

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES

O SISTEMA DO “TIQUETAQUE” COMO INTRODUÇÃO À LEITURA RÍTMICA
MUSICAL: NOVAS POSSIBILIDADES PARA A PRÁTICA DAS SUBDIVISÕES

ANDRÉ DE MELO SANTOS

RIO DE JANEIRO

2013

O SISTEMA DO “TIQUETAQUE” COMO INTRODUÇÃO À LEITURA RÍTMICA
MUSICAL: NOVAS POSSIBILIDADES PARA A PRÁTICA DAS SUBDIVISÕES

Por

ANDRÉ DE MELO SANTOS

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto Villa-Lobos, do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música, sob a orientação do Professor Helder Parente Pessôa.

Rio de Janeiro

2013

SANTOS, André de Melo.

O sistema do “tique-taque” como introdução à leitura rítmica musical: novas possibilidades para a prática das subdivisões / André de Melo Santos - [Rio de Janeiro] 2013, 70p.

Orientador: Helder Parente Pessôa.

Monografia – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes / Instituto Villa-Lobos.

Bibliografia p. 28.

1. Sistema do “tique-taque”. 2. Leitura rítmica. 3. Informática. 4. Educação. Helder Parente Pessôa. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes/Instituto Villa-Lobos.



À minha família: pais e irmãos, Marta e crianças.

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores, em especial a Eliseu Costa e Helder Parente, pelas orientações.

Aos meus alunos, por interagirem com as minhas propostas de ensino.

“Sapientia: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível.”

Roland Barthes

SANTOS, André. *O sistema do “tique-taque” como introdução à leitura rítmica musical: novas possibilidades para a prática das subdivisões*, 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

RESUMO

O presente trabalho é fruto da prática em sala de aula: a de professor do curso de percussão da Escola de Música Villa-Lobos. O programa utilizado nos níveis básico e técnico-profissionalizante, a dinâmica própria das aulas, o material didático produzido para as diferentes turmas e níveis, a relação/entrelaçamento entre a “teoria musical” (ritmo e som) e a técnica instrumental, sua criação e os seus principais professores serão apresentados e analisados à luz das impressões recolhidas em depoimentos formais e informais e das reflexões e constatações registradas aqui pelo autor, conjugadas entre os papéis ora de participante (como aluno e professor), ora de observador (como pesquisador). Esse conjunto de informações vem complementado pelos fundamentos e elementos teóricos recolhidos durante os estudos de licenciatura na Universidade. O sistema do “tiquetaque”, desenvolvido pelo prof. Edgar N. Rocca (“Bituca”), será o ponto central desta monografia, por sua simplicidade de conceito, em proporção ao alcance de suas possibilidades e, principalmente, pela resposta imediata no aprendizado da leitura rítmica musical, utilizando-se da notação tradicional. A proposição do diálogo entre um modelo consagrado e as possibilidades abertas para as áreas da educação e da informática também faz parte do resultado da pesquisa realizada com turmas de estágio.

Palavras-chave: Sistema do “tiquetaque”. Leitura rítmica. Informática. Educação.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O primeiro registro do sistema (In: ROCCA, sem data, p. 7)	22
Figura 2: A pulsação rítmica (In: ROCCA, 1986, p. 8)	23
Figura 3: Ritmos (In: ROCCA, 1986, p. 8)	28
Figura 4: Coordenação básica para o pandeiro (apostila pessoal do autor)	29
Figura 5: Lição do prof. Eliseu Costa (descrita em Corrêa, 2011)	30
Figura 6: Exemplo retirado dos encontros do estágio descrito no capítulo 3 desse trabalho (“Agogô no Berimbau”)	30
Figura 7: Ilustração impressa1, do material de aula – ‘2/4’ - (Foto acervo do pesquisador).	33
Figura 8: Ilustração impressa 2, do material de aula – ‘Semínima’ (Foto do acervo do pesquisador).	34
Figura 9: “Berimbau”, de Baden e Vinícius, em formato ‘interativo’, pré-informatizado (Foto do acervo do pesquisador).	37

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. BREVE HISTÓRICO	13
1.1 Os professores Edgard N. Rocca e Eliseu M. Costa.....	13
1.2 O curso de Percussão da Escola de Música Villa-Lobos.....	15
1.3 As experiências da “Escola” de Percussão da EMVL fora da “ <i>Villa-Lobos</i> ”.....	18
2. FUNCIONAMENTO DO SISTEMA DO “TIQUETAQUE”	21
2.1 Formato original e evolução didática.....	21
2.2 Comparação com outros sistemas semelhantes.....	26
3. PESQUISA DE CAMPO: APLICAÇÃO DO SISTEMA COM ABORDAGEM CONSTRUTIVISTA	32
3.1 Estágios.....	32
3.2 O “tiquetaque” no computador.....	37
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS	46
ANEXOS	47
APÊNDICES	Vídeos em CD incluso

INTRODUÇÃO

O objeto do presente texto é um sistema de silabação articulada que pretende dar conta como ferramenta auxiliar na prática da leitura rítmica musical. Trata-se do sistema do “tiquetaque”, criado, desenvolvido e aplicado pelo Professor Edgard Nunes Rocca (“Bituca”), no curso de Percussão da Escola de Música Villa-Lobos (EMVL), do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

A partir da pronúncia regular das sílabas sugeridas, todas as combinações possíveis de valores representativos das subdivisões em que a pulsação (unidade de tempo) possa ser fracionada serão apresentadas e praticadas.

As referências bibliográficas apresentadas reúnem desde a primeira publicação do Prof. Edgard Nunes Rocca (“Bituca”), na qual ele apresenta o sistema como forma prática para desenvolvimento da coordenação na Bateria, até os mais recentes registros acadêmicos feitos por ex-alunos dos cursos de Percussão e Bateria da Escola de Música Villa-Lobos. Além disso, buscou-se aqui fazer um breve resumo de como alguns dos livros de teoria musical mais utilizados tratam o tema e também de como outras metodologias semelhantes desenvolvem o assunto.

Outro aspecto fundamental a ressaltar é a evolução que a ideia original, aplicada desde os anos setenta do século passado, tem sofrido nas duas últimas décadas, graças à pesquisa e à atualização permanentes que o Prof. Eliseu Moreira Costa vem realizando, a respeito das possibilidades pedagógicas que a ampliação do conceito básico do “tiquetaque” proporciona. O ponto de partida para a análise dessas possibilidades será a observação dos já mencionados Cursos da EMVL, considerando seus programas totalmente integrados – que compreendem todas as áreas da Percussão, incluindo a Bateria, ou vice-versa – do Nível Básico ao Técnico Profissionalizante. É, portanto, sob a ótica de esses cursos serem considerados, desde suas origens, como uma “Escola” no sentido mais amplo do termo, que se visa a constatar o quanto (mais) um método de silabação, utilizado como instrumento auxiliar no estudo do solfejo rítmico, pôde alcançar, curricular, institucional e geograficamente, tão vasta extensão.

A revisão bibliográfica concentrou-se nos títulos mais frequentemente constantes nos editais de THEs, testes para cursos profissionalizantes de ensino médio e/ou aplicados nas escolas brasileiras de música, conforme consta em capítulo específico.

A despeito da superposição dos papéis de observador e participante, acumulados pelo autor do presente trabalho, pretende-se aqui fundamentar as considerações elaboradas por meio não só de documentação pertinente como também de: reuniões pedagógicas, grupos de trabalho, ofícios, comunicados, memorandos, telefonemas, formação das bancas de avaliação para os testes de ingresso, diários de classe, quadros de horários, turmas e níveis, programas dos cursos, grades curriculares, planos de aula, oficinas, audições etc. Enfim, um farto material recolhido e vivenciado, por contato direto, situa o autor em uma posição privilegiada para a utilização desse material cotidiano de trabalho como ferramenta de pesquisa, e a partir dele contar esta história.

Em dado ponto do projeto, a proposição central deste texto passou a aprofundar a dimensão coletiva já contida na gênese e na aplicação do sistema em questão; encontrar um formato que permita que seus participantes venham a conhecer, desenvolver, aprimorar, criar e compor, a partir das noções básicas de subdivisão dos valores de duração das chamadas *figuras musicais*, ou seja, combinam-se semicolcheias (primordialmente, com semicolcheias – daí o “ti-que-ta-que”), semínimas, pausas e pontos de aumento com as regras de uma atividade conjunta em que todos aprendem, colaboram e terminam por cantar e tocar, inclusive “lendo ritmo”, sem, necessariamente, terem de tomar consciência do quanto esse tópico do ensino musical já foi revestido de rótulos como: difícil, matemático, tarefa que requer extremo rigor (desde a concepção abstrata dos fundamentos) etc.

Por outro lado, pretende-se seguir contribuindo para a prática e a fixação da leitura rítmica tradicional, sim, em seu aspecto mais agudo e acurado do ponto de vista da execução musical, especialmente, mas não somente, em conjunto. Percepção auditiva geral, consciência corporal, laços culturais com as manifestações folclóricas e coordenação motora, em geral, certamente despertam o interesse e estimulam àqueles envolvidos em uma atividade em torno do ritmo. Esses podem ser objetivos sempre perseguidos, porém sem abrir mão de noções que envolvem fluência, reflexo, precisão e acuidade, além do pleno domínio dos conceitos teóricos subjacentes, que compreendem o próprio fazer musical, talvez no seu ponto mais sensível ao ouvinte comum.

Não se pretende, então, de certa forma, desperdiçar tanto esforço e disponibilidade, tantas vezes empregados, simplesmente por não se seguir o método de atrelar atividades das mais

criativas, lúdicas e produtivas a uma proposta consistente de alfabetização musical a partir dos elementos rítmicos.

Procurando ilustrar as considerações e pretensões supracitadas, descrever-se-ão, no corpo desse documento, as práticas propostas durante os encontros realizados com alunos do ensino médio do Centro Educacional Anísio Teixeira, no Rio de Janeiro, por ocasião da realização, pelo autor, do Estágio Curricular Supervisionado IV, durante o último semestre do curso de Licenciatura em Música da UniRio.

Uma principal consequência multiplicadora das reflexões que motivaram a concepção desse projeto, em especial a oportunidade de frequentar uma disciplina no CCET – UniRio, foi imaginar o alcance que as propostas aqui contidas poderiam atingir ao serem traduzidas e ampliadas para as linguagens dos computadores, trazendo-as à realidade das redes sociais, utilizando-se *hardwares e softwares* simples (a serem desenvolvidos em projeto futuro), que possam ser programados pelos próprios participantes, com os elementos rudimentares do tema em questão: semicolcheias e tudo o mais já comentado.

Portanto, o termo “Novas”, presente no subtítulo associado às possibilidades didáticas para assunto aparentemente tão batido ou mesmo já esgotado, busca referir-se menos às racionalizações e aos elementos estruturais referentes às superadas questões das proporções e combinações matemáticas que constituem a base de toda a teorização a respeito do ritmo e mais às proposições contidas no final deste trabalho, no tocante à utilização de ferramentas tecnológicas e dos recursos da informática, como auxiliares no ensino e na prática das subdivisões do tempo e todos seus desdobramentos. O “Novas” empregado também se refere à ousadia de imaginar um alcance dos resultados obtidos com a utilização do sistema do tiquetaque em larga escala, ultrapassando os limites do fazer musical e avançando no campo da Pedagogia, o que permite vislumbrar todo um vasto campo de atuação para além da música, porém, a partir dela.

A fim de serem alcançados tais objetivos, foram estruturados três capítulos, a saber:

O capítulo 1 – “Breve histórico” – aborda o trabalho dos professores Edgard N. Rocca e Eliseu M. Costa, quanto à criação, do primeiro, e à utilização, do segundo, do método “tiquetaque”. Também apresenta o emprego do método no curso de Percussão da Escola de Música Villa-Lobos, bem como transposição dele para fora da “*Villa-Lobos*”!

O capítulo 2 – “Funcionamento do sistema do “tiquetaque” – enfoca a parte metodológica propriamente dita, com suas evoluções e comparações com outros sistemas, numa discussão teórica a fim de favorecer a compreensão de como aplicar o método em diferentes contextos.

O capítulo 3 – “Pesquisa de campo: aplicação do sistema com abordagem construtivista” – dedica-se à parte prática, trazendo as experiências vividas em estágios mais recentes e a possibilidade de aplicação do método através da informática.

As considerações finais comportam um breve resumo das teorias levantadas, bem como caminhos para futuras pesquisas que venham a relacionar o aprendizado da leitura musical com as questões mais amplas implicadas no conceito de alfabetização, no campo da pedagogia.

1. BREVE HISTÓRICO

1.1 Os professores Edgard N. Rocca e Eliseu M. Costa

Em duas referências do ensino de música – CORRÊA, Eliézer Alves. *Método Tiquetaque* – uma proposta no ensino do ritmo. Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos/UNIRIO, 2011. BARTOLONI, Carmo. *Propostas para o ensino da percussão utilizando ritmos e instrumentos étnicos brasileiros*. Curitiba: UFPR, 2011. – consta o nome do Professor Edgard Rocca, o “Bituca”, especificamente nos trechos onde os autores tratam do tema da subdivisão.

No segundo trabalho, por exemplo, Bartoloni (2011) faz uma análise descritiva de todo o *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*, dentro de uma perspectiva comparativa com outros trabalhos que propõem o ensino dos instrumentos abordados, mas, principalmente, ressaltando a importância de promoverem o registro gráfico, por meio da notação musical tradicional, da riqueza contida em diversos ritmos populares.

Já no primeiro trabalho, o enfoque é todo voltado para a questão da prática da leitura rítmica, tendo como tema central o curso de percussão da EMVL. Por conta disso, Corrêa (2011) traça o perfil profissional dos dois professores que seguiram com a utilização do método do fundador Bituca: Eliseu Moreira Costa e André de Melo Santos (o autor do presente texto). Portanto, a consulta ao trabalho de Corrêa permitirá conhecerem-se melhor os aspectos biográficos dos profissionais atuantes, juntamente com uma consulta mais detalhada dos dados na internet.

Entretanto, no caso de um dos pioneiros no ensino formal da percussão e da bateria no Brasil, são poucas as entradas para Bituca ou Edgard Nunes Rocca no Google, por exemplo, caracterizando-se, em sua maioria, por menções ao Mestre nos currículos de ex-alunos espalhados pelo Brasil e pelo mundo – profissionais renomados que fazem questão de frisar o nome de seu mais importante incentivador, revelando o alcance das ideias vislumbradas há cerca de quatro décadas.

No Anexo 1, retirado da web¹, há um excerto de “*Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*”, que figura como exemplo dado por Alessandro Valente, na linha de utilização do registro do folclore brasileiro. O recurso de recorrer-se à internet é utilizado de forma superficial, por conta de não ser esse o objeto central proposto (fica a sugestão para uma biografia desse personagem fundamental entre os instrumentistas e educadores brasileiros), mas ele serve como ilustração da lacuna existente em termos de produção de conteúdo, acadêmico ou não, a respeito do conceituado pesquisador Bituca.

O Anexo 2 resgata uma carta “ancestral” – lamentavelmente sem data, com número de telefone, na cidade de São Paulo, ainda com seis algarismos – do baterista e percussionista, professor Doutor Magno Bissoli, recorrendo à Escola Nacional de Música na tentativa de obter os livros do Bituca. Esse registro vale como forma de ressaltar o prestígio do qual gozava, a seu tempo, o criador do sistema do “tiquetaque”.

Concluindo esse tópico, o Anexo 3 resume, infelizmente na forma de obituário, com muita propriedade, quem foi Edgard N. Rocca, e o que ele representou e representa.

Já o professor Eliseu Moreira Costa encontra-se bem vivo, e tem sido o coorientador de fato deste trabalho, desde sempre, mesmo quando ainda não estava sequer planejado. Do atabaque da infância, aos conjuntos de baile na zona norte e do subúrbio, até a posição de primeiro solista de tímpanos do Theatro Municipal, esse incansável pesquisador – “Cacique” de uma tribo composta já por gerações de instrumentistas e professores/instrutores – é o responsável direto pela continuação e evolução do legado do Bituca; o mais pertinente a ser colocado talvez passe pela observação e constatação de que, apesar do risco de levantar-se aqui uma discussão já ultrapassada, vale considerar a importância de sua atuação para além do reconhecimento acadêmico, uma vez que a tradição dos “notórios saberes” não morreu ainda e, em muitos casos, não foi ultrapassada nem substituída como fonte relevante de informação e pesquisa.

Como tudo se passou com grande velocidade nas últimas três décadas – acesso maior à Universidade, abertura de cursos de música que sequer existiam etc. – ainda é possível conviver-se (ainda bem!) com repositórios de um conhecimento precioso, a ser preservado e difundido, e que se consolida e frutifica, à revelia dos títulos conferidos pelas instituições.

¹Além de uma curiosa presença como página do Facebook, na categoria de figura pública, não condizente com a importância de sua atuação, outras poucas indicações de sua discografia encontram-se disponível em: <http://musicabrconcerto.blogspot.com.br/2009/06/orquestra-sinfonica-nacional-interpreta.html>.

1.2 O curso de percussão da Escola de Música Villa-Lobos

O curso de Percussão da EMVL foi fundado em 1976, pelos professores Hugo Tagnini (tímpanos), José Cláudio das Neves (teclados barrafônicos) e Edgar Rocca “Bituca” (caixa-clara e instrumentos de som indeterminado), músicos da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal. Durante a gestão do diretor Aylton Escobar foi adquirido todo o instrumental necessário, na época, para o funcionamento pleno das aulas e demais atividades pedagógicas.

Desde então, a “percussão da Villa-Lobos” tem sido uma referência dentro e fora do País, a partir da atuação de seus alunos, ex-alunos, professores e do Conjunto de Percussão da EMVL. A tradição de qualidade foi mantida através da dedicação do Prof. Bituca, que transformou o curso em uma “escola” no sentido mais amplo. Antes de falecer, ele transmitiu a orientação pedagógica geral ao prof. Eliseu Costa (já responsável pelo currículo do então curso avançado) – na presença do diretor Marcus Vinício Nogueira e da coordenadora Nerisa Aldrigh, como um reconhecimento ao salto qualitativo, primordialmente em termos técnicos, mas também no aspecto de ampliação do alcance do sistema do tiquetaque, com contribuição relevante no desenvolvimento de outros padrões silábicos que dessem conta das outras subdivisões possíveis (tercinas, colcheias, numeração para quiálteras diversas, compassos compostos e mistos etc.), conforme observado por Corrêa (2011, p. 16).

Com o crescimento a olhos vistos da EMVL nos últimos anos – em número de alunos, espaço físico, cursos oferecidos, reformas e aquisições de equipamento –, também a percussão assumiu, oficialmente, os cursos profissionalizantes de Bateria e Percussão Geral; dessa forma, o estudante tem a possibilidade de realizar sua formação integral (básico e técnico, com opção por bateria ou percussão) dentro de um programa integrado. Apesar das carências inerentes à realidade de uma escola do governo do Estado do Rio de Janeiro, em que pese o desprestígio político ao qual foram submetidas, nas gestões recentes, as áreas cultural e educacional, o contingente de alunos que passa pela percussão (e bateria) vem obtendo êxitos, seja no mercado profissional (popular e erudito), seja na sequência pela qualificação acadêmica, ressaltando-se que sempre dentro do programa que seguiu a “escola” inicial.

A evolução que mesclou continuidade e renovação deu-se através do reconhecimento, por parte do Prof. Rocca, de que, para avançar ainda mais, seria preciso adotar, a partir do “avançado” – embrião do atual técnico –, o programa do Prof. Eliseu, que já demonstrara efetivamente o alcance de suas propostas. Essa guinada pedagógica foi oficialmente comunicada, durante as atividades docentes do Professor Edgard, por ele próprio, à coordenação geral e à direção da Escola, na época, respectivamente profa. Nerisa Aldrighi e prof. Marcos Vinício Nogueira. Para reforçar a importância dessa comunicação, conferir o Anexo 4, onde, na Carta Bituca à Nerisa acerca do 2º. grau, fica clara a ascendência do veterano Professor sobre a coordenação, em vista da reafirmação da autonomia total e irrestrita que se exigia nos assuntos relativos ao programa curricular do curso.

A importância de conjugar o estudo da técnica de percutir (“*tocar é diferente de bater!*”) com o objetivo integral de fazer música, praticando a leitura, sempre existiu, além de outros aspectos que transformaram um curso em “escola”. É importante registrar que o êxito atingido não tem sido resultado da manutenção de cânones ou da repetição de fórmulas, muito antes, é resultado de uma evolução gestada, assumida e transmitida, graças à capacidade de os professores renovarem-se e expandirem-se, em busca da permanente pesquisa, implicando atualização e incansável reflexão acerca da realidade do ofício do instrumentista no seu tempo.

Além de o Professor Eliseu recomendar, no programa geral do curso, (Anexos 5 a 10) que todo aluno deveria “ser incentivado a realizar estudos paralelos de canto coral e piano”, ele escrevia frases de estímulo e orientação inseridas nas lições (as famosas ‘folhinhas’), como: “1º o músico, depois o instrumentista”; “Estude solfejo, depois pegue as baquetas”. Cabe notar que essas máximas vão muito além de frases bem intencionadas, dispersas entre exercícios; elas são demonstradas concretamente a cada oportunidade.

Todas as questões relacionadas ao fazer instrumental e às expectativas dos jovens que procuram esse caminho também são levadas em conta, pois se trata de visão que contempla uma dimensão humana social maior, ao buscar proporcionar ao aprendiz uma colocação como profissional, ou pré-profissional, que lhe vá garantir os meios de prosseguir nos estudos. Esse aspecto torna-se ainda mais relevante por se tratar de uma instituição que, por ser pública, atrai grande quantidade de estudantes que teriam poucas ou nenhuma alternativa para aprender música. O curso técnico é inteiramente gratuito, e o ingresso do aluno se dá por um conjunto de avaliações que compreendem teoria musical, ditado, solfejo (eliminatórias). Numa segunda etapa,

os alunos fazem prova no instrumento escolhido, que determina a classificação em relação ao número de vagas oferecidas, ao aferir domínio técnico do instrumento. Mesmo os que procuram o curso básico encontram, na taxa semestral, algum “refresco” em comparação à maioria das escolas particulares.

Pode-se dizer que os ex-alunos são, sem dúvida, o maior patrimônio de todo esse processo, uma vez que o objetivo último de toda escola é encaminhar seus frutos dentro da sociedade. É essa constatação (a de que o “método”, a didática utilizada, em seus elementos mais básicos, realmente forma para o exercício da profissão) que inspira e fundamenta todo o trabalho que ali é apresentado. Trata-se de extenso grupo (já são gerações) de percussionistas e bateristas que, mesmo tomando os mais diversos rumos – inclusive, dando sequência aos estudos dentro de outras orientações/concepções (pedagógicas, estilísticas) –, nunca deixou de chamar a atenção, em oportunidades como entrevistas, palestras, lecionando, para o fato de que a passagem pela percussão da EMVL fez toda a diferença.

Uma vez que se torna impossível não cometer injustiças, omissões ou imprecisões (dado que o levantamento de todo esse vastíssimo elenco é tarefa para outro TCC específico), optar-se-á por relacionar, livremente, os nomes de profissionais (sem a preocupação de fornecer currículos individuais) de todos os tempos, que passaram pela EMVL.

Na primeira turma, de agosto de 1976 (segundo informações fornecidas por Sérgio Naidin – integrante da classe inaugural) estavam, entre outros: Helber Bedaque, Charles Chalegre, Jurim Moreira, Sérgio Naidin, Serginho Roupa Nova, Márcio Bahia; a esses se seguiram: Eliseu Costa, Paulo Bogado, Nirailton Soares, Jorge Gomes, Guilherme Gonçalves, Eduardo Helbourn, Pernambuco, Fábio Paschoal, Luiz Carlos, Rocyr Abud, Paulinho Black, Waltinho, Marcos André, Mauro Jerônimo, Frederico Japão, André Boxexa, Márcio Romano, Afonso Netto, Jamir Torres, Bernardo Quadros Sérgio Comforti, Philippe Galdino Davis, Edmere Ferreira, Diego Zangado, Cássio Acioly, Milena Gurgel, Geórgia Câmara, Leticia Barros, Pedro Artur Moita, Gilberto Machado, Eduardo Tullio, Mário Jorge, Edson Aeronáutica, Jorge Sapo, Valter Fungafunga, Paula Buscacio, Thiago Kobe, Fernando Menezes, Fábio Muniz, Sillas Ferreira, Renato Albernaz, Danilo, Lucas Firmino, Heber Capere, Bráulio, Rafael Alves, Rafaela Calvet, Eliézer Alves Corrêa, Ayres d’Athayde, Clarice Maciel, Anderson Gomes Xavier, Anderson Clayton, Pablo Diego, Sílvio Montez, Nordau Palko, Milton Carlos Vicente, David Ribeiro e muitos outros mais.

Aqui o autor atenta para a perspectiva de eventual aprofundamento de alguns dos ângulos abordados nesta monografia por formados nos cursos da EMVL, de bateria e percussão, que buscaram seguir em bacharelados e licenciaturas, inclusive com constante estímulo, por parte dos professores, à continuação e manutenção do estudo (pré-condição para o exercício do ofício), e à titulação acadêmica, ao estudo de línguas, à pesquisa ou quaisquer outras possibilidades de aprimoramento. Discutir a exigência da educação formal em um mundo globalizado, sim, porém ressaltando que: “O papel (diploma) não toca! ”

Resumindo, a quase totalidade dos alunos tem sido aprovada para as Bandas das mais diversas corporações (Fuzileiros, Guarda Municipal), para orquestras juvenis (OSB, Petrobras), atuando em musicais de sucesso, nas orquestras profissionais (Theatro, OSN), destacando-se no cenário de revitalização da música carioca (grupos de choro, acompanhamento de artistas) e ampliando o alcance do método surgido e desenvolvido no “Villa”, ao iniciar carreira como professores e instrutores.

1.3 As experiências da Escola de Percussão da EMVL fora da “Villa-Lobos”

A riqueza e profundidade dos dados e informações recolhidos durante a realização desta pesquisa são fruto também das experiências próprias em escolas particulares, no caso, o CEIM-UFF, cursos no Painel de Bandas da FUNARTE – Aracaju, Palmas e Bananeiras –, na MIMO 2010, no Conservatório de Buenos Aires, no Festival “Música na Ibiapaba” (2010), da Secretaria de Cultura do Governo do Ceará, ou com a turma do Curso intensivo para alunos de composição e regência da Universidade de Hartwick – EUA, em Niterói (janeiro de 2006) ; e ainda através de relatos do professor Eliseu sobre a implantação do modelo da “escola”, fora da escola, seja em diversas unidades da Faetec, atendendo a Bandas de Música dentro das corporações militares, como, principalmente, na Academia de Música Lorenzo Fernandez, onde inclusive teve origem e sequência o curso para instrutores/professores que exportariam o método e a filosofia de trabalho, tiquetaque incluído. Outra aplicação em escala dos preceitos da “escola” foi a participação dos instrutores Anderson Cayton e Anderson Xavier no projeto Banda Larga, no interior do estado do Rio de Janeiro, que incluiu a gravação de um DVD, como suporte didático.

A reprodução, na íntegra, da carta/relatório, enviada à coordenação do projeto, por ocasião da conclusão das atividades da referida etapa, visa ilustrar diversos aspectos envolvidos na missão de ensinar música.

Rio de Janeiro, 14 de novembro de 2004.

À Coordenação do Painei FUNARTE de Bandas Civis.

Em agosto, participei da etapa de Aracaju do Projeto Bandas, como professor de Percussão. Nas duas turmas com que convivi durante aquela semana, tive cerca de quarenta alunos. As considerações que se seguem, dizem respeito aos aspectos mais gerais e comuns.

O curso proposto – *bateria, tarol, bumbo e pratos* – foi procurado por profissionais de corporações (Policia Militar, Forças Armadas e Bombeiros), músicos intuitivos com experiência, professores, iniciantes e mesmo estudantes de outros instrumentos. A maioria manifestou ser aquela uma oportunidade única de estudar música formalmente; seja por questões financeiras, geográficas etc... Este é, a meu ver, o maior mérito do projeto, que soube partir de prática tão presente em todo país, as Bandas, para reunir os participantes, de todos os cursos oferecidos, com o objetivo de aprimoramento, de busca do conhecimento; dessa maneira fortalecendo, e trazendo ao foco central da educação musical, a contribuição fundamental destas instituições. Pudemos ainda ter uma amostra da profusão, a despeito das carências, das Sociedades Musicais espalhadas por tantos municípios de Sergipe.

Com base no trabalho desenvolvido na Escola de Música Villa-Lobos, no Rio de Janeiro – com quase trinta anos do curso de Percussão, fundado por Edgar Nunes Rocca (“Bituca”) - e utilizando material didático elaborado pelo professor Eliseu Moreira Costa, dei atenção principal ao trabalho da técnica básica para Caixa-clara, seus fundamentos e aplicações gerais para todos os outros instrumentos de percussão. Outro ponto trabalhado intensivamente foi a questão da leitura rítmica, de forma prática, ressaltando a importância deste aspecto na formação do músico completo.

Ainda hoje em dia, sobrevive o equívoco de associar o trabalho do percussionista somente ao seu caráter criativo e/ou folclórico, desta forma negligenciando a formação do instrumentista, que terá de lidar com um universo de instrumentos: escritos em diferentes claves, de som indeterminado e determinado (teclados barrafônicos), temperados ou não (tímpanos), com vozes simultâneas, técnicas diversas etc... Esta mentalidade se reflete na ausência de partes específicas nas estantes dos percussionistas, muitas vezes suprimidas até das partituras originais; desta forma se desestimula inclusive o estudo da teoria, levando o músico ao exercício do aprendizado por imitação pura e simples. Todos os da minha classe já haviam vivenciado experiências que remetem a essa postura. Foi motivo de satisfação constatar o empenho coletivo em superar, mesmo com o mínimo tempo de que dispunham para praticar de um dia para o outro, essa barreira falsa. Os que sabiam mais um pouco repassavam as lições com quem não conhecia nem uma semínima; e agradeço à humildade daqueles que, por esforço próprio, já tinham desenvolvimento anterior, mas que demonstraram interesse pelo método, e em acompanhar a sequência e a didática das lições. Com estes últimos pude avançar mais, e procurei estimular os outros a prosseguir nos estudos sob a orientação dos mesmos.

O instrumental necessário para um melhor aproveitamento da nossa semana não pôde ser todo providenciado com antecedência, e alguma coisa da listagem por mim solicitada chegou a faltar. Mas a boa vontade de toda a equipe do conservatório, dos alunos, e ainda um excesso de bagagem do próprio professor, possibilitaram as condições

mínimas para que as aulas acontecessem. Acredito que em localidades com mais tradição na realização de Cursos de Férias ou Festivais (Campos do Jordão, Brasília, Curitiba e Londrina, por exemplo) a estrutura evolua a cada edição; com Aracaju não será diferente. Espero que essa enriquecedora troca se repita e contamine o Brasil.

Muito obrigado, André de Melo Santos

Difundir os avanços conquistados, de forma consistente, na formação dos próximos músicos a ingressarem em um mercado de trabalho tão peculiar como o do instrumentista é tarefa relevante. O campo de atuação desses jovens amplia-se, na medida da imensa diversidade de visões a respeito de nosso ofício, que cada um deles traz para uma escola de música. Se a profissão desenvolver-se-á em uma Banda Militar, em um Grupo de Baile, Orquestra (popular ou sinfônica), ou mesmo se despertará alguém para o magistério ou para a pesquisa acadêmica, trata-se de consequência da formação múltipla proporcionada.

2 FUNCIONAMENTO DO SISTEMA DO “TIQUETAQUE”

2.1 Formato original e evolução didática

O sistema do “tiquetaque” é prático e visa a facilitar o desenvolvimento da leitura rítmica, a partir das subdivisões. A princípio, dispensa o conhecimento teórico imediato, enquanto não deixa de se utilizar de grafia, valores e proporções tradicionais; dessa forma, possibilita ao estudante executar, ler, ouvir, contar, coordenar e aprender a teoria musical elementar.

O primeiro registro publicado sobre o tiquetaque chama-se *Bateria: método moderno e prático* de autoria de Edgard Nunes Rocca, pelas Edições Fernando Azevedo. Trata-se de pequeno manual de cinquenta e duas páginas, no formato de revistas de história em quadrinhos (gibis), pequenas (1/2 A4), que faz parte de uma série de “Métodos Musicais” – coleção com perfil autodidata de aprendizado de instrumentos, apresentada num catálogo de lançamentos que vão de “Eletrônica ao alcance de todos” e “Como compor músicas facilmente” até “Como ganhar na loteria” (Anexos 11 e 12). Portanto, não possui ficha catalográfica nem nada do gênero, podendo-se apenas estimar o ano de sua 1ª edição entre 1975 e 1977.

O método cobre todos os tópicos do desenvolvimento absolutamente prático no instrumento, abordando a forma de segurar as baquetas, postura, exercícios técnicos, como tocar as peças do instrumento, além de, a partir de engenhoso sistema gráfico, abordar os ritmos populares, os “breques”, ou os pequenos solos e as “viradas”.

Pela Figura 1 (p. 7 do livrinho), pode-se constatar que o autor (Bituca) orienta o aprendiz a observar a regularidade da onomatopeia sugerida pelo funcionamento de um dos antigos relógios de corda:

O Relógio

Para os nossos estudos práticos de bateria vamos usar um relógio qualquer. Dentro do seu "tique-taque" foi apoiado todo o sistema prático pelo qual vamos ensinar-lhe a tocar bateria.

Técnica, ritmos, breques, marcação regular, etc., estarão surgindo do "tique-taque" tão familiar a todos nós.

Maneira de Estudar Pelo Relógio

Ouçã, atentamente, a máquina do relógio.

tique-taque-tique-taque, etc.

Observe que há uma regularidade no tique-taque e que as "sílabas" estão bem explicadas, como se estivessem separadas assim:

ti-que-ta-que-ti-que-ta-que, etc.

Concentre-se nessas batidas do relógio e mentalize-as. Notou que realmente há uma uniformidade nelas?

Ótimo!

Agora é só transformármos o ti-que-ta-que em números e você poderá fazer qualquer tipo de exercício.

Exercícios:

Primeiramente, vamos aprender a marcar os tempos, ou seja, formar uma base para os exercícios.

Marque com o pé, batendo no chão, quando pronunciar (para si mesmo em voz alta) a sílaba ti do tique.

ti-que-ta-que-ti-que-ta-que, etc.

$\begin{array}{cc} | & | \\ \text{pé} & \text{pé} \end{array}$

Você aí terá formado uma base para exercícios lentos. Repita ininterruptamente até mentalizar a distância entre uma batida de pé e outra, sem ajuda do relógio.

Agora marque com o pé coincidindo com as "sílabas": ti do tique e ta do taque:

Figura 1: O primeiro registro do sistema (In: ROCCA, sem data, p. 7)

Mais à frente, esclarece que para os exercícios lentos marcará o pé sempre ao pronunciar a sílaba ti, e para os rápidos, nas sílabas ti e ta. Dessa maneira, já dá conta das subdivisões em quartos e metades do tempo (pé), no caso da semínima, semicolcheias e colcheias. Logo em seguida, substitui as sílabas pela combinação de números com a conjunção e, como em 1-e-2-e-3-e-4-e-1-e-2 ... Realizando essa troca, ele prepara para as subdivisões ternárias (sextinas na seção em que trata dos dobramentos das mãos, e o compasso de $\frac{3}{4}$ ao ensinar o ritmo da valsa), posto que desobriga o agrupamento das batidas do relógio somente de quatro em quatro.

Ao publicar “Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão 1” (Anexo 13) e “Método completo de Bateria 2”, ambos em 1986, respectivamente primeiro e segundo lançamentos da Escola Brasileira de Música em associação com a gráfica e editora Europa, Rocca precisou voltar ao assunto, e o fez de maneiras diferentes nos dois livros: enquanto em “Ritmos...” apresenta o tópico “A pulsação rítmica”, sem mencionar o relógio, e associando, de saída, as subdivisões com números.

A PULSAÇÃO RÍTMICA


Temos ainda um outro fator importante para uma boa interpretação de ritmos. Trata-se de trabalharmos com a pulsação rítmica que sempre está por trás de cada música. Ela aparece subjetivamente, de uma forma abstrata, e seria como a subdivisão do compasso em partes iguais através das figuras de menor valor.

Podemos aproveitar essa pulsação como um guia dinâmico para a colocação de cada figura que compõe o ritmo no seu exato ponto de articulação. Além disso, ajudará muito ao balanço do ritmo de uma forma constante, já que a sentiremos até nas notas mais paradas.

Essa pulsação fala diretamente ao nosso instinto e à nossa sensibilidade. Não podemos vê-la, mas podemos senti-la em todas as vezes que tocamos ou ouvimos uma música, quer estejamos lendo-a ou não.

Dependendo do estilo da música, em termos de regionalidade, origem, etc., a pulsação rítmica poderá sugerir vários tipos de guias básicos para o desenvolvimento do ritmo. Por exemplo:

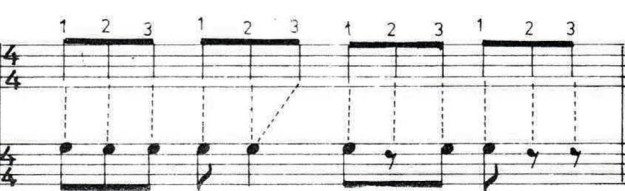
Guia em semicolcheias
(no compasso simples)



Desenho Rítmico

ou:

Guia em colcheias
(no compasso composto)



Desenho Rítmico

etc.

8

Figura 2: A pulsação rítmica (In: ROCCA, 1986, p. 8)

Já no “Método completo de bateria” (Anexo 14), o autor retoma o relógio², conjugando a noção da pulsação constante e regular – afinal de contas, é essa a principal função do relógio, que aqui ainda fará as vezes de metrônomo – à apresentação da grafia do ritmo.

² *Bateria, método moderno e prático* é, nitidamente, o embrião do “Método completo...”, uma vez que em ambos são abordados os mesmos assuntos (ritmos e exercícios inteiros repetidos), muito embora ele se utilize, no segundo, da notação musical apropriada.

Se forem analisadas, no livro, as páginas 6, 7, 8 e 13 (Anexos 15 a 18), percebe-se que Rocca consegue: ampliar o alcance das possibilidades das sílabas, ao aplicar ao compasso composto o modelo (ti-que-ta-que-ta-que para as semicolcheias); unir e amarrar todas as pontas, fundindo, num único sistema ou fórmula, os conceitos de unidade e subdivisão do tempo, noção de precisão e de rigor com o de manutenção da regularidade da pulsação, mas, principalmente, relaciona, desde o primeiro instante, as sílabas ou números utilizados com a escrita musical propriamente dita. Com isso, resolve o problema de possibilitar aos não familiarizados com a leitura rítmica que iniciem logo o estudo do método³. Em consequência, estimula, em função do resultado obtido sem necessidade de amplas considerações, o estudo mais aprofundado da chamada teoria musical. É como ele mesmo recomenda na conclusão do primeiro livrinho:

Um músico para ser completo tem que estudar música. Faça isso! Tenha como sua grande meta: tocar bateria por música (...) poderá se aprofundar mais e mais no estudo do seu instrumento. Além disso, os campos da música se abrirão para você, ilimitadamente (ROCCA, sem data, p. 52).

Durante o intervalo entre a publicação do primeiro e do segundo métodos de bateria, o sistema do tiquetaque foi aplicado intensivamente nas aulas de percussão da EMVL, através de inúmeras apostilas manuscritas (não exclusivamente do Prof. Bituca), onde as combinações das células rítmicas foram amplamente exploradas, comprovando sua eficácia, e amadureceu a ponto de merecer a publicação de um novo método: “O ritmo pelas subdivisões”, pela editora GROOVE, em 1992, em parceria com o também Prof. da EMVL Guilherme Gonçalves.

Nesse livro, os autores não abrem mão de exercícios instigantes, justamente por partirem de sabores e saberes inspirados em elementos brasileiríssimos (páginas 22 a 25). Entretanto, não conseguem fugir de fazerem um inventário inicial de combinações lógicas e matemáticas, que, ao serem praticadas em sequência, seguramente auxiliam na fixação dos “desenhos” ou células rítmicas individualmente, mas que pouco acrescentam ao “vocabulário” dos estudantes. Pozzoli (1931) apresenta essas combinações de forma ainda mais “didática” para a época, ou seja, com propostas de repetição exaustiva de exercícios – até mesmo os cadernos de música mostram um rol de definições, proporções, denominações e conceituações abstratas, como se fossem

³Registre-se que a solução de diagramação encontrada para disposição dos elementos – pulsação-guia, notas do clichê a ser executado e mais as sílabas e números de referência – recorrendo à grafia tradicional, nas páginas mencionadas, é muito mais clara e simples do que os esquemas gráficos “facilitadores” do livrinho. Compare na Figura 2.

pressupostos para se aprender a tocar, invertendo a mão do que seria a motivação primeira para o fazer musical, interpondo barreiras artificiais e meramente teóricas, ou mesmo arbitrárias, como condição intelectual para a prática. Em Bohumil (1996), por exemplo, não há sugestões que estimulem a prática especificamente da questão de considerar as sílabas como “pontos de referência” que auxiliam na execução e na compreensão do fenômeno do ritmo.

Não se trata de um “ovo-de-Colombo”, uma vez que métodos publicados e praticados amiúde partem do mesmo princípio; porém, os desdobramentos dos seus princípios, desenvolvidos pelo prof. Eliseu Costa (CORRÊA, 2011, pp. 17-23), têm alcançado objetivos crescentes, dignos de registro acadêmico, uma vez comprovam sua eficácia dia a dia.

Não se pode deixar de assinalar o papel primordial do estudo do instrumento paralelamente, ou em substituição às aulas abstratas de teoria musical (LEM, EMU, Ritmo e Som, Percepção avançada, ou qualquer uma das siglas ou nomes que surjam para as disciplinas teóricas). No dizer de Koelreutter:

Aí digo a eles que nunca em minha vida estudei a teoria elementar. Aprendi teoria elementar –não harmonia e contraponto- tocando instrumento: flauta, saxofone e piano. No entanto, os alunos pegam um livro de teoria e dele retiram tudo. Então eu os oriento num outro sentido (KOELREUTTER, 1988, p.140)

Os “desenhos” ficam “encaixados” nas sílabas correspondentes, fazendo sentido musical pelo reconhecimento auditivo dos padrões recorrentes, associados aos sinais gráficos pelo desenvolvimento do reflexo visual necessário (mente, corpos, corações e almas – ouvindo, tocando – sozinho e no grupo – lendo, escrevendo ou confirmando onde se escreve), da assimilação da questão lógica como resultado da prática, dispensando-se o recurso da racionalização e da teoria *a priori*, ou seja, ao lado da correção conceitual, respeita-se a grafia tradicional (universal), valendo-se dela.

2.2 Comparação com outros sistemas semelhantes

“O ritmo é a matemática da música!”. *“Semicolcheia é uma coisa difícil! Só lá para o terceiro livro do método”*... Essas e outras afirmações semelhantes, ainda são transmitidas aos iniciantes no aprendizado da música, segundo relatos de alunos em diferentes situações vivenciadas pelo autor.

Entretanto, praticamente toda a música popular, e muito da erudita também, é feita em cima desses balanços e sincopados produzidos dentro das subdivisões e/ou suas acentuações. O sistema explica-se por si mesmo, mas vale a pena ressaltar alguns dos pontos importantes.

Em primeiro lugar, ao tratar-se da subdivisão do tempo em quatro partes (semicolcheias), resolvem-se questões de leitura e escrita da maioria dos ritmos das mais diversas regiões do País. No Método de Rocca (1986), há uma seção que inclui cerca de oitenta ritmos populares escritos para bateria, registrados sob a forma de padrões de 1 ou 2 compassos, incluindo baião, bolero, bossa nova, chorinho, coco, frevo, maracatu, marchinhas, maxixe, zé pereira, samba (nove tipos) toada, samba-canção, xote etc. Ou seja, a semicolcheia brota da alma brasileira e concentra uma riqueza de combinações possíveis que, aliadas às mais diversas interpretações (“sotaques” regionais), torna, ao professor atento, impossível relevar ou protelar o domínio e a sistematização de tal conhecimento musical e dessa ferramenta de reconhecimento cultural.

Cumpra-se, assim, de início, a importante missão de tirar a nuvem espessa que cobre o ensino das síncopes e “balanços” característicos da música brasileira, quando vistos pela ótica da teoria tradicional (europeia). Tocando, lendo, cantando, subdividindo, coordenando e reconhecendo células rítmicas de 1 ou 2 tempos, aprende-se ritmo e música, ao invés de decorar-se a tabuada.

Outro ponto do Método a ser levado em conta é que ele envolve o aluno por inteiro, exigindo dedicação. Toda aula é prática – dos quarenta e cinco minutos da hora-aula, no mínimo de vinte a vinte e cinco minutos são passados, efetivamente, tocando; portanto, a divisão feita entre leitura e técnica é impensável. A orientação é: aprender a tocar lendo; aprendendo a ler tocando.

Dentre os sistemas existentes no mercado, o “tiquetaque” é o que permite a pronúncia mais eficaz em andamentos rápidos, nos quais a articulação entre as consoantes “t” e “q” facilita

a identificação da “posição” (ou ponto de referência) da semicolcheia em questão. Outro aspecto favorecido por essa alternância entre as consoantes é a caracterização/associação das sílabas “que”, com a noção do efeito da síncope. O aprendizado dos ritmos brasileiros (tão carregados delas) beneficia-se disso. Interessante notar que, de certa forma, a expressão dos ritmos e gêneros da música popular brasileira – folclórica ou urbana – subverte as definições fundamentais que constituem as regras da notação musical tradicional de origem europeia. Um exemplo simples expõe essa incongruência entre o que é categorizado e universalizado e a percepção espontânea de como se dá o fenômeno do ritmo nacional: nas escolas de samba, o surdo de primeira é responsável pela marcação mais importante da bateria (no caso do G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira, ele não só é o mais importante como é o único), ficando o surdo de segunda com a função de respondê-lo. Ocorre que, pela notação tradicional, o surdo de primeira toca no segundo tempo (pela “teoria”, o tempo fraco) de um compasso 2/4, enquanto o surdo de segunda se escreve no primeiro tempo, conforme explica Bohumil, ao descrever a “Teoria alemã de compassos” (BOHUMIL, 1996, p. 181).

Existem inúmeros outros exemplos de subversões, uma vez que a manifestação artística genuína prescinde de autorização ou de adequação a normas que lhe são estranhas. Porém, a compreensão dessas discrepâncias tem grande valor para o professor que pretende iniciar os estudantes na prática da leitura rítmica, por meio de referências culturais que estejam próximas, como, por exemplo, a do sincopado tão próprio e presente – para os livros mais antigos, a parte mais fraca dos tempos. As sílabas “que” no “tiquetaque”.

Resumindo: para a percussão, o “tiquetaque” cai como uma luva, sem prejuízo algum para a utilização de outros métodos ou sistemas que se proponham a valorizar ou mesmo a cobrir outros pontos que compõem a teoria elementar, tal como acontece, por exemplo, na proposição de GAZZI DE SÁ, em seu livro *Musicalização: método Gazzi de Sá*, onde a opção pela escolha das vogais como diferenciadoras das semicolcheias contribui para uma melhor compreensão da relação entre as notas longas e a subjacente presença da subdivisão; uma vez retirada a consoante “t”, fica reforçada a ideia de ligadura das notas não articuladas. Sem deixar de, através das vogais, sustentar a pulsação.

Outro aspecto a ser ressaltado na comparação entre esses dois sistemas é que a segunda e a quarta semicolcheias de cada tempo são marcadas pelas mesmas sílabas. Para Rocca, na sílaba “que”, como em “ti-que-ta-que”, enquanto para Sá na sílaba “tu”, como em “tá-tu-ti-tu”.

Note-se que os dois autores privilegiam o aspecto perceptivo em detrimento da artificialidade ou arbitrariedade de, em nome de um pretensão rigor a partir do qual cada uma dessas subdivisões deve ser nomeada/marcada com um termo único, como na opção por numerá-las (1, 2, 3, 4 – pronunciadas “um–dô–trê–qua–tr’um”...).

Outras questões teóricas elementares, como a da sustentação das notas longas ou da altura de som, encontram soluções criativas a partir das peculiaridades da percussão (ou do estudo no praticável) a respeito do seu real valor. Nesse ponto, nada substituí o texto original da parte inicial de “Ritmos brasileiros...”:

LEITURA E INTERPRETAÇÃO DA ESCRITA DOS RITMOS

Nem sempre a escrita para os instrumentos de percussão reproduz fielmente o tempo de duração de cada figura de valor que compõe o ritmo. É comum encontrarmos semínimas, mínimas e até semibreves escritas para instrumentos de som seco, como: tamborim, bloco de madeira, claves, etc., nos quais o som desaparece logo após os toques.

Essa maneira de escrever, traduz uma forma de acomodação necessária a uma escrita facilitada em função de uma maior espontaneidade do executante, longe daquela complicação de inúmeras pausas que teriam de ser usadas se a rigidez, na duração dos valores, fosse colocada em destaque.

Pelo gráfico seguinte você poderá constatar esse fato, observando a diferença entre as duas escritas.

The image shows two musical staves in 4/4 time. The top staff, labeled 'Escrita comum (acomodada)', shows a sequence of notes with stems that are not fully aligned with the beat lines, indicating a more flexible, 'accommodated' style. The bottom staff, labeled 'Escrita rígida representando sons secos', shows the same sequence of notes with stems that are precisely aligned with the beat lines, representing a 'rigid' style for 'dry sounds'.

Agora pegue um tamborim, ou um bloco de madeira, e toque o ritmo assinalado em cada exemplo, observando que soam da mesma forma, independente dos valores da semínima, das colcheias e das pausas que compõem com as semicolcheias o ritmo dos dois exemplos. Esse aspecto justifica a opção pela escrita acomodada já que, além de soar igual, é de leitura mais fácil e conseqüentemente não “amarra” a espontaneidade do executante.

Na realidade, as figuras que formam os ritmos populares são colocadas mais como pontos de referência do que como uma escrita rígida do valor de duração de cada toque.

ATENÇÃO: Cabe aqui a ressalva de que isso acontece apenas nos ritmos de acompanhamento pois na linha melódica, através do solfejo ou de um instrumento melódico, as notas terão que ser “esticadas” até que terminem os seus tempos de duração, dados pelos valores das figuras. Elas somente poderão ser cortadas no ato de se articular a nota seguinte ou de se respeitar o silêncio de uma pausa. Nunca antes.

Figura 3: Ritmos (In: ROCCA, 1986, p. 8)⁴.

Uma ressalva para as notas longas na percussão, pratos e tímpanos, por exemplo, necessitam ser abafados de fato para respeitar o silêncio determinado na partitura. Além disso, com a evolução do estudo técnico, o aspirante a percussionista chegará ao desenvolvimento dos rulos, o que permitirá que reproduza, mesmo em instrumentos curta duração sonora, valores

⁴Tanto Bartoloni como Corrêa, em seus trabalhos acadêmicos, recorrem a essa página e a analisam com profundidade, o que confirma sua relevância.

maiores como mínimas e semibreves. Porém ele não precisará esperar para vivenciar essa percepção pois possui a voz como ferramenta que possibilita experimentar esse aspecto dos fundamentos da notação musical.

Quanto à noção de alturas diferentes de sons e a escrita correspondente no pentagrama, o baterista ou percussionista pode começar a observar e relacionar a convenção para grafia pelos padrões definidos para as diferentes articulações e timbres do pandeiro. Por exemplo:

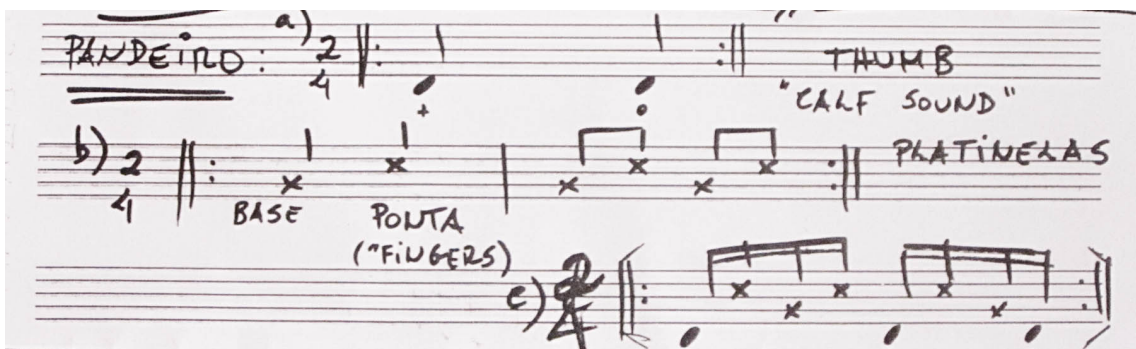


Figura 4: Coordenação básica para o pandeiro - apostila pessoal do autor (lição 1)

Pode, igualmente, chamar atenção para as relações entre posição física dos tambores e pratos na bateria com as características dos timbres e a correspondente convenção para notação no pentagrama, como na convenção adotada pelo professor Eliseu:



Figura 5: Lição do prof. Eliseu Costa (descrita em Corrêa, 2011)

Outra possibilidade também funciona bem, como na adaptação da melodia da canção de Baden Powel e Vinícius de Moraes, para o agogô:

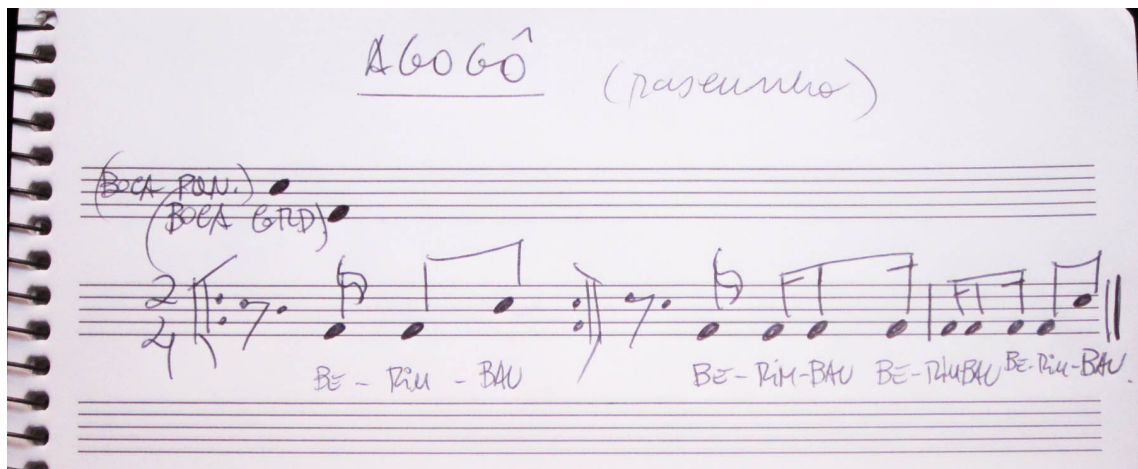


Figura 6: Exemplo retirado dos encontros do estágio descrito no capítulo 3 desse trabalho (“Agogô no Berimbau”)

Seguem-se mais sugestões para demonstrar como, em cada instrumento, há um caminho a ser percorrido do grave para o agudo e vice-versa:

Flauta – tirando e colocando dedos, abrindo ou tapando os furos.

Violão/Violoncelo (temperado e não) – diminuindo o tamanho da corda ou esticando e afrouxando.

Tambores – maiores para menores, apertando tarraxas, pedal tímpanos, glissando (não temperado), dedão da mão que segura o pandeiro pressionando o couro ou cotovelo no tonton.

Agogô – alturas fixas, 2, 3 ou 4 bocas.

Piano e teclados barrafônicos (lira, xilofone etc.) , cordas ou teclas (barras) menores ou mais grossa ou curtas

Copo ou garrafa com água, batendo ou soprando

Voz – a que altura corresponde no pentagrama (vide os cinco ‘dós’ da M^a de Lurdes, em “Musicalização através do teclado”) e no piano, e nos outros todos também.

Conclui-se, de acordo com as ideias de William Doll Jr., que o fenômeno concreto é insubstituível, que estar tocando (e ouvindo, e lendo) ao aprender a teoria é fundamental. Ou seja, a experimentação não precisa ser colocada distante da notação rigorosa e tradicionalmente estabelecida, nem de seus signos e sinais arbitrários, com os quais estabelecemos proximidade com o que é cognoscível. Por outro lado, não devemos buscar esgotar abstratamente todas as conceituações envolvidas como pré-condição de realização. Então, educadores e educandos poderão orientar a curiosidade e a inquietude num melhor sentido de pensar, aliando pureza e determinação.

3 APLICAÇÃO DO SISTEMA COM ABORDAGEM CONSTRUTIVISTA

3.1 Estágio

Por conta da disciplina ECS-IV, surgiu a possibilidade de se experimentar uma utilização mais aberta das premissas do tiquetaque. A inspiração para esse projeto de pesquisa vem da atitude comum de “promover a ida do aluno ao quadro”, que, na verdade, encerra uma concepção pedagógica de considerar maior participação do estudante no processo educacional. Em última instância, a proposta inverte-se – “ida do quadro ao aluno” –, no sentido da ideia de utilização de recursos que contemplem a utilização do computador como ferramenta de suporte às atividades desenvolvidas.

O estágio foi realizado no Centro Educacional Anísio Teixeira (CEAT), localizado no bairro de Santa Teresa. Trata-se de uma instituição reconhecida por possuir uma proposta pedagógica conectada às teorias educacionais mais abertas, e que, em seus quarenta anos de existência, alcançou um significativo equilíbrio entre as vanguardas experimentais e a realidade da sociedade que a cerca.

A aplicação do sistema do tiquetaque, proposto por mim como parte do projeto de pesquisa para o TCC, resumiu-se ao conteúdo equivalente ao de uma aula (a primeira), “fatiado” em quatro encontros: apresentação das figuras e das suas pausas correspondentes (semicolcheia, colcheia, colcheia pontuada e semínima): prática do modelo de silabação, pela onomatopeia do relógio, com subdivisão do tempo em quatro partes; noções técnicas básicas do manuseio do pandeiro, já como ferramenta no auxílio da prática da leitura do ritmo; combinação de células rítmicas formando compassos com dois e quatro tempos; reconhecimento gráfico e auditivo de padrões recorrentes; aplicação de questionário.

A perspectiva de abordar o tema paralelamente nas aulas regulares do curso básico de percussão da EMVL, que coincidiam com o período da realização do estágio, motivou a

reprodução dessa abordagem, que passou a considerar mais concretamente as bases do construtivismo, tal como preconizadas por Piaget, em oposição à ideia de privilegiar um posicionamento mais instrucionista, onde se reforçam as orientações no sentido do treinamento. Desse modo, foram efetivamente definidos dois grupos para pesquisa.

Para tanto, foi desenvolvida uma apostila (Anexos 19 a 25) que apresenta os elementos a serem utilizados durante a prática proposta. Além disso, foi produzido, pelo próprio autor, um vídeo caseiro, de maneira ainda analógica⁵, contendo o apelidado “Curso instantâneo de teoria do Tio Boxexa” – a visualização do mesmo, nesse momento do texto aqui em apresentação, é fortemente recomendada, por conta da síntese que encerra a respeito do tema abordado -, que se pretende um “piloto” do que viria a ser o tutorial de um programa para computador, como se procurará demonstrar no subcapítulo 3.2 e nas Considerações Finais, mais adiante. Todo o material da referida apostila foi disponibilizado em formato impresso, com cópias suficientes para utilização por parte de todos, tal como ilustrado nas figuras abaixo.

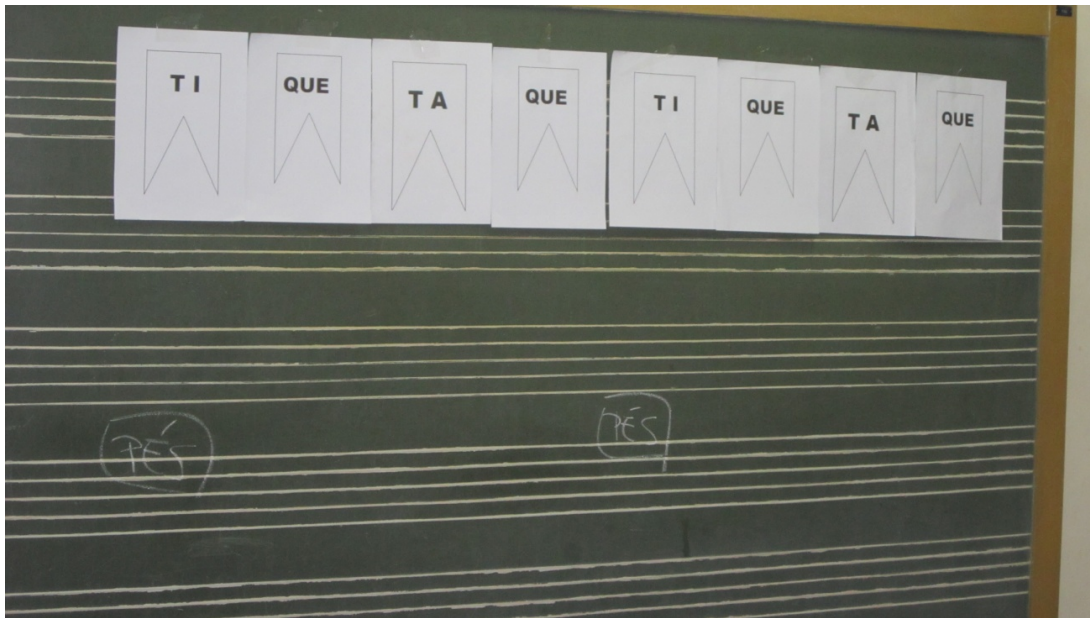


Figura 7: Ilustração impressa 1, do material de aula – ‘2/4’ - (Foto acervo do pesquisador).

⁵ Apêndice A: Vídeo 1, “TUTORIAL”.

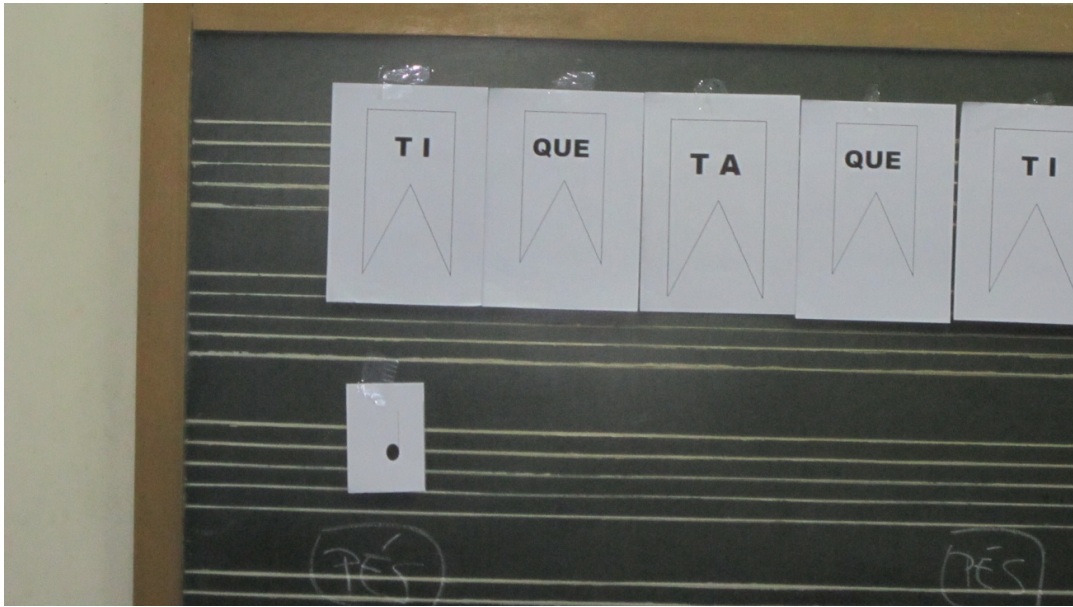


Figura 8: Ilustração impressa 2, do material de aula – ‘Semínima’ (Foto do acervo do pesquisador).

Completando o material a ser utilizado, temos uma parte que não pode (ou pode?) ir para o computador, os instrumentos musicais: pandeiros, triângulo, ganzá, tamborins, caixetas (blocos de madeira) e agogô. Os três primeiros seriam, predominantemente, instrumentos de tiquetaque, dada a função bastante habitual de articularem todas as semicolcheias de cada tempo, mantendo, na metodologia empregada no sistema, aquilo que corresponde a todas as sílabas pronunciadas, utilizadas como referência para a “colocação” das figuras ou células rítmicas que componham determinado motivo musical. Os demais (tamborim etc.), inicialmente, ficam encarregados de executarem justamente esses padrões recorrentes, que, em última análise, representam o foco central deste trabalho: Como tocar o que está escrito? Como grafar o que se ouve? Como, enfim, ler e escrever? Já o agogô possui uma “predisposição” natural para suscitar a questão da diferença de altura entre os sons, conforme exposto no capítulo anterior. Nada impede, porém, que todos os instrumentos sejam utilizados para “materializar” todas as quatro semicolcheias de cada tempo (ou pulso, ou pé), pronunciadas simultaneamente ou que os do 1º grupo não possam tocar só nas sílabas marcadas para soar.

Acompanhando os vídeos anexados⁶, será possível compreender melhor o funcionamento geral do sistema, dentro dessa abordagem.

⁶ Apêndice B: Vídeo 2, “Tiquetaque Villa-Lobos”; Apêndice C: Vídeo 3, “Tiquetaque Ceat”.

É possível observar, nos vídeos produzidos, o progresso dos participantes, dentro da proposta apresentada, mesmo dentro das limitações de tempo, por conta do acordado com a professora das turmas do estágio ou na parte reservada para o tema em duas aulas do curso básico da EMVL.

O objetivo geral do curso (transcrito abaixo), tal como expresso no plano de atividades encaminhado por ocasião da solicitação de vaga para estagiar, contempla as distintas dimensões analisadas neste TCC.

Objetivos Educacionais Gerais: desenvolver a percepção e a execução das imagens sonoras representadas pelos símbolos da notação musical tradicional. Reconhecer, sem compromisso com a fixação inicial dos termos que designam os valores de duração das notas musicais, os signos gráficos e identificar suas características auditivas. Ser capaz de interpretar, executar e até mesmo combinar (compondo combinações) as células (padrões rítmicos) propostas, além de compreender a lógica que orienta o preenchimento de cada unidade de tempo (pulsação), mais uma vez, sem a preocupação de denominarem-se os conceitos.

Diante do questionamento de como toda essa engrenagem pode ser utilizada para propósitos de avaliação, apresentaram-se dois caminhos possíveis: em um deles, seria seguida uma linha orientada na direção dos conceitos de erro e acerto, com suas possibilidades de aferição, cálculos estatísticos etc.; no outro, trabalhar-se-ia com uma perspectiva mais construtivista, onde um engano, ou a inversão e/ou troca de sinais e do som que representam, por exemplo, seriam uma oportunidade de aprofundar os conceitos, num aprendizado por oposição de expectativas e resultados, ou melhor, “ao perceber-se o que não é, compreende-se o que é”. Em seguida, exercitar-se-ia a fixação dos padrões gráficos e auditivos.

Considerando-se que o fazer musical está para muito além das questões da leitura, notadamente a percussão e a bateria caracterizam-se por elevado grau de liberdade, improvisação e criatividade, permitido, conferido e mesmo exigido do músico executante. Isso propicia, desde o início, uma visão mais ampla sobre o papel do instrumentista, dadas às situações que se apresentem. O estudante é orientado a exercitar com acuidade a audição, direcionando-a para aspectos como forma geral, contrapontos, perguntas e respostas, sobreposição de vozes, grupos de instrumentos e o papel que desempenham em cada trecho da obra que está sendo tocada, estilos etc. A partir daí, ele poderá contribuir com maior propriedade para o resultado final, a partir das “pontuações” que venha a acrescentar por meio de preenchimentos com “chamadas” ou “preenchimentos” em momentos de transição, ou com silêncios durante a repetição dos padrões

sugeridos, dinâmicas que não estejam escritas, dobramentos com a parte de outras seções do grupo etc.; enfim, **tudo o que não está escrito**, mas que é esperado do baterista ou percussionista. Isso ocorre com frequência, mesmo nas partes mais canônicas da literatura disponível, ou nos “arranjos” a que o baterista é chamado a construir, na prática. Não se trata de um privilégio ou responsabilidade extra, exclusivos do instrumentista da área em questão, mas, seguramente, nesse caso, de aspectos mais evidentes.

Importante frisar que o incentivo a essa participação e a presença mais ativa em relação à parte que friamente se apresenta para ser “lida” devem partir do professor, já nos passos iniciais do processo de reconhecimento dos códigos da notação, evitando a redução da apreciação dos resultados alcançados, durante a realização dos exercícios e práticas propostos, a meros conceitos de certo X errado. Seria um desperdício desprezarem-se as alternativas sonoras proporcionadas pela apreciação de um engano ao colocar-se uma semínima no lugar de uma colcheia dentro dessa ou daquela sílaba de cada grupo de tiquetaques. Em outras palavras, antes de apontar e condenar o “desvio conceitual”, o professor pode e deve estar atento ao que aquela troca simples de sinais evidencia na construção de cada aluno a respeito de sua própria compreensão do que lhe está sendo apresentado.

Isso exige mais do professor, que deve oferecer saídas para a solução do engano, que passem, mais uma vez, pela percepção auditiva (e visual) do quê e do porquê se ter pensado dessa ou daquela forma. Situação semelhante se apresentará mais adiante, pois o próprio aluno terá desenvolvido autonomia e recursos suficientes para contorná-la, em oposição ao desestímulo que adviria de uma condenação inicial cartesiana. Um padrão ou célula rítmica que surja a partir de uma situação – como a da seleção da canção Berimbau (e sua estrutura onomatopaica), de Baden Powell – é muito melhor do que um exercício artificial e arbitrariamente construído, de forma puramente lógica, mas sem relação direta com as referências culturais trazidas pelos estudantes.

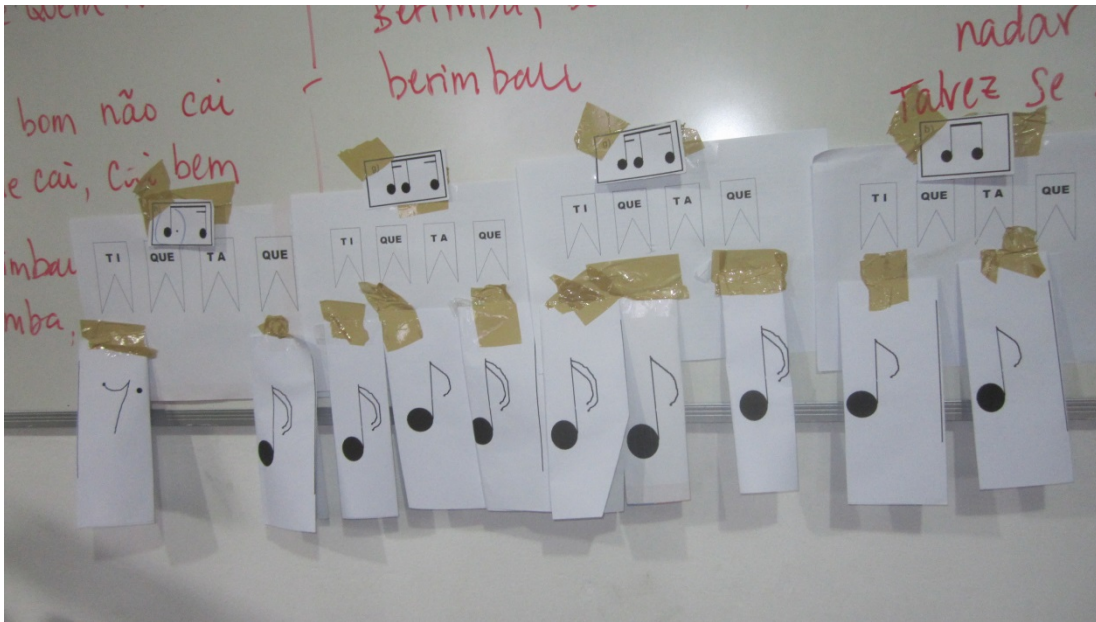


Figura 9: “Berimbau”, de Baden e Vinícius, em formato ‘interativo’, pré-informatizado (Foto do acervo do pesquisador).

Sobre essa fase inicial da pesquisa, ela se estenderá a um projeto futuro de mensuração dos dados recolhidos, por meio da aplicação do questionário contido no Anexo 26.

A avaliação dos resultados formados a partir da análise das respostas obtidas – foram 38, entre a EMVL e o CEAT - não será tema de investigação aprofundada no momento; entretanto, uma observação preliminar das respostas já apresentadas aponta na direção de boa aceitação da utilização do sistema proposto, e de relevante eficácia da metodologia empregada. Naturalmente, há muito ainda para se evoluir, levando-se em conta a hipótese de transposição para a plataforma dos computadores pessoais e demais artefatos, que venham a dar suporte à proposição de utilização ampla da informática para as atividades desenvolvidas em torno dos conceitos abordados.

3. 2 O “tiquetaque” no computador

Este subcapítulo foi adicionado ao trabalho posteriormente ao planejamento prévio, por conta da participação do autor na disciplina “Processos de musicalização – Informática na

Educação Musical”, cursada no primeiro semestre de 2012, na classe do professor Mariano Pimentel, no CCET – UniRIO.

O objetivo futuro é chegar-se ao desenvolvimento de um programa, *software* ou aplicativo, inicialmente bastante simplificado, que coordene e centralize todas as ações desenvolvidas de maneira a conjugar e a sincronizar as vozes musicais praticadas, permitindo que o participante tenha liberdade de acompanhar preferencialmente a(s) voz(ES) que mais lhe apresentarem resultado ou segurança na execução. À medida que ganha confiança, ele passa a fazer as opções que mais lhe interessarem. As múltiplas possibilidades que se apresentam vão, enfim, depender de equipamento e de pessoas de outras áreas que não a da música, mas a oportunidade de acompanhar e poder ajudar a ajustar os caminhos na direção dos objetivos de trabalhar, interativamente, a questão da subdivisão rítmica será enriquecedora.

Esse programa deve encerrar, em sua previsão de desenvolvimento, o desafio de implementação efetiva e utilização das plenas opções sonoras, visuais, de acionamento de seus dispositivos de captação por meio de microfones ou “triggers” acionados pelo executante, e que possam ser reconhecidos e direcionados às bases de dados armazenados em combinações dos grupos de figuras, sons, etc. As possibilidades de expansão do conteúdo (sempre recordando que se trata da Aula 1 – semicolcheias) cobrindo as quáteras ímpares e pares – a partir de silabações específicas para cada subdivisão, os compassos compostos e mistos, coordenação para a bateria, conjugação com as escalas e arpejos nos barrafônicos (Bells, lira, xilofone, marimba, vibrafone, sinos tubulares) – deverão ser consideradas na elaboração do projeto. Ou, de acordo com os dizeres deste pesquisador no plano de curso apresentado ao estágio:

Recursos didáticos (sistemas computacionais): Programas, *sites* ou aplicativos desenvolvidos especificamente para os objetivos enunciados, ou que, combinados, possam produzir resultado semelhantes sob o aspecto de proporcionar o máximo de interatividade. A previsão de se utilizarem editores de partitura (Finalle, Sibelius, Encore...), programas de gravação (Sound Forge, Protools e outros), metrônimos e/ou baterias eletrônicas virtuais *on-line*, slides do Powerpoint etc, faz parte do projeto de pesquisa, ainda em fase de elaboração, que dará suporte concreto às inúmeras possibilidades que se abrem ao passarmos do modelo ‘cuspe & giz’ para a exploração do universo tecnológico. Cabe a observação de que, um dos objetivos finais dessa pesquisa futura é o desenvolvimento de um jogo para computador, que contenha todos os elementos trabalhados em classe, mas que possa ser utilizado pelo aluno sozinho, também fora da sala de aula.

As saídas e soluções materiais disponíveis nas situações que se apresentem (de *hardware*: monitores, sensores, caixas amplificadas, praticáveis, cadeiras ou bancos, teclados MIDI; ou de

rede e conexão) ditarão o limite da interação e da autonomia para uma prática a qualquer hora, em qualquer lugar, já que o conteúdo dos elementos constituintes do acervo de opções de emprego e de interação com o material relacionado pode, e deve, ser mexido e remexido, a fim de que o estudante seja capaz de gerar e reconhecer, na escrita formal, seus próprios referenciais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alfabetização rítmica: do créu ao berimbau

Concluído esse trabalho, chega-se à constatação de que o formato final ideal para ele seria o de um audiovisual, tal a importância que o acompanhamento das figuras, ilustrações, fotos e vídeos contidos ao longo do processo terminou por adquirir, para uma compreensão mais aprofundada. Apesar do esforço realizado, no intuito de descreverem-se as situações e possibilidades concretas inerentes ao tema central abordado, as referências sonoras e visuais são indispensáveis para que se possa avaliar o alcance das proposições elaboradas.

Realmente não poderia ser diferente, já que a dinâmica própria das aulas e da metodologia aplicada caracteriza-se por essa simultaneidade de estímulos e reflexos, que termina por envolver os participantes, a partir dos seus sentidos mais requisitados no fazer musical: audição, visão (para a leitura) e tato (por conta da dimensão do desenvolvimento técnico no instrumento), ou seja, apesar do ganho atingido por meio da oportunidade reflexiva que o registro escrito proporciona, o cunho prático de toda a discussão apresentada demanda essa insubstituível contribuição dos registros de apoio. Isso se dá por conta da natureza da atividade de se ensinar e praticar os elementos da música, com a inclusão de múltiplas conexões espaciotemporais.

Outro aspecto que conduz para se ampliar a questão é o da intenção manifesta de transpor todas as possibilidades demonstradas para plataformas plenamente interativas, que venham a permitir uma utilização mais rica e aberta dos conteúdos apresentados.

Um trecho da entrevista com Christopher Day, publicada em O Globo (11/03/2013), vem ilustrar a atualidade desse pensamento:

Como o senhor vê o uso de tecnologias nas escolas? Elas são realmente essenciais?
O mais importante, claro, é o professor. Mas, é óbvio, o mundo muda, e a escola tem que mudar junto. Muitos estudantes podem ter mais informações no telefone do que os professores podem dar. Em muitos países, muitas crianças ficam mais tempo interagindo com a tecnologia fora da sala de aula do que passam dentro da escola. Não sei como é no Brasil, mas certamente na Europa, nos Estados Unidos e na Austrália é assim. Isso me diz que temos que abraçar a tecnologia na Educação se ainda queremos exercer influência nos estudantes. Isso não substitui o professor, mas ele tem que abraçar a tecnologia se quiser continuar sendo efetivo na sua maneira de ensinar.

Dentro da visão do entrevistado, aquele que não atentar para o papel da tecnologia e da sua influência nos processos educativos na sociedade atualmente perderá o trem da história, pelo menos no tocante a comunicar seus propósitos à juventude. Isso vem ao encontro da idealização do desenvolvimento de mecanismos que possibilitem, através do uso dos recursos tecnológicos disponíveis, uma ampla aplicação e manuseio dos conceitos e estruturas constituintes do fenômeno do ritmo musical.

Modulando o rumo dessa prosa, se o objetivo, em última análise, é ler e escrever (ainda que se tratando do ritmo musical) com domínio de linguagem e postura crítica em relação ao que se toca ou se escuta, traçando um paralelo ao ensino da língua, pode-se afirmar que o conceito de alfabetização cabe neste debate.

Caso fosse feita uma analogia entre os símbolos que representam a duração das notas musicais (colcheias, mínimas etc., e suas pausas equivalentes) e as letras do alfabeto, ela certamente apontaria para a combinação desses valores e a formação de sílabas, da mesma forma que às palavras corresponderiam as células rítmicas, e assim por diante. Em um quadro livremente associativo, seria permitido considerar as seguintes correlações: letra/figura, célula/sílaba, compasso/palavra, frase/frase, parágrafo/parte A ou B, poema ou crônica/ canção, texto/orquestração, arranjo, romance/sinfonia ou álbum...

Tal comentário explica-se por conta de uma visão pessoal deste pesquisador, que considera um desperdício, encerrado em muitos métodos e sistemas que se propõem a trabalhar a questão rítmica, o fato de se abdicar da tarefa de buscar transmitir a relevância do aprendizado dos signos tradicionais da notação dos valores de duração das notas musicais, em nome de “vivências” mais sensoriais ou transcendentais. Ora, se o reconhecimento de semínimas e colcheias pode, por si só, perturbar manifestações criativas mais abrangentes, o que dizer da submissão imposta às crianças durante o aprendizado de um alfabeto, intrinsecamente tão, ou mais, arbitrário que os sinais gráficos da música? Por que privar quem se dedica a aprimorar suas capacidades e habilidades relacionadas à música, de um modo geral, da apropriação e domínio dos códigos de uma linguagem que possa lhe abrir uma porta de comunicação com todo o planeta? Esse é um debate que se situa além das questões estéticas ou relacionadas à liberdade de manifestação e expressão. Percebe-se, grosso modo, é uma incapacidade de compreender o quanto se tem a ganhar com a aquisição plena dos conhecimentos musicais. Em última instância,

trata-se de alfabetização e de autonomia conferidas aos indivíduos. Conhecer e dominar a linguagem e os sinais da música ajudam a promover a sociedade e seus cidadãos.

Não é à toa que tanto tem sido discutido a respeito do papel do ensino da música nas escolas (todas as escolas). A legislação recente ainda aguarda desdobramentos dos efeitos de seus vetos e emendas, com cada grupo organizado (governos de todas as esferas, sindicatos, pesquisadores, empresários da educação, estudantes das Licenciaturas, de música ou não), a fim de imprimir o seu viés de interesse na implementação efetiva das interpretações possíveis do texto legal, com o objetivo de apropriar-se do resultado prático que a medida imposta vai terminar por atingir. Porém, não há espaço aqui para buscar dissolver esse *imbroglio*, ele só é exposto como constatação da relevância que o Ensino de Música de fato tem.

Torna-se inevitável associar essas percepções, que são fruto da prática e da observação em sala de aula, com as proposições de Paulo Freire a respeito da concepção sobre o que considera como “educação bancária”, com suas limitações de conceitos, que servem somente à manutenção das relações de poder, através do controle do “saber” e das formas de transmiti-lo. A livre associação que pode ser feita entre a proposição, já ultrapassada, de metodologias que partem de um inventário lógico de combinações abstratas, concernentes a meros exercícios de catalogação e “dicionarização” das manifestações de cunho rítmico-musical, em oposição à valorização da expressão mais pura e direta dos motivos geradores de interesse concreto, a partir dos quais poderão ser trabalhados os conceitos constituintes do tema em análise (subdivisão rítmica), termina por apontar para soluções que contemplem uma visão mais direcionada no sentido de emancipar o cidadão, seja ao apropriar-se da língua nativa em sua forma escrita, seja ao apropriar-se da linguagem musical, também na sua forma escrita.

Quando se trabalha com temas surgidos de forma espontânea (como no caso da canção “Berimbau”), os resultados se impõem de maneira categoricamente mais eficaz e ágil, por conta do maior envolvimento coletivo e da supressão de uma etapa de racionalização a respeito das questões apresentadas. Até mesmo uma simples árvore de valores de duração das notas musicais (indo do semibreve às quartifusas – ficando as semicolcheias na categoria da “velocidade cinco”) pode gerar interesse, caso seja relacionada às velocidades da “Dança do Créu”, por exemplo – trata-se de um funk que fez sucesso em 2008, graças a uma coreografia onde os quadris da “mulher-melancia” subdividem progressivamente a pulsação. Assim, em contraposição à categorização, hierarquização e ordenamento sequencial lógico, impostos através da forma

tradicional de transmissão de conteúdos (acúmulo de informações a serem “depositadas em um banco”), é preciso lutar pela utilização de um modelo em que o “problema” parta dos estudantes e por eles seja resolvido, utilizando-se do(s) suporte(s) oferecido(s) pelo professor.

Do ponto de vista das intrínsecas qualidades e características da música, é seguro afirmar que uma Educação Musical em ampla escala, orientada por esse pensamento libertador da Pedagogia, poderia, sim, pelo menos em tese, ser um dos agentes modificadores das relações sociais e de poder estabelecidas. Vale enfatizar que não se trata de conferir tamanha importância ao sistema do “tiquetaque” em si; o que, de fato, revela-se pertinente é o exercício teórico em torno do tema da alfabetização e de seus consequentes desdobramentos em termos de projetos educacionais, ou simplesmente de políticas pedagógicas.

Por que não com Música e por intermédio dela, com suas estruturas, correlações, simetrias, consonâncias e tensões? Das mais elevadas reflexões estéticas às repetições mais assemelhadas ao trabalho do artesão ou operário; das dimensões afetivas, culturais e até mesmo espirituais, ao rigor técnico, intrínseco às realizações que exigem extrema precisão e acuidade; do subjetivo, ao concreto e material (instrumentos, equipamentos e estruturas físicas – teatros, estúdios; do ponto de vista econômico e industrial (distribuição, edição, direitos...), até a possibilidade de transformação por meio de maior participação popular nas decisões que afetam a vida em sociedade; ou ainda da mais pura e analógica sonoridade de um violoncelo do século XVIII, às mais digitais e infinitas abordagens disponibilizados pela tecnologia e pela informática, com todas suas conexões – todos fatores que deveriam estar presentes no processo de formação do conhecimento humano.

Sempre esteve presente a questão de como de se aprende ou ensina, ou percebe-se ou transmite-se ou se vivencia a noção da subdivisão (ou pulsação contínua e regular) e a consequente problematização a respeito de como se escreve, se lê: ora se sintoniza em uma mesma fração de tempo (tanto musical como cronologicamente falando), ora se privilegia, combina ou omite essa ou aquela parcela, destacando ou prolongando, respirando e pontuando marcas tão abstratas quanto concretas e, justamente no vazio, no ar que vibra para cada “fatia” escolhida para soar em sequência a outra, seja repetindo-se exaustivamente ou variando e modificando-se. A sincronia entre diferentes indivíduos (ou em um só, que executa várias vozes) fascina, chama e prende a atenção.

Como mostrar a quem não tenha tido nenhum tipo de iniciação, formal ou não, um novo prisma, no sentido ser motivado a procurar ouvir e reproduzir, dançar, bater palmas nos diferentes “balanços”, cantar e, ao mesmo tempo, refletir a respeito das recorrências de padrões, da sensação de unidade, de agrupamento, impulso etc. Tais aspectos da música não têm de ser, necessariamente, um mistério com solução distante, reservada ou aos que se dedicam fortemente ao estudo elevado da teoria musical ampla, com toda a gigantesca gama de possibilidades que o “domínio” do fazer musical exige, ou àqueles que “nasceram” unguídos pelo dom da Musa dos Sons.

Defendo aqui que a prática e o desenvolvimento do ritmo musical podem, e devem, ser tarefa da educação compreendida em todas as suas formas. Conforme já exposto, os benefícios proporcionados pelo estudo da música (conhecimento corporal, concentração, interação social...) justificam as iniciativas que caminham na direção de incentivar a disseminação de atividades, instituições, currículos, programas etc., que se utilizem, partam ou passem pela questão do fazer musical.

Do ponto de vista científico, faltam dados estatísticos que amparem as conclusões aqui feitas, já que a empolgação conduziu a pesquisa mais longamente sobre a descrição do projeto em si e de todas as possibilidades que ele encerra (computadores, rede pública...). Entretanto, toda e qualquer crítica por não terem sido registradas as referências quanto à aplicação de semelhantes abordagens e formatos relacionados ao tema (subdivisões rítmicas) será muito bem vinda, pois apontará elementos para o aperfeiçoamento, contribuindo com informações e soluções complementares que a ampliação e com ajustes no sentido de um desenvolvimento mais amplo e com maior alcance.

Seguramente, deve existir alguém ou alguma instituição, em algum lugar, que já pratique soluções e resultados mais elaborados e evoluídos acerca de toda a parafernália exposta aqui. É realmente muito provável que isso seja possível, já que, apesar do entusiasmo manifestado na redação desta Monografia, não se está pretendendo anunciar a descoberta da pólvora. Unicamente está-se tratando de buscar sedimentar, por meio de apropriado registro acadêmico, uma iniciativa consagrada na prática cotidiana e que contém, em seus fundamentos, as bases para proposições mais inovadoras, no geral. Acrescente-se a isso a possibilidade de dialogar com ideias similares, uma vez provocadas pela publicação/divulgação deste trabalho – atividade que anima e incentiva enormemente o pesquisador. Consequentemente, essa provocação pretende ir ao encontro de

contestações que terminem por contribuir algum melhor resultado final, ainda que eternamente incompleto. Tirei um pedacinho para não desmerecer o trabalho!

Se o sistema do “tiquetaque” puder ser uma das portas de entrada para a plena emancipação do indivíduo, na realização de suas potencialidades, e incentivando-o a produzir questionamentos a respeito da realidade que o cerca, tanto melhor. Caso esses desdobramentos sejam alcançados por outros caminhos, ótimo também.

REFERÊNCIAS

- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- KATER, Carlos. *Encontro com H.J. Koellreutter*. Cadernos de estudo: Educação musical 6. Belo Horizonte, Escola de Música/UFMG, 1988.
- HINDEMITH, Paul. *Treinamento elementar para músicos*. São Paulo: Ricordi, 1983.
- MED, Bohumil. *Ritmo*. Brasília: MusiMed, 1986.
- _____. *Teoria da música*. Brasília: MusiMed, 1996.
- ROCCA, Edgard Nunes “Bituca”. *Bateria: método moderno e prático*. Rio de Janeiro: Edições Fernando Azevedo, sem data.
- _____. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão 1*. Rio de Janeiro: Europa, 1986.
- _____. *Método completo de bateria 2*. Rio de Janeiro: Europa, 1986.
- ROCCA, Edgard Nunes “Bituca”; GONÇALVES, Guilherme. *O ritmo pelas subdivisões* Rio de Janeiro: Groove, vol. 1, 1992.
- PAZ, Ermelinda A. *Pedagogia musical brasileira no século XX: metodologias e tendências*. Brasília: Editora MusiMed, 2000.
- O GLOBO. Entrevista com Christopher Day. Rio de Janeiro, 11/03/2013
- POZZOLI. *Guia teórico-prático para o ensino do ditado musical*. São Paulo: Ricordi, I & II partes, 2003.
- PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. *Princípios básicos da música para a juventude*. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas LTDA, 1983.
- SÁ, Gazzi Galvão de. *Musicalização: método Gazzi de Sá*. Rio de Janeiro: Funarte, 1990.
- SIQUEIRA, Magno Bissoli. *O balanço do samba para bateristas*. São Paulo: Libra Music Aps, 1992.

ANEXOS

ANEXO 1

Anexo 1 - boi de matraca.pdf (SECURED) - Adobe Reader

File Edit View Window Help

1 / 1 99.7%

Comment Share

Boi de Matraca (Maranhão)

'sotaque do Pindaré'

célula rítmica *Conforme registrado em Rocca, Edgard Nunes (Bituca).
"Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão".
Apostila do curso de percussão da EBM,
Escola Brasileira de Música, Rio de Janeiro, 1986.*

♩ = 76

Matracas (Tacos)

(Timdeira) Atabaque

(Timid média) Tambor surdo

(Timid grave) Bombo

Cabaça ou Reco-reco

Cuica grave

Copyright © 2006 Alessandro Valente / Jangada Brasil
<http://www.jangadabrasil.com.br>

09:37 08/04/2013

ANEXO 2

MBS Edições e Prods. Arts. Ltda.-Me
Rua Leonardo Jones Jr. nº 03
01138- São Paulo - SP
Tel. (011) 67 - 7788

A
ESCOLA NACIONAL DE MUSICA
Rua do Passeio, 98
Rio de Janeiro-RJ

Prezados Senhores

Venho por intermédio desta, solicitar de Vs. Sas., a gentileza de me enviarem um catálogo com as suas publicações didáticas e/ou culturais, assim como a forma de recebê-las e de pagamentos.

Gostaria de ressaltar um particular interesse pelos métodos de Bateria e Percussão do Prof. Rocca, os quais tenho largamente difundido entre conservatórios, escolas de música e professores particulares e que não se encontram a venda nas lojas de nossa capital.

Contando com sua cordial atenção, despeço-me agradecendo antecipadamente.

Atenciosamente,

MAGNO BISSOLI SIQUEIRA

ANEXO 3

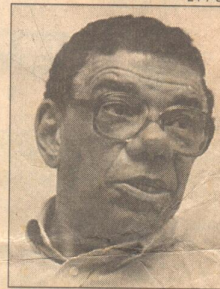
Quarta-feira, 25 de dezembro de 1996

OBITUÁRIO

Bituca, 66 anos, percussionista

• Foi aos 6 anos que o garoto Edgar Nunes Rocca teve seu primeiro contato com um instrumento musical, quando tocou tamborim no carnaval ao lado do pai. Adolescente, ele assumia a bateria de um conjunto de bailes no qual pontificava no violão o também adolescente Baden Powell. Rocca, a quem os amigos chamavam carinhosamente de Bituca, não mais se afastou da música, iniciando uma carreira que o transformou num dos mais completos percussionistas do país. Há duas semanas, vítima de atropelamento em São Cristóvão, onde morava, ele foi internado com graves ferimentos, dos quais não se recuperou. Aos 66 anos, Bituca morreu domingo, deixando viúva e um filho.

Percussionista efetivo da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal há 35 anos, Bituca também se dedicou à música popular, tocando com Elis Regina e João Gilberto, entre outros. Também participou da



BITUCA: MÚSICO do Municipal

gravação de discos de Henry Mancini e Paul Anka. Ele excursionou com a Orquestra Sinfônica Brasileira pela Europa em 1974 e em 1986 participou de um concerto com uma orquestra que reunia músicos de 54 países. Professor da Escola Villa-Lobos, onde criou o curso de percussão e implantou métodos de ensino, Bituca escreveu quatro livros de música.

Ronnie Scott, 69, saxofonista inglês

• Quando anunciava ao microfone atrações do porte de Louis Armstrong e Count Basie, que ao longo dos anos levou ao clube de jazz criado por ele em Londres, o saxofonista Ronnie Scott costumava tocar uma pequena introdução e advertir o público: "Silêncio, vocês não estão aqui para se divertir". Ronnie Scott morreu anteontem, em sua casa, de causa não divulgada pela família. Ele tinha 69 anos. Nascido em Birmingham,

Ronnie aprendeu as primeiras lições de música com o pai, também saxofonista. Em 1959, fundou o Ronnie Scott de Soho, que em 37 anos nunca deixou de ter espetáculo uma noite sequer. Ontem, por vontade expressa de Scott, o show continuou na casa noturna, embora empregados e frequentadores estivessem de luto pela morte do mestre.

E-mail para esta coluna:
obit@oglobo.com.br

ANEXO 4

ESCOLA DE MÚSICA VILLA-LOBOSÁrea de Percussão

À Coordenadora de Instrumentos da EMVL, Professora Nerisa *Aldrighi*

Através deste, estou encaminhando os alunos e os candidatos relacionados no anexo, para as devidas renovações e matrículas afim de ocuparem as vagas existentes, nos seus níveis, no Curso Livre de Percussão da EMVL.

Seguindo-se aos nomes dos alunos e candidatos estarão os nomes dos respectivos professores.

A escola, através de memorando, encaminhará todos que se legalizarem, diretamente aos respectivos professores.

EM TEMPO - Atendi a tres alunos do segundo grau que por informações / erradas vieram para ter aulas de percussão. Volto ao assunto: Não há percussão no 2º Grau.

Justificativa - O Curso de Percussão da EMVL embora esteja no rol dos cursos livres tem toda uma estrutura de um curso regular.

Ele tem um alcance que ultrapassa, em muito, o nível de segundo grau, já que coloca os alunos que vão até o final do programa na orquestra sinfônica que tem a atividade de nível superior, havendo, inclusive, uma gratificação por isso.

Um curso tão complexo e profundo como o nosso não cabe num segundo grau.

Além disso, essas coisas não se resolvem assim, num sôpro. Para se colocar um curso num currículo oficial não basta se fazer adaptações, tem que se pensar muito bem na sua estrutura porque, automaticamente, ele se tornará num padrão para todos os congêneres que optarem por / segui-lo. Seria um crime se a fôrma desse padrão saísse errada ou mesmo mal feita. Cuidado, pois ! A responsabilidade da escola é grande !

Desde a sua inauguração (em 1976) o nosso curso de per-

(continua)

(continuação)

cussão ganhou importância e respeito dentro e fora da EMVL, inclusive, no exterior onde temos um grande número de ex-alunos trabalhando profissionalmente como bateristas e percussionistas.

Isso tudo divulga e traz louros para a EMVL, que nos prestigiou, aparelhou e se tornou na primeira escola oficial do Rio de Janeiro a formar bateristas e percussionistas de alto nível.

Atenciosamente

Rio de Janeiro, 11 de Abril de 1995



Coordenador da Área de Percussão da EMVL

ANEXO 5

* Curso médico

Para iniciar Curso — Cirurgias e Partos.
André Souto — Cursos Barbitúricos e Perussão.
Instituto de Saúde — Cirurgia e Partos.

ANEXO 6

* Objetivo Geral:

- Atender a demanda de laboristas e percussionistas dentro de uma formação profissional nos níveis das suas aprendizagens, com possibilidades de atingir, inclusive, as Organizações Infância.

ANEXO 7

ESCOLA DE MÚSICA VILLA-LOBOS - PLANO DO CURSO BÁSICO

Períodos:	Conteúdo:	Nº de aulas	Objetivos Específicos:
1º	<ul style="list-style-type: none"> - Down – relaxamento dos braços - Full – toque de pulso - Leitura referente ao estudado - Preparação à acentuação: down, up, full e tap; - Leitura com acentuação e introdução ao toque múltiplo. 	16	<ul style="list-style-type: none"> - Conscientizar a importância do relaxamento e descontração muscular.
2º	<ul style="list-style-type: none"> - Preparação à acentuação: down, up, full e tap; - Leitura com acentuação e introdução ao toque múltiplo. 	16	<ul style="list-style-type: none"> - Conseguir identificar, na leitura, os diversos movimentos estudados.
3º	<p><i>Caixa-clara:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Toque múltiplo, acentuação e introdução do toque duplo; - Leitura referente ao toque múltiplo e acentuação. <p><i>Teclados barrocos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Técnicas de percussão, apresentação das escalas maiores e suas relativas em 1 oitava; - Leitura referente ao estudado. 	16	<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a capacidade no rufo cerrado e na acentuação; - Conscientizar a importância da técnica de percussão e do posicionamento na prática de cada escala.
(1º teclados básico)			
4º	<p><i>Caixa-clara:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Rufos cerrados e dobrados, ornamentos; - Leitura referente ao estudado. <p><i>Teclados barrocos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Estudo do toque simples; - Estudo das escalas maiores e menores em 1 oitava e diversos modelos. 	16	<ul style="list-style-type: none"> - Dominar a técnica de rufar; - Conseguir a flexibilidade do toque simples e do posicionamento em relação aos diversos modelos de escala.
(2º teclados básico)			
5º	<p><i>Caixa-clara:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Estudo dos toques: braços, pulsos e introdução ao toque de dedos. <p><i>Teclados barrocos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Estudo das notas duplas e dos harpejos; - Leitura referente ao estudado. 	16	<ul style="list-style-type: none"> - Adquirir velocidade. - Concentrar-se em não desviar o foco visual na música escrita, complementando com a descontração no estudo dos harpejos.
(3º teclados básico)			

ANEXO 8

ESCOLA DE MÚSICA VILLA-LOBOS - PLANO DO CURSO BÁSICO		
Período:	Conteúdo:	Objetivos:
6º (4º teclados básico)	<p><i>Caixa-clara:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Domínio dos rudimentos, estudos e solos específicos com dinâmicas. <p><i>Teclados Barrocos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Estudo das escalas diatônicas e cromáticas em 2 oitavas; - Estudos dos harpejos em 2 oitavas; - Leitura com dinâmica acentuada referente ao estudado (repertório). 	<p>Nº de aulas: 16</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a leitura na vertical e ampliar a horizontal. - Dominar as escalas e harpejos em 2 oitavas; - Adquirir repertório desenvolvendo, assim, a leitura e memorização.

ANEXO 9

ESCOLA DE MÚSICA VILLA-LOBOS - PLANO DO CURSO DO ENSINO MÉDIO		
Período:	Conteúdo:	Objetivos:
1º	<p><i>Caixa-clara e múltipla percussão:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Revisão dos rudimentos, estudos e solos específicos com dinâmicas. <p><i>Teclados barrocos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Revisão do estudo das escalas diatônicas e cromáticas em 2 oitavas; - Revisão dos estudos dos harpejos em 2 oitavas; - Revisão da leitura com dinâmica acentuada referente ao estudado (repertório); - Introdução a 4 baquetas. <p><i>Timpanos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Estudo dos toques de pulso e dedos; - Noções sobre afinação da membrana; - Uso do pedal, glissando; - Leitura para 2 timpanos, envolvendo o estudado, sem troca de afinação. 	<p>Nº de aulas: 16</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a leitura na vertical e ampliar a horizontal. - Dominar as escalas e harpejos em 2 oitavas; - Adquirir repertório desenvolvendo, assim, a leitura e memorização; - Desenvolver toque paralelo com 4 baquetas. - Obter postura natural e correta de segurar as baquetas; - Desenvolver percepção auditiva.
2º	<p><i>Caixa-clara e múltipla percussão:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Introdução à Poliorritmia; - Estudo do repertório envolvendo os acessórios de percussão (pandeiro, triângulo, castanholas, etc.). <p><i>Teclados barrocos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Leitura generalizada; - Continuação do estudo do repertório; - Estudo dos toques alternados com 4 baquetas. <p><i>Timpanos:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Rulos ligados e desligados; - Cruzamentos/ ornamentos; - Estudos de troca de afinação. 	<p>Nº de aulas: 16</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a capacidade do instrumentista em toda a Percussão. - Não desviar o foco visual da música escrita a ser executada; - Ampliar o repertório; - Desenvolver o direcionamento e a velocidade no estudo das 4 baquetas. - Desenvolver a capacidade de velocidade nos diversos tipos de toques; - Ampliar a percepção auditiva.

ANEXO 10

	- Uso dos diversos tipos de baquetas; Conteúdo:		
2º	- <i>Timpanos:</i> - Leitura para 2 timpanos com troca de afinação. <i>Caixa-clara e múltipla percussão:</i> - Aplicação da leitura com Polirritmia; - Estudo do repertório envolvendo os acessórios de percussão. <i>Teclados harmônicos:</i> - Leitura generalizada; - Estudo do toque giratório com 4 baquetas <i>Timpanos:</i> - Técnica de baquetamento sem cruzamento; - Leitura; - Estudo do repertório	16	- Desenvolver a capacidade do instrumentista em toda a Percussão. - Não desviar o foco visual da música escrita a ser executada; - Ampliar o repertório; - Desenvolver o direcionamento e a velocidade no estudo das 4 baquetas; - Dominar o repertório sinfônico.
3º	- <i>Caixa-clara e múltipla percussão:</i> - Leitura das principais obras do repertório orquestral e preparação do repertório para conclusão do curso. <i>Teclados harmônicos:</i> - Leitura das principais obras do repertório orquestral e preparação do repertório para conclusão do curso. <i>Timpanos:</i> - Leitura das principais obras do repertório orquestral e preparação do repertório para conclusão do curso.	16	- Desenvolver o repertório de estudos e peças visando a conclusão do curso. - Desenvolver o repertório de estudos e peças visando a conclusão do curso. - Desenvolver o repertório de estudos e peças visando a conclusão do curso.
4º	- <i>Caixa-clara e múltipla percussão:</i> - Leitura das principais obras do repertório orquestral e preparação do repertório para conclusão do curso. <i>Teclados harmônicos:</i> - Leitura das principais obras do repertório orquestral e preparação do repertório para conclusão do curso. <i>Timpanos:</i> - Leitura das principais obras do repertório orquestral e preparação do repertório para conclusão do curso.	16	- Desenvolver o repertório de estudos e peças visando a conclusão do curso. - Desenvolver o repertório de estudos e peças visando a conclusão do curso. - Desenvolver o repertório de estudos e peças visando a conclusão do curso.

* Avaliação

→ Será feita de modo a observar o interesse e participação diária do aluno durante as aulas.

Obs: O aluno será orientado a estudar paralelamente com o vocal ou piano como instrumento complementar

ANEXO 11



ANEXO 12

Eletrônica ao Alcance de Todos

Rigorosamente de acordo com os mais Modernos avanços da eletrônica.

- | | |
|---|---|
| 101 - TRANSISTORES - Rádio e TV. Funcionamento e Reparos. | 108 - TV em cores. Funcionamento. |
| 102 - TV Preto e Branco - Funcionamento. | 110 - Eletrônica ao Alcance de Todos Detecção - Amplificador de FI - Osciladores. |
| 104 - Eletricidade para Eletrônica. | 111 - Refrigeração doméstica e comercial. |
| 105 - Matemática para Eletrônica. | 112 - Ar condicionado - Doméstico e Veículos. |
| 106 - Reparos em TV Preto e Branco e a Cores. | |

Método Musicais

- | | |
|--|---|
| 1 - MÉTODO DE VIOLÃO FERNANDO AZEVEDO
Acordes, Dissonantes, Ritmos, Mudanças de Tom, etc. . . | 6 - MÉTODO DO ÓRGÃO
Método objetivo com noções de teoria. |
| 2 - COMO COMPOR MÚSICAS FACILMENTE
É mais fácil compor do que se pensa. Experimente. | 7 - SEGREDO DO BRAÇO DO VIOLÃO
Regras para formação das posições no Violão (Pestana) |
| 3 - 3250/ACORDES PARA VIOLÃO
O mais completo do Brasil. | 8 - MÉTODO DE BATERIA
Exercícios técnicos e vários ritmos. |
| 4 - SEGREDO DO ACOMPANHAMENTO
Ensino ao principiante as regras de acompanhamento. | 9 - PIANO DE OUVIDO
Único gênero fácil e intuitivo. |
| 5 - MÉTODO DE BAIXO ELETRÔNICO
Ritmos e exercícios sobre todos os tons. | 10 - MÉTODO DE GUITARRA
Uso da Palheta - Exercícios para velocidade. |
| | 11 - O GAITEIRO
Método rápido e prático. |

Os Comunicadores

Os grandes comunicadores da Rádio e da TV.

- 1 - AS SIMPATIAS DO ANTONIO CARLOS
- 2 - NÃO PERCA A ESPORTIVA - Affonso Soares
- 3 - CASOS DE POLÍCIA - Luiz Vianna

Loteria e Loto

LOTERIA ESPORTIVA - Como Ganhar

Edições Fernando Azevedo •
Rua Uruguaiana nº 104 - 3º andar
Tel.: 252-9088 - Rio de Janeiro - RJ

ATENDE-SE PELO REEMBOLSO POSTAL

ANEXO 15

SISTEMA DO TI-QUE-TA-QUE

Para aqueles que ainda não sabem ler música, começaremos com um breve aprendizado da leitura dos valores musicais, sem a qual torna-se impossível estudar por este método.

Através de um sistema prático, que intitulamos "Sistema do Ti-que-ta-que", o iniciante aprenderá a dividir (ler) os clichês rítmicos que irá encontrar neste trabalho.

Este sistema consiste no aproveitamento da idéia rítmica emitida pelas máquinas dos relógios, através do seu ti-que-ta-que, para servir de ponto de referência na orientação dos primeiros passos no aprendizado da leitura corrida da divisão musical.

O "Sistema do Ti-que-ta-que" não só se justifica por dar os pontos de referência para a articulação dos desenhos rítmicos dentro de uma medida regular e exata, de uma forma bastante prática, como também faz com que o iniciante comece logo aprendendo a trabalhar com a pulsação constante que sempre está por trás dos desenhos rítmicos.

No caso do ti-que-ta-que a pulsação é de semicolcheias:



Mas a idéia da pulsação rítmica do ti-que-ta-que poderá servir de base para outros valores. E, ainda, para as inúmeras combinações entre eles.

MANEIRA DE ESTUDAR

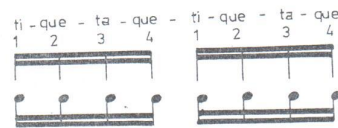
Ouçã o ti-que-ta-que de um relógio e observe a regularidade que existe entre cada batida. Repare que, inclusive, elas sugerem um ti-que-ta-que, realmente, com as sílabas separadas como estamos escrevendo.

Mentalize o movimento do ti-que-ta-que e toque com a mão a escrita da pulsação em semicolcheias encaixando-a nesse movimento. Fique repetindo esse exercício, ininterruptamente, para uma melhor assimilação. É muito importante que sinta fisicamente como funciona a pulsação rítmica. Exercício:

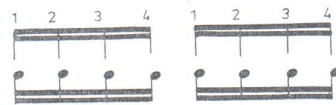


Substituindo-se o ti-que-ta-que por uma numeração correspondente, a pulsação rítmica adquirirá os seus próprios movimentos e você já estará lendo e tocando semicolcheias:

ATENÇÃO: A regularidade da pulsação do ti-que-ta-que deverá continuar na numeração.



De onde teremos -



para fixação:



Esse mesmo esquema lhe dará os pontos de referência para o aprendizado dos outros valores e suas combinações.

ATENÇÃO: Os próprios modelos servirão como exercícios de assimilação. Para isto, basta que cada um seja repetido por várias vezes sem interrupção.

ANEXO 16

Colcheias:

ti - que - ta - que - ti - que - ta - que
 1 2 3 4 1 2 3 4

de onde teremos:

(Toca no *ti* e no *ta* ou nas contagens 1 e 3)

Fixação:

Semínimas:

ti - que - ta - que - ti - que - ta - que
 1 2 3 4 1 2 3 4

de onde teremos:

(toca no *ti* ou na contagem 1)

Fixação:

OBS: Atente para o detalhe de que tanto a sílaba ti quanto o número 1, da contagem, estão sempre no início do tempo.

COMBINAÇÃO DOS VALORES

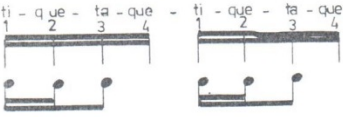
ti - que - ta - que - ti - que - ta - que
 1 2 3 4 1 2 3 4

ficando:

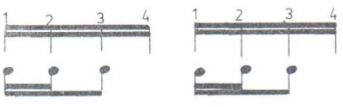
fixação:

ANEXO 17


ti - que - ta - que - ti - que - ta - que
1 2 3 4 1 2 3 4



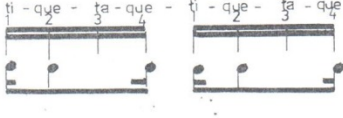
ficando:



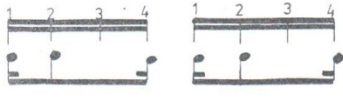
fixação:




ti - que - ta - que - ti - que - ta - que
1 2 3 4 1 2 3 4



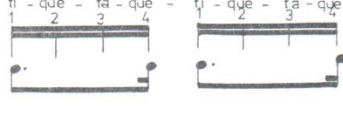
ficando:



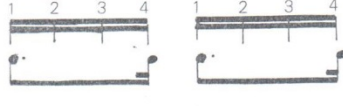
fixação:




ti - que - ta - que - ti - que - ta - que
1 2 3 4 1 2 3 4



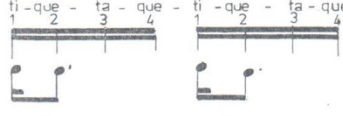
ficando:



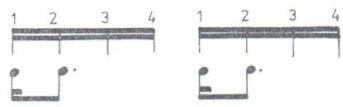
fixação:




ti - que - ta - que - ti - que - ta - que
1 2 3 4 1 2 3 4



ficando:



fixação:

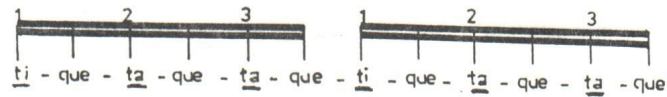


ANEXO 18

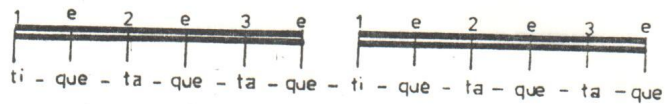
COMPASSO COMPOSTO

Até agora nós estudamos o compasso simples que tem os seus tempos subdivididos em duas partes (no nosso caso aqui elas estão no *ti* e no *ta*). Acontece que no compasso composto os tempos são subdivididos em três partes. Para que o sistema possa atender a esse tipo de compasso teremos que alterá-lo. Para tal, basta que se repita a segunda parte do tempo (sílabas *ta*) e que se numere apenas as sílabas: *ti*, *ta* e *ta*.

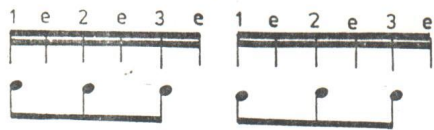
OBS: repare que também aqui o ti está sempre na primeira parte dos tempos.



Substituindo a sílaba *que* pela conjunção *e* teremos a pulsação completa:



A exemplo do estudado no compasso simples, este esquema servirá de base para o aprendizado dos desenhos rítmicos de divisões ou subdivisões ternárias (Três partes):

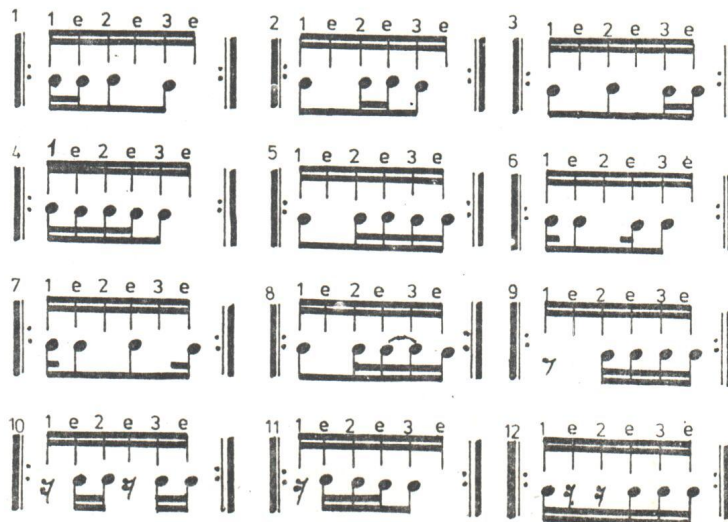


fixação:



COMBINAÇÕES:

OBSERVAÇÃO: Pratique pelos próprios modelos.

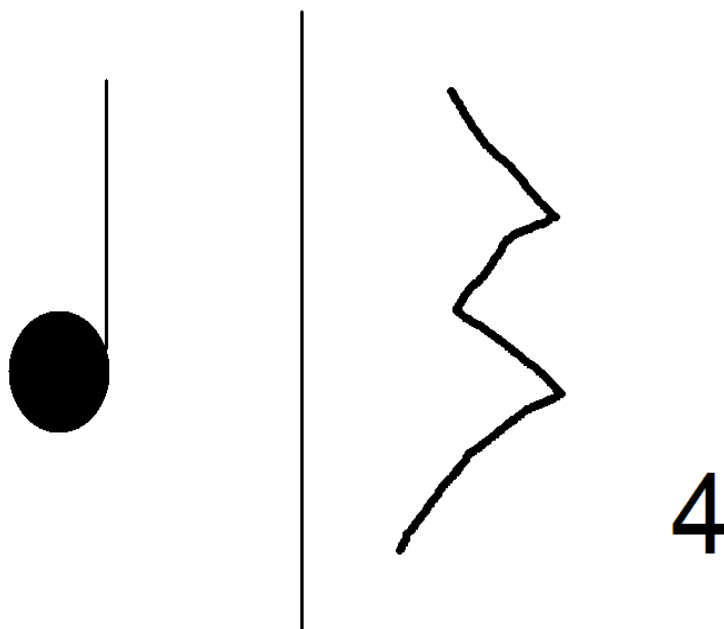


ANEXO 19

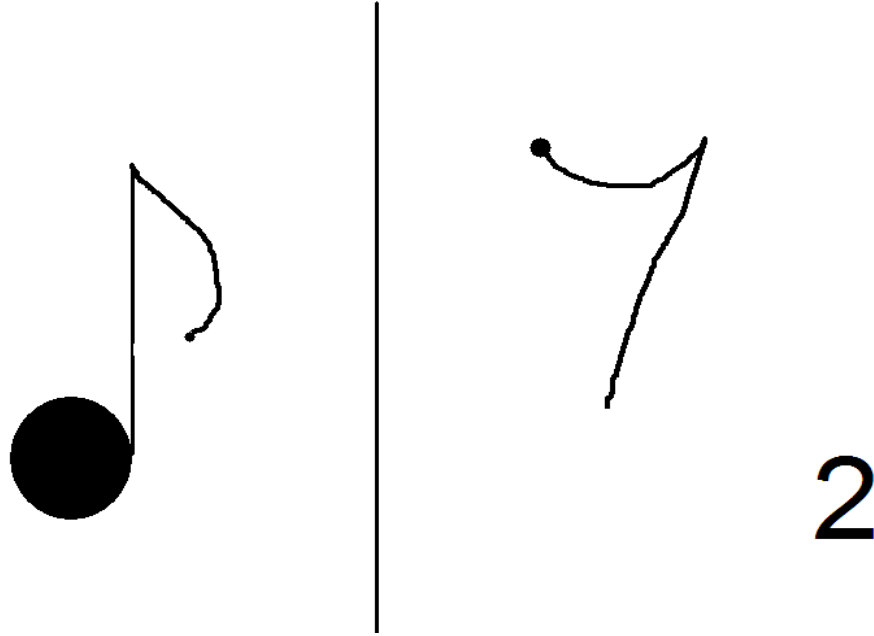
Leitura Rítmica Musical

Subdividindo a pulsação – Aula 1
(semicolcheias)

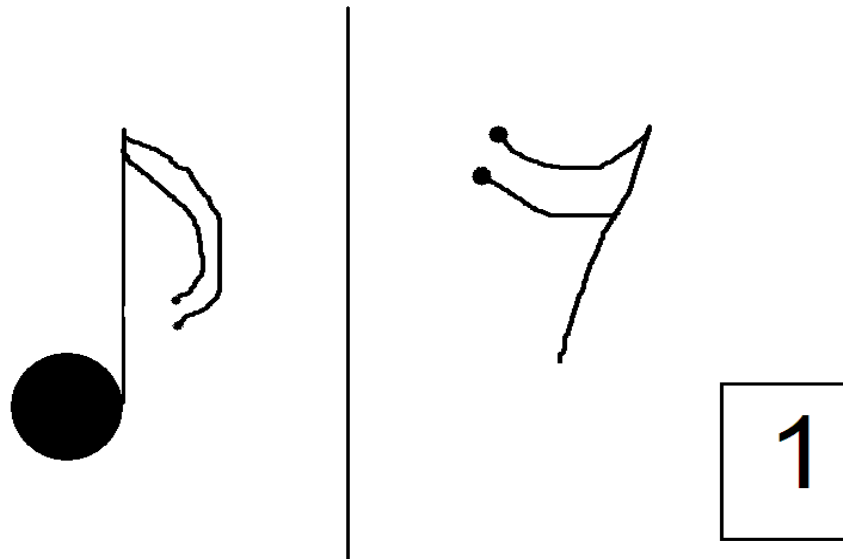
ANEXO 20



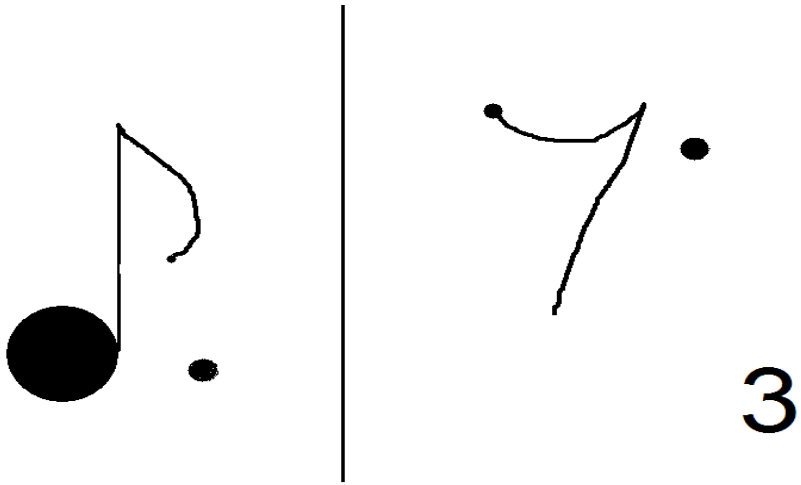
ANEXO 21



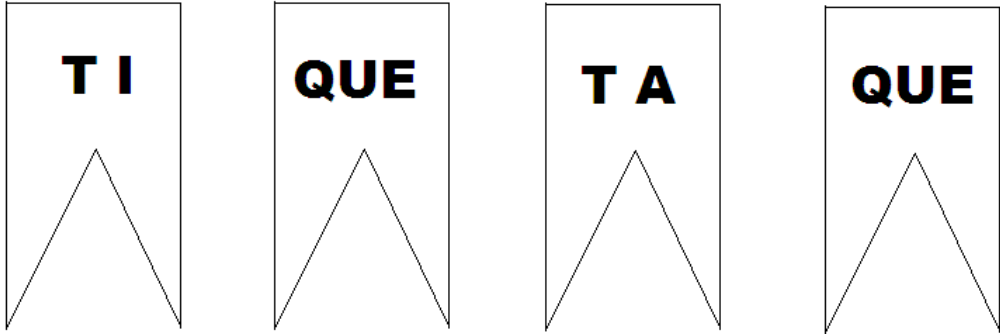
ANEXO 22



ANEXO 23

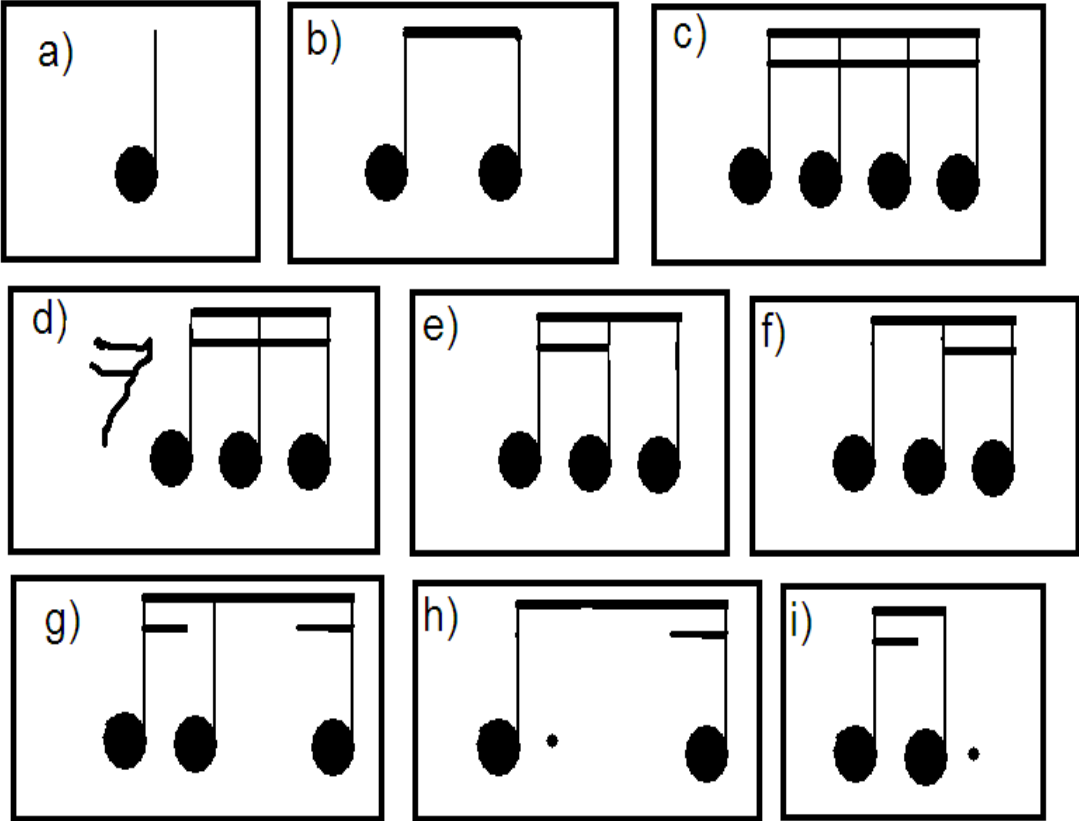


ANEXO 24



pés

ANEXO 25



ANEXO 26

UNIRIO 2º SEM./2012

QUESTIONÁRIO TURMAS ECSIV

LEITURA RÍTMICA MUSICAL

André de Melo Santos.

1) Já estudou música, ou um instrumento, com orientação de um professor ou não?

- Sim Não

2) Foi apresentado aos sinais(códigos) que representam os valores de duração das notas musicais(escrita rítmica tradicional – semínimas, colcheias, pausas etc)?

- Sim Não

3) O sistema do “tiquetaque” ajudou a desenvolver (lendo, escrevendo, aplicando proporções) a noção de subdivisão da pulsação do tempo(pronúncia das sílabas coordenadas com a marcação dos pés)?

- Sim Não

4) Como você acha que a prática do sistema do “tiquetaque” pode auxiliar no estudo da leitura rítmica musical?
