

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

**UNESP**

FERNANDO DE SOUZA MIRANDA

**O USO DE ELEMENTOS IDIOMÁTICOS DO BERIMBAU EM  
EXPERIMENTAÇÕES COMPOSICIONAIS COLABORATIVAS**

São Paulo – SP

2018

**FERNANDO DE SOUZA MIRANDA**

**O USO DE ELEMENTOS IDIOMÁTICOS DO BERIMBAU EM  
EXPERIMENTAÇÕES COMPOSICIONAIS COLABORATIVAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes – IA, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Campus de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi.

São Paulo – SP  
2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da  
UNESP

M672u	Miranda, Fernando de Souza,  O uso de elementos idiomáticos do berimbau em experimentações composicionais colaborativas / Fernando de Souza Miranda. - São Paulo, 2018.  140 f.  Orientador: Prof. Dr. Carlos Stasi.  Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.  1. Musica - Instrução e estudo. 2. Música popular - Brasil. 3. Berimbau. 4. Capoeira. I. Stasi, Carlos. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.  CRB 787
-------	--

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

FERNANDO DE SOUZA MIRANDA

**O uso de elementos idiomáticos do berimbau em experimentações  
composicionais colaborativas**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em  
Música no Programa de Pós -Graduação em Música, do Instituto de Artes da  
Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Teoria e  
praxis no processo criativo, pela seguinte banca examinadora :

Comissão examinadora:

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi  
(Orientador)

---

Prof. Dr. Eduardo Flores Giancesella

---

Prof. Dr. Cláudio Henrique Altieri de  
Campos

São Paulo – 2018

## **RESUMO**

O presente trabalho aponta algumas das principais técnicas idiomáticas do berimbau brasileiro, e demonstra como estes elementos foram usados na elaboração de três composições para conjunto de berimbaus. A pesquisa foi instigada pela vivência prática com este instrumento em diferentes contextos musicais, o que resultou na possibilidade de utilizar os conhecimentos técnicos aprendidos na Capoeira e em alguns trabalhos da MPB, para serem ferramentas composicionais em obras para grupos de câmara. Por decorrência deste processo foi necessário identificar e definir alguns dos recursos idiomáticos mais comuns do instrumento. Para ilustrar e melhor compreender sobre o idiomatismo do berimbau, recorreremos a transcrições de gravações fonográficas de importantes instrumentistas da Capoeira e da música popular brasileira.

**Palavras chave:** Berimbau, Idiomatismo, Capoeira, Música Popular Brasileira.

## **ABSTRACT**

The present work points out some of the main idiomatic techniques of the Brazilian berimbau, and demonstrates how these elements were used in the elaboration of three compositions for the berimbaus ensemble. The research was instigated by the practical experience with this instrument in different musical contexts, which resulted in the possibility of using the technical knowledge learned in Capoeira and in some works of MPB, to be used as compositional tools in works for chamber groups. As a result of this process it was necessary to identify and define some of the most common idiomatic resources of the instrument. To illustrate and better understand the berimbau's idiomaticity, we have resorted to transcriptions of phonographic recordings of important instrumentalists from Capoeira and popular Brazilian music.

**Key words:** Berimbau, Idiomatism, Capoeira, Brazilian Popular Music.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - "O Tocador de Berimbau" (1829) Jean-Baptist Debret	11
Figura 2 - Mestre Bimba tocando com Charlie Byrd e grupo	13
Figura 3 - Mestre Canjiquinha (1925-1994)	29
Figura 4 - Capa do disco "Curso de Capoeira Regional - Mestre Bimba" (1969)	40
Figura 5 - Capa do disco "Fenix", de Gato Barbieri (1971)	43
Figura 6 - Ramiro Musotto (1963 - 2009)	45
Figura 7 - Capa do disco "Capoeira Primitiva" (2006), do Mestre Silvio Acarajé (1954-1996)	59
Figura 8 Capa do Disco "A Saga do Urucungo" (2007), do Mestre Silvio Acarajé	62
Figura 9 Capa do disco "Sinfonia de Arame" (2010), de Dinho nascimento e a Orquestra de Berimbaus do Morro do Querosene	63
Figura 10 Capa do disco "Mestre Traíra - Capoeira da Bahia" (1963), do Mestre Traíra e Mestre Cobrinha Verde	64
Figura 11 Capa do disco "L'Art du Berimbau" (2001), do Metre Gato Preto	67
Figura 12 Capa do disco "Milton" (1970), de Milton Nascimento	68
Figura 13 Capa do disco "Civilização & Barbarie" (2006), de Ramiro Musotto	68
Figura 14 Distância entre o ponto de tensão da pedra no arame até o barbante que segura a cabaça	73
Figura 15 Orquestra Paraguassu	75
Figura 16 Distribuição espacial das afinações na peça <i>Mantra</i>	95

## EXEMPLOS EM ÁUDIO

Ex. 1 Exemplos de abafamentos em toques de Capoeira (CD Faixa 1)	39
Ex. 2 Início do Toque de <i>Íuna</i> , gravado por mestre Bimba em seu disco " <i>Curso de Capoeira Regional</i> " (CD Faixa 2)	41
Ex. 3 Padrão rítmico com notas percutidas na verga e toques de caxixi. No quarto compasso, a entrada do contrabaixo (CD Faixa 3)	44
Ex. 5 Tercinas transformadas em sextinas. Trecho do início do disco de mestre Gato Preto (Gabriel Góes), <i>L'artdu Berimbau</i> (CD Faixa 4)	48
Ex. 6 Toque de Ave Maria gravado no disco <i>Capoeira Primitiva</i> do mestre Sílvio Acarajé (Sílvio dos Santos) (CD Faixa 5)	48
Ex. 7 Toque de Idalina de Angola, gravado no disco <i>Capoeira Primitiva</i> do mestre Sílvio Acarajé (Sílvio dos Santos) (CD Faixa 6)	49
Ex. 8 Solo de Naná Vasconcelos no início da música <i>Bahia</i> , do disco <i>Fenix</i> de Gato Barbieri (CD Faixa 7)	50
Ex. 11 Toques de berimbau com outros padrões rítmicos de atabaque: Toque de Barra-Vento (CD Faixa 8) Toque de Muzenza (CD Faixa 9)	56
Ex. 13 Toque de Gêge (ou Gegy), gravado no disco <i>Capoeira Primitiva</i> , do mestre Sílvio Acarajé (Sílvio dos Santos) (CD Faixa 10)	60
Ex. 14 Início do toque de Angola em Gêge gravado no disco " <i>Capoeira Primitiva</i> ", do Mestre Sílvio Acarajé (CD Faixa 11)	60
Ex. 15 São Bento Grande em Gêge. Gravado no disco <i>Capoeira Primitiva</i> do mestre Sílvio Acarajé (Sílvio dos Santos) (CD Faixa 12)	61
Ex. 16 Início da música "Muzenza", do disco <i>Sinfonia de Arame</i> (2010) (CD Faixa 13)	63
Ex. 17 Segunda faixa do disco <i>Capoeira da Bahia</i> de Mestre Traíra e Mestre Cobrinha Verde (CD Faixa 14)	65
Ex. 18 Início do disco <i>L'artdu Berimbau - Mestre Gato Preto</i> (CD Faixa 15)	66
Ex. 19 Padrões rítmicos usados por Naná em <i>Tema de Tostão</i> , do álbum <i>Milton</i> (1970) de Milton Nascimento (CD Faixa 16)	67
Ex. 20 Início da música <i>La DanzadelTezcatlipoca Rojo</i> , do álbum <i>Civilização &amp;Barbarie</i> , de Ramiro Musotto (CD Faixa 17)	69
Ex. 21 Formação de acordes durante a sobreposição de toques	72
Ex. 22 "Rodar o som" (CD Faixa 18)	77

Ex. 23 "Rodar o Som" utilizando efeitos de abafamento da cabaça (CD Faixa 19)	77
Ex. 24 "Rodar o Som" utilizando células rítmicas _____	78
Ex. 25 Prática com diferentes células rítmicas (CD Faixa 20) _____	78
Ex. 26 Toque de Santa Maria (CD Faixa 21) _____	79
Ex. 27 Padrões construídos a partir de toques de atabaque (CD Faixa 22) _____	80
Ex. 28 Padrões Inventados (CD Faixa 23) _____	80
Ex. 29 Sobreposições do toque de Angola (CD Faixa 24) _____	81
Ex. 30 Prática de improviso (CD Faixa 25) _____	82
Ex. 50 Padrões rítmicos com efeitos de abafamento (CD Faixa 26) _____	96
Ex. 51 Marcações de acordes no momento da nota chiada do Viola (CD Faixa 27)	97
Ex. 63 Diferentes padrões rítmicos sobrepostos. A alternância dos berimbaus promove a mudança de acordes (CD Faixa 28) _____	112
Ex. 64 Hemíolas sobrepostas formando diferentes acordes (CD Faixa 29) _____	113
Ex. 65 Práticas improvisatórias com o padrão se <i>lúna</i> (CD Faixa 30) _____	114
Ex. 66 Prática improvisatória utilizando o toque de Santa Maria (CD Faixa 31) _____	114
Angola Cruzado - 2014 (CD Faixa 32)	
Mantra - 2015 (CD Faixa 33)	
Nhemongarái - 2017 (CD Faixa 34)	

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
Idiomatismo.....	15
Pesquisa de Campo.....	19
Organização da Dissertação .....	23
<b>1 – CONCEITOS INTRODUTÓRIOS</b> .....	25
1.1 Morfologia e Notas Básicas.....	25
1.2 Considerações Sobre o Berimbau na Capoeira .....	26
1.3 Notação.....	30
<b>2 – RECURSOS IDIOMÁTICOS</b> .....	37
2.1 Recursos Timbrísticos.....	38
2.2 Padrões Rudimentares .....	45
a) Notas Soltas, Presas e Chiados .....	47
b) Fusão Entre Notas Soltas e Chiados.....	47
c) Fusão Entre Notas Soltas e Presas.....	50
2.3 Padrões Ritmico-Melódicos.....	50
2.4 Ainações .....	70
<b>3 – EXPERIMENTOS COMPOSICIONAIS</b> .....	75
3.1 Com a Orquestra Paraguassu.....	75
3.1.1 Angola Cruzado .....	83
3.1.2 Angola Cruzado - Análise .....	84
3.1.3 Mantra.....	94

3.1.3 Mantra - Análise.....	97
<b>3.2 Nhemongaraí .....</b>	<b>109</b>
3.2.1 Nhemongaraí - Análise .....	115
<b>4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>121</b>
<b>5 – BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>125</b>
<b>6 – ANEXOS.....</b>	<b>129</b>

## INTRODUÇÃO

O Berimbau de Barriga, ou apenas Berimbau, é um instrumento musical monocórdio que se tornou popular no Brasil principalmente através de sua relação com a manifestação tradicional da Capoeira. Por se tratar de um arco musical, é difícil precisar a sua origem, já que os instrumentos desta categoria são muito antigos e podem ser encontrados em diversas partes do mundo (SHAFFER, 1977, pg.2). Porém, considerando que não foram encontrados arcos musicais utilizados por etnias indígenas que habitam a América do Sul, é possível deduzir que o berimbau chegou ao Brasil trazido pelos africanos do grupo etno linguístico Bantu, mais precisamente por aqueles oriundos da atual Angola, durante o período da escravidão. Esta inferência é sustentada pelas semelhanças que ocorrem entre o berimbau brasileiro e os arcos musicais encontrados nesta região do continente africano, e pela vasta presença da cultura que esses povos trouxeram ao Brasil (SHAFFER, 1977, pg.4).

Os primeiros registros do berimbau em terras brasileiras são gravuras do início do século XIX onde o instrumento é retratado nas mãos de mercadores de rua, provavelmente sendo utilizado como meio para chamar a atenção de clientes. Por falta de documentação, não se sabe exatamente quando ocorreu a junção entre o instrumento e a Capoeira, porém no início do século XX o berimbau já havia sido incorporado a esta arte e se tornado seu símbolo.



Figura 1 - "O Tocador de Berimbau" (1829) Jean-Baptist Debret

Até onde foi possível verificar nesta pesquisa, o berimbau não é utilizado e nem se encontra em mais nenhuma outra manifestação popular brasileira que não esteja diretamente ligada com a Capoeira. Este dado é um forte indicativo de que o vínculo com esta arte garantiu a sua sobrevivência ao longo dos anos. Também é possível considerar que o berimbau ajudou a impedir a extinção da Capoeira, por se tratar de um instrumento musical que permitia disfarçar a luta, fazendo-a passar por uma dança. No Brasil, diferente dos pandeiros, atabaques, agogôs e reco-recos que também são usados em outras manifestações, o berimbau de barriga foi durante muitos anos o instrumento exclusivo da Capoeira. Este vínculo se consolidou profundamente ao longo dos anos e é hoje evidenciado nas rodas, sendo que a música produzida pelo berimbau dialoga diretamente com o jogo/dança/luta.

Ao compararmos o berimbau com outro instrumento típico das tradições populares brasileiras, como o pandeiro ou o atabaque, veremos que muito sobre o repertório, técnicas e idiomatismo do berimbau ainda se encontra restrito à sua cultura tradicional originária. Existem pouquíssimos métodos escritos e, em todos eles, encontraremos descrições dos toques tradicionais como forma de se aprender sobre o instrumento. Esses toques são padrões rítmico-melódicos executados no berimbau, que representam a própria forma como a música da Capoeira se estrutura.

Nesta trajetória do berimbau no Brasil, podemos encontrar mestres e capoeiristas que exploraram o berimbau para além daquilo que aparentemente podemos denominar de “tradicional”. Existem registros audiovisuais de Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado), tocando berimbau em uma apresentação, junto ao jazzista Charlie Byrd e seu grupo. Mestre Suassuna (Reinaldo Ramos Suassuna) e Mestre Sílvio Acarajé (Sílvio dos Santos) acrescentaram instrumentos como a rabeca e o baixo tocando junto com o berimbau em seus discos de Capoeira, além de gravarem solos improvisados e criar novos toques. Porém, em todos esses e outros casos semelhantes, apesar do instrumento não estar sendo utilizado como usualmente se faz no ritual de uma roda de Capoeira, ainda é visível o seu diálogo com a tradição, tanto pela forma de tocar (técnica), como pelo uso de células rítmicas e frases conhecidas (idiomatismo), que se encaixam ao ritmo da Capoeira, sendo em alguns

casos variações de toques existentes. Estes fatores evidenciam um diálogo entre novos contextos e práticas (apresentações com grupos de jazz, novas orquestrações, criação de toques) e elementos tradicionais, que se fazem presentes principalmente pelo contexto cultural (Capoeira) na qual o instrumentista está inserido. É justamente por isso que nestes exemplos, o berimbau não perde seu caráter simbólico, que está diretamente vinculado à elementos da Capoeira, mesmo sendo utilizado em contextos alheios à tradição.



**Figura 2 - Mestre Bimba tocando com Charlie Byrd e grupo**

O primeiro trabalho de grande impacto e visibilidade utilizando o berimbau, que rompeu com características técnicas e simbólicas advindas da tradição, foi do percussionista pernambucano Naná Vasconcelos (Juvenal de Holanda Vasconcelos). Obviamente, tais mudanças de visão sobre o instrumento tiveram influência do contexto cultural na qual Naná pertencia, atuando com músicos de jazz e da MPB. Em entrevista (BEYER, 2007, p. 49), Naná conta que não era capoeirista e, apesar de ter aprendido os toques de Capoeira para uma apresentação musical, logo enxergou no berimbau um instrumento de grande potencial expressivo para ser desenvolvido em outros estilos musicais.

Além da criatividade e habilidade musical, podemos testemunhar no berimbau de Naná uma mudança conceitual sobre a forma de se abordar o instrumento, que está

relacionada com o contexto e o ambiente em que a música é produzida, e que conseqüentemente ocasiona outra maneira de se tocar. Como Beyer observa:

Há muitos bons tocadores de berimbau dentro e fora da tradição da capoeira. Fora da tradição, porém, os tocadores sentem uma maior liberdade para expandir os horizontes do instrumento por razões musicais (BEYER, 2004, p. 5).

Desta forma, efeitos sonoros que nas rodas de Capoeira eram detalhes ocasionais ou pequenos enfeites (como percutir com a baqueta na cabaça, ou executar trêmulos entre o arame e a verga<sup>1</sup> de madeira), agora se tornam estruturais na construção de um novo discurso musical. Por outro lado, nesta nova concepção se perdem os códigos convencionados advindos da tradição que, de forma explícita – para aqueles que conhecem o código – dialogava com o seu público e determinava elementos como tipos de jogo (rápido, lento, curto, expansivo), momentos solenes, momento de perigo, dentre outros.

A partir de Naná Vasconcelos o berimbau surgiu com maior frequência em diversas outras produções de percussionistas ligados à MPB e à música instrumental, porém sendo utilizado com concepções diferentes da forma como acontecia antes. Músicas como *Berimbau* (1964) de Baden Powell e Vinícius de Moraes, e *O Assunto é Berimbau* (1965) de Jackson do Pandeiro, dentre outros exemplos, também fizeram uso deste instrumento, porém sempre em referência ao jogo da Capoeira. A partir de Naná surgiram novos trabalhos envolvendo o instrumento, como foi o caso do percussionista, produtor e pesquisador argentino Ramiro Musotto. Além de pesquisar sobre os toques e a utilização do instrumento na Capoeira, Ramiro desenvolveu composições para grupo de berimbaus, produções de música eletrônica utilizando o instrumento e realizou experimentos morfológicos construindo berimbaus de alumínio e berimbaus com três vergas.

Na música erudita, o berimbau também vem chamando a atenção de compositores e percussionistas para a elaboração de peças explorando seus recursos sonoros. Mais uma vez, o instrumento se afasta de suas concepções musicais tradicionais, se

---

<sup>1</sup> “Verga” é o termo usualmente utilizado para denominar o arco de madeira do berimbau.

ressignificando e gerando novas técnicas de exploração timbrística, desde a utilização de diferentes tipos de baquetas (baquetas de metal serrilhada, por exemplo) até o uso de recursos da música eletrônica, e por vezes sofrendo modificações em sua estrutura física.

Dentre alguns exemplos podemos citar a peça *Na Apotheosis of Archaeopteryx* que foi elaborada em 1979 pelo compositor norte americano Lejaren Hiller. A obra consiste em um duo de berimbau e flauta piccolo em seis movimentos, encomendada pelo flautista Lawrence Trott.<sup>2</sup> *Septeto*, de Artur Rinaldi, escrita para o Grupo PIAP – Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP – trabalha com instrumentos de percussão brasileira, e dentre eles dois berimbaus que protagonizam a peça. O compositor Alexandre Lunsqui utilizou o berimbau na construção das obras *Glaes* e *Íris*, sendo esta última um solo desenvolvido em colaboração com o percussionista e pesquisador norte americano Greg Beyer, fundador e coordenador do grupo Arco Musical. Beyer possui extenso trabalho de pesquisa com o berimbau, produzindo diversas obras para solo e grupo, além da encomenda de peças para o instrumento. “Neste longo processo, ele mesmo afirma que intencionava: “criar ligações entre o antigo e o novo, traçando paralelos que orientem o trabalho criativo de acordo com o que foi feito no passado.” (BEYER, 2004, p.1)

### **Idiomatismo**

Sobre o termo idiomatismo, é necessário compreender suas aplicações na área de música, já que este conceito serviu como ferramenta para o aprendizado do instrumento e para o desenvolvimento do processo composicional neste trabalho.

Na origem etimológica da palavra *idiomático*, *idio* é derivado do grego *ídios*, que significa aquilo que é próprio, pessoal, privativo. (PAVAN, 2009, pg.39) Quando empregado na área da música está associado às características intrínsecas de um

---

<sup>2</sup>BEYER, Gregory. **O Berimbau. A project of Ethnomusicological Research, Musicological Analysis, and Creative Endeavor.** Tese (Doutorado em Música) - Manhattan School of Music, New York, 2004.

instrumento ou estilo musical. Muitos pesquisadores utilizam este termo como ferramenta de análise, principalmente na área da performance. Fabio Scarduelli, em sua pesquisa sobre as obras para violão de Almeida Prado utiliza o conceito de idiomatismo de acordo com a seguinte definição:

...refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical (SCARDUELLI, 2007, p. 139)

Scarduelli ainda complementa afirmando que *“Em um plano mais amplo, toda performance violonística (escrita ou não) poderia ser compreendida como idiomática pelo simples motivo da possibilidade de execução da mesma ao instrumento.”* (SCARDUELLI, 2007, p. 139)

Ainda sobre as definições e aplicações do termo, Kreutz afirma que o idiomatismo em um instrumento musical são:

...peculiaridades e possibilidades técnicas e expressivas que determinado meio sonoro possibilita. Sendo que como meio sonoro se entende qualquer instrumento/voz ou formação instrumental/vocal/mista. Dentre os assuntos que o termo engloba pode-se destacar: técnicas específicas de execução; possibilidades físicas e mecânicas; possibilidades expressivas, procedimentos típicos da escrita; nível de exequibilidade dos procedimentos; conhecimento de obras relevantes para o meio, etc (KREUTZ, 2012, p. 3).

Desta forma, podemos concluir que, de maneira geral, o idiomatismo está ligado às capacidades sonoras que um objeto (instrumento musical) pode proporcionar e que isto está diretamente relacionado às suas propriedades físicas. Por isso, quando alteramos a morfologia de um instrumento, geramos novas possibilidades sonoras, técnicas e conseqüentemente, idiomáticas.

Trazendo esta ideia para o contexto instrumental aqui estudado, ao modificarmos a estrutura física do berimbau, poderemos gerar novas possibilidades técnicas e sonoras. Por exemplo, como ocorreu na construção do berimbau de três vergas de Ramiro Musotto, ou ainda quando posicionamos a cabaça no meio da verga – o que não é comum no berimbau de barriga tradicional do Brasil – gerando duas notas fundamentais (acima e abaixo da cabaça), acarretando novas possibilidades harmônicas e escalares para o instrumento. Com isso a forma antiga de se tocar, e as características que a estruturam, serão modificadas produzindo novas técnicas idiomáticas.

Ao estudar sobre os aspectos idiomáticos do cravo na música contemporânea, Beatriz Pavan discorre sobre as modificações morfológicas do instrumento e suas implicações musicais:

Logo começam a ocorrer transformações na construção de vários instrumentos e estes passam a ser utilizados pelos seus timbres característicos. Surgem obras idiomáticas para formações específicas (PAVAN, 2009, p. 39).

Desta forma, conhecer as características físicas do instrumento nos ajuda a melhor compreender suas capacidades timbrísticas. Assim, quanto mais utilizamos este potencial sonoro específico de cada objeto, mais idiomático será a composição ou a performance. Segundo La Rue, o idiomatismo está ligado ao “*reconhecimento (ou ignorância) das capacidades especiais dos instrumentos.*” (LARUE, 1970, p. 27)

Ainda sobre a execução técnica instrumental, temos Batistuzzo que afirma:

[...] na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita, como instrumentos ou vozes. [...] Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna (BATISTUZZO, 2009, p. 75).

Tulio exemplifica este conhecimento das condições particulares do instrumento na escrita musical para percussão:

Na escrita para os pratos, por exemplo, pode vir especificado a região a ser tocada - borda, cúpula ou meio, e é essa variedade de timbres de um mesmo instrumento que faz a diferença no idiomatismo. Algumas escolhas dos compositores são fundamentais para uma escrita idiomática para percussão (TULIO, 2005, p. 300).

Devido a importância de se conhecer os recursos sonoros de um instrumento, compositores se aproximam de instrumentistas para desenvolver suas obras. Segundo Pavan, “Os compositores que apresentam aspectos idiomáticos em suas obras o fazem por tocarem o instrumento ou pela aproximação com os instrumentistas.” (PAVAN, 2009, p. 39).

O idiomatismo também pode estar relacionado as características de um gênero ou estilo musical, e não somente à técnica instrumental. Nascimento, que em sua pesquisa organizou o conceito de idiomatismo em três categorias – linguagem instrumental, musical e composicional – afirma:

Além da visão voltada para as particularidades de um instrumento, temos também, conceituações que tratam o idiomatismo com aspectos relacionados ao meio de expressão, além da apropriação de um estilo de escrita ou música associado a um determinado período, indivíduo ou grupo (NASCIMENTO, 2013, p. 8).

Trazendo para o contexto da pesquisa sobre o berimbau, podemos visualizar estas variações de um mesmo conceito observando o processo de músicos que utilizaram o idiomatismo técnico no berimbau de barriga, porém de forma desprendida do idiomatismo musical utilizado na tradição da Capoeira, como é o caso de Naná Vasconcelos.

Por isso, o uso de idiomatismos característicos de outros gêneros musicais também pode ser um fator que altera ou modifica a técnica de execução de um instrumento específico. Isso ocorre com frequência em relação aos instrumentos de percussão,

por exemplo quando se utiliza frases de surdo e tamborim para se tocar o samba no violão, ou quando se imita o rufar de uma caixa ao se executar o ritmo de frevo no pandeiro. Segundo Batistuzzo:

A aplicação do recurso idiomático pode deixar a execução até mais difícil tecnicamente, mas musicalmente torna-se mais lógica e convincente, tornando-se necessário e inevitável, portanto, esse tipo de abordagem (BATISTUZZO, 2009, p. 79).

Levando em conta estas particularidades em relação à ideia de idiomatismo em música, é necessário esclarecer que a atual pesquisa se favorece deste conceito para o estudo da técnica instrumental do berimbau de barriga, a partir da observação de seu uso na música tradicional da Capoeira e em alguns trabalhos de música popular brasileira. Como foi visto a partir das definições citadas acima, a estrutura física do instrumento influencia diretamente na forma como o tocamos, e no caso das composições apresentadas neste trabalho, foram utilizados berimbaus típicos da Capoeira. A partir do estudo de seus recursos técnicos, chegamos à seguinte indagação: de que forma os recursos idiomáticos do berimbau podem ser usados para a construção de novas composições? A resposta está na metodologia utilizada nos processos composicionais e nas próprias peças apresentadas, sendo este trabalho a exposição de recursos idiomáticos do berimbau brasileiro, e a utilização destes recursos para a construção de composições alheias às concepções musicais tradicionais.

### **Pesquisa de campo**

Este processo de pesquisa, aprendizado e ressignificação ocorreu através da vivênciaprática de onze anos de contato direto com o berimbau em diversos contextos. Desta forma, todo o trabalho de campo fundamenta-se naquilo que Thiago Aquino descreve como familiaridade e afinidade– a estreita proximidade entre pesquisador e objeto, o tipo de trabalho que “caracteriza-se pela ênfase na participação, em contraste com abordagens anteriores cuja ênfase era na observação” (AQUINO, 2014, p. 29).

No ano de 2006 iniciei a prática da Capoeira e conseqüentemente o contato com o berimbau. Desde o aprendizado dos primeiros fundamentos fui instruído sobre a diversidade de tipos de toques, funções dos berimbaus e sobre a configuração das baterias<sup>3</sup>, que variava de acordo com o grupo e seus mestres. Desde o início também tive contato com as produções fonográficas de mestres de grande reconhecimento na comunidade da Capoeira, por suas contribuições no trabalho com esta cultura e pelo reconhecimento de serem grandes tocadores de berimbau. Mestres como Traíra, Waldemar, Canjiquinha, Bimba, Gato Preto, Paulo dos Anjos, João Pequeno, João Grande, Moraes, Suassuna, dentre outros, são nomes muito conhecidos no meio, e deixaram alguns registros fonográficos onde podemos buscar e aprender ao menos um pouco sobre suas concepções musicais na Capoeira.

Paralelamente a este aprendizado, no ano de 2010 ingressei no curso de bacharelado em percussão na UNESP, onde tive a oportunidade de tocar obras de importantes compositores do século XX e aprender sobre suas concepções e processos composicionais. Dentro da vasta diversidade de instrumentos que o universo da percussão disponibiliza para os compositores, percebi a crescente utilização da percussão brasileira nestas novas obras, e minhas experiências com estes instrumentos – principalmente o berimbau – permitiram e estimularam o contato de forma aprofundada com este repertório. Tocar peças como *Peia* de Saulo Bortoloso, *Frevi*, de Leonardo Gosorito e Rafael Alberto e *Septeto* (citado anteriormente) de Artur Rinaldi possibilitou o trabalho e a reflexão sobre problemáticas que envolvem adaptações técnicas decorrentes de novas propostas musicais utilizando instrumentos de percussão brasileira. Também pude trabalhar em colaboração com o compositor Alexandre Lunsqui em uma nova versão de sua peça solo de berimbau *Íris*. Através desta experiência foi possível rever, aprimorar e adaptar técnicas tradicionais, além de criar e experimentar diversos novos recursos decorrentes do processo colaborativo entre compositor e intérprete.

Apesar de se tratar de experimentos composicionais, o trabalho prático aqui apresentado foi iniciado em colaboração com capoeiristas do Centro Cultural de Capuêra Angola Paraguassu (CCCAP), fundado por Mestre Jaime de Mar Grande

---

<sup>3</sup>Na Capoeira, *Bateria* é o termo que se refere ao conjunto de instrumentos utilizados em uma roda.

(Jaime Lima) onde ocorria meu aprendizado da Capoeira. Neste local fundamos a Orquestra Paraguassu, um grupo formado por capoeiristas que se reuniam para realizar e compor experimentos musicais com berimbaus.

Muito do que foi realizado na Orquestra Paraguassu, no que se refere aos fundamentos das metodologias adotadas, foi influenciado pela filosofia do grupo e de seu mestre. Existem inúmeros grupos de Capoeira, e em cada um há especificidades que estão relacionadas a diversos fatores como método de ensino, nome dos golpes, cantos, toques de berimbau, estilos de jogo, dentre outros, que vão ao encontro da história e filosofia do mestre ou mestra que coordena o grupo. Dentre os conceitos filosóficos que norteiam o trabalho de ensino e prática de Capoeira realizado no CCCAP está a busca pela identidade de cada capoeirista em sua movimentação corporal e da sua personalidade no jogo. Ou seja, fundamentos gerais como ginga, golpes, cantos, dentre outros, devem ser preservados, porém existem trejeitos corporais próprios de cada indivíduo, além da maneira como estes fundamentos são usados, que se manifestam de forma espontânea na roda de Capoeira. Estes fatores individuais se manifestam por consequência da maneira como nos adaptamos fisicamente e emocionalmente ao jogo da Capoeira, e a partir destes elementos pessoais podemos acessar um estado de criatividade no momento da roda, gerando situações surpreendentes no jogo. Para isto, Mestre Jaime de Mar Grande constrói o aprendizado da Capoeira sem que a movimentação corporal dos praticantes seja completamente padronizada. Além disso, o ensino dos movimentos não é feito na configuração de sequências pré-estabelecidas de golpe e contragolpe – que se tornaram muito comuns no ensino da Capoeira – que também acaba por padronizar as possibilidades de resposta para um golpe, fazendo com que o jogo se torne previsível.

Esse estímulo à criatividade, e a busca por fugir da reprodução de padrões já estabelecidos (no jogo da Capoeira), foram essenciais para moldar o perfil da Orquestra Paraguassu, caracterizando-se como um espaço de experimentação e criação, onde foi possível colocar ideias advindas de conceitos diversos, da música erudita e da música popular, produzindo composições para berimbau sem a necessidade de se restringir a reprodução de toques ou ritmos já existentes.

Conforme já citado, a Orquestra foi construída em um espaço de prática de Capoeira, e conseqüentemente os primeiros participantes deste grupo pertenciam a este meio, fator que influenciou de forma direta nas possibilidades sobre as primeiras experimentações/composições realizadas sob dois aspectos:

- 1- Nesta fase, a escrita musical não foi um método adotado por não ser uma linguagem utilizada no meio da cultura popular. As primeiras composições foram estruturadas por sequências de padrões rítmico-melódicos, semelhante ao que constitui os toques de Capoeira. A partir de toques conhecidos, elaboramos novos padrões que se contrapunham gerando resultantes distintas – rítmica e harmonicamente – do que se ouve em uma roda de Capoeira. Desta forma, as primeiras composições se assemelham aos toques tradicionais pelas repetições de padrões rítmicos e melódicos, porém se distinguem nas afinações, tipos de ritmo, melodias resultantes, dentre outros.
- 2- Outro fator presente na construção das duas primeiras composições foi o fato de que nem todos os integrantes do grupo (Orquestra Paraguassu) dominavam a técnica de se tocar o berimbau. Ainda seguindo a dinâmica e filosofia do CCCAP, onde não existe treino de Capoeira para avançados ou iniciantes, decidimos trabalhar com qualquer pessoa que quisesse participar, mesmo que a princípio não soubesse tocar nada do instrumento, fazendo com que todos pudessem interagir musicalmente, contribuindo de acordo com o seu nível de desenvolvimento técnico. Tal fator foi tão decisivo para o resultado das peças que as duas primeiras composições podem ser classificadas como “peças didáticas”, pois foi levado em conta o desenvolvimento técnico dos participantes que colaboraram com a construção da mesma.

Estes primeiros trabalhos foram essenciais para o aprendizado sobre as possibilidades sonoras resultantes de um conjunto de berimbaus, pois foram experimentados diversos recursos, levando em conta o fator harmônico e melódico, que neste caso são compostos por um conjunto de notas divididas entre os berimbaus. Por isso, cada instrumento é pensado como uma peça de um grande mosaico, ainda levando em conta nesses primeiros casos o desenvolvimento técnico

dos participantes. O conhecimento reunido durante o processo de elaboração destas duas primeiras peças foi fundamental para o desenvolvimento das demais composições.

Com relação a todo o trabalho de transcrição e notação – de toques e peças – tomamos como base o pensamento de Beyer:

Tendo em mente os problemas que a notação ocidental apresenta, ela pode, no entanto, ser uma ferramenta valiosa para ampliar a perspectiva e se aprofundar em uma música. [...] Para mim, o processo de transcrição sempre ajudou a entender o funcionamento interno de qualquer assunto musical que estou estudando. Na verdade, é o processo de transcrição em si que é tão importante quanto a transcrição real. Além deste processo, o ato de análise posterior a transcrição finalizada também é frutífero (BEYER, 2004, p. 11).

Neste sentido, procuro oferecer um entendimento mais profundo do material musical apresentado, através de transcrições que fazem uso de um sistema notacional adequado, obtido após meticuloso trabalho comparativo entre outros sistemas utilizados em diversos trabalhos. De forma a garantir tal entendimento, faço uso também do recurso de gravações em áudio.

### **Organização da Dissertação**

O primeiro capítulo deste trabalho irá apresentar alguns conceitos e nomenclaturas referentes ao berimbau que serão fundamentais para o entendimento dos capítulos seguintes. Isso porque as terminologias que se referem a elementos como notas, sons e alguns parâmetros específicos deste instrumento serão identificados, e através destes conceitos, o trabalho será apresentado. Haverá ainda uma breve discussão sobre a questão da escrita musical para o berimbau, de forma a apresentar e justificar o padrão adotado no trabalho. Este capítulo também irá contextualizar o leitor sobre alguns fundamentos que envolvem o instrumento e sua história na Capoeira. Muito sobre a prática do berimbau advém de questões ligadas à sua função simbólica dentro da tradição na qual faz parte. Discorrer um pouco

sobre esses elementos irá favorecer o aprofundamento e a compreensão sobre a música que o envolve.

No segundo capítulo iremos traçar algumas considerações sobre importantes técnicas idiomáticas do instrumento que foram organizadas nos seguintes tópicos: a) Recursos Timbrísticos, b) Padrões Rudimentares, c) Padrões Rítmico-Melódicos e d) Afinações. Esses tópicos foram definidos com base na observação da práxis do berimbau na tradição da Capoeira e no campo da música popular brasileira. Estas técnicas idiomáticas formam os principais elementos utilizados nas composições experimentais deste trabalho. Para poder exemplificar e fundamentar este capítulo utilizaremos algumas gravações publicadas em discos que consideramos de grande importância para o desenvolvimento do instrumento. Gravações fonográficas de mestres de Capoeira de notória representatividade na cultura popular, assim como trabalhos de percussionistas que se dedicaram à exploração sonora do berimbau, serão usadas nas exemplificações de cada tópico, evidenciando as principais influências das composições apresentadas, e mostrando as fontes de pesquisa para o aprendizado sobre o idiomatismo do instrumento. É importante frisar que nossa intenção não é analisar o berimbau na capoeira, com toda a amplitude que este tema possa derivar, ou dissertar sobre a biografia de percussionistas que utilizaram este instrumento, mas pretendemos fazer recortes que nos permitam contextualizar e delimitar os experimentos composicionais.

No capítulo três mostraremos como as técnicas idiomáticas foram utilizadas na prática composicional. Serão apresentadas as metodologias e os resultados alcançados, e através da análise das composições será possível evidenciar as formas nas quais foram abordadas as técnicas idiomáticas elucidadas no segundo capítulo. A partir das composições criadas neste trabalho foi possível delimitar os recortes sobre o objeto de pesquisa, feitos nos demais capítulos. Isso porque os assuntos que derivam do instrumento berimbau, seja na Capoeira ou qualquer outro contexto, implica no aprofundamento de muitas discussões em diferentes áreas. Cada mestre ou músico citado neste trabalho poderia ser fruto de uma única pesquisa.

## 1. CONCEITOS INTRODUTÓRIOS

### 1.1 Morfologia e Notas Básicas.

O berimbau tradicional é constituído basicamente por uma verga de madeira (arco) de aproximadamente 1,40 a 1,70 metros, um arame tensionado e uma cabaça. A cabaça tem função de caixa ressonadora e é presa por um barbante que envolve a verga e o arame, e é nesse barbante que sustentamos o instrumento com o dedo mínimo de uma das mãos. A cabaça quase nunca ultrapassa a média de um palmo de distância da extremidade inferior do instrumento. É tocado com uma vareta ou baqueta percutindo-se no arame, além de um caxixi<sup>4</sup> preso na mão que segura a baqueta. As diferenças de som são feitas por uma pedra ou moeda – mais conhecida como dobrão – que fica na mão que sustenta o instrumento. Quando pressionamos o arame com esta pedra ou dobrão, mudamos seu comprimento e conseqüentemente alteramos a frequência da nota obtida. Se apenas encostarmos a pedra no arame, sem exercer pressão necessária para extrair outra nota mais aguda, obtemos uma nota sem altura definida proveniente deste abafamento da pedra. A este som chamaremos de “chiado”, que também é conhecido pela alcunha de “escracho”. É um som agudo e percussivo muito utilizado no berimbau brasileiro. Assim definimos as três principais notas básicas do instrumento: a nota solta (fundamental), extraída a partir do toque da baqueta no arame solto; a nota presa (aguda), que é obtida a partir da pressão da pedra no arame e o chiado, que é resultado do som do contato da pedra no arame, porém sem nenhuma pressão.

A partir destas notas alcançamos efeitos oriundos da fusão entre elas que serão muito usados e de grande relevância na execução técnica do berimbau, em qualquer estilo musical onde o instrumento é utilizado. Estes efeitos são realizados partindo do princípio de que nem sempre é necessário percutir com a baqueta no arame para se extrair uma nota básica. Se o arame já estiver vibrando, basta encostar a pedra para modificar o som. Desta forma, atingiremos mais três notas constituídas de dois

---

<sup>4</sup> “O Caxixi é um pequeno chocalho feito de palha traçada com a base de cabaça (Cucurbita lagenaria, Linneu), cortada em forma circular e a parte superior reta, terminando com uma alça da mesma palha, para se apoiar os dedos durante o toque. No interior do caxixi há sementes secas que ao se sacudir dá o som característico” (REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico**, Salvador: Editora Itapoan, 1968, p. 51).

sons, permutando as notas básicas descritas no parágrafo anterior. Serão elas: grave-agudo, grave-chiado, agudo-grave<sup>5</sup>.

Outro efeito sonoro básico muito característico do berimbau é o abafamento da cabaça, bloqueando a sua abertura no peito ou na barriga. Este efeito irá modificar o som das notas solta, presa e do chiado, possibilitando a execução de vibratos e da produção de diferentes dinâmicas com o mesmo som – abafando e “soltando” a mesma nota.

O conceito de toque de berimbau que empregaremos aqui é o mesmo retratado por Shaffer, que o define como *padrão rítmico-melódico* (SHAFFER, 1977, p. 36). Utilizando as notas básicas e suas permutações em desenhos repetidos, construímos padrões maiores constituindo assim os toques. É importante ressaltar que apesar de o toque de capoeira ser um padrão de sons rítmicos e melódicos que se repetem, existem nuances que influenciam e mudam o resultado da sonoridade geral do toque.

## 1.2 Considerações sobre o Berimbau na Capoeira

A Capoeira nasceu como uma forma de defesa, resistência e revolta dos negros escravizados no Brasil. Uma luta disfarçada de dança (e vice-versa) como arma de defesa e ataque em um ambiente hostil. Hoje em dia a Capoeira é geralmente praticada em rodas, com a presença do conjunto de instrumentos tradicionais – que como dito anteriormente, podem variar – que nesse contexto é chamado de *bateria*. Apesar de não ter perdido o aspecto marcial, a Capoeira também possui atributos lúdicos, onde os praticantes simulam diversos tipos de situações durante a prática, com o fim de se favorecer na luta. Os aspectos estratégicos que envolvem a utilização correta dos golpes e das maneiras de se ludibriar o oponente também dão à Capoeira a característica de jogo.

---

<sup>5</sup> Apesar de o som agudo-grave existir e poder compor um discurso musical, não é uma nota comum no repertório tradicional do instrumento, sendo executada muitas vezes de forma inconsciente decorrente da movimentação da pedra no arame.

Em uma roda de capoeira o berimbau é o instrumento responsável por iniciar e finalizar a roda. O toque dos berimbaus comanda o andamento da música e chama os capoeiristas para iniciar ou finalizar o jogo, e quem toca o berimbau geralmente tem preferência sobre o canto. Por isso este instrumento é reservado para as pessoas com mais experiência na tradição, presentes no momento da roda. Na maioria absoluta das gravações de grupos de capoeira, é o berimbau que inicia a música evidenciando sua liderança no conjunto instrumental.

Os instrumentos de percussão que acompanham o berimbau em uma roda de Capoeira podem variar de acordo com o grupo e seus mestres. Mestre Bimba, por exemplo, utilizava um berimbau e dois pandeiros. Mestre Pastinha usava três berimbaus, um atabaque, dois pandeiros, um reco-reco e um agogô. Na bateria de Mestre Paulo dos Anjos eram utilizados três berimbaus, dois pandeiros e um atabaque.

Na maioria dos toques de capoeira conhecidos, os padrões dos instrumentos de marcação irão mudar muito pouco, exceto os berimbaus que poderão variar entre diversos toques além de fraseados improvisados. Em geral, os três berimbaus são chamados de *Gunga*, *Médio* e *Viola* e possuem características sonoras e funções diferentes. O berimbau *Gunga* geralmente tem registro grave e sua verga é mais flexível, proporcionando menor tensão no arame e assim alcançando notas mais baixas. Sua cabaça possui maior dimensão valorizando a projeção dessas notas. O *Gunga* é considerado o “mestre da roda”, por ser o berimbau que dita o ritmo e determina as mudanças de toque e andamento. Comumente, é este berimbau que inicia a roda e chama os capoeiristas para iniciar e finalizar o jogo. O berimbau *Médio* possui tessitura próxima ao *Gunga*, porém mais agudo. Independente das funções estabelecidas ao *Gunga* e ao *Viola*, o *Médio* é um berimbau que possui características que unem os outros dois berimbaus; tanto harmonicamente, por preencher o acorde resultante, como ritmicamente, por ter função de marcação e também possuir liberdade para executar variações. O berimbau *Viola*, salvo algumas exceções, possui maior liberdade para executar variações e improvisos. Em geral, possui frequência mais aguda, e mesmo quando afinado na mesma nota do *Médio*, seu timbre é diferenciado. Possui uma cabaça menor e a verga é mais rígida, proporcionando maior tensão no arame resultando em uma nota mais aguda. A

inter-relação entre os berimbaus, a maneira como eles interagem, além da afinação, são fatores que irão mudar dependendo do mestre e do grupo de capoeira em questão.

No universo da Capoeira existem diversos toques de berimbau, sendo alguns de autoria conhecida, e outros que não se sabe precisamente quando e nem como nasceram. Autores como Kazadi wa Mukuna (MUKUNA, 2000), assim como Waldeloir Rego (REGO, 1968) alegam que o berimbau já era utilizado em outras manifestações populares antes de ser inserido na Capoeira. Ambos citam o livro *Viagens ao Nordeste do Brasil* (1942) de Henry Koster<sup>6</sup> que descreve em seus relatos a utilização do berimbau em danças populares.

Levando em consideração os indícios – pinturas e gravuras retratando cenas do século XIX – de que a Capoeira era praticada ao som de tambores e palmas de mão (sem a presença do berimbau), é possível supor que toques antigos como Angola ou São Bento Pequeno provavelmente foram criados baseados em padrões de atabaques, já que o berimbau teria sido inserido em algum momento posterior a este início. A partir desta visão também é possível inferir que a configuração de três berimbaus (grave, médio e agudo) em uma roda de capoeira foi, de alguma forma, influenciada pela tríade de tambores provinda das religiões afro-brasileiras.

Apesar de não estar presente desde o nascimento da Capoeira, o berimbau se tornou seu principal instrumento. Seus toques possuem significados diretos, e somados ao canto, comunicam aos capoeiristas sobre questões fora e dentro da roda. Em 1982 o IRDEB (Instituto de Radiodifusão do Estado da Bahia) lançou um documentário intitulado *Capoeira em Cena*, entrevistando alguns dos principais mestres de capoeira da Bahia. Em um trecho do vídeo onde Mestre Canjiquinha (Washington Bruno da Silva) fala sobre as classificações e nomenclaturas de Capoeira “Regional” ou “Angola”, ele cita: “...se eu toquei Angola, tem que jogar devagar, se eu toquei São Bento Grande o cara tem que apelar para a ignorância.”

---

<sup>6</sup> Henry Koster, também conhecido como Henrique da Costa, foi empresário e pintor português. Filho de pais ingleses, por motivos de saúde veio ao Brasil em 1809, onde se tornou senhor de engenho. (fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Henry\\_Koster](https://pt.wikipedia.org/wiki/Henry_Koster))

Mestre Canjiquinha estava se referindo a dois toques distintos – Angola e São Bento Grande – executados no berimbau, e a relação direta com o jogo.



Figura 3 - Mestre Canjiquinha (1925-1994)

Alguns toques não são mais utilizados em uma roda de capoeira com a mesma função que possuíam em sua origem, permanecendo como um registro musical sobre a história da capoeira e a diversidade de toques proveniente do berimbau, sendo estes toques mais executados em apresentações. É o caso do toque de Cavalaria, que denunciava a chegada da polícia montada de Salvador quando a Capoeira era proibida por lei, e o toque de Aviso que nos tempos do quilombo alertavam a chegada de algum estranho.

A Capoeira é considerada uma arte, dança, luta, jogo, teatro, brincadeira, espiritualidade. Como mestre Pastinha<sup>7</sup> expressava “*Capoeira é tudo que a boca come*” (PASTINHA, 1969). Dentro deste universo, existem vários tipos de jogo, ou características e formas de se jogar a Capoeira, que irão ditar aspectos como a velocidade, proximidade do jogo (se o jogo é mais junto ou separado), altura (se é jogado mais agachado ou em pé), dentre outros. E em muitos destes casos cada tipo de jogo irá receber o mesmo nome do seu toque específico de berimbau, como é o caso do *Jogo de Dentro, Angola, Regional de Bimba, Panha Laranja no Chão Tico-Tico, Miudinho*, dentre outros.

---

<sup>7</sup> Vicente Ferreira Pastinha ( 1889- 1981) foi um dos mais conhecidos mestres de Capoeira e propagadores da Capoeira Angola.

Sendo o toque a repetição de um padrão, é importante ressaltar que na prática musical da capoeira este padrão irá constantemente sofrer pequenas modificações durante a sua execução. Estas mudanças podem ser pequenas ou grandes, chegando ao ponto de ser possível perder a referência do próprio padrão original, ou seja, se distanciar da estrutura do toque. Para a melhor organização das análises do desenvolvimento de um toque de berimbau, e para melhor compreendermos as influências nas estruturas composicionais que serão aqui trabalhadas, utilizaremos os termos *variação* e *improvisação* para diferenciar o desenvolvimento de um toque específico. *Variação* ou *virada*, são termos que utilizaremos para especificar as pequenas alterações feitas em um toque específico, que ocorrem de maneira que a sua estrutura básica se mantém preservada. Ou seja, indica uma maneira de tocar onde se acrescenta, subtrai ou desloca algumas notas de forma que, mesmo com essas alterações, ainda seja possível identificar o padrão original (toque). Já a *improvisação* indica maior despreendimento em relação ao padrão original, produzindo uma nova estrutura melódica e rítmica.

### **1.3 Notação**

A produção de métodos de berimbau, estudos etnográficos e principalmente a crescente utilização deste instrumento por compositores da música erudita, criaram a necessidade do uso de uma grafia musical adequada. Assim como ocorre com outros instrumentos de percussão brasileira, não existe um sistema oficial de escrita para o berimbau, porém acreditamos ser possível utilizar modelos que já foram adotados em outros trabalhos.

É importante nos atentarmos que a notação musical deve estar de acordo com o idiomatismo, e que este está diretamente ligado às propriedades físicas do instrumento, como foi citado anteriormente. Por isso, quando se altera a morfologia de um instrumento musical de forma que seus sons sejam consideravelmente modificados, isto irá acarretar na busca por novos recursos gráficos para representar estas características. No entanto, neste trabalho estamos discutindo o modelo de berimbau utilizado na Capoeira, que apesar das variações físicas existentes entre cada instrumentos, possuem características básicas em comum: verga de madeira de aproximadamente 1,40 a 1,70 metros; cabaça presa por um barbante e

posicionada a aproximadamente um palmo (ou menos) da ponta inferior do arco; arame metálico; pedra ou dobrão; baqueta lisa de madeira e caxixi. Além disso, a técnica de execução que estamos abordando é basicamente a mesma utilizada pelos Capoeiristas, e que posteriormente foi adotada por percussionistas da MPB.

Por isso estaremos utilizando um sistema notacional que acreditamos estar de acordo com as demandas do contexto musical aqui discutido, de forma que a grafia não irá abarcar timbres e possibilidades sonoras do instrumento que não foram utilizados de forma prática nas músicas analisadas e nas composições. Giancesella, em seu artigo sobre notação de pandeiro cita:

...no caso do compositor optar em escrever de forma menos específica para o pandeiro, ou ainda, se em sua composição ele não utilizar elementos timbrísticos tão específicos do pandeiro como o tapa, o rulo de dedo, o rim-shot de dedos, o tapa de polegar, o glissando e o staccato metálico. Então ele pode e deve simplificar sua escrita excluindo esses elementos da bula (GIANESELLA, 2012, p. 196).

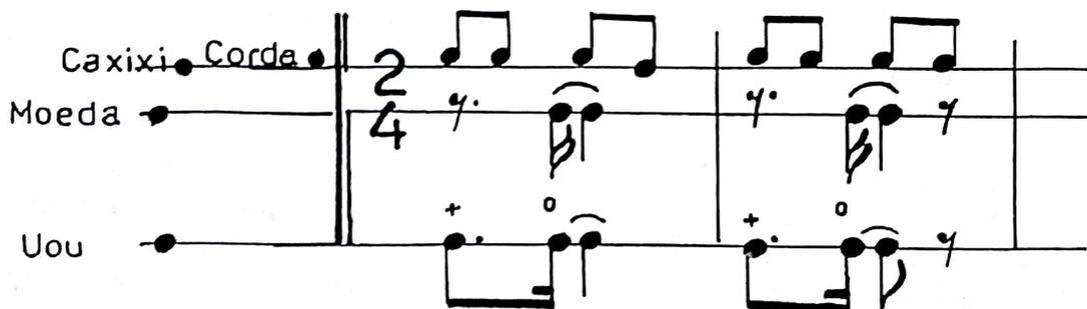
Desta forma, práticas como o uso de duas baquetas, berimbau de duas ou três vergas, uso da cabaça próximo ao centro do arco, ou outras modificações no corpo do berimbau não foram utilizadas neste trabalho e por isso não geraram a demanda por sinais gráficos que as representassem. Iremos nos restringir às técnicas idiomáticas tradicionais utilizadas na Capoeira, e posteriormente, na música popular brasileira.

O percussionista Luisda Anunciação desenvolveu um sistema de escrita para instrumentos de percussão popular brasileira, e com ele escreveu um método para berimbau intitulado *A Percussão dos Rítmos Brasileiros (Sua Técnica e Sua Escrita) – Berimbau*. No início do livro Luis D´Anunciação descreve o funcionamento de seu método:

A escrita do berimbau se processa de acordo com a notação musical. Não se usa clave e o pentagrama tradicional é substituído por uma pauta funcionalmente adequada à gama tímbrica por ele utilizada, onde cada som ou efeito sonoro produzido é identificado pela propriedade de sua articulação. Por exemplo: articular a corda com a baqueta gerando o som é uma propriedade; modificar o som articulado é outra propriedade. Isso quer dizer: a escrita tem como parâmetro a maneira como o som é produzido (ANUNCIÇÃO, 1990, p. 11).

Desta forma, além do ritmo aplicado a partir dos toques da baqueta no arame, também são representados graficamente: o caxixi, os movimentos de abafamento da cabaça e os movimentos da pedra ou dobrão que modificam o som do arame. Assim temos os principais elementos da técnica idiomática do berimbau utilizados tradicionalmente na Capoeira.

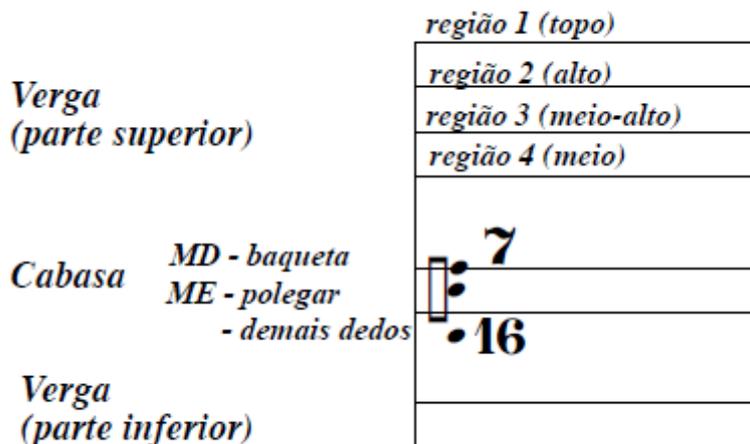
### Berimbau



Neste método, D'Anunciação não discute a questão da afinação, e de como este elemento pode ser representado em seu sistema notacional.

Na segunda parte do livro, as representações gráficas são ampliadas para abarcar novas técnicas que são propostas pelo autor, como a utilização de duas baquetas em uma mão, além dos sons da baqueta percutindo na verga, na cabaça, e em diferentes regiões do arame.

Práticas como os trinados com a baqueta entre a verga e o arame, geralmente são executados ao longo de toda a extensão do arco, sendo possível variar o timbre do toque na madeira, já que este se modifica dependendo da região da verga. Para especificar e representar graficamente as diferentes regiões do arco, o compositor Alexandre Lunsqui desenvolveu um meio de escrita para sua composição intitulada *Íris* (2001 e 2012), para berimbau solo.



O percussionista e pesquisador Greg Beyer desenvolveu um sistema de escrita<sup>8</sup> que fosse capaz de atender às demandas de seu trabalho composicional. Neste sistema são representados diversos timbres diferentes que são extraídos do corpo do berimbau, como o toque com a baqueta na cabaça ou na verga, fricção com a baqueta em diferentes regiões do instrumento, toque do dobrão na verga, dentre outros efeitos sonoros. Além disso, seu sistema de escrita foi elaborado para representar a extensa tessitura que um único instrumento pudesse emitir, já que Beyer modificou a estrutura física do berimbau tradicional posicionando a cabaça em regiões próximas ao centro da verga. Esta modificação dá ao instrumento duas notas fundamentais (acima e abaixo da cabaça), além de multiplicar os intervalos possíveis de se obter com o contato da pedra nestas duas metades do arame. Para representar graficamente esta extensa gama de sons, Beyer utiliza um sistema com um, ou em alguns casos, dois pentagramas para cada instrumento.

<sup>8</sup>Fonte: [www.arcomusical.com](http://www.arcomusical.com)

52 jeté

Bau 1

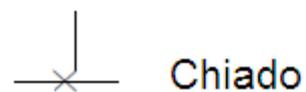
Bau 2

*mf*

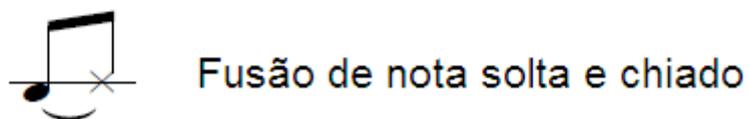
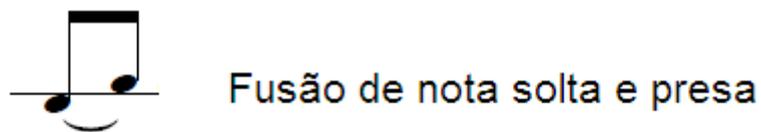
*poco crescendo*

*poco crescendo*

Buscando um sistema gráfico que estivesse em conformidade com as características idiomáticas – técnicas e estilísticas – que contextualizam o presente trabalho de pesquisa, adotamos um sistema de escrita baseado no modelo de notação para pandeiro proposto pelo percussionista e compositor Carlos Stasi onde as notas são representadas sobre uma única linha. A partir deste modelo, adaptamos os símbolos para representarem os sons do berimbau de acordo com a descrição abaixo. Como foi dito anteriormente, utilizamos o berimbau tradicional da Capoeira com suas principais características morfológicas e os recursos técnicos mais utilizados neste meio. O modelo de escrita proposto por Stasi – que pode ser adaptado para diversos instrumentos de percussão – se mostra adequado e sucinto, facilitando a compreensão do leitor. O posicionamento de cada nota, além das diferentes simbologias gráficas atribuídas a elas, são capazes de transmitir de forma sintética os principais sons e eventos musicais do berimbau.



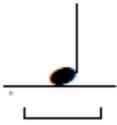
O chiado é um som muito utilizado na música da Capoeira e nas composições propostas neste trabalho, e também possui características sonoras bastante diferentes das notas presas e soltas. Por isso utilizaremos o símbolo exibido acima, pois acreditamos que este contraste de figuras poderá facilitar a leitura.



As ligaduras, quando conectadas à duas notas diferentes, indicam que apenas um golpe de baqueta foi desferido no arame, de forma que a segunda nota é produzida pela pedra.



Nota solta abafada



Nota presa abafada



Som chiado abafado



Desabafamento gradual

As chaves abaixo das figuras indicam o abafamento que ocorre pela execução da nota com a abertura da cabaça obstruída contra o corpo. A chave pontilhada mostra exatamente onde começa e onde termina o efeito de desabafar (ou abafar) os sons extraídos do arame. Como estamos trabalhando com as técnicas idiomáticas tradicionais, utilizadas na Capoeira e posteriormente na música popular brasileira, o chiado sempre é executado com a cabaça encostada ao corpo, a não ser quando produzido apenas pelo ato de encostar a pedra no arame enquanto este está vibrando. Por isso, apenas nestes casos indicaremos se o chiado está abafado ou não, através do uso das chaves, como mostra a figura acima.



Toque com a baqueta na verga de madeira



Nota do caxixi



instrumentistas. Caracterizam-se por serem recursos musicais do berimbau que foram desenvolvidos por músicos da Capoeira e da música popular. São eles: a) recursos timbrísticos do instrumento, b) padrões rudimentares na utilização da baqueta, pedra e arame, c) padrões e toques convencionalizados no instrumento e d) diferentes afinações e suas resultantes melódicas e harmônicas.

Por isso, para fundamentar as considerações sobre cada tópico, iremos utilizar excertos de gravações fonográficas que poderão ilustrar estes elementos. Como foi dito anteriormente, o critério para a escolha dos excertos foi baseado no fato de serem gravações onde o berimbau tem grande importância dentro do contexto musical, além de serem discos conhecidos em seus nichos. Também são produções musicais que utilizam alguns recursos sonoros de forma pioneira em gravações fonográficas, servindo como base para seus aprendizados. Os recursos idiomáticos estão organizados da seguinte forma:

## **2.1 Recursos timbrísticos**

Pela sua constituição física, o berimbau possibilita a extração de diversos timbres diferentes. Além dos materiais que o constitui – arame de aço, cabaça e madeira – a dimensão e o formato do instrumento permitem a diversificação de um mesmo timbre. Por exemplo, quando percutimos com uma baqueta ao longo da verga de madeira percebemos que o som varia de acordo com a alteração do local onde ocorre o contato, apesar das superfícies dos materiais serem as mesmas.

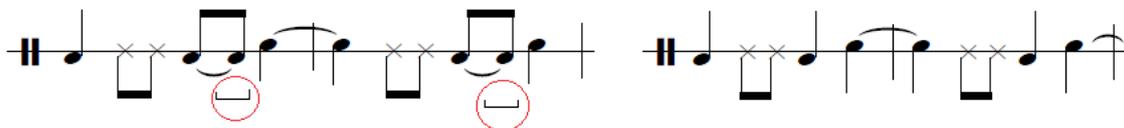
Dentre as técnicas idiomáticas mais conhecidas do instrumento, estão as práticas de abafamento da cabaça, que consistem no ato de encostar ou desencostar a “boca” da cabaça no corpo após a emissão de uma nota no arame. Através deste efeito podemos realizar o *vibrato* das notas soltas e presas – chamado popularmente de *uauá* – além de criar figuras rítmicas com a diferenciação entre nota abafada e desabafada.

O abafamento da cabaça modifica o som, de forma que obtemos novas notas para o repertório sonoro do instrumento. É possível perceber que ao abafar a abertura da cabaça, a afinação das notas será um pouco mais grave do que se fossem emitidas com a mesma desabafada. Porém essa diferença é tão pouca que na maioria dos

casos analisados não interfere de forma considerável em questões harmônicas, tendo maior repercussão na mudança de timbre.

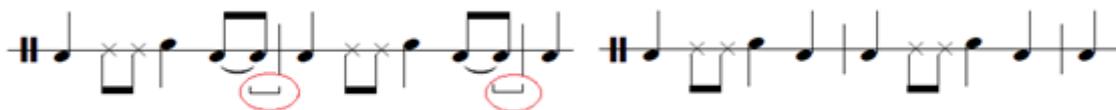
Como foi dito anteriormente, a parte instrumental da música na Capoeira é basicamente estruturada a partir dos toques, sendo estes construídos por notas soltas, presas e chiados. Tradicionalmente, a nota chiada – ou escracho – emitida pelo toque da baqueta, sempre ocorre com a cabaça abafada. Porém, quando esta nota é obtida pelo toque da pedra no arame enquanto este está vibrando, neste caso pode ou não ocorrer o abafamento. Em relação às notas soltas e presas, as práticas de abafamento da cabaça são aplicadas de forma relativamente livre, pois estes efeitos geralmente não causam mudanças que possam transformar a estrutura dos padrões a ponto de mudar suas características básicas.

As notas de altura definida – soltas e presas – raramente são emitidas com a cabaça abafada, sendo mais comum o uso deste efeito depois que a nota é lançada. Assim, estas notas ganham maior movimento rítmico a partir das dinâmicas de abafamento, enriquecendo o resultado final do toque.



Exemplo de toque de Angola com abafamento.

Toque de Angola sem abafamento



Exemplo de toque de São Bento Grande com abafamentos.

Toque de São Bento Grande sem abafamentos.

#### Ex. 1 Exemplos de abafamentos em toques de Capoeira (CD Faixa 1)

Até onde foi possível verificar neste trabalho, existe apenas um toque tradicional da Capoeira que utiliza notas soltas sendo emitidas com a cabaça abafada contra o corpo, trabalhando com o contraste entre os sons abafados e desabafados. Este toque é denominado *lúna*, e tem sua autoria atribuída ao mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado).

O toque de *lúna* foi gravado pela primeira vez por mestre Bimba, em seu disco intitulado *Curso de Capoeira Regional – Mestre Bimba*, lançado em 1969. Nesta produção são apresentados através da música, alguns fundamentos de seu estilo Regional<sup>9</sup>, dentre eles a instrumentação de sua bateria, composta por dois pandeiros e apenas um berimbau. Bimba afirmava que, utilizando esta formação, os capoeiristas que estivessem jogando no meio da roda poderiam identificar com mais clareza os toques e variações do berimbau, e assim potencializar a comunicação entre música e jogo<sup>10</sup>.

Nas primeiras faixas são apresentados alguns toques utilizados por mestre Bimba na Capoeira Regional – dentre eles, o toque de *lúna* – e nas últimas duas faixas são apresentados alguns cânticos – quadras e corridos – acompanhados com o toque de São Bento Grande da Regional.



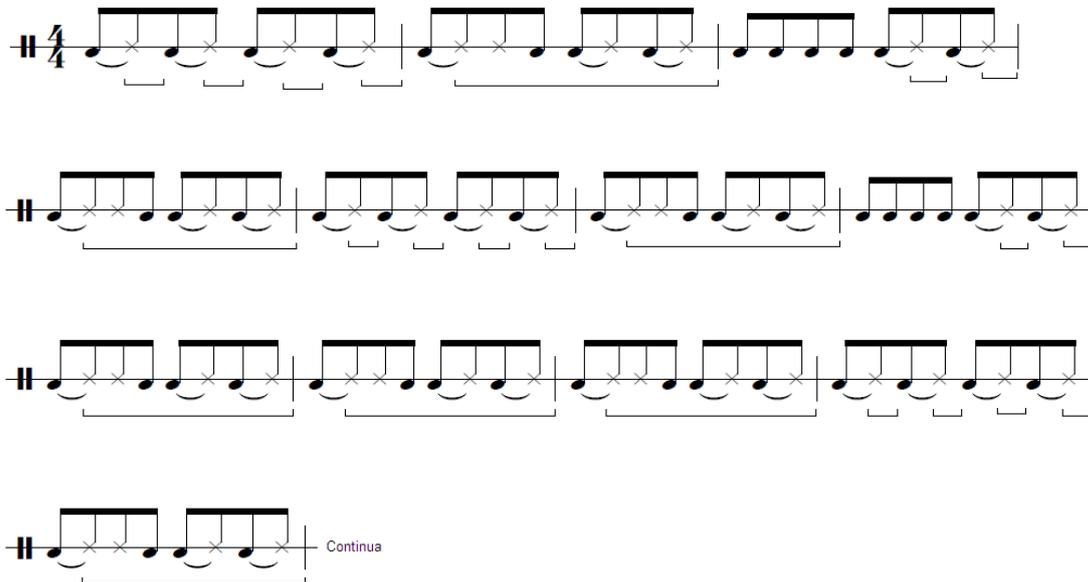
Figura 4 - Capa do disco "Curso de Capoeira Regional - Mestre Bimba" (1969)

Como se pode perceber através desta gravação com o próprio mestre Bimba tocando seu berimbau, o toque de *lúna* não utiliza notas presas em sua estrutura

<sup>9</sup>Capoeira Regional ou Luta Regional Baiana, é o estilo de Capoeira desenvolvido por Mestre Bimba, baseada em sequencias de movimentos, além do uso de golpes de outras artes marciais.

<sup>10</sup> Fonte: MESTRE BIMBA a capoeira iluminada. Direção: Luis Fernando Goulart Produção: Nina Luz e Claudia Castello. Lumen Produções Ltda, 2007, DVD.

padrão, sendo que as diferenciações de notas se dão a partir dos chiados e das notas soltas abafadas e desabafadas.



Ex. 2 Início do Toque de *lúna*, gravado por mestre Bimba em seu disco "*Curso de Capoeira Regional*" (CD Faixa 2)

*lúna* ou *Inhuma* é o nome de um pássaro sertanejo que, através de seu canto, inspirou violeiros populares na criação de um ritmo executado na viola caipira. Segundo mestre Nenel (Manoel Nascimento Machado), filho de mestre Bimba, o toque de *lúna* foi criado a partir de uma adaptação para o berimbau do ritmo homônimo entoado pelos violeiros. Mestre Nenel conta que esta relação entre viola e berimbau foi exercida por seu pai, pois além de capoeirista, mestre Bimba era um exímio violeiro<sup>11</sup>.

No campo da música popular, tais efeitos do berimbau foram explorados consistentemente. É importante percebermos como a mudança de contexto – da Capoeira para a música popular – influenciou a busca e exploração de sons que no ambiente tradicional não eram tão fundamentais para o discurso musical, pois como foi visto anteriormente, dos toques tradicionais, apenas o *lúna* se vale de tais efeitos para ter sua identidade preservada.

<sup>11</sup>Entrevista com mestre Nenel. <https://www.youtube.com/watch?v=UD0y2paAXAc>

Na verdade, é fato que no contexto da Capoeira existe uma função comunicadora atribuída aos toques, que possuem um significado específico convencionalizado pelos participantes desta cultura ao longo do tempo. Tais toques são construídos basicamente de notas soltas, presas, chiados e permutações entre as mesmas. Efeitos como batidas com a baqueta na cabaça ou na verga, *trêmolos* entre arame e verga, *vibratos* e outros; na maioria das vezes, atuam como expressões musicais do capoeirista, porém não fazem parte estruturalmente dos toques e conseqüentemente da construção dos significados atribuídos à eles.

Ao retirarmos o berimbau deste meio (Capoeira), para explorar seu potencial sonoro em palcos e gravações na área de música popular e instrumental, notamos que estes efeitos que antes eram, na maioria das vezes, detalhes e enfeites, agora fazem parte de forma consistente da sintaxe do discurso musical. Cada timbre extraído do instrumento torna-se essencial, de forma que a importância dos sons são equiparados.

Em contrapartida, a função comunicadora atribuída aos padrões rítmico-melódicos do berimbau no contexto da Capoeira, e seus significados tradicionalmente convencionados, se perdem já que neste novo ambiente cada ouvinte pode ter sua interpretação dos significados atribuídos à música. Neste tipo de abordagem musical – que também é praticada por capoeiristas – o berimbau ganha sintaxe (mais notas), mas perde os significados comuns (símbolos convencionados).

O trabalho de Naná Vasconcelos é uma importante referência para mostrar e entender este processo de mudança de contexto e de proposta musical. Em 1971 Naná Vasconcelos participa da gravação do disco de *jazz fusion* intitulado *Fênix*, do saxofonista argentino Gato Barbieri. Em algumas faixas, Naná toca seu berimbau sem deixar de forma explícita na música a intenção de fazer referência à Capoeira<sup>12</sup>. Até onde foi possível verificar, não encontramos gravações no campo da música popular antes de Naná, onde o berimbau não fosse utilizado para fazer referência à Capoeira ou manifestações populares próximas da mesma, realizando padrões rítmicos e variações já conhecidas na tradição.

---

<sup>12</sup>Com exceção do final da última faixa (*Bahia*), que termina com um padrão rítmico melódico semelhante ao toque de São Bento Pequeno.

Neste sentido, os abafamentos da cabaça, além de outros sons explorados por todo o corpo do berimbau – que no contexto da Capoeira, geralmente não são utilizados estruturalmente nos toques – participam de forma efetiva neste processo, ganhando destaque e se tornando sons tão importantes quanto as notas soltas, presas e o chiado no arame, para a construção do discurso musical.



Figura 5 - Capa do disco "Fenix", de Gato Barbieri (1971)

O som de uma baqueta percutindo na verga de madeira poderia ser usado esporadicamente em um toque de Capoeira, porém nesta mesma faixa (*Bahia*) do disco *Fenix*, Naná Vasconcelos usa este recurso para tocar células rítmicas conduzindo o *groove* da música, que é acompanhado pelos demais instrumentistas.



**Ex. 3 Padrão rítmico com notas percutidas na verga e toques de caxixi. No quarto compasso, a entrada do contrabaixo (CD Faixa 3)**

Na entrevista realizada pelo percussionista e pesquisador Greg Beyer, para a revista *Percussive Notes*, Naná conta:

Pouco depois de gravar com Milton (Milton Nascimento), toquei com Gato Barbieri, e ele me deu um pequeno solo durante o concerto, e ali eu percebi que eu tinha algo totalmente diferente. Depois eu comecei a pensar em como eu poderia desenvolver minhas ideias no berimbau (BEYER, 2007, p. 50).

Em 1973, Naná lança seu primeiro disco intitulado *Africadeus*, mostrando os resultados deste desenvolvimento de ideias, com um solo de berimbau de quase vinte minutos de duração, na primeira faixa. Nesta música, é nítida a intensidade da exploração sonora de timbres, como rulos entre arames (acima e abaixo da cabaça) e verga, frases rítmicas usando verga e arame, variações na intensidade do caxixi, sons de baqueta raspando na cabaça, baqueta pressionando no arame, dinâmicas de abafamento, dentre outras manobras e sons sendo trabalhadas em rítmicas variadas.

Ao estudar sobre o recurso de abafamento da cabaça para criar efeitos e estruturas rítmicas, é importante nos voltarmos também para o trabalho do percussionista argentino Ramiro Musotto. Ramiro já deixou explícito em entrevistas, a importância da influência de Naná Vasconcelos em sua concepção e seu trabalho musical com o berimbau (GALM, 2011 p. 14), e a partir desta referência (Naná), e do estudo sobre

a musicalidade da Capoeira, Ramiro expandiu as possibilidades de alguns efeitos e técnicas.



Figura 6 - Ramiro Musotto (1963 - 2009)

Como foi citado na introdução deste trabalho, Ramiro Musotto desenvolveu experimentos morfológicos com o berimbau, dentre eles o uso de vergas muito maiores do que aquelas utilizadas na Capoeira, além de uma cabaça mais fina, a qual denominava de *coité*. Segundo Ramiro, estes materiais geravam maior prolongamento dos sons do arame do berimbau (notas soltas e presas), permitindo maiores possibilidades sobre os efeitos de abafamento. A utilização deste recurso é muito presente em sua música, e se tornou uma de suas principais características no trabalho com o berimbau. O não uso do caxixi na maioria das gravações e apresentações de Ramiro também auxiliou na ênfase às notas de grande ressonância do arame.

## 2.2 Padrões Rudimentares

Este conceito foi elaborado a partir da observação de alguns procedimentos técnicos e padrões na prática do berimbau, que ocorrem com frequência em todos os contextos musicais citados anteriormente. Tais procedimentos são fragmentos

compostos por notas presas, soltas e chiados, além de frases rítmicas construídas pela ligadura entre estas notas no arame, e que podem variar tanto ritmicamente, como em disposição entre cada fragmento.

Sobre o significado da palavra *rudimentar* nos dicionários, encontramos: “...noções básicas ou elementares sobre alguma coisa” e ainda: “que possui somente o essencial”<sup>13</sup>. Neste trabalho, o uso deste termo está justamente associado às notas básicas do berimbau e suas combinações mais simples e elementares que irão constituir os fragmentos para a construção de toques de Capoeira e variações características do idiomatismo do instrumento. O termo *rudimentar* é conhecido por percussionistas e por bateristas, pois se refere a um estilo de se tocar, principalmente a caixa clara e o tambor militar, baseado em combinações de notas que formam pequenas frações rítmicas. Tais combinações são denominadas de rudimentos, e foram padronizados pela N.A.R.D. (*National Association of Rudimental Drummers*) no início do século XX, que selecionaram alguns procedimentos técnicos executados com duas baquetas, para que desta forma os grupos de percussionistas (*Drum Corps*) pudessem ser avaliados e julgados em concursos e campeonatos<sup>14</sup>.

É importante destacar que este termo, empregado em outras áreas da percussão, não é comumente utilizado na tradição da Capoeira. Neste trabalho, estará sendo usado para compreender, de maneira organizada, as técnicas empregadas pelos instrumentistas para o desenvolvimento de frases e toques de berimbau. O conceito de fragmentos rítmicos foi importante para o aprendizado de estruturas fraseológicas existentes na música da Capoeira, bem como em outros contextos musicais, além de ajudar na estruturação de novas composições.

As notas soltas, presas e os chiados, tocadas isoladamente ou em combinações de frases rítmicas, se caracterizam como rudimentos – sons fundamentais. Aqui utilizaremos estas três notas básicas extraídas do arame, além das dinâmicas rítmicas e melódicas exercidas entre as permutações de notas, que observamos serem muito comuns nas construções de padrões rítmicos e de variações.

---

<sup>13</sup> (HOLANDA, 2010).

<sup>14</sup> Fonte: site oficial da N.A.R.D. – [www.nard.us.com](http://www.nard.us.com)

a) Notas soltas, presas e chiados

Estes são os principais sons extraídos do berimbau tradicional brasileiro. A partir destes sons fundamentais construímos diversos toques, variações e improvisos. Com cada uma destas notas isoladas, é possível executar infinitas variações rítmicas com a baqueta, além dos fraseados construídos com a junção destes sons em uma estrutura rítmica. O exemplo abaixo mostra uma configuração de toques muito comum em rodas de Capoeira Angola. Os três padrões rítmico-melódicos e as variações que estão escritas são constituídas por estes três sons.

The image displays three musical staves, each representing a different style of berimbau: Angola, São Bento Pequeno, and São Bento Grande. All three are in 2/4 time. The notation shows rhythmic patterns of notes and rests, with some notes marked with 'x' to indicate specific sounds. The São Bento Grande style includes a triplet of notes marked with a '3' below them.

**Ex. 4 Toques tradicionais com variações características**

É importante perceber que cada uma das três notas é executada separadamente, ou seja, cada som será emitido por um golpe de baqueta no arame, não havendo permutações entre os sons (duas notas com apenas um toque da baqueta), onde a pedra muda o som depois que se percute o arame. Por isso, em uma frase de seis notas, por exemplo, haverá seis toques de baqueta.

b) Fusão entre notas soltas e chiados

Com um toque solto e posteriormente o contato da pedra no arame, obtemos dois sons a partir de apenas um toque, e a partir deste conjunto podem se configurar diversas células rítmicas como por exemplo.

- Em tercinas:

The image shows a musical score for three instruments: Gunga, Médio, and Viola. The Gunga part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It consists of a sequence of eighth notes with accents, grouped into measures. The Médio part is also on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a similar eighth-note pattern with accents. The Viola part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat, showing a triplet of eighth notes, indicated by a '6' above the notes and a red bracket underneath, followed by other eighth-note patterns.

**Ex. 5** Tercinas transformadas em sextinas. Trecho do início do disco de mestre Gato Preto (Gabriel Gôes), *L'artdu Berimbau* (CD Faixa 4)

- Em semicolcheias:

The image shows a musical score for a single instrument in 2/4 time. The notation starts with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a sequence of eighth notes with accents, followed by a triplet of eighth notes, and then continues with eighth notes and accents.

**Ex. 6** Toque de Ave Maria gravado no disco *Capoeira Primitiva* do mestre Sílvio Acarajé (Sílvio dos Santos)(CD Faixa 5)

- Em outras figuras rítmicas:

The image displays musical notation for two instruments: Viola and Gunga, in 4/4 time. The notation is organized into four systems, each with two staves. The top staff of each system is for the Viola, and the bottom staff is for the Gunga. The Viola part consists of whole rests in the first two measures of each system, followed by eighth notes in the third measure. The Gunga part features a complex rhythmic pattern of eighth notes and rests, with 'x' marks indicating specific rhythmic events or accents. The notation is presented in a clean, black-and-white style with standard musical symbols.

Ex. 7 Toque de Idalina de Angola, gravado no disco *Capoeira Primitiva* do mestre Silvio Acarajé (Sílvio dos Santos) (CD Faixa 6)

Através deste rudimento, o som chiado irá exercer as subdivisões, decorrente do toque da pedra no arame. Assim é possível, por exemplo, dobrar uma figura rítmica, de tercina para sextina, ou de colcheias para semicolcheias. Além disso, esta manobra nos permite executar diferentes células rítmicas com maior velocidade, além de preencher espaços de pausa com o som chiado.

c) Ligadura entre notas soltas e presas

O movimento de pedra e baqueta será muito semelhante ao que ocorre no rudimento anterior, porém agora será necessário exercer maior pressão da pedra sobre o arame para extrair a nota presa. Possui possibilidades rítmicas iguais ao procedimento anterior, porém existirá maior movimentação melódica pelo acréscimo de uma nota de altura definida (nota presa).

(caxixi)

Berimbau Fá# (2)

The image displays five staves of musical notation for Berimbau Fá# (2). The notation is written on a single-line staff with a treble clef. The first staff begins with a double bar line and a '11' symbol, followed by a series of eighth notes with stems pointing down. A '7' symbol is placed above the staff, and a '4' time signature appears at the end of the first measure. The second staff continues with eighth notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down. The third staff features eighth notes with stems pointing down, some with accents (^) above them. A '4' time signature is shown above the staff, and a '8' time signature is shown below the staff. The fourth staff shows eighth notes with stems pointing down, some with accents (^) above them. A '4' time signature is shown above the staff, and a '5/4' time signature is shown below the staff. The fifth staff continues with eighth notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down. A '7' symbol is placed above the staff, and a '4' time signature appears at the end of the fifth measure. Brackets are used to group certain measures in the third, fourth, and fifth staves.

Ex. 8 Solo de Naná Vasconcelos no início da música *Bahia*, do disco *Fenix* de Gato Barbieri (CD Faixa 7)

### 2.3 Padrões rítmico-melódicos

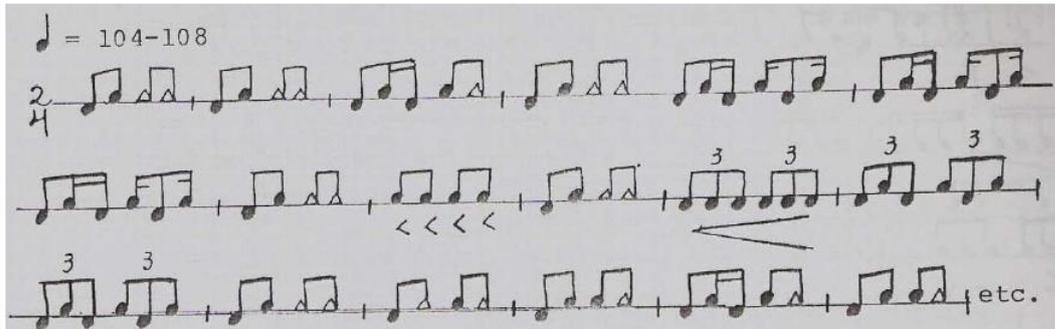
Como foi dito anteriormente, a música instrumental da Capoeira está estruturada em torno dos padrões rítmico-melódicos, chamados de toques. A cada um destes padrões é atribuído características para além de suas especificidades musicais, que

podem comunicar aos capoeiristas algumas informações sobre o jogo que está sendo praticado. Existe grande diversidade de toques, e cada um irá possuir variações características, e também terá um nome específico.

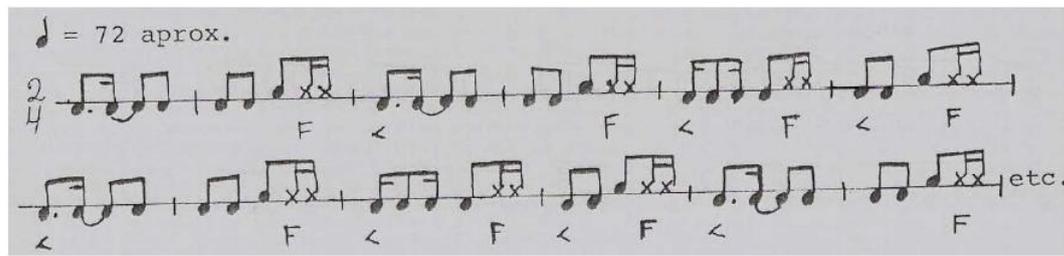
Em meio a esta diversidade de padrões, com diferentes nuances e variações, não podemos cair no erro de sermos taxativos em relação à nomenclatura e características dos toques, além do seu significado, a fim de estipular um modelo único de relação entre nome de toque e de padrão rítmico melódico. Como é comum em culturas de transmissão oral, o conhecimento recebe influência de seus transmissores e de seus receptores, que possuem costumes próprios, além de que este conhecimento pode variar de acordo com a região e com a linhagem (mestre/aprendiz) de onde vem o aprendizado, que neste caso se refere à Capoeira e sua música. Por isso é comum encontrarmos um mesmo padrão rítmico melódico sendo classificado por diferentes nomes, de acordo com o mestre em questão. Como também é comum percebermos nuances e “sotaques” diferentes sendo aplicados a um mesmo toque. Em seu trabalho, Kay Shaffer cita esta problemática envolvendo diferentes interpretações sobre os toques e suas nomenclaturas, no ambiente da Capoeira: *“Ainda outro problema é que muitas vezes o mesmo toque recebe nomes diferentes, ou toques com o mesmo nome são tocados de maneira completamente diversa.”* (SHAFFER, 1977, p. 40). Através das transcrições de toques de Capoeira realizadas por Shaffer, podemos perceber o uso de mesma nomenclatura para padrões diferentes, como acontece com o toque de Banguela:

## Banguela

Mestre Bimba:



Mestre Waldemar:



### Ex. 9 Transcrições de KayShaffer que mostram duas versões diferentes do toque de Banguela

O estudo prático de diversos toques conhecidos de Capoeira foi de grande importância para o trabalho técnico e composicional aqui realizado, porém é certo que a discografia aqui apresentada pode ilustrar de forma eficiente e legítima, os padrões, variações e denominações dos toques executados pelos próprios mestres, sendo esta a melhor referência sobre os toques de berimbau. Aqui iremos discutir brevemente sobre alguns de seus aspectos musicais, o que irá ajudar a compreender um pouco mais sobre estas estruturas.

Ao observarmos a maioria dos toques de Capoeira, percebemos que o ritmo executado pelos instrumentos idiofônicos será basicamente o mesmo, cabendo aos berimbaus realizarem as variações que irão dar identidade ao toque. Esta particularidade foi percebida por Rego em seu livro *Capoeira Angola Um Ensaio Socio-Etnográfico* (1968):

Como já tive oportunidade de dizer, os toques divergentes dos comuns raramente constituem um toque totalmente diferente dos demais. Via de regra, é um já existente, apenas com outro rótulo ou então uma ligeira inovação introduzida pelo tocador, fazendo com que se dê um nome novo (REGO, 1968, p. 19).

Este apontamento faz sentido pela semelhança rítmica que muitos toques de Capoeira possuem, dando indícios de que um padrão pode ter sido gerado a partir da variação de outro. Também é possível supor que estas semelhanças entre os toques foram influenciadas pelo desenho rítmico do tambor – atabaque e demais instrumentos idiofônicos – que praticamente não mudam independentemente do toque do berimbau. Estas duas hipóteses condizem com a conjectura de que o berimbau chegou depois do início do nascimento da Capoeira, que em seus primórdios era praticada ao som de tambores e palmas de mão, se adaptando ao ritmo já existente.

Pode-se supor que seja por esse motivo que a principal diferença entre a maioria dos toques está principalmente na melodia, já que estes, ou foram adaptados, ou são variações daqueles que se adaptaram ao padrão rítmico do atabaque e dos pandeiros.

The image displays a musical score for five different Capoeira toques, arranged vertically. Each staff is labeled on the left: 'Toque de Angola', 'Toque de São Bento Grande', 'Toque de Jogo de Dentro', 'Toque de Amazonas', and 'Atabaque'. All staves are in 2/4 time. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents. A red box highlights a specific rhythmic motif in the 'Atabaque' staff, which is mirrored in the corresponding positions of the other four toques, illustrating the shared rhythmic structure mentioned in the text.

**Ex. 10 Semelhanças entre diversos toques de Capoeira e com apenas um padrão rítmico de atabaque**

Não há como ter uma comprovação destas correlações, pela falta de registro e documentação. Outro indício dessa prática de adaptação do tambor para o berimbau

também pode ser observado em toques que fogem do padrão rítmico hegemônico utilizado na Capoeira, porém que também são adequações de toques de atabaques, como o *Barra-Vento*, o *Samba de Roda* ou o *Muzenza*, dentre outros.

## BARRA-VENTO

Berimbau

Atabaque

3

6

9

12

15

Toque de Muzenza

The musical score is titled "Toque de Muzenza" and is written for three instruments: Gunga (Si 2), Viola (Ré 2), and Atabaque. The time signature is 4/4. The score is organized into three systems, each containing three staves. The Gunga part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Viola part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The Atabaque part has a simple rhythmic pattern with eighth notes and rests.

**(CD Faixa 9) Toque de Muzenza**

**Ex. 11 Toques de berimbau com outros padrões rítmicos de atabaque, gravados no disco “Capoeira Primitiva” do mestre Silvio Acarajé**

Outro fator que favorece a criação de novos toques a partir da variação melódica do primeiro é o uso de dois ou mais berimbaus gerando a necessidade de trabalhar os toques de forma a obter algum resultado harmônico, diferenciando os sons dos berimbaus, como veremos mais adiante.

Mesmo que a maioria dos diversos toques de berimbau existentes na Capoeira tenham se originado a partir de um único padrão rítmico executado pelo tambor ou atabaque, existem algumas variações específicas para cada toque. Na verdade é comum que durante a execução de um toque de Capoeira, este seja acompanhado por inúmeros improvisos além de algumas alterações características deste padrão.

Para melhor analisar e compreender as estruturas dos toques e suas principais variações, o percussionista Luis Almeida da Anunciação desenvolveu em seu método de berimbau, uma forma de identificar separadamente estes elementos. Para Anunciação, cada toque possui as seguintes divisórias: Motivo, Repique, Virada Básica e Viradas.

Motivo é a célula temática que identifica o toque; Repique – efeito rítmico de forma anacrústica, comum aos toques em qualquer estilo; Virada Básica – uma variação complementar que acompanha o motivo. Acoplada a este, forma o toque em sua condição linear chamado “toque de centro”; Viradas – são variações tradicionalmente utilizadas como elemento de contraste para embelezamento do toque. São consideradas clássicas porque formam um grupo de frases com similaridade rítmico-melódica e adaptáveis a quase todos os toques (ANUNCIÇÃO, 1990, p. 58).

Os *motivos* são formados pela configuração de notas soltas e presas, enquanto os *repiques* são os escrachos, comuns a quase todos os toques. Os conceitos de *viradas* e *viradas* básicas ajudam a identificar as variações específicas ou genéricas. Através dos motivos, junto com seus repiques (escrachos), podemos identificar o toque, como no exemplo abaixo:

Toque de Centro (São Bento Grande de Angola)

The image shows a musical staff in 2/4 time with a treble clef. The notation consists of a sequence of notes and rests. A bracket above the first four notes is labeled 'Virada Básica'. A bracket above the next four notes is labeled 'Motivo do toque de São Bento Grande'. A circle around the first note of the second group is labeled 'Repique'.

Ex. 12 - Motivo, Repique e Virada Básica do toque de São Bento Grande de Angola

A Capoeira é uma prática cultural diversificada, onde diferentes linhagens de mestres possuem suas especificidades na maneira de exercer seus costumes. Os praticantes destas diferentes correntes imergem nas práticas que aprendem de seus

antecessores, já que estas são os fundamentos que norteiam e delimitam a identidade de cada grupo e de cada linhagem. Porém é importante compreender que; mesmo sob diretrizes que caracterizam essas tradições, costumes e identidade de um grupo de Capoeira ou de um mestre específico, os seus praticantes encontram nestes elementos, espaços para se expressarem artisticamente, seja através da criação de *corridos* ou *ladainhas*, dos trejeitos pessoais e expressões corporais no momento do jogo, dos repiques de berimbau, dos versos improvisados, dentre outros, utilizando assim, os fundamentos da Capoeira como ferramenta de expressão pessoal e coletiva.

Gravações de discos em estúdios também criaram possibilidades do artista popular – no caso, o mestre ou a mestra – mostrar para os ouvintes de outras comunidades e outros contextos, as especificidades que caracterizam a sua forma de exercer a Capoeira. Por isso é possível encontrar em alguns discos, diversos incrementos como a execução de solos de berimbaus, cantos à capela, falas e recitação de textos ou poesias, tudo isso como forma de se expressar e se manifestar artisticamente em seus trabalhos fonográficos.

Também encontramos na discografia, mestres que intensificam suas inovações, e se diferenciam na concepção e construção dos arranjos de seus trabalhos fonográficos, inserindo instrumentos como o violão ou o violino em algumas faixas, além de apresentarem novos toques, ou utilizarem um acompanhamento percussivo diferente do que se usualmente se vê em rodas de Capoeira.

Mestre Sílvio Acarajé (Silvio dos Santos) gravou dois discos que dão destaque à exibição de toques, com variações e improvisos, sendo os dois trabalhos quase inteiramente instrumentais, tendo o berimbau como principal protagonista. O primeiro disco, Intitulado *Capoeira Primitiva* (2006), é um importante registro de diferentes toques – alguns de domínio público, e outros de autoria do próprio mestre – evidenciando a riqueza de possibilidades na criação de padrões rítmico-melódicos com o arco musical afro-brasileiro. Uma característica incomum que ocorre nas gravações de mestre Silvio Acarajé, é a forma como os instrumentos de percussão acompanham os toques, contendo inclusive instrumentos incomuns às rodas de Capoeira, como tumbadoras, xequerês e chocalhos. No encarte deste trabalho,

mestre Silvio Acarajé escreveu um pequeno texto, onde comenta sobre seu aprendizado, além de tecer uma breve explicação sobre cada toque gravado. Em um momento do texto, ele afirma:

Gostaria de salientar e peço o testemunho dos velhos mestres capoeiras que ao passar dos tempos os toques impregnados de axé (os segredos do berimbau) vinham apagando-se da memória dos capoeiras, toques esses que os capoeiras atuais nem sequer ouviram falar! São Toques em Gêgy, como a Angola, o São Bento Grande, o Gêgy Puro, todos esses tocados à maneira Gêgy, que é bem diferente dos conhecidos (SANTOS, 2006).

O que o mestre está se referindo como “toques em Gegy”, foi percebido e mencionado por Shaffer, que destacou: “Geralmente, toques com a adição de "em gege", "repicado", "dobrado" ou outra variação do nome simples consistem em variações daquele toque.” (SHAFFER, 1977, p. 40). Pelo que se pode analisar, juntando as informações e ouvindo as gravações, existe o toque *Gegy Puro* (ou *Gêge Puro*), que foi citado por Silvio Acarajé em seu texto. Aqueles toques que recebem o termo *em Gegy* são padrões que sofrem modificações influenciadas pelas características rítmicas do toque de *Gêge Puro*.



Figura 7 Capa do disco "Capoeira Primitiva"(2006), do Mestre Silvio Acarajé (1954-1996)

## Toque de Gêge - Mestre Silvio Acarajé

The image shows six staves of musical notation for 'Toque de Gêge'. The music is in 4/4 time and consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped with beams and slurs. Each staff begins with a double bar line and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic figures characteristic of Capoeira music, such as syncopated rhythms and repeated motifs.

Ex. 13 Toque de Gêge (ou Gegy), gravado no disco *Capoeira Primitiva*, do mestre Silvio Acarajé (Silvio dos Santos) (CD Faixa 10)

## Angola em Gêge - Silvio Acarajé

The image shows three staves of musical notation for 'Angola em Gêge'. The music is in 4/4 time. The first staff starts with a 4/4 time signature. The second staff has an orange bracket under the first four measures labeled 'VARIAÇÕES DO TOQUE DE GÊGE' and an orange oval around the fifth measure labeled 'MOTIVO DO TOQUE DE ANGOLA'. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Ex. 14 Início do toque de Angola em Gêge gravado no disco "Capoeira Primitiva", do Mestre Silvio Acarajé (CD Faixa 11)

São Bento Grande em Gêge - Silvio Acarajé (Capoeira Primitiva)

The image displays eight staves of musical notation for the São Bento Grande em Gêge rhythm. The notation is written on a single-line staff with a treble clef and a common time signature. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. The notation is annotated with several labels in orange text:

- Variações de São Bento Grande (Viradas)**: Located below the first staff, indicating the initial variations of the rhythm.
- Motivo**: Located below the second staff, highlighting a specific rhythmic motif.
- Padrão de São Bento Grande em Gêge**: Located below the fifth staff, identifying the main rhythmic pattern.
- Padrão de Gêge**: Located below the sixth staff, identifying the Gêge rhythmic pattern.

Triplet markings (the number '3') are present above and below notes in the third, fourth, and sixth staves.

Ex. 15 São Bento Grande em Gêge. Gravado no disco *Capoeira Primitiva* do mestre Silvio Acarajé (Silvio dos Santos) (CD Faixa 12)

O toque de Gegy é executado em diversas gravações de Capoeira, e também é um toque muito utilizado nas rodas. Alguns capoeiristas consideram este toque um padrão favorável para se desenvolver variações. De fato, se observarmos a execução deste toque na discografia, é possível perceber que o mesmo é acompanhado por muitas variações.

Em uma das faixas do segundo disco, *A Saga do Urucungo*, mestre Silvio Acarajé cria uma complexa montagem sonora, com diversos toques de Capoeira, dividida em nove afinações de berimbau que gradualmente se alternam. Não é difícil perceber que esta faixa, intitulada *Berimbazu*, possui uma estrutura (começo, meio e fim) e um arranjo pré-estabelecidos, como uma composição musical utilizando toques de berimbau como matéria prima. Ou seja, mestre Silvio Acarajé modifica a forma como geralmente são apresentados os toques de Capoeira em gravações, criando um novo resultado sonoro intensificado pelas diferentes afinações.

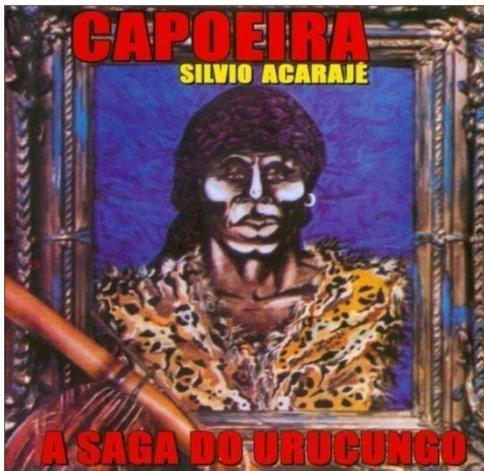


Figura 8 Capa do Disco "A Saga do Urucungo" (2007), do Mestre Silvio Acarajé

Em outra faixa deste mesmo disco, intitulada *O Legendário Mestre Bimba*, o toque de *São Bento Grande* é feito com o acompanhamento de mais um berimbau, algo que não ocorre na versão original deste toque, já registrada no disco *Mestre Bimba - Curso de Capoeira Regional*, onde apenas um berimbau é utilizado, de acordo com os fundamentos da Capoeira Regional.

O músico e mestre de Capoeira Dinho Nascimento, que possui um extenso trabalho musical envolvendo o berimbau, também utilizou seu conhecimento sobre os toques de Capoeira para criar novas composições. No disco *Sinfonia de Arame*, Dinho Nascimento e a Orquestra de Berimbaus do Morro do Querosene criam diferentes arranjos, combinando berimbaus afinados em acordes com outros instrumentos harmônicos e melódicos, e a partir de toques tradicionais desenvolvem novas composições e acompanhamentos para canções populares. No exemplo abaixo, a

transcrição do início da música *Muzenza*, mostra uma melodia criada a partir da interação de três berimbaus que tocam o padrão rítmico-melódico do toque de *Muzenza*:

The image shows two systems of musical notation for three berimbaus: Viola (Mi), Médio (Dó), and Gunga (Lá). The first system shows the Viola and Médio parts starting with a melodic line, while the Gunga part plays a rhythmic pattern. The second system shows the Viola and Médio parts continuing their melodic lines, and the Gunga part playing a more complex rhythmic pattern.

Ex. 16 Início da música "Muzenza", do disco *Sinfonia de Arame* (2010) (CD Faixa 13)

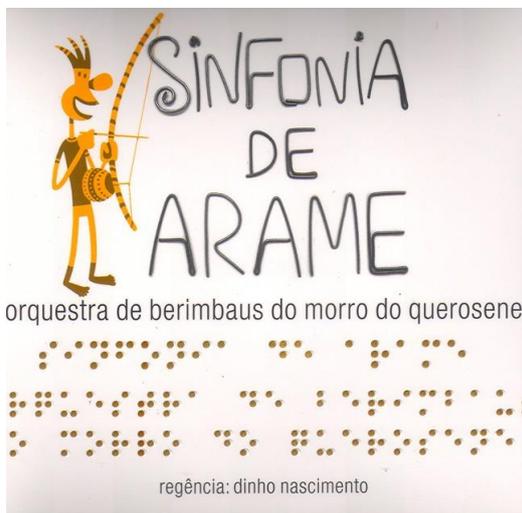


Figura 9 Capa do disco "Sinfonia de Arame" (2010), de Dinho nascimento e a Orquestra de Berimbaus do Morro do Querosene

Na Capoeira, os berimbaus executam toques que se complementam e dialogam entre si, na maioria das vezes sobre a célula rítmica constante executada pelos pandeiros e atabaques. Estas relações entre os berimbaus também são

influenciadas pela linhagem de mestres e diferentes grupos de Capoeira, de forma que não existe um padrão universal que determine os toques e a relação entre cada berimbau. Este fato é conhecido no meio da Capoeira e também é perceptível na discografia.

O disco *Capoeira da Bahia* (1963), produzido pela editora Xauã, é um importante registro por se tratar do primeiro trabalho fonográfico de Capoeira, e por ser protagonizado por mestres conhecidos por suas habilidades como cantadores e tocadores. Os puxadores dos cantos são Mestre Traíra e Mestre Cobrinha Verde, e quem toca o berimbau Gunga é Mestre Gato Preto (Gabriel Góes), conhecido pelo nome *Berimbau de Ouro* por ter sido diversas vezes vencedor de concursos de berimbau em Salvador. Neste importante trabalho, é possível perceber as trocas de toques que ocorrem em diversos momentos, resultando em diferentes relações entre os instrumentos. No exemplo abaixo podemos observar a relação entre os berimbaus que utilizam os toques de Angola e São Bento Grande.



Figura 10 Capa do disco "Mestre Traíra - Capoeira da Bahia" (1963), do Mestre Traíra e Mestre Cobrinha Verde

The image displays a musical score for three berimbau parts: Gunga (top), Médio (middle), and Viola (bottom). The score is in 2/4 time and consists of four systems of staves. The first system shows measures 1 through 6. The second system shows measures 7 through 13. The third system shows measures 14 through 20. The fourth system shows measures 21 through 23. The notation includes rhythmic patterns with accents and slurs, and various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes).

Ex. 17 Segunda faixa do disco *Capoeira da Bahia* de Mestre Traíra e Mestre Cobrinha Verde (CD Faixa 14)

No ano de 2001, mestre Gato Preto lança seu disco intitulado *L'art Du Berimbau*, utilizando uma configuração de toques semelhantes a que ouvimos no disco de mestre Traíra. O berimbau Gunga executa o toque de Angola, o Médio e o Viola

afinados com notas graves tocam São Bento Grande e São Bento Grande em Gêge, respectivamente.

The first system of musical notation is for the piece 'São Bento Grande em Gêge'. It consists of three staves: Gunga Ré # (top), Médio Si (middle), and Viola Dó # (bottom). The time signature is 2/4. The Gunga staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a series of eighth notes, with the first three measures containing triplets of eighth notes. The Médio and Viola staves are initially silent, with notes appearing in the later measures.

The second system of musical notation continues the piece. It consists of three staves. The Gunga staff continues with eighth notes and triplets. The Médio staff begins to play with eighth notes. The Viola staff continues with eighth notes and triplets.

The third system of musical notation continues the piece. It consists of three staves. The Gunga staff continues with eighth notes and triplets. The Médio staff continues with eighth notes. The Viola staff features a prominent sixteenth-note triplet pattern in the first three measures, marked with a '6' above the notes.

Ex. 18 Início do disco L'artdu Berimbau - Mestre Gato Preto (CD Faixa 15)

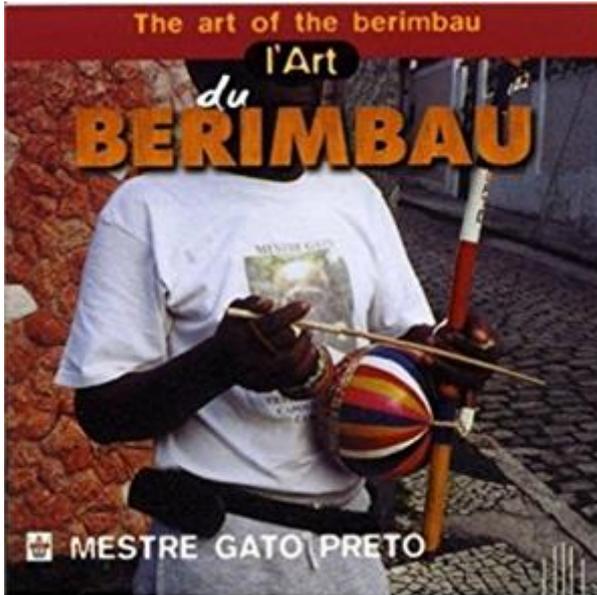
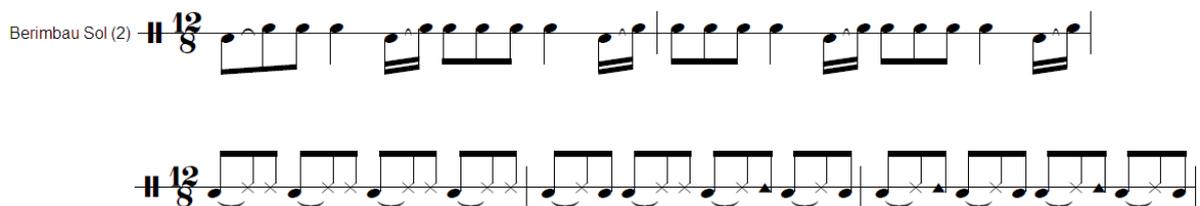


Figura 11 Capa do disco "L'Art du Berimbau" (2001), do Mestre Gato Preto

Fora do contexto da Capoeira encontramos o berimbau exercendo padrões rítmicos e *grooves* em muitos trabalhos de música popular, ora inspirados pelo que já foi desenvolvido em relação aos toques da tradição, ora influenciados por outros instrumentos e ritmos. Como foi dito anteriormente, Naná Vasconcelos foi pioneiro em gravações com o berimbau na música popular brasileira, sem que este fizesse referência direta à Capoeira. Em suas primeiras gravações com o cantor e compositor Milton Nascimento, Naná usa seu berimbau na construção da estrutura rítmica da canção, assim como os demais instrumentos de percussão.



Ex. 19 Padrões rítmicos usados por Naná em *Tema de Tostão*, do álbum *Milton* (1970) de Milton Nascimento (CD Faixa 16)

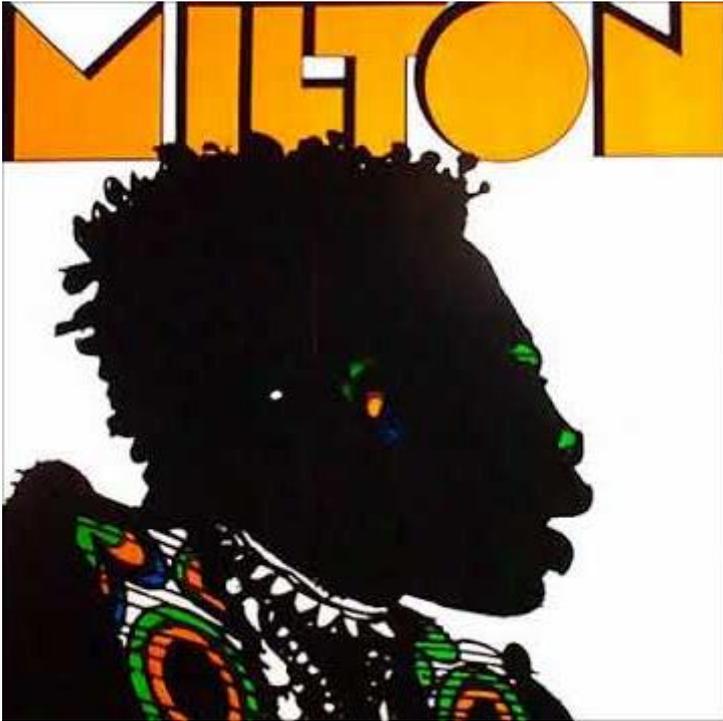


Figura 12 Capa do disco "Milton" (1970), de Milton Nascimento

Os toques de Capoeira também foram explorados de forma inovadora por Ramiro Musotto, mesclando elementos tradicionais com música eletrônica. Uma das faixas de seu disco *Civilização & Barbárie*, intitulada *La Danza Del Tezcatlipoca Rojo*, traz um berimbau tocando padrões tradicionais de Capoeira acompanhado por bases eletrônicas com diferentes ritmos, como o *funk* e o *drum and bass*. O excerto abaixo mostra um pouco do uso de alguns elementos dos toques de Capoeira empregados em *La Danza Del Tezcatlipoca Rojo*.

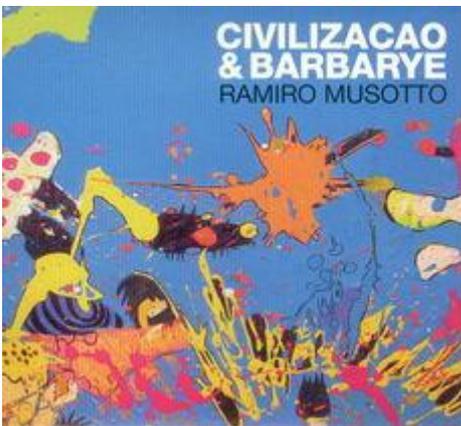


Figura 13 Capa do disco "Civilização &Barbarie" (2006), de Ramiro Musotto

Berimbau em Ré (3)

Padrão do toque de Angola

Padrão de Santa Maria em 6/8

Variações de São Bento Grande

Continua

Detailed description: The image shows a musical score for Berimbau em Ré (3). It consists of ten staves of music. The first staff is in 2/4 time and features a triplet of eighth notes. The second staff continues the pattern and includes a 3/4 time signature. The third staff is in 6/8 time and is labeled 'Padrão de Santa Maria em 6/8'. The fourth staff is in 2/4 time and is labeled 'Variações de São Bento Grande'. The fifth staff is in 6/8 time. The sixth staff is in 2/4 time. The seventh staff is in 2/4 time. The eighth staff is in 2/4 time. The ninth staff is in 2/4 time. The tenth staff is in 2/4 time and ends with the word 'Continua'. Red brackets and lines group the staves into sections corresponding to the labels. A tempo marking '♩ = ♩.' is present in the second and fourth staves.

Ex. 20 Início da música *La DanzadelTezcatlipoca Rojo*, do álbum *Civilização &Barbarie*, de Ramiro Musotto (CD Faixa 16)

## 2.4 Ainações

É fato que a característica mais peculiar do berimbau, enquanto instrumento de percussão, esteja nas notas de altura definida extraídas do arame, e na forma como estes sons são manejados. Assim como o piano, que aciona suas notas a partir da batida de um martelo de madeira em uma corda esticada e afinada, o berimbau possui um arame tensionado entre dois pontos oferecendo uma nota fundamental quando percutida por uma baqueta, além da possibilidade de se explorar outros intervalos (notas) neste mesmo arame. Assim a sonoridade do instrumento tem como característica a mistura entre sons afinados e ruídos provenientes das interferências da pedra (chiado) e das explorações timbrísticas do restante de seu corpo.

Possuindo algumas propriedades semelhantes a outros instrumentos de corda, o berimbau oferece a possibilidade de desenvolver elementos musicais referentes à afinação, como intervalos, harmonia e melodia, manuseados através dos recursos técnicos exercidos pela baqueta, responsável por acionar o som, e pela pedra.

Em um berimbau tradicional, utilizado nas rodas de Capoeira, extraímos basicamente a nota fundamental e o intervalo obtido pelo ponto de tensão da pedra no arame. Acordes são criados quando dois ou mais berimbaus são tocados simultaneamente – como comumente ocorre – ou junto com outros instrumentos de altura definida.

Existem basicamente, três maneiras de se alterar a afinação da nota fundamental de um berimbau. Duas delas se referem à tensão do arame, e a última está na alteração do comprimento do mesmo. A tensão obtida no arame está diretamente ligada às propriedades físicas do arco que o mantém esticado, que se referem ao material da qual é constituída esta verga – tipo de madeira – e no quanto este arco se encontra envergado. Uma madeira extremamente dura irá quebrar ao tentarmos envergá-la, enquanto um material muito flexível não irá proporcionar a tensão necessária no arame para se obter uma nota ressonante. Por isso, o material – madeira – é muito importante para o som do arame e para afinação do berimbau, sendo fruto de pesquisas de mestres de Capoeira e *luthiers* em geral.

Outro elemento que altera a tensão do arame é o comprimento do barbante que prende a cabaça (caixa ressonadora) à verga. Sabe-se que a nota fundamental do berimbau é obtida pela vibração da parte do arame que corresponde à extremidade superior do berimbau, até o primeiro ponto de tensão, onde a cabaça é presa ao arco. Quando diminuimos o comprimento do barbante que prende a cabaça ao corpo do berimbau, aumentamos a tensão do arame, o que irá alterar a frequência da nota fundamental do instrumento.

O terceiro principal método para mudar a nota fundamental de um berimbau está relacionado à alteração da posição da cabaça ao longo do arco, o que conseqüentemente irá mudar o comprimento da parte do arame onde extraímos a nota fundamental, além de interferir na tensão do mesmo, já que a distância entre arame e verga aumentam gradativamente devido ao formato do instrumento.

O tratamento sobre as afinações de berimbau no meio tradicional (Capoeira) é realizado, de maneira geral, de acordo com as concepções musicais de cada grupo e de cada mestre, assim como ocorre com os demais elementos e fundamentos da Capoeira. A partir da discografia podemos ter uma pequena noção de como as afinações variam de acordo com o grupo e seus representantes. Porém, existem algumas considerações e práticas sobre as afinações que são comuns no meio tradicional, mesmo havendo algumas exceções.

Um fato comum observado nos berimbaus de Capoeira é que a altura da cabaça (lugar onde a cabaça está presa no arco), praticamente nunca irá se aproximar do meio do instrumento. Ou seja, o ponto de tensão empregado pelo barbante que amarra a cabaça, raramente ultrapassa a medida aproximada de um palmo da extremidade inferior do berimbau. Levando em conta que esta referência – palmo da mão – é extremamente variável, é importante perceber que esta medida tem como objetivo determinar um limite aproximado para se mover este ponto ao longo do arco, pois além da afinação, a mudança do ponto de tensão também terá conseqüências na qualidade do som fundamental. Isso porque as dimensões da cabaça irão servir de caixa ressonadora para algumas notas de uma tessitura limitada do berimbau, que farão a cabaça vibrar com a frequência fundamental do

arame, e de seus principais harmônicos. Ao alterar drasticamente a posição da cabaça no arco, iremos desproporcionar a frequência obtida no arame (fundamental) com as dimensões da caixa de ressonância, o que poderá resultar no enfraquecimento de alguns harmônicos. No processo de construção de um berimbau é muito comum ouvir o termo *casar a cabaça com a verga*, se referindo à busca por uma cabaça que possua dimensões propícias para proporcionar uma boa ressonância para a nota fundamental e os harmônicos de um arco (verga e arame), resultando em um som com maior intensidade.

Geralmente, adotam-se dois métodos básicos para afinar os berimbaus Gunga, Médio e Viola. Podem ser envergados e afinados individualmente, buscando o maior potencial sonoro de cada berimbau, independente dos intervalos de notas entre os instrumentos. Porém também é muito comum obter as afinações dos berimbaus Médio e Viola, tendo como referência a nota solta ou presa do Gunga. Os intervalos atingidos variam de acordo com o gosto pessoal de quem está determinando as afinações, porém é prática comum afinar os berimbaus agudos a partir do instrumento mais grave.

Quando existem três berimbaus tocando simultaneamente em uma roda de Capoeira, teremos acordes resultantes que irão variar de acordo com os toques empregados por cada berimbau, pois este padrão irá determinar a posição das notas presas e soltas no compasso.

The image displays musical notation for three berimbaus: Viola, Médio, and Gunga. Each instrument has a staff with a 2/4 time signature. The Viola part is labeled 'Viola Mi/ Fá#', the Médio part 'Médio Dó/ Ré', and the Gunga part 'Gunga Sol/ Lá'. The notation shows rhythmic patterns and pitch relationships. Two specific chord formations are highlighted with orange boxes and labels: 'Lá - Dó - Mi' and 'Sol - Dó - Mi'.

**Ex. 21 Formação de acordes durante a sobreposição de toques**

Atualmente, nas rodas de Capoeira, é muito comum encontrar modelos de afinação onde o Gunga emite a nota mais grave enquanto o Médio e o Viola ocupam as

frequências média e aguda, respectivamente. Porém, ao ouvirmos gravações de baterias de antigos mestres é possível perceber que os berimbaus Médio e Viola são, em alguns casos, afinados na oitava abaixo da nota emitida pelo Gunga.

Em se tratando do berimbau tradicional utilizado na Capoeira, existe um elemento específico que pode causar problemas em relação à afinação, ao ser utilizado com outros instrumentos melódicos e harmônicos, ou na formação de acordes entre si, que é o intervalo entre a nota solta e a presa. Este elemento está diretamente ligado à distância entre o barbante que prende a cabaça e o ponto onde a pedra encosta no arame.



**Figura 14** Distância entre o ponto de tensão da pedra no arame até o barbante que segura a cabaça

O que ocorre é que esta distância dificilmente consegue atingir um intervalo de segunda maior. Para obter esta distância/intervalo no arame, pode-se utilizar técnicas como suportes para o dedo mindinho acima do ponto de tensão da cabaça e até mesmo alças presas a este mesmo barbante, sendo sustentadas pelo dedo mindinho do instrumentista. Porém, também podemos controlar esta relação entre distância e intervalo compreendendo que a nota obtida pela pressão da pedra sofre a influência de variáveis como: tamanho do berimbau; envergadura da mão que está segurando a verga; altura da cabaça. As duas primeiras variáveis são contextos que

difícilmente podemos controlar, porém a altura da cabaça pode ser facilmente alterada. Quanto maior for o comprimento do arame, maior deve ser a altura do ponto de contato da pedra para atingir um intervalo qualquer. Por exemplo, para se atingir um intervalo de segunda maior em um berimbau que possui 1,50 metro de comprimento, a distância entre o ponto de contato da pedra no arame e o barbante da cabaça será menor do que se o berimbau medir 1,60.

Por isso podemos resolver esta problemática reduzindo a tensão do arame e movendo a posição da cabaça (extremidade do arame) a fim de diminuir o comprimento do mesmo. Desta forma, a nota fundamental continuará a mesma, porém a distância entre o dedo mindinho e o ponto de tensão da pedra poderá atingir intervalos maiores.

### 3.EXPERIMENTOS COMPOSICIONAIS

#### 3.1 Com a Orquestra Paraguassu

As duas primeiras composições aqui apresentadas foram desenvolvidas com capoeiristas que integravam a Orquestra Paraguassu. Estas peças foram resultado de um processo de práticas de grupo que visavam o aprimoramento técnico e musical, principalmente dos integrantes que ainda não tinham experiência com o berimbau. Tais práticas geraram resultados sonoros que fundamentaram e influenciaram diretamente na construção das peças.



Figura 15 Orquestra Paraguassu

A coexistência de pessoas com níveis de desenvolvimento musical diferentes influenciou diretamente no resultado das composições de duas principais maneiras: a) a participação de cada berimbau foi pensada de forma que alguns teriam mais dificuldades técnicas e musicais do que outros, fazendo com que todas as pessoas pudessem contribuir musicalmente de acordo com suas capacidades. b) os toques tradicionais de berimbau foram utilizados como ponto de partida para o desenvolvimento de novas ideias, já que estes toques eram familiares para a maioria das pessoas que participavam da orquestra. Por isso é correto afirmar que estas duas peças que serão apresentadas foram elaboradas a partir da junção de algumas práticas de grupo para o aprendizado do berimbau, baseadas em transformações de toques e fraseados tradicionais do instrumento, com a finalidade de construir repertório, aprimorar e aprender as técnicas idiomáticas do berimbau.

A primeira composição foi resultado do trabalho de aproximadamente quatro meses, em encontros semanais regulares. A seguir estão algumas práticas de grupo, com fins pedagógicos, desenvolvidas também como metodologia para a construção da primeira composição: Angola Cruzado.

1) “Rodar” o Som

“Rodar” o som é a forma como foi denominada a prática onde os integrantes se posicionavam em um círculo e tocavam uma nota, uma pessoa de cada vez, seguindo a ordem circular com um ritmo pré-estabelecido (Ex.1). Esta atividade foi feita em praticamente todos os encontros e tinha como objetivo desenvolver e aprimorar a técnica de extrair as notas do berimbau com bastante consistência e ressonância, e ao mesmo tempo treinar a percepção e senso rítmico de cada integrante. Uma pessoa era responsável por mudar as notas – de nota solta pra presa ou abafada (Ex. 22).

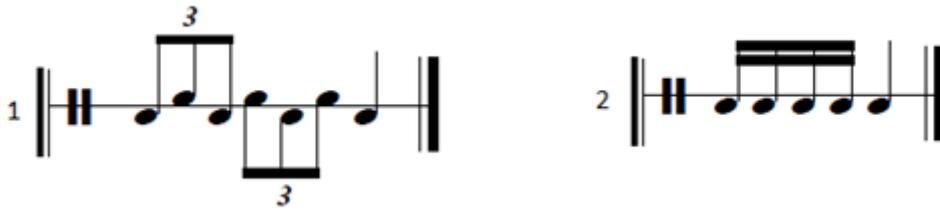
Posteriormente todos tocavam a mesma nota em um ritmo constante com a cabaça encostada na barriga (nota abafada). Uma pessoa então iniciava a dinâmica executando apenas duas notas seguidas com a cabaça fora da barriga, desabafando o som. Essas notas eram “passadas” de pessoa para pessoa seguindo a ordem do círculo e o ritmo dos toques (Ex.23).

Ex. 22 "Rodar o som" (CD Faixa 17)

Ex. 23 "Rodar o Som" utilizando efeitos de abafamento da cabaça (CD Faixa 18)

2) "Rodar o som" utilizando células rítmicas.

Com o objetivo de aprimorar a técnica com o berimbau, utilizamos a princípio duas figuras básicas que são muito comuns (viradas básicas) em fraseados de quase todos os toques de capoeira (Ex.24).



Ex. 24 "Rodar o Som" utilizando células rítmicas

Estes fragmentos rítmicos básicos são utilizados como indicações para iniciar ou finalizar um jogo de capoeira, e também são utilizados em variações de praticamente todos os toques.

As dinâmicas feitas usando essas figuras tinham como objetivo internalizar os padrões rítmicos e prosseguir com o desenvolvimento do aprendizado técnico idiomático do berimbau. As figuras “rodavam” no círculo, primeiramente uma de cada vez e depois alternando – se uma pessoa executasse a primeira figura, quem estivesse ao seu lado irá tocar a segunda no próximo tempo (Ex.25). Posteriormente acrescentávamos duas figuras simultâneas para rodar no círculo.

Ex. 25 Prática com diferentes células rítmicas (CD Faixa 19)

Na próxima etapa desta prática cada figura era “passada” de uma pessoa para outra – sempre alternando a figura – sem seguir o trajeto circular. O integrante que estivesse tocando o fragmento rítmico deveria olhar diretamente para a próxima pessoa a tocar. O objetivo desta dinâmica era fazer com que cada participante ficasse atento às entradas dadas a partir do olhar dos demais, e trabalhasse as figuras rítmicas sem perder o tempo.

### 3) Criação de padrões rítmico-melódicos

Outra prática que estimulou o desenvolvimento técnico com o berimbau foi a construção de padrões rítmico-melódicos, alguns já conhecidos (toques de Capoeira) outros inventados (arranjos de ritmos brasileiros e outros), usando os rudimentos básicos do berimbau trabalhados na primeira prática. Os toques eram construídos, a princípio, de forma simplificada, contendo apenas o desenho melódico, sem muitos movimentos de pedra. Os toques básicos de Capoeira já faziam parte do universo sonoro do grupo, já que este era formado por capoeiristas, facilitando esta prática. A partir destes toques criamos outros que seguiam a ideia de padrão rítmico melódico, mas que pudesse ilustrar outros ritmos conhecidos (funk, samba-reggae) ou inventados.

Toques de capoeira:



Ex. 26 Toque de Santa Maria (CD Faixa 20)

Padrões conhecidos:

Ex. 27 shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Viola' and contains two measures of music with notes and rests. The middle staff is labeled 'Gunga' and also contains two measures of music with notes and rests. The bottom staff is labeled 'Médio' and contains two measures of music with notes and rests. The notation uses a 6/8 time signature and includes various rhythmic values and rests.

Ex. 27 Padrões construídos a partir de toques de atabaque (CD Faixa 21)

Padrões inventados:

Ex. 28 shows three staves of musical notation, each starting with a 6/8 time signature. The top staff is labeled 'Viola', the middle 'Gunga', and the bottom 'Médio'. Each staff contains four measures of music with notes and rests, showing more complex rhythmic patterns than Ex. 27.

Ex. 28 Padrões Inventados (CD Faixa 22)

#### 4) “Cruzar” os Toques

Trabalhando com as ideias das práticas anteriores, treinamos os toques em círculo, executando um de cada vez a célula básica de cada padrão. Porém, quando o primeiro participante estivesse na metade do toque, a pessoa ao seu lado iniciava a execução do mesmo toque. Ou seja, os padrões se cruzavam (Ex.29).

A partir desta prática iniciamos o processo de utilização do material contido nos toques tradicionais para a construção de outros tipos de padrões e ideias musicais.



três vezes este padrão rítmico, os berimbaus faziam uma pausa para uma pessoa improvisar durante um compasso (Ex.30). Após esta pausa, todos os berimbaus retornavam ao toque para que uma outra pessoa pudesse ter seu momento de improviso, seguindo a ordem do círculo.

The image shows a musical score for three berimbaus in 4/4 time. The first two staves, labeled 'Fá/Sol' and 'Dó/Ré', play a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note with an 'x' above it, another quarter note with an 'x' above it, a quarter note, and a quarter note. The third staff, labeled 'Sib/Dó', plays a sequence of notes: a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. After the first four measures, there is a double bar line, followed by a section labeled '3x Improviso' which contains three measures of rests for each staff, indicating a period of improvisation.

Ex. 30 Prática de improviso (CD Faixa 24)

Levando em consideração o que foi dito sobre a possibilidade de executar figuras rítmicas simples na improvisação, aproveitando a ressonância do instrumento, todas as pessoas eram estimuladas a improvisar. Também utilizamos outros toques como o *lúna*, praticando o movimento de encostar e desencostar a cabaça da barriga para desenvolver as práticas de abafamento, e o toque de Santa Maria, desenvolvendo as notas presas e soltas, além da improvisação sobre um padrão melódico mais extenso<sup>15</sup>.

Esta mesma dinâmica foi repetida estendendo o tempo de pausa para três compassos e meio, dando mais tempo para o participante desenvolver seu improviso. Os improvisos “rodavam” no círculo para que cada pessoa pudesse tentar executar suas ideias diversas vezes, estimulando a criatividade dos participantes.

<sup>15</sup> Toques como *lúna* e Santa Maria são padrões que se repetem a cada quatro compassos (em 2/4), sendo mais extensos do que toques como Angola ou São Bento Grande, onde os padrões se repetem a cada um compasso.

### 3.1.1 Angola Cruzado

*Angola Cruzado* é o nome da primeira composição elaborada a partir das práticas de grupo descritas anteriormente, desenvolvidas com a Orquestra Paraguassu no ano de 2014. O nome da peça se deve à prática recorrente de “cruzar” toques de Angola, e algumas variações relacionadas ao toque, gerando novos resultados sonoros. Também é uma brincadeira que faz referência ao toque Angola Dobrado, gravado pela primeira vez no disco do Mestre Traíra e Mestre Cobrinha Verde em 1953. A peça foi feita para três afinações de berimbaus: Lá, Dó e Fá. A partir dessa configuração, obtemos mais três notas pressionando-se a pedra no arame (Sib, Ré, Sol). Ao total somam-se seis notas que interagem entre si possibilitando algumas diferentes resultantes harmônicas.

BERIMBAU GRAVE (GUNGA) – LÁ/ Sib

BERIMBAU MÉDIO (MÉDIO) – DÓ/ RÉ

BERIMBAU AGUDO (VIOLA) – FÁ/SOL

<b>POSSIBILIDADES DE FORMAÇÃO ACORDES</b>	
LÁ – DÓ – FÁ	Sib – DÓ – FÁ
LÁ – RÉ – FÁ	Sib – DÓ – SOL
LÁ – DÓ – SOL	Sib – RÉ – FÁ
LÁ – RÉ – SOL	Sib – RÉ – SOL

Tabela 1 Formações de acordes utilizando notas soltas e presas

*Angola Cruzado* foi construída a partir de dinâmicas em círculo, e foi pensada para ser apresentada desta forma, com o público no meio, utilizando o recurso da espacialização dos berimbaus. Diferente das dinâmicas de grupo, na peça os berimbaus com a mesma afinação foram pensados como um único instrumento – exceto em um trecho, como veremos adiante. Por isso é possível tocar a peça com muitos, ou apenas um berimbau por afinação. Importante ressaltar que deve haver equilíbrio entre o número de berimbaus por afinação para que os padrões resultantes sejam inteligíveis. A estrutura geral consiste em padrões rítmico-melódicos resultantes da interação dos berimbaus e defasagem dos toques. Os padrões não têm número de repetições fixas, sendo que as mudanças de um padrão para outro ficam sob responsabilidade de um dos berimbaus, que executa alguma

frase rítmica que se diferencia do padrão. A esta frase denominamos de *chamada*. Recorrentemente, após a *chamada* de um dos berimbaus ocorrem variações que envolvem todos os berimbaus antes de começar um novo padrão. A este procedimento denominamos *convenção*. Dentre as três afinações (Gunga, Médio e Viola) o berimbau agudo exige maior destreza técnica do instrumentista, pois está encarregado de exercer a maioria das *chamadas*, além de executar rudimentos tecnicamente mais difíceis do que as demais afinações.

### 3.1.2 Angola Cruzado– Análise

A peça inicia com o padrão do toque de Angola no berimbau agudo, sendo repetido de forma defasada em uma colcheia pelo grave e depois pelo médio. O toque é repetido apenas uma vez por cada berimbau, criando um efeito semelhante a uma imitação. Os três berimbaus se unem em uma célula rítmica básica, para depois repetir o mesmo processo só que dessa vez iniciado pelo berimbau grave, e posteriormente pelo médio (Ex.31).

Ex. 31 Introdução de Angola Cruzado

Após a terceira repetição – iniciada pelo berimbau médio – o berimbau Viola realiza o padrão do toque de Angola, com a marcação do tempo feita pelos demais berimbaus (Ex.32). Neste momento, o berimbau agudo irá acelerar gradualmente, conduzindo os demais berimbaus ao andamento que irá se estabelecer fixo em praticamente toda a peça.

Ex. 32 Toque de Angola com a marcação do tempo feita pelo Gunga e pelo Médio

Após estabelecer o andamento fixo, através do toque de Angola, o berimbau agudo entoa uma chamada, que consiste em uma das figuras rítmicas básicas trabalhadas nas primeiras dinâmicas. A figura de dois tempos de tercina irá “rodar” uma vez entre cada afinação (cada afinação irá se comportar como um único berimbau), voltando para o Viola que irá reduzir para um tempo de colcheias (Ex.33).

Ex. 33 "Rodando" diferentes células rítmicas

Estas cinco colcheias serão uma das vozes do padrão rítmico-melódico de samba-reggae, criado nas dinâmicas de grupo. Os berimbaus de marcação estão executando o toque de Angola, sem a nota presa, de forma defasada em um tempo. Estes berimbaus estão imitando o que seriam surdos de marcação (nota solta) e repiques de timbal ou *bacurinha*<sup>16</sup> (notas abafadas) no samba-reggae.

O berimbau agudo irá fazer o papel do surdo de corte, e posteriormente irá entoar também as acentuações características da *bacurinha* do samba-reggae.

<sup>16</sup> Bacurinha é um tambor agudo utilizado em ritmos tradicionais baianos, como o Axé e o Samba Reggae.

Ex. 34 Samba-reggae usando Gunga, Médio e Viola

A mudança deste padrão irá ocorrer a partir de uma chamada do berimbau agudo, que transformará o padrão samba-reggae em uma convenção utilizando as células básicas praticadas nas primeiras dinâmicas (Ex.35).

Ex. 35

O próximo momento da peça ocorrerá em uma sequência de três padrões rítmicos que irão se transformar a partir de chamadas do berimbau agudo (Ex. 36, 37 e 38) Estes três padrões têm características rítmicas semelhantes, já que as mudanças ocorridas por cada berimbau serão, com exceção do Viola, pequenas variações do padrão anterior.

Os toques de cada berimbau, que unidos irão constituir o padrão geral, nada mais são do que variações simples do toque de Angola, porém executados com defasagem de tempo entre o médio e o Gunga (grave).

Ex. 36 shows musical notation for three berimbaus (V, G, M) across two sections. The first section, labeled 'PADRÃO 1', consists of two measures. The second section, labeled 'CHAMADA (VIOLA)', also consists of two measures. The V staff (Violão) plays eighth notes, the G staff (Gunga) plays quarter notes, and the M staff (Médio) plays quarter notes with rests. The notation includes a double bar line between the sections and a repeat sign at the end of each section.

Ex. 36

Ex. 37 shows musical notation for three berimbaus (V, G, M) across two sections. The first section, labeled 'PADRÃO 2', consists of two measures. The second section, labeled 'CHAMADA (VIOLA)', also consists of two measures. The V staff (Violão) plays eighth notes, the G staff (Gunga) plays quarter notes, and the M staff (Médio) plays quarter notes with rests. The notation includes a double bar line between the sections and a repeat sign at the end of each section.

Ex. 37

No último padrão desta seção, os três berimbaus executam a mesma variação defasados em um tempo entre si. Aos poucos, cada instrumentista desfaz este padrão, e encaminha a peça para um momento estático onde todos os berimbaus repousam em uníssono tocando colcheias com a cabaça abafada na barriga. Este processo acontece um de cada vez, ou seja, se a peça for tocada com mais de uma pessoa por afinação, neste momento a mudança ocorrerá gradualmente por cada participante por vez, seguindo a ordem do círculo.

PADRÃO 3

The image shows a musical score for three instruments: Viola (V), Guitar (G), and Mandolin (M). The score is in 3/4 time and consists of two measures. The first measure shows a melodic line for each instrument, with a repeat sign at the end. The second measure shows a rhythmic pattern of eighth notes for each instrument, also with a repeat sign at the end.

Ex. 38 Terceiro padrão e transferência para a próxima seção

Sobre a abordagem técnica observamos que, com exceção do Viola que deve ser tocada por um instrumentista com maior experiência técnica e musical com o berimbau, os demais instrumentos somente utilizaram as três notas básicas. Não houve ligadura de notas através de movimento de pedra, o que exige mais da técnica e força na mão que segura o instrumento.

Neste momento da composição utilizamos o recurso da espacialização para criar efeitos de movimentação do som em volta do público. Primeiramente com as dinâmicas de diferenciar as notas com a cabaça solta ou encostada na barriga. Este efeito pretende criar a impressão de uma nota “rodando” em volta do ouvinte. Posteriormente transformando o som – também gradualmente seguindo a ordem do círculo – para a nota abafada, e depois com a transformação temporária (dois compassos por berimbau) para a nota presa. Nesta última, é importante que o som se modifique tanto na altura (nota solta para nota presa, depois voltando para nota solta) como também ocorra a mudança gradual de timbre, com a cabaça encostando e se afastando da barriga.

The image shows a musical score for three voices: V (Violão), G (Guitarra), and M (Mandolin). The time signature is 6/4. Each voice part consists of a series of eighth notes. The V part has accents (>) on the first and fifth notes of the first measure. The G part has an accent on the third note of the first measure. The M part has an accent on the fourth note of the first measure.

Ex. 39 Utilizando a técnica de abafamento da cabaça

O próximo efeito é realizado por notas abafadas repentinas, sendo tocadas com ênfase. A entrada para este evento deve ser dada por uma indicação corporal de um dos instrumentistas. As notas abafadas aumentam gradualmente sua frequência culminando em um efeito de voz dentro da cabaça com a duração de quatro colcheias, ou seja, os participantes devem levantar o berimbau até que a abertura da cabaça possa envolver a boca. Posteriormente entoam com a voz a sílaba “oó”, tirando gradualmente a cabaça da boca, gerando um efeito de desabafar o som da voz (Ex.40).

The image shows a musical score for three voices: V (Violão), G (Guitarra), and M (Mandolin). The time signature is 4/4. The score is divided into several sections. The first section is marked with '4x' and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The second section is marked with '4x' and shows a similar pattern. The third section is marked 'Tirando gradualmente da barriga' and shows a series of eighth notes with a downward arrow indicating a gradual decrease in volume. The fourth section is marked 'VOZ! Boca dentro da cabaça, tirando gradualmente' and shows a series of eighth notes with a downward arrow, followed by the syllable 'ó ó ó' written below the notes.

Ex. 40 Abafando e desabafando o som da voz

A partir deste momento a peça se encaminha para a apresentação de três padrões rítmico-melódicos, desenvolvidos a partir das dinâmicas descritas anteriormente.

Cada padrão será separado por uma convenção que terá início a partir de uma chamada.

No padrão 1, o berimbau médio faz pela primeira vez na peça uma “fusão de notas”, ou seja, com apenas um toque de baqueta se extrai duas notas a partir do movimento da pedra. Porém este movimento ocorre apenas uma vez por tempo, o que facilita a execução técnica (Ex.41). O berimbau Viola executa novamente repiques em semicolcheias, com o chiado logo após as notas soltas, exigindo bom domínio técnico no controle da baqueta e da pedra. Enquanto isso, o Gunga mantém as marcações características do ritmo com notas soltas.

A mudança do padrão 1 para a convenção é realizada a partir de uma chamada feita pelos berimbaus graves (Ex.42). O início da chamada também é convencionado a partir de indicação corporal de um dos integrantes.

Ex. 41 shows musical notation for three berimbaus (Viola, Gunga, and Médio) in 4/4 time. The Viola part (V) starts with a dotted quarter note, followed by eighth notes. The Gunga part (G) has quarter notes with rests. The Médio part (M) has eighth notes with rests.

Ex. 41

Ex. 42 is titled "Chamada do Gunga" and shows a sequence of notes on a staff, representing the call for the Gunga berimbau.

Ex. 42

Esta próxima convenção é uma sucessão de células rítmicas que se repetem, sendo a primeira executada pelo Viola e marcada pelos demais berimbaus, e a segunda

uma sobreposição de figuras feitas pelo Gunga e Médio, com o Viola marcando o tempo (Ex.43).

Ex. 43 musical notation showing three staves (V, G, M) in 4/4 time. The Viola (V) staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests. The Gunga (G) and Médio (M) staves have a similar pattern of eighth notes with accents and rests. The piece ends with a double bar line and a '4x' repeat sign.

Ex. 43

Padrão 2:

Ex. 44 musical notation showing three staves (V, G, M) in 4/4 time. The Viola (V) staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and rests. The Gunga (G) and Médio (M) staves have a similar pattern of eighth notes with accents and rests. The piece ends with a double bar line.

Ex. 44 Toque de Atabaque adaptado para três berimbaus

A *chamada* para a próxima convenção é realizada pelo berimbau Viola utilizando as técnicas rudimentares que fundem notas soltas com notas presas (Ex.45). Esta convenção irá modular a métrica de 4/4 para 6/8, onde a semínima pontuada terá o mesmo tempo da semínima. Utilizamos uma das figuras básicas praticadas durante as dinâmicas de grupo para construir a convenção (Ex.46). O berimbau agudo toca o fragmento rítmico da convenção, e os demais berimbaus repetem a frase, seguindo a ordem do círculo. O processo ocorre semelhantemente ao que já foi realizado nas

dinâmicas e no início da peça, porém agora um berimbau não para de tocar quando o próximo inicia. Todos continuam tocando a frase, somando as figuras tercinadas.

Chamada Viola

V

V

Ex. 45 Padrões rudimentares utilizados para fazer a *chamada*

CONVENÇÃO

V

G

M

Ex. 46 Convenção utilizando células básicas

O próximo padrão constitui-se em um ritmo em 6/8, onde o berimbau Viola executa um toque idêntico ao *Samango*, de mestre Canjiquinha. O Médio e o Gunga realizam figuras semelhantes, porém em momentos diferentes no tempo, resultando na melodia descrita abaixo:

Ex. 47 Padrão em 6/8

A chamada para encerrar o padrão, feita pelo berimbau Viola, é o mesmo fragmento de fraseado em tercina usado no início deste padrão e no decorrer da peça (Ex.48). Ao final deste compasso onde ocorre a chamada a peça retorna à métrica binária e encerra repetindo a introdução com os toques de Angola defasados em colcheia, finalizando com um único toque solto entoado por todos os berimbaus (Ex.49).

Ex. 48

The image shows a musical score for three instruments: Violin (V), Guitar (G), and Mandolin (M). The score is divided into two systems. The first system contains four measures with time signatures of 6/4, 2/4, 6/4, 2/4, and 6/4. The second system contains three measures with time signatures of 6/4, 6/4, and 6/4. The notation includes various rhythmic values, rests, and accidentals.

Ex. 49 Re-exposição da Introdução

### 3.1.3 Mantra

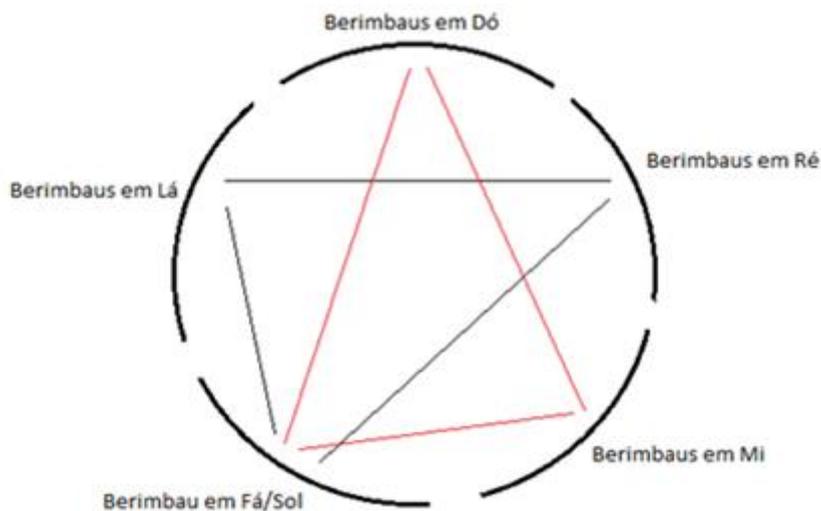
No ano seguinte da finalização de *Angola Cruzado*, iniciamos o processo de criação de uma nova peça que posteriormente foi intitulada *Mantra*. Algumas pessoas que já participavam da Orquestra Paraguassu desde o início de sua criação ainda estavam presentes, porém o grupo recebeu a presença de novos integrantes, alguns deles iniciantes no berimbau. Por isso, durante a estruturação da peça ainda permanecia a preocupação de criar vozes que contivessem desafios musicais para os participantes, porém que ao mesmo tempo não estivessem fora do alcance de suas possibilidades técnicas.

*Mantra* possui algumas características em comum com *Angola Cruzado*, porém a metodologia se difere do processo que ocorreu na elaboração da primeira peça. *Angola Cruzado* foi construída basicamente a partir de um compilado de dinâmicas de grupo. Em *Mantra*, desde o início do processo já havia a intenção de criar uma composição musical. Para isso ocorreram experimentações sobre alguns

procedimentos simples para grupo de berimbaus, que posteriormente foram utilizados na peça.

Em *Mantra* são utilizadas cinco notas de berimbau (nota solta) sendo que cada afinação pode conter mais de um instrumento, sempre preservando o equilíbrio de dinâmica entre as afinações. Em caso de haver mais de um berimbau na mesma afinação, estes irão tocar em uníssono durante toda a peça (com exceção do início, como veremos a seguir). O procedimento que denominamos “rodar o som”, descrito e utilizado na composição anterior, também é executado em alguns momentos de *Mantra*, porém os berimbaus com a mesma afinação se comportam como um único instrumento.

*Mantra* foi criada em cima de uma estrutura harmônica simples baseada em dois acordes resultantes da interação entre os berimbaus. Os experimentos que antecederam a peça foram desenvolvidos em círculo, onde os berimbaus de nota Lá ficavam de frente para os instrumentos afinados em Ré. O grupo que estava afinado em Dó, de frente para o grupo em Mi e o berimbau em Fá.



**Figura 16** Distribuição espacial das afinações na peça *Mantra*

Os experimentos se baseavam em práticas de toques que alternavam entre o grupo Dó e Mi (que resultava no acorde de Dó maior) e o grupo de Lá e Ré (Ré menor). O

berimbau Fá/Sol interage com os dois grupos por poder entoar notas que pertencem aos dois acordes.

Descreveremos três experimentos práticos desenvolvidos sob a dinâmica de mudanças de acordes, que foram importantes para a estruturação do material utilizado em Mantra.

### 1) Toques e variações alternando o agrupamento de cada acorde

Consiste na prática de toques de Capoeira com improvisações, alternando os acordes resultantes das afinações. Exemplo: durante quatro compassos, os berimbaus em Lá mantêm o toque de Angola enquanto o berimbau em Fá acompanha com o toque de Gêge. O berimbau em Ré está livre para improvisar. Após o fim desses compassos os berimbaus Lá e Ré (Ré menor) param e são substituídos pelos instrumentos de afinação Dó e Mi (Dó maior). O berimbau em Fá muda para a nota Sol, mantendo o mesmo padrão rítmico do toque de Gêge (nota presa). A alternância de acordes ocorre de quatro em quatro compassos. O berimbau que improvisa também pode mudar.

### 2) Frases resultantes da diferenciação entre notas com a cabaça encostada na barriga ou soltas (abafadas e desabafadas)

Ainda utilizando a alternância dos dois acordes (Ré menor e Dó maior), experimentamos padrões rítmicos resultantes da diferenciação entre notas abafadas e desabafadas (Ex.50). Exemplo: berimbaus em Lá, Ré e Fá tocam colcheias com a cabaça encostada na barriga. Após uma contagem, inicia-se o seguinte padrão:



Ex. 50 Padrões rítmicos com efeitos de abafamento (CD Faixa 25)

Este padrão muda para outro acorde (berimbaus em Dó e Mi) após quatro compassos.

### 3) Frases no Viola com acompanhamentos harmônicos

Construímos frases no berimbau Viola (Fá/Sol), onde em determinados momentos recebia a marcação de acordes resultantes dos demais berimbaus. Estes momentos eram marcados pela nota chiada no berimbau em Fá.

The image shows a musical score for five berimbaus, labeled Fá/Sol, Lá, Dó, Ré, and Mi. Each staff has a double bar line at the beginning, indicating a specific rhythmic pattern. The Fá/Sol staff has the most complex pattern, including eighth and sixteenth notes. The other staves (Lá, Dó, Ré, Mi) have simpler patterns, often consisting of a single note followed by a rest or a few notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Ex. 51 Marcações de acordes no momento da nota chiada do Viola (CD Faixa 26)

O tipo de instrumento utilizado para desenvolver *Mantra* foi o berimbau tradicional usado na Capoeira, com suas três notas básicas. Porém agora os toques tradicionais de capoeira não estavam tão explícitos na estrutura dos padrões resultantes. Em *Mantra* os padrões individuais (toques que cada berimbau executa) estão mais distantes da configuração melódica dos toques de Capoeira principalmente pelo fato do número de afinações ter aumentado. Isso fez com que os desenhos melódicos e as notas de sustentação harmônica se diluíssem mais entre as afinações, fato que também influenciou em facilitar a execução técnica de cada voz. A estrutura geral continua se configurando como: Padrão rítmico-melódico – Chamada – Convenção – padrão rítmico-melódico. O nome “Mantra” se refere ao curto padrão melódico que se repete durante vários momentos da peça.

### 3.1.4 *Mantra* – Análise

A peça inicia com uma “nuvem” de efeitos tímbrísticos extraídos de todo corpo dos berimbaus (percutindo-se com a baqueta na verga, arame, cabaça e produzindo *tremolos*). É importante que nenhum instrumentista execute algum tipo de repetição

rítmica constante, para que seja possível criar o efeito resultante de ruído interrompido, e contrastar com o que vem a seguir. A partir desta “nuvem” de ruídos, cada berimbau inicia aos poucos a marcação do tempo estipulado para a peça a partir da repetição de notas abafadas, em semínimas.

The image shows a musical score for five berimbaus, labeled Fá, Lá, Dó, Ré, and Mi. Each staff is in 4/4 time and begins with a crescendo of notes. The first section is labeled 'Improviso, caráter nuvem' and the second section is labeled 'Saída ad.lib. na sequência de C, D, E, F'. The notes in the second section are marked with 'x' to indicate they are muted or abafadas.

Ex. 52 Início de *Mantra*

Este é o único momento da peça em que berimbaus da mesma afinação agem de forma independente. A mudança para as notas abafadas ocorre pouco a pouco, e após todos os berimbaus estarem em uníssono, o Viola faz a chamada para o primeiro toque.

No padrão 1 é apresentado o material harmônico que se divide nos dois acordes. Por enquanto não há uma melodia explícita, mas um toque resultante de dois acordes sendo marcados pela nota abafada. É importante que esta marcação de escrachos dos berimbaus continue sendo destacada após a entrada do padrão dos acordes.

The image shows five musical staves, each representing a different pitch: Fá, Lá, Dó, Ré, and Mi. Each staff begins with a double bar line and a repeat sign. The notation includes rhythmic patterns with accents and triplets. The Fá staff has a triplet of eighth notes. The Lá staff has a quarter note followed by a dotted quarter note. The Dó staff has a quarter note followed by a dotted quarter note and a triplet of eighth notes. The Ré staff has a quarter note followed by a dotted quarter note. The Mi staff has a quarter note followed by a dotted quarter note and a triplet of eighth notes.

Ex. 53 Primeiro padrão de *Mantra*

Novamente o berimbau agudo realiza a chamada para a convenção, que consiste em “rodar o som”, porém agora com duas colcheias por afinação. No trecho seguinte o berimbau Viola executa a repetição de um pequeno fragmento rítmico em 5/8 com o acompanhamento harmônico dos demais berimbaus (Ex.54). Esta célula rítmica imposta pelo Viola contém uma nota executada pela pedra no arame, extraindo dois sons a partir de um toque (rudimento). Os acompanhamentos harmônicos ocorrerão pontuando as notas abafadas da célula rítmica em 5/8, sempre alternando os acordes de Dó maior e Ré menor por compasso.

Repetir até chamada      Chamada

The musical score shows five staves, each representing a different pitch: Fá, Lá, Dó, Ré, and Mi. The time signature is 5/8. The score is divided into two sections: 'Repetir até chamada' and 'Chamada'. The 'Repetir até chamada' section consists of two measures of 5/8 time. The 'Chamada' section consists of one measure of 1/4 time. The notes are: Fá (F4), Lá (A3), Dó (C4), Ré (D3), and Mi (E2).

Ex. 54 Padrão em 5/8

A chamada para o próximo trecho consiste em uma pequena mudança no padrão em 5/8 do Viola, que deve ser rapidamente percebida para que a mudança ocorra de forma instantânea. Subitamente, o *ostinato* melódico constituído de três notas, e que inspirou o nome da peça, é apresentado neste momento.

Os berimbaus graves executam o acompanhamento harmônico a partir de notas soltas (arame solto) com repetições espaçadas e células rítmicas simples, resultando nos dois acordes de Dó maior e Ré menor apoiando a melodia apresentada pelos berimbaus agudos (Ex.55). A chamada é feita pelo Viola, a partir de uma sextina utilizando o rudimento de toques alternados de baqueta e pedra.

The image shows five staves of musical notation, each representing a different berimbau: Fá, Lá, Dó, Ré, and Mi. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The Fá staff has a whole rest followed by a quarter note, a quarter rest, and another quarter note. The Lá staff has a quarter note, a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The Dó staff has a whole rest followed by a quarter note, a quarter rest, and another quarter note. The Ré staff has a quarter note, a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The Mi staff has a whole rest followed by a quarter note, a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. Each staff ends with a double bar line and repeat dots.

Ex. 55 Melodia nos berimbaus agudos

A convenção para o próximo momento será “rodar o som”, terminando no berimbau Viola. A partir deste momento serão apresentados alguns efeitos oriundos das experimentações que precederam a composição de Mantra. Primeiramente na divisão de três toques, sendo alternados entre os berimbaus Lá/Ré/Fá e Dó/Mi/Sol. O toque de cada berimbau está diretamente relacionado aos toques de capoeira. Os berimbaus graves (Lá e Dó) executam uma variação de Gêge, que como vimos anteriormente é constantemente utilizado na Capoeira. Os berimbaus médios (Ré e Mi) respondem ao toque dos graves, com uma pequena frase melódica (usando notas soltas e uma presa). O berimbau Viola executa o toque de Gêge (Ex.56).

The musical score consists of five staves, each representing a different note: Fá, Lá, Dó, Ré, and Mi. The time signature is 4/4. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure is marked "Ad. Lib até chamada". The second measure contains a melodic line for Fá and Lá. The third measure contains a melodic line for Ré and Mi, with a triplet of notes labeled "CHAMADA".

Ex. 56

Interessante observar como o toque de Gêge exercido pelo Viola, e o toque em Gêge (variação) feito pelos berimbaus graves interagem. Assim como ocorre de forma espontânea nas rodas de Capoeira, os toques se complementam preenchendo os espaços um do outro. Apesar desta interação entre os toques de Gêge, neste momento será perceptível a melodia resultante entre as frases de pergunta e resposta resultante dos berimbaus graves, deixando o instrumento agudo (berimbau em Fá), com a função de pedal rítmico e sustentação harmônica.

Após a *chamada* feita pelos berimbaus de nota Mi, o movimento harmônico continua constante, como ocorreu desde o início da peça. Porém este momento é marcado por grande mudança textural, pois os acordes são apresentados com os berimbaus em uníssono, executando notas soltas em colcheia de forma constante com a cabaça abafada na barriga. O efeito de diferenciação entre som abafado e desabafado é utilizado de forma a criar uma melodia arpejada, evidenciando as notas do acorde (Ex.57). As notas constantes são abafadas na barriga fazendo o acorde soar em segundo plano, já que as notas livres (com a cabaça solta) se destacam. O desenho rítmico da melodia arpejada é semelhante à acentuação resultante do toque de Gêge.

The image shows a musical score for five staves, labeled Fá, Lá, Dó, Ré, and Mi from top to bottom. Each staff begins with a double bar line and a repeat sign. The notation consists of rhythmic patterns of eighth notes. In the first measure of each staff, there are four eighth notes. In the second measure, there are four eighth notes, with the first note of the second measure having an accent (>). In the third measure, there are four eighth notes, with the first note of the third measure having an accent (>). The patterns are repeated across the staves, with some staves having rests in certain measures. The overall structure is a 2-measure phrase repeated twice.

Ex. 57 Arpejos utilizando notas abafadas e desabafadas

A chamada ocorre a partir de uma variação no berimbau Viola. Todos os berimbaus executam em uníssono as notas com a cabeça desabafada, na mesma acentuação da melodia arpejada, evidenciando a rítmica das notas soltas do toque de Gêge. Ao final de dois compassos, ocorre o movimento de “rodar o som”, porém de forma incompleta, pois as duas colcheias que passam pelos berimbaus Lá e Dó, quando chegam no berimbau em Ré, já se configura no início da melodia de quatro notas apresentada anteriormente.

The image shows a musical score for five berimbaus, labeled Fá, Lá, Dó, Ré, and Mi. The score is divided into two measures. The first measure is in 2/4 time, and the second measure is in 4/4 time. Each berimbau part starts with a series of eighth notes in the first measure, followed by a rest in the second measure. The melody is presented without harmonic accompaniment in the second measure.

Ex. 58 Transição para a re-exposição da melodia sem o acompanhamento harmônico

A melodia é apresentada sem acompanhamento harmônico, criando um efeito de contraste textural com o momento anterior e desta forma destacando a melodia (Ex.58).

O acompanhamento rítmico-harmônico dos demais berimbaus surge a partir de um crescendo gradual. O ritmo resultante da interação entre os berimbaus graves é marcado por grande movimentação pela intensidade rítmica resultante das frases alternadas de cada berimbau (Ex.59). Esta intensidade rítmica, que surge a partir do silêncio, se contrasta com o momento anterior onde a melodia se repete sem nenhum acompanhamento. O movimento harmônico continua constante. Mesmo quando os berimbaus não tocam em uníssono, a interação de pergunta e resposta entre os instrumentos graves é capaz de evidenciar a resultante sonora do acorde.

The image shows a musical score for five berimbaus, labeled Fá, Lá, Dó, Ré, and Mi from top to bottom. Each staff begins with a double bar line and a repeat sign. The Fá staff has a single note. The Lá staff has a sequence of sixteenth notes followed by a quarter note. The Dó staff has a sequence of eighth notes. The Ré staff has a sequence of quarter notes. The Mi staff has a sequence of eighth notes. The score is enclosed in a large bracket on the left and right sides.

Ex. 59 Melodia com acompanhamento rítmico-harmônico

Esta seção é finalizada após a pausa súbita da cada berimbau, ocorrendo uma de cada vez na mesma ordem direcional circular do evento de “rodar o som”. Estes eventos não têm um número fixo de repetições para que se inicie as pausas, e devem ser feitos de forma gradual, criando o efeito de desmonte da resultante entre melodia e acompanhamento rítmico-harmônico. O berimbau em Fá irá quebrar a ordem circular e silenciar antes do instrumento afinado em Mi. A ordem para os berimbaus cessarem será: Lá, Dó, Ré, Fá e por último Mi. Porém, o fragmento melódico que contém a nota Fá, deve ser sustentado pelo berimbau em Mi a partir do uso da nota presa.

Após uma pequena fermata de silêncio absoluto, o berimbau agudo chama a próxima seção a partir de duas semínimas marcadas pela baqueta percutindo na parte externa da cabeça. A partir desta indicação, os berimbaus executam fortemente e apenas uma vez, a melodia de três notas com o acompanhamento dos berimbaus graves. Ao fim desta melodia acompanhada ocorrerá uma pausa súbita que deve se valer do recurso de abafamento do arame com os dedos que sustentam a verga. Esta pausa súbita de um tempo precede a próxima convenção, que irá citar, com os berimbaus graves (Lá, Dó e Ré), o início da melodia de três notas. Enquanto ocorre esta repetição entre as notas Lá, Ré e Dó, os berimbaus agudos mantêm um

padrão rítmico simples e constante. Pela incompletude da melodia nos instrumentos graves, e a intensidade das repetições de notas agudas com intervalos de semitom (Fá e Mi), esta convenção se caracteriza por ser um momento de transição (Ex.60).

CHAMADA NA CABAÇA

The musical score for five berimbaus (Fá, Lá, Dó, Ré, Mi) is shown in 2/4 time. The Fá and Lá staves begin with a whole note in the first measure, followed by eighth notes in the second, quarter notes in the third, and eighth notes in the fourth. The Dó, Ré, and Mi staves begin with a whole rest in the first measure, followed by eighth notes in the second, quarter notes in the third, and eighth notes in the fourth. A bracket above the first two measures of the Fá staff indicates the 'CHAMADA NA CABAÇA'.

Ex. 60 Momento de transição

Após quatro compassos, os berimbaus Dó, Ré e Mi “tomam” a configuração melódica “incompleta” dos instrumentos graves apresentados na convenção e executam a melodia inteira com a variação de notas (Dó/Mi/Ré) alternando com a configuração original (Ré/Fá/Mi) (Ex.61).

Neste momento, os demais berimbaus executam um acompanhamento rítmico a partir do recurso do chiado e das notas provenientes da parte de baixo do arame. Apesar de estas notas possuírem altura fixa e definida, seu registro é muito agudo e sua sustentação muito curta. Por isso o efeito resultante tem caráter rítmico, de forma que as notas de altura definida dos toques nesta região do arame não interferem na estrutura harmônica e melódica do trecho. Os berimbaus em Fá e em Dó revezam o acompanhamento rítmico, interagindo com o instrumento em Lá, e o desenho melódico construído com os berimbaus em Ré e Mi.

The image shows a musical score for five staves, labeled Fá, Lá, Dó, Ré, and Mi from top to bottom. Each staff contains rhythmic notation, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, with some rests. The notation is arranged in four measures, with a double bar line at the end of the fourth measure. The Fá staff starts with a double bar line and a key signature of one sharp (F#). The Lá, Dó, Ré, and Mi staves also start with a double bar line and a key signature of one sharp. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The Fá staff has a pattern of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note. The Lá, Dó, Ré, and Mi staves have similar patterns, with some notes beamed together. The notation is arranged in a way that suggests a rhythmic pattern across the staves.

**Ex. 61** Variação da primeira melodia dos berimbaus agudos

Ao fim de quatro compassos, a melodia é finalizada com um ataque súbito de todos os berimbaus em uma nota acentuada com a baqueta percutindo na parte externa da cabaça.

A partir deste momento, a peça inicia o processo de finalização apresentando duas melodias criadas a partir da inserção de uma quarta nota: o Sol, proveniente da nota presa do berimbau agudo, agora sendo utilizado na melodia.

A primeira melodia é mais extensa, possuindo o dobro de compassos da melodia principal de três notas. Também é mais esparsa, sendo que as notas são mais longas, contrastando com o material que vinha sendo apresentado. Os berimbaus graves executam um acompanhamento rítmico-harmônico semelhante ao que já foi feito anteriormente. A melodia é apresentada duas vezes (oito compassos), e instantaneamente se modifica para um desenho melódico reduzido, com dois compassos. As notas da nova melodia estão em colcheias, e o acompanhamento harmônico se mantém constante em semínimas. Este trecho possui dezesseis compassos para acelerar gradualmente até o mais rápido possível, finalizando a melodia com a nota Dó, que antes não fazia parte da mesma (Ex.62).

The image shows a musical score for five voices: Fá, Lá, Dó, Ré, and Mi. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains the initial notation for each voice. The second measure continues the melody. The third measure is marked with a double bar line and a repeat sign, followed by a vertical line and the notation '8x', indicating an eight-measure repeat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs.

Ex. 62 Melodia acompanhada no final de Mantra

É importante ressaltar que as duas composições descritas acima (*Angola Cruzado* e *Mantra*) possuem elementos semelhantes por se tratarem, acima de tudo, de experimentos composicionais que ocorreram um em consequência do outro. Ou seja, em *Mantra* utilizamos elementos que foram aperfeiçoados no processo de elaboração de *Angola Cruzado*, seja da própria peça ou de materiais provenientes das dinâmicas musicais que precederam a primeira composição. *Mantra* foi a continuação dos aprendizados desenvolvidos nos processos ocorridos desde a fundação da Orquestra Paraguassu, agora com o acréscimo de mais afinações. Porém, o processo de construção de cada composição se diferiu, como foi descrito anteriormente, e este fato pode definir a principal diferença entre o caráter das duas composições.

### 3.2 Nhemongaraí

A terceira experimentação composicional chama-se *Nhemongaraí*, e suas características estruturais, bem como o processo de elaboração diferem amplamente das composições anteriores, apesar de ainda fazer uso das técnicas idiomáticas tradicionais do berimbau. Por ter sido construída em um contexto distinto dos casos precedentes, as relações entre intérpretes e compositor permitiram o acesso a novas possibilidades e recursos musicais. *Nhemongaraí* foi composta a partir das aulas práticas de berimbau desenvolvidas com o grupo PIAP, durante o primeiro semestre de 2017. As duas peças precedentes (*Angola Cruzado* e *Mantra*) foram desenvolvidas com um grupo de capoeiristas que já possuíam algum tipo de relação com o berimbau, mesmo que essa relação fosse unicamente auditiva (conhecer os toques e os demais recursos idiomáticos). Neste novo contexto o trabalho foi realizado em colaboração com músicos percussionistas que possuíam bom desenvolvimento técnico em instrumentos de percussão, além da leitura musical. Por outro lado, a maioria dos componentes deste novo grupo não possuía experiência prática com o berimbau e não sabia sequer segurar o instrumento na posição tradicional de se tocar, além de desconhecer seus sons básicos e suas possibilidades sonoras.

Influenciada pelo recurso da escrita musical – possível de ser utilizada neste novo contexto – a nova composição obteve caráter mais contínuo, de forma que os padrões rítmicos repetitivos, inspirados em toques de capoeira e ritmos populares não foram utilizados estruturalmente nesta nova composição. *Nhemongaraí* também explorou mais profundamente as métricas irregulares além do uso recorrente da polimetria.

Apesar do distanciamento de padrões rítmicos e melódicos, é importante ressaltar que fraseados improvisatórios e hemíolas, comuns em improvisos de toques de capoeira, também foram usados na construção desta composição. Porém através do recurso da escrita, este material pode ser apresentado de forma contínua, sem a recorrência constante de toques e repetições de padrões.

Na sucessão das três experimentações composicionais apresentadas até este momento é possível perceber que elementos como métricas, texturas, harmonia e recursos não convencionais do berimbau, são gradualmente explorados e pouco a pouco colocados em prática nas peças. *Nhemongaraí* uma composição para cinco afinações de berimbaus, porém diferentemente do que ocorre em *Mantra*, as possibilidades harmônicas são mais aprofundadas, e as afinações escolhidas para os berimbaus permitem maior diversidade de notas.

**BERIMBAU1- Lá/Si**

**BERIMBAU 2- Dó/Ré**

**BERIMBAU 3- Mi/Fá#**

**BERIMBAU 4- Fá/Sol**

**BERIMBAU 5- Lá/Si (8ª)**

Apesar de ainda não explorar dissonâncias como intervalos de segunda menor e quartas aumentadas, nesta nova composição foram utilizados muitos outros acordes com formação triádica, se compararmos com as peças anteriores.

O nome *Nhemongaraí* provém do dialeto Guarani, e se refere ao ritual do batismo do milho e da erva mate. Geralmente, é neste ritual que as crianças recebem seu nome-alma, um conceito existente na cosmologia Guarani que revela na palavra (nome) seu elo com Deus (*Nhanderu*). Por isso, a relação entre vida, palavra, significado e identidade humana estão explicitamente ligadas.

Por outro lado, as palavras-alma não apenas unem os homens aos deuses, mas também servem para distingui-los. Quando uma criança nasce, ela recebe um nome-alma que irá guiá-la no cumprimento do seu destino social e individual (TESTA, 2007, p. 42).

Estes conceitos da cultura Guaraní serviram de inspiração para a construção da peça, a partir da ideia da busca humana por significados, que se relaciona ao ato de dar nome às pessoas (batismo) e coisas a fim de atribuir sentido (alma) ao mundo. Musicalmente, este conceito foi representado por elementos de fácil assimilação e identificação – como melodias curtas, repetições rítmicas e acordes triádicos –

sendo “escondidos” e revelados, com a intenção de provocar no ouvinte a busca pela identificação destes elementos de rápida assimilação.

Os berimbaus utilizados para construir *Nhemongaráí* foram os mesmos instrumentos utilizados na Orquestra Paraguassu. Assim como nas peças anteriores não utilizamos o caxixi e pode haver mais de um berimbau por afinação, se o equilíbrio de dinâmica for compensado.

As práticas de berimbau desenvolvidas com o Grupo PIAP, que precederam a construção da peça, auxiliaram para o desenvolvimento técnico do grupo. Foram executados alguns exercícios simples, semelhante ao que foi feito anteriormente em *Mantra*, porém com a configuração harmônica um pouco diferente. Foram utilizados dois berimbaus oitavados com a afinação na nota Lá, com a nota presa alcançando o Sib e mais três afinações de berimbau: Dó, Ré e Fá, todos alcançando uma segunda maior acima, com a nota presa. Para as dinâmicas, utilizamos tríades perfeitas resultantes das possibilidades desta configuração de notas (Tabela 2).

<b>POSSIBILIDADES DE FORMAÇÃO DE TRÍADES PERFEITAS</b>	
Lá – Dó – Fá – Lá	Sib – Ré – Fá – Sib
Lá – Ré – Fá – Lá	Sib – Ré – Sol – Sib

Tabela 2 Tríades Perfeitas com notas soltas e presas

Os exercícios práticos utilizando os berimbaus com a configuração de afinação descrita acima foram realizados em três etapas: formação de acordes com rítmicas provenientes de abafamento da cabaça; exercícios de hemíolas utilizando variações de toques de capoeira; exercícios improvisatórios com toques criados e toques tradicionais.

#### 1- Formações de acordes

Este primeiro exercício teve como objetivo treinar a capacidade de segurar o berimbau e executar notas simples e contínuas. Desta forma é possível trabalhar as duas mãos, ambas exercendo suas funções na prática do berimbau: segurar o

instrumento e a pedra e percutir no arame com a baqueta. A simplicidade do exercício juntamente com a configuração de notas permite que se possa praticar o toque no berimbau, a fim de potencializar a capacidade de extrair som do instrumento, tendo a sonoridade dos acordes resultantes como referência.

O exercício inicia com os berimbaus Lá, Dó e Fá tocando notas soltas em colcheia. A cada oito tempos ocorre um revezamento entre a nota Dó e a nota Ré, que é feita pelos berimbaus em Ré e pelo berimbau em Dó tocando a nota presa, alternando entre o acorde de Fá maior e o acorde de Ré menor. Posteriormente, estabelecemos alguns padrões rítmicos a serem executados com a dinâmica das cabaças abafadas na barriga, acentuando com notas soltas (Ex.63).

The image shows a musical score for four berimbaus: Lá, Dó, Ré, and Fá. The time signature is 4/4. Lá and Fá play a continuous eighth-note pattern throughout. Dó and Ré alternate between playing eighth notes and rests in a staggered fashion, creating a complex rhythmic texture.

**Ex. 63** Diferentes padrões rítmicos sobrepostos. A alternância dos berimbaus promove a mudança de acordes (CD Faixa 27)

O próximo passo foi praticar o toque com a nota presa dos berimbaus, explorando a formação de outros acordes e utilizando os padrões rítmicos de abafamento da cabaça.

## 2- Hemíolas

Na etapa seguinte exercitamos a prática de alternar as notas solta, presa e o chiado. Para isso foram usados alguns padrões rítmico-melódicos baseados em variações de toques de Capoeira. Porém, utilizamos os padrões de forma sobreposta, para explorar os acordes resultantes. Propositalmente, os padrões possuíam métricas

diferentes resultando em frases que se repetiam em momentos diferentes do compasso, porém mantendo a sonoridade do acorde (Ex.64).

The image shows a musical score for four staves, labeled Dó, Fá, Lá, and Mi. The time signature is 3/4. The notation illustrates hemiola patterns where notes are played in a 2-beat sequence over a 3-beat measure, creating different chordal textures. The Dó and Fá staves have a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The Lá and Mi staves have a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, but they are offset in time relative to the other staves, creating a complex harmonic texture.

Ex. 64 Hemíolas sobrepostas formando diferentes acordes (CD Faixa 28)

### 3- Exercícios improvisatórios

Com a gradual desenvoltura dos toques básicos do berimbau, foi proposto ao grupo o acréscimo de “chorus” de improviso sobre as bases harmônicas feitas no exercício 1. Os berimbaus oitavados (Lá) executam o improviso simultaneamente. A orientação era de se usar as variações estudadas no exercício anterior como frases a serem utilizadas na improvisação, seja fragmentando-as ou invertendo algumas notas.

Também foi desenvolvido durante as práticas o estudo de toques de Capoeira, com o fim de conhecer um pouco sobre a sonoridade desta cultura e praticar os fraseados e tipos de improvisos comuns nas baterias. Foram estudados os toques de Angola, São Bento Pequeno, São Bento Grande, Gêge, Santa Maria, Iúna, São Bento Grande em Gêge, Idalina de Angola, Ave Maria, Regional de Bimba, Muzenza, Samango, Barra Vento e Samba de Roda. Foram estudados alguns desdobramentos do toque de Gêge para gerar ideias e ampliar as possibilidades de fraseados nas improvisações. Dessa forma, criamos uma dinâmica semelhante ao que ocorre nas rodas de capoeira, onde o berimbau Gunga toca o padrão de Angola, o médio faz São Bento Pequeno, e o Viola executa os fraseados de improvisação partindo do toque e dos desdobramentos de Gêge.

Com o toque de lúna, todos os berimbaus executavam o toque uma vez. Depois desse ciclo de quatro compassos (onde termina o desenho do toque) todos os berimbaus passavam a marcar o tempo com notas soltas nos lugares de acentuação característicos do toque de lúna (Ex.65). Uma pessoa então executava um improviso durante quatro compassos. Depois, todos retomavam o toque para que no próximo ciclo, outra pessoa pudesse improvisar, e assim sucessivamente.

The image shows two musical staves for three berimbaus (Lá, Ré, and Fá). The top staff, labeled 'Início do Improviso', shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The bottom staff, labeled 'Fim do Improviso', shows a similar pattern but with some notes replaced by rests, indicating the end of the improvisation.

Ex. 65 Práticas improvisatórias com o padrão se *lúna*(CD Faixa 29)

A prática de improvisação utilizando o toque de Santa Maria foi importante para desenvolver a direcionalidade e a construção de um improviso de frases com início, meio e fim. Isso porque o toque de Santa Maria possui um desenho melódico muito característico, que se estende por quatro compassos (em 2/4). No fim de cada compasso as frases que constituem o toque terminam em uma nota do berimbau – na nota presa ou na nota solta (Ex.66). Estas notas caracterizam o toque mais do que o fator rítmico, que pode ser bastante variável. Por isso foi combinado, durante os exercícios de improvisação utilizando este toque, que os fraseados improvisatórios deveriam seguir esta terminologia melódica de cada frase. Para reforçar, todos os berimbaus que não estavam improvisando, marcavam a última nota do compasso, mantendo a ideia melódica do toque.

The image shows musical notation for two berimbaus: Lá/Sib, Ré/Mi, Fá/Sol and Dó/Ré. The notation is in 2/4 time and shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The top staff is labeled 'Lá/Sib Ré/Mi Fá/Sol' and the bottom staff is labeled 'Dó/Ré'. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a '3' indicating a triplet.

Ex. 66 Prática improvisatória utilizando o toque de Santa Maria (CD Faixa 30)

### 3.2.1 *Nhemongaraí*– Análise

*Nhemongaraí* inicia com um grande crescendo de notas abafadas. O som deve ocorrer de forma gradual, partindo do imperceptível até o fortíssimo. Em uma apresentação é possível iniciar a peça fora do palco, da plateia ou do meio do público. A intenção é que realmente não haja uma separação entre momento da performance e momento comum. Por isso, eventuais ruídos do local de apresentação irão se integrar ao começo da composição. Este início é inspirado em alguns momentos do ritual *Nhemongaraí*, quando algum membro da comunidade *Guarani* inicia um canto de forma muito sutil, e pouco a pouco este momento de concentração se transforma em um canto poderoso.

Subitamente os berimbaus oitavados (Lá) iniciam uma frase rítmica constituída ao longo de quatro compassos de métricas diferentes (5/4, 3/4, 4/4 e 7/8) utilizando notas soltas, e com oito acentuações de notas chiadas ao longo do ciclo que delimita a frase (Ex.67). Este ciclo (sequência de compassos) irá se repetir, porém agora a cada acentuação de nota abafada ocorrerá o toque de um acorde construído a partir de permutações entre notas presas e soltas dos demais berimbaus (Ex.44). Estes acordes são: Fá maior, Ré maior, Ré menor, Lá menor, Dó maior, Ré menor e Ré maior respectivamente. Nesta repetição existe a intenção que o ouvinte decodifique a frase dos berimbaus oitavados e perceba os ataques de acordes em tríades, pois esta mesma frase irá ser ocultada a partir da terceira repetição, quando os demais berimbaus se manifestam com frases irregulares (sem padrões de repetição), porém alternando acordes de Fá maior, Lá menor, Ré maior e Ré menor.

Ex. 67 Início de Nhemongarái

Esta seção se encerra a partir da apresentação de novas estruturas rítmicas, onde frases de métricas diferentes se sobrepõem em acordes de duas notas, havendo pontos de intersecção onde todos os berimbaus tocam juntos seus padrões (Ex.68). Cada padrão é baseado em fraseados feitos em toques de Capoeira, porém sua decodificação é ligeiramente ocultada pela presença de outro padrão simultâneo, e que possui outra métrica. O *piano súbito* contrasta com a dinâmica da seção anterior, delimitando o início de outra seção.

Ex. 68 Sobreposições de padrões rítmico-melódicos

Assim como os trechos anteriores foram derivados das atividades que precederam a construção da peça, o momento seguinte também foi influenciado pelas práticas improvisatórias exercitadas anteriormente. É um momento de rarefação textural, onde sobram apenas os berimbaus com a afinação da nota Lá em uma improvisação simultânea, e independentes entre si.

A improvisação dos berimbaus em Lá é sutilmente interrompida a partir de um novo crescendo de uma dinâmica extremamente baixa do acorde Dó, Mi, Sol. O acorde que nasce é construído pelos berimbaus que estavam em pausa, executando frases iguais, porém defasadas, separadas em compassos de  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$  e  $\frac{3}{4}$  (Ex.69). A sonoridade resultante será do acorde de Dó maior com o sexto grau (Lá).

The musical score for Ex. 69 is presented in four staves, each representing a different berimbau: Lá, Dó, Mi, and Fá. The Lá staff is marked 'Improviso' and contains a single note. The Dó, Mi, and Fá staves are marked 'ppp cresc.' and contain rhythmic patterns. The score is divided into three measures with time signatures of  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ , and  $\frac{3}{4}$ .

Ex. 69 Fim do Improviso dos berimbaus em Lá

Os berimbaus em Lá vão aos poucos rarefazendo o volume de notas de suas improvisações, e cessam a partir do segundo ciclo de compassos dos berimbaus defasados. Justamente neste momento ocorre uma súbita mudança textural para a nota chiada de todos os berimbaus, soando como um ruído branco durante um ciclo inteiro. Após um ciclo de notas chiadas, os padrões de frases iguais em defasagem retornam com o acorde de Ré maior durante mais dois ciclos idênticos aos anteriores (Ex.70).

The image displays two systems of musical notation for a five-part ensemble (Lá, Dó, Mi, Fá, and an unlabeled fifth staff). The first system shows rhythmic patterns using 'x' marks and stems with flags, indicating accents or specific rhythmic values. The time signature changes from 5/4 to 4/4 to 3/4 across the three measures. The second system shows melodic lines with notes and stems, also following the 5/4, 4/4, and 3/4 time signature progression.

Ex. 70 Defasagens de padrões rítmicos iguais

A partir deste momento, qualquer tipo de padrão rítmico será desconstruído, sobrando apenas a noção de pulso, já que os berimbaus ainda tocam colcheias e semínimas. Porém, não será perceptível qualquer padrão rítmico melódico – que se assemelhe a um toque de Capoeira, por exemplo –, mas apenas as transformações harmônicas marcadas por súbitos uníssonos de acentuações de notas abafadas.

A polimetria deste trecho segue a sequência de compassos de oito, sete, seis e cinco tempos, que se alternam de forma irregular. Neste momento, todas as possibilidades de permutação de notas formando acordes de tríades perfeitas são exploradas. Os acordes seguem uma sequência regular com a seguinte configuração: Ré maior, Fá maior, Sol maior, Si menor, Dó maior, Ré menor, Lá menor (Ex.71).

The musical score for Ex. 71 consists of four staves labeled Lá, Dó, Mi, and Fá. It is divided into three measures. Above the first measure is the label 'Ré Maior', above the second is 'Fá Maior', and above the third is 'Sol Maior'. The time signatures are 6/4, 7/4, and 6/4 respectively. The notes are arranged to form the chords Ré maior, Fá maior, and Sol maior.

Ex. 71 Sequência harmônica construída por notas soltas e presas

Uma pausa súbita delimita a mudança para o momento final da peça, onde a percepção de pulso é ligeiramente alterada pela mudança na métrica para 12/8. A harmonia também irá contrastar com o momento anterior, pois todos os berimbaus se misturam, e apesar de não ocorrer *cluster* as mudanças de acordes se tornam menos perceptíveis e a harmonia fica estática. Uma melodia constituída por notas de todos os berimbaus permanece oculta no meio da textura, e de forma repentina é evidenciada quando as notas que não fazem parte desta construção melódica cessam (Ex.72). Pela primeira vez na peça uma melodia clara e bem definida é mostrada a partir das permutações de notas dos berimbaus.



#### 4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi dito anteriormente, são diversos os temas e áreas do conhecimento que envolvem a história do berimbau no Brasil. Sua influência sobre a cultura popular e as consequências sociais desta relação – que em muitos casos estão relacionadas à inclusão social a partir da prática e aprendizagem artística e desportiva – atribuem ao instrumento um caráter simbólico representando os diversos elementos que compõem a Capoeira – luta, dança, jogo. O berimbau está associado à história da libertação do povo negro no Brasil.

Acreditamos que, com um tema tão abrangente, este trabalho poderá contribuir a partir do viés da performance musical, descrevendo um estudo de caso onde o instrumento foi analisado a partir de suas características físicas e maneiras de se tocar; e onde, de forma criativa, utilizamos estes recursos em novas experimentações. Para isto, não poderíamos deixar de buscar referências na tradição popular, onde o berimbau foi musicalmente explorado por muito tempo.

Esta pesquisa se originou primeiramente, a partir de minha vivência na Capoeira onde tive o primeiro contato com o berimbau e aprendi sobre suas técnicas idiomáticas e notas fundamentais, além de conhecer um pouco sobre algumas concepções musicais de Mestres de Capoeira. Posteriormente, utilizei uma parte destes conhecimentos no campo da música popular e erudita, percebendo que mesmo que as concepções musicais fossem diferentes da tradição, muitos procedimentos técnicos utilizados se conservavam os mesmos.

Através do trabalho desenvolvido, foi possível compreender como a sistematização dos recursos técnicos fundamentais (técnicas idiomáticas) foi importante para os trabalhos de grupo (orquestras de berimbaus), influenciando diretamente nas composições e se tornando ferramentas fundamentais no processo de aprendizagem e desenvolvimento do instrumento.

Na Introdução deste trabalho apresentamos a indagação que motivou a criação de composições utilizando o instrumento e seus recursos técnicos idiomáticos. Acostumado com a sonoridade do berimbau nas rodas de Capoeira, questionei de

que forma estes elementos poderiam ser usados para a criação de novas músicas. No capítulo 3 apresentamos a resposta para esta indagação, através da exposição e análise das peças, deixando claro de que maneira estas técnicas idiomáticas foram utilizadas.

Por isso, mesmo que a criação de novas composições não seja um procedimento ligado às práticas tradicionais, as músicas que foram analisadas no capítulo 3, mantiveram um forte vínculo com a Capoeira através dos recursos técnicos, que serviram de alicerce no processo didático e composicional.

Por outro lado, trabalho oriundos no campo da música popular brasileira – que fizeram parte do estudo sobre o idiomatismo proposto no capítulo 2 – exerceram influências sobre as composições em procedimentos como: polimetrias, compassos irregulares, formações de acordes, uso de efeitos como parte estrutural da música, práticas improvisatórias e mistura de ritmos populares.

Foram quatro elementos idiomáticos observados na prática do berimbau, tanto no contexto tradicional (Capoeira) quanto em produções de música popular brasileira:

- 1) *Recursos Timbrísticos* se refere à exploração de sons provenientes da baqueta percutindo em todo o corpo do instrumento, e principalmente pelas mudanças sonoras decorrentes da aproximação e distanciamento da cabaça na barriga (abafamento e desabafamento).
- 2) *Padrões Rudimentares* são procedimentos comuns feitos com a baqueta e a pedra no arame para o alcance de notas básicas e diferentes frases rítmicas.
- 3) *Padrões rítmico-melódicos* são toques de Capoeira e *grooves* construídos a partir das notas soltas presas e chiados do berimbau.
- 4) *Afinações* se refere ao uso das notas fundamental e presa do berimbau em configurações harmônicas e melódicas.

Para fundamentar tais procedimentos idiomáticos listados no segundo capítulo, utilizamos exemplos de discos de Capoeira e da música popular brasileira que pudessem elucidar como estas técnicas são praticadas nestes diferentes contextos.

A partir da disseminação da Capoeira, o uso do berimbau se popularizou intensamente em todo território brasileiro. A transmissão oral dos conhecimentos

sobre os toques e fundamentos musicas da tradição, além da influência de ritmos regionais na maneira de se tocar e cantar a Capoeira,contribuíram para diversificar as nomenclaturas e peculiaridades sonoras existentes na práxis do berimbau no Brasil.Por isso, os registros fonográficos feitos por mestres e percussionistas foram importantes referências para fundamentar e exemplificar os procedimentos idiomáticos que foram listados.

Para melhor elucidar estas questões utilizamos transcrições de alguns trechos de gravações fonográficas dos mestres Traíra (José Ramos do Nascimento), Bimba (Manoel dos Reis Machado), Gato Preto (José Gabriel Góes) e Silvio Acarajé (Silvio dos Santos), discos que são considerados de grande importância em todos os estilos de Capoeira existentes. É importante frisar que existem diversas outras gravações de mestres de grande expressão e importância para a história da Capoeira, porém, para este trabalho, os discos citados acima foram suficientes para elucidar o conteúdo.

No campo da música popular brasileira, utilizamos exemplos de músicas daqueles que talvez sejam os percussionistas que mais utilizaram e desenvolveram o berimbau neste meio musical: Naná Vasconcelos, Ramiro Musotto e Dinho Nascimento.

A primeira composição exibida (Angola Cruzado) possui os toques de Capoeira e suas variações como principal matéria prima para suas estruturas. Em Mantra e Nhemongaraí, estes elementos (toques) também são referenciais, porém, as diferentes afinações mudam a forma como os padrões se configuram e interagem entre si. Em todas as obras são utilizadas as três notas básicas do instrumento e suas ligaduras, além dos recursos timbrísticos causados pelo abafamento das notas.

Sabemos que fora do contexto da Capoeira, não existe necessidade de ter as técnicas tradicionais como premissa para a elaboração de novas composições. O berimbau possui infinitas possibilidades e pode ser utilizado em outros tipos de experimentações desprendidas de sua sonoridade tradicional. Os recursos idiomáticos não precisam ser elementos obrigatórios nos processos criativos envolvendo este instrumento. Porém, motivado principalmente pelo ensino coletivo

das técnicas musicais do berimbau brasileiro, a proposta das composições apresentadas neste trabalho foi de manter essas características. Assim, o conceito de idiomatismo norteou esta pesquisa bem como todo processo composicional, resultando em uma análise da práxis do instrumento e na utilização deste material para a criação e para o ensino do berimbau.

## 5 – BIBLIOGRAFIA

ANUNCIACÃO, Luiz Almeida. *A percussão dos ritmos brasileiros – sua técnica e sua escrita*. Rio de Janeiro: Edição Europa- Volume 1, 1990.

AQUINO, Thiago Ferreira. *Luciano Perrone: batucada, Identidade, mediação*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Música). São Paulo: USP, 2014.

BATISTUZZO, Sergio Antônio Caldana. *Francisco Araújo: o uso do Idiomatismo de obras para violão solo*. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: UNICAMP, 2009.

BEYER, Gregory. *O Berimbau, a projectofethnomusicologicalresearch, musicologicalanalysis, andcreativeendeavor*. Tese (Doctor of Musical Arts in Percussion). New York: Manhattan School of Music, 2004.

BEYER, Greg. *Naná Vasconcelos, The Voice of the Berimbau*. Percussive Notes, Pg. 48-58. Indianapolis, 2007.

CAMPOS, Cláudio Henrique Altieri. *Jackson do Pandeiro e a MPB: liminaridade, música e mediação*. Tese (Programa de Pós-Graduação). São Paulo: UNESP, 2017.

FILHO, Paulo Andrade Magalhães. *Jogo de Discursos – A disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola baiana*. Salvador: EDUFBA, 2012.

GALM, Eric. *Tension and “Tradition”: Explorations of Brazilian Berimbau by Naná Vasconcelos, Dinho Nascimento and Ramiro Musotto*. Luso-Brazilian Review, vol. 48, No. 1, New Perspectives on Brazilian Instrumental Music, pp. 79-99. University of Wisconsin Press, 2011.

GIANESELLA, Eduardo Flores. *O uso idiomático dos instrumentos de percussão brasileiro: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro*. Revista Música Hodie. V.12, 302p., n.2, Goiânia 2012.

HOLANDA, Aurélio Buarque. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 5ª ed. São Paulo: Editora Positivo, 2010.

KREUTZ, Thiago de Campos. *A utilização do Idiomatismo do violão na Rimata de Edino Krieger*. Curitiba: Anais do VI simpósio acadêmico de violões da EMBAP, 2012.

LA RUE, Jan. *Guidelines For Style Analysis*. New York - London: W. W. NORTON & COMPANY, 1970.

MUKUNA, Kazadiwa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NASCIMENTO, Ismael Silva. *Oldiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: UNESP, 2013.

PAVAN, Beatriz Carneiro. *O Cravo Na Música De Câmara Contemporânea Brasileira*. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2009.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola – ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Itapoã, 1968.

SCARDUELLI, Fabio. *A Obra para Violão Solo de Almeida Prado*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: UNICAMP, 2007.

SHAFFER, Kay. *O berimbau de barriga e seus toques*. Monografias folclóricas – Instituto Nacional de Folclore, 1977.

STASI, Carlos. *O instrumento do “diabo” – música, imaginação e marginalidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

TESTA, Adriana Queiroz. *Palavra, Sentido e Memória: educação e escola nas lembranças dos Guarani Mbyá*. Dissertação (Mestrado em Educação). São Paulo: Faculdade de Educação da USP, 2007.

TULLIO, Eduardo Fraga. *O Idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauo e Fernando Iazzetta*. Análise, Edição e Performance da Obras Seleccionadas. In: XV ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM. Rio de Janeiro: Anais-Anppom, 2005.

### **Discos**

GATO BARBIERI. *Fenix*. LP. Flying Dutchman, 1971.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. *Capoeira Angola From Salvador Brazil*. CD. Smithsonian Folkways, 1996.

MESTRE BIMBA. *Curso de Capoeira Regional*. LP. JS Discos, 1969.

MESTRE CANJIQUINHA E MESTRE WALDEMAR. *Capoeira – Mestre Canjiquinha e Mestre Waldemar*. LP. Editora D+T Ltda, 1980.

MESTRE GATO PRETO. *L'art Du Berimbau*. Arion, 2001.

MILTON NASCIMENTO. *Milton*. LP. Abril Coleções, 1970.

MESTRE PASTINHA. *Capoeira angola – Mestre Pastinha e sua academia*. LP. Philips, 1969.

MESTRE SUASSUNA. *Mestre Suassuna e Dirceu – Capoeira Cordão de Ouro*. LP. Continental, 1994.

MESTRE TRAÍRA. *Capoeira da Bahia*. LP. Xauâ, 1963.

NANÁ VASCONCELOS. *Africadeus*. LP. Saravah, 1973.

ORQUESTRA DE BERIMBAUS DO MORRO DO QUEROSENE. *Sinfonia de Arame*. CD. Genteboa Produções, 2010.

RAMIRO MUSOTTO. *Sudaka*. CD. Los Años Luz Discos, 2004.

\_\_\_\_\_. *Civilização & Barbarie*. CD. Circular Moves, 2006.

SILVIO ACARAJÉ. *Silvio Acarajé – Capoeira Primitiva*. CD. Laser Records, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Saga do Urucungo*. CD. Blhlaser, 2006.

### **Documentário**

MESTRE BIMBA, a capoeira iluminada. Direção: Luis Fernando Goulart. Produção: Nina Luz e Claudia Castello. Lumen Produções Ltda, 2007, DVD.

6 – ANEXOS

# Angola Cruzado

The first system of the musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a 6/4 time signature. The second and third staves begin with an alto clef and a 6/4 time signature. The music is written in a rhythmic style with various note values and rests, including some notes with 'x' marks above them. The system concludes with a 6/4 time signature.

The second system of the musical score consists of three staves. It begins with a treble clef and a 6/4 time signature. The second and third staves begin with an alto clef and a 6/4 time signature. The music continues with various note values and rests. A double bar line is present, followed by a repeat sign. Above the first staff, the word "accel." is written. The system concludes with a 2/4 time signature.

The third system of the musical score consists of three staves. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The second and third staves begin with an alto clef and a 2/4 time signature. The music features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and various note values and rests. The system concludes with a 2/4 time signature.

V

G

M

V

G

M

\* Toca-se esta nota somente na primeira vez.

V

G

M

V

G

M

Musical score for three staves (V, G, M) in 6/4, 5/4, and 4/4 time signatures. The V staff has a treble clef and a key signature of one flat. The G and M staves have a bass clef and a key signature of one flat. The V staff has a treble clef and a key signature of one flat. The G and M staves have a bass clef and a key signature of one flat.

Musical score for three staves (V, G, M) with tempo markings and lyrics. The V staff has a treble clef and a key signature of one flat. The G and M staves have a bass clef and a key signature of one flat. The V staff has a treble clef and a key signature of one flat. The G and M staves have a bass clef and a key signature of one flat.

Tirando gradualmente da barriga

VOZ! Boca dentro da cabaça, tirando gradualmente

ó ó ó\_

Musical score for three staves (V, G, M) with tempo marking 'Funk 1' and 'Chamada do Gunga'. The V staff has a treble clef and a key signature of one flat. The G and M staves have a bass clef and a key signature of one flat. The V staff has a treble clef and a key signature of one flat. The G and M staves have a bass clef and a key signature of one flat.

Funk 1

Chamada do Gunga

Musical score for three staves (V, G, M) in 3/4 time signature. The V staff has a treble clef and a key signature of one flat. The G and M staves have a bass clef and a key signature of one flat. The V staff has a treble clef and a key signature of one flat. The G and M staves have a bass clef and a key signature of one flat.

V  
G  
M

4x  
4  
4

Chamada Viola

V

4

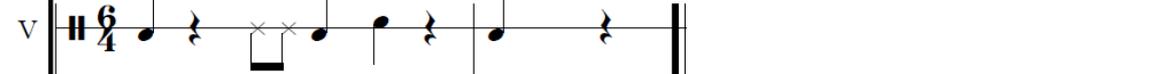
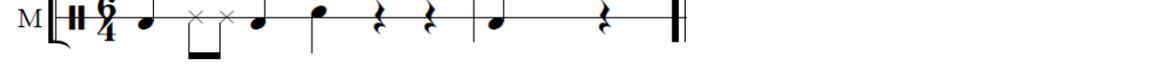
V

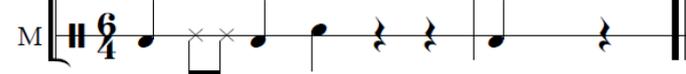
6/4 12/8  
3 3 3 3  
3 3 3 3  
3

12/8 6/8 12/8  
12/8 6/8 12/8  
12/8 6/8 12/8

Chamada Viola

V 

V   
G   
M   
V   
G   
M   
V   
G   
M   
V   
G   
M 

V   
G   
M   
V   
G 

# Mantra

## Para 5 Berimbaus

Improviso, caráter nuvem

Saída ad.lib. na sequência de C, D, E, F

F *cresc.*

A *cresc.*

C *cresc.*

D *cresc.*

E *cresc.*

Rep. ad.lib. até chamada viola

Ad.lib

F 6

A

C

D

E

Repetir até chamada do viola

F  
A  
C  
D  
E

Repetir até chamada Chamada

F  
A  
C  
D  
E

Chamada

F  
A  
C  
D  
E

Ad. Lib até chamada

Musical score for five voices (F, A, C, D, E) with the instruction "Ad. Lib até chamada". The score is written in a system with five staves. The first staff (F) has a treble clef and a common time signature. The other staves (A, C, D, E) have alto, alto, tenor, and bass clefs respectively. The music consists of several measures of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. There are vertical bar lines and repeat signs throughout the score.

Musical score for five voices (F, A, C, D, E) with dynamic markings and time signature changes. The score is written in a system with five staves. The first staff (F) has a treble clef and a common time signature. The other staves (A, C, D, E) have alto, alto, tenor, and bass clefs respectively. The music consists of several measures of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. There are vertical bar lines and repeat signs throughout the score. The time signature changes from common time to 2/4 and then back to 4/4.

Repetir Ad. Lib  
A, C, D, F, E

Musical score for five voices (F, A, C, D, E) with a 4/4 time signature and dynamic markings. The score is written in a system with five staves. The first staff (F) has a treble clef and a 4/4 time signature. The other staves (A, C, D, E) have alto, alto, tenor, and bass clefs respectively. The music consists of several measures of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. There are vertical bar lines and repeat signs throughout the score.

Chamada

Na cabaça

Na Cabaça!

8x

# Nhemongarai

Fernando Miranda  
Ediçõo: Giovanni Aglio

1

F  
E  
C  
A (eA<sup>8th</sup>)

pp cresc.

6

11

17

22

F  
E  
C  
A

27

F  
E  
C  
A

32

F  
E  
C  
A

36

F  
E  
C  
A

Improviso (Dais berimbaws)

41

F  
E  
C  
A

46

F 4/4 3/4 5/4 4/4 3/4 5/4  
E 4/4 3/4 5/4 4/4 3/4 5/4  
C 4/4 3/4 5/4 4/4 3/4 5/4  
A 4/4 3/4 5/4 4/4 3/4 5/4

62

F 4/4 3/4 5/4 4/4 3/4 5/4  
E 4/4 3/4 5/4 4/4 3/4 5/4  
C 4/4 3/4 5/4 4/4 3/4 5/4  
A 4/4 3/4 5/4 4/4 3/4 5/4

68

F 4/4 3/4 5/4 4/4 3/4 8/4  
E 4/4 3/4 5/4 4/4 3/4 8/4  
C 4/4 3/4 5/4 4/4 3/4 8/4  
A 4/4 3/4 5/4 4/4 3/4 8/4

69

F 7/4 6/4 5/4 6/4  
E 7/4 6/4 5/4 6/4  
C 7/4 6/4 5/4 6/4  
A 7/4 6/4 5/4 6/4

68

F 7/4 8/4 6/4  
E 7/4 8/4 6/4  
C 7/4 8/4 6/4  
A 7/4 8/4 6/4

71

F 7/4 6/4 7/4 8/4

E 7/4 6/4 7/4 8/4

C 7/4 6/4 7/4 8/4

A 7/4 6/4 7/4 8/4

75

F 5/4 7/4 6/8 12/8

E 5/4 7/4 6/8 12/8

C 5/4 7/4 6/8 12/8

A 5/4 7/4 6/8 12/8

79

F

E

C

A

83

F

E

C

A