

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"Júlio de Mesquita Filho"

Campus São Paulo – Instituto de Artes

LEANDRO DERNEIKA LISI

**O CONCEITO DE CLAVE RÍTMICA COMO RECURSO
PEDAGÓGICO**

São Paulo

2022

LEANDRO DERNEIKA LISI

**O CONCEITO DE CLAVE RÍTMICA COMO RECURSO
PEDAGÓGICO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Licenciado em Música.
Orientadora: Prof. Dra. Graziela Bortz
Co-orientador: Prof. Dr. Fernando Llanos

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

L769c	<p>Lisi, Leandro Derneika, 1984- O conceito de Clave Rítmica como recurso pedagógico / Leandro Derneika Lisi. - São Paulo, 2022. 37 f.</p> <p>Orientadora: Prof.^a Dr.^a Graziela Bortz Coorientador: Prof. Dr. Fernando Llanos Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Música - Instrução e estudo. 2. Música - Execução. 3. Métrica e ritmo musical. 4. Música popular. I. Bortz, Graziela. II. Llanos, Fernando. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 781.224</p>
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

LEANDRO DERNEIKA LISI

**O CONCEITO DE CLAVE RÍTMICA COMO RECURSO
PEDAGÓGICO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Licenciado em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp.

Data de aprovação: 23/11/2022

Banca Examinadora

Profa. Dra. Graziela Bortz

Orientadora - UNESP

Prof. Dr. Rafael Y Castro

UNESP

RESUMO

Esse trabalho de pesquisa se baseia na busca da compreensão do conceito de Clave Rítmica (CR) enquanto elemento organizador dos elementos formais das assim chamadas “músicas populares” dos países da América Latina. Valendo-me da técnica da auto-etnografia, relato quais foram minhas impressões iniciais, facilidades e dificuldades em contato com esses ritmos e como a compreensão das CR's me ajudaram a tocar um pouco mais dentro da linguagem característica e com menos “sotaque” abasileirado na performance. Apresentarei também como referência uma experiência de ensino-aprendizagem que têm as CR's como elemento central ou como ponto de partida, o Universo Percussivo Baiano (UPB), desenvolvido pelo Maestro Letieres Leite em Salvador - BA. Considerando o meu próprio processo de aprendizagem como um trabalho de campo sobre esses gêneros musicais, mais especificamente os ritmos da costa peruana (*Festejo* e *Landó*) os quais pude executar tanto no Brasil como na Argentina e Peru com artistas diferentes, o trabalho acredita que a CR pode ser utilizada como um poderoso recurso pedagógico-musical.

Palavras-chave: Clave; *Timeline*; Musicalização; Afro-latino.

ABSTRACT

This research work is based on the search for understanding the concept of Rhythm Clave (CR) as an organizing element of the formal elements of the so-called “popular music” of Latin American countries. Making use of the technique of auto-ethnography, I report what my initial impressions were, facilities and difficulties in contact with these rhythms and how understanding the CR's helped me to play a little more within the characteristic language and with less Brazilian "accent" in the performance. I will also present as a reference a teaching-learning experience that has the CR's as a central element or as a starting point, the Universo Percussivo Baiano (UPB), developed by Maestro Letieres Leite in Salvador - BA. Considering my own learning process as a field work on these musical genres, more specifically the rhythms of the Peruvian coast (Festejo and Landó) which I was able to perform both in Brazil and in Argentina and Peru with different artists, the work believes that the CR can be used as a powerful musical-pedagogical resource.

Keywords: Clave; Timeline; Musicalization; Afro-Latin.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	6
2.	CONCEITO DE CLAVE.....	10
3.	CICLO E MOVIMENTO EM ALGUMAS COSMOVISÕES AFRO-DIASPÓRICAS.....	15
4.	BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOCIAL E HISTÓRICA.....	20
5.	CLAVE RÍTMICA COMO RECURSO PEDAGÓGICO - UPB - UNIVERSO PERCUSSIVO BAIANO.....	22
6.	REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE ASSIMILAÇÃO E COMPREENSÃO MUSICAL ATRAVÉS DA CLAVE: MÚSICA AFRO-PERUANA - FESTEJO E LANDÓ.....	24
7.	PROPOSTA DE EXERCÍCIO PARA ASSIMILAÇÃO DAS CLAVES DO FESTEJO E LANDO.....	30
8.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	37
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	39

1. INTRODUÇÃO

Começo esse trabalho apresentando de maneira sucinta os processos vividos por mim como músico e educador ao longo de quase 25 anos, sistematizando as experiências que me trouxeram até aqui e foram fundamentais na escolha do tema desta pesquisa. Valendo-me da auto-etnografia como técnica principal, utilizo o meu próprio processo de aprendizagem dos ritmos da América Latina como um relato de campo que posteriormente me auxiliou na construção do conceito de Clave Rítmica (CR) como recurso pedagógico em sala de aula.

Minha jornada como músico, principalmente nos anos iniciais, se deu de maneira prática. Meu irmão mais velho comprou uma guitarra elétrica e me incentivou a começar a tocar bateria. Pela falta de bateristas, em pouco tempo já tocava com muitos grupos ao mesmo tempo. Quando tinha entre 16 e 17 anos, no começo dos anos 2000, por influência de alguns amigos comecei a me abrir para outros gêneros musicais. Descobri os discos de vinil dos meus pais que há muito tempo andavam esquecidos num canto lá de casa. Tive então contato com vários discos dos principais nomes da música brasileira e isso foi uma verdadeira revolução na minha cabeça. Lembro até hoje quando escutei pela primeira vez um disco do Paulinho da Viola, o samba urbano do Rio de Janeiro tocado na formação tradicional, batucada feita com pandeiro, surdo, tamborim, agogô, cuíca, ganzá e outros. Também violão de 6 e 7 cordas, cavaco e o peso do coro da Velha Guarda da Portela cantando junto. Pouco tempo depois, arrumei um pandeiro e comecei a carregar comigo para todo canto. Apesar de já tocar há alguns anos, eu pouco estudava sobre as técnicas dos instrumentos que tocava.

No ano de 2005 participei de um festival de música na cidade de Itajaí - SC e fiz uma oficina prática de uma semana com o músico Itiberê Zwarg¹. Com músicos de diversos níveis, ele compôs uma peça que apresentamos no último dia no palco principal do festival. Ali percebi minhas várias limitações técnicas e passei a buscar esse tipo de informação pensando agora em me tornar um instrumentista profissional.

Algum tempo depois, conheci alguns músicos argentinos, montamos um grupo de música brasileira e fui com eles para Buenos Aires. Passei quatro meses por lá, surpreendido com aquele grande universo da música latino-americana que pouco tinha escutado na vida. Pude perceber também o quanto a música brasileira é bem vista e bem recebida, ao menos por nossos “hermanos” portenhos. Não que eles conheçam muito da nossa música, até porque

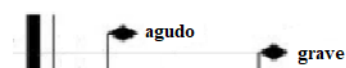
¹ Contrabaixista do grupo do músico Hermeto Pascoal desde a década de 1970, desenvolveu posteriormente um trabalho autoral, formando a Orquestra Família. Importante referência para a música instrumental brasileira.

somos também um “universo” amplo e diversificado, mas algumas coisas de música brasileira chegam por lá e eles recebem muito bem. Certa vez em um táxi, o motorista começou a cantar uma música do Roberto Carlos em espanhol quando eu disse que era brasileiro.

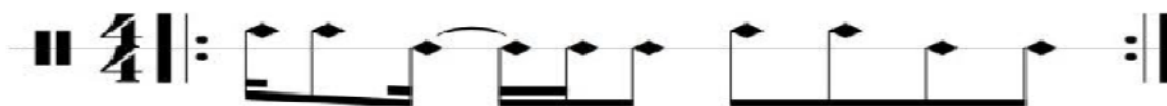
Buenos Aires é um grande centro urbano que recebe diversas populações tanto de outros lugares da Argentina, quanto de países vizinhos como Uruguai, Peru, Bolívia, entre outros países, principalmente da América Latina. Nessa experiência pude fazer um intercâmbio de informações musicais com músicos muito mais experientes que eu na época, interessados em aprender um pouco de percussão brasileira. Aprendi um pouco sobre gêneros musicais de outros países, como alguns ritmos tocados do que eles chamam de folclore argentino, como a Chacarera, a Zamba, o Candombe (música tradicional afro-uruguiaia), a música afro-peruana, a Cumbia tradicional colombiana, etc.

Nos momentos de trocas em conversas e aulas com músicos de Buenos Aires, escutei pela primeira vez o termo Clave aplicado como um conceito rítmico, seja quando estava ensinando algum ritmo brasileiro e me perguntavam especificamente qual a clave do samba por exemplo, ou quando estava buscando aprender algum ritmo novo e começavam por me ensinar a clave. Naquele momento, esse termo mais me confundiu do que ajudou, afinal, nos meus processos aprendendo e tocando diversos gêneros de música brasileira, até então eu jamais havia me deparado com ele e somente anos depois, dando aulas de musicalização, fui percebendo que existe uma grande relação entre as melodias e algumas células rítmicas principais, tornando inclusive mais fácil essa assimilação e execução. Nesse contexto, passava para os estudantes os ritmos de músicas brasileiras de diversos estilos nos instrumentos de percussão e cantávamos as melodias do repertório da música popular.

A música **Toda Menina Baiana** de Gilberto Gil, gravada originalmente no disco **Realce** de 1979 é um exemplo onde a melodia se relaciona com a CR no ritmo Ijexá. A letra muda, mas a frase melódica da primeira parte se mantém.



CR do Ijexá:



(PEREIRA e KONOPLEVA, 2018, p.8)

Melodia da primeira parte:



CR's me ajudaram a tocar um pouco mais dentro da linguagem característica e com menos “sotaque” brasileiro na performance. Não que trazer a nossa bagagem cultural e musical para executar músicas que não são da nossa cultura materna seja um problema, mas como estudo de determinada linguagem musical, considero importante buscar compreender como tradicionalmente se toca determinado gênero na sua origem para poder ao máximo compreender as nuances que o caracterizam. Ainda sobre o *Festejo e Landó*, no capítulo sete proponho alguns exercícios para assimilação desses ritmos buscando trabalhar de maneira conjunta o corpo, as CR's e posteriormente melodias de músicas tradicionais.

2- CONCEITO DE CLAVE

Para dar prosseguimento, é importante fazer uma conceituação sobre a Clave. Para essa terminologia são encontrados alguns significados dentro da teoria musical e gostaria de delimitar sobre qual estou falando.

O uso mais conhecido para Clave é quando utilizado para denominar o sinal encontrado no início da pauta musical (pentagrama) de uma partitura que dá referência a altura das notas musicais representadas. Segundo Bohumil Med, “a Clave é um sinal colocado no início da pauta que dá seu nome a nota escrita em sua linha, nos espaços e linhas subsequentes ascendentes ou descendentes, as notas são nomeadas sucessivamente com a ordem: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó.” (MED, Bohumil. 1996 p.16)

Neste trabalho de pesquisa, quando falo de Clave estou me referindo necessariamente a uma estrutura rítmica que é apresentada de forma cíclica, dependendo do contexto, em forma de ostinato ou com variações, que organiza e determina ritmicamente como se tocam ou se cantam as músicas em cada gênero musicais a ela relacionados.

Também conhecido como *Timeline*², esse conceito foi primeiramente desenvolvido pelo etnomusicólogo ganense Joseph Hanson Kwabena Nketia (1921-2019) na década de 1960 quando estudava a parte rítmica musical da costa ocidental africana em seu livro **African music in Ghana**, revolucionando o olhar do mundo sobre as práticas musicais africanas e dando impulso para muitos estudos seguindo essa linha analítica. Como referências nessa linha de pesquisa em músicas africanas temos publicações de autores como KUBIK³ em 1972; AROM⁴ em 1991; AGAWU em 2006 e 2016. (GOMES, 2019).

Também de Gana, o etnomusicólogo Kofi Agawu em palestra nos Estados Unidos, denominada “Rhythmic Imagination in African Music”⁵

define *timeline* como:

...padrão rítmico de curta duração que é repetido na forma de um ostinato, através de uma batida de percussão específica (...). Normalmente atreladas ao uso de sinos, baquetas ou pedra, as timelines, muitas vezes, projetam uma forma distinta e até memorável. Embora existam padrões percussivos de pulsação imutável, a maioria das timelines exibe pelo menos dois valores de modos contrastantes, um longo e um curto. Isso, a

² No presente texto usaremos o termo em inglês.

³ Gerhard Kubik.

⁴ Simha Arom.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uyRG9T7CGt8&t=2619s>. Acesso em: 05 set. 2022.

propósito, é outro sinal do impulso minimalista que é difundido na criatividade africana. Embora a função dos padrões timeline seja comparada, às vezes, com a de um metrônomo, há uma diferença significativa. Diferindo do metrônomo, que demarca o tempo e com isso ajuda a localizar a ‘parede de ataques sem acento’, as timelines esculpem o tempo, elas são parte integrante da música. Cada timeline é, em princípio, estruturalmente dependente de uma fundação metronômica anterior (AGAWU apud GOMES, 2019, p. 12)

Considerando a definição exposta acima de Agawu, entende-se que essa estrutura rítmica principal geralmente é constituída por um agrupamento de dois valores contrastantes formados pela mistura de figuras rítmicas ternárias e binárias, o que o etnomusicólogo franco-israelense Simha Arom chamou de “Imparidade Rítmica”. Segundo o músico e pesquisador Carlos Sandroni, se referindo a Arom,

Ele percebeu a existência, na música africana, de um importante grupo de fórmulas rítmicas em que a mistura de agrupamentos binários e ternários (as nossas semínimas e semínimas pontuadas) dava sempre origem a períodos rítmicos pares: por exemplo, a série 3+3+2 (ou seja, duas semínimas pontuadas + semínima) configura um período de oito unidades; a série 3+2+3+2+2 configura um período de 12 unidades, e assim por diante. Mas qualquer tentativa de dividir estes períodos pares em dois, respeitando sua estruturação interna, levava a duas partes necessariamente desiguais, estas ímpares. Assim, neste tipo de lógica rítmica, o período de oito não pode ser dividido em 4+4, mas somente em 3+5 (ou 3 + [3+2]); o período de 12 não pode ser dividido na metade exata (6+6), mas apenas em quase metades (5+7, ou [3+2] + [3+2+2]). Arom chamou este fenômeno de “imparidade rítmica” (SANDRONI, apud OLIVEIRA JUNIOR, 2018 p. 41)

Ressaltamos até aqui a origem africana nesse modo de estruturar, fazer e pensar as práticas musicais e que esses conceitos elaborados no século XX vieram para explicar práticas musicais milenares presentes em algumas culturas africanas e, posteriormente, em culturas afro-diaspóricas latino-americanas. Enfatizo aqui, porém, que esses conceitos teóricos não devem ser estabelecidos de maneira fechada, uma vez que as práticas culturais por serem vivas, adquirem características próprias de acordo com o contexto regional em que ela se estabelece e portanto devem ser analisadas individualmente em cada contexto. A forte ligação histórica e ancestral que a América Latina tem com a África, nos permite criar relações de continuidade e resistência de povos que foram submetidos a processos desumanizantes pela escravidão impostos pelo colonialismo.

Na América Latina a palavra Clave tem origem no espanhol e quer dizer código, segredo ou chave. Presente em diversas culturas afro-diaspóricas, provavelmente essa

terminologia foi usada inicialmente na América Central, onde seu uso foi sistematizado, e sendo Cuba o lugar que mais o difundiu. Mais adiante faremos uma contextualização histórica e analisaremos como esse modo de estruturação, essencialmente africano, acabou por organizar as estruturas das músicas populares nas Américas.

Considero prudente também comentar um aspecto que Agawu salienta no trecho citado acima sobre os padrões rítmicos definidos como *Timeline*, que aqui usamos como sinônimo de Clave, e que neste caso são tocados geralmente em ostinatos por instrumentos de timbre agudo. Em outras situações, como por exemplo no samba urbano desenvolvido principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, a clave rítmica não é necessariamente tocada o tempo inteiro por um instrumento específico, mas “distribuída pelas diferentes partes instrumentais e existindo como referência interna para os músicos”. (GOMES, 2019 p.13)

Ainda sobre a conceituação das CR's, músico, compositor e maestro Letieres Leite, elaborou uma metodologia de ensino-aprendizagem tendo o ritmo e as CR's presentes na cultura local como ponto de partida, denominado **Método Universo Percussivo Baiano (UPB)**. Ali ele define a clave “como a menor porção rítmica que define não só um ritmo, como aponta para a sua localização geográfica, sua origem e percurso étnico e histórico” (LEITE, 2017, p.18). Seguindo essa linha de pensamento, em termos gerais, cada ritmo oriundo dessa maneira de organização, tem nas suas CR's, uma frase rítmica de curta duração que caracteriza o ritmo em questão e essa é repetida ao longo da execução, seja sendo tocado por algum instrumento específico ou presente como resultado sonoro da instrumentação estabelecida. A seguir demonstro a transcrição de algumas CR's presentes em ritmos afro-brasileiros:

CR do ritmo **Kabula**:



CR do ritmo **Congo**:



(CALABRICH, SILVA, YAÑEZ e BITTENCOURT, 2017)

Letieres também salienta que a partir da CR é possível identificar a origem cultural ancestral do ritmo. O pesquisador Enrique Menezes em artigo intitulado **Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978** (2018, p. 78-103), faz uma análise interessante sobre a semelhança das CR's presentes no Brasil e em diferentes partes da África.

Nas músicas da África Ocidental dos povos Iorubá, Fon, Ewe, encontra-se a clave de doze pulsos presentes também nas músicas das manifestações culturais e religiosas da Bahia. Nas músicas da África centro-ocidental de matriz linguística Banto, encontra-se a clave de dezesseis pulsos que também está nas músicas de manifestações culturais do sudeste do Brasil. Através do estudo das CR's, é possível buscar uma relação de continuidade entre por exemplo o samba urbano do Rio de Janeiro e o batuque angola-conguense africano.

Transcritas em escrita tradicional europeia, seria assim:

Clave de 12 pulsos



Clave de 16 pulsos



(AGAWU apud MENEZES, 2018)

No livro **Afrobook: mapeamento dos ritmos afro-baianos**, organizado pela Pracatum Escola de Música e Tecnologias em 2017, os pesquisadores Selma Calabrich,

Gerson Silva, José Francisco Izquierdo Yañes e José Maurício C. D. Bittencourt cunharam o termo Célula Rítmica Essencial (CRE) e o classificaram como:

estrutura assimétrica [que] serve para se orientar dentro de determinado ritmo e é fundamental na estruturação de frases, convenções e viradas. Ela pode ser executada integralmente por algum dos instrumentos ou pode estar implícita, mas os intérpretes respeitam sua existência latente.” (p. 41)

3 - CICLO E MOVIMENTO EM ALGUMAS COSMOVISÕES AFRO-DIASPÓRICAS

Mais do que uma questão estritamente musical, os ciclos rítmicos presentes nas claves e nas estruturas rítmicas das músicas afro-diaspóricas, principalmente na América Latina, refletem e se relacionam com algumas cosmovisões africanas e afro-diaspóricas no que tange ao ciclo e ao movimento. O foco é examinar o conceito de clave do ponto de vista estrutural e pedagógico. O objetivo da breve abordagem sobre as cosmovisões aqui é dar um panorama com algumas exemplificações de como o fazer musical reflete e está ligado às filosofias e o modo de pensar de maneira ampla sobre a vida nessas culturas.

3.1 - CANDOMBLÉ

No Brasil, diversas expressões e manifestações religiosas afro-diaspóricas foram abarcadas no termo Candomblé, onde se reuniram mitos e crenças vindos de diversos lugares da África que tinham algumas características em comum, como por exemplo “o fenômeno da possessão e a importância da música em seus rituais” (CARDOSO, 2006). O Brasil foi o último país a abolir a escravidão e foi o que mais recebeu africanos deportados no período entre os anos de 1500 até 1850 (MENEZES, 2018). Durante esses 350 anos houve períodos em que, pelo contexto geopolítico e pelas relações que Portugal estabelecia na África, chegavam predominantemente populações oriundas da África Central com a matriz linguística Banto. Houve ainda períodos, principalmente no século XVIII, em que chegavam aos portos brasileiros, com muito mais predominância, pessoas vindas da África Ocidental, principalmente dos povos Iorubá, Fon e Ewe. Constituiu-se então, pela diversidade étnica e cultural africana no Brasil, uma variedade de grupos dentro do que é chamado de candomblé. Denominadas de nações, as principais são: Ketu, Angola, Jeje e Caboclo.

Em todas as nações do candomblé e também em outras manifestações religiosas afro-brasileiras, a música é fundamental em seus rituais. Segundo o professor da UFMG Angelo Cardoso, em sua tese de doutorado, a música

tem uma função tão significativa quanto os elementos mais importantes que compõem os rituais dessa religião. Tamanho é o valor da música, nas religiões afro-brasileiras, que seus rituais públicos iniciam, se desenvolvem e terminam concomitantemente com ela. (CARDOSO, 2006, p.1)

Falando especificamente sobre um aspecto da cosmovisão presente na mitologia Iorubá da nação Ketu, consta que o mundo é dividido em dois planos, sendo um o plano material, o Aiê, que “é a própria realidade concreta, física, incluindo ainda toda a humanidade e os seres naturais” (FONSECA, 2006 p. 104) e um outro, o plano espiritual, onde vivem os orixás, chamados de Orum, que “é uma realidade paralela ao aiê, um espaço sobrenatural que não se coloca no mesmo plano deste e é povoado por habitantes que têm seu equivalente no aiê” (FONSECA, 2006, p. 104). A vida nessa perspectiva é nascer, fazer a “caminhada” da vida pelo Aiê, passar um tempo no Orum após a morte física e renascer no Aiê num constante ciclo em que o tempo tem muito valor.

No Livro **Aimó: Uma viagem para o mundo dos Orixás** (2017), Reginaldo Prandi conta a história da menina Aimó, que após a sua morte é sequestrada na África para ser escravizada no Brasil:

A menina estava no Orum, um mundo espiritual, a morada dos deuses e dos espíritos dos mortos, um lugar nada agradável para quem já experimentou tudo de bom que a Terra tem para oferecer. Diferente do Aiê, como a Terra é chamada pelo povo de Aimó, o Orum é um mundo tão sem atrativos que os próprios deuses que o habitam, os chamados orixás, visitam com frequência o Aiê para comer, dançar e se divertir com os habitantes locais. Os homens e as mulheres recebem os orixás no Aiê com festa porque acreditam que descendem diretamente deles ao longo de incontáveis gerações. Os orixás chamam os humanos de meus filhos e estes chamam os orixás de meu pai e minha mãe. Famílias diferentes descendem de deuses diferentes. Cada ser humano tem um deus ou uma deusa em sua origem. É o que ensina a tradição africana dos povos iorubás, que também são chamados de nagôs. Os espíritos dos mortos, chamados de eguns, não têm essa regalia divina de transitar livremente entre o Orum e o Aiê. Passam para o Orum com a morte e só podem voltar ao Aiê com o renascimento. Ou quando são cultuados na Terra como antepassados ilustres... Aimó se lembrava, entre outras poucas recordações, de ter ouvido sua avó falar muitas vezes da vida no Aiê e no Orum. A avó de Aimó lhe dizia que elas viviam no Aiê, mas tinham vindo do Orum e voltariam para lá, devendo retornar depois ao Aiê. A morte era apenas uma passagem entre duas vidas.
(PRANDI, 2017)

As claves e estruturas rítmicas se organizam em ciclos que, na repetição, produzem o movimento que dá vida em uma perspectiva ampla. O pesquisador Muniz Sodré define:

o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação. O ritmo restitui a dinâmica do

acontecimento mítico, reafirmando os aspectos de criação e harmonia do tempo..” (SODRÉ, apud PAZZ, p. 38)

Outra característica que define o ritmo de maneira ampla, mas principalmente nas culturas afro-diaspóricas é o movimento. Apresentaremos a seguir o trabalho desenvolvido pela artista e educadora afro-peruana Victoria Santa Cruz, que fundamenta filosoficamente a importância do movimento ritmado não só na área da música mas em todos os aspectos da natureza.

3.2 “RITMO ETERNO ORGANIZADOR” DE VICTORIA SANTA CRUZ

Victoria Santa Cruz foi uma das mais importantes personagens da cultura afro-peruana e afro-latina. A síntese filosófica de sua obra artística expressa a absorção das dificuldades e a transformação delas em força vital e esse foi o percurso de sua vida como mulher negra nascida na década de 1920 em um país estruturalmente racista, machista e oligárquico como o Peru daquele tempo. Conseguiu com uma maestria singular catalisar as violências históricas e estruturais sofridas pelo seu povo, organizando, criando e dando uma importante contribuição para o resgate das bases da cultura afro-peruana.

Proveniente de uma família de artistas, criou em 1958 junto com seu irmão Nicomendes o grupo Cumanana, um dos primeiros grupos de teatro, música e dança formado exclusivamente por pessoas negras no Peru, tendo como ponto de partida o próprio corpo negro. Ao longo da vida atuou como dramaturga, compositora, coreógrafa, poeta, escritora, folclorista e professora universitária na Carnegie Mellon University nos Estados Unidos.

Em seu livro “Ritmo: o Eterno Organizador” publicado em 2004, expressa sua concepção filosófica construída a partir de suas vivências com base em uma memória ancestral ligada à África. Em sua visão metafísica, sendo um elemento interno e essencial para a vida como um todo, o ritmo aqui não é colocado no sentido exclusivamente musical, apesar de nesse contexto também ser uma manifestação desse grande movimento contínuo que faz parte da própria natureza. O ritmo aqui é definido como uma essência espiritual gerada a partir de um movimento ordenado estabelecido entre forças opostas, presentes na constituição de cada coisa no universo. Esse movimento acontece através dos menores elementos, que ao estabelecerem relações com outras unidades em um processo de equilíbrio natural, se agrupam e formam estruturas maiores. Essas unidades maiores estabelecem um processo com outras unidades, formando estruturas maiores e assim continuamente. Nessa cosmovisão, o movimento rítmico é o elemento organizador das estruturas de toda a vida na natureza. Se por algum motivo, esse movimento não acontece no momento certo, estabelecendo uma quebra no ritmo, a união das unidades não acontece, prejudicando a estrutura.

Victoria traz essa concepção metafísica para os diversos campos da vida e da natureza. Para ela, os seres humanos têm naturalmente essa essência dentro de si, pois são criados a partir desse ritmo cósmico, sendo cada um também uma unidade e parte de uma estrutura maior. “O conhecimento não é uma grande conexão? Não é o conhecimento um nível de unidade?” (SANTA CRUZ, Victória. Ritmo: El Eterno Organizador 2004 p. 32, tradução nossa).

Essa essência de organização gerada pelo ritmo se manifesta dentro de cada indivíduo e também de forma coletiva pela nossa natureza gregária. Nessa concepção, os povos tradicionais trazem sabedorias ligadas a essa essência auto-organizadora presente na Natureza (aqui colocada como uma manifestação do divino e portanto perfeita em seu equilíbrio). “Existem nas tradições de povos de diversas partes do mundo, resquícios de culturas orgânicas cujo cordão umbilical, ainda ligado ao homem (seres humanos), o alimenta e sustenta.” (SANTA CRUZ, p. 61, tradução nossa)

A maneira como fomos desenvolvendo as sociedades modernas, em especial no mundo ocidental dentro do capitalismo, foi imposto cada vez mais um modo de vida que prioriza a objetificação e comercialização de cada unidade da estrutura social de maneira individualizada, desconectando-a de sentidos estabelecidos nas tradições dos povos tradicionais. Nesse pensamento, os problemas sociais como o racismo, as estruturas de poder e as desigualdades seriam frutos, por exemplo, de uma desordem causada pela desconexão que nos unia a essa ordem natural como indivíduos e como sociedade. Resumindo de maneira abrangente, é a falta de consciência da estrutura maior em que todos e todas fazemos parte que causa essa arritmia, gerando inúmeros conflitos de todos os tipos.

A solução seria cada um enfrentar primeiramente as barreiras internas individuais e de cada povo, buscando as sabedorias ancestrais intuitivas e, através da ação, restabelecer o equilíbrio e o ritmo interno natural. Victoria define o fazer prático como atitude proveniente de uma intuição ancestral, que “através da ação, transforma o que faz e por sua vez vai sendo, através da compreensão [sobre a prática] , sendo transformado por ela” (SANTA CRUZ, p. 46, TRADUÇÃO NOSSA).

O pesquisador Dr. Juan Felipe Miranda Medina em entrevistas feitas com antigos alunos de Victoria Santa Cruz e também com professores que conviveram com ela na Carnegie Mellon University, relata como através de exercícios práticos ela demonstra didaticamente suas concepções sobre a organização natural através da ação conectada com um saber intuitivo. Um ex-aluno descrevendo uma atividade com ela, conta que:

Em seu primeiro dia de aula com ela, entraram os alunos na classe. As cadeiras estavam posicionadas em círculo e eles se sentam. Victoria não se apresenta. Acontece um silêncio estranho para os alunos, não é assim que esperam as aulas. De repente Victoria com as duas mãos bate nas coxas e olha para a pessoa ao lado dela. Ninguém entende nada e o silêncio continua. Victória espera e depois de um momento repete o gesto: “paw”, mas os alunos meio assustados e espantados continuam sem entender. Victória insiste e só depois de várias tentativas um aluno responde com o mesmo gesto: “paw” e as mãos percutem as coxas. De repente acontece uma dinâmica de resposta. Victória bate nas coxas e todos os alunos respondem

em uníssono. Depois de um tempo ela muda o padrão rítmico e os alunos vão se adaptando. Era proibido contar os tempos, era proibido um explicar ao outro o que estava acontecendo. Você está lá, nessa situação, você tem que entender o que está acontecendo: vá e descubra! (MIRANDA MEDINA, 2020)

4. CONTEXTUALIZAÇÃO SOCIAL E HISTÓRICA

Para compreender como esse modo africano de pensar as estruturas musicais a partir dos ciclos rítmicos caracterizados pelas CR's acabou por organizar os discursos musicais das músicas populares em grande parte da América Latina, precisamos tecer algumas considerações sobre os processos históricos da ocupação colonial europeia nas Américas e a utilização da escravidão como mão de obra a partir do século XVI.

Guardadas as devidas diferenças em cada território, o desenvolvimento das sociedades latino-americanas foram marcadas pelo encontro de culturas de maneira hierarquizada, em que as culturas das metrópoles europeias a partir do século XVI foram impostas tanto como forma de ocupação dos territórios e de rapinagem das riquezas existentes quanto da exploração das pessoas que aqui viviam ou que posteriormente foram trazidas nas diásporas africanas, frutos da escravidão.

O território americano já era povoado por inúmeras etnias diferentes que coexistiam e a diferença para os colonizadores foi que estes chegaram com um ideal parasitário, buscando extrair o máximo de riquezas possível e transportar para os seus territórios além mar. Para a submissão e utilização como mão de obra escrava dos povos americanos originários e posteriormente dos africanos, a quebra das crenças e práticas culturais desses povos foi utilizada para a dominação.

O filósofo argentino Walter Mignolo em seu livro *La Idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial* (2007), aponta que o processo de ocupação colonial gerou duas perspectivas. Uma é a visão imperialista do “descobrimento” da América pelos colonizadores, que cria uma ideia de contraposição entre civilização e barbárie, embasadas por ideais cristãos e posteriormente por conceitos científicos evolucionistas, principalmente no século XIX, onde a humanidade passaria pelas mesmas etapas de desenvolvimento e os povos europeus estariam em estágio avançado e por consequência, toda cultura não-europeia se encontraria estagnada no atraso da barbárie. Destaco um trecho do sermão do Padre Antônio Vieira de 1633 retrata bem essa concepção de superioridade das civilizações europeias através de ideais cristãos:

O cativoiro dos homens é temporal, do demônio eterno..
Oh! Se a gente preta, tirada das brenhas da sua Etiópia, e passada ao Brasil, conheceu bem quanto deve a Deus e a sua Santíssima Mãe por este que pode parecer desterro, cativoiro e desgraça, e não é senão milagre, e grande milagre? (Padre Antônio Vieira, 1633; Sermão XIV)

Como consequência direta dessa maneira de se colocar no mundo dos povos imperialistas, temos a perspectiva das populações que foram submetidas às violências da colonização. Mignolo define como **ferida colonial** o sentimento de inferioridade e não pertencimento, já que o ideal de civilização não espelha esses grupos que são então “minorizados” e colocados na marginalidade. Para a colonização acontecer de maneira plena, não bastaria impor apenas pela força os ideais eurocêtricos, mas sobretudo fazer os colonizados crerem que são inferiores.

O campo da música também reproduzia essa ideologia dominante, colocando a maneira europeia de se fazer música como sinônimo de civilidade.

Maurício de Oliveira Junior (Maurício Pazz) em seu trabalho denominado **Ciclos Rítmicos nas Músicas das Diásporas Africanas (2018)** faz uma interessante relação de como os povos africanos trazidos escravizados durante esses processos da colonização, encontraram no ritmo um lugar de resistência e expressão, sincopando as melodias europeias.

Citando como referência o sociólogo Muniz Sodré em seu livro *Samba, o dono do corpo* de 1998:

No contato das culturas da Europa e da África, provocado pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte à supremacia melódica europeia, mas preservando a sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação. (...) A sincopa brasileira é rítmico-melódica. Através dela, o escravo — não podendo manter integralmente a música africana — infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da sincopa — uma solução de compromisso (SODRÉ, apud OLIVEIRA JUNIOR).

Essa expressão rítmica oriunda das culturas negras nas Américas acabou, por consequência, organizando as durações das melodias e harmonias.

5. CLAVE RÍTMICA COMO RECURSO PEDAGÓGICO - UPB - UNIVERSO PERCUSSIVO BAIANO

Depois de fazer a definição sobre os conceitos aplicados a Clave rítmica e uma breve contextualização histórica sobre como isso organizou e orientou o pensamento musical na América Latina, passaremos agora a analisar um exemplo prático de utilização da clave como recurso pedagógico dentro da música popular brasileira.

Universo Percussivo Baiano é uma metodologia desenvolvida pelo maestro Letieres Leite e aplicado na formação dos músicos para a criação da **Orkestra Rumpilezz**, banda formada com sopros e percussão tradicional da música baiana e posteriormente no projeto de educação musical com sede em Salvador - BA chamado de **Rumpilezzinho - Formação Musical de Jovens**. Essa metodologia utiliza as claves e desenhos rítmicos do universo da música afro-baiana como ponto de partida para a compreensão da linguagem musical característica, primeiramente da música popular baiana, e em uma dimensão mais ampla da música popular brasileira como um todo.

Sua concepção pedagógico-musical utiliza de maneira híbrida a oralidade presente nas músicas populares e elementos da música tradicional europeia como a escrita musical.

O que o Maestro Letieres Leite chama de UPB, engloba, a princípio, os ritmos ritualísticos do candomblé das nações Ketu, Angola e Jêje; das agremiações percussivas do Olodum, Ilê Aiyê e Malê de Balê; dos tradicionais Afoxés, como Filhos de Gandhi, Badauê fundado por Mestre Môa do Catendê, e dos vários subgêneros de samba encontrados no Recôncavo baiano. O método se baseia no conceito de oralidade, pois tem no espaço das religiões de matriz Africana (Terreiro) seu gênero didático. (SCOTT, 2019)

O músico e pesquisador Guilherme Scott, em sua tese de mestrado, define quatro princípios norteadores do processo de aprendizagem elaborado por Letieres: “a conscientização e reconhecimento do Sistema de Claves; a valorização da transmissão de conteúdos através da oralidade; refletir sobre a dimensão histórica, social e política da música de matriz africana e trazer o sentido de coletividade no aprendizado e na prática musical.” (SCOTT, 2019 p. 18)

Músico experiente, Letieres Leite começou seu percurso musical tocando percussão e flauta a partir de vivências dentro do cenário cultural de Salvador. Viajou pelo Brasil e posteriormente viveu por alguns anos na Europa, onde estudou no Conservatório Franz

Schubert. Muito influenciado por músicos cubanos que encontrou nas suas andanças musicais, desenvolveu sua maneira de compor, baseado nas claves que ouvia nos terreiros de Candomblé de Salvador e nos blocos afros do carnaval baiano. Retornando ao Brasil, passou a ser arranjador de artistas da música baiana, como a cantora Ivete Sangalo.

Quando formou a Orkestra Rumpilezz, percebeu que os músicos de sopros interpretavam melhor as músicas criadas em cima dos ritmos da música afro-baiana, quando se faziam vivências com os tambores tocando os ritmos tocados nas composições.

Na metodologia da UPB, Letieres estabelece uma prática de desenvolvimento inspirada nas práticas de transmissão oral presentes nos terreiros de Candomblé, onde através de vivências práticas e coletivas, aos poucos as pessoas vão adquirindo fluência nessa linguagem. Em publicação de 2017 intitulada de **Rumpilezzinho, laboratório musical para jovens**, consta uma dinâmica prática que é chamada de Roda Bantu, que busca um empoderamento rítmico do corpo,

em atividades coletivas, geram fluxos de energia, trabalhando múltiplas atividades simultâneas: pulsação (pés), clave (palmas), cantar melodias, etc... Outras possibilidades, como pulsações secundárias e a execução dos entornos dos toques, onde a clave é a referência principal são desenvolvidas. A execução de melodias com a voz, para subgrupos de participantes da roda (SCOTT, 2019, p.26)

Explorando inicialmente as possibilidades rítmicas de cada clave com o corpo através de passos, palmas e vozes, o próximo passo está em passar para os instrumentos, buscando compor e improvisar dentro das estruturas rítmicas estabelecidas pelas claves.

6. REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE ASSIMILAÇÃO E COMPREENSÃO MUSICAL ATRAVÉS DA CLAVE: MÚSICA AFRO-PERUANA

Utilizei como técnica dessa pesquisa a auto-etnografia, pois foi através das reflexões sobre minhas vivências como músico e educador musical que cheguei na escolha do tema de compreensão e utilização do conceito de clave rítmica como recurso pedagógico. Partirei agora para uma reflexão sobre minhas experiências aprendendo e tocando as músicas da costa peruana, analisando minhas primeiras impressões dentro dessa linguagem e como a compreensão das claves rítmicas me ajudou a tocar mais dentro da linguagem desse gênero.

Minha relação com a música afro-peruana começou quando estive em Buenos Aires no ano de 2005. A música afro-peruana é bem presente e estudada pelos músicos de lá. Logo que voltei pra São Paulo, sedento em continuar a estudar e aprender sobre essa linguagem, fiz um curso livre com duração de três meses na Emesp Tom Jobim sobre ritmos afro-peruanos voltados para o Cajon peruano, instrumento mais representativo desse tipo de música. O curso foi ministrado pelo músico peruano radicado no Brasil Eber Chocolate Riveros, que vivia na Bahia e estava passando uma temporada em São Paulo. Influenciado pela atmosfera percussiva de Salvador e com a sua bagagem cultural peruana, Chocolate me convidou para participar de um grupo de percussão voltado para a música afro-peruana que estava formando, em que o cajon era o elemento principal. O grupo era baseado principalmente no trabalho da cantora peruana Eva Ayllon que desenvolveu um espetáculo reunindo vários elementos da cultura afroperuana, fazendo sucesso nos EUA e sendo indicada diversas vezes para o Grammy Latino.

Para desenvolver o grupo em São Paulo, Chocolate reuniu primeiramente percussionistas interessados em estudar essa linguagem dos ritmos afro-peruanos. Nos encontrávamos três vezes por semana para estudar e ensaiar. O grupo durou cerca de dois anos e pudemos apresentar, entre outros lugares, no Memorial da América Latina junto com o músico Arnaldo Antunes e na embaixada do Peru em Brasília. Foi tocando nesse grupo que conheci o exímio violonista e pesquisador peruano Fernando Llanos, hoje professor de música da Universidade Federal de Goiás (UFG), que se tornou um grande parceiro musical e hoje é meu co-orientador no desenvolvimento dessa pesquisa, no que se relaciona com música afro-peruana. Sua dissertação de mestrado pela UNESP sobre o violonista peruano Félix Casaverde intitulado **Félix CasaVerde, “Violão Negro”: identidade e relações de poder na**

música da costa do Peru (2012)⁶, serviu como referência importante para a minha compreensão de elementos históricos, sociais e musicais. A convite dele, comecei a tocar no projeto 2Mares, grupo instrumental onde fazíamos um repertório autoral com muita referência dos ritmos afro-peruanos, além de outras coisas como a música universal de Hermeto Pascoal. Com formação de violão, violoncelo e percussão, Fernando propunha em suas composições desafios como tocar e improvisar algumas vezes em compassos ímpares os ritmos afro-peruanos, como o Lando ou o Festejo. Foi uma segunda vivência prática bem diferente da primeira no grupo do Chocolate, que visava fazer um espetáculo de música e dança afro-peruana nos moldes midiáticos.

Falaremos aqui de dois dos ritmos mais tocados na música afro-peruana, que são o Festejo e Lando. Buscarei elaborar como fui transformando minha percepção através da compreensão de alguns elementos interpretativos das claves desses ritmos. Os exemplos e transcrições a seguir são de autoria própria e foram usadas como material pedagógico.

6.1 - FESTEJO

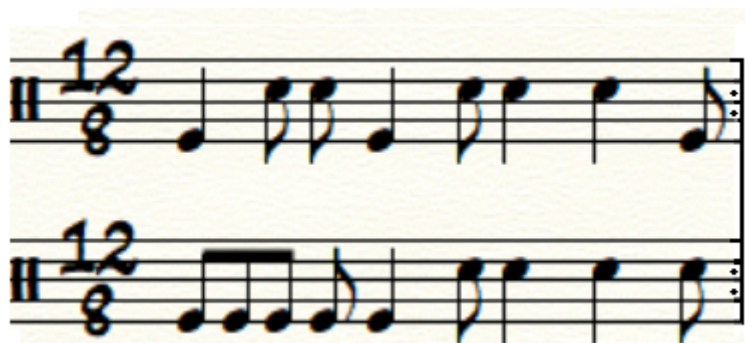
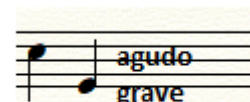
Em entrevista concedida ao jornalista espanhol Miguel de los Santos em 1973 para um programa sobre o Peru e suas manifestações artísticas, o músico, poeta e um dos mais expressivos intelectuais negros peruanos do século XX, que junto com sua irmã já citada nesta pesquisa, Victoria Santa Cruz, deram uma importante contribuição para o resgate e sistematização da cultura afro-peruana, Nicomendes Santa Cruz, ao ser perguntado sobre o Festejo, explica:

O nome de FESTEJO define seu caráter: festejo, festa, festividade. Suas letras tratam de temas festivos e sobretudo irônicos. Sua função folclórica é a canção dançante eminentemente limenha. Deve ter nascido no século XVII quando, do outro lado do rio no bairro de Abajo El Puente na rua de Malambo, haviam confrarias de negros Congos e Mondongos que faziam bailes em roda como bulerias. Mas as coreografias desapareceram e nesses últimos tempos ficou somente a canção. Assim como o Lando, foram surgindo uma nova estruturação coreográfica. Antes era dançado por homens e agora é misturado com homens e mulheres pois nessa época não se concebe dança só com

⁶ Traduzidas para o espanhol e publicada pela editora UPC em 2018

homens ou só com mulheres. (SANTA CRUZ, Nicomedes. 1973, Tradução Nossa)

Quando tive meus primeiros contatos com o Festejo e também com o Lando, aprendi algumas levadas transcritas de cajón que continham inseridas algumas células rítmicas principais. Apresento aqui duas variações aplicadas ao cajon no ritmo de Festejo que são repetidas de forma contínua apresentando variações que dialogam com a melodia e outros instrumentos de base, como o violão:



Fonte: transcrição e musicografia do próprio autor.

Trazendo o conceito clave rítmica como uma figura rítmica ordenadora definindo a sintaxe das frases e melodias, percebemos uma divisão de 6/8 contada de maneira binária em andamento rápido, e, que os acentos, não de maneira fixa, mas predominantemente, são tocados na segunda colcheia das três de cada tempo.



Aplicando essa acentuação a outra levada de cajon comum no Festejo, temos:

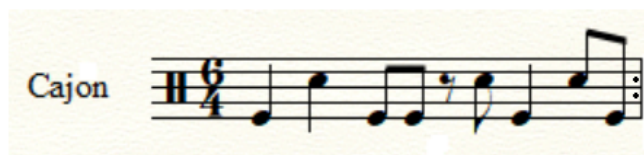


Tomando como exemplo a música “Que viva mi Mama” de Nicomedes Santa Cruz no disco “**Cumanana - Ritmos Negros del Peru**” de 1979, a estrutura da clave é marcada pela Cajita e queixada de burro, que é um instrumento de “percussão feita com a mandíbula de qualquer equídeo” (Llanos, 2012). Após uma introdução das vozes, o cajon e o violão dialogam ritmicamente com essa estrutura rítmica principal preenchendo os espaços, por vezes acentuando junto e por vezes marcando em outros lugares. Na execução do cajon existem variações nesses diálogos com a clave e com a melodia da voz.

Essa acentuação, por não marcar as cabeças do tempo, faz com que ouvidos pouco habituados a esse balanço afro-peruano facilmente percam a sensação do chão. A melodia das vozes nesse exemplo, ao contrário dos outros elementos rítmicos citados acima, faz uma contraposição e marca bastante as cabeças dos tempos, misturando colcheias e tercinas. Essa melodia também apresenta uma figura métrica bem marcada e estruturada entre pergunta da voz principal e resposta do coro.

6.2 LANDÓ

Tocado em andamento lento com organização rítmica complexa, no meu processo de aprendizagem e prática dos ritmos da costa do Peru, o Landó foi o ritmo que achei de mais difícil assimilação. A dificuldade se deve à simultaneidade entre as métricas 6\4 e 12\8. No meu primeiro contato, me foi ensinado em 6\4 como transcrito a seguir:



A clave do Landó está contida exatamente nessa “levada” transcrita acima. Pensada dessa maneira, quase todas as notas caem sobre o pulso, o que facilita bastante o aprendizado. Quando a prática se dá em conjunto, nota-se que, ao se pensar o tempo inteiro a clave com

acento nas cabeças do pulso, a execução soa, como dizem na música popular, “sem swing”. Quando tive a oportunidade de ir para Lima e pude tocar com percussionistas de lá, aprendi que também se pensa o Landó em 12/8, o que faz com que apenas a primeira nota do ciclo caia na cabeça do tempo como transcrito abaixo para o cajon.



O Landó começou a ganhar projeção na cultura peruana a partir da metade do século XX, durante o processo de resgate e valorização da cultura, que organizou o que hoje é conhecida como afro-peruana. Llanos explica que:

“A história do landó tem um contexto de “reconstrução histórica”, pois tudo indica que no momento em que se prestou atenção à dança, muito de suas coreografias e músicas teriam desaparecido. O próprio Vicente Vásquez afirmou que o landó surgiu de maneira espontânea, quando lhe cantaram uma música para que ele colocasse o ritmo que quisesse (VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, 1982, p. 44). Coincidentemente, nesta época Nicomedes Santa Cruz chegou a ensaiar uma justificativa histórica no seu afã de explicar os percursos do landó, o qual teria vindo do lundú de Angola, ao lundu do século XVIII e XIX via diáspora africana..” (LLANOS, 2012, p.125)

A reconstrução histórica para o resgate do que hoje é chamado de Landó se deu baseado em memórias presentes nas práticas culturais de famílias afro-peruanas e também a partir da própria criação de artistas oriundos dessas famílias. A música Toromata composta pelo músico Caitro Soto exerceu forte influência na padronização da clave do Landó, além de outros elementos que se tornaram típicos a esse gênero, como um ostinato feito pelo violão que se mantém na execução da música:

The image shows a musical score for guitar, consisting of six staves. The first three staves are labeled 'Guitar' and the last three are labeled 'Guit.'. The score is in 12/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals.

(LLANOS, 2012, p. 126)

Além desse ostinato no violão, outro aspecto presente na versão original de Toromata executada por Caitro Soto que se tornou característico são onomatopéias rítmicas faladas pelo tocador.

7. PROPOSTAS DE EXERCÍCIOS PARA ASSIMILAÇÃO DAS CLAVES DO FESTEJO E LANDO

Como exemplificação de como pode ser utilizado as CR's como recurso para a compreensão musical aplicado a gêneros musicais que a utilizam, apresentarei algumas propostas de exercícios elaborados por mim para serem trabalhados no intuito de assimilação da linguagem do Festejo e Lando peruanos.

A ideia desses exercícios é desenvolver uma memória rítmico-corporal e aplicar os acentos característicos das figuras rítmicas principais relacionando com algumas melodias tradicionais dos estilos estudados.

Como já foi dito, a dificuldade desses ritmos afro-peruanos está na acentuação que se estabelece nos contratempos e é por aí que começaremos.

Exercício 1 - Festejo

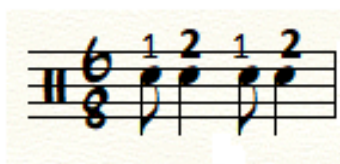
Como primeiro exercício para se acostumar com o acento, marcado na segunda colcheia da tercina de cada tempo, a proposta inicial é achar uma pulsação marcando com os pés alternados, como que caminhando sem sair do lugar, começando em um andamento de 90 bpm e aumentando progressivamente quando o exercício estiver soando com precisão. Estabelecido esse pulso, aplicar uma divisão em tercinas, contando os números 1, 2 e 3. Como o Festejo é um ritmo tocado em andamentos rápidos, contaremos usando a primeira sílaba dos números, ficando um (1) , do (2) e tre (3).



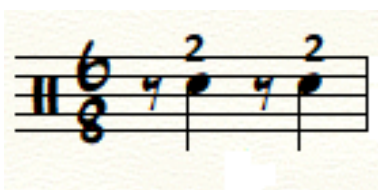
O próximo passo é acentuar o número 2, na segunda nota da tercina:



Agora retirando o 3 e mantendo a acentuação no 2:



E por fim, retirar o 1 e contar acentuando somente o 2:



Exercício 2

Para esse próximo exercício, ainda procurando incorporar esse acento característico do *festejo*, foi pensado para ser praticado em duas pessoas. Utilizando primeiramente o corpo e posteriormente aplicando no cajon peruano.

As duas pessoas devem ficar em pé posicionadas uma na frente da outra, enxergando o outro como se estivesse olhando para um espelho, sendo que tudo que um fizer, o outro deve fazer ao mesmo tempo. Devem marcar uma pulsação com os pés alternados como que andando sem sair do lugar. O objetivo é tocar as seis notas do compasso de 6/8 dividido em colcheias, sendo que a primeira e a terceira colcheia de cada pulso será percutida no próprio peito e a segunda colcheia de cada pulso será tocada batendo na palma da mão da outra pessoa, como transcrito abaixo:

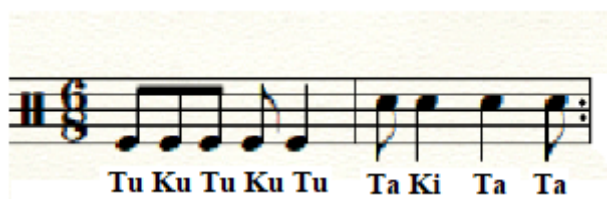


Para ser executado no Cajon, deve-se substituir o peito pelo som grave do instrumento.

Exercício 3

Um recurso muito funcional para a assimilação rítmica é a representação sonora do timbre de determinado instrumento através de fonemas e sílabas, “procedimento utilizado em outras culturas musicais tradicionais do mundo, especialmente em países e continentes com expressões rítmicas complexas, como a Índia e a África.” (COLARES, 2018 p.47)

Trazendo essa prática, a proposta é manter a pulsação marcada com os pés como no exercício anterior, começando, como no exercício 1, no andamento de 90 bpm e aumentar progressivamente. Cantaremos algumas possibilidades de levadas de cajon no ritmo de *festejo*, utilizando as sílabas Ti e Ka para o som agudo do cajon e Tu e ku para os sons graves. A escolha das sílabas é livre para cada um encontrar as que melhor se aplicam para obter a maior proximidade possível com a sonoridade do instrumento.





Depois de incorporadas essas “levadas” de *festejo*, passaremos a tocá-las no cajon. Para melhor assimilação, a última etapa do exercício é tocá-las cantando um pequeno trecho da melodia de alguma canção tradicional do festejo. Transcrevo aqui quatro compassos da melodia da música *Raíces del Festejo* de Pepe Vasquez:

“Este ritmo de negro
 Este ritmo sabroso
 Este ritmo festejo aqui”
 (VASQUEZ, Pepe)

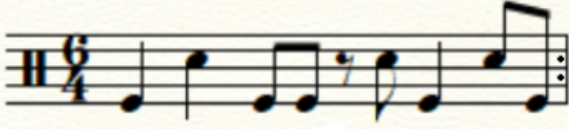


Exercício 1 - *Landó*

Em processo similar, buscaremos agora a memorização musical e corporal de algumas das células rítmicas principais do *Landó* e, como primeiro passo, utilizaremos esse recurso de silabação das células rítmicas tocadas no cajon peruano, que é um dos instrumentos mais representativos. Dessa vez usaremos “Tu” pra representar a sonoridade grave e “Pra” representando os timbres agudos. Marcaremos com os pés alternados, como andar sem sair do lugar num andamento lento. Uma característica do *Landó*, como discutido anteriormente, é que o pulso pode ser contado em 12/8 e em 6/4.



Tu Pra TuTu Pra Tu PraTu



Tu Pra Tu Tu Pra Tu Pra Tu

Exercício 2

Importante salientar que desenvolver essas duas maneiras de sentir o pulso é fundamental para incorporar a linguagem característica desse ritmo. A proposta agora é manter o ritmo e ir mudando a cada 2 compassos a fórmula de compasso de 6/4 para 12/8 como transcrito a seguir:

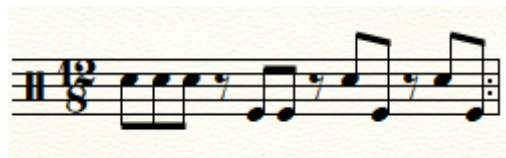
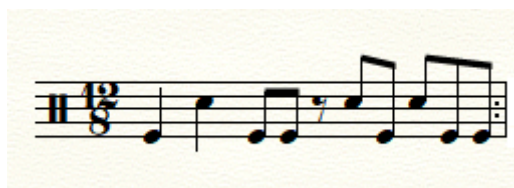
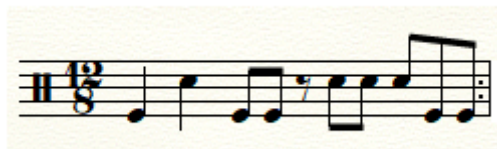


Tu Pra Tu Tu Pra Tu Pra Tu Tu Pra Tu Tu Pra Tu Pra Tu Tu Pra Tu Tu Pra Tu Pra Tu Tu Pra Tu Tu Pra Tu

Com a mudança na fórmula de compasso, o que vai se alterar será a marcação do pulso com os pés.

Variações sobre a clave do *Landó*

Transcrevo agora algumas variações sobre a clave do *landó* tocadas no Cajon, que são comuns de acontecer, geralmente buscando-se dialogar com a melodia ou outro instrumento de acompanhamento, seja harmônico e rítmico. O exercício anterior de mudar a maneira de interpretação do pulso, pode ser praticado aplicando-se essas variações.



Pode acontecer eventualmente de, no meio do *landó*, ser tocado um outro ritmo denominado de Marinera⁷:



Após a prática e incorporação desses padrões rítmicos, o próximo passo é tocar esses ritmos no cajon e cantar trechos do repertório tradicional. Aqui transcrevo o refrão da canção **Toro Mata**, composição de Caitro Soto.

Toro mata y toro mata

Toro mata rumbambero y toro mata

⁷ “A marinera é uma das danças em dupla no Peru que se popularizou ao longo do século XIX” (Llanos, 2012 p.118)



Toro Mata Y To ro Ma Ta Toro Mata Rumbambero Toro Ma Ta

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na reflexão feita nessa pesquisa, é importante considerar que quando pensamos a utilização desses conceitos aplicados às CR's como uma ferramenta pedagógico-musical, precisamos ter em conta que cada gênero musical carrega dentro do contexto em que culturalmente acontecem os meios e caminhos de transmissão dos conhecimentos específicos referentes ao fazer musical. Tais conhecimentos se relacionam com outros elementos culturais e carregam os códigos específicos que lhes dão sentido. Para aprender de maneira profunda alguma linguagem de algum gênero musical específico, é importante vivenciar ou, no mínimo, buscar compreender os caminhos já abertos pelas tradições. “Para compreender um fato musical em uma visão mais aproximada de quem o produz, mister se faz observá-lo em seu ‘habitat’. Apenas convivendo com o evento musical em sua origem será possível ter acesso aos seus elementos constitutivos, suas organizações e seus significados” (CARDOSO, 2006, p. 216). Dito isso, considero também que a musicalização é uma ferramenta importante de desenvolvimento humano e muitas vezes, a depender do contexto em que acontece, o objetivo não é um aprofundamento em determinada linguagem musical específica, mas sim buscar através de vivências musicais, a sensibilização das pessoas. Para cada um desses contextos descritos, a compreensão da “arquitetura rítmica” é essencial para o desenvolvimento sintático-musical e a compreensão das CR's é um poderoso recurso, seja para o estudante de música no seu processo de desenvolvimento, seja ao professor de música interessado em mecanismos de transmissão dos conhecimentos musicais.

Utilizando o conceito de auto-etnografia, o objetivo dessa pesquisa foi inicialmente buscar uma reflexão teórica sobre as minhas vivências como aprendiz e músico-educador. Como percussionista, tendo uma formação de músico popular urbano, passei por diversas situações musicais de diferentes gêneros, atuando muitas vezes de maneira prática, aprendendo de maneira intuitiva e pouco analítica. A partir do momento que comecei a atuar como educador, dando aulas em escolas de música, projetos sociais e escolas de ensino regular, passei a entender e criar mecanismos de ensino-aprendizagem, em que fui percebendo as relações entre o ritmo e as melodias de diversas músicas do repertório popular. Percebi que é muito potente entender as estruturas rítmicas como ponto de partida para a educação musical no âmbito do que é chamado de música popular, pois o ritmo é a base primeira na construção harmônico-melódica nas músicas tradicionais.

Em paralelo a isso, a compreensão dos processos históricos sobre a construção das sociedades brasileiras e latino-americanas, moldadas inicialmente como colônias de exploração através do encontro de culturas diversas, de maneira hierarquizada, em que acontece a supervalorização da cultura dos colonizadores e o apagamento ou a apropriação das culturas dos povos submetidos a colonização, faz-se necessário um cuidado para não reproduzir e interromper esses ciclos de opressão histórica pelos quais nos formamos como sociedade. Somos nesse momento histórico resultado desses processos, mas também alavancadores na construção do futuro.

Através das claves, essa pesquisa trata de alguns elementos culturais oriundos de matriz africana que são estruturantes da nossa formação cultural e, portanto, da nossa formação existencial enquanto sociedade. Fazer o reconhecimento da origem de algumas práticas culturais, valorizando culturas que são parte fundamental da nossa formação e que foram e ainda são marginalizadas em processos históricos de apagamento, é um movimento importante e necessário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALABRICH, Selma; SILVA, Gerson; YAÑEZ, José Francisco Izquierdo; BITTENCOURT, José Maurício C. D. **Afrobook: mapeamento dos ritmos afro baianos**. Salvador: Pracaatum escola de música e tecnologias, 2017.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. Orientadora: Angela Elisabeth Lühning. 2006. 402 f. 2009. 82 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- COLARES, A. **Aprendiz de Samba: Oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo**. 2018. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- ESTRELA PEREIRA e KONOPLEVA, Adrian e Ekaterina. **Universo Percussivo Baiano: Uma Proposta de Utilização do Ritmo Ijexá na Aplicação do Método UPB para Treinamento Rítmico e Instrumental**. In: 4º Nas Nuvens... Congresso de Música – de 1 a 7 de dezembro de 2018 – ANAIS. Disponível em: <https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2018-25-Piano-UPB.pdf>
Acesso em: 10 out. de 2022
- GAMARRA, Victoria S. C. **Ritmo: El Eterno Organizador**. PETROPERU Ediciones COPÉ, Departamento De Relaciones Públicas De PetroPerú, 2004
- GOMES, Fábio Lima Marinho. **Timelines em Algumas “Coisas” de Moacir Santos**. 2019. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Música Popular, Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná.) 2019.
- LLANOS, Fernando. **Félix Casaverde, “violão negro”: identidade e relações de poder na música da costa do Peru**. 2011. 213f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.
- LEITE, Letieres. **Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência**. Salvador: LeL Produção Artística, 2017.
- MED. Bohumil. **Teoria da Música**. 4 ed. rev. e amp. Brasília, DF: Musimed, 1996.
- MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 78-103, 2018.
- MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.
- MIRANDA MEDINA, J. F. 2020. **Victoria Santa Cruz y la Filosofía del Ritmo** [Ponencia en conferencia]. IV Encuentro de Investigaciones sobre Cultura Afroperuana. Ministerio de Cultura del Perú. <https://youtu.be/VSz5sf5TkPk>
- NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. **African music in Ghana**. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1963.

OLIVEIRA JUNIOR, Maurício de, **Os Ciclos Rítmicos nas Músicas das Diásporas Africanas**, 2018. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo) 2018.

PRANDI, R. **Aimó: uma viagem pelo mundo dos orixás**. São Paulo: Seguinte, 2017.

SCOTT, Guilherme. **Universo Percussivo Baiano de Letieres Leite - Educação Musical Afro-Brasileira: Possibilidades e Movimentos**. 2019. Dissertação de Mestrado em Música – Universidade Federal Da Bahia, Salvador, 2019.

VIEIRA, Padre Antônio. 1633. **Sermão XIV**.