolfo Cardoso entende que existem particularidades de linguagem da percussão erudita e popular, mas acha que existe muito mais identidade do que diferença. “Eu não admito hoje em dia alguém vir estudar percussão erudita e não tocar um surdo, um tamborim, um pandeiro. Somos percussionistas brasileiros!”

A bibliografia utilizada nos cursos do exterior é muito útil ao estudo do baterista, porém, grande parte do material contido nessa literatura se direciona ao vocabulário estilístico próprio de gêneros como o *jazz*, por exemplo. Rodolfo Cardoso não acredita que haja problema na utilização de material importado, contanto que a maneira de estudá-lo seja adequada à realidade da música brasileira.

O maior problema é como você vai usá-lo e quais os *links* você vai fazer com a prioridade do seu curso. Depende de como ele vai estudar, de qual orientação vai ter e qual a abordagem. Acontece muito de alguém estudar aqueles exercícios técnicos de *paradiddles* voltados para a linguagem *jazzística*. Os exercícios técnicos preparatórios devem estar voltados para a linguagem brasileira. Isso não significa que devemos desconhecer e não estudar a linguagem *jazzística*, ao contrário, isso é fundamental. O Paulo Moura disse uma vez que, ‘se você quiser improvisar, tenha contato com a linguagem *jazzística*.’

Quando indagado sobre as disciplinas indispensáveis ao curso de bacharelado em bateria, o professor sugeriu que houvesse: 1) o estudo técnico específico dos diferentes tambores (bateria, caixa-clara, tímpano, pandeiro etc.) e dos instrumentos de teclado (marimba, vibrafone); 2) o estudo dos instrumentos em si e sua aplicação musical; 3) apreciação musical (escuta e discussão sobre repertório e questões estilísticas); 4) aulas em grupo através das práticas de conjunto. É interessante notar que há um equilíbrio simétrico entre técnica e prática, com duas disciplinas que abordam as questões específicas dos instrumentos e duas que dizem respeito à vivência musical.

No exterior existem cursos de música que são reconhecidos por sua excelência e tradição: em Nova York há a Drummers Collective, em Boston, a Berkeley College of Music, em Los Angeles, a Musicians Institute. Esses importantes centros poderiam fornecer informações relevantes à proposta curricular de bacharelado em bateria, contanto que ajustadas à realidade brasileira.

“Eu acho que se negar à informação é burrice, como é burrice também copiá-los e querer que deem conta da nossa realidade. Ser inteligente, na minha visão, é ver o que eles têm, o que é legal, o que não é, o que é viável aplicar de imediato aqui e o que não é.”

Uma das adaptações necessárias, por exemplo, seria a escolha do repertório a ser estudado, uma vez que o professor Rodolfo Cardoso entende que a ênfase do curso deve recair sobre o estudo da música brasileira. Além disso, como dito anteriormente, haveria a

necessidade de adequação do estudo técnico aos gêneros brasileiros, a fim de facilitar ao bacharelado a compreensão e internalização da linguagem da percussão nacional.

Cada universidade possui uma realidade particular. Portanto, é necessário conhecer sua respectiva estrutura e como ela funciona, a fim de estabelecer quais seriam as primeiras medidas a serem tomadas no sentido de implementar um novo curso. No caso da UNIRIO, Rodolfo Cardoso entende que um dos primeiros passos seria a abertura de um concurso com o perfil do profissional desejado e a avaliação das suas qualificações para o cargo.

3. Proposta curricular

3.1 Objetivos

Utilizamos como referências para o estabelecimento dos objetivos a serem alcançados através do curso de bacharelado em bateria o programa de ensino da FASM e a entrevista concedida pelo professor Rodolfo Cardoso.

- Aprimorar a capacidade de leitura e a técnica específica do instrumento, com ênfase na música brasileira.
- Desenvolver a noção de tocar em conjunto e ampliar o repertório específico;
- Refinar a percepção auditiva e conhecer diferentes gêneros e estilos de acompanhamento, principalmente os brasileiros.
- Desenvolver habilidades básicas nos principais instrumentos da família da percussão, inclusive nos sinfônicos (tímpano, vibrafone).

A fim de alcançar os objetivos, o estudante deve ter experiências que lhe dêem a oportunidade de praticar a espécie de comportamento sugerida pelos objetivos. (TYLER, 1986) Por esse motivo, grande parte das disciplinas do curso de bateria refere-se a atividades musicais como prática de conjunto e apreciação musical.

3.2 Fluxograma

Utilizamos como referência para esta proposta curricular o fluxograma do curso de bacharelado em instrumento da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Ao invés da grade do curso de percussão, adotamos a dos instrumentos de cordas friccionadas e sopros, pois nela consta a disciplina “música de câmara” – que não está presente no curso de percussão, mas que desempenha um papel importante nesta proposta de programa de ensino. Esse documento encontra-se em anexo. O curso superior de bateria tem duração de oito semestres (quatro anos) e está estruturado em quatro eixos temáticos, com suas respectivas disciplinas características.

- Eixo 1: Práticas interpretativas (1080 horas)
- ✓ Instrumento: Ênfase maior do programa, a disciplina de bateria encontra-se presente desde o primeiro até o último semestre. Os assuntos relativos à técnica, coordenação motora e gêneros musicais são gradualmente estudados em cada um dos semestres, em uma sequência crescente de níveis de dificuldade.
- ✓ Prática de orquestra: Também presente durante todo o curso, objetiva proporcionar a vivência do fazer musical em conjunto. A prática em três diferentes formações instrumentais encontra-se distribuída ao longo do curso, oferecendo ao estudante experiências distintas em situações específicas:
 - a) Primeiro e segundo semestres: conjunto *pop/funk/rock*;
 - b) terceiro, quarto e quinto semestres: trio;
 - c) sexto, sétimo e oitavo semestres: *big band*.

Em todas as etapas, o repertório praticado deve envolver gêneros brasileiros e estrangeiros.

- ✓ Música de câmara: Programada para se estender do terceiro ao sexto semestre, essa prática envolve pequenas formações, como trios de música instrumental suave e de volume reduzido. Aqui o bacharelado se aperfeiçoará na utilização de um tipo especial de baquetas, conhecido como vassouras.

- Eixo 2: Articulação teórico-prática (180 horas)
 - ✓ Recital: Com duração mínima de quarenta minutos cada, os recitais consistem de performances a serem apresentadas a uma banca. O repertório deve conter ao menos três gêneros distintos, dentre os quais necessariamente um deve ser brasileiro. Ocorrem ao final do terceiro, sexto e oitavo semestres.

- Eixo 3: Estruturação e criação musical (360 horas)
 - ✓ Percepção musical: Através da prática de solfejos, ditados e demais estudos relacionados à percepção musical, deseja-se estimular a sensibilização auditiva e a consequente ampliação das habilidades musicais do baterista.
 - ✓ Harmonia: O bacharelado estudará seus princípios mais importantes, como as funções harmônicas, inclinação para outras tonalidades, técnicas de modulação e harmonia instrumental, refinando, assim, sua compreensão e percepção harmônica.
 - ✓ Análise musical: Estudando as principais formas musicais, o estudante será capaz de transpor e aplicar esses conceitos em diversas situações e gêneros musicais, tornando sua compreensão musical mais rica.

- Eixo 4: Fundamentação Sócio-Cultural (120 horas)
- ✓ História da música: Além de ser um instrumentista completo, o baterista também deve estar ciente dos contextos históricos nos quais a música ocorreu e ocorre, e isso será possível através do estudo da história da música, tanto brasileira quanto mundial.

Além das disciplinas obrigatórias, que somam 1740 horas, o bacharelado deverá cumprir, também, no mínimo 300 horas de disciplinas optativas, distribuídas entre os eixos de práticas interpretativas (60 horas), estruturação e criação musical (60 horas), fundamentação sociocultural (90 horas) e fundamentação pedagógica (90 horas). A carga horária total do programa totaliza 2400h, a ser cumprida no máximo em doze semestres (seis anos).

3.3 Material instrucional

É o conjunto de instrumentos pedagógicos formais utilizados durante o processo de ensino-aprendizagem. Consiste em bibliografia, discografia e *play-alongs*.

3.3.1 Bibliografia

A bibliografia relacionada ao ensino da bateria é muito vasta. Sendo assim, com base no plano de ensino delineado pela FASM e em nossa experiência como estudante e baterista há quase quinze anos, selecionamos os mais importantes métodos tradicionalmente utilizados.

Segundo o baterista norte-americano John Riley, para ser um bom músico, o indivíduo deve possuir quatro habilidades fundamentais: técnica, musicalidade, criatividade e *groove*, ou o vocabulário específico dos gêneros musicais (RILEY, 2009). Portanto, os títulos apresentados a seguir objetivam o desenvolvimento desses quatro requisitos, os quais encontram-se divididos em três categorias temáticas relacionadas ao estudo da bateria.

- Técnica: todo instrumentista deve almejar ter controle sobre seu instrumento para que possa executá-lo com o mínimo de esforço e o máximo de desempenho. Existem diversos exercícios de repetição de movimentos específicos cujo objetivo é fazer com que o corpo assimile a mecânica desejada. Como sugestão bibliográfica, optamos por três títulos: “Stick Control”, de Lawrence Stone, “Master Studies”, de Joe Morello, e “150 Rudimental Solos”, de Charley Wilcoxon.

- ✓ “Stick Control” é um dos mais antigos métodos de técnica utilizados mundialmente. Contém séries de exercícios agrupados em seções bem divididas. Como o próprio nome sugere, o objetivo desse material é alcançar o “controle das baquetas”, ou seja, a capacidade de executar diversos padrões e combinações de toques de maneira consistente, clara e relaxada. Nele, encontramos exercícios de toque simples, toque duplo, *paradiddles*, *flams*, rulos fechados, bem como variações e combinações desses rudimentos.

- ✓ Joe Morello apresenta em seu “Master Studies” exercícios incrivelmente eficazes, capazes de ajudar o baterista a desenvolver excelente técnica ao instrumento. A ênfase desse material está nos estudos de notas acentuadas e não-acentuadas, trabalhados através de combinações incomuns de baqueteamentos, e nos longos exercícios de resistência, que consistem de progressões de números de toques cada vez maiores.

- ✓ Uma excelente maneira de aplicar musicalmente todos esses exercícios é através do estudo dos tradicionais solos militares de caixa-clara, que, além de reunirem diversos rudimentos, acentuações e divisões rítmicas, também exercitam a leitura e noções de forma musical. Para isso, sugerimos “150 Rudimental Solos”, de Charley Wilcoxon.

- Coordenação/Independência motora: A bateria é um instrumento de percussão que oferece a possibilidade de quatro vozes soarem independentemente através da utilização dos quatro membros do corpo em simultaneidade. Portanto, fica evidente que a coordenação motora é uma habilidade indispensável para o baterista.
- ✓ O método “Time Functioning Patterns”, de Gary Chaffee, é um volume da série “Patterns” (Padrões) do mesmo autor, e nesse livro em especial encontramos uma imensa variedade de exercícios de combinações entre toques de prato, caixa e bumbo, os quais, além de ampliarem a coordenação motora, exercitam paralela e simultaneamente a linguagem do *pop*, *rock*, *funk* e *jazz* na bateria.
- ✓ “The New Breed”, de Gary Chester, proporciona um estudo mais avançado, não somente da coordenação, mas também da independência motora a quatro vozes. Basicamente, o autor elaborou 39 sistemas, ou padrões, que devem ser aplicados sobre a leitura de linhas rítmicas. O desafio está no fato de que, para cada um dos sistemas, um membro do corpo é responsável pela realização da leitura, enquanto os demais executam o ostinato em questão.
- Gêneros musicais: O curso de bacharelado em bateria ambiciona formar um músico capaz de atuar em diversas situações musicais. Por isso, o repertório e estilos a serem estudados devem ser os mais diversificados possíveis.
- ✓ No âmbito da música brasileira, “Batuque é um Privilégio”, de Oscar Bolão, contém diversos tipos de acompanhamento que a bateria pode desempenhar nos gêneros musicais brasileiros, entre eles o samba, o maracatu e o frevo. Produto da pesquisa realizada por seu autor, esse material é bastante rico e detalhado, indispensável ao estudante de bateria.

- ✓ Embora o “Time Functioning” articule os fundamentos da coordenação motora aplicados ao *jazz*, é em “The Art of Bop Drumming”, de John Riley, que encontramos a linguagem desse estilo mais elaboradamente discutida. O autor nos conduz cronologicamente ao longo dos exercícios, desde as primeiras maneiras de se tocar *jazz* na bateria, passando por *comps* (acompanhamentos) mais modernos, até ideias de frases, solos e a utilização da vassourinha. O livro acompanha, também, um cd com algumas faixas de música, com e sem a parte da bateria, para que o estudante toque junto. Além do material didático propriamente dito, John Riley discute em textos introdutórios a cada segmento do livro aspectos como timbre e vocabulário característicos do *jazz*, e cita algumas reflexões de importantes bateristas do gênero sobre questões musicais.

- ✓ Os gêneros latinos, como o *songo* e a *salsa*, serão estudados tendo como referência “Conversations in Clave”, do baterista cubano Horacio Hernandez. Esse livro também oferece exercícios de alto grau de complexidade motora aplicados à linguagem da música latina.

- ✓ Os demais gêneros – *pop*, *rock*, *funk* – têm seus fundamentos trabalhados na bibliografia sugerida acima (“Time Functioning Patterns”), e sua aplicação se dará nas práticas de conjunto.

3.3.2 Discografia

A utilização de uma discografia especialmente selecionada constitui outro importante instrumento do processo de ensino-aprendizagem. Em essência, objetiva aprofundar a compreensão do estudante sobre os diferentes momentos históricos da música e a respectiva utilização da bateria em cada um deles. A realização e estudo de transcrições de *grooves* (acompanhamentos), *fills* (viradas) e trechos de solos de bateria é um dos principais

procedimentos adotados com essa finalidade. Os gêneros musicais, já mencionados nesse capítulo, e seus representantes mais expressivos, precisam ser contemplados na seleção da discografia a ser adotada pelo curso de bateria – títulos clássicos, os que constituem marcos históricos, os pertencentes aos movimentos de vanguarda, a contemporaneidade.

3.3.3 *Play-along* (“toque junto”)

São gravações de músicas executadas por uma formação instrumental específica, contendo cada uma delas duas versões: uma com a bateria e a outra sem esse instrumento. Constitui uma técnica de ensino e de estudo muito importante, pois dá ao estudante a oportunidade de conhecer e analisar a abordagem de um baterista a uma determinada situação musical, além permitir o tocar em conjunto sem necessariamente dispor dos demais músicos. O *play-along*, além da mídia contendo os áudios, acompanha um livro com as partituras, que trazem as formas das músicas, as convenções e outras informações importantes ao baterista. Não raro, algumas edições também fornecem a harmonia das peças. São títulos importantes:

- ✓ “Toque Junto” (Renato Massa)
- ✓ “The Ultimate Play-along” (Dave Weckl)
- ✓ “The Unreel Book” (Vinnie Colaiuta)

Todos os três abordam as principais formas de acompanhamento da bateria na música mundial. O bacharelado encontrará neles diversos níveis de dificuldade, desde os acompanhamentos mais simples das faixas *pop* de “The Ultimate Play-along”, passando pela interpretação do *funk* em algumas gravações de “Toque Junto”, até níveis complexos de execução do *jazz* e *fusion* em “The Unreel Book”.

A participação em *masterclasses*, *workshops* e sessões de vídeos comentados também constituem formas importantes de ensino e aprendizagem, e são compulsórias ao estudante do curso de bacharelado em bateria.

4. Infraestrutura

Os níveis de pressão sonora produzidos por uma bateria podem ser altíssimos. Portanto, uma instituição de ensino que oferece o curso de bacharelado nesse instrumento deve necessariamente possuir uma infraestrutura adequada para que nem as atividades acadêmicas nem os arredores da IES sejam perturbados. Além disso, a universidade deve oferecer aos estudantes uma estrutura pedagógica apropriada, como salas e instrumentos musicais.

4.1 Acústica

A fim de tecer breves considerações sobre a infraestrutura acústica necessária que uma instituição de ensino deve possuir, utilizamos como referencial teórico o “Manual Prático de Acústica”, do engenheiro de som Sólon do Valle.

4.1.1 Definições

“Chamamos de *acústica* ao comportamento de um espaço em relação ao som produzido em seu interior.” (DO VALLE, 2009, p. 77) É muito comum confundir ou não diferenciar *isolamento* de *condicionamento* acústico. Isolar acusticamente um espaço significa criar barreiras físicas que impeçam a propagação de ondas sonoras, tanto de dentro para fora quanto de fora para dentro do ambiente. E condicionar um espaço diz respeito aos aspectos do conforto acústico, ou seja, a boa qualidade sonora que um ambiente produz.

4.1.2 Fenômenos acústicos (DO VALLE, 2009)

Tanto as aulas de bateria quanto o estudo individual dos bacharelados ocorrem em salas fechadas, onde quatro fenômenos físicos podem acontecer quando uma fonte sonora produz ruído em seu interior:

- a) Reflexão: A onda sonora não é absorvida pela superfície, mas refletida de volta para o ambiente com ângulo igual ao de incidência.

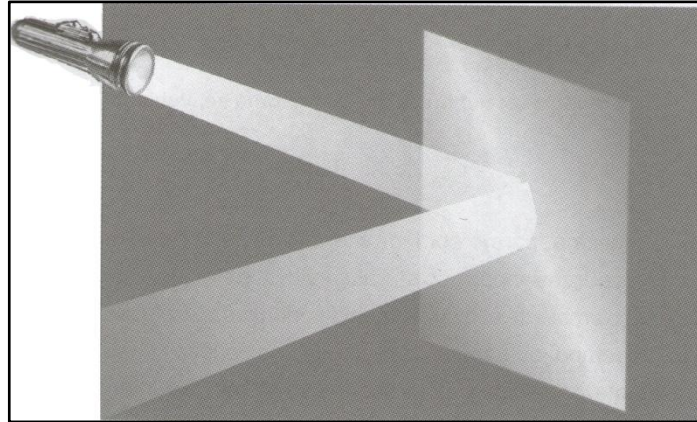


Figura 20. Reflexão (DO VALLE, 2009)

- b) Absorção: A onda é absorvida pela superfície e não retorna energia sonora para o ambiente.

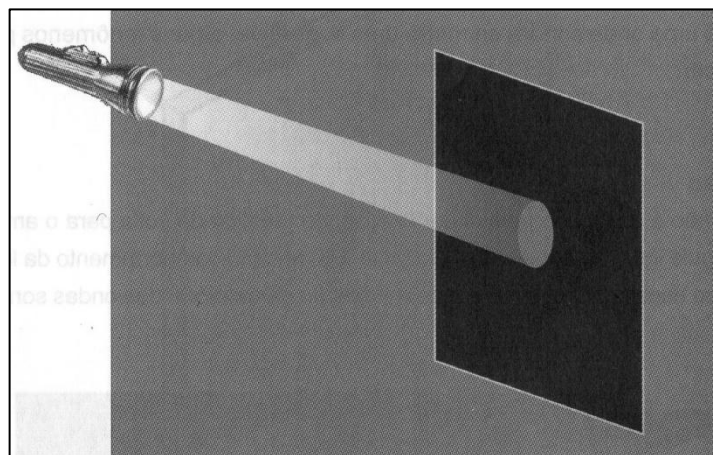


Figura 21. Absorção (DO VALLE, 2009)

c) Difusão: Ao incidir na superfície a onda sonora é espalhada por todas as direções.

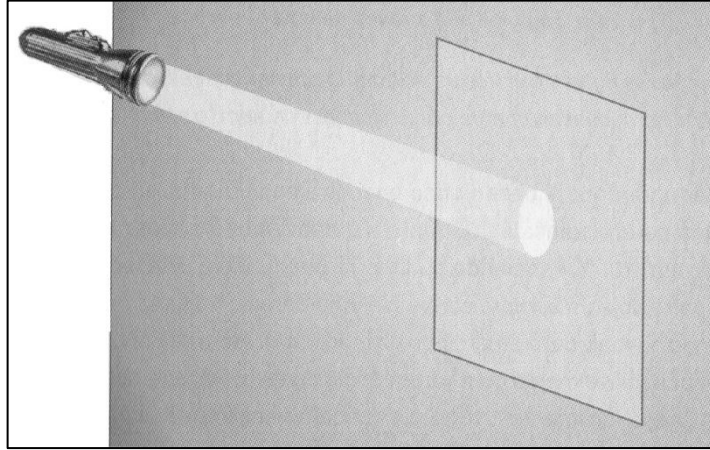


Figura 22. Difusão (DO VALLE, 2009)

d) Transmissão: O som atinge e atravessa a superfície, surgindo do outro lado após sofrer alguma atenuação.

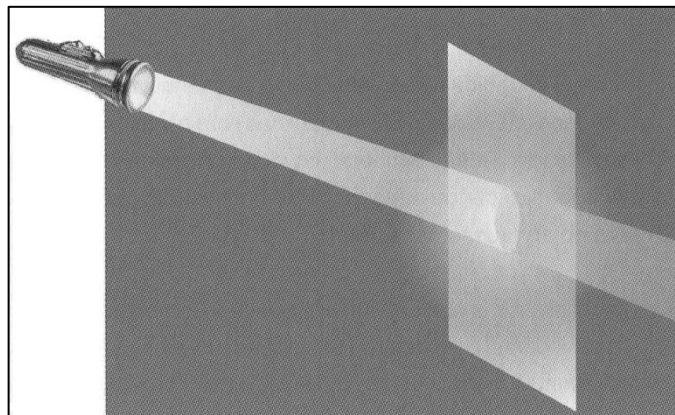


Figura 23. Transmissão (DO VALLE, 2009)

4.1.3 Fundamentos (DO VALLE, 2009)

- Tipos de transmissão de som

a) Aérea: Assim como a luz, o som se propaga em todas as direções. Portanto, janelas e portas sem vedação, paredes mal rejuntadas ou qualquer outro tipo de fresta constituem pontos frágeis onde haverá vazamento de som.

b) Estrutural: Nesse caso o ruído é transmitido por vibração, seja das paredes, da laje ou de portas e vidros leves. Quando uma fonte sonora entra em ressonância com uma estrutura, toda esta passa vibrar na mesma frequência produzida pela fonte.

4.1.4 Requisitos acústicos (DO VALLE, 2009)

O ideal é que as salas de aula e de estudo do curso de bacharelado em bateria estejam situadas no andar térreo, minimizando muito a propagação de ruídos pela estrutura do prédio, como aconteceria se estivessem situadas em qualquer outro andar (o último andar é o mais inadequado)

- Paredes: uma vez que as salas estejam localizadas no térreo, não haveria restrições na utilização de paredes pesadas, que sobrecarregariam a laje da construção em outra situação. Paredes duplas construídas em alvenaria, distanciadas dez centímetros umas das outras, o espaço vazio preenchido com material fono-absorvente – lã de vidro ou lã de rocha – desempenhariam a função de poderosas barreiras acústicas.
- Teto: pode ser feito utilizando-se duas chapas de compensado de 20 milímetros intercaladas por uma manta de borracha rígida de cinco milímetros. A alternância de materiais diferentes contribui para o isolamento.

- Piso: Por estarem situadas no andar térreo, não há maiores necessidades de um piso flutuante especial.
- Portas: Aquelas comuns, feitas de madeira, estão totalmente descartadas, pois não possuem massa suficiente para funcionarem como barreiras acústicas adequadas às necessidades aqui exigidas. A UNIRIO instalou recentemente (julho/2012) novas portas em suas salas do Instituto Villa-Lobos, feitas de ferro, com cinco centímetros de espessura e pesando em torno de 100 kg. Recheadas com material acústico em seu interior e um perfil de borracha para a vedação, são portas como essas que devem ser utilizadas nas salas do curso de bateria.
- Janelas: A existência de janelas permite a entrada de luz natural, minimizando gastos de energia elétrica e tornando o ambiente mais agradável. Porém, aquelas comuns sem vedação adequada e com vidros finos e leves não servem ao propósito de isolamento acústico. Devem ser utilizados vidros grossos (à partir de cinco milímetros), e a estrutura na qual estejam montados precisa estar muito bem vedada junto à parede – qualquer fresta, por menor que seja, permite que haja vazamento de ruído. O ideal, inclusive, é a utilização de vidros duplos e de espessuras diferentes, proporcionando, assim, maior capacidade de isolamento acústico.
- Conforto acústico: Deve haver um equilíbrio adequado entre a ocorrência dos fenômenos físicos de reflexão, absorção e difusão, do contrário, a acústica da sala pode soar “morta”, se houver demasiada absorção, ou muito “viva”, ininteligível, se houver demasiadas reflexão e difusão. Existem diferentes dispositivos que desempenham tais funções, como painéis difusores e absorvedores.

Acústica é uma ciência, não um “achismo”. Um técnico especializado deve ser consultado a fim de projetar as salas adequadamente, construir os dispositivos necessários e instalá-los da maneira correta.

4.2 Pedagógica

Duas salas de aula, cada uma equipada com um par de baterias completas (uma para o professor e outra para o bacharelado), equipamento audiovisual (televisão, media player, fones de ouvido, alto falantes etc.) e duas salas de estudo, cada uma igualmente estruturada (com apenas uma bateria completa, ao invés de duas), são suficientes para atender a demanda dos estudantes, pelo menos para este projeto inicial.

5. Conclusão

A definição dos objetivos institucionais constitui o primeiro passo na elaboração de um programa educacional. Todos os demais componentes curriculares devem ser definidos a fim de que os objetivos sejam alcançados, e a consulta aos profissionais da área pode servir como parâmetro nesse sentido.

Esta proposta curricular teve como referencial o programa e plano de ensino de bateria da FASM (quanto ao seu conteúdo programático), o fluxograma do curso de bacharelado em instrumento da UNIRIO (com relação à estruturação disciplinar), a entrevista concedida pelo professor Rodolfo Cardoso e um pouco da nossa experiência como músico-baterista. Todas as sugestões apresentadas (bibliografia, discografia etc.), bem como quaisquer outros aspectos desta proposta, não são definitivos – podem (devem) ser discutidos, ampliados e, eventualmente, até substituídos, conforme as necessidades.

Por fim, a infraestrutura acústica e pedagógica de uma instituição que oferece um curso de bateria também representa uma questão que não pode ser menosprezada, correndo o

risco das atividades acadêmicas serem prejudicadas devido à carência de espaço físico e equipamentos adequados. Especialistas precisam ser consultados a fim de que o projeto acústico seja eficiente e economicamente viável, garantindo conforto aos docentes, discentes e vizinhança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os instrumentos de percussão não são invenções recentes. Na verdade, suas origens se perdem em um passado muito remoto. Os diferentes tambores e pratos que, juntos, constituem a bateria contemporânea, também tem uma história que nos remete a um passado longínquo. Durante a transição entre os séculos XIX e XX, nos Estados Unidos, mais especificamente no sul do país, na cidade de Nova Orleans, a coexistência de fatores socioculturais específicos proporcionou o encontro das partes integrantes da bateria e seu conseqüente advento – o desenvolvimento da cidade, as práticas culturais escravas na Praça do Congo, a popularidade do bairro Storyville e a influência das bandas de fanfarra.

No decorrer do século XX, a combinação entre o progresso tecnológico e a evolução dos gêneros musicais proporcionou o desenvolvimento da linguagem da bateria. Foi um processo longo e gradual, partindo das formas simples de acompanhamento com a *double drum* nos conjuntos de dança, passando pelos estágios embrionários de se tocar *jazz* até o virtuosismo do *bebop*, a transposição estilística dos gêneros jazzísticos aplicada ao *rock n' roll* e seus desdobramentos, como o *pop* e o *funk* e a linguagem da bateria brasileira.

A elaboração de um programa de ensino obedece a procedimentos específicos e utiliza ferramentas teóricas próprias, devendo ser desenvolvido por uma equipe especializada na área pedagógica. Com base em Lewy, analisamos as características mais marcantes do programa de ensino de bateria da Faculdade Santa Marcelina (FASM) e obtivemos, assim, fonte de informação relativa ao conteúdo programático da nossa proposta curricular. O fluxograma do curso de bacharelado em instrumento da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) norteou a estruturação do nosso programa, servindo como modelo para a disposição e organização das disciplinas ao longo do curso. A entrevista com o professor de

percussão da UNIRIO, Rodolfo Cardoso, revelou as principais dificuldades que seriam enfrentadas na tentativa de implementação do bacharelado em bateria nas universidades do Rio de Janeiro, as possíveis soluções, a ênfase do curso na música brasileira e suas principais disciplinas, que deveriam envolver, além da bateria, o estudo dos instrumentos de percussão popular e erudita.

A bateria é um instrumento musical com mais de 100 anos de existência, sua trajetória rica em músicos-bateristas ao redor do mundo interpretando uma enorme variedade estilística de repertório musical. A popularidade e importância da bateria para a cultura são evidentes e demandam a implementação imediata do seu curso de bacharelado nas universidades do Rio de Janeiro, como já se observa em algumas partes do Brasil e outras partes do mundo.

REFERÊNCIAS

ALVEZ-MAZZOTTI, Alda Judith, GEWANDSZNAJDER, Fernando. O Planejamento de Pesquisas Qualitativas. In: _____. O Método nas Ciências Naturais e Sociais. 2. ed. [S.l.]. São Paulo. Pioneira, 2004, p. 147-178

BORDA, Rogério. Por uma Proposta Curricular de Curso Superior em Guitarra Elétrica. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Blog do Oscar Bolão. Disponível em <http://oscarbolog.blogspot.com.br>. Acesso em 09/10/2012.

DO VALLE, Sólon. Manual Prático de Acústica. 3. ed. Rio de Janeiro. Música e Tecnologia, 2009.

GROVE, Dicionário de Música: edição concisa. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1994.

Home Page Drummerworld. Disponível em <www.drummerworld.com> Acesso em 09/10/2012.

Home Page da Faculdade Santa Marcelina. Disponível em <www.fasm.edu.br> Acesso em 15/09/2012.

Home Page do Kiko Freitas. Disponível em <www.kikofreitas.edu.br> Acesso em 13/10/2012.

Home Page da Odery. Disponível em <www.odery.com.br> Acesso em 09/10/2012.

Home Page Wikipédia. Disponível em <www.wikipedia.com.br> Acesso em 09/10/2012.

JOHN Riley's The Master Drummer – How to practice, play and think like a pro. Alfred Publishing, 2009. DVD, 120 min.

LEWY, Arie. Avaliação de Currículo. São Paulo. Edição da Universidade de São Paulo, 1979.

MOREIRA, Uirá. A História da Bateria – da Idade da Pedra ao Século XX. Edição do autor. São Paulo, 2010.

Revista Modern Drummer, ano I, n. 1. Junho, p.30, 1996.

TYLER, Ralph. Princípios Básicos de Currículo e Ensino. 9. ed. Porto Alegre. Globo, 1986.

ANEXOS

1. Plano de ensino de bateria – FASM
2. Programa de bateria – FASM
3. Matriz curricular do curso de música – FASM
4. Fluxograma de bacharelado em instrumento – UNIRIO

PLANO DE ENSINO DE BATERIA – FASM

1. Ementa:

Desenvolvimento da habilidade técnica para execução no instrumento e da leitura prática aplicada no instrumento. Compreensão sobre a função do instrumento nas diversas linguagens e gêneros da música popular.

2. Objetivos:

- Aprimorar a capacidade de leitura;
- Aprimorar a técnica específica do instrumento;
- Desenvolver a noção de tocar em grupo;
- Ampliar repertório específico;
- Aprimorar a percepção auditiva;
- Conhecer diferentes gêneros e estilos de acompanhamento,
- Conhecer e transcrever os solistas mais importantes.

3. Conteúdos:

- Prática de leitura em diversos métodos e apostilas;
- Rudimentos;
- Solos militares;
- Noções de forma;
- Acompanhamento em diversos estilos;
- A bateria nos ritmos brasileiros e latinos;
- Noções de improvisação;
- Técnicas específicas (vassouras, mallets, etc.)

4. Procedimentos metodológicos:

- Execução de diversos estilos relacionados à música popular: Choro, Regional, Bossa Nova, Samba, Jazz, Salsa, Pop, entre outros;
- Leitura aplicada a bateria;
- Leitura dos rudimentos (solos militares)
- Estudos Dante Agostini;
- Exercícios de improvisação;
- Execução sobre os play-alongs;
- Transcrições e execução de levadas para a bateria.

5. Critérios de avaliação:

- Presença e pontualidade;
- Rendimento no processo das aulas;
- Avaliações semestrais com banca avaliadora.

6. Outras Atividades:

- Masterclasses;
- Audições comentadas;
- Vídeos comentados;
- Relatórios de shows/concertos.

PROGRAMA DE BATERIA – FASM

PRIMEIRO ANO

Itens a serem trabalhados em aula. Não serão avaliados em bancas:

1. Técnica:

Rudimentos;

a) Solos militares.

2. Leituras para bateria completa: 2/4, 4/4, 6/8 e 12/8;

3. Leituras aplicadas para bateria, abrangendo coordenação para: jazz, bossa nova, samba e baião.

Itens a serem apresentados nas bancas:

A. 4 Standards de jazz em andamentos lento e médio, incluindo:

1. Um blues;
2. Um AABA;
3. Um 32 compassos;
4. Um rhythm changes.

B. 4 temas de bossa nova em andamentos lento, médio e médio-rápido, incluindo:

1. 2 músicas de Tom Jobim;
2. 2 músicas de livre escolha.

C. Um baião ou forró.

D. Um xote de Luiz Gonzaga

E. Exercícios:

1. 8 solos militares. Escolher entre os números 1 e 80 de: WILCOXON, Charley S. *All-american drummer: 150 rudimental solos*. Edited by Richard Sakal. Cleveland: Ludwig Music, c1972;
2. Leitura de 2 exercícios de: REED, Ted. *Progressive steps to syncopation for the modern drummer*. Van Nuys: Alfred, 1996. Realizar das seguintes maneiras:
 - a. Jazz, leitura de caixa – mão esquerda;
 - b. Jazz, leitura de bumbo;
 - c. Jazz, leitura de caixa e bumbo.
3. Leitura de 2 exercícios de: CHESTER, Gary. *The new breed*. Edited by Rick Mattingly. Cedar Grove: Modern Drummer; Hal Leonard, 2006. Realizar todos somente com leitura de mão esquerda, das seguintes maneiras:
 - a. Samba no hi-hat;
 - b. Samba no prato;
 - c. Baião
4. 2 solos de livre escolha de: AGOSTINI, Dante. *Méthode de batterie: de l'école*. Paris: Dante Agostini, 2002. Vol. I:
 - a. Um em 4/4;
 - b. Um em 12/8.

SEGUNDO ANO

Itens a serem trabalhados em aula. Não serão avaliados em bancas:

1. Técnica de vassouras para todos os gêneros;
2. Ritmos brasileiros para bateria. Referência: GOMES, Sérgio. *Novos caminhos da bateria brasileira*. 2. ed. São Paulo: S. Gomes, 2005;
3. Leituras de Big Band de jazz;

4. Improvisação.
5. Transcrições de solos indicados pelo professor.

Itens a serem apresentados nas bancas:

A. Música brasileira:

1. 1 bossa médio-rápida tocada com vassouras com solo;
2. 1 samba de Paulinho da Viola;
3. 1 samba de Chico Buarque;
4. 1 afoxé;
5. 1 maracatu;
6. 1 bossa-samba com solos;
7. 1 baião com solo;
8. 1 frevo;
9. 1 marcha-rancho.

B. Jazz. Uma das músicas deve ser tocada e solada com vassouras:

1. 1 jazz waltz (3/4);
2. 1 blues;
3. 1 AABA;
4. 1 rhythm change em andamento lento, médio ou rápido com solos trade;
5. Um 32 compassos em andamento lento, médio ou rápido com solos trade.

C. Um solo transcrito e tocado pelo baterista Milton Banana.

D. Um solo transcrito e tocado pelo baterista Max Roach.

E. Um ritmo transcrito e tocado pelo baterista Nenê.

F. Dois play backs de Big Band do Livro Chart Reading de Bob Gabrieli

TERCEIRO ANO

Itens a serem trabalhados em aula. Não serão avaliados em bancas:

1. Leituras de solos para bateria completa. (Dante Agostini);
2. Coordenações e levadas para pop e funk;
3. Compassos mistos e introdução à polirritmia;
4. Leituras de Big Band de jazz.

Itens a serem apresentados nas bancas:

A. 2 solos de livre escolha de: AGOSTINI, Dante. Méthode de batterie: de l'école. Paris:

Dante Agostini, 2002. Vol.II;

B. 3 músicas tocadas com grupo:

1. 1 salsa;
2. 1 cha-cha bolero;
3. 1 afro-cubano.

C. 3 músicas brasileiras:

1. 1 em 7/4 ou 7/8;
2. 1 em 5/4 ou 5/8;
3. 1 em 3/4 ou 3/8.

D. 3 músicas pop nos andamentos:

1. Lento (balada pop);
2. Médio;
3. Médio-rápido.

E. Um samba e um jazz na forma blues com chorus inteiro de improviso;

G. Um samba e um jazz na forma AABA com chorus inteiro de improviso;

Um samba e um jazz na forma A A' (32 compassos) com chorus inteiro de improviso.

MATRIZ CURRICULAR DO CURSO DE MÚSICA – FASM

**MATRIZ CURRICULAR
CURSO DE MÚSICA
2012**

NÚCLEO COMUM	
	CH
1. Análise Musical I	80
2. Análise Musical II	80
3. Antropologia Filosófica	80
4. Atividades complementares	100
5. Canto Coral I	80
6. Canto Coral II	80
7. Contraponto I	80
8. Contraponto II	80
9. Estética	80
10. Harmonia I	80
11. Harmonia II	80
12. Harmonia III	80
13. História da Música I	80
14. História da Música II	80
15. Improvisação	80
16. Informática	80
17. Instrumento Complementar I	80
18. Instrumento Complementar II	80
19. Instrumento Complementar III	80
20. Metodologia de pesquisa	40
21. Monografia	80
22. Música brasileira	40
23. Música contemporânea	80
24. Percepção Musical I	160
25. Percepção Musical II	80
26. Percepção Musical III	80
27. Produção musical	80
28. Repertório complementar	80
29. Temas da Cultura Contemporânea	80
TOTAL	2340

NÚCLEOS ESPECÍFICOS

CANTO	CH	INSTRUMENTO	CH
Canto I	40	Instrumento escolhido I	40
Canto II	40	Instrumento escolhido II	40
Canto III	40	Instrumento escolhido III	40
Prática de grupo I	160	Prática de grupo I	160
Prática de grupo II	160	Prática de grupo II	160
Prática de grupo III	160	Prática de grupo III	160
CARGA HORÁRIA ADICIONAL AO NÚCLEO COMUM			600

COMPOSIÇÃO	CH	REGÊNCIA	CH
Composição I	80	Regência I	80
Composição II	80	Regência II	80
Composição III	80	Regência III	80
Composição IV	80	Regência IV	80
Laboratório de Regência	80	Laboratório de Composição	80
Música eletroacústica			80
Tecnologia de áudio			80
Instrumentação e Arranjo			80
Orquestração			80
Contraponto III			80
Organologia			80
Acústica			80
CARGA HORÁRIA ADICIONAL AO NÚCLEO COMUM			960

NIVELAMENTO (BÁSICO)*	CH
1. Elementos da linguagem musical	80
2. Percepção Musical (NB)	160
3. Prática de Grupo (NB)	80
4. Canto (NB) / Instrumento (NB)	40
TOTAL	360

***O desempenho do candidato no processo seletivo determinará sua aptidão para cursar todas as disciplinas do 1º ano. Se não, ele deverá cursar disciplinas complementares referentes ao Nível Básico - Percepção, Instrumento, Canto, Prática de Grupo ou Elementos da linguagem musical -, as quais, neste caso, integrarão a grade curricular de seu 1º ano de curso.**

LIMITES DE CARGA HORÁRIA	
C. H. MÍNIMA OBRIGATÓRIA PARA CANTO E INSTRUMENTO	2940
C. H. MÍNIMA OBRIGATÓRIA PARA COMPOSIÇÃO E REGÊNCIA	3300
C. H. MÁXIMA DE OPTATIVAS POR CURSO (sem valor adicional na mensalidade)	320
C. H. MÁXIMA PARA CANTO E INSTRUMENTO COM OPTATIVAS E COMPLEMENTAÇÃO	3580
C. H. MÁXIMA PARA COMPOSIÇÃO E REGÊNCIA COM OPTATIVAS E COMPLEMENTAÇÃO	3640

DURAÇÃO DO CURSO NAS LINHAS DE FORMAÇÃO

CANTO OU INSTRUMENTO:

- **MÍNIMO DE 3 ANOS** (alunos que cumprem todas as disciplinas do 1º ano)
- **MÁXIMO DE 4 ANOS** (alunos que cumprem as disciplinas de Nivelamento)

COMPOSIÇÃO OU REGÊNCIA:

- **MÍNIMO DE 4 ANOS** (alunos que cumprem todas as disciplinas do 1º ano)
- **MÁXIMO DE 5 ANOS** (alunos que cumprem as disciplinas de Nivelamento)

FLUXOGRAMA DE BACHARELADO EM INSTRUMENTO – UNIRIO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO / UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES / INSTITUTO VILLA-LOBOS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MODALIDADE: BACHARELADO
HABILITAÇÃO: INSTRUMENTO (CORDAS FRICIONADAS E SOPROS)

1	2	3	4	5	6	7	8
INSTR I 60 / 2	INSTR II 60 / 2	INSTR III 60 / 2	INSTR IV 60 / 2	INSTR V 60 / 2	INSTR VI 60 / 2	INSTR VII 60 / 2	INSTR VIII 60 / 2
ACR0141 PRO I 60 / 2	ACR0142 PRO II 60 / 2	ACR0143 PRO III 60 / 2	ACR0144 PRO IV 60 / 2	ACR0145 PRO V 60 / 2	ACR0146 PRO VI 60 / 2	ACR0147 PRO VII 60 / 2	ACR0148 PRO VIII 60 / 2
		APC0125 MDC I 30 / 1	APC0126 MDC II 30 / 1	APC0127 MDC III 30 / 1	APC0128 MDC IV 30 / 1		
ACR0065 PEM I 60 / 4 => PEM II	ACR0066 PEM II 60 / 4 => PEMA I 		REC I 60/2		REC II 60/2		REC III 60 / 2
	ACR0041 HAR I 60 / 4 => HAR II	ACR0042 HAR II 60 / 4 => AMU I	ACR0002 AMU I 30 / 2 => AMU II	ACR0003 AMU II 30 / 2 => AMU III	ACR0004 AMU III 30 / 2 => AMUA I	ACR0111 AMUA I 30 / 2	
ACR0120 HM I 30 / 2 => HM II a IV	ACR0121 HM II 30 / 2	ACR0035 HM III 30 / 2	ACR0036 HM IV 30 / 2				

Disciplinas e Atividades Obrigatórias

Eixo de Fundamentação Sócio-Cultural	120 h	HM (História da Música)
Eixo de Estruturação e Criação Musical	360 h	PEM (Percepção Musical), HAR (Harmonia), AMU (Análise Musical), AMUA (Análise Musical Avançada)
Eixo de Práticas Interpretativas	1080 h	Instrumento, PRO (Prática de Orquestra), MDC (Música de Câmara)
Eixo de Articulação Teórico-Prática	180 h	REC (Recital)
Total	1740 h	Atividades Complementares: 360 h

Disciplinas Optativas (carga horária mínima)

Eixo de Fundamentação Pedagógica	90 h	Carga horária total: 2400 horas Tempo máximo de integralização: 12 períodos
Eixo de Fundamentação Sócio-Cultural	90 h	
Eixo de Estruturação e Criação Musical	60 h	
Eixo de Práticas Interpretativas	60 h	
Total	300 h	

Disciplinas Optativas

Eixo de Fundamentação Pedagógica

Os estudantes deverão cursar um mínimo obrigatório de 90 horas dentre as opções abaixo

Código	Nome da disciplina	Pré-requisito(s)	Carga horária	Nº de Créditos
HDI0065	Didática	-	60 h	4
HFE0056	Dinâmica e Organização Escolar	-	60 h	4
AEM0107	Fundamentos e Técnicas de Pesquisa	-	30 h	1
AEM0035	Oficina de Música I	-	60 h	2
HFE0051	Psicologia e Educação	-	60 h	4
AEM0094	Processos de Musicalização I	-	45 h	2
AEM0095	Processos de Musicalização II	-	45 h	2
AEM0096	Processos de Musicalização III	-	45 h	2

Eixo de Fundamentação Sócio-Cultural

Os estudantes deverão cursar um mínimo obrigatório de 90 horas dentre as opções abaixo

Código	Nome da disciplina	Pré-requisito(s)	Carga horária	Nº de Créditos
AEM0104	Antropologia da Cultura Brasileira	-	30 h	2
ATT0005	Estética Clássica	-	30 h	2
ATT0006	Estética Moderna	-	30 h	2
ATT0007	Estética Contemporânea	-	30 h	2
AIT0008	Expressão Corporal I	-	60 h	2
ATT0010	História da Arte Clássica	-	30 h	2
ATT0011	História da Arte Moderna	-	30 h	2
ACR0107	História da Música V (temática)	HM I	30 h	2
ACR0108	História da Música VI (temática)	HM I	30 h	2
ACR0109	História da Música VII (temática)	HM I	30 h	2
ACR0110	História da Música VIII (temática)	HM I	30 h	2
AEM0005	História da Música Popular Brasileira I	-	30 h	2
AEM0006	História da Música Popular Brasileira II	-	30 h	2
AEM0106	Introdução à Etnomusicologia	-	30 h	2
AEM0031	Legislação e Produção Musical	-	30 h	2
AEM0064	Música e Indústria Cultural	-	30 h	2
AEM0105	Músicas de Tradição Oral no Brasil	-	30 h	2
AIT0032	Oficina de Interpretação Teatral	-	30 h	2

Eixo de Estruturação e Criação Musical

Os estudantes deverão cursar um mínimo obrigatório de 60 horas dentre as opções abaixo

Código	Nome da disciplina	Pré-requisito(s)	Carga horária	Nº de Créditos
ACR0124	Análise Musical Avançada II (temática)	AMU III	30 h	2
ACR0125	Análise Musical Avançada III (temática)	AMU III	30 h	2
AEM0001	Arranjos e Técnicas Instrumentais I	HAR II	30 h	2
AEM0002	Arranjos e Técnicas Instrumentais II	ATI I	30 h	2
AEM0003	Arranjos e Técnicas Instrumentais III	ATI II	30 h	2
AEM0004	Arranjos e Técnicas Instrumentais IV	ATI III	30 h	2
ACR0024	Contraponto e Fuga I	HAR II	60 h	3
ACR0025	Contraponto e Fuga II	CPFU I	60 h	3
AEM0146	Estrutura da Música Modal I	-	30 h	2
AEM0147	Estrutura da Música Modal II	EMM I	30 h	2
AEM0148	Estrutura da Música Modal III	EMM II	30 h	2
ACR0043	Harmonia III	HAR II	60 h	4
ACR0044	Harmonia IV	HAR III	60 h	4
ACR0164	Harmonia V	HAR IV	60 h	4
ACR0165	Harmonia VI	HARA V	60 h	4
AEM0119	Harmonia de Teclado I	-	30 h	1
AEM0120	Harmonia de Teclado II	HARTEC I	30 h	1
AEM0121	Harmonia de Teclado III	HARTEC II	30 h	1
AEM0122	Harmonia de Teclado IV	HARTEC III	30 h	1
SET0007	Informática para a Música	-	60 h	3

ACR0051	Instrumentação e Orquestração I	AMU II	30 h	2
ACR0052	Instrumentação e Orquestração II	IORQ I	30 h	2
ACR0151	Oficina de Composição I	HAR II	30 h	2
ACR0152	Oficina de Composição II	OC I	30 h	2
AEM0081	Oficina de Música II	OM I	30 h	2
ACR0112	Percepção Musical III (temática)	PEM II	60 h	4
ACR0113	Percepção Musical IV (temática)	PEM II	60 h	4
ACR0067	Percepção Musical Avançada I	PEM II	60 h cada	4
ACR0068	Percepção Musical Avançada II	PEMA I	60 h cada	4
ACR0114	Percepção Musical Avançada III (temática)	PEMA II	60 h cada	4
ACR0115	Percepção Musical Avançada IV (temática)	PEMA II	60 h cada	4

Eixo de Práticas Interpretativas

Os estudantes deverão cursar um mínimo obrigatório de 60 horas dentre as opções abaixo

Código	Nome da disciplina	Pré-requisito(s)	Carga horária	Nº de Créditos
ACR0118	Canto Coral I	-	30 h	1
ACR0119	Canto Coral II	-	30 h	1
ACR0129	Canto Coral III	-	30 h	1
ACR0130	Canto Coral IV	-	30 h	1
	Canto Coral V	-	30 h	1
	Canto Coral VI	-	30 h	1
	Literatura do Instrumento I	-	30 h	2
	Literatura do Instrumento II	LI I	30 h	2
	Literatura do Instrumento III	LI II	30 h	2
	Literatura do Instrumento IV	LI III	30 h	2
	Música de Câmara V	-	30 h	1
	Música de Câmara VI	-	30 h	1
	Oficina de Performance	-	30 h	1
AEM0109	Prática de Conjunto I	-	30 h	1
AEM0110	Prática de Conjunto II	-	30 h	1
AEM0111	Prática de Conjunto III	-	30 h	1
AEM0112	Prática de Conjunto IV	-	30 h	1
AEM0127	Prática de Conjunto V	-	30 h	1
AEM0128	Prática de Conjunto VI	-	30 h	1
AEM0113	Prática de Orquestra de Mús. Popular I	-	60 h	2
AEM0114	Prática de Orquestra de Mús. Popular II	-	60 h	2
AEM0129	Prática de Orquestra de Mús. Popular III	-	60 h	2
AEM0130	Prática de Orquestra de Mús. Popular IV	-	60 h	2
AEM0131	Prática de Orquestra de Mús. Popular V	-	60 h	2
AEM0132	Prática de Orquestra de Mús. Popular VI	-	60 h	2
ACS0104	Técnica Vocal I	-	30 h	1
ACS0105	Técnica Vocal II	-	30 h	1
	Tópicos em Práticas Interpretativas I	-	30 h	2
	Tópicos em Práticas Interpretativas II	-	30 h	2
	Tópicos em Práticas Interpretativas III	-	30 h	2
	Tópicos em Práticas Interpretativas IV	-	30 h	2
APC0123 a	Piano Popular I a IV	Seqüencial	15 h	1
APC0126				
AEM0115 a	Violão Popular I a IV	Seqüencial	15 h	1
AEM0118				
APC0153 a	Piano Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
APC0156				
APC0149 a	Violão Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
APC0152				
APC0133 a	Violino Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
APC0136				
APC0137 a	Viola Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
APC0140				

APC0141 APC0144	a	Violoncelo Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
APC0145 APC0148	a	Contrabaixo Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
APC0157 APC0160	a	Cravo Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
ACS0153 ACS0156	a	Canto Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
ACS0165 ACS0168	a	Flauta Transversa Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
ACS0169 ACS0172	a	Flauta-Doce Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
ACS0173 ACS0176	a	Oboé Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
ACS0157 ACS0160	a	Clarineta Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
ACS0161 ACS0164	a	Fagote Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
ACS0177 ACS0180	a	Trompete Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
ACS0181 ACS0184	a	Trompa Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
ACS0185 ACS0188	a	Trombone Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
ACS0189 ACS0192	a	Saxofone Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1
APC0129 APC0132	a	Percussão Complementar I a IV	Seqüencial	15 h	1

O estudante matriculado na habilitação de um instrumento não pode cursar o mesmo como Complementar

Estágio Curricular Supervisionado – Recital I a III

- Produção de três recitais contendo mínimo de 40 minutos de música cada
- Elaboração de memorial descritivo de cada recital
- Elaboração das notas de programa

Atividades Complementares

- disciplinas fora da matriz curricular
- participação em projetos de pesquisa, ensino e extensão
- monitoria na UNIRIO
- produção científica e artística
- estágios curriculares não obrigatórios
- participação em eventos científicos e artísticos
- movimento estudantil e representação estudantil em órgãos colegiados na UNIRIO
- participação em grupo de estudo
- experiência profissional em atividades afins à área de Música

Obs.: Serão computadas as Atividades Complementares realizadas durante o período em que o estudante esteja matriculado no curso. Para cômputo das atividades complementares, o estudante deverá protocolar requerimento à direção do IVL, anexando documentação comprobatória das Atividades desenvolvidas, o que será objeto de parecer de professor responsável pela área afim à atividade.