

MÚSICA

**JONGO NO PIANO: TRADUÇÃO
DE UMA CULTURA DE RODA
PARA AS TECLAS A PARTIR DA
TRANSCRIÇÃO DOS ELEMENTOS
RÍTMICOS PERCUSSIVOS DO
JONGO DA SERRINHA**

**VERÓNICA DOS SANTOS
FERNANDES**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
JUNHO DE 2023**



(UNIRIO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

VERÓNICA DOS SANTOS FERNANDES

JONGO NO PIANO: tradução de uma cultura de roda para as teclas a partir da transcrição dos elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha

RIO DE JANEIRO
2023



VERÓNICA DOS SANTOS FERNANDES

JONGO NO PIANO: tradução de uma cultura de roda para as teclas a partir da transcrição dos elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Área de Concentração: Teoria e Prática da Interpretação.

Orientador: Prof. Dr. Clifford Hill Korman.

Rio de Janeiro
2023

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

F 345 Fernandes, Verónica dos Santos
Jongo no piano: tradução de uma cultura de roda para as teclas a partir da transcrição dos elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha / Verónica dos Santos Fernandes. -- Rio de Janeiro, 2023.
178

Orientador: Clifford Hill Korman.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2023.

1. Música de matriz africana. 2. Oralidade. 3. Jongo da Serrinha. 4. Piano afro-brasileiro. 5. Arranjo para piano. I. Korman, Clifford Hill , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

**Jongo no piano: tradução de uma cultura de roda para as teclas a partir da transcrição
dos elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha.**

por

Verónica dos Santos Fernandes

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 CLIFFORD HILL KORMAN
Data: 17/06/2023 15:09:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Clifford Hill Korman – orientador(a)

Documento assinado digitalmente
 LUCIA SILVA BARRENECHEA
Data: 17/06/2023 15:41:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Lúcia Barrenechea

Documento assinado digitalmente
 THAIS LIMA NICODEMO
Data: 19/06/2023 13:49:02-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Thaís Lima Nicodemo

Documento assinado digitalmente
 CLAUDIO PETER DAUELSBERG
Data: 19/06/2023 18:51:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Claudio Dauelsberg

Conceito: **APROVADO CUM LAUDE**

MARÇO de 2023

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Clifford Hill Korman, muito obrigada pela presença, encorajamento e confiança no meu trabalho.

Às pianistas Lucia Barrenechea e Thaís Nicodemo que compuseram a minha banca de qualificação trazendo direcionamentos valiosos para a prossecução da minha pesquisa.

Ao pianista Claudio Dauelsberg que integrou a banca de defesa endossando-a com importantes reflexões.

Ao meu companheiro William Doyle pelo apoio, carinho, e compreensão pela minha ausência.

À minha mãe e família pelo amor que, mesmo longe, me dá a força para prosseguir meus objetivos.

Aos amigos, pela constante torcida por meu sucesso na profissão e neste curso.

À amiga Mariana Neves pelas conversas esclarecedoras sobre racismo estrutural e lugar de fala e por ter criado o figurino do meu recital final de mestrado.

À coreógrafa e diretora de dança afro-brasileira Gleu Câmbrica pela generosidade das partilhas e pela criação da coreografia de ijexá e maracatu que apresentei no meu recital final.

Ao Jongo da Serrinha por todo o material artístico e didático produzido e partilhado.

Aos mestres Lazir Sival e Anderson Vilmar, com quem tive o prazer de ser iniciada ao universo jogueiro, pelas partilhas das histórias do jongo e ensinamentos de canto, dança e percussão. Obrigada por me acompanharem, sempre com alegria, nos recitais e trabalhos ao longo do curso.

Ao querido Renato Borges pelo cuidado nas correções finais da dissertação.

Ao CNPq pelo auxílio financeiro que permitiu a dedicação a este trabalho.

FERNANDES, Verónica dos Santos. **Jongo no Piano**: tradução de uma cultura de roda para as teclas a partir da transcrição dos elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha. 2023. 165 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2023.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é a tradução, para o piano, dos elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha presentes nos tambores, nas palmas e nos passos de dança. Partindo da premissa de que o jongo é uma manifestação cultural afro-brasileira que não se restringe a um fenômeno meramente acústico, no capítulo I são apresentadas a tradição oral, a dança e a roda como elementos que, por um lado, estruturam este tipo de expressão e, por outro, permitem a sua preservação e disseminação. Por sua vez, é demonstrado que os fundamentos rítmicos das músicas de matriz africana são abrangidos por conceitos próprios, nomeadamente: *timeline*, *clave*, padrão rítmico, linha rítmica ou toque, pulsação elementar, padrão guia e padrão complementar, marcação, *cross-rhythm/interlocking*, flutuação de motivos rítmicos, sequência de movimentos organizados, rede flexível, e periodicidade. No capítulo II é contextualizado o Jongo da Serrinha como manifestação de uma cultura banto que sobreviveu a duas diásporas sendo, também, apresentado um conjunto de transcrições dos seus elementos rítmicos percussivos e não percussivos. No capítulo III são apresentadas pesquisas e métodos de piano popular que visam a tradução, para a teclas, de sonoridades provenientes de outros instrumentos. No capítulo IV são sistematizadas um conjunto de ferramentas de tradução do jongo para piano, as quais são consolidadas em cinco arranjos totalmente escritos. Além disso, é apresentado um plano pedagógico que visa o respeito e contemplação da natureza multidimensional do jongo, o qual foi colocado em prática na *Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano*. Por fim, é apresentado o produto artístico desenvolvido num processo dialético entre a academia e o Jongo da Serrinha, consolidado através da apresentação final da oficina. Nela o piano entrou na roda de jongo e estes dois mundos puderam coexistir num mesmo palco, com uma única finalidade: reverenciar o jongo.

Palavras-chave: Música de matriz africana. Corporeidade. Oralidade. Jongo da Serrinha. Piano popular. Piano afro-brasileiro. Transcrição para piano. Arranjo.

FERNANDES, Verónica dos Santos. **Jongo no Piano**: tradução de uma cultura de roda para as teclas a partir da transcrição dos elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha. 2023. 165 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2023.

ABSTRACT

The objective of this research is the translation, for the piano, of the percussive rhythmic elements of *Jongo da Serrinha* present in the drums, in the palms and in the dance steps. Starting from the premise that *jongo* is an Afro-Brazilian cultural manifestation that is not merely an acoustic phenomenon, in Chapter I oral tradition, dance and the circle are presented as elements that, on the one hand, structure this type of musical expression and, on the other hand, allow its preservation and dissemination. In turn, it is demonstrated that the rhythmic foundations of African-derived music touch on specific concepts, namely: timeline, clef, rhythmic pattern, rhythmic line or touch, elementary pulsation, guide pattern and complementary pattern, marking, cross-rhythm/ interlocking, fluctuation of rhythmic motifs, sequence of organized movements, flexible network, and periodicity. In Chapter II, *Jongo da Serrinha* is contextualized as a manifestation of a Bantu culture that survived two diasporas, and a set of transcriptions of its percussive and non-percussive rhythmic elements is also presented. In Chapter III, popular piano research and methods are presented, which aim at translating sounds from other instruments to keyboard. In Chapter IV, a set of tools for translating *jongo* for piano are systematized and consolidated in five through-composed arrangements. In addition, a pedagogical plan which aims to respect and contemplate the multidimensional nature of *jongo* and was put into practice in the *workshop for transcription and arrangement of jongo for piano* is presented. Finally, the artistic product developed in a dialectical process between the academy and Jongo da Serrinha is presented, consolidated through the final presentation of the workshop. In it, the piano entered the jongo circle and these two worlds were able to coexist on the same stage, with a single purpose: to honor jongo.

Palavras-chave: Music of African origin. Corporeity. Orality. Jongo da Serrinha. Popular piano. Afro-Brazilian piano. Transcription for piano. Arrangement.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1. Representação gráfica do tabeado	52
Exemplo 2. Padrões rítmicos dos tambores e das palmas do Jongo da Serrinha	53
Exemplo 3. Transcrição de melodia e canto responsorial da música <i>Paraíba</i> a partir do álbum <i>Quilombo</i> (GRUPO BASSAM..., 1973)	55
Exemplo 4. Redução de jongo para violão	55
Exemplo 5. Frase melódica base do jongo	56
Exemplo 6. Transcrição de Filipe Rocha dos toques do candongueiro e caxambu.....	60
Exemplo 7. Transcrição do toque do candongueiro	62
Exemplo 8. Transcrição do toque do caxambu.....	62
Exemplo 9. Transcrição do toque do tambu	63
Exemplo 10. Transcrição da célula rítmica das palmas do Jongo da Serrinha.....	63
Exemplo 11. Transcrição da célula rítmica do Machado!	64
Exemplo 12. Transcrição do passo amassa café juntamente com a referência do caxambu...	66
Exemplo 13. Transcrição do passo mancador juntamente com a referência do caxambu	66
Exemplo 14. Transcrição do passo tabeado juntamente com a referência do caxambu.....	67
Exemplo 15. Transcrição do passo um, dois juntamente com a referência do caxambu	67
Exemplo 16. Transcrição do passo contratempo juntamente com a referência do caxambu..	68
Exemplo 17. Grade com os elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha e da sua resultante rítmica	69
Exemplo 18. <i>Suíte brasileira n.3 – Jongo</i> (1942) para piano solo, de Lorenzo Fernandez	75
Exemplo 19. Composição intitulada <i>Jongo</i> para piano solo, de Najla Jabor	76
Exemplo 20. Composição intitulada <i>Jongo</i> – para piano solo, de Theodoro Nogueira	77
Exemplo 21. Composição intitulada <i>Jongo</i> , para piano solo, de Pedro Lutterbach.....	77
Exemplo 22. Três modelos de samba para serem aplicados na música <i>Brasilified</i> (samba), de Clifford Korman: dois modelos rítmicos em 2/4 e um em 6/8. Estes modelos representam a “referência rítmica subjacente” do samba	86
Exemplo 23. Modelos de acompanhamento para guitarra, piano, baixo e bateria baseadas nas células rítmicas de referências, aplicadas à seção A da música <i>Brasilified</i> (samba de Clifford Korman).....	87
Exemplo 24. Modelos de acompanhamento para guitarra, piano, baixo e bateria baseadas nas células rítmicas de referências, aplicadas à seção B da música <i>Brasilified</i> (samba de Clifford Korman).....	88
Exemplo 25. Parte da transcrição do acompanhamento de piano da música <i>Brasilified</i> (samba de Clifford Korman)	88
Exemplo 26. Arranjo de Leandro Braga da música <i>É Natal</i> – Dona Ivone Lara e Delcio Carvalho	89

Exemplo 27. Arranjo de Leandro Braga da música <i>Nos Combates da Vida</i> – Dona Ivone Lara e Decio Carvalho	90
Exemplo 28. Arranjo de Leandro Braga da música <i>Nos Combates da Vida</i> – Dona Ivone Lara e Decio Carvalho	90
Exemplo 29. Arranjo de Leandro Braga da música <i>Amor sem esperança</i> – Dona Ivone Lara e Delcio Carvalho	91
Exemplo 30. Divisão de cada mão em três partes. Cada parte é considerada “um conjunto de tambores”	92
Exemplo 31. Célula rítmica do samba com indicação de qual parte da mão direita deve ser usada na sua execução	92
Exemplo 32. Fragmento da levada de <i>Samambaia</i> , de César Camargo Mariano, com a realização da divisão da mão direita em três partes.....	93
Exemplo 33. Toque duplo utilizado por Herbie Hancock, baseada na escala diminuta (semitom-tom) de Dó	93
Exemplo 34. Exercício em Dm que explora quatro possibilidades de transposição do paradiddle DEEDEDDE para as teclas.....	94
Exemplo 35. Jongo no piano: tambores na mão esquerda, subdivisão ternária na mão direita	96
Exemplo 36. Jongo no piano: tambores na mão esquerda, célula rítmica das palmas na mão direita.....	96
Exemplo 37. Jongo no piano: célula rítmica dos tambores subdividida pelas duas mãos	96
Exemplo 38. Tocando jongo no piano com um trio: célula rítmica das palmas na mão esquerda, melodia na mão direita	97
Exemplo 39. Tocando jongo no piano com um trio: mão direita melodia e mão esquerda fazendo uma síntese das células rítmicas presentes nos tambores e palmas	97
Exemplo 40. Ferramenta 1 (acordes quebradas) aplicada à levada de choro lento, a partir do acorde de Fá maior, nas três inversões	98
Exemplo 41. Ferramenta 1 (acordes quebrados) aplicada à levada de maxixe, a partir do acorde de Fá maior	99
Exemplo 42. Ferramenta 2 (tercinas para quebrar o fluxo da levada).....	99
Exemplo 43. Evocar o cavaquinho alternância entre o 5o e o 6o grau do acorde maior	99
Exemplo 44. Ferramenta 1: baixo melódico aplicado à escala de Ré menor harmônica	100
Exemplo 45. Ferramenta 2: baixo melódico a duas vozes, com intervalo de 10ª entre as duas linhas do baixo.....	100
Exemplo 46. Combinação das ferramentas: baixo melódico na mão esquerda e acompanhamento com acordes quebrados na mão direita.....	101
Exemplo 47. Acompanhamento de maracatu: alfaias na mão esquerda, caixa na mão direita	101
Exemplo 48. Exercício de independência para tocar maracatu no piano solo: alfaias na mão esquerda, semínimas na mão direita.....	102

Exemplo 49. Exercício preenchimento para tocar maracatu no piano solo: alfaias na mão esquerda, mão direita com melodia na ponta e preenchimento rítmico do maracatu no centro	102
Exemplo 50. Toque do caxambu na mão esquerda: transcrição minha a partir da demonstração de Leandro Braga	105
Exemplo 51. <i>Casamento do candongueiro com o caxambu</i> : transcrição minha a partir da demonstração de Leandro Braga	105
Exemplo 52. Demonstração de um modelo de levada de samba.....	107
Exemplo 53. Demonstração de um modelo de levada de baião	107
Exemplo 54. Demonstração de um modelo de levada de partido alto	108
Exemplo 55. Modelo de acompanhamento de jongo numa progressão harmônica em C: toque do caxambu na mão esquerda, célula rítmica das palmas na mão direita	119
Exemplo 56. Modelo de acompanhamento de jongo: toque do caxambu na mão direita, marcação do candongueiro na mão esquerda com <i>ghost note</i>	119
Exemplo 57. Modelo de acompanhamento de jongo: marcação do candongueiro na mão esquerda, mão direita faz uma síntese das palmas e dos toques do candongueiro e caxambu com acordes em bloco	120
Exemplo 58. Modelo de acompanhamento de jongo em C: toque do caxambu na mão direita, marcação na mão esquerda com subdivisão binária do tempo	121
Exemplo 59. Modelo de acompanhamento de jongo em C: toque do caxambu na mão direita, marcação na mão esquerda com subdivisão binária do tempo e possibilidade de deslocamento do baixo	121
Exemplo 60. Modelo de acompanhamento de jongo: toque do tambu na mão esquerda, mão direita com subdivisão binária do tempo	122
Exemplo 61. Modelo de acompanhamento de jongo: toque do caxambu na mão esquerda, subdivisão ternária do tempo na mão direita com acordes quebrados	122
Exemplo 62. Modelo de acompanhamento de jongo: toque do caxambu na mão esquerda, toque do candongueiro na mão direita a partir da sua divisão em três partes	123
Exemplo 63. Modelo de acompanhamento de jongo: subdivisão binária na mão esquerda, mão direita pontilhada	123
Exemplo 64. Modelo de acompanhamento de jongo: toque do caxambu desenhado a partir da ação combinada das duas mãos, tocadas alternadamente.....	124
Exemplo 65. Modelo de acompanhamento de jongo: síntese do toque dos tambores com marcação das subdivisões binária na primeira U.T e ternária na segunda U.T a partir da ação combinada das duas mãos, tocadas alternadamente.....	124
Exemplo 66. Modelo de acompanhamento de jongo	125
Exemplo 67. Modelo de acompanhamento de jongo	126
Exemplo 68. Baixo melódico a duas vozes com a célula rítmica do Machado!	126
Exemplo 69. Baixo melódico a duas vozes com a célula rítmica do Machado!	127
Exemplo 70. Modelo de jongo no piano solo: mão esquerda marcando a subdivisão binária do tempo, mão direita com a melodia predominantemente em três	127

- Exemplo 71.** Modelo de jongo no piano solo: toque do candongueiro na mão esquerda, mão direita com a melodia em acordes 128
- Exemplo 72.** Modelo de jongo no piano solo: candongueiro na mão esquerda com *ghost note*; melodia e preenchimento na mão direita 128
- Exemplo 73.** Modelo de piano solo: caxambu na mão esquerda; mão direita com melodia e preenchimento a partir da combinação dos padrões rítmicos das palmas e do candongueiro 129
- Exemplo 74.** Modelo de piano solo com o acompanhamento distribuído pelas duas mãos.. 129

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Música Afro-diaspórica, seus conceitos e derivações	26
Figura 2. O piano e seus desdobramentos.....	27
Figura 3. Árvore das três famílias rítmicas africanas, Jeje, Ketu e Angola, e das suas ramificações em solo brasileiro	34
Figura 4. Cenário da apresentação final da Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano: 16 de agosto de 2022, UNIRIO – Sala Villa-Lobos	113

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Os jongs tradicionais na discografia do Jongo da Serrinha	57
Quadro 2. Os jongs-canção na discografia do Jongo da Serrinha.....	58
Quadro 3. Os jongs-enredo na discografia do Jongo da Serrinha.....	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
I. JONGO: UMA MANIFESTAÇÃO CULTURAL AFRO-DIASPÓRICA.....	33
1. Tradição oral, roda e dança como ferramentas de transmissão de conhecimento.....	36
2. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira	38
2.1. Conceitos e terminologias	39
2.2 Derivações dos conceitos para a escrita do Jongo.....	43
II. JONGO DA SERRINHA – TRANSCRIÇÃO DE UMA CULTURA PRESENTE NOS TAMBORES, NAS PALMAS, NO CANTO E NOS MOVIMENTOS.....	45
1. Jongo: manifestação de uma cultura Banto que sobreviveu a duas diásporas.....	45
1.1 Jongo da Serrinha: o seu nascimento.....	47
1.2 O Jongo da Serrinha hoje	50
2. Considerações sobre as estruturas musicais do jongo: melodia, harmonia, ritmo, dança ...	52
3. Transcrições dos elementos rítmicos do Jongo da Serrinha.....	60
3.1 Transcrição dos elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha.....	60
3.1.1 Toque do candongueiro	62
3.1.2 Toque do caxambu.....	62
3.1.3 Toque do tambu	63
3.1.4 Palmas.....	63
3.1.5 Machado!	64
3.2 Transcrição dos elementos rítmicos não percussivos do Jongo da Serrinha	64
3.2.1 Amassa café.....	66
3.2.2 Mancador	66
3.2.3 Tabeado.....	67
3.2.4 Um, dois.....	67
3.2.5 Contratempo	68
3.3. Grade dos elementos rítmicos constitutivos do Jongo da Serrinha	69
4. Jongo fora do terreiro	71
4.1. Elementos do jongo na música de concerto	72
4.2. Elementos do jongo da música instrumental brasileira	73
4.3. Elementos do jongo traduzidos para o repertório de piano solo	75
4.4. Elementos do jongo nas canções brasileiras.....	78
III. FERRAMENTAS DE TRANSCRIÇÃO USADAS PELO PIANISTA POPULAR..	80
1. Revisão de pesquisas.....	81
2. Revisão de Métodos	85
2.1 Inside the Brazilian Rhythm Section: Nelson Faria e Clifford Korman (2001).....	85
2.2 A primeira Dama: A música de Dona Ivone Lara: Leandro Braga (2003)	89
2.3. Rítmica e levadas brasileiras para o piano: Turi Collura (2009).....	91
2.4 Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros: Baião, Jongo & Maracatu: André Marques (2018)	94
2.5 Ferramentas para o piano no choro (volume 1): Luísa Mitre (2020)	97
2.6. <i>Piano rítmico</i> : Salomão Soares (2020)	101
2.7 <i>A esquerda do piano</i> : Leandro Braga (2020)	103
2.8 <i>Série dicas – Desafio do piano</i> : Claudio Dauelsberg (2021)	106
3. Ferramentas do piano popular aplicadas à pesquisa piano no jongo.....	109
IV. O PIANO NO JONGO	113
1. Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano	115
2. Transcrições de jongo para piano	117

2.1 Modelos de acompanhamento de jongo ao piano.....	119
2.2 Modelos para desenvolver o jongo no piano solo	127
CONCLUSÃO	131
REFERÊNCIAS	134
APÊNDICE I – PLANO DE ENSINO	141
APÊNDICE II – PARTITURA VIDA AO JONGO.....	146
APÊNDICE III – PARTITURA QUE JONGUE	153
APÊNDICE IV – PARTITURA PRETA VELHA JONGUEIRA	159
APÊNDICE V – PARTITURA FESTA DE JONGUEIRO.....	161
APÊNDICE VI – PARTITURA JONGO DA SERRINHA.....	168
APÊNDICE VII – AUTORIZAÇÕES DE SOM E IMAGEM	171
APÊNDICE VIII – PROGRAMA DO RECITAL FINAL.....	177

INTRODUÇÃO

(...) na África, a música não consiste apenas em meras dimensões sonoras e temporais, as quais são apreendidas a partir da prática, mas uma expressão composta de elementos integrais como artefatos, letras, instrumentos musicais e dança, fornecendo uma fonte documentada válida de informações etnográficas sobre as comunidades africanas. Em uma cultura onde a informação é documentada e transmitida oralmente de uma geração para outra, a música constitui um excelente recipiente de conhecimento cultural (MUKUNA, 2018, p. 21, tradução nossa¹).

Esta citação de Kadazi wa Mukuna² aponta para uma das premissas que norteiam esta pesquisa: as manifestações musicais brasileiras de origem africana são muito mais do que fenômenos puramente acústicos. A música, ao pertencer ao domínio cultural imaterial, conseguiu sobreviver à travessia que trouxe os povos africanos escravizados, transportando consigo ideias, crenças e valores.

Segundo Oliveira Pinto, a música de matriz africana tem a capacidade de preservar nela elementos culturais como poucos outros domínios de cultura. Neste contexto, o termo “música” é um grande contendor que alberga a dança, os padrões de movimento, a língua, a religião, e é constituída por elementos tão abrangentes que, muitas vezes, representam estilos de vida e estratégias de sobrevivência de determinados grupos sociais. Assim, esta tem a característica de ser “uma manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente, ao passado” (PINTO, 2004, p. 88).

Neste contexto, o jongo é uma manifestação musical, com origem na África central, que engloba canto, dança e toques característicos dos tambores, sendo “um elemento de identidade e resistência cultural para várias comunidades e também espaço de manutenção, circulação e renovação do seu universo simbólico” (VIANNA e TRAVASSOS, 2005, p. 11). Esta manifestação é típica da região sudeste do Brasil, o que se deve aos fluxos migratórios dos povos escravizados, tendo nascido como uma manifestação essencialmente rural, nas fazendas de café e cana de açúcar, e sofrido, posteriormente, com a abolição da escravatura, uma nova diáspora para os centros urbanos (GANDRA, 1995, capítulo IV; SIMONARD, 2005, p. 1-3; VIANNA; TRAVASSOS, 2005, p. 11-14; ROCHA, 2018, p. 33). Esta manifestação está presente até aos dias de hoje, tendo sido proclamada Patrimônio Cultural Brasileiro em

¹ Texto original: “in Africa, music is not just mere sonic and temporal dimensions, which is understood only by a trained few, but an expression composed of integral elements such as artifacts, lyrics, musical instruments, and dance, providing a valid documented source of ethnographic information about African communities. In a culture where information is documented and passed orally from one generation to another, music constitutes an excellent container of cultural knowledge (MUKUNA, 2018, p. 21).

² Kadazi wa Mukuna é um etnomusicólogo natural da República Democrática do Congo (Zaire). É Professor de Etnomusicologia e Diretor do African Ensemble na Hugh A. Glauser School of Music, na Kent State University em Kent, Ohio, EUA.

novembro de 2005 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (VIANNA; TRAVASSOS, 2005)³.

Para fins desta pesquisa, escolho o Jongo da Serrinha (morro localizado no bairro de Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro) como **objeto** de estudo. O Jongo da Serrinha é definido pelas suas atuais lideranças, Lazir Sinval e Deli Monteiro⁴, como:

Um grupo sócio cultural, coordenado por mulheres, em sua maioria negra, que hoje envolve cerca de 200 pessoas entre músicos, dançarinos, gestores, professores e cerca de 150 alunos anuais na Casa do Jongo da Serrinha, sua sede na comunidade da Serrinha, uma das primeiras favelas do Rio de Janeiro, situada na zona norte da cidade. Completando 60 anos de história, é também um movimento social na luta antirracista e decolonial criando ações continuadas de salvaguarda em educação, arte, cultura, cidadania, feminismo negro e formação política. Um grupo que é um quilombo e uma família ao mesmo tempo e hoje uma das mais importantes referências da cultura negra nacional (JONGO DA SERRINHA et al., 2022, orelha da contracapa).

Neste momento, torna-se importante esclarecer o título do presente trabalho: “Jongo no piano: tradução de uma cultura de roda para as teclas a partir da transcrição dos elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha”. Quando falo em “tradução de uma cultura de roda para as teclas” não considero que seja possível abarcar, numa transcrição para piano, todos os elementos contidos numa cultura. Pelo contrário, o que procuro transmitir através da ideia de “tradução de uma cultura” é que conhecer o jongo implica ir além do estudo das suas estruturas sonoras. Para o estudarmos precisamos, primeiramente, reconhecê-lo como uma expressão cultural afro-brasileira com raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos.

Feitas estas ressalvas, o objetivo desta pesquisa é a incorporação dos tambores, e dos demais elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha no piano, de forma a que seja possível a criação de um espetáculo de jongo onde o piano e os jogueiros da Serrinha possam partilhar uma mesma roda, um mesmo palco.

Para tal, será necessário, em primeiro lugar, o desenvolvimento e sistematização de um conjunto de possibilidades de transcrição dos elementos rítmicos presentes no Jongo da Serrinha que permitam a interpretação deste gênero ao piano. Para que isso aconteça, e tendo em consideração o pressuposto de transmissão oral implícito neste tipo de manifestação, precisarei vivenciar todas as dimensões que esta manifestação cultural compreende. Tal

³ O registro do jongo como patrimônio imaterial da cultura brasileira teve como consequência a elaboração de leis que o incentivam e salvaguardam. A aplicação dessas leis é garantida pelos Pontões de Cultura. Estes são entidades de natureza e finalidade cultural que se destinam à mobilização, à troca de experiências, ao desenvolvimento de ações conjuntas com governos locais e à articulação entre os diferentes Pontos de Cultura. Podem agrupar-se em nível estadual e/ou regional ou por temáticas de interesse comum (ROCHA, 2018, p. 38).

⁴ No capítulo II referente ao Jongo da Serrinha irei falar mais sobre as famílias do jongo e os nomes que o compõem.

necessidade implica ir aos espaços onde o jongo se materializa (rodas e oficinas) e conhecer os seus interlocutores. Posteriormente, as transcrições deverão ser traduzidas para as teclas, de acordo com as possibilidades técnicas e interpretativas do piano.

A presente pesquisa é orientada pelas seguintes premissas:

(1) o jongo é uma manifestação cultural afro-brasileira com idiossincrasias que necessitam de conceitos próprios e de uma metodologia que as respeite e abranja. Neste sentido, são hoje as rodas de samba, as rodas de capoeira, as rodas de jongo ou os candomblés as verdadeiras universidades vivas que possibilitam a preservação e disseminação desse conhecimento afro-diaspórico (CURSO... 2020);

(2) os pianistas que pretendem abordar o piano afro-brasileiro devem conhecer a fundo os instrumentos que dão voz ao gênero que pretendem representar, de forma a serem capazes de transpor, para as teclas, toda a riqueza rítmica e sonora que o caracteriza. Mais ainda, o pianista deve ter como meta aquilo que os percussionistas fazem antes de querer imitar outros instrumentos (A ESQUERDA... 2020, fala de Leandro Braga).

Para conseguir abranger todas as dimensões implícitas nas premissas apresentadas, irei me socorrer de algumas ferramentas e pressupostos metodológicos da “pesquisa participativa” e da “pesquisa artística”, tendo como foco os elementos musicais. Assim, a primeira “prevê o trabalho em conjunto dos pesquisadores e as pessoas das comunidades pesquisadas. Juntos, pesquisadores e membros da comunidade, colhem informações e buscam soluções para os problemas que originaram a pesquisa (CAMBRIA, 2022, p. 4). A escolha por esta postura de investigação relaciona-se diretamente com a natureza do meu objeto de estudo.

Por sua vez, socorro-me de pressupostos da “pesquisa artística” que consiste “na vertente mais recente de pesquisa sobre *performance* musical que envolve o *performer* como investigador”, sendo a prática artística uma parte integral da pesquisa conduzida” (BENETTI, 2017, p. 151). Desta forma, esta é uma prática metodológica que, por um lado, orienta a reflexão, em texto, do que é desenvolvido através da prática interpretativa; e, por outro, traz para a prática os elementos refletidos na própria pesquisa. Esta é uma pesquisa que só é possível devido à minha prática artística enquanto pianista, a qual permite que eu desenvolva uma pesquisa cuja arte é, além de um meio, um fim.

Uma das ferramentas da “pesquisa artística” é a autoetnografia⁵, a qual “consiste em um método de pesquisa relacionado ao gênero autobiográfico de escrita que procura descrever e analisar de forma sistemática determinada experiência pessoal no sentido de compreendê-la

⁵ Para aprofundar este assunto: *Handbook of autoethnography* (JONES; ADAMS; ELLIS, 2013).

culturalmente” (BENETTI, 2017, p. 152). Desta forma, no presente trabalho, opto pela escrita na primeira pessoa e partilho, sempre que se mostrar pertinente, as reflexões pessoais da minha experiência, tanto como aluna da oficina de jongo, como enquanto pianista que experimenta e cria a partir dos dados recolhidos.

A pesquisa em ação: o problema e seus conceitos relacionados

Até que os leões inventem as suas próprias histórias,
os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça
(ACHEBE, 2009).

O provérbio africano demonstrado acima aponta para o quão limitados estão os discursos que são desenvolvidos pelos grupos historicamente privilegiados. Da mesma forma, remete-nos para o fato de certos espaços de produção de conhecimento serem vedados a determinados grupos e, conseqüentemente, as produções desenvolvidas nestes espaços legitimarem os discursos que mantêm no poder o homem branco ocidental. Desta constatação deriva a necessidade de termos consciência das limitações provenientes de uma pesquisa que estuda uma manifestação musical de matriz africana, cujo discurso se alicerça num contexto acadêmico de tradição ocidental (AGAWU, 1995, p. 383).

Surgem, neste ponto, as seguintes problematizações: como é que eu, uma mulher branca de origem europeia, posso abordar este fenômeno? Por outro lado, como posso desenvolver um trabalho colaborativo que resulte de um diálogo verdadeiro e concreto com o Jongo da Serrinha?

A primeira questão aponta, imediatamente, para o conceito de “lugar de fala”, desenvolvido no livro homônimo de Djamila Ribeiro, que pode ser visto como “uma postura ética, pois saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, de pobreza, racismo e sexismo” (RIBEIRO, 2021, p. 83). Conseqüentemente, mesmo que eu, enquanto investigadora, possa demonstrar sensibilidade e consciência sobre a problemática em questão, a verdade é que, como mulher branca, benefício do lugar social de poder ocupado pelo grupo ao qual pertença.

Mas, então, isso significa que eu não posso falar sobre a realidade do jongo? Significa que eu não posso investigar as suas manifestações? Djamila Ribeiro (2021, p. 82-83) mostra que “lugar de fala” não é sobre autorizar o discurso apenas dos grupos que experienciam determinada problemática. Neste sentido, “não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo” (RIBEIRO, 2021, p. 64). Pelo contrário, o branco deve discutir racismo até porque, historicamente, faz parte do grupo que se beneficia dele.

Como resultado do que foi exposto, parto para a presente investigação com a consciência de que a minha cor branca e a minha origem europeia me colocam num lugar social de poder. Este lugar, em larga medida, fez com que eu beneficiasse de privilégios, os quais influenciaram as minhas experiências e, inevitavelmente, ainda limitam o meu olhar. No entanto, a partir do lugar que ocupo na sociedade, posso contribuir, mesmo que numa pequena escala, para o processo de tornar a sociedade menos desigual.

Relativamente à segunda questão apontada, e tendo em conta as limitações do meu olhar, de que forma posso trazer a voz dos jongueiros da Serrinha para este trabalho? E, mais ainda, de que forma posso apreender o jongo de acordo com os conceitos e noções que o estudo da música de matriz africana exige? Neste sentido, estudar determinada cultura por comparação com a ocidental vai garantir que se perpetuem alguns estereótipos de superioridade da cultura ocidental (AGAWU, 1995, p. 386).

Assim, para minimizar os danos resultantes da minha formação e do meu pertencimento a uma cultura estruturalmente colonizadora, preciso participar nas rodas de jongo e procurar um conhecimento integrador que resulta do diálogo concreto com o Jongo da Serrinha. Deste modo, alicerço a minha pesquisa em alguns fundamentos provenientes da “pesquisa participativa” descritos por Vincenzo Cambria (2022, p. 4): privilegiar a comunidade em estudo ao longo de toda a investigação, o que implica que os seus intervenientes participam, tanto na recolha dos dados como, também, na validação dos mesmos; a pesquisa deve ser desenvolvida num processo dialético com a comunidade, e entre o conhecimento popular e o académico, sendo que, uma pesquisa desta natureza, faz parte de uma experiência educacional como um todo.

A presente pesquisa divide-se em três grandes etapas: pesquisa, criação e realização, sendo que as duas primeiras aconteceram de forma concomitante. A primeira fase de pesquisa inclui, por um lado, o levantamento de fontes bibliográficas, fonográficas e audiovisuais e, por outro, a incursão no universo do Jongo da Serrinha. Esta incursão aconteceu no período de março de 2022 a dezembro de 2022 e compreende a minha participação na oficina de jongo comandada por Lazir Sinval, que teve lugar na arena carioca Fernando Torres, no Parque Madureira – Rio de Janeiro⁶. Nesta oficina tive a oportunidade de aprender os passos de dança, os toques dos tambores, as letras dos jongs e suas histórias a partir da própria Lazir Sinval e

⁶ Esta oficina foi viabilizada graças ao apoio da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e a Secretaria Municipal de Cultura.

sua monitora Luana Ferreira, além de ter tido contato com outros ilustres jongueiros da Serrinha: Dilmar⁷, Anderson Vilmar⁸, ou da já citada Deli Monteiro.

Estes encontros, além de proporcionarem as lentes que permitiram a interpretação dos textos e da música que me propus estudar, se mostraram um aprendizado de vida. Aprendi que não existe, no jongo, a distinção entre quem toca, quem dança, quem canta, quem bate palmas ou quem responde o coro. Todos fazem parte da grande roda, a qual é democrática por natureza. Quem canta precisa do ritmo dos tambores, quem dança precisa da energia das palmas. Todos são essenciais para que a música aconteça.

Aprendi que não há uma forma certa de se dançar e, apesar de existirem passos que nos são ensinados, eles são apenas guias que nos permitem perder a vergonha de entrar na roda. Como nos ensinava Lazir “a única regra na sua execução é que não existe regra, não existe sistema”. A verdade é que todos os passos se misturam, se transformam, e se recriam de acordo com as contribuições de cada elemento que forma a roda.

Aprendi que cada letra conta uma história e que a forma “errada” de se pronunciarem certas palavras é a forma de se manter viva a memória dos antepassados. Aprendi que o importante é cantar com entusiasmo e com o objetivo de contar a história de um povo, mais do que cantar afinado. Aprendi que não preciso saber onde está o “um” porque é um outro tipo de contagem que regula a manutenção de um pulsar em grupo. Nessa contagem quem manda é o tambor caxambu, cujo padrão rítmico todos internalizamos. Aprendi a ludicidade da troca e da aprendizagem.

Aprendi que, para apreender este tipo de música são necessárias outras metodologias que a respeitem e abranjam as suas múltiplas dimensões. São necessárias metodologias que prezem o aprendizado através do corpo e através do sentir. Desta forma, o corpo e o movimento fundamentam as “pedagogias negras” de conhecimento⁹, sendo possível observarmos uma

⁷ Dilmar é percussionista e “foi aluno de Darcy Monteiro no Centro Cultural de Santa Tereza” (GANDRA, 1995, p. 99).

⁸ Anderson Vilmar é Ogã e percussionista do Jongo da Serrinha.

⁹ O conceito “pedagogias negras” foi adotado a partir do seminário “Cartografando pedagogias negras no ensino de música de matriz africana” que fez parte do festival Rumpillez (organizado por Letieres Leite), transmitido pelo seu canal de *youtube* (RUMPILLEZ, 2020). Este seminário contou com as seguintes presenças: do professor Dr. Felix ayoh’Omidire, da Universidade de Ileyfé – Nigéria; da pesquisadora, percussionista e diretoria do projeto social DiDá (coletivo de mulheres tocando tambor) Viviam Caroline; do músico e pesquisador cubano Jorge Ceruto; da professora Dra. Denise Carrascosa. Nele é discutida a importância de se conhecerem e valorizarem novas dimensões de transmissão e produção conhecimento, nomeadamente: a importância do corpo e da oralidade; e a importância do canto de tal forma que existe uma premissa Yorubá de que a fala nasce do canto. Neste sentido, os contos-cantados são uma importante forma de passar conhecimento da cultura Yorubá (fala do Dr. Felix Oyoh’Omidire).

relação profunda entre os elementos rítmicos presentes nos tambores e aqueles que são visíveis através dos passos de dança. Assim, nas palavras do trompetista, compositor e cantor Cubano Jorge Ceruto “claves musicais são como passos de dança onde o nosso corpo é o próprio tambor: sabendo a base, podemos improvisar” (RUMPILLEZ, 2020a, fala de Jorge Ceruto).

A importância do corpo nas tradições Banto e Iorubá, para citar apenas duas de matriz africana, vai mais além. Nelas, o corpo é “[...] um acervo de um complexo de alusões e repertórios de estímulo e de argumentos, traduzindo certa geografia do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades [...], o corpo testemunha e de registros” (MARTINS, 2021, p. 162).

Na concepção de Leda Martins (2021, p. 41)¹⁰, o pensamento cultural do ocidente formulou a primazia do conhecimento produzido a partir discurso verbal escrito “em contraposição às poéticas orais, que se produzem pela expansão do corpo e da voz”. No entanto, para uma percepção das cosmovisões africanas, é necessário recorrer às memórias orais como forma de obtenção de conhecimento, sendo o corpo o lugar onde se inscreve “a grafia dos saberes de várias ordens e de naturezas as mais diversas” (MARTINS, 2021, p. 41).

Neste sentido, percebemos uma estreita relação entre poder, conhecimento, educação e política. A este respeito, Luiz Rufino (2017) diz-nos que:

A educação é um fenômeno que, além de tão diverso quanto as formas de ser, estar e interagir no mundo, por ser demasiadamente humano, está implicado a uma dimensão ética de responsividade/responsabilidade com o outro. Ao longo da expansão do colonialismo, formas de gerenciamento da vida foram codificadas, perpetradas e propagadas por aqui. Um modus que vitaliza um espectro que opera na codificação de uma agenda política/educativa composta por um repertório de práticas e discursos produzido e disseminado pelos colonizadores. Esse modus forjou mentalidades, linguagens, regulações, traumas, dispositivos de interação social e trocas simbólicas. Assim, podemos dizer que, ao longo de mais de cinco séculos, se molda nas forjas da empresa colonial um modelo de educação que atende às demandas desse regime de ser/saber/poder (RUFINO, 2017, p. 109).

Deste modo, a presente pesquisa visa adentrar o universo do jongo através da legitimação dos saberes e das metodologias de propagação de conhecimento de matriz africana, as quais foram, durante séculos, silenciadas. Para isso, durante esta primeira fase de pesquisa procurei olhar para a realidade que me propus investigar com novas lentes e testar novas formas de aprendizagem.

Paralelamente a esta fase de pesquisa foi se delineando a criação artística. Nela fui experimentando, no piano, a partir daquilo que vinha aprendendo através da minha participação

¹⁰ Aprender a ler o tempo, as estéticas e éticas engendradas nas corporeidades ancestrais, especialmente as de matriz africanas, é o que nos propõe *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, de Leda Maria Martins (2021). Este possibilita-nos compreender que os corpos são políticos, já que encenam retornos, repetições de cantos, culturas, tradições e memórias.

na oficina de jongo, e das minhas leituras, formas de traduzir toda a rítmica do jongo para as teclas. Foi assim que nasceu o meu primeiro arranjo de jongo da música *Preta Velha Jongueira* de Lazir Sinval (VIDA AO JONGO, 2013), cujo vídeo partilho em nota de rodapé¹¹ (nota de rodapé 11).

Neste vídeo procurei, a partir da minha *performance*, salientar duas dimensões desta manifestação: por um lado, a dimensão acústica, perceptível a partir da execução do arranjo, onde é possível identificarmos a tentativa de aproximação ao universo percussivo dos tambores do jongo (a qual será aprofundada no capítulo IV); e uma dimensão corporal, onde procuro demonstrar que os passos de dança do jongo são uma ferramenta de extrema importância para todo este processo. Através da dança eu pude, por um lado, internalizar o ritmo e, por outro, validar a minha transcrição.

Ou seja, uma das questões colocadas ao longo do processo de tradução das células rítmicas do jongo para as teclas foi: é possível dançar jongo com estes modelos de transcrição? Por sua vez, o balanço promovido pelo corpo foi crucial para a minha interpretação do ritmo do jongo ao piano o qual ora está em três, ora está em dois, o que impossibilita um estudo rígido promovido exclusivamente pelo uso do metrônomo.

Vimos, neste ponto, que a presente pesquisa tem como objetivo a promoção de um casamento saudável entre a cultura africana, mais concretamente da cultura bantu de onde é proveniente o jongo; e a cultura europeia, onde nasceu o piano e onde foram consolidadas as metodologias que cuidam do seu desenvolvimento técnico.

Na próxima seção apresentarei os dois grandes eixos que estruturam o meu trabalho: o eixo da música afro-diaspórica, na qual se insere o povo bantu que viajou para o sudeste do Brasil trazendo, consigo, as suas crenças, ideias, valores, dança, música, se transformando aqui nas mais variadas formas culturais, como é o caso do Jongo da Serrinha; e o eixo referente ao piano, de origem europeia, com uma técnica bem consolidada nos conservatórios. Técnica essa que tem vindo a ser transformada com o intuito de serem abarcadas as novas exigências provenientes da interpretação dos gêneros da cultura popular, que não usam o piano na sua formação original, como é o caso do jongo. O primeiro eixo liga a minha pesquisa à área da etnomusicologia. O segundo eixo relaciona -a à área da performance.

¹¹ Neste vídeo eu interpreto o arranjo para piano solo da música *Preta Velha Jongueira* de Lazir Sinval, e executo alguns passos de dança do jongo: https://www.youtube.com/watch?v=pJNVDe6Z_1o.

Estrutura da dissertação

Apresento aqui dois diagramas que desenvolvi com o intuito de organizar o meu pensamento. Afinal, como desenvolver uma pesquisa que se arrisca a conjugar dois universos tão distintos? De um lado proponho-me a conhecer o jongo, uma manifestação cultural brasileira de matriz africana. Neste sentido, como me aprofundar no jongo se não conheço minimamente as metodologias e conceitos próprios que regem a música de matriz africana? Por outro lado, sou uma pianista que seguiu uma formação de piano tradicional, nos moldes do conservatório europeu. Todo o conhecimento que adquiri não deve ser desvalorizado, mas sim adaptado. Para traduzir o jongo para o piano eu preciso conhecer a fundo os recursos técnicos e interpretativos deste, de forma a ser capaz criar os recursos para traduzir as sonoridades pretendidas para as teclas.

Ao mesmo tempo, como posso desenvolver cada um dos eixos, cada um com tantos conceitos tão importantes, cada um com tantos desdobramentos possíveis, sem perder o foco e a objetividade necessária para a realização da pesquisa? Para me ajudar nestas questões, e com o intuito de ter um olhar mais abrangente da realidade que pretendo representar, desenhei dois diagramas circulares, os quais ajudaram a organizar o meu processo de pesquisa. Partilho-os aqui, através das Figura 1 e 2, com o objetivo de que estes possam orientar, também, o olhar o leitor.

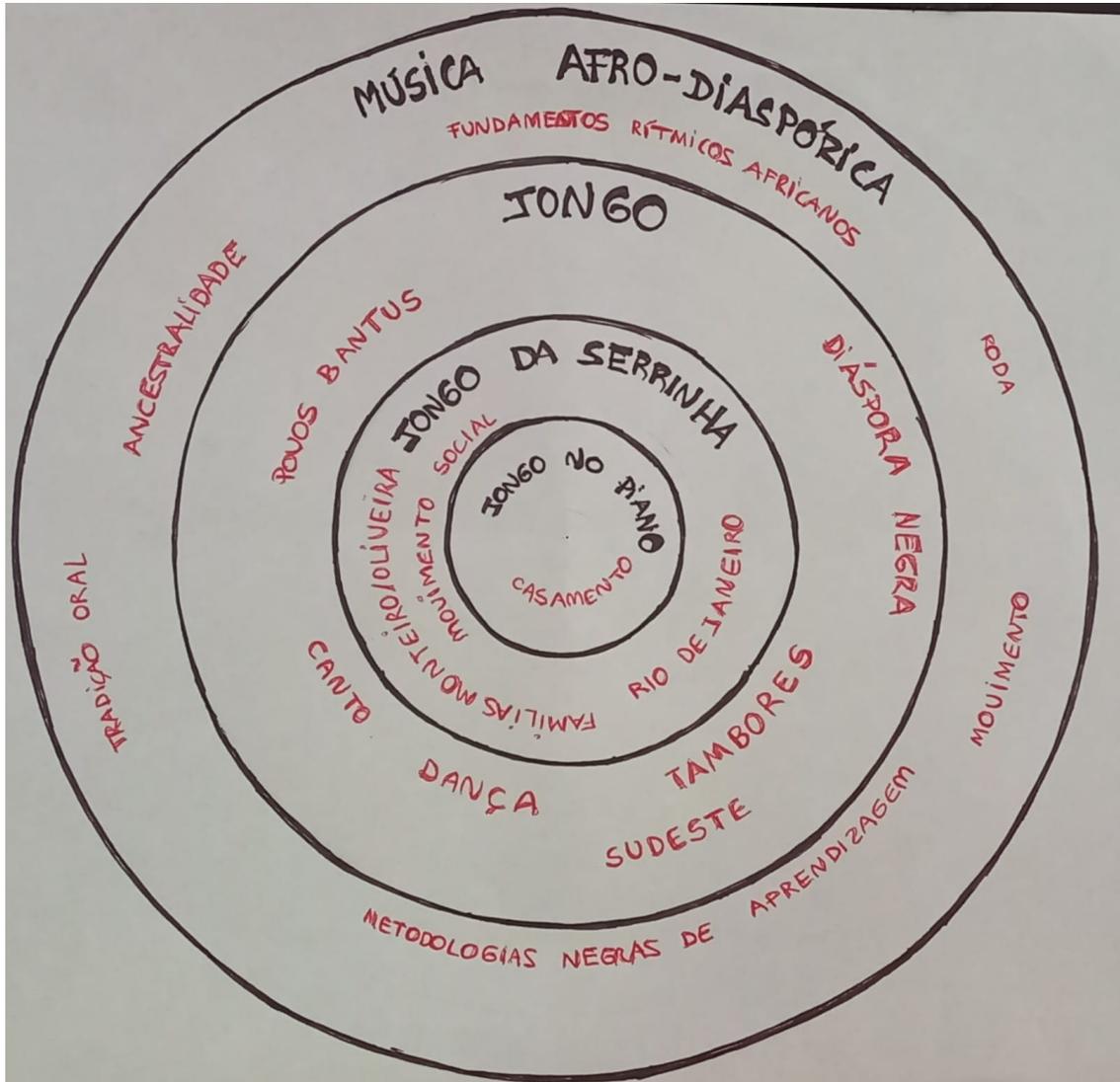
A escolha pelos diagramas circulares relaciona-se com o simbolismo da roda e da circularidade, que é crucial nas culturas afro-diaspóricas como poderemos ver adiante. Esta circularidade implica uma relação diferente com o tempo, da mesma forma que aponta para novas metodologias de aprendizagem com base na igualdade e troca entre os seus intervenientes. Os dois diagramas são compostos por vários anéis permeáveis que pressupõem um fluxo contínuo entre cada camada.

Desta forma, vemos no anel mais externo do Figura 1 a música de matriz africana com as suas metodologias e os seus conceitos próprios. Eu preciso conhecê-los. Preciso entender a oralidade, a roda, o movimento como ferramentas africanas que privilegiam a aprendizagem a partir do sentir e do corpo. E mais, se são as estruturas rítmicas que pretendo estudar, então quais são os conceitos que abarcam as suas singularidades? Quem são os autores que me podem ajudar neste entendimento?

No segundo anel surge o jongo como uma das manifestações afro-diaspóricas trazidas para o sudeste do Brasil pelo povo bantu. O que é povo bantu? Qual a sua origem? Quais as

características do jongo? Como se dança? Qual é o seu ritmo característico? Qual a temática das letras?

Figura 1. Música Afro-diaspórica, seus conceitos e derivações

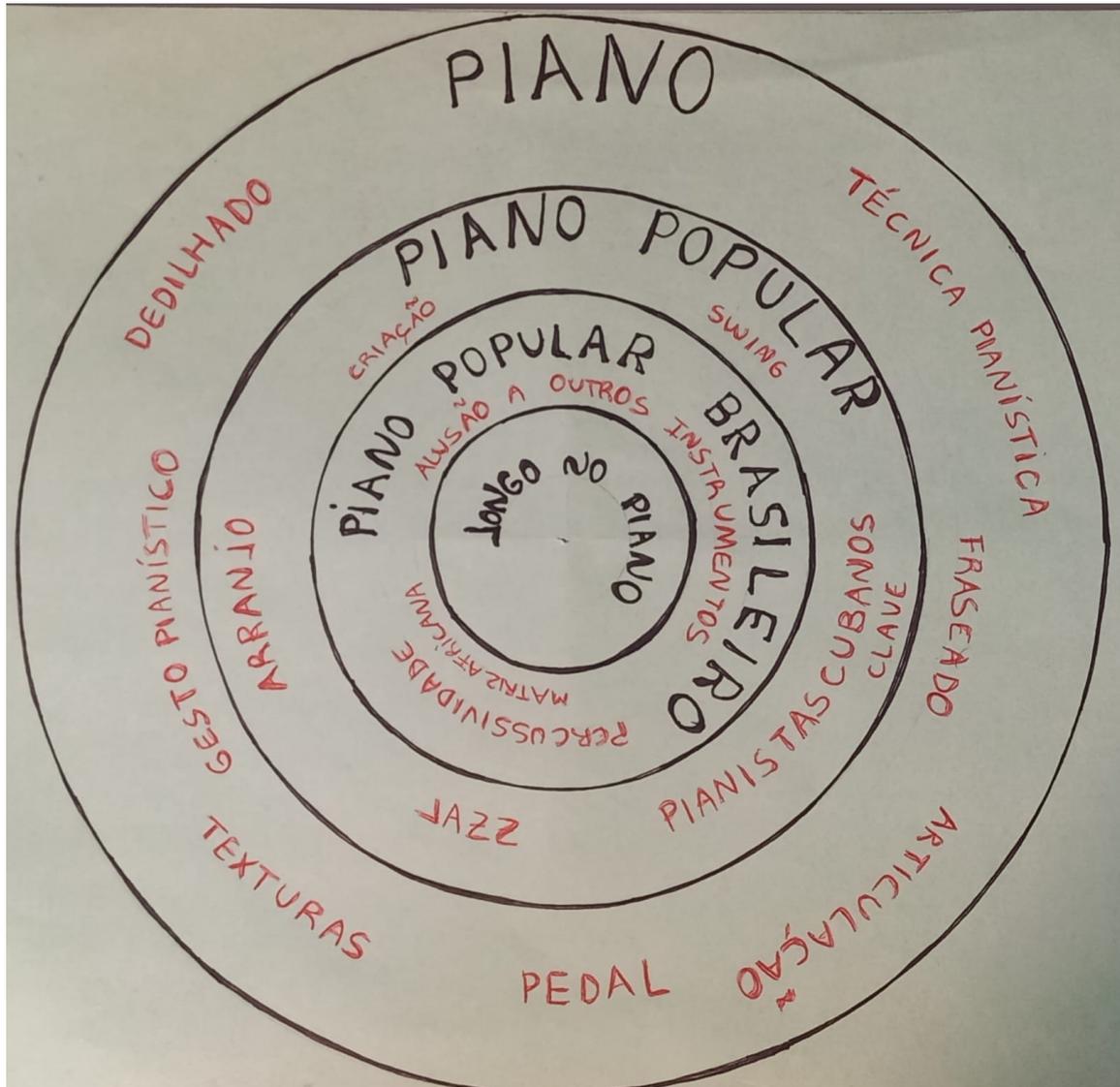


Fonte: elaboração da autora.

O jongo é uma das inúmeras manifestações de matriz africana que se desenvolveu em solo brasileiro. Nasceu num ambiente rural, nas fazendas de café e cana da região sudeste e viajou para os centros urbanos, com a segunda diáspora negra, que aconteceu após a abolição da escravatura, e consistiu na movimentação de ex-escravizados das regiões rurais para os centros urbanos. Com essa nova diáspora, surgiram várias comunidades jongueiras. Cada uma com seus toques, suas convenções, seus pontos, suas formas de dançar, embora com uma mesma origem comum, a origem banto, que aponta para uma região geográfica, que aponta para uma mesma origem etnolinguística e tudo o que isso implica.

O jongo da Serrinha é uma dessas comunidades. E uma das suas grandes contribuições foi o de ter levado o jongo para além dos limites da Serrinha, ter em certa medida transformado o jongo para que este se tornasse mais apelativo a um público mais jovem. Hoje o Jongo da Serrinha é uma comunidade jongueira mas é também um grupo musical e artístico e também um movimento social na luta antirracista e decolonial.

Figura 2. O piano e seus desdobramentos



Fonte: elaboração da autora.

Desta forma, o terceiro anel corresponde ao jongo que se desenvolveu na comunidade da Serrinha e que adquiriu características próprias. Quais foram as famílias responsáveis pelo desenvolvimento do jongo no morro da Serrinha? Como é que o jongo, que tem uma origem essencialmente rural, chegou ao Rio de Janeiro e aqui, através do Jongo da Serrinha, chegou aos palcos, teatros e universidades?

Só depois de entender todas estas camadas será possível traduzir o jongo para o piano. Por sua vez, para que o jongo possa ser traduzido para o piano é necessário conhecer os seus recursos técnicos tão amplamente estudados e difundidos a partir dos conservatórios europeus. Assim, na Figura 2 apresento o segundo eixo do meu trabalho: o piano. Nela vemos uma primeira camada, mais externa, que corresponde ao nascimento do piano e à literatura que trata do seu dedilhado, fraseado, da articulação, do gesto. Aqui procuro chamar a atenção para a importância de se entenderem as diferenças e as possibilidades texturais do piano, que se desenvolveram de acordo com os períodos da história e com os objetivos de cada compositor.

Na segunda camada da Figura 2 surge o piano popular, que apresenta novos conceitos e possibilidades ao estudo do piano, como é o caso arranjo e da criação. O pianista que vira arranjador, que vira um criador de possibilidades de novas formas de tocar quando pretende traduzir a sonoridade de outros instrumentos para as teclas. Na terceira camada é apresentado o piano popular brasileiro e, na quarta camada, vemos o jongo como um dos gêneros passíveis de serem traduzidos para o piano.

Apresentados estes dois eixos estruturantes do meu trabalho, passo a apresentar cada um dos quatro capítulos da minha dissertação.

No capítulo I desta pesquisa procuro elucidar sobre as ferramentas de transmissão de conhecimento presentes nas manifestações culturais afro-diaspóricas, nomeadamente a tradição oral, a dança e a roda como elementos que, por um lado, estruturam este tipo de expressão e, por outro, permitem a sua preservação e disseminação: “os gêneros brasileiros de matriz africana, são apreendidos, de fato, se participarmos ativamente das rodas, cantarmos, imitarmos e dançarmos” (A ESQUERDA..., 2020, fala de Leandro Braga).

Além das ferramentas expostas acima, Letieres Leite chama a atenção para o fato de a música popular brasileira ser construída a partir dos mesmos elementos rítmicos que estruturam a música negra os quais, no entanto, não têm sido devidamente valorizados. Esta desvalorização fica evidente na medida em que estes elementos estruturantes têm sido explicados a partir de uma perspectiva musical europeia, a qual não consegue abranger as suas particularidades e complexidades rítmicas (LEITE, 2017, p. 17).

Assim, Letieres Leite, através da sua experiência enquanto músico e arranjador, chegou à constatação de que os ritmos característicos da música brasileira têm suas raízes nos ritmos fundamentais das músicas religiosas de matriz africana: “são esses ritmos, com toda a sua polirritmia, que estruturam a nossa música brasileira” (LEITE, 2017, p. 17). Consequentemente, “quando não referenciamos a música a partir de seus princípios rítmicos estruturantes, de certo

modo, estamos negando a conexão que essa música tem com suas raízes (matrizes)” (LEITE, 2017, p. 19).

De acordo com esta asserção, no segundo ponto do capítulo I discorro sobre alguns dos fundamentos rítmicos que auxiliam na pesquisa da música afro-brasileira, trazendo para discussão os seguintes conceitos e terminologias que norteiam o meu olhar sobre o jongo: *timeline*, *clave*, padrão rítmico, linha rítmica ou toque; pulsação elementar; padrão guia e padrão complementar; marcação; *cross-rhythm/interlocking*; flutuação de motivos rítmicos; sequência de movimentos organizados; rede flexível; e periodicidade.

Estes conceitos foram trabalhados, essencialmente, a partir das contribuições dos seguintes autores: Kofi Agawu na palestra denominada *The metrical underpinnings of African timeline patterns* (AGAWU, 2013) e no artigo *The invention of “African Rhythm”* (AGAWU, 1995); Simha Arom, no seu artigo *Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrhythmics* (AROM, 1989); Letieres Leite através do seu livro *Rumpilezzinho: Laboratório musical de Jovens* (LEITE, 2017) onde partilha a elaboração de um método de ensino da música popular brasileira a partir da sua experiência; Kadazi Wa Mukuna, traz importantes contribuições para o entendimento do legado bantu, através da livro *O contato musical transatlântico: contribuição Bantu na música popular brasileira* (MUKUNA, 2006) e reflexões sobre a tradição oral através do artigo *Oral Tradition and teaching of african culture: new challenges and perspectives* (MUKUNA, 2018); Tiago de Oliveira Pinto traz uma sistematização de conceitos para o estudo dos elementos rítmicos de matriz africana a partir do artigo *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira* (OLIVEIRA, 2004); e, por fim, a pesquisadora Nina Graeff no seu livro *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda* (GRAEFF, 2015) ajuda na compreensão da importância dos elementos rítmicos não percussivos, presentes na dança, para a estruturação da rítmica de matriz africana.

No capítulo II contextualizo o jongo como manifestação de uma cultura banto que sobreviveu a duas diásporas: uma primeira, responsável pela vinda dos escravizados da África central para as regiões rurais do sudeste do Brasil; e uma segunda, que aconteceu com a abolição da escravatura, e permitiu que os povos outrora escravizados procurassem os centros urbanos para se estabelecerem. Esse movimento permitiu o surgimento de comunidades jongueiras espalhadas pelos estados de S. Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo sendo que cada uma, ao mesmo tempo que preservou a identidade do jongo, o desenvolveu com alguns traços característicos e que as diferenciam entre si. É neste contexto que surge o Jongo da Serrinha.

Para falar sobre o Jongo da Serrinha socorri-me dos seguintes trabalhos: a pesquisa de Edir Gandra (1995) que resultou no livro *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*, que fala da sua trajetória desde a chegada das famílias do jongo à Serrinha até à sua transformação em espetáculo; a tese de Pedro Simonard (2005) – *A construção da tradição no Jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização*; o dossiê do IPHAN escrito por Letícia Vianna e Elizabeth Travassos (2005) – *Jongo no Sudeste*, onde consta o levantamento das comunidades jongueiras do sudeste, mostrando os seus principais traços; o método de Marco Pereira (2007) – *Ritmos brasileiros, para violão*, que apresenta possibilidade de transcrição dos toques dos tambores; a dissertação de Filipe de Matos Rocha (2018) – *Estruturas musicais e hibridação no jongo da serrinha*, o qual se revelou de extrema importância para a presente dissertação por ter feito, entre outras importantes contribuições, a transcrição das melodias e cifras dos jongs gravados pelo Jongo da Serrinha; e o livro de Lazir Sinval e Deli Monteiro, juntamente com outros importantes jongueiros da Serrinha (2022), *Conversas de Quintal*, que permite um mergulho nas lembranças e nas histórias do jongueiros da Serrinha.

Neste capítulo são, também, apresentadas as transcrições dos elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha presentes nos toques dos três tambores – candongueiro (tambor agudo), caxambu (tambor médio) e tambú (tambor grave) – nas palmas, e no Machado!, que é a convenção rítmica que fecha cada ponto de jongo. Da mesma forma, são apresentadas as transcrições dos elementos rítmicos promovidos pelo encontro dos pés dos jongueiros com o solo ao executarem os passos de dança do Jongo da Serrinha. São eles o amassa café, o mancador, o tabeado, o um dois, e o contratempo.

No final da seção destinada às transcrições apresento uma grade, desenvolvida por mim ao longo deste trabalho, onde podemos ver a distribuição vertical dos mesmos: tanto dos passos de dança, quanto dos toques. A partir da visualização desta grade podemos aceder a um dos aspectos estruturantes da construção rítmica do jongo: a dialética entre os universos binário e ternário (ROCHA, 2018, p. 93). Na terceira seção deste capítulo, apresento alguns exemplos comentados de como é que elementos do jongo foram incorporados na música de concerto, na música instrumental brasileira, no repertório de piano solo e nas canções brasileiras.

O capítulo III é destinado ao piano popular. Desta forma, partilho algumas das investigações que estudaram exaustivamente a forma como pianistas consagrados utilizaram os recursos do piano para fazer alusão a sonoridades provenientes de outros instrumentos. Com esse intuito, a pianista Luísa Oliveira, na sua pesquisa sobre piano no choro, sistematiza os procedimentos de redução, síntese ou estilização dos instrumentos característicos dos grupos

de populares que foram utilizados por pianistas desde Ernesto Nazareth a Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas (OLIVEIRA, 2017). Neste seguimento do estudo do choro no piano, Thiago Marconato (2021) traz uma pesquisa sobre os recursos de síntese e redução utilizados pelo pianista Hércules Gomes. Da mesma forma, Daniel Grajew (2016) mostra-nos as relações entre a escrita de Egberto Gismonti para piano e o idiomatismo do violão, nas composições *7 Anéis* e *Karatê*. Por sua vez, Nathália Martins apresenta a forma como Gismonti sintetizou, no piano, o ritmo e a sonoridade das alfaias, do gonguê e da caixa na sua composição *Maracatu* (MARTINS, 2014). O samba também foi um dos gêneros recriado no piano por alguns pianistas populares. Neste sentido, Alberto Silva e Beatriz Moreira (2017) fizeram um levantamento dos principais materiais técnico-musicais que o pianista Luiz Eça utilizou na recriação do samba *Na baixa do sapateiro* para piano solo, dando especial atenção à configuração rítmica da proposta. Por fim, apresento a pesquisa desenvolvida por Rafael Gomes e Guilherme Barros (2013) sobre as escolhas composicionais do pianista e compositor Cesar Camargo Mariano em *Cristal*, registrada no álbum *Solo Brasileiro*, de 1994.

Na seção 2 do capítulo III apresento, também, a revisão dos métodos de piano popular brasileiro que nos dão informações acerca da construção de uma interpretação ao piano de gêneros que não o contemplam na sua formação inicial, como é o caso de: *Inside the Brazilian Rhythm Section* - Nelson Faria e Clifford Hill Korman (2001); *Primeira Dama: A música de Dona Ivone Lara* - Leandro Braga (2003); *Rítmica e levadas brasileiras para o piano* - Turi Collura (2009); *Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros: Baião, Jongo & Maracatu* - André Marques (2018); e, ainda, o método em formato digital *Piano rítmico* - Salomão Soares (2020). Além destes, Leandro Braga e Claudio Dauelsberg partilham o seu conhecimento e didática em canais do *youtube*, nomeadamente: *A Esquerda do Piano* (BRAGA, 2020) e *Série Dicas* (DAUELSBERG, 2021).

O capítulo IV é onde os resultados desta pesquisa acadêmica se materializam através da sua aplicação pedagógica e artística. Relativamente à aplicação pedagógica, as metodologias de ensino que contemplam a natureza multidimensional do jongo foram colocadas em prática na *Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano*, a qual teve lugar na UNIRIO, no primeiro semestre de 2022. Nesta oficina o jongo foi, primeiramente, trabalhado através da aprendizagem da dança, do canto e dos toques dos tambores. Posteriormente, foram apresentadas e criadas possibilidades de transcrição da sua rítmica para o piano. Como resultado deste trabalho, foi realizada uma apresentação de “Jongo de Piano”, a qual teve lugar na sala Villa-Lobos (UNIRIO), no dia 18 de agosto de 2022 (vídeo da apresentação em nota de rodapé

9)¹². Neste espetáculo, eu e os alunos da oficina pudemos apresentar os nossos arranjos de jongo ao piano, os quais foram interpretados por Lazir Sinval (voz) e acompanhados pelos tambores de Anderson Vilmar. Assistindo esta apresentação estiveram alguns colegas da oficina de jongo ministrada pela Lazir Sinval.

Neste capítulo são, ainda, sistematizadas as possibilidades de transcrição de jongo para piano, as quais são apresentadas em duas categorias: modelos de acompanhamento de jongo ao piano; modelos de arranjo de jongo para piano solo. Este conjunto de exemplos, mais do que mostrarem modelos específicos de acompanhamento de jongo para piano, cumprem o objetivo de fornecer ferramentas para que se experimentem novos caminhos transcrição.

Ao longo do texto serão disponibilizados exemplos audiovisuais, através de *links* em notas de rodapé, que visam a aproximação do leitor à realidade musical investigada.

¹² Para assistir o vídeo completo da apresentação de “jongo de piano” realizada pela Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano, e com os convidados do Jongo da Serrinha Lazir Sinval (voz) e Anderson Vilmar (percussão): https://www.youtube.com/watch?v=MODAqSU_OcE&list=PLP-T4MBTnFtvHNefzqCBWmgUpXKSOItq8&index=9.

I. JONGO: UMA MANIFESTAÇÃO CULTURAL AFRO-DIASPÓRICA

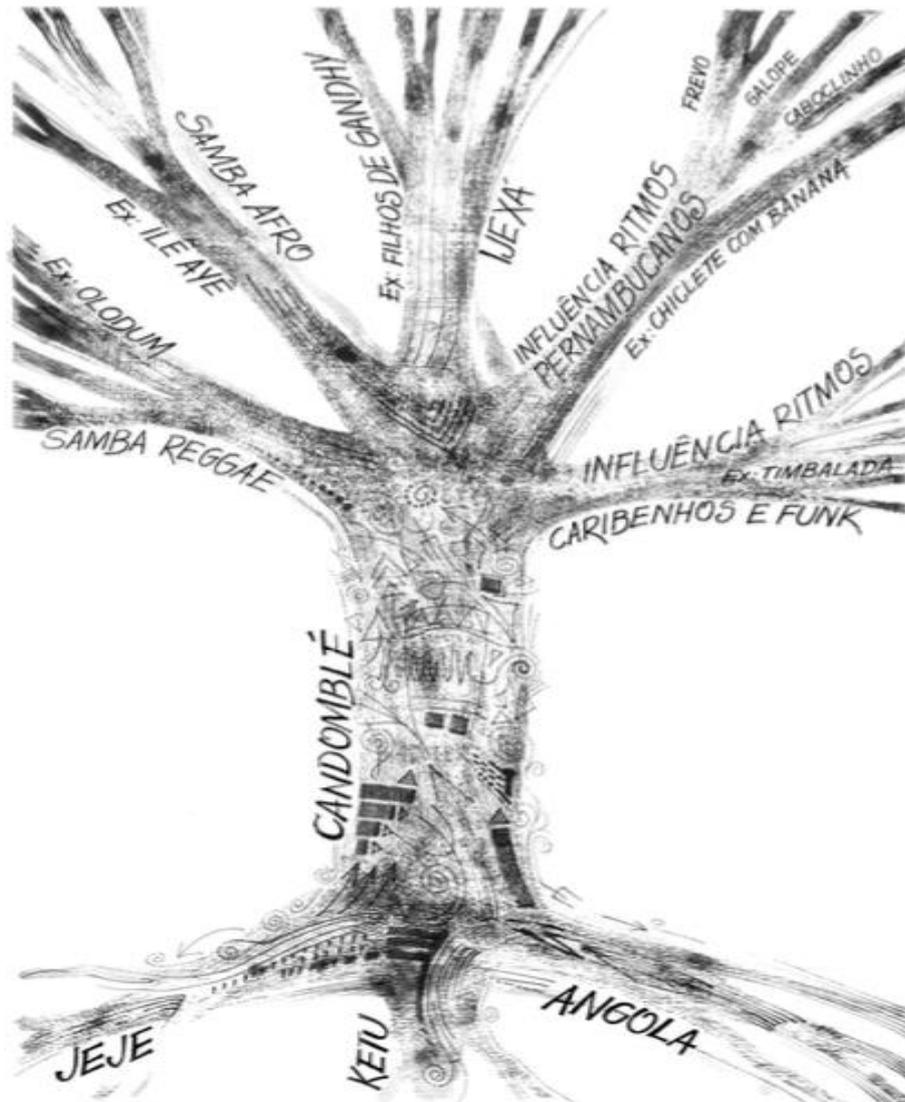
Como vamos estudar a música popular? (...) Um das maneiras muito seguras é nos apoderarmos das ferramentas, das formas como essa música é praticada na sua origem, dentro do terreiro, nas ruas, nos blocos (...). Trazer essa metodologia para os lugares de estudo (...). Ela está organizada. A diferença é que existe um olhar de que as culturas de matriz africana não têm uma organização a ponto de terem um rigor científico e isso é um equívoco. Essas músicas têm um rigor dentro de outras normas (...). E o que a gente está fazendo? A gente está pegando o nosso trilho e colocando um trem de outra companhia (...). Você pega um trem da cultura eurocêntrica e bota no trilho da cultura afro (...) chega uma hora que vai descarrilar. (RUMPILLEZ, 2020a, fala de Letieres Leite, 0:38).

Esta fala de Letieres Leite aponta para três asserções relativas à aprendizagem da música popular brasileira. A primeira diz respeito ao fato de toda a música popular brasileira estar, segundo este, alicerçada em padrões rítmicos de matriz africana, cuja complexidade não consegue ser abrangida através da perspectiva musical europeia. Esta constatação surgiu a partir da sua experiência enquanto músico e arranjador, a qual lhe permitiu entender que os ritmos característicos da música brasileira têm suas raízes nos padrões rítmicos fundamentais das músicas religiosas de matriz africana. São esses ritmos, com toda a sua polirritmia, que estruturam a nossa música brasileira (LEITE, 2017, p. 17).

Assim, Leite aponta para a importância de o músico, que pretende trabalhar com este tipo de manifestação, primeiro entender a sua origem geográfica e histórica, entender os seus elementos rítmicos estruturantes, não com o intuito de os reproduzir ou imitar, mas de ser capaz de os adaptar a um novo contexto, sem com isso perder a conexão com os fundamentos matriciais do ritmo. O caminho inverso, de traduzir este universo sem um profundo conhecimento da sua origem, rapidamente pode resultar em composições musicais estilizadas ou sintetizadas de maneira fragmentada (LEITE, 2017, p. 23, 24).

Neste sentido, a Figura 1 mostra que os ritmos presentes na música brasileira podem ser distribuídos por famílias rítmicas, cada uma com sua história, com suas organizações e execuções musicais próprias. Por sua vez, essas famílias, que se desenvolveram em solo brasileiro, têm de raízes na África, nos três povos que foram escravizados e trazidos para o Brasil: os Jeje, Ketu e Angola (LEITE, 2017, p. 25, 26).

Figura 3. Árvore das três famílias rítmicas africanas, Jeje, Ketu e Angola, e das suas ramificações em solo brasileiro



Fonte: Leite (2017, p. 25).

Nesta mesma linha de raciocínio, Agawu chama a atenção para a impossibilidade de homogeneizarmos uma música de um continente que contém mais de 42 países e onde se falam mais de mil línguas (AGAWU, 1995, p. 380). Assim, é necessário entender que, enquanto a "música nigeriana" é música africana, "música africana" é muito mais do que "música nigeriana" (AGAWU, 1995, p. 384).

Desta premissa resultam as seguintes interrogações para a minha pesquisa: quais as tendências de emigração do povo escravizado que permitem delimitar uma região geográfica para a origem do jongo? Qual o seu percurso histórico? Quais os elementos rítmicos que o estruturam? De que forma é que o jongo sobreviveu ao longo de séculos de história? Que estruturas se mantiveram e que transformações se deram? De que forma o jongo tem sido

traduzido para outros instrumentos? Assim, estas e outras questões serão discutidas no segundo capítulo II referente ao Jongo da Serrinha.

A segunda asserção aponta para a constatação de que as grandes informações da música negra são preservadas e cuidadas dentro da religião, sendo os terreiros, as rodas de jongo, de capoeira, os maracatus, o samba de roda, as grandes universidades vivas desta música (RUMPILLEZ, 2020a; CURSO..., 2020). Neste sentido, Darcy Monteiro¹³, conhecido por mestre Darcy do jongo, figura ilustre do Jongo da Serrinha, de quem falarei mais detalhadamente no capítulo II, transmitia para os mais novos que a aprendizagem do jongo só seria possível através da sua prática nas rodas: “às vezes só o conhecimento teórico e acadêmico não era suficiente. O aprendizado vem pelo coração e vivência. Todo mundo reunido, cantando, dançando” (DIGA SAMBA, 2014, fala de Reinaldo Vargas¹⁴ sobre Mestre Darcy, 0:07).

Este segundo ponto está intimamente ligado à terceira asserção que se relaciona com as metodologias negras de aprendizagem, as quais partem da premissa de que não existe conhecimento filosófico ou científico dissociado do canto, dos tambores ou da performance corporal. Ou seja, não há dissociação da teoria e prática: “é no fazer que mora o saber” (CURSO..., 2020, fala do prof. Paulo Anderson Dias,¹⁵ 01:02:00).

Indo mais além nesta afirmação, Kazadi wa Mukuna mostra que, antes de captarmos uma experiência coletiva na palavra escrita, materializada, e, portanto, sem vida, a história é contada com o corpo, de forma viva e em um processo constante de recriação do passado (MUKUNA, 2018, p. 16-17). Esta forma de pensar o conhecimento faz com que a música, o teatro, ou a dança, que no ocidente são artes autônomas, sejam, na África, artes imbricadas na unidade mente-alma-corpo, sendo que nada é independente.

Pude perceber a importância desta forma de conceber o conhecimento como uma realidade integrada através da minha participação na oficina de jongo, comandada pelo Jongo da Serrinha. Este espaço de aprendizagem da cultura afro-brasileira, apesar de representar uma manifestação cultural pertencente a comunidades que sempre foram excluídas, é aberta a todo o mundo: não há limites de idade, formação ou religião. Todos são bem-vindos. Nela, todos temos a oportunidade de cantar, dançar e tocar os tambores.

¹³ Darcy Monteiro (1932-2001) nasceu no morro da Serrinha e é filho de Maria Joanna Monteiro e Pedro Monteiro. Foi um músico e educador responsável pela introdução de instrumentos de cordas e sopros no jongo e fundador do Grupo Cultural Jongo da Serrinha. Falarei mais de mestre Darcy no capítulo II sobre o Jongo da Serrinha.

¹⁴ Instrumentista e compositor, tendo composto, juntamente com o cantor e violonista Renato Vargas, a música *Que Jongue* (VIDA AO JONGO, 2013, faixa 17), disponível para audição no seguinte *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=JFrF0hXq3Zw>.

¹⁵ Paulo Anderson Dias é pianista, percussionista e musicólogo, tendo estudado com o etnomusicólogo brasileiro Tiago Oliveira Pinto e, posteriormente, com o etnomusicólogo africano congolês, Kazadi Wa Mukuna (CURSO..., 2020, 14:30).

Em suma, neste contexto afro-brasileiro, a música, a oralidade, a circularidade, a religiosidade, a corporeidade, o corporativismo e comunitarismo, a ancestralidade, a memória, a ludicidade, a energia vital (axé), são os valores civilizatórios de uma cultura (CURSO..., 2020, 45:00). Nas palavras de etnomusicólogo Nketia:

Nas sociedades africanas diz-se que uma pessoa compreende uma peça musical quando ela é capaz de relacionar-se ou de responder a ela dentro de certos modos culturalmente definidos. A capacidade para compreender é, portanto, julgada em termos de preparação que a pessoa teve para o envolvimento em eventos musicais, para responder a determinadas peças musicais ou para interagir com outras numa situação musical (*apud* GANDRA, 1995, p. 95).

Segundo este olhar, a música é muito mais do que um fenômeno puramente acústico. Música é som, movimentos, cantos e emoções. Música traz consigo registros de uma ancestralidade. Assim, nos próximos parágrafos veremos a importância da aprendizagem a partir da tradição oral, da roda e do corpo, presente através da dança, como ferramentas que possibilitam esta transmissão de conhecimento.

1. Tradição oral, roda e dança como ferramentas de transmissão de conhecimento

Se queres saber o que é a África, se queres que a África te ensine o que sabe, deixa por um momento de ser o que és e esquece o que sabes (BOKAR *apud*. HAMPATÉ BÂ, *apud* MUKUNA, 2018, p. 21, tradução nossa).¹⁶

Esta afirmação de Bokar aponta para o fato de a cultura africana só poder ser verdadeiramente apreendida a partir de metodologias próprias. Neste sentido, Leite defende que a aprendizagem da música brasileira de matriz africana deve ter por base a oralidade. Segundo este, a oralidade é o único caminho que supre as necessidades de uma música cuja complexidade rítmica dificilmente consegue uma representação escrita que a abranja e respeite, no que concerne às suas nuances, ao seu balanço e articulações (LEITE, 2017, p. 35). No entanto, a oralidade é mais do que uma ferramenta de transmissão de conhecimento prático da música. Ou seja, falamos de transmissão oral de conhecimento quando, por exemplo, um mestre apresenta frases cantadas que já trazem consigo toda a intenção musical relativamente a tonalidades, intenções, registros, volume, afinação, e, a partir daí, somos capazes de reproduzir toda esta intenção porque vamos internalizando este conhecimento a partir da prática e do corpo. Contudo, a tradição oral é isso, mas vai mais além, tendo, também, a importante função de transmitir um conhecimento ancestral.

¹⁶ Texto original: “If you wish to know what Africa is, if you wish Africa to teach you what it knows, cease for a moment to be what you are and forget what you know” (BOKAR, *apud*. HAMPATÉ BÂ, *apud*. MUKUNA, 2018, p. 21).

A este respeito, partilho a seguinte experiência pessoal na oficina de jongo. Quando vamos aprender algum jongo novo, apesar de as suas letras estarem, muitas vezes, disponíveis na internet, Lazir faz questão de que as aprendamos na roda, através da repetição, em coro, dos versos que esta canta. Lazir, quando transmite este conhecimento através do canto está enfatizando, acima de tudo, a história que vive através daquelas letras, as quais trazem importantes testemunhos sobre as formas de vida dos antepassados jogueiros. Aprender a cantar as letras dos jongs cumpre muito mais do que uma função estética. Cantar é aprender a história de um povo. Jongo é um lugar de manutenção da memória, de resistência e não esquecimento, o que permite a conservação e sobrevivência dessas culturas a partir da ancestralidade.

Assim, a definição de tradição oral inclui tradições associadas com vários aspectos da cultura: religião, política, música, dança, assim como os textos da literatura oral (NKETIA, 2005, p. 226, *apud* MUKUNA, 2018, p. 15). Existe uma condição mental da tradição oral, a qual pode ser definida como a grande escola da vida que permite a transmissão de todo o conhecimento ancestral e que abrange, ao mesmo tempo, a religião, ciência natural, aprendizado de um ofício, história, entretenimento e recreação (HAMPATÉ BÂ, 1981, p. 168, *apud* MUKUNA, 2018, p. 14).

Neste sentido, o espaço de verdadeira aprendizagem do jongo coincide com o espaço onde este se manifesta: a roda. Na roda, lugar democrático por natureza, jovens e velhos, aprendizes e veteranos se reúnem, lado a lado, e aprendem através da interação. A roda simboliza a igualdade e o equilíbrio entre os seus participantes, além de permitir o contato visual que é fundamental para a aprendizagem através da imitação e da oralidade. Nela, todos os seus membros estão ativos: ora ocupando o seu centro, como dançarinos, ora se movimentando na roda como parte do conjunto; ora cantando, ora respondendo o coro em uníssono; ora tocando instrumentos ora batendo palmas (VIANNA; TRAVASSOS, 2005, p. 36).

Na África, a dança está para a música como na cultura ocidental a nota está para a música. Enquanto o último é uma representação visual do som/altura invisível utilizado pelos compositores para documentar sua expressão, o primeiro é uma expressão visual do ritmo musical com movimentos do corpo. Assim, a música, tal como a dança, é apenas uma das formas de preservação da tradição oral (MUKUNA, 2018, p. 17).

Seguindo este raciocínio de que a dança pode ser a expressão visual do ritmo, Leite e Ceruto partilham da mesma opinião de que o corpo denuncia toda estrutura rítmica que define um gênero. Segundo estes, os movimentos de dança são capazes de fornecer uma partitura onde é possível identificarmos toda polirritmia originada dos tambores. Assim, o corpo é fundamental nas metodologias negras de conhecimento na medida em que é através dele que

interiorizamos todos os padrões rítmicos que caracterizam determinado gênero. Por sua vez, o próprio movimento do corpo tem a capacidade de denunciar todo o sistema de *clave* (conceito que será desenvolvido no segundo ponto deste capítulo) presente na música de matriz africana (RUMPILLEZ, 2020a, falas de Jorge Ceruto e Letieres Leite).

Estas evidências corroboram a estreita relação entre música e dança existente em sociedades africanas. Dessa forma, jongo designa, simultaneamente, um gênero musical, um tipo de dança e um evento. Não há termos nos idiomas africanos para designar música ou dança isoladamente da maneira como os ocidentais as compreendem (KUBIK, 2004, *apud* Graeff, 2015, p. 98). Assim, por um lado, a música surge do movimento, constituindo-se de padrões emocionais, como fica claro, por exemplo, através do movimento produzido pelos percussionistas ao tocarem os tambores. Por sua vez, a dança é estimulada pelos sons musicais, interagindo com estes.

Ao longo desta seção procurei mostrar a oralidade, a aprendizagem na roda e a dança como três importantes ferramentas metodológicas utilizadas nos espaços de disseminação de saberes de matriz africana (como o são as rodas de jongo). O entendimento desta música enquanto evento complexo que inclui som, movimento, canto e emoções implica a importação dessa metodologia para os lugares de estudo. Sobre estas ferramentas haveria muito mais a aprofundar. No entanto, o objetivo da presente pesquisa é a transcrição dos elementos musicais do Jongo da Serrinha para o piano, fugindo ao seu escopo um maior aprofundamento nestes assuntos.

2. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira

A música da África Ocidental não possui uma palavra para definir ritmo. Agawu, ao estudar os Ewe do Norte, ao mesmo tempo que percebeu que não existe uma única palavra que possa equivaler a ritmo, identificou conceitos relacionados a este: estresse, duração e a periodicidade. Tal evidencia sugere que o campo semântico do ritmo não é um campo único, unificado ou coerente, mas sim um campo amplamente distribuído de forma assimétrica, o qual compreende várias dimensões. Assim, o ritmo está sempre conectado e, tal como música que o compreende, não se limita a uma dimensão meramente acústica (AGAWU, 1995, p. 387-388).

Desta forma, para introduzir o estudo dos fundamentos rítmicos africanos que estruturam a música afro-brasileira, recorro a um campo de terminologias e processos musicais que entendem o fazer musical de forma ampla, de forma a se utilizarem os pressupostos rítmicos com mais consciência, os quais são trazidos através de músicos e pesquisadores relevantes para

a presente discussão: Letieres Leite, Makazi wa Mukuna, Kofi Agawu, Arom Simha, e Oliveira Pinto.

Estes conceitos, ao fornecerem as lentes a partir das quais devemos observar o fenômeno musical afro-brasileiro, permitem-nos, por conseguinte, observar com mais clareza as estruturas rítmicas presentes no jongo e, ao mesmo tempo, orientar o tratamento pianístico dado nas transcrições desta música. Assim, os conceitos desenvolvidos a seguir são: *timeline*; padrão rítmico; linha rítmica; toque; pulsação elementar; padrão guia e padrão complementar; marcação; *cross-rhythm/interlocking*; flutuação de motivos rítmicos; sequência de movimentos organizados; rede flexível; e periodicidade.

2.1. Conceitos e terminologias

Leite, influenciado pelo aprendizado que teve tocando com músicos cubanos, adota o termo em espanhol *clave* para denominar os “padrões rítmicos mínimos regulares” que alicerçam toda a música de matriz africana. Segundo este, as *claves*:

Também conhecidas como “linhas-guias”, “time-line”, “padrão rítmico”, “toque” (nas religiões afro-brasileiras) [...] seguirei adotando a denominação “clave”, pelo fato de ter me “iniciado” com músicos cubanos nesta matéria. Em suma, “clave” pode ser entendida como a menor porção rítmica que define não só um ritmo, como aponta para a sua localização geográfica, sua origem e percurso étnico e histórico (LEITE, 2017, p. 18).

Nesta definição, Leite aponta os conceitos de *clave*, linhas-guia, *timeline*, padrão rítmico e toque como sinônimos, os quais são detentores do verdadeiro “DNA rítmico” que carrega consigo toda a informação da música que o contém (RUMPILLEZ, 2020a, fala de Letieres Leite, 26:30) (Figura 1). No entanto, ressalto que não encontrei, nos restantes autores, a verbalização destes termos enquanto sinônimos, embora as suas definições apontem para características similares entre os conceitos.

Assim, as pesquisas de Pressing (1983), Kubik (1999, 2010) e Toussaint (2013), corroboram a capacidade que as *timeline* possuem de apontar para informações sobre as origens, a distribuição geocultural, e os valores estruturais do gênero que estas compõem (*apud* AGAWU, 2017). O termo *timeline* foi inicialmente usado pelo etnomusicólogo ganense Joseph Hanson Kwabena Nketia (1921-2019) na década de 1960, quando este estudava a rítmica musical da costa ocidental africana, significando um “ponto de referência constante pelo qual a estrutura da frase de uma música, bem como a organização métrica linear das frases são guiadas” (NKETIA, 1963, *apud* GOMES, 2020, p. 6).

Segundo Agawu, o conceito de *timeline* é definido como um padrão rítmico curto e de formato memorável, repetido em forma de ostinato dentro de uma textura polirrítmica, sendo tipicamente tocado por um instrumento agudo e penetrante, como um sino de ferro. Embora as *timelines* sejam frequentemente associadas à função do metrônomo, Agawu contradiz essa associação usando a seguinte argumentação: enquanto o metrônomo demarca o pulso sem fazer parte da música, as *timelines* esculpem o tempo ao mesmo tempo que são parte integrante e definidora da música (AGAWU, 2017).

Para exemplificar este conceito, Agawu, numa palestra intitulada *Rhythmic Imagination in African Music* (2017) apresenta doze padrões de *timelines* da África Ocidental e Central (provenientes do Gana, Liberia, Benin, República da África central, República Democrática do Congo e Tanzânia). Primeiro, o pesquisador apresenta essas *timelines* na sua forma mais simples e, depois, apresenta gravações que fornecem dois tipos de arranjo para cada uma das doze estruturas rítmicas, o que permite salientar as derivações que cada padrão pode originar (AGAWU, 2017).

Assim, é possível verificarmos que, por mais que os arranjos das músicas tragam novas roupagens estéticas, existem elementos que estruturam a música, e que a direcionam para a sua origem. Neste sentido:

A música nos mostra que não existe fusão total de seus diferentes elementos culturais, uma fusão que fosse capaz de diluir marcas e estruturas de origem e de estilos. Justamente por manter seus vestígios como poucos outros domínios de cultura, a música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente, ao passado (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 88).

Agawu enfatiza, ainda, a possibilidade que a *timeline* tem, de poder ser sentida sem necessitar estar sempre presente com todas as células que o compõem. Assim, esta, além de poder aparecer de forma parcial, não precisa ser reforçada constantemente (AGAWU, 2017). Assim, pergunto-me se esta possibilidade de a *timeline* existir sem estar necessariamente sendo reforçada explicitamente ao longo da música se relaciona com o conceito de “*clave consciente*”, trazido por Letieres Leite:

Sem dúvidas, a convivência com um mestre como Alfredo De La Fé, foi o que possibilitou para mim uma das experiências mais marcantes no percurso desta pesquisa. Percebia que as músicas estavam “amarradas” e os músicos conscientes de estarem tocando “em *clave*”, num processo que denominamos “*clave consciente*”. Desde os que executavam os arranjos, até os que realizavam as improvisações, havia uma coerência e conexão total (LEITE, 2017, p. 21).

Essa consciência da *clave* por parte de todos os instrumentistas, e não só pelos percussionistas, fazia com que todo o ritmo produzido, assim como todos os elementos musicais, estivesse em *clave* e, assim, tínhamos como resultado “um grande balanço natural”

(LEITE, 2017, p. 28). A internalização da *clave* permite, desta forma, a omissão ou recriação dos seus elementos, sem que se perca o rigor da sua informação rítmica (LEITE, 2017, p. 43-44).

Desta forma, é extremamente importante que esses *timelines* sejam internalizados, ou, de forma mais concreta, sejam literalmente incorporados em forma de modelos de movimentos corporais, especialmente em movimentos de dança. Assim, mais uma vez, percebemos a importância da dança para a apreensão da música, ao mesmo tempo que os passos, por sua vez, providenciam importantes pistas sobre as orientações métricas do ritmo (AGAWU, 2017, palestra).

O termo *timeline* é traduzido para o português por Oliveira Pinto (2004, p. 94-95) como linha rítmica, a qual é definida como uma fórmula rítmica que caracteriza determinado gênero, e resulta de um tipo de distribuição de acentuações dentro do ciclo de pulsações elementares. Isto é, a linha rítmica é, segundo o autor, o padrão sonoro construído a partir das acentuações estabelecidas ao longo das pulsações elementares. Com esta definição torna-se necessário trazer um novo conceito para esta discussão: pulsação elementar.

A pulsação elementar é o primeiro paradigma definido por Oliveira Pinto no seu artigo, sendo esta definida como “as unidades menores (ou mínimas) de tempo e que preenchem a sequência musical” (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 92). Ao mesmo tempo que esta pulsação é a menor distância entre duas notas ou impactos sonoros, esta não é metronômica nem rígida, embora haja uma equidistância idealizada dos impactos sonoros que a torna flexível, porém regular.

A importância do reconhecimento da existência de unidades mínimas que preenchem toda a sequência reside no fato destas fornecerem uma grade temporal neutra. Ou seja, ao contrário do compasso, que possui uma hierarquia dos seus tempos fortes e fracos, a qual antecede a música, estas não possuem acentuações pré-estabelecidas até porque elas derivam do fazer musical em grupo, onde cada instrumentista vai trazendo elementos para completar a trama musical (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 92-93).

Completando a ideia de que não existe nenhum elemento nesta música que pré-determine os seus acentos, Simha Arom mostra que a música da África Central não usa uma matriz de referência temporal baseada na alternância regular de sons acentuados com sons não acentuados o que, por consequência, se traduz em uma música que não usa nem a noção de medida nem de tempo forte (AROM, 1989, p. 91).

Do mesmo modo, todas as batidas introduzidas, sonorizadas ou não – ou seja, com ou sem acento, uma vez que nem todo o ciclo de pulsação elementar precisa ser sonorizado –

relacionam-se com estes pulsos elementares. Desta forma, os pulsos elementares podem ser audíveis ou podem estar subentendidos através da dança e dos movimentos de execução do instrumento. Por fim, o conjunto de pulsações elementares dá-nos um ciclo, o qual se repete continuamente, compreendendo todas as subdivisões de um ritmo (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 92, 93).

Compreendendo a definição de pulsação elementar, temos mais elementos para apreender a noção de linha rítmica. Assim, esta cobre todos os pulsos elementares de determinado gênero, sendo formada pelo padrão guia (composta pelos pulsos acentuados) e pelo padrão complementar (formada pelos pulsos mudos). Deste fato resulta que, mesmo que o instrumento que toca o padrão guia não seja responsável pelo padrão complementar, este fica implícito através da movimentação que o instrumentista estabelece para executar o instrumento (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 94, 95).

De acordo com o que foi exposto, o músico, mais do que pensar na duração objetiva da nota, pensa no movimento necessário para produzir aquele som. Desta forma, a música está organizada em um certo número de unidades de ação, às quais Oliveira Pinto dá o nome de sequência de movimentos organizados. Esta sequência de movimentos relaciona-se com a pulsação elementar, sendo que todo o gesto participa no fazer musical (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 101).

Um outro conceito definido por Oliveira Pinto é marcação, que “é a batida fundamental e regular, que caracteriza o sobe e desce rítmico do samba”. Assim, a marcação serve de referencial de tempo no processo musical como um todo, assumindo a base métrica, permanecendo implícita mesmo na ausência de instrumentos que os represente de forma exclusiva (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 93).

A execução de motivos rítmicos por instrumentistas diferentes pode resultar em dois fenômenos interligados. O primeiro, denominado de *cross-rhythm* (cruzar-rítmico), surge quando uma nova configuração sonora é gerada a partir da combinação de duas ou mais linhas rítmicas, executadas simultaneamente por instrumentistas diferentes. O segundo, chamado *interlocking* (complementaridade) acontece quando um mesmo padrão rítmico é executado de forma intercalada e complementar entre os músicos (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 101, 102). Neste ponto, “este intercalar dos impulsos é aspecto tão constitutivo da música africana e afro brasileira, que acontece inclusive na forma como a mão direita e a esquerda se complementam ao percutirem um tambor” (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 102).

Neste sentido, Simha Arom chama a atenção para o fato de, na música oriunda da África Central, as diferentes partes instrumentais que são executadas simultaneamente não darem a

impressão de serem ordenadas verticalmente, mas sim de se localizarem diagonalmente, de acordo com um princípio de atravessamento (“crossing”) ou entrelaçamento de ritmos individuais (AROM, 1989, p. 91).

Por fim, a dificuldade que se tem em registrar certas configurações rítmicas em partitura de escrita ocidental como acontece, por exemplo, com o samba, não está relacionada às “estruturas polirrítmicas ou valores aparentemente irracionais – a uma suposta “micro rítmica” – da trama das diferentes partes, mas advém, entre outros, de uma flutuação contínua, quase imperceptível entre diferentes motivos” (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 99).

Os motivos rítmicos são flexíveis e, portanto, não metronômicos – embora se encaixem sempre em um pulso elementar, o qual é, por definição, elástico. Neste sentido, “a identificação de micro ritmos e unidades mínimas, menores do que as pulsações elementares e inseridas no processo musical, se apresenta excessivamente ocidental no seu enfoque” (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 104).

Assim, esta elasticidade do pulso elementar leva à definição de rede flexível, que consiste na organização de uma teia formada pela ação complementar das relações (como acontece numa bateria de escola de samba). Nesta rede, ao mesmo tempo em que o desvio a um pulso rígido é regra, a flexibilidade da mesma é tênue (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 104).

A música da África Central mantém um comprometimento com a manutenção das medidas e proporção das durações, o qual está estreitamente relacionado com o conceito de periodicidade. Este conceito pode ser definido pela estabilidade e previsibilidade de um ciclo temporal constituído por eventos similares que reaparecem em intervalos regulares de tempo, sem admitir *accelerandos*, *rallentandos* ou *rubatos* (AROM, 1989, p. 91).

2.2 Derivações dos conceitos para a escrita do Jongu

Escrita é uma coisa e conhecimento é outra. Escrita é uma fotografia do conhecimento, mas não é o conhecimento em si. O conhecimento é uma luz que existe no homem (HAMPÂTÉ BÂ, 1981, p. 168, *apud* MUKUNA, 2018, p. 15, tradução nossa¹⁷).

A afirmação de Hampâté sublinha o fato de existir uma dimensão do conhecimento que não é passível de ser representada a partir da escrita. Por sua vez, Agawu (1995, p. 390) chama a atenção para o fato de a escrita da música, devido às características da notação, ser prescritiva, envolver a tradução de ações, a leitura de códigos, a decifração de signos e, em última instância,

¹⁷ “Writing is one thing and knowledge is another. Writing is the photograph of knowledge but is not knowledge itself. Knowledge is a light that is in man” (HAMPÂTÉ BÂ, 1981, p. 168, *apud* MUKUNA, 2018, p. 15).

a subjetivação do sentido. Ou seja, a notação precisa de um suplemento para uma compreensão mais profunda.

Ou seja, ao optarmos pela escrita de um material musical tão subjetivo, precisamos, no mínimo, entender os conceitos acima descritos para que a possamos interpretar de uma forma mais consciente. Desta forma, as minhas opções metodológicas para trabalhar este gênero, com consciência e com respeito às suas matrizes negras, vão ao encontro do que Letieres (2017) veiculou através do desenvolvimento do seu método Universo Percussivo Baiano (UPB), o qual se caracteriza pela conjugação dos dois saberes: o africano e o europeu.

Isto significa que Letieres não abre mão da escrita musical de tradição europeia, “já sedimentada e tão minuciosamente desenvolvida”. Porém, a compreensão da partitura só surge após existir uma compreensão através do corpo sendo, para isso, necessário que a pessoa experiencie a música antes de aceder a ela visualmente através da partitura. Assim, só depois de absorvermos esse balanço é que poderemos ser capazes de decodificar corretamente a sua tradução em escrita musical (LEITE, 2017 p. 35-37).

Com este objetivo, Leite (2017, p. 44) usa um princípio de escrita usado pelo *jazz* e pelos músicos cubanos, para escrever dentro dos padrões europeus, mas executando a leitura com consciência das *claves* rítmicas. Para tal, o primeiro passo, anterior à leitura, é o de criação da “*clave* consciente”. Só esta consciência permitirá ao músico uma boa interpretação da escrita.

Assim, no capítulo II, depois fazer uma apresentação do jongo e mostrar quais as especificidades do Jongo da Serrinha (comunidade jogueira de referência para o meu trabalho), apresento o meu trabalho de transcrição dos toques dos tambores, das palmas e dos passos de dança, os quais constituem os elementos rítmicos percussivos que definem a sua música. A transcrição dos passos de dança cumpre o objetivo de demonstrar como os movimentos dos pés, ao mesmo tempo que constituem importantes informações de estruturação rítmica, se relacionam com as células dos tambores.

No entanto, estas transcrições servem apenas de guias que fornecem uma visão parcial do fenômeno abordado. Esta escrita, além de não mostrar a flexibilidade e a flutuação dos motivos rítmicos que definem o jongo, não fornecem dados relativamente a timbres de referência, movimentos de ação, ou formas de execução. Por esse motivo, o recomendado será fazer a leitura das transcrições juntamente com a visualização dos vídeos demonstrativos, cujos *links* estão disponibilizados em rodapé.

II. JONGO DA SERRINHA – TRANSCRIÇÃO DE UMA CULTURA PRESENTE NOS TAMBORES, NAS PALMAS, NO CANTO E NOS MOVIMENTOS

1. Jongo: manifestação de uma cultura Banto que sobreviveu a duas diásporas

Pisei na pedra
 Pedra Balanceou
 Levanta meu povo
 Cativo se acabou
 (JONGO DA SERRINHA, 2002, faixa 1).

O jongo é uma manifestação cultural brasileira de origem africana, que nasceu nas fazendas de café do Vale do Paraíba da região sudeste do Brasil, onde trabalhavam escravizados de origem bantu que se reuniam para cantar, tocar e dançar para amenizarem o cansaço do trabalho e a saudade da sua terra natal (ROCHA, 2019, p. 274; JONGO DA SERRINHA *et al.*, orelha da contracapa).

A família bantu¹⁸ é um grupo etnolinguístico que partilha uma mesma origem, incluindo todos os africanos oriundos do espaço geográfico iniciado ao sul do Gabão até sul de Angola, alguns vindos de Moçambique e certas partes da África do Sul. Além desta origem comum, estes seres humanos eram capturados, passando juntos longos períodos de tempo, que poderiam durar mais de dois anos até serem comercializados. Durante este período dava-se uma cristalização dos denominadores culturais comuns, os quais pertencem ao domínio cultural imaterial. Fazem parte destes as ideias, as crenças, a religião, os valores, a musicalidade, os quais sobreviveram à travessia dos escravizados que viajaram para o Brasil durante a primeira diáspora africana (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 88). Assim, escravizados de origem bantu ocuparam a maior parte dos territórios no centro sul do continente americano, o que corresponde às áreas do sudeste e centro oeste do Brasil, e desenvolveram trabalhos essencialmente braçais: plantação, engenho, garimpos (CURSO DE..., 2020; MUKUNA, 1978, p. 97-98).

Com esta diáspora negra¹⁹, foram transplantados para o Brasil elementos da respectiva prática cultural, dentre eles o patrimônio musical. Podemos identificar, ao nível musical, dois tipos de contribuições bantus no Brasil. Por um lado, instrumentos musicais tais como a cuíca,

¹⁸ Untu significa pessoa; ba significa plural. Neste nome fica clara a importância da comunidade que se forma a partir da soma das personalidades (CURSO..., 2020).

¹⁹ Para o aprofundamento sobre a história da diáspora negra do Brasil e de todas as repercussões desta imigração forçada de povos africanos, vale conhecer o “*Projeto Querino*”. Este, através de uma série de artigos e *podcasts*, conta a história do Brasil a partir de um olhar afrocentrado. Neste contexto, chamo a atenção para o episódio 3 – *Chove chuva*, que nos mostra, por exemplo, como é que ritmos que nos remetem à africanidade, como é o caso do samba, são tidos como menores, o que se reflete, inclusive, ao nível da remuneração dos seus artistas. Este projeto tem idealização e coordenação do jornalista Tiago Rogero; apoio do Instituto Ibirapitanga; consultoria em História de Ynaê Lopes dos Santos e consultoria narrativa de Paula Scarpin e Flora Thomson-DeVeaux, da Rádio Novelo (ROGERO, 2022): <https://projetoquerino.com.br>.

o berimbau, o caxixi, o agogô; por outro lado, padrões rítmicos que nos remetem para a sua origem geográfica e para funções dentro das tribos (MUKUNA, 1978, p. 97). Em solo brasileiro, essa bagagem cultural foi reorganizada dentro dos novos espaços e se mantém viva até hoje, após cinco séculos (OLIVEIRA PINTO, 2004, p. 88).

Com a abolição da escravatura, novas diásporas internas das populações negras do Brasil aconteceram, e novas cartografias foram se desenhando, as quais se manifestaram, essencialmente, por movimentos das áreas rurais para as cidades, movimentos do norte para o sudeste, e movimentos do centro para a periferia (CURSO..., 2020). Foi desta forma que o jongo, que nasceu como uma expressão essencialmente rural, ganhou novos contornos no período pós-abolicionista, entre séculos XIX e início do século XX, o qual permitiu e exigiu novos fluxos migratórios desses povos para centros urbanos onde pudessem se inserir nos mercados de trabalho (ROCHA, 2018, p. 274).

Esta mudança geográfica acarretou dois tipos de consequências, de acordo com o local de destino das comunidades descendentes de escravizados. Por um lado, assistimos ao enfraquecimento do jongo nos centros urbanos, o que se deveu a vários fatores, dentre eles: a dispersão de seus praticantes em consequência da migração e dos processos de urbanização; o obscurecimento destas práticas por outras expressões de maior apelo junto ao crescente mercado de bens simbólicos; e, ainda, a vergonha motivada pelo preconceito, expresso pelos segmentos da sociedade abrangente, relativo às práticas culturais afro-brasileiras (VIANNA & TRAVASSOS, 2005, p. 15).

Por outro lado, certos morros do Rio de Janeiro, que no início do século XX permaneciam, ainda, como áreas semirurais, permitiram a reunião de pessoas com baixo poder aquisitivo, o que resultou no fortalecimento de laços e manutenção de manifestações culturais de raiz africana, como é o exemplo do jongo, como sendo um fator de integração, construção de identidades e reafirmação de valores comuns. Assim, nos morros, assistimos à tendência a “um tipo de manifestação cultural bem diversa da dos núcleos urbanizados (a cidade), um tipo de manifestação cultural bem mais relacionada com as verdadeiras origens desse mestiço povo brasileiro” (SILVA, 1981, p. 29 *apud* GANDRA, 1995, p. 57).

Diante das desigualdades econômicas, da exclusão social e da invisibilidade deste fazer cultural junto aos demais segmentos da sociedade brasileira, algumas comunidades jongueiras²⁰

²⁰ O Dossiê do IPHAN: Jongo no Sudeste (VIANNA & TRAVASSOS, 2005), identificaram as seguintes comunidades jongueiras no estado do Rio de Janeiro: Serrinha (Madureira); Fazenda de São José (Valença); Barra do Pirai; Miracema; Pinheiral; Santo Antônio de Pádua; Bracuí; e Mambucaba. No Estado de São Paulo foram identificadas e contatadas: Guaratinguetá; Cunha; Piquete; São Luís do Paraitinga; e Lagoinha. No Espírito Santo foram identificadas: São Mateus e Conceição da Barra.

têm desenvolvido soluções próprias de preservação de seus saberes e expressões. É neste ponto que a comunidade da Serrinha, morro localizado em Madureira (subúrbio do Rio de Janeiro), merece destaque, pois conseguiu, a partir da vovó Maria Joanna e de seu filho Darcy Monteiro, duas importantes figuras para a manutenção desta manifestação, preservar a tradição do jongo ao mesmo tempo que o reinventaram e o levaram para fora dos limites da Serrinha (ROCHA, 2019, p. 274; GANDRA, 1995, p. 85).

1.1 Jongo da Serrinha: o seu nascimento

E através do meu conhecimento e dos meus estudos de música particular – que eu não sou oriundo de nenhuma universidade – a gente adaptou o violão, adaptou o contrabaixo, já botei até pistão para tocar, trombone, mas os purista não aceitam muito né, mas eu gosto assim (...) Você pode tocar até piano. Nós não temos que ter preconceito. Por uma música ser negra não quer dizer que ela tenha que ser necessariamente tocada somente com tambor. Eu já usei até violino no jongo né. Fui censurado por muitos. Mas usei, eu queria ver como é que ficava não é? E ficou muito bom (FITAMARELA, 2020, fala de Darcy Monteiro, 02:15).

O morro da Serrinha começou a ser povoado no início do século XX quando “os fundos das chácaras do morro começaram a ser loteadas e construídas casas de estuque, sapê, zinco. Sem luz, sem água, o acesso fazia-se através de pequenos trilhos abertos no mato” (GANDRA, 1995, p. 57). Este foi povoado, majoritariamente, por pessoas ligadas por laços de parentesco e amizade: “a Serrinha era uma família só, como nessas fazendas. Eram todos por um, um por todos” (SILVA, 1981, p. 29, *apud* GANDRA, 1995, p. 58).

Uma dessas famílias foi a família Monteiro, família da matriarca vovó Maria Joanna:

Vovó Maria Joanna foi uma mãe de santo visionária. Nasceu em 1902 e viveu até 1986. Umbandista, uma das principais responsáveis pela preservação e difusão do jongo no país. Parteira, líder comunitária, produtora cultural, diretora artística, gestora, compositora, sambista, criou junto com seus filhos Eva e Darcy o grupo Jongo da Serrinha (JONGO DA SERRINHA *et al.*, 2022, p. 12).

Maria Joanna Monteiro nasceu na Fazenda da Saudade, perto da Fazenda Bem-Posta, em Marquês de Valença, estado do Rio de Janeiro, onde aprendeu a dançar jongo. De acordo com um depoimento da vovó Maria Joanna, recolhido por Edir Gandra (1995, p. 84, 85), o jongo da sua infância tinha as seguintes características: era dançado no terreiro e ao ar livre, junto a uma fogueira, sempre à noite e em dias festivos; os participantes eram, na sua maioria ex-escravizados velhos, e não havia assistência (ou seja, possuía uma carácter mais funcional do que artístico); eram usados três tambores de tamanhos diferentes (caxambu, candongueiro e angoma-puita) confeccionados de forma artesanal, a partir de tronco de árvore e couro de boi ou cabrito, os quais eram esquentados no fogo; a forma de dançar é basicamente igual à que se

vê na Serrinha; a roda de jongo é aberta com um ponto de louvação, onde se pede licença e proteção e termina com um ponto de despedida.

Quando vovó Maria Joanna se mudou para a Serrinha, levou com ela esta tradição, mantendo as rodas de jongo nos dias festivos de São João, Santo Antônio e São Pedro. No entanto, esta foi percebendo que o jongo estava morrendo com a morte dos jongueiros e incentivou o seu filho Darcy a abrir as rodas de jongo às crianças: “meu filho, acho que você tem que colocar as crianças para dançar porque o jongo está se extinguindo, vai acabar” (JONGO DA SERRINHA, 2017, fala de Tia Maria).

Assim, a vovó Maria Joanna foi a grande responsável por incentivar mestre Darcy a divulgar esta expressão musical que, tradicionalmente, se limitava à prática de fundo de quintal por parte dos membros mais velhos das famílias descendentes de escravizados, estando as crianças, tradicionalmente, proibidas de participar. Esta medida permitiu abrir o jongo para pessoas de fora dessas famílias e dos limites geográficos do morro da Serrinha. Desta forma Darcy, que era um músico apaixonado pelo jongo, não tardou a disseminá-lo, ensinando às crianças tudo o que se relacionava com esta arte: canto, dança, toques característicos dos tambores.

Darcy Monteiro nasceu no dia 31 de dezembro de 1932, no morro da Serrinha e é filho de Maria Joanna Monteiro e Pedro Monteiro. É músico profissional desde os 16 anos e foi responsável pela introdução do agogô no samba da escola do Império Serrano em 1947 e pela introdução dos instrumentos de cordas e sopro no jongo. Darcy foi, também, um dos fundadores do primeiro grupo profissional de jongo a partir do seu núcleo familiar – grupo Bassam (GANDRA, 1995, p. 87-88, 95). Com este nome, o Jongo da Serrinha lançou seu primeiro LP, intitulado *Quilombo*²¹ (GRUPO BASSAM..., 1973), juntamente com o grupo Capoeira Angola. Neste álbum, é possível escutarmos os jongos *A Saracura*, *As baratas*, *Sabão* e *Paraibano* com solista e coro feminino acompanhados da percussão dos tambores, das palmas e do agogô.

Posteriormente, surgiu o Grupo Cultural Jongo da Serrinha, também fundado pelo mestre Darcy juntamente com seu núcleo familiar, o qual fez, em 2022, 60 anos. Desde o seu nascimento enquanto grupo cultural, o Jongo da Serrinha tem desenvolvido uma série de

²¹ LP *Quilombo* (JONGO BASAM..., 1973): <https://www.youtube.com/watch?v=iXIGkIlu40c>
Jongos: *A Saracura*: 18:25/ *As baratas*: 21:23/ *Sabão*: 24: 20/ *Paraibano*: 26:20/ *Ritmo de jongo n. 1*: 28:22/ *Ritmo de jongo n. 2*: 30:35

espetáculos²², aulas e oficinas²³ – como é o caso da Oficina de Jongo que acontece desde março de 2022 na Arena Carioca Fernando Torres, no Parque Madureira, na qual participo enquanto aluna.

Relativamente à produção fonográfica, enuncio os dois álbuns do Jongo da Serrinha que serviram de matéria prima para a elaboração dos modelos de acompanhamento e arranjos de jongo para piano desenvolvidos na “Oficina de arranjo e transcrição de jongo para piano”, cujo processo será descrito no capítulo IV: O piano no jongo.

O primeiro é o álbum *Jongo da Serrinha*²⁴ (JONGO DA SERRINHA, 2002) que reúne 13 canções do cancionário da Serrinha, gravado ao vivo, e teve a participação de Mestre Darcy do Jongo sendo ele todo uma homenagem ao mestre. O segundo é o álbum *Vida ao Jongo*²⁵ (JONGO DA SERRINHA, 2013), que reúne 22 jongos de compositores renomados no ambiente do Jongo da Serrinha, como é o caso de vovó Maria Joanna, Darcy Monteiro, Thiago da Serrinha ou Lazir Sinval; e também compositores com sólidas carreiras na música popular brasileira, como são exemplo Wilson Moreira, Nei Lopes ou Paulo César Pinheiro.

Mestre Darcy tinha um sonho de levar o jongo para o meio orquestral, falecendo em 21 de dezembro de 2001 sem concretizá-lo. No entanto, os seus esforços permitiram o renascimento do Jongo no Sudeste, culminando em seu registro como patrimônio imaterial da cultura brasileira no dia 15 de dezembro de 2005 por parte do IPHAN (ROCHA, 2018, p. 37-38). Darcy também colaborou profissionalmente com artistas de gêneros diversos, como Ataulfo Alves, Dizzy Gillespie, Severino Araújo, Paulo Moura e Milton Nascimento (LUNA, 2013, *apud* GENTIL NUNES, 2013, p. 186).

Desta forma, ao mesmo tempo que mestre Darcy respeitou a história e tradição desta manifestação²⁶, conseguiu torná-la mais apelativa a um público mais jovem. Assim, de forma gradual, o jongo foi extrapolando os limites geográficos do morro da Serrinha, penetrando novos territórios, universidades e teatros (ROCHA, 2015, p. 90). A consciência da importância

²² Algumas destas apresentações merecem destaque: em junho e julho de 2003 realizaram uma emblemática temporada no teatro Carlos Gomes; durante os anos de 2011 e 2012 fizeram apresentações periódicas na sede do Cordão do Bola Preta (Centro, Rio de Janeiro) e em 2009 se apresentaram regularmente no Trapiche Gamboa (Praça Mauá, Rio de Janeiro). Em 2016, apresentaram-se no Festival Trem do Samba, realizado nas cidades de Lille e Nice (França) (ROCHA, 2018, p. 25).

²³ “Além das atividades artísticas, desenvolvem também serviços sociais atrás de sua própria ONG “(...) que promove ações integradas entre cultura, arte, memória, desenvolvimento social, trabalho e renda. Há 13 anos, se tornou oficialmente uma Associação Sem Fins Lucrativos (ONG, 2016, *apud* ROCHA, p. 25).

²⁴ Jongo da Serrinha (2002): https://www.youtube.com/watch?v=OiujiQ_T8nAs&t=533s.

²⁵ Álbum *Vida ao Jongo* (2013): <https://www.youtube.com/watch?v=6tOgscr-rwk&t=465s>

²⁶ Neste sentido, Mukuna define tradicional como pertencente a uma continuidade bem definida, cuja mera existência é vitalizada pelos conceitos ideológicos regulados pelas normas e valores, pertencendo a um grupo fixo, uma família, uma tribo, um grupo étnico, etc. Por sua vez, popular é um novo estado do tradicional, tirado do seu contexto vital, de onde tira sua identificação com um grupo determinado (MUKUNA, 1978, p. 100).

desta empreitada leva mestre Darcy a denominar a divulgação do jongo como um movimento de “resistência cultural”. Assim, “a estratégia de sensibilização e agregação dos ‘universitários’ (como ele os denominava) ao movimento proporcionou ao jongo a penetração da cultura na classe média, detentora naquele momento de recursos de institucionalização e preservação (Simonard, 2005, p. 32-45).

1.2 O Jongo da Serrinha hoje

O grupo cultural Jongo da Serrinha, fundado por Mestre Darcy e vovó Maria Joanna, mantém-se em plena atividade dentro e fora da comunidade, sendo o único grupo de jongo que se apresenta com instrumentação que vai além dos três tradicionais tambores. Em 2022, 60 anos depois da sua formação, o alcance deste grupo cultural e artístico vai muito além da sua dimensão musical:

O Jongo da Serrinha é hoje um grupo sócio cultural, coordenado por mulheres, em sua maioria negra, que hoje envolve cerca de 200 pessoas entre músicos, dançarinos, gestores, professores e cerca de 150 alunos anuais na Casa do Jongo da Serrinha, sua sede na comunidade da Serrinha, uma das primeiras favelas do Rio de Janeiro, situada na zona norte da cidade.

Completando 60 anos de história, é também um movimento social na luta antirracista e decolonial criando ações continuadas de salvaguarda em educação, arte, cultura, cidadania, feminismo negro e formação política.

Um grupo que é um quilombo e uma família ao mesmo tempo e hoje uma das mais importantes referências da cultura negra nacional. (JONGO DA SERRINHA *et al.*, 2022, orelha da contracapa).

O livro *Conversas de Quintal* (2022), produzido pelo Jongo da Serrinha, reúne as conversas desenvolvidas de forma virtual, durante o período de pandemia, entre duas importantes lideranças do Jongo da Serrinha. São elas as amigas Lazir Sinval e Deli Monteiro, descendentes, respectivamente, das famílias Oliveira e Monteiro. Estas histórias transportam-nos para as lembranças de “todos os mais velhos e mais velhas” (JONGO DA SERRINHA *et al.*, 2022, p. 10). Nele é descrita a importância de outras importantes mulheres negras que, ao lado da vovó Maria Joanna e do mestre Darcy, permitiram todas as conquistas do Jongo da Serrinha a que assistimos hoje. São elas as matriarcas vovó Maria Tereza, tia Eva e tia Maria do Jongo.

Assim, vovó Tereza:

Vovó Tereza nasceu em 1864 e foi sobrevivente da escravidão. Trabalhou em seguida como doméstica da “casa grande” e depois como cozinheira de Marechal Deodoro da Fonseca. Foi mãe de mestre Fuleiro, e a jogueira mais velha da Serrinha até falecer com 115 anos em 1979. Foi visitando constantemente a comadre vovó Maria Joanna, Darcy e Eva, que juntos, no terreiro, criaram a primeira formação do Jongo da Serrinha (JONGO DA SERRINHA *et al.*, 2022, p. 12).

Tia Eva:

Eva Emely Monteiro nasceu em 1938 e encantou-se em 1994. Foi fundadora do Jongo da Serrinha junto com sua mãe vovó Maria Joanna e seu irmão mestre Darcy do Jongo. Mãe de Deli Monteiro, foi produtora cultural, cozinheira, compositora, sambista e gestora de conflitos (JONGO DA SERRINHA *et al.*, 2022, p. 12).

Tia Maria do Jongo:

Tia Maria do Jongo nasceu em 1920 e foi a liderança do Jongo da Serrinha dos anos 90 até 2019. Seu quintal em Madureira foi um dos espaços mais importantes de preservação do jongo na cidade do Rio. Articuladora política, educadora, mãe, gestora, líder comunitária, dançarina, compositora, cantora, fundadora do Império Serrano, deixou um grande acervo de escritos, fotografias, documentos e prêmios colecionados e organizados ao longo da sua vida (JONGO DA SERRINHA *et al.*, 2022, p. 13).

Hoje, em 2023, o Jongo da Serrinha é comandado pela matriarca Deli Monteiro e Lazir Sinval:

Lazir Sinval é sobrinha de tia Maria do Jongo, liderança junto com Deli, além de cantora, compositora, dançarina, produtora, educadora, professora de jongo, diretora artística, gestora e articuladora política e comunitária” (JONGO DA SERRINHA *et al.*, 2022, p. 13).

Deli Monteiro é hoje a liderança do Jongo da Serrinha, herdeira do Axé da vovó Maria, vive na mesma casa que nasceu na Serrinha onde foi criado o Jongo da Serrinha e onde está preservado o terreiro Tenda espírita Cabana de Xangô. É cantora, contadora de histórias, gestora, articuladora política e comunitária” (JONGO DA SERRINHA *et al.*, 2022, p. 12).

Por fim, destaco a participação do Jongo da Serrinha no *Espetáculo do Sudeste*²⁷, promovido pela Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB). Este espetáculo faz parte de uma série desenvolvida pela OSB, onde são revisitados os vários gêneros provenientes de cada região do Brasil. Assim, este espetáculo percorre os vários estados do sudeste e, chegando ao Rio de Janeiro, um dos gêneros representados foi o jongo, através do Jongo da Serrinha, tendo como convidados: Lazir Sinval e Deli Monteiro na voz e Anderson Vilmar e Dilmar nos tambores.

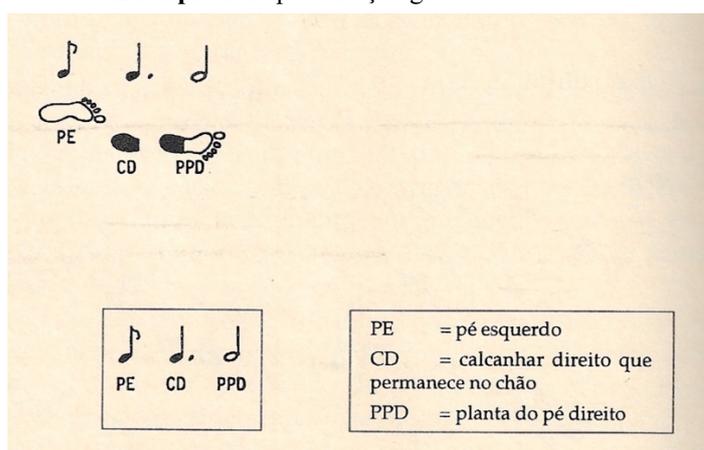
²⁷ A OSB do Brasil – espetáculo do sudeste: <https://www.youtube.com/watch?v=6m7AqAJ5rFE>. Apresentação do Jongo da Serrinha em: 21:22. Neste espetáculo podemos ver a orquestra sinfônica brasileira acompanhando as cantoras Lazir Sinval e Deli Monteiro, através de arranjos do pianista e arranjador Fred Natalino, os quais preservaram e respeitaram totalmente a estrutura melódica, harmônica e rítmica dos jongos. As violinos e sopros fazem contra cantos e por vezes dobram a melodia, fazendo também as melodias responsoriais; os contrabaixos e violoncelos têm uma função mais de marcação, reforçando as U.T; os percussionistas da OSB fazem a célula das palmas do jongo; os toques do candongueiro, caxambu e tambu são mantidos pelos percussionistas convidados do Jongo da Serrinha; a apresentação do Jongo da Serrinha é concluída com o grito Machado, ao qual os tambores respondem.

2. Considerações sobre as estruturas musicais do jongo: melodia, harmonia, ritmo, dança

Relembro que o enfoque da presente pesquisa é o entendimento da estrutura rítmica presente nos tambores, nas palmas e nos passos de dança do Jongo da Serrinha, fugindo ao âmbito desta um aprofundamento dos seus elementos melódicos e harmônicos. No entanto, de forma a melhor contextualizar este gênero, exponho, em seguida, alguns trabalhos que fizeram transcrições de alguns elementos musicais do jongo se socorrendo, para isso, do estudo de outras comunidades jongueiras além da Serrinha. São eles, por ordem cronológica: o livro *Jongo da Serrinha; do terreiro aos palcos*, que derivou da pesquisa de mestrado de Edir Gandra (1995); o Dossiê do IPHAN – *Jongo do Sudeste* de Letícia Vianna e Elizabeth Travassos (2005); o método *Ritmos brasileiros (para violão)* de Marco Pereira (2007); o método *Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros: Baião, Jongo & Maracatu*, de André Marques, (2018); e a dissertação de Filipe Rocha (2018) intitulada *Estruturas musicais e hibridação no jongo da serrinha*.

Edir Gandra (1995), já amplamente citada neste trabalho, traz importantes contribuições sobre as transformações sofridas no jongo na comunidade da Serrinha, entre as décadas de 1920 e 1980. Nele é feito o registro de seu repertório musical através da transcrição das letras e melodias dos pontos e das transcrições dos toques dos tambores, elementos que são escritos em compasso simples 2/4. Além disso, Gandra faz a representação gráfica do passo de dança tabeado no seu trabalho (GANDRA, 1995, p. 68).

Exemplo 1. Representação gráfica do tabeado



Fonte: Gandra (1995, p. 68).

No Exemplo 1, Gandra (1995, p. 68) representa graficamente o passo tabeado através do desenho dos pés com respectivas legendas indicando qual pé e qual parte do pé deve pisar o

chão. Por cima do desenho, coloca a figura rítmica correspondente. Apesar de não haver indicação de compasso, percebemos a sugestão de um compasso binário simples.

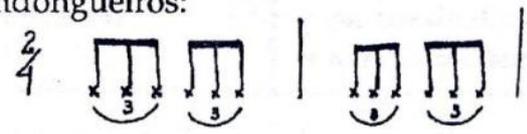
No Exemplo 2, podemos ver a transcrição dos padrões rítmicos do caxambu, de três toques de candongueiro, tambu e palmas. Neste exemplo, vemos um candongueiro responsável pela subdivisão ternária do tempo; um candongueiro martelo e mancador que divergem apenas numa nota que é omitida no candongueiro mancador, parecendo ser um apenas uma variação do outro. Todas as transcrições estão em compasso binário simples.

Exemplo 2. Padrões rítmicos dos tambores e das palmas do Jongo da Serrinha

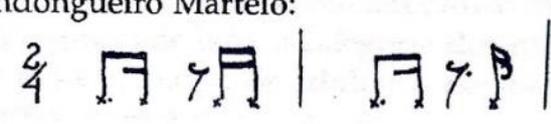
a) Caxambu:



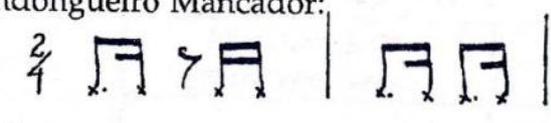
b) Candongueiros:



c) Candongueiro Martelo:



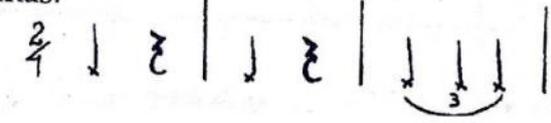
d) Candongueiro Mancador:



e) Tambu:



f) Palmas:



Fonte: Gandra (1995, p. 192).

Além destas transcrições, Gandra (1995, p. 127-191) desenvolveu uma série de transcrições de melodias com respectivas letras, numa seção denominada “Repertório Poético-Musical do Jongo da Serrinha”, o que nos remete para a valorização das letras dos jongs. Nesta

seção há a distinção entre os “pontos autênticos”²⁸ e os “pontos do repertório do show”²⁹. A autora mostra, ainda, que na Serrinha é feita a distinção, de acordo com a sua função, entre os pontos de “visaria ou bizarria” e os “pontos de demanda, gurumenta ou gromenta”. Os primeiros podem ter a função de louvação, quando cantados no início da roda; podem ter função de alegrar, cantando fatos quotidianos; ou função de despedida para fechar a roda. Por sua vez, os segundos (“pontos de demanda, gurumenta ou gromenta”), têm uma função de desafio, podendo corresponder a enigmas a serem decifrados, e se relacionam, também, com magia (GANDRA, 1995, p. 44). Assim, o livro de Edir Gandra representou, para mim, uma grande fonte de consulta, principalmente ao nível das letras dos pontos de jongo.

Vianna e Travassos (2005, p. 62-89) apresentam uma seleção de jongos de diversas comunidades da região do sudeste do Brasil, mas fazem a ressalva de que o jongo “é mais facilmente registrado em documentos audiovisuais do que por meio da escrita” por este ser uma manifestação que envolve canto e dança ao som de tambores (VIANNA & TRAVASSOS, 2005, p. 62). Neste dossiê, apresentam as transcrições de melodias de jongo, buscando representar o canto responsorial, ou seja, a alternância entre solista e coro, que é uma característica típica do jongo (Exemplo 3); o ritmo das palmas; e a batida da vara, que percute o corpo do tambor maior (no caso de jongo praticado em outras comunidades).

²⁸ Gandra dá o nome de “pontos autênticos” aos jongos que surgiram antes da sua profissionalização (1995, p. 114). Estes tinham a característica de serem compostos por melodias curtas e simples, subordinadas à palavra, sendo o teor dos versos o elemento mais valorizado. Nesta categoria estão incluídos os “pontos de demanda”, os “pontos de visaria” (1995, p. 70). Gandra faz uma transcrição destes pontos autênticos, com melodia cifrada e letras dos versos, onde percebemos que estes jongos têm, geralmente, apenas uma estrofe, a qual é cantada pelo solista e repetida integral ou parcialmente pelo coro (1995, p. 129-164).

²⁹ Gandra dá o nome de “pontos do repertório do show” aos jongos que surgiram depois da sua profissionalização, estando incluídos nesta categoria apenas os “pontos de demanda” (1995, p.114). Ao verificarmos as transcrições de Gandra, percebemos que os pontos do show possuem um número maior de estrofes (1995, p. 165 – 191).

Exemplo 3. Transcrição de melodia e canto responsorial da música *Paraíba* a partir do álbum *Quilombo* (GRUPO BASSAM..., 1973)

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a soloist part and a chorus part. The soloist part consists of two staves of music with lyrics: "Quem nasce na Pa-ra - i - ba Quem nasce na Pa-ra - i - ba, jon-". The chorus part also consists of two staves of music with lyrics: "É pa-ra-i - ba-no É pa-ra-i - guci-ro Quem nasce na Pa-ra - i - ba só Quem nasce na Pa-ra - i - ba Quem nasce no A-ma ba - no É pa-ra-i - ba-no É pa-ra-i - ba-no". The score includes triplets and rests.

Fonte: Vianna e Travassos (2005, p. 85).

O trabalho de Marco Pereira (2007, p. 36) é um método que aborda a rítmica do jongo juntamente com outros gêneros brasileiros, reservando a este apenas uma página. O autor faz uma breve descrição da constituição do “grupo instrumental de percussão do jongo”, não especificando, contudo, qual comunidade jongueira usa como referência. No Exemplo 4 podemos ver de que forma este traduz a sua rítmica para o violão, em compasso 6/8, cuja “marcação obedece a uma típica subdivisão ternária dos tempos que deixa evidente a sua origem africana” (PEREIRA, 2007, p. 36). Relativamente às opções harmônicas, percebemos a sua opção tonal, em Ré Maior.

Na primeira linha, Pereira (2007) apresenta uma síntese de todo o conjunto, em semicolcheias, que divergem apenas na sua acentuação. As notas da clave de sol com x correspondem a um efeito percussivo conseguido através do ataque sutil da mão direita sobre as cordas, sem tocá-las tradicionalmente.

Exemplo 4. Redução de jongo para violão

The musical score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It features a guitar part with lyrics: "D6 Asus9". The score includes a guitar part with a 6/8 time signature and a key signature of one sharp. The guitar part consists of two staves of music with lyrics: "D6 Asus9". The score includes a guitar part with a 6/8 time signature and a key signature of one sharp. The guitar part consists of two staves of music with lyrics: "D6 Asus9".

Fonte: Pereira (2007, p. 36).

O trabalho de André Marques (2018) é um método para piano que aborda os elementos melódicos e rítmicos do jongo. Apresento nesta seção as suas contribuições sobre as suas estruturas melódicas. Adiante, na seção 2 do capítulo III, detalharei melhor as suas contribuições para o conhecimento rítmico do jongo, o qual se relaciona diretamente com as possibilidades de transcrição do jongo para o piano.

Exemplo 5. Frase melódica base do jongo



Fonte: Marques (2018, p. 79).

No Exemplo 5 André Marques apresenta uma melodia construída a partir da dualidade rítmica binário *versus* ternário. Vemos que, na primeira unidade de tempo (de agora em diante U.T.) de cada compasso a melodia se forma em tercinas e na segunda U.T de cada compasso a melodia é apresentada em semicolcheias. Outros exemplos são trazidos por Marques, mas sempre tendo por base esta subdivisão ternária da primeira U.T. e binária da segunda U.T. André Marques também aponta para o fato de as frases do jongo aparecerem dobradas, como é visível no exemplo acima, tendo um caráter de “pergunta e resposta” (MARQUES, 2018, p. 79).

A pesquisa de Rocha (2018) trouxe bastantes subsídios para a presente investigação. Esta fala de forma aprofundada das estruturas musicais do Jongo da Serrinha. Ao nível rítmico, apresenta transcrições dos toques dos tambores, das palmas e do Machado!. Ao nível da melodia, apresenta transcrições de todas os jongos dos álbuns e DVD lançados pelo jongo da Serrinha – LP *Quilombo* (1976) *Jongo da Serrinha* (2002), DVD *Um Tributo a Mestre Darcy* (2005) e *Vida ao Jongo* (2013) – com as melodias dos solistas e as respostas do coro transcritas, todas devidamente cifradas (ROCHA, 2018, p. 189-252).

Rocha propõe, na sua dissertação, a classificação dos jongos em três tipos de categorias de acordo com sua estrutura formal e temática: jongos tradicionais, ou pontos tradicionais; jongos-canção; e jongos-enredo (ROCHA, 2018, p. 51). Assim, os “jongos tradicionais” correspondem à forma mais antiga de fazer o jongo, sendo na sua maioria de domínio público, contendo apenas uma seção (ROCHA, 2018, p. 52-56, Quadro 1).

Quadro 1. Os jongos tradicionais na discografia do Jongo da Serrinha

Álbuns	Jongos
LP Quilombo, 1976	<i>Sabão</i>
CD Jongo da Serrinha, 2002	<i>Eu Num é Doutô</i> <i>Desaforo</i> <i>Carneiro tá lá na Serra</i> <i>Mamãe Foi Pro Jongo</i> <i>Maria Sunga a Saia</i> <i>Bana Cum Lenço</i> <i>Vou Caminhar</i> <i>Benção de Deus</i> <i>Ai Morena</i>
DVD Um Tributo a Mestre Darcy, 2005	<i>Pra que Pente</i> <i>Mamãe Foi Pro Jongo*</i>
CD Vida ao Jongo, 2013	<i>Mariazinha</i> <i>Maria Sobe Morro</i> <i>Tia Luiza</i> <i>Maria Mocambira</i> <i>Sapucaia</i> <i>Barão de Aquina</i> <i>Toco Pequeno</i> <i>Pra Funda Quem É</i> <i>Adeus</i>

Fonte: Rocha (2018, p. 52).

Os “jongos-canção” têm uma estrutura que denuncia a sua influência do samba e partido-alto, o que se torna possível devido dos seus atores frequentarem, como vimos acima, os dois ambientes. Deste fato resultam jongos com duas seções, sendo uma delas o refrão (ROCHA, 2018, p. 56-62, Quadro 2).

Quadro 2. Os jongos-canção na discografia do Jongo da Serrinha

Álbuns	Jongos
LP Quilombo, 1976	<i>As Baratas</i> <i>Paraibano</i>
CD Jongo da Serrinha, 2002	<i>Pisei na Pedra</i> <i>Boi Preto</i> <i>Eu Chorei</i> <i>Guiomar</i> <i>Jongueiro Bom</i> <i>Caxinguelê</i> <i>Papai Subiu o Morro de São José</i> <i>Eu tenho Pena</i> <i>Coitado do Zé Maria</i> <i>Treze de Maio</i>
DVD Um Tributo a Mestre Darcy, 2005	<i>Galo Macuco</i> <i>Para Que Lavar Roupa, ou Sabão</i> <i>Caxinguelê*</i>
CD Vida ao Jongo, 2013	<i>Galo Macuco*</i> <i>Que Saudade</i> <i>Jongo da Serrinha</i> <i>Eu quero ver quem dança Jongo</i> <i>Caxinguelê*</i> <i>Jongueiro Canta</i> <i>Ah! Meu Deus do Céu</i>

Fonte: Rocha (2018, p. 58).

O termo “jongo-enredo” foi cunhado pelo mestre Darcy para classificar as suas próprias composições. A característica principal deste tipo de jongo está ligada à “quantidade de versos, bem mais extensa, compondo, em muitos casos, um longo e descritivo roteiro, de caráter épico. Embora algumas destas composições sejam cantadas nas rodas, elas são maiores e tipicamente destinadas aos shows” (ROCHA, 2018, p. 62) (jongo-enredo: ROCHA, 2018, p. 62-68, Quadro 3).

Quadro 3. Os jongos-enredo na discografia do Jongo da Serrinha

Álbuns	Jongos
LP Quilombo. 1976;	<i>A Saracura</i>
CD Jongo da Serrinha, 2002	<i>Bendito</i> <i>Vapor da Paraíba</i> <i>Caxambu de Sá Maria</i> <i>Finca a Tenda</i> <i>É de Lorena*</i> <i>A Saracura*</i>
DVD Um Tributo a Mestre Darcy, 2005	<i>Vou Pra Serra</i> <i>Preta Velha Jongueira</i> <i>A Saracura*</i> <i>Bendito*</i> <i>É de Lorena</i> <i>Vapor da Paraíba*</i>
CD Vida ao Jongo, 2013	<i>Preta Velha Jongueira*</i> <i>Vida ao Jongo</i> <i>Festa de Jongueiro</i> <i>Jongo do Mulato</i> <i>A Lua Girou</i> <i>O Negro e a Lua</i> <i>Engoma Roupa</i> <i>Dançando Caxambu</i> <i>Que Jongue</i> <i>Plantação</i> <i>Vou Pra Serra*</i>

Fonte: Rocha (2018, p. 63).

Veremos, no capítulo IV correspondente ao piano no jongo, que os jongos escolhidos para as transcrições são, de acordo com a classificação de Rocha (2018), do tipo jongo-canção e jongo-enredo.

Relativamente à harmonização das melodias realizada pelos instrumentistas da comunidade da Serrinha, Rocha demonstra que, dos 38 jongos analisados, 28 apresentaram uma estrutura tonal, respeitando a seguinte sequência (ou elaborações/ampliações a partir desta) I – ii – V7 – I (ROCHA, 2018, p. 127). Por sua vez, o modalismo é mais raro, mas também possível (ROCHA, 2018, p. 130).

Para a sua investigação, Filipe Rocha desenvolveu uma pesquisa de campo, tendo tido a oportunidade de tocar os tambores. Esta experiência levou-o à constatação de que o ritmo executado nos tambores pelos jongueiros na comunidade da Serrinha, “em hipótese alguma”, poderia ser transcrito em compasso simples, a não ser por meio de quiáleras constantes (ROCHA, 2018, p. 48). Pelo que todas as suas transcrições são desenvolvidas em compasso binário composto 6/8 como é visível através do Exemplo 6, com as transcrições do caxambu e candongueiro, dispostos verticalmente.

Exemplo 6. Transcrição de Filipe Rocha dos toques do candongueiro e caxambu

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Candongueiro' and the bottom staff is labeled 'Caxambu'. Both staves are in 6/8 time. The Candongueiro staff has a treble clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and rests. The Caxambu staff has a bass clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and some sixteenth notes.

Fonte: Rocha (2018, p. 48).

Estes trabalhos funcionaram, assim, como valiosos pontos de partida para a etapa de transcrição. Assim, devo salientar que as transcrições desenvolvidas no próximo ponto dizem respeito a uma realidade rítmica do Jongo da Serrinha, a qual representa uma das muitas comunidades jongueiras do Sudeste. Cada uma destas, apesar de terem em comum a sua origem banto, desenvolveu seus toques, suas palmas, passos de dança e pontos de jongo de forma particular.

3. Transcrições dos elementos rítmicos do Jongo da Serrinha

3.1 Transcrição dos elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha

Apesar de o mestre Darcy ter incluindo instrumentos melódicos e harmônicos no jongo, a verdade é que a estrutura rítmica deste é dada através da combinação de três tambores, sendo a partir do entendimento do toque de cada um deles que se estrutura o canto, a dança e se acrescenta outro tipo de instrumentação. Segundo Thiago da Serrinha³⁰, esta junção corresponde à estrutura bantu de tocar tambor, a qual consiste na conjugação de três tambores que tocam segundo uma hierarquia que define a função de cada um: existe um tambor agudo

³⁰ Thiago da Serrinha é um cantor, compositor, multi-instrumentista, pesquisador e produtor musical, que iniciou a sua vida na música aos oito anos de idade no lugar onde nasceu, o Morro da Serrinha (Madureira).

que faz a base; um tambor médio grave que pode repetir o que o agudo está fazendo, ou compõe o toque com uma outra célula de base; e um tambor grave que, geralmente, completa os dois tambores agudo e médio. Assim, no Jongo da Serrinha o tambor agudo é o candongueiro, o tambor médio é o caxambu, e o tambor grave é o tambu³¹ (COMUNIDADE..., 2020, fala de Thiago da Serrinha, 20:40).

Na Serrinha, candongueiro e caxambu não são apenas os nomes dos tambores agudo e médio, respectivamente, mas também o nome dos respectivos toques. Estes têm suas levadas fixas, enquanto o tambu é usado para improvisos desenvolvidos a partir dos toques dos outros tambores. A transcrição destes toques em compasso 6/8 é opção do presente trabalho por ser considerada a opção mais fiel a valores tradicionais da manifestação e que vai ao encontro do que mestre Darcy defendia: “o jongo é um gênero que pulsa em três independentemente de existir uma melodia ou um passo de dança em dois (COMUNIDADE..., 2020, fala de Thiago da Serrinha, 20:40).

Apresento, em seguida, as minhas transcrições de cada toque, as quais foram desenvolvidas a partir do estudo de várias fontes: a minha própria experiência na oficina de jongo, dançando e tocando os tambores; as transcrições de Filipe Rocha (2018), as quais estão bem completas e serviram de base para o meu trabalho; a audição dos álbuns do Jongo da Serrinha; a visualização de documentários sobre o jongo da Serrinha disponíveis no *youtube* (*links* em nota de rodapé³² os quais, por vezes, apresentam algumas demonstrações dos toques e dos passos de dança; a visualização das videoaulas do Thiago da Serrinha no seu canal Comunidade percussiva, cuja *live* 10 corresponde ao jongo (COMUNIDADE..., 2021, *live* 10).

Assim, a partir da conjugação de todas estas fontes, surgiram as minhas transcrições do candongueiro, do caxambu, do tambu, das palmas e da convenção rítmica Machado! que serão apresentadas em seguida. Chamo a atenção para o fato de optar pela representação das células rítmicas em duas linhas, sendo que a primeira linha representa os sons mais graves, tocados mais perto do aro e a segunda linha representa os sons médios tocados no centro do tambor.

³¹ Demonstração dos toques dos três tambores por Thiago da Serrinha: <https://www.youtube.com/watch?v=6go6HQWG2AY&t=1127s>. *Caxambu*: 19: 40; *Candongueiro*: 20:10; *Tambu*: 25:40; Os três tambores tocando juntos: 37:00

Esta *live* de jongo faz parte de um conjunto de videoaulas, ministradas por Thiago da Serrinha, disponíveis no seu canal de *youtube* Comunidade Percussiva: <https://www.youtube.com/@ComunidadePercussiva>.

³² Documentário *Jongo da Serrinha* (DIGA SAMBA, 2014): <https://www.youtube.com/watch?v=pLO6KWgmPB0>.

Documentário *Homenagem a mestre Darcy do jongo* (FITAMARELA, 2021): https://www.youtube.com/watch?v=RK_9jKKzMeI&t=174s.

Documentário *Uma resenha com tia Maria do Jongo* (IMPÉRIO SERRANO MUSEU VIRTUAL, 2014): <https://www.youtube.com/watch?v=ffzOeD3Wf5U&t=806s>.

3.1.1 Toque do candongueiro

Exemplo 7. Transcrição do toque do candongueiro³³



Fonte: elaboração da autora.

No Exemplo 7, apresento o toque do candongueiro, o tambor agudo do Jongo da Serrinha. O seu toque apresenta um padrão rítmico curto e de formato memorável, que é repetido em forma de ostinato, permitindo poucas variações. Das figuras transcritas, as mais importantes são as que aparecem acentuadas e representam a marcação de cada U.T. Estas são tocadas na parte de fora da pele, mais próxima ao aro do tambor, o que lhes confere um som mais grave.

Por sua vez, as restantes figuras são executadas no centro do tambor, com a mão inteira repousando na pele, produzindo sons mais abafados. No entanto, dentre estes sons abafados, escrevi o sinal *tenuto* nas notas que se destacam e que conferem, por sua vez, a diferença de subdivisão característica do jongo em cada U.T. Assim, verificamos, que o *tenuto* colocado na segunda colcheia da primeira U.T acentua a subdivisão ternária desta; por sua vez, o *tenuto* colocado na metade da segunda U.T. aponta para subdivisão ternária na segunda U.T.

3.1.2 Toque do caxambu

Exemplo 8. Transcrição do toque do caxambu³⁴



Fonte: elaboração da autora.

O caxambu é o tambor médio do Jongo da Serrinha e, também, o mais importante, pois é a partir da internalização do seu “tum-tum-tum-pá”, representado pelas notas acentuadas na segunda U.T. e finalizando com o “pá” na primeira U.T. do compasso seguinte, que os jongueiros entendem a hora certa de executar os seus passos de dança. Esta acentuação do

³³ Para escutar a explicação sobre o toque do *candongueiro* acesse os seguintes vídeos: <https://www.youtube.com/watch?v=6go6HQWG2AY&t=1127s> : 20:10 – demonstração de Thiago da Serrinha. <https://www.youtube.com/watch?v=pLO6KWgmPB0> 11:15 – demonstração do filho do mestre Darcy.

³⁴ Para escutar a explicação sobre o toque do *caxambu* acesse <https://www.youtube.com/watch?v=6go6HQWG2AY&t=1127s> 19:40 – demonstração de Thiago da Serrinha. <https://www.youtube.com/watch?v=pLO6KWgmPB0> 10: 44 – demonstração do filho do mestre Darcy.

caxambu na segunda U.T do compasso torna difícil, para um ouvido menos familiarizado com a trama rítmica do jongo, entender o início de cada ciclo (Exemplo 8).

3.1.3 Toque do tambu

Exemplo 9. Transcrição do toque do tambu³⁵



Fonte: elaboração da autora.

O tambu é o tambor grave e solista do Jongo da Serrinha, não possuindo, por isso, um toque definido Serrinha. Assim, esta transcrição constitui uma elaboração a partir dos elementos que identifiquei a partir da minha experiência nas aulas de percussão, e as demonstrações apresentadas em nota de rodapé. Esta transcrição não esgota, no entanto, todas as suas possibilidades. Desta forma, o tambu vai improvisando de acordo com os acentos do candongueiro e caxambu. Como resultado, vemos que este vai costurando os espaços entre os toques, sendo que os impactos da sua linha sonora vão se encaixando nos momentos vagos deixados pelas outras, e vice-versa (Exemplo 9).

3.1.4 Palmas

Exemplo 10. Transcrição da célula rítmica das palmas³⁶ do Jongo da Serrinha



Fonte: elaboração da autora.

Além dos tambores, temos as palmas que, mais do que cumprirem um papel musical, na medida em que reforçam os acentos e o balanço promovido pela subdivisão ternária, têm a função de envolver todos os jongueiros no fazer musical. Assim, estas correspondem ao elemento rítmico executado por todos os membros da roda, conectando-os através de um mesmo pulsar. O seu padrão rítmico define o início de um ciclo que dura dois compassos. Esta definição serviu de norteador para entender o posicionamento do toque do caxambu e do candongueiro dentro do compasso. (Exemplo 10).

³⁵ Para escutar a explicação sobre o toque do *tambu* acesse

<https://www.youtube.com/watch?v=6go6HOWG2AY&t=1127s> 25:40 – demonstração de Thiago da Serrinha.

<https://www.youtube.com/watch?v=pLO6KWgmPB0> 11:55 – demonstração do filho do mestre Darcy.

³⁶Para escutar as palmas em Que Saudade acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=utgfvkpkNQU> (1:40).

ombros, em última análise o corpo todo entra neste grande fazer musical que é a dança. Ou seja, a dança implica o deslocamento de diversas partes do corpo em várias direções e em momentos diferentes, o que dificulta a sua representação (GRAEFF, 2015, p. 99).

Por sua vez, além da multidimensionalidade dos movimentos, existe, ainda, a liberdade de improvisação e criação, o que permite que cada um amplie, de várias maneiras, os seus movimentos básicos de acordo as fórmulas rítmicas sugeridas pelos instrumentistas. Mais ainda, os dançarinos podem encadear e reorganizar os seus movimentos a partir da integração da resultante rítmica dos diferentes instrumentos do conjunto. Desta forma, os diversos tipos de movimento fundamentam-se sobre o mesmo alicerce rítmico da percussão (NKETIA, 1991, p. 260, *apud* GRAEFF, 2015, p. 100-101). Os movimentos das diferentes partes do corpo são capazes de representar simultânea e alternadamente os pulsos elementares, os *beats*, a linha-rítmica e a improvisação (GRAEFF, 2015, p. 101).

Tendo em conta estas características dos movimentos de dança, e na ausência de conhecimento, da minha parte, de métodos adequados que traduzam, em duas dimensões, todos os diferentes níveis que podemos observar nos jongueiros, cujos movimentos são capazes de integrar desde os pulsos elementares através do balançar do corpo até à marcação a partir da troca de apoio de cada pé, a minha opção é a da representação apenas dos passos de dança os quais, em última instância, seriam os elementos percutidos do corpo.

Neste ponto, relembro que todas as comunidades jongueiras têm a sua forma de tocar os tambores e, da mesma forma, desenvolvem a sua própria forma de dançar. Por sua vez, dentro de cada comunidade não existe uma homogeneidade de passos porque cada corpo vai se movimentar dentro da sua realidade, dentro das suas possibilidades e limitações. Neste sentido, vale lembrar que, na África, o movimento compreende em si um vasto leque de significados, sendo este “um acervo de um complexo de alusões e repertórios de estímulo e de argumentos, traduzindo certa geografia do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades [...], o corpo testemunha e de registros.” (MARTINS, 2021, p. 162).

No entanto, com o objetivo de facilitar o ensino dos movimentos do jongo, o Jongo da Serrinha atribuiu apelidos carinhosos a cinco passos. Sobre estes passos, Lazir Sinval ressalta que estes são apenas um guia para introduzir os movimentos, de forma que os dançarinos têm total liberdade na execução dos mesmos, desde que se movimentem dentro do modelo rítmico sugerido pelos tambores (DIGA SAMBA, 2014, fala de Lazir Sinval).

Em seguida, passo a transcrever os passos que me foram ensinados na Oficina de Jongo da Serrinha: amassa café; mancador; tabeado; um, dois; e contratempo. As transcrições apresentam o caxambu como guia, uma vez que este, através do seu característico “tum-tum-

tum, pá! tum-tum-tum, pá!”, foi sempre a referência usada por Lazir ao longo da oficina, para a compreensão do momento certo de entrada de cada passo.

3.2.1 Amassa café

Exemplo 12. Transcrição do passo amassa café juntamente com a referência do caxambu

Amassa café

Caxambu

tum tum tum pá tum tum tum pá tum tum tum

um pé outro pé um pé outro pé

Fonte: elaboração da autora.

Este é o primeiro passo a ser ensinado e corresponde ao balançar do corpo para um lado e para o outro, através da troca de peso de um pé, para o outro pé. Os apoios de cada apoio correspondem aos acentos do candongueiro, reforçando a marcação de cada U.T. do compasso. Este passo permite a internalização de um pulsar em grupo, sendo este, geralmente, executado por todos os jongueiros que formam a roda (Exemplo 12).

Por cima da figura correspondente ao bater de cada pé no chão (semínima pontuada) apresento a legenda que demonstra o intercalar de cada pé a cada U.T, sendo que não existe regra para começar por um ou, ou por outro.

3.2.2 Mancador

Exemplo 13. Transcrição do passo mancador juntamente com a referência do caxambu

Mancador

Caxambu

tum tum tum pá tum tum tum pá tum tum tum

manca estica

Fonte: Elaboração da autora.

O passo mancador é executado através da troca de peso de cada pé na metade do tempo, trazendo uma subdivisão binária do tempo. Ao mesmo tempo, este passo traz uma movimentação através de um eixo vertical imaginário, sendo que, em cada troca de pé, troca

também a direção do movimento do corpo: o movimento de mancar, que traz o corpo para baixo se contrapõe ao movimento de esticar o corpo quando troca o pé (Exemplo 13).

3.2.3 Tabeado

Exemplo 14. Transcrição do passo tabeado juntamente com a referência do caxambu

	calcanhar	ponta	passo	passo	calcanhar	ponta	passo	passo	calcanhar
	dir.	dir.	dir.	esq. 2	dir.	dir.	dir.	esq. 2	dir.

Fonte: Elaboração da autora.

O passo tabeado foi representado por Edir Gandra (1995) e pode ser lembrado no Exemplo 1. Este corresponde ao passo mais característico do Jongo da Serrinha e acontece numa cadência binária. Nele vemos, além da comum alternância entre cada pé, a alternância entre três partes do pé direito, o qual pode pisar o chão com a ponta (correspondendo à planta do pé); pode pisar o chão com o calcanhar; ou simplesmente pode pisar o chão com o pé todo (Exemplo 14).

3.2.4 Um, dois

Exemplo 15. Transcrição do passo um, dois juntamente com a referência do caxambu

	um	dois	um	dois
--	----	------	----	------

Fonte: elaboração da autora.

O passo um, dois corresponde ao movimento intercalado de cada pé, primeiro o esquerdo e depois o direito, nas primeiras colcheias das segundas U.T. de cada compasso. Este passo reforça instabilidade provocada pela sobreposição do três contra dois na medida em que o toque do caxambu confere, na segunda U.T., uma subdivisão binária do tempo, enquanto o passo um, dois apresenta uma subdivisão ternária da mesma. Apesar de não se verificar nenhum movimento dos pés além do descrito, geralmente o corpo segue balançando de forma sutil,

demonstrando uma internalização das pulsações elementares que compõem a trama rítmica do jongo (Exemplo 15).

3.2.5 Contratempo

Exemplo 16. Transcrição do passo contratempo juntamente com a referência do caxambu

Contratempo

Caxambu

tum tum tum pá tum tum tum pá tum tum tum

Fonte: elaboração da autora.

O passo contratempo acontece numa cadência binária através do movimento intercalado de cada pé. No entanto, o movimento do corpo gera um acento na primeira pisada com o pé esquerdo, na primeira U.T., a qual corresponde a um passo mais largo, enquanto na segunda U.T. os passos são mais curtos e menos acentuados (Exemplo 16).

Por fim, disponibilizo a minha edição de vídeo com o nome *Transcrições dos elementos rítmicos não percussivos do Jongo da Serrinha* em nota de rodapé³⁸, onde apresento alguns vídeos com a demonstração de Lazir Sinval dos passos mancador e tabeado, aos quais acrescento as minhas respectivas transcrições em forma de legenda.

³⁸ Vídeo com as *Transcrições dos elementos rítmicos não percussivos do Jongo da Serrinha*: <https://www.youtube.com/watch?v=4viHvuK-zL4>.

3.3. Grade dos elementos rítmicos constitutivos do Jongo da Serrinha

Exemplo 17. Grade com os elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha e da sua resultante rítmica

The image shows a musical score for Jongo da Serrinha, organized into six horizontal staves. Each staff represents a different rhythmic element. The top staff is labeled 'Palmas' and shows a sequence of notes with accents. The second staff is 'Candongueiro', the third is 'Caxambu', and the fourth is 'Tambu'. The fifth staff is 'Mancador', which includes the text 'manca estica manca estica' repeated four times. The sixth staff is 'Tábado', which includes the text 'ponta passo passo calcanhar' repeated four times. Below the staves, there is a line of rhythmic notation representing the 'resultante rítmica', which is a synthesis of all the elements above. The score is written in a 6/8 time signature and uses various musical notations including notes, rests, and accents.

Fonte: elaboração da autora.

Uma das inovações da presente pesquisa é a elaboração de uma grade (Exemplo 17) onde distribuo verticalmente todos os elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha – correspondentes ao toque do candongueiro, do caxambu e do tambu, juntamente com a célula rítmica das palmas e da convenção final Machado! (transcritos na seção 3.1 deste capítulo), juntamente com os elementos rítmicos não percussivos representados, aqui, pelos passos de dança mancador e tabeado (transcritos na seção 3.2 deste capítulo). Na última linha apresento a resultante rítmica, a qual representa uma síntese sonora de todos os elementos representados, com seus acentos distribuídos ao longo do ciclo de pulsações elementares.

A distribuição destes elementos rítmicos de forma vertical permite a visualização da sobreposição dos ostinatos regulares (*timelines*). Percebemos que todos estes ostinatos necessitam de um compasso de duração para completar cada uma das sequências. Por sua vez, cada *timeline* tem uma distribuição de acentos diferentes ao longo do ciclo de 12 pulsações elementares. Assim, percebemos uma trama, em que os espaços vazios de uma *timeline* são ocupados pelos acentos de outra.

O resultado da sobreposição dos diferentes toques e movimentos é-nos fornecido através da última linha da grade correspondente à resultante rítmica. Esta é um sistema de notação que permite sintetizar a disposição dos acentos que caracterizam o toque de cada tambor ao longo da sequência de pulsos elementares.

Nesta resultante rítmica, o preenchimento das 12 pulsações elementares do jongo é representado no compasso composto 6/8 por um *continuum* de semicolcheias cujas acentuações podem ser pensadas em dois níveis: 1) As figuras grafadas com o sinal de acento representam a *timeline*, no grau mais elevado da hierarquia; 2) As notas menores correspondem às pulsações elementares mudas, ou seja, os padrões complementares da *timeline*, e que permitem o preenchimento integral de cada unidade de tempo.

Através do tipo de notação da resultante rítmica conseguimos perceber o ataque dos sons segundo a sua posição no ciclo de 12 pulsações elementares, desconsiderando as durações das notas, uma vez que o objetivo deste sistema não é compreender aspectos da sonoridade, como detalhes de sua articulação, mas prover uma representação rítmica que poderá ajudar, posteriormente, à escolha da textura pianística para representar estes elementos. Conseqüentemente, esta resultante sonora serve de guia para a organização dos arranjos, ajudando a definir que elementos podem ser suprimidos e quais são basilares para a estruturação rítmica do jongo.

A dualidade binária *versus* ternária, visível tanto vertical quanto horizontalmente, também se torna clara a partir deste exemplo. Refiro-me a uma dualidade ao nível horizontal devido ao fato de, ao observarmos os toques dos três tambores e palmas, verificarmos que cada compasso apresenta uma regularidade métrica em que a primeira U.T. tem uma subdivisão ternária, ao passo que a segunda U.T. apresenta uma subdivisão binária, reforçada através da localização dos acentos. Por sua vez, ao nos atentarmos à forma como os eventos rítmicos se encaixam verticalmente, percebemos que os movimentos de dança têm um balanço em dois, que sempre se encontram com os elementos percutidos na parte forte de cada U.T.

No entanto, no que concerne às transcrições dos passos de dança, relembro que estas apenas representam os movimentos dos pés, sem fazer nenhuma menção aos movimentos dos braços, ombros ou quadris. Portanto, a interpretação dos mesmos a um nível binário é redutora e não considera a existência da articulação de toda a pulsação elementar que se manifesta através de um balançar, às vezes sutil, outras mais marcado, das restantes partes do corpo. Assim, apesar de a dança acessar o nível binário, existe uma sensação em três correspondente à internalização de todos os níveis, a qual se manifesta a partir da articulação da pulsação elementar através dos movimentos do corpo.

Verificamos, nesta grade que, embora exista uma polirritmia manifestada pelos diferentes elementos rítmicos sobrepostos, não se verifica a polimetria que dificultaria o entendimento a partir da divisão em barras de compasso. Ou seja, o fato de todas as *timelines* representarem ciclos com a mesma duração (um compasso, ou 12 pulsações elementares),

permite que haja pontos de convergência entre as diversas camadas rítmicas. Assim, verificamos que cada U.T é marcada, seja pelos instrumentos de percussão, seja pelo percutir dos pés.

É certo que esta grade ajuda a organizar bastante todos os elementos. No entanto, não podemos esquecer que esta deve ser analisada de acordo com os conceitos desenvolvidos no capítulo I, nomeadamente o conceito de rede flexível, que parte do princípio que os acontecimentos não seguem uma rígida disposição vertical. Por sua vez, a flutuação das durações dos elementos que constituem esta trama faz com que estes se disponham quase diagonalmente, num vai e vem que lembra os movimentos do corpo de um lado para o outro, no seu intercalar de peso entre um pé e outro.

4. Jongo fora do terreiro

A mobilidade cada vez maior de grupos de ex-escravizados e de trabalhadores vindos das zonas rurais para os centros urbanos possibilitou, por um lado, o crescimento das cidades e, por outro, uma maior facilidade da circulação de informações e indivíduos. Assim, o compartilhamento de espaços públicos específicos (bares, centros culturais, shows, terreiros, praia) promoveu o encontro de artistas e interações culturais, muitas vezes, imprevisíveis (GENTIL-NUNES, p. 187, 2013).

Neste sentido, deu-se uma interpenetração dos gêneros musicais, onde ferramentas da cultura popular começaram a penetrar a música de concerto, e a música popular urbana, ao mesmo tempo que a própria música de concerto e a música popular brasileira fascinaram e influenciaram o Mestre Darcy.

Desta forma, trarei para discussão quais elementos musicais do jongo têm sido escolhidos por compositores (alguns conhecedores da tradição escrita), e de que forma estes têm sido incorporados na música de concerto, na música instrumental brasileira, no repertório de piano solo, e nas canções brasileiras.

Assim, algumas questões orientam o meu olhar sobre as composições que serão apresentadas em seguida: quais foram os elementos do jongo que foram escolhidos para incorporar as composições?; a remissão ao jongo é conseguido através da escolha da instrumentação?; percebemos as palmas, os tambores ou o canto responsorial?; a rítmica jongueira aparece?; os toques dos tambores, a métrica, a dualidade binária *versus* ternária é realçada?; seria possível dançar estas releituras de jongos?; o universo do jongo emerge através da temáticas presente nas letras, no caso das canções?.

4.1. Elementos do jongo na música de concerto

Como é que compositores conhecedores da tradição escrita abordaram o jongo nas suas obras? Villa-Lobos, por exemplo, no *Choros no 10 – Rasga o Coração*³⁹ (1929, *apud* SÃO PAULO SYMPHONY, 2021) para coro misto e orquestra, inclui em sua orquestração dois instrumentos típicos do jongo: o caxambu e a puita, espécie de cuíca de grandes proporções usada nos jongos rurais (GANDRA, p 68).

Apesar desta inclusão ter sido pensada, inicialmente, com os instrumentos de percussão originais, construídos a partir dos troncos das árvores, ela precisou ser adaptada devido à dificuldade de acesso e transporte desse tipo de membranofones, nos centros urbanos. Assim, o caxambu e a puita são substituídos, atualmente, por outros instrumentos mais comuns nas execuções do *Choros*, como é o caso dos atabaques ou congas, por exemplo (GENTIL-NUNES, p. 187, 2013). Não obstante o interesse demonstrado por Villa-Lobos relativamente ao jongo, as referências a este não foram além da inserção, no universo da música de concerto, de dois dos instrumentos que lhe dão voz.

Outro compositor de concerto que referenciou o jongo na sua obra foi o folclorista Luciano Gallet⁴⁰ através da obra *Suíte sobre Temas Negros Brasileiros*⁴¹ (1929, *apud* ENSEMBLE STANISLAS, 2021) para quarteto de madeiras com piano, composta por três movimentos: I – *Macumba*; II – *Acalanto*; e III – *Jongo*.

Neste terceiro movimento conseguimos identificar referências ao jongo principalmente através da linguagem das melodias interpretadas pelas madeiras. Este aspecto é especialmente visível no minuto 08:17, onde percebemos um jogo de pergunta e resposta, com a flauta fazendo intervenções que lembram as interjeições do coro da roda de jongo. Além disso, as frases são construídas a partir da alternância de padrões rítmicos, que apontam para subdivisões diferentes dentro de um mesmo compasso. No entanto, a dualidade binário *versus* ternário característica do jongo não é perceptível, nem nas melodias, nem tampouco na interpretação do piano, cuja marcação aponta, essencialmente, para a subdivisão binária do tempo.

Em 1955, César Guerra-Peixe homenageia o estado de São Paulo, compondo a *Suíte sinfônica n. 1*⁴² (GUERRA-PEIXE, 1955, *apud* WELLESZ THEATRE, 2012) a partir de

³⁹ Villa-Lobos: *Choros n.10: Rasga o coração* (1929, *apud* SÃO PAULO SYMPHONY, 2021) <https://www.youtube.com/watch?v=ye5CIuKbR90>

⁴⁰ Gallet desenvolveu uma pesquisa etnográfica sobre roda de jongo, a qual se constituiu no primeiro registro escrito sobre a manifestação em sua forma rural (Gallet, 1929, *apud* GENTIL-NUNES, p. 187, 2013).

⁴¹ Luciano Gallet: *Suíte sobre Temas Negros Brasileiros* (1929, *apud* EMSEMBLE STANISLAS, 2021) <https://www.youtube.com/watch?v=9bVL4ginm9s>

I – *Macumba* (0:07); II – *Acalanto* (3:08); III – *Jongo* (6:20).

⁴² Guerra-Peixe: *Suíte sinfônica n.: 1* (1955, *apud* WELLESZ THEATRE, 2012). <https://www.youtube.com/watch?v=0r6XC1AvyFg>

coleta⁴³ de quatro melodias e ritmos folclóricos pertencentes a este estado, e que configuram, cada um deles, um movimento desta suíte: I – *Cantaretê*; II – *Jongo*; III – *Recomenda de almas*; e IV – *Tambu*.

De forma imediata, percebemos a referência ao jongo através dos nomes do segundo e quarto movimentos, respectivamente *Jongo* e *Tambu*. Relativamente à construção da peça *Jongo*, é possível perceber um balanço em três que se contrapõe de forma harmoniosa à marcação binária. Nas duas composições percebemos uma liberdade nas melodias e harmonias.

4.2. Elementos do jongo da música instrumental brasileira

No terreno da música brasileira instrumental, o compositor de choro João Pernambuco compôs o jongo para violão *Interrogando*⁴⁴ (PERNAMBUCO, 1930, *apud* BAÚ DO GATO, 2018), o qual faz parte do repertório de violão presente em concursos (BONILLA, 2013, p. 89).

É possível relacionarmos alguns fragmentos melódicos curtos que aparecem no tema inicial da peça com os pontos de jongo. No entanto, no que concerne ao aspecto rítmico, talvez por João Pernambuco ser compositor de choros, o seu jongo tem uma divisão em 2/4. No entanto, Bonilla resalta a existência de uma clara intenção de João Pernambuco reproduzir no violão um ambiente percussivo, numa remissão aos tambores:

O uso consecutivo da sexta, quinta e quarta cordas não é um procedimento usual nas composições para violão, justamente por tornar a sonoridade obscura, pouco nítida, salvo se a intenção é justamente mascarar uma linha melódica em prol de um efeito percussivo, como no caso do jongo (BONILLA, 2013, p. 91).

O violonista e compositor Paulo Belinati tem como uma de suas composições mais divulgadas o *Jongo*⁴⁵ para violão solo, pela qual ganhou o primeiro prêmio de composição para violão no *8th Carrefour Mondial de la Guitare*, na Martinica, em 1998 (GENTIL-NUNES, p. 188, 2013)⁴⁶.

Das obras citadas acima, esta é a única que apresenta assumidamente a base métrica binária composta, característica do jongo do sudeste no presente. Além disso, na parte B da

I – *Cantaretê*; II – *Jongo* (5:35); III – *Recomenda de almas* (11:00); IV – *Tambu* (18:00).

⁴³ Esta pesquisa aconteceu durante sua estada em São Paulo (período de 1953 a 1961) e foi realizada com seu amigo folclorista Rossini Tavares de Lima. Rossini, posteriormente, publicou resenha sobre a obra (LIMA, 1957, *apud* GENTIL-NUNES, p. 188, 2013).

⁴⁴ *Interrogando* (JOÃO PERNAMBUCO, 1930, *apud* BAÚ DO GATO, 2018): <https://www.youtube.com/watch?v=cooL9pcje8Q>.

⁴⁵ *Jongo* (PAULO BELLINATI, 1978, *apud* ANNECYSAVOIE, 2008) violão solo: <https://www.youtube.com/watch?v=EWcTCg1q2aI>. *Jongo* com a Banda Pau Brasil (PAULO BELLINATI, 1978 *apud* INSTRUMENTAL..., 2009): <https://www.youtube.com/watch?v=FKgb-04h0DI>.

⁴⁶ Paulo Bellinati é quase um consenso entre os violonistas como um dos mais importantes representantes do violão brasileiro e *Jongo* foi a sua primeira obra a entrar no repertório internacional. Hoje, é raro ver um estudante de violão em qualquer lugar do mundo que não o tenha tocado (BONILLA, p. 95, 2013).

obra é utilizada a sobreposição do compasso binário composto com o ternário simples. Existem momentos, também, em que há a apresentação de material rítmico de forma isolada, desprovido de intenções melódicas.

Em relação a aspectos de execução técnica de *Jongo*, Bonilla (2013, p. 98) destaca a independência rítmica entre polegar e os demais dedos da mão direita, o que entende como a tradução para o violão da atuação de dois músicos diferentes no jongo. Este padrão acústico-mocional permeia grande parte da obra.

O pianista, arranjador e compositor André Marques apresenta, no álbum *Plural* (ANDRÉ MARQUES SEXTETO, 2015) a composição de jongo intitulada *Jongolé*⁴⁷. No método *Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros*, que será analisado no capítulo III (seção 2 – Revisão dos métodos) é explicado que este tema foi composto por influências do jongo e também de um outro gênero derivado deste: o batuque de umbigada. Esta influência pode ser observada pela levada da bateria, em que a caixa é tocada no aro, trazendo a sonoridade das matracas usadas no batuque (MARQUES, 2018, p. 165).

Esta composição captura elementos do jongo, fundindo-os com elementos do *jazz* (através da abertura para seções de improvisações) e outros ritmos. Um dos aspectos predominantes é o ostinato rítmico e melódico apresentado pelo baixo na parte A da música, o qual nos remete à circularidade presente no jongo.

São, também, visíveis alguns elementos rítmicos percussivos do jongo, como é o caso da célula das palmas que é marcada no prato da bateria em 01:25. Por sua vez, as palmas propriamente ditas são trazidas para a performance em 05:05 enquanto o trombone faz a melodia como se de um ponto de jongo se tratasse. Neste momento, a textura fica menos densa, apenas com percussões e trombone, e a subdivisão ternária do tempo emerge devido ao protagonismo das palmas.

O toque do caxambu é sugerido na seção de improvisação através da linha do baixo que adapta a sua célula rítmica à subdivisão binária do tempo, como podemos observar em 2:15. Por fim, o improviso do teclado em 04:00 traz *clusters* que remetem à sonoridade percussiva dos tambores.

⁴⁷ *Jongolé* (ANDRÉ MARQUES SEXTETO, 2015, faixa 4). Uma versão desta música está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ZpgI0sOAcM>

4.3. Elementos do jongo traduzidos para o repertório de piano solo

O regente, professor e compositor Oscar Lorenzo Fernandez faz parte da segunda geração nacionalista⁴⁸, que visava a conquista de uma identidade nacional através da música, a partir da utilização de temas folclóricos nas suas composições.

Assim, de acordo com as premissas do movimento, surge a peça *Jongo*⁴⁹, que faz parte da *Suíte brasileira n.3*, para piano solo. Nela, Fernandez opta pela escrita sem compasso, explorando, assim, o fenômeno de circularidade através da repetição de um padrão rítmico apresentado na mão esquerda. Esta escolha sugere a valorização, por parte do compositor, da *clave* como elemento organizador de toda a composição. Em relação à execução técnica de *Jongo*, esta peça exige o toque intercalado das mãos, o que nos remete à ação complementar de dois percussionistas tocando juntos.

Relativamente à estrutura rítmica da peça, apesar da opção de Lorenzo Fernandez de a escrever sem compasso, a sensação que esta nos dá, através das figuras rítmicas que compõem a melodia, assim como as que configuram o acompanhamento percussivo da mão esquerda (Exemplo 18), é de estar regulada por um compasso ternário simples. Como consequência, os passos de dança característicos do jongo não se encaixam nesta métrica. Ao mesmo tempo, a opção pela escrita numa região tão grave do piano, provavelmente para fazer alusão à sonoridade dos tambores, associada à pedalização, confere uma sonoridade extremamente densa e pesada, o que contrasta com a fluidez dos passos de dança nas rodas de jongo.

Exemplo 18. *Suíte brasileira n.3 – Jongo* (1942) para piano solo, de Lorenzo Fernandez

Fonte: Instituto... (2019a).

A compositora Najla Jabor também escreveu uma peça chamada *Jongo*⁵⁰, a qual se encontra entre as suas peças pianísticas mais conhecidas (INSTITUTO..., 2019b). Como

⁴⁸ Para aprofundar este tema: *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz (1981).

⁴⁹ Lorenzo Fernandez: *Suíte brasileira n. 3 – Jongo* (1942, apud INSTITUTO..., 2019a): <https://www.youtube.com/watch?v=82DCkDRXYpc>

⁵⁰ Najla Jabor: *Jongo* (INSTITUTO..., 2019b): <https://www.youtube.com/watch?v=XQeFDWgYL6g>

podemos ver no Exemplo 19, a compositora opta por escrever esta peça num compasso binário simples, 2/4. Por sua vez, o uso consecutivo de síncopes como elemento que determina todo o acompanhamento da mão esquerda remete-nos para um outro gênero musical, nomeadamente o choro.

Assim, a premissa da existência de uma mão responsável pelo acompanhamento não leva em consideração um elemento estruturante da música de matriz africana, que diz respeito à complementaridade dos elementos rítmicos. E, ainda, é relevante mencionar que, ao longo de todo a peça, não existe nenhuma alusão à polirritmia característica do jongo, assim como não existe nenhum elemento que nos remeta aos toques dos seus tambores ou das suas palmas.

Exemplo 19. Composição intitulada *Jongo* para piano solo, de Najla Jabor



Fonte: Instituto... (2019b).

Outro jongo com nome homônimo, escrito para piano, é da autoria de Theodoro Nogueira. As opções de elaboração métrica e rítmica desta peça apresentam algumas semelhanças com a anterior, nomeadamente: a escrita em compasso binário simples; e a síncope como elemento estruturante do acompanhamento da mão esquerda (INSTITUTO..., 2020b).

Por sua vez, a peça *Jongo* de Theodoro Nogueira sugere mais movimento, o qual é conseguido através de uma linha de baixo que constrói a harmonia de forma mais linear, o que sugere a execução por parte, por exemplo, de um contrabaixo (Exemplo 20).

Exemplo 20. Composição intitulada *Jongo* – para piano solo, de Theodoro Nogueira

Fonte: Instituto... (2020b).

Por fim, apresento a peça *Jongo*⁵¹ do pianista e compositor Pedro Lutterbach (2017, *apud* INSTITUTO PIANO BRASILEIRO, 2020a). Como é possível visualizar a partir do Exemplo 21, nesta composição Pedro Lutterbach usa o compasso binário composto para organizar toda a peça. Além disso, vamos percebendo, ao longo desta, as subdivisões das unidades de tempo que oscilam entre o três e o dois. O tipo de escrita sugere o recurso do toque intercalar das mãos, sublinhando o carácter mais percussivo da obra. Vemos, também, várias indicações de articulação, nomeadamente o toque *staccato*, tirando partido das potencialidades mais percussivas do piano, numa tentativa de aproximar o toque nas teclas do toque nos tambores.

Exemplo 21. Composição intitulada *Jongo*, para piano solo, de Pedro Lutterbach

Fonte: Lutterbach (2017, *apud* INSTITUTO PIANO BRASILEIRO, 2020a).

⁵¹Pedro Lutterbach: *Jongo* (2017, *apud* INSTITUTO PIANO BRASILEIRO, 2020a). <https://www.youtube.com/watch?v=8O3uA6INbTM>.

4.4. Elementos do jongo nas canções brasileiras

A cantora, compositora e instrumentista brasileira Beth Carvalho abre a faixa 12 do LP⁵² *Suor no Rosto* (1983) com a fala “Esta é a minha homenagem à vovó Maria Joanna e a todo o povo do Jongo da Serrinha”⁵³ (BETH CARVALHO, 1983). Nele, Beth Carvalho traz a seguinte seleção de pontos do Jongo da Serrinha: *Guiomar* (Darcy Monteiro, Tião Zarope); *Caxambu de Sá Maria* (Darcy Monteiro); *Sabão-Lava Roupa Com Meu Nome* (Candeia e Alvarenga); *Vapor na Paraíba* (mestre Fuleiro); *Boi Preto* (Darcy Monteiro); *Mataro (sic) o Zé Maria* (Vó Maria Joanna); *Pisei na Pedra* (Darcy Monteiro); *Papai na Ladeira* (Eva Emily Monteiro).

Nesta faixa os jongsos são cantados e tocados mantendo as suas melodias, letras e estrutura convencionais havendo a participação do pessoal da Serrinha para responder o coro e bater palmas. Além disso, estes jongsos são harmonizados, como era da estética do mestre Darcy, o qual participa tocando os tambores. A matriarca vovó Maria Joanna faz, também, uma participação especial, finalizando esta faixa 12 com a seguinte intervenção: “Assim, meu povo, é o jongo da Serrinha!” (BETH CARVALHO, 1983, 00:40).

O jongo foi, também, trazido para o LP *Negro Mesmo*⁵⁴ do cantor, compositor e escritor Nei Lopes (1983). Neste álbum, Nei Lopes se aprofunda na cultura africana e nas suas diásporas, sendo a primeira faixa, *A Epopeia de Zumbi*, uma homenagem a Zumbi dos Palmares, grande ícone da resistência negra no Brasil.

A faixa 5 deste álbum é o jongo intitulado *Jongo do Irmão café*, resultado da sua parceria com Wilson Moreira. Esta música permanece até hoje nas rodas de jongo através da sua letra que fala da resistência e da luta do povo africano, através da dura comparação estabelecida entre o café e a existência do negro escravizado no Brasil:

Auê, meu irmão café!
 Auê, meu irmão café!
 Mesmo usados, moídos, pilados,
 vendidos, trocados, estamos de pé:
 Olha nós aí, meu irmão café!
 (NEI LOPES, faixa 5, 1983, transcrição minha)

Por fim, o álbum *Áfrico – quando o Brasil resolveu cantar* (SÉRGIO SANTOS, 2003)⁵⁵ é um álbum de canções marcadas por um vigoroso espírito de africanidade compostas pelo

⁵² *Long Play*.

⁵³ LP *Suor no Rosto* (BETH CARVALHO, 1983): <https://www.youtube.com/watch?v=41Pm8Ob2ZBg>. Seleção de jongsos (faixa 12) – 33:20.

⁵⁴ *Negro Mesmo* (1983): <https://www.youtube.com/watch?v=jABj9BbOsPo>
 Música *Meu irmão café* (da autoria de Nei Lopes e Wilson Moreira): 14:20.

⁵⁵ *Áfrico – quando o Brasil resolveu cantar* (SÉRGIO SANTOS, 2003): https://www.youtube.com/watch?v=7uO_sQonw3o.
 Música *Jongo de João-Congo* (da autoria de Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro): 45:28.

cantor, violonista e compositor Sérgio Santos em parceria com Paulo César Pinheiro⁵⁶. Uma dessas canções é *Jongo de João-Congo* (faixa 16 do álbum) cuja letra faz referência a vários elementos que caracterizam o jongo como música, dança de roda e ritual religioso:

O jongo tem que ter
 Tem candogueiro pra bater, tem
 Tem que ter, ter calo na mão, tem que ter
 Toca o tambu,
 Gazunga vai tremer,
 Angóia vai mexer,
 E o gonguê que vai responder: teteretê...
 Vai gemer bem longe a puíta
 Tem que ter,
 Ter sola de pé no balancê,
 Tem que ter, ter palma de mão,
 Tem que ter que se bambear, tem que ter
 Saravá pro seu Alabê!
 O jongo tem que ter,
 Ter dançadeiro pra valer, tem
 Tem que ter, que ter que rodar, tem que ter
 No baticum
 A roda vai crescer
 E o povo vai fazer fuzuê
 Que nem seu Exu-kêkêrêkê.
 Tem que ter Sá-moça catita
 Tem que ter a voz de vovó de Vassuncê
 Tem que ter um canto nagô,
 Tem que ter um de Ioruba, tem que ter
 Saravá pro seu Benguelê.
 Vem pro jongo,
 Ô vem jogueiro ver,
 João-Congo,
 O jongo tem que ter
 Mais um herdeiro
 Nesse terreiro
 Pro jongo não morrer.
 (SÉRGIO SANTOS, 2003, faixa 16, transcrição minha)

A percussão é um elemento muito presente nesta música, a qual apresenta, logo no seu início, a *timeline* que servirá de orientação para todos os elementos que surgirão posteriormente. Ao nível da estrutura rítmica, embora seja construída num compasso binário simples, é possível identificar a referência ao caxambu através da marcação do baixo e percussão de dois em dois compassos, o que enfatiza a circularidade da música.

⁵⁶ Paulo César Pinheiro compôs a música *Jongo da Serrinha* presente na faixa 7 do álbum *Vida ao Jongo* (JONGO DA SERRINHA, 2013, faixa 7): <https://www.youtube.com/watch?v=63a8ErWePHM>.

III. FERRAMENTAS DE TRANSCRIÇÃO USADAS PELO PIANISTA POPULAR

O Laércio de Freitas me ensinou isso. Uma vez eu perguntei pra ele: como é que você consegue ter o choro tão na sua mão, Laércio? Tem a levada do cavaquinho, ao mesmo tempo tem linhas geniais de violão 7 cordas que são suas. Ele virou pra mim e falou: meu filho, nem sempre a resposta está em seu instrumento (GOMES, 2020, *apud* MARCONATO, 2021, p. 3).

Esta afirmação do pianista Laércio de Freitas traz a importante ideia de que, ao pretendermos abordar, no piano, sonoridades de gêneros que não o usam na sua origem, devemos ter como meta aquilo que os instrumentos que dão voz ao gênero fazem, de forma a sermos capazes de transpor, para as teclas, toda a riqueza rítmica e sonora que os caracteriza. Desta forma, transpor determinado gênero para o piano implica o conhecimento e domínio, por um lado, dos elementos que caracterizam o gênero e, por outro, a capacidade de escrever de maneira típica, apropriada e idiomática à execução pelo piano (o que pressupõe o conhecimento dos recursos técnico-instrumentais e expressivos do mesmo, como o toque, escolha de dedilhado, dinâmica, articulação, escolha do gesto ou uso dos pedais).

Desta asserção resulta que o processo de transcrição envolve a experimentação de novos caminhos para a obtenção da sonoridade de determinado instrumento, adaptado aos recursos do piano. Por vezes, evocar determinado instrumento pode acontecer pela escolha de fraseado, intenção, duração, respiração. Outras vezes, requer a invenção de novas formas de tocar. “Nesse caso temos uma transcrição adaptada à criação, pois surge uma nova técnica e uma nova maneira de tocar o piano” (GRAJEW, 2016, p. 38).

Assim, um primeiro passo para a transposição de determinado gênero para o piano é conhecermos a fundo como é que pianistas consagrados o fizeram. Desta forma, é importante escutarmos e conhecermos o trabalho de pianistas como Ernesto Nazareth, Antonio Adolfo, Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano, Egberto Gismonti, Eumir Deodato, Gilson Peranzeta, Hermeto Pascoal, Jovino Santos, João Donato, Laércio de Freitas, Luiz Eça, Radamés Gnattali, Sérgio Mendes, Tenório Jr. , Tom Jobim, Vadico, Wagner Tiso, Tânia Maria, Leandro Braga, Eliane Elias, Maria Teresa Madeira, Salomão Soares, Claudio Dauelsberg, Claudia Castelo Branco, Bianca Gismonti, André Marques, Hércules Gomes ou Amaro Freitas, entre outros. Como é que estes pianistas pensam o piano popular? Quais são as ferramentas usadas para a transposição do balanço característico dos gêneros populares para o piano? Como é que estes pianistas dão conta do hibridismo do piano, que tem recursos e funcionalidades, ao mesmo tempo, melódicas, harmônicas e rítmicas? Como usar o piano de forma percussiva? Quais os recursos técnicos e pianísticos necessários para a execução deste tipo de repertório?

Para ajudar a dar resposta a estas perguntas, passo a apresentar, na seção 1. deste capítulo, as principais pesquisas que abordam a forma como alguns destes pianistas, consagrados no universo da música popular brasileira, utilizaram os recursos do piano para fazer alusão a sonoridades provenientes de outros instrumentos. Posteriormente, na seção 2, chamo para diálogo alguns dos pianistas enunciados, através da análise dos seus métodos para piano, os quais trazem à luz as estratégias e os recursos envolvidos no desenvolvimento de um piano popular brasileiro.

1. Revisão de pesquisas

Como tive a oportunidade de demonstrar no capítulo I, a música brasileira tem uma forte matriz africana, o que torna os instrumentos de percussão de extrema importância quando procuramos trazer a linguagem de ritmos brasileiros para as teclas. Assim, “nenhum ritmo, seja qual for, nasceu do piano. Estamos sempre imitando os instrumentos de percussão, tomando emprestado seus toques para criarmos os nossos” (BRAGA, 2003, p. 8).

Desta forma, Martins (2014, p. 80-82) mostra-nos, através da sua pesquisa, como o pianista e compositor Egberto Gismonti sintetizou no piano o ritmo e a sonoridade das alfaias (instrumento de percussão grave), do gonguê (instrumento de percussão agudo) e da caixa (que faz todas as subdivisões do ritmo do maracatu) na sua composição *Maracatu*⁵⁷. Nesta peça, o som das alfaias foi conseguido através da exploração do seu elemento rítmico característico, e a escolha da região mais grave do piano para a executar; o gonguê é trazido para as teclas por meio da repetição de um ritmo constante, em colcheias de diferentes alturas, o qual ajuda a definir o andamento, executado na região médio-aguda do piano; percebe-se que a polirritmia formada pela união dessas informações, feita por ambas as mãos, forma a configuração de semicolcheias com acentos variados que, por sua vez, representa o balanço das caixas no maracatu.

Gismonti consegue, a partir da combinação de padrões rítmicos provenientes de diferentes instrumentos, distribuídos por diferentes regiões do piano, trazer o ouvinte para o universo do maracatu, colocando-o imerso na sua polirritmia característica (MARTINS, 2014, p. 84).

Uma outra pesquisa que analisa as transcrições para piano elaboradas por Gismonti foi desenvolvida por Grajew (2016) a qual, a partir da análise das suas composições de *7 Anéis*⁵⁸ e

⁵⁷ Link para audição de *Maracatu* (Egberto Gismonti): <https://www.youtube.com/watch?v=I8CUrLVseQ0>.

⁵⁸ Link para audição de *7 Anéis* (Egberto Gismonti): <https://www.youtube.com/watch?v=SXPt2NxrRDM>.

*Karaté*⁵⁹, nos mostra as ferramentas desenvolvidas por Gismonti para traduzir para o piano as sonoridades de instrumentos de percussão e o idiomatismo do violão.

Assim, Grajew (2016, p. 69) destaca o fato de Gismonti conseguir privilegiar a função rítmica e percussiva das suas composições através, essencialmente, da escolha de texturas mais horizontais (com acordes espalhados ao invés de blocos verticais) e pontilhadas (constituídas por notas soltas e bem articuladas tocadas em oitavas distantes e esparsas, com muitas pausas e *staccatos*) mas conectadas à sua matriz rítmica (*clave*). Essa escrita traz para o piano a função geralmente atribuída à bateria ou percussão, tanto no *jazz* como na música brasileira, de costurar todos os elementos que se encontram dispersos nos outros instrumentos.

Por sua vez, para fazer alusão à sonoridade estridente dos instrumentos de percussão, Gismonti recorre a intervalos de 2ª menor tocados simultaneamente, utilização de *clusters* e notas esbarradas propositadamente, com uma intenção mais percussiva do que melódica (GRAJEW, 2016, p. 59, 72).

As composições de Gismonti também trazem consigo o idiomatismo do violão, nomeadamente na composição *7 Anéis*, onde verificamos os seguintes recursos: a predileção pelos movimentos horizontais da mão esquerda em detrimento da escolha de acordes em bloco, o que nos remete ao dedilhar do violão; as aberturas escolhidas para os arpejos da mão esquerda, em geral com três ou quatro notas, com intervalos de 10ª entre as extremidades e o uso de 2ª ou 3ª no meio do acorde, são recursos comuns ao violão; o uso de notas esparsas na região aguda que remetem aos sons harmônicos obtidos com cordas soltas no violão; o uso de bordões, ou notas-pedal na região grave do piano, que lembram o uso de cordas soltas do violão; e a utilização de notas repetidas, as quais Gismonti repete duas ou três vezes sem alternar os dedos (GRAJEW, 2016, p. 34-36).

Oliveira (2017), na sua pesquisa sobre choro no piano, mostra com clareza os procedimentos de redução, síntese ou estilização dos instrumentos característicos dos grupos populares, como o cavaquinho ou violão de 7 cordas, ou a resultante sonora desses grupos, escolhidos pelo pianista e compositor Ernesto Nazareth.

Assim, uma música que facilmente nos remete para a sonoridade do violão de 7 cordas é *Odeon*⁶⁰, na qual Nazareth apresenta a melodia principal na região grave do piano, cujo desenho melódico nos remete para a linguagem das baixarias características do choro; por sua vez, a mão direita realiza o acompanhamento em acordes na região médio-grave, cuja posição

⁵⁹ Link para audição de *Karaté* (Egberto Gismonti): <https://www.youtube.com/watch?v=qMZRwAR61DY>.

⁶⁰ Link para a audição de *Odeon* (Ernesto Nazareth): <https://www.youtube.com/watch?v=Y59t7AWC6vA>.

e desenho rítmico denotam um profundo conhecimento da linguagem violonística (OLIVEIRA, 2017, p. 59).

Quanto à sonoridade do cavaquinho, é possível verificarmos composições em que o autor escreve o acompanhamento para a mão esquerda na tessitura médio-aguda do piano, construindo os acordes em *voicings* fechados e encadeando-os com ampla utilização de inversões, comuns no cavaquinho, com a sugestão do toque *staccato*, o qual nos remete à sonoridade mais seca e esperta do mesmo. Ainda em referência ao cavaquinho, na seção em dó maior da música *Floraux*, Nazareth traz o movimento melódico pendular em oitavas da mão direita que é construído sobre uma célula rítmica típica do maxixe utilizada no cavaquinho (OLIVEIRA, 2017, p. 61).

Em relação à transposição da resultante sonora dos conjuntos de choro, constituídos por instrumentos harmônicos, melódicos e percussão, cuja combinação forma uma enorme rede de acontecimentos, podemos encontrar na escrita de Nazareth o recurso preenchimento de todas as subdivisões de cada unidade de tempo. Desta forma, a síncope característica do choro aparece através das acentuações deslocadas dos tempos fortes (Oliveira, 2017, p. 62).

No mesmo seguimento de estudo do choro no piano, Marconato (2021) traz uma pesquisa sobre o pianista Hércules Gomes. Nesta é demonstrado de que forma o pianista faz a alusão ao violão 7 cordas, bandolim, cavaquinho e pandeiro através de linhas de baixo, levadas, preenchimentos de todas as subdivisões do compasso e ornamentos, desta vez, através da análise do seu arranjo da música *Água do Vintém*⁶¹ (composição de Chiquinha Gonzaga). Assim, indo ao encontro do que foi demonstrado por Oliveira (2017), esta pesquisa reforça a importância de os pianistas que tocam este tipo de repertório optarem pelo preenchimento de todas as semicolcheias. Pelas palavras de Hércules Gomes “no piano, especialmente no piano brasileiro, [...] quanto mais você preenche, mais balanceado fica” (GOMES, 2020, *apud* MARCONATO, 2021, p. 4).

O samba também foi um dos gêneros recriado no piano por alguns pianistas populares. Neste sentido, Silva e Moreira (2017) fizeram um levantamento dos principais materiais técnico-musicais que o pianista Luiz Eça utilizou na recriação do samba *Na baixa do sapateiro*⁶², de Ary Barroso, para piano solo, dando especial atenção à configuração rítmica da proposta.

⁶¹ Link para audição do arranjo de Hércules Gomes para a música *Água de vintém* (Chiquinha Gonzaga) <https://www.youtube.com/watch?v=-fKlaN2dibE>.

⁶² Link para audição do arranjo de Luiz Eça para a música *Na baixa do sapateiro* (Ary Barroso): <https://www.youtube.com/watch?v=jmZ7WeEBAQU>.

Das ferramentas descritas, chamo a atenção, por um lado, para a estreita relação existente no piano de Luiz Eça entre os conhecimentos da rítmica e sonoridades existentes no universo do samba e o seu conhecimento relativamente a concepções pianísticas mais tradicionais, as quais permitiram, por exemplo, a incorporação de elementos característicos de uma *tocatta* no seu arranjo, os quais foram organizados de forma viva e de acordo com a rítmica do gênero em questão (SILVA; MOREIRA, 2017, p. 3). Por outro, para o caráter rítmico do seu arranjo, o qual se evidencia através dos intervalos harmônicos usados, assim como nos acentos da melodia que remetem para a o desenho do tamborim, e, também, pelo preenchimento harmônico/textural na conformação do ritmo (SILVA; MOREIRA, 2017, p. 4-7).

Discorrendo mais acerca do caráter rítmico do arranjo, Luiz Eça utiliza intervalos de segundas menores e quarta aumentada nos acentos rítmicos da mão direita, junto à quinta, sétima, nona aumentada e nona menor do acorde. Assim, segundo os autores, podemos dizer que a utilização destas dissonâncias acentua o caráter rítmico da seção, “pois quanto maior a dissonância maior o comportamento caótico de seus harmônicos, aproximando um determinado timbre de uma sonoridade mais percussiva” (SILVA; MOREIRA, 2017, p. 4).

Por sua vez, podemos observar momentos em que a melodia é tocada com ênfase numa rítmica que lembra a clave do tamborim no samba, o que traz uma dimensão importante de integração entre harmonia, ritmo e melodia para a representação da percussão de um tamborim (SILVA; MOREIRA, 2017, p. 6). Mais uma vez, torna-se evidente que, quando pretendemos abordar o piano brasileiro, é importante pensarmos que todas as funções inerentes à composição e ao toque são complementares, como se de um conjunto instrumental se tratasse. Relativamente às escolhas texturais, os tambores chamam a atenção para aspectos da interpretação, nomeadamente a mudança da intensidade com que determinado intervalo é tocado faz com que ele ocupe tanto o lugar de melodia principal como de preenchimento harmônico/textural na conformação do ritmo (SILVA; MOREIRA, 2017, p. 7).

Por fim, apresento a pesquisa desenvolvida por Gomes e Barros (2013) sobre as escolhas composicionais do pianista e compositor Cesar Camargo Mariano em *Cristal*,⁶³ registrada no álbum *Solo Brasileiro*, de 1994. Esta pesquisa traz duas grandes contribuições para o pensamento sobre o piano popular: por um lado, enuncia algumas das técnicas usadas por Camargo para transportar o samba para piano; por outro, descreve as escolhas texturais da escrita pianística de Cesar Camargo Mariano de acordo a abordagem das “estruturas musicais afro-brasileiras” apresentadas no capítulo I de Oliveira Pinto (2004).

⁶³ Link para audição de *Cristal* (César Camargo Marino): <https://www.youtube.com/watch?v=vQCx2aUhvUs>.

Em relação às estratégias usadas por Camargo para tocar samba, sistematizo as seguintes: o estilo de acompanhamento da mão esquerda com acordes nas semicolcheias 2 e 4 de cada unidade de tempo (acordes *contramétricos*); a estabilidade de um padrão rítmico na mão esquerda, repetido ao longo de frases ou seções estruturais de uma determinada peça, que é um fator que os autores também identificaram como característica da música dos chamados pianeiros, mais especificamente ao contexto de baile (GOMES; BARROS, 2013, p. 147-148).

Os autores chamam a atenção para a analogia que podemos estabelecer entre a complementaridade ou *interlocking* percebida entre as diferentes partes tocadas por um conjunto instrumental e as diversas camadas texturais da escrita pianística de Camargo. Assim, da mesma forma que Oliveira (2017) e Marconato (2021) chamam a atenção para a resultante sonora, Gomes e Barros (2013, p. 151) chamam a atenção para o padrão rítmico que resulta da soma dos padrões individuais de cada instrumento.

Na sua pesquisa, os autores estabelecem o conceito de *resultante rítmica*, o qual consiste num sistema de notação em que os padrões rítmicos de cada camada textural, que na textura pianística ocorrem em planos diferentes, são dispostos simultaneamente num único plano horizontal. Através da observação desta resultante rítmica, é realizada a redução de uma determinada trama de eventos rítmicos a uma única linha. Esta redução que tem como objetivo a representação de uma síntese rítmica de um determinado trecho musical, a fim de observar um ou mais padrões rítmicos que sustentam o samba ao longo de uma frase ou seção da composição (GOMES; BARROS, 2013, p. 151).

2. Revisão de Métodos

Nesta seção discorro sobre os seguintes métodos de piano popular brasileiro: *Inside the Brazilian Rhythm Section*, de Nelson Faria e Clifford Korman (2001); *A primeira Dama: A música de Dona Ivone Lara*, de Leandro Braga (2003); *Rítmica e levadas brasileiras para o piano* de Turi Collura (2009); *Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros: Baião, Jongo & Maracatu* de André Marques Sexteto (2018); *Ferramentas para o piano no choro* (volume 1) de Luísa Mitre (2020); *Piano rítmico* de Salomão Soares (2020); os canais do YouTube *A esquerda do piano* de Leandro Braga (2020) e *Série dicas* de Claudio Dauelsberg (2021).

2.1 Inside the Brazilian Rhythm Section: Nelson Faria e Clifford Korman (2001)

Inside the Brazilian Rhythm Section (FARIA; KORMAN, 2001) é um método para baixo, bateria, guitarra e piano (instrumentos que constituem a seção rítmica), desenvolvido

pelo guitarrista Nelson Faria e pelo pianista Clifford Korman, ambos arranjadores, compositores e educadores, e que trabalha os seguintes gêneros de música brasileira: samba, bossa-nova, partido-alto, choro, baião, frevo, marcha-rancho e afoxé.

Este trabalho traz inúmeras contribuições para o estudo e performance do piano popular brasileiro. Em primeiro lugar, os autores salientam a importância de o instrumentista conhecer as figuras rítmicas que caracterizam cada gênero. A este respeito, para cada gênero é construída uma grade com as principais figuras rítmicas que, sentidas e tocadas em conjunto, criam a base do “groove” (FARIA; KORMAN, 2001, p. 12).

No Exemplo 22, podemos visualizar como os autores construíram a grade de leitura para o samba aplicado à música *Brasilified*, de Clifford Korman. Para esta música, foram construídos três modelos rítmicos, dois em 2/4 e um em 6/8 (FARIA & KORMAN, 2001, p. 18).

Exemplo 22. Três modelos de samba para serem aplicados na música *Brasilified* (samba), de Clifford Korman: dois modelos rítmicos em 2/4 e um em 6/8. Estes modelos representam a “referência rítmica subjacente” do samba

The image displays three musical notation examples for samba. Example A (2/4) shows a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melody of eighth notes. Example B (2/4) shows a similar pattern but with a more complex melody. Example C (6/8) shows a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melody of eighth notes, with a 'b' symbol indicating a change in the bass line pattern.

Fonte: Faria; Korman (2001, p. 18).

Fazendo a leitura das grades presentes no Exemplo 22 à luz dos conceitos de pulsação elementar e *timeline* apresentados no capítulo I (Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira), posso dizer que a terceira linha de cada um dos três modelos de samba corresponde à pulsação elementar que preenche totalmente os compassos com as figuras que correspondem às subdivisões do ritmo.

Assim, nos dois primeiros modelos a figura correspondente à pulsação elementar é a semicolcheia, sendo que é a partir da acentuação de determinadas figuras, dentro desse ciclo de pulsação elementar, que se vai delinear a *timeline*. Conseqüentemente, no modelo rítmico em 6/8 apresentado, a pulsação elementar passa a ser representada pela colcheia de quiáltera, o que

aponta para a elasticidade dos motivos rítmicos que oscilam entre a subdivisão ternária e binária.

No entanto, os autores demonstram que, embora seja necessário conhecer as células rítmicas que configuram determinado gênero, o instrumentista, ao tocar música brasileira, deve ir além da repetição das mesmas. Neste aspecto, o músico deve ter a consciência dos motivos rítmicos pré-definidos e ter, ao mesmo tempo, a sensibilidade para o adaptar, por um lado, às características do seu instrumento e, por outro, às necessidades do grupo com que está tocando. Assim, capacidade de escuta e adaptação é requisito fundamental para que a música se torne viva e fluida (FARIA; KORMAN, 2001, p. 12).

Desta forma se entende o conceito trazido pelos autores de “referência rítmica subjacente” (Exemplo 22). A referência rítmica seria o conjunto de células rítmicas que, tocadas em conjunto, representam o “groove” característico de cada gênero e que devem ser internalizadas. No entanto, o instrumentista não deve reforçar constantemente estes padrões para estes sejam sentidos.

Exemplo 23. Modelos de acompanhamento para guitarra, piano, baixo e bateria baseadas nas células rítmicas de referências, aplicadas à seção A da música *Brasilified* (samba de Clifford Korman)

Fonte: Faria; Korman (2001, p. 19).

No Exemplo 23, os autores trazem um modelo de acompanhamento para guitarra, piano, baixo e bateria baseadas nas células rítmicas de referências, aplicadas à seção A da música *Brasilified* (samba de Clifford Korman) (FARIA; KORMAN, 2001, p. 19). Ao analisarmos a parte de piano e guitarra vemos que eles seguem rigorosamente o modelo rítmico do Exemplo 22.

No entanto, no Exemplo 24 é possível verificarmos que o modelo sugerido para o acompanhamento do piano é de marcar apenas as acentuações da bateria. Por sua vez, a

adaptação dos modelos de acompanhamento da guitarra para o piano pode soar excessivamente percussivo e duro (FARIA; KORMAN, 2001, p. 19). Por fim, os autores chamam a atenção para o recurso pianístico de distribuição do ritmo pelas duas mãos, como é visível no acompanhamento do piano no segundo compasso do Exemplo 25. É, também, interessante observarmos as melodias criadas com as notas das pontas dos acordes, assim como criação de melodias secundárias através da condução de vozes na passagem de um acorde para outro.

Exemplo 24. Modelos de acompanhamento para guitarra, piano, baixo e bateria baseadas nas células rítmicas de referências, aplicadas à seção B da música *Brasilified* (samba de Clifford Korman)

Section B

Guitar: Cm7, F7

Piano

Bass

Drums

Fonte: Faria; Korman (2001, p. 19).

Exemplo 25. Parte da transcrição do acompanhamento de piano da música *Brasilified* (samba de Clifford Korman)

Dm11, G13(b9), Cm7, F#m7(b5)

B7ALT, Ema7, C#m9, Bbm7, Eb7(b9)

Fonte: Faria; Korman (2001, p. 28).

2.2 A primeira Dama: A música de Dona Ivone Lara: Leandro Braga (2003)

Um pianista iniciante sempre me traz a mesma solicitação: como desenvolver uma execução rítmica razoável, como transformar seu instrumento naquilo que ele nunca deixou de ser – um instrumento de percussão (BRAGA, 2003, p. 8).

Como resposta a esta inquietação dos pianistas, o pianista, compositor e arranjador Leandro Braga (2003) apresenta uma série de 14 arranjos para piano solo construídos a partir das canções de Dona Ivone Lara. Assim, Braga contribui com o estudo do piano brasileiro através de série de partituras totalmente escritas, onde as soluções rítmicas, harmônicas e melódicas são apresentadas de forma a que se crie uma interpretação ao piano de gêneros que exigem base rítmica consistente, pujante e vigorosa. Apesar deste consistir num material totalmente escrito, deve ser usado como um guia que incentive os pianistas a criarem os seus próprios caminhos (BRAGA, 2003, p. 8). Em seguida, apresento alguns exemplos de soluções encontradas por Leandro Braga para abordar o piano brasileiro.

Exemplo 26. Arranjo de Leandro Braga da música *É Natal* – Dona Ivone Lara e Delcio Carvalho

Samba

Cm7 F7(13) Bb7M Gm7

Cm7 D7(b9) Gm

Fonte: Braga (2003, p. 29).

No Exemplo 26 temos Arranjo de Leandro Braga da música *É Natal* – Dona Ivone Lara e Delcio Carvalho (BRAGA 2003, p. 29), onde podemos ver que, apesar de a música estar completamente escrita, é indicado o gênero: samba. Esta indicação ajudará o pianista na interpretação do material escrito. Da mesma forma, todos os compassos aparecem devidamente cifrados, o que permite maior liberdade para o pianista adaptar ou modificar certos trechos da música.

Neste Exemplo 26, as duas mãos trabalham de forma alternada, preenchendo todas as pulsações elementares (todas as semicolcheias), sendo o resultado da combinação do toque das duas que configura a condução de samba. Como não existe indicação de inflexão na articulação, para que o balanço do samba seja conseguido, é necessário um conhecimento do seu “sotaque” próprio, de forma a que o pianista seja capaz de trazer, para a sua interpretação, as suas acentuações características.

No exemplo 27, a função do piano é de condução do baixo e ritmo harmônico, ou seja, ele é responsável por manter o acompanhamento de samba para que algum instrumento solista ou cantor possam fazer a melodia.

Exemplo 27. Arranjo de Leandro Braga da música *Nos Combates da Vida* – Dona Ivone Lara e Decio Carvalho

Samba (condução)

74 | NOS COMBATES DESTA VIDA

Fonte: Braga (2003, p. 74).

Exemplo 28. Arranjo de Leandro Braga da música *Nos Combates da Vida* – Dona Ivone Lara e Decio Carvalho

Ijexa

Piano

Fonte: Braga (2003, p. 72).

No Exemplo 28, vemos como Leandro Braga traz o ijexá para as teclas na introdução da mesma música *Nos Combates da Vida*. Neste caso, vemos que a mão esquerda é responsável

pela marcação dos tambores, deixando o preenchimento para a mão direita. No Exemplo 29, é interessante analisar como a mão esquerda vai preenchendo os espaços vazios da mão direita na introdução da música *Amor sem esperança* – Dona Ivone Lara e Delcio Carvalho (BRAGA, 2003, p. 52).

Exemplo 29. Arranjo de Leandro Braga da música *Amor sem esperança* – Dona Ivone Lara e Delcio Carvalho

The musical score for Example 29 is presented in two systems. The first system is in 4/4 time, key of B-flat major, with a tempo of 75. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of quarter notes. The second system shows a key signature change to one flat and a tempo change to 'rall.'. The score is marked 'Piano' and 'p'.

Fonte: Braga (2003, p. 52).

2.3. Rítmica e levadas brasileiras para o piano: Turi Collura (2009)

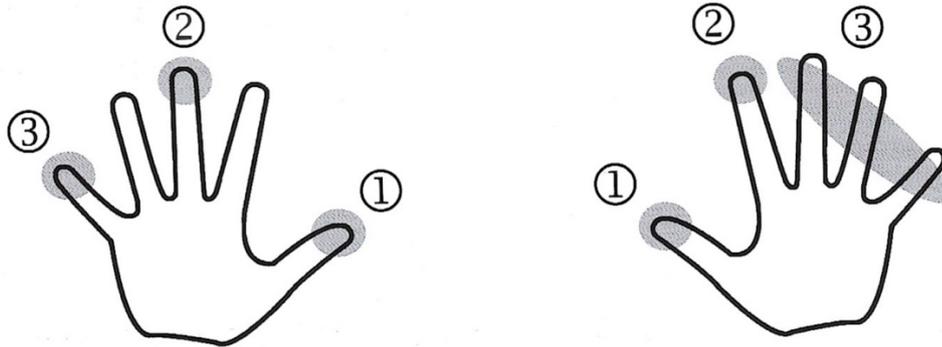
O pianista e educador Turi Collura afirma que a música popular brasileira inventou novas abordagens, sendo necessário adaptarmos as habilidades do instrumentista às novas exigências. Neste sentido, Collura (2009) traz uma proposta para se trabalhar a coordenação, a independência entre as mãos, e a consciência rítmica da pulsação a partir de conceitos e práticas de bateria e percussão aplicados ao piano: *paradiddles*, *strokes* e outros fundamentos.

Ou seja, o primeiro passo é saber usar o piano como um instrumento de percussão, de forma a ganhar desenvoltura na coordenação dos movimentos das duas mãos. Só depois de serem trabalhadas essas ferramentas, são apresentadas mais de 50 levadas⁶⁴ para os seguintes gêneros: samba, baião, partido alto, bossa nova, maracatu, frevo choro e samba-funk.

Uma ferramenta basilar para a compreensão de todos os exercícios do livro é a divisão de cada mão em três partes, sendo que cada parte é considerada “um conjunto de tambores” (COLLURA, 2009, p. 12), como podemos ver no Exemplo 30.

⁶⁴ Utiliza o termo “levada” para se referir a um determinado desenho rítmico a ser executado, principalmente como acompanhamento (COLLURA, 2009, prefácio).

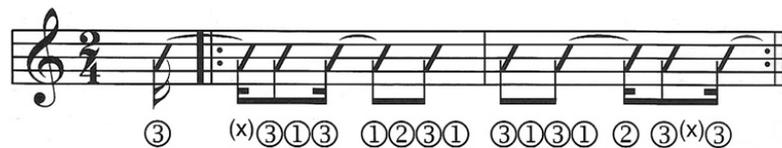
Exemplo 30. Divisão de cada mão em três partes. Cada parte é considerada “um conjunto de tambores”



Fonte: Collura (2009, p. 12).

No Exemplo 30, podemos ver que a divisão das mãos em três partes não é simétrica, sendo que, na mão direita: os dedos 3, 4 e 5 funcionam como um grupo, correspondendo à parte 3; os dedos 1 e 2 possuem funções independentes, correspondendo às partes 1 e 2, respectivamente. Quanto à mão esquerda, os dedos 1 e 2 correspondem à parte 1; os dedos 3 e 4 à parte 2; e o dedo 5 à parte 3. Apesar desta divisão, Collura (2003, p. 12) salienta que, dependendo da situação, os dedos que não são abrangidas por uma parte podem ser usados por uma ou outra.

Exemplo 31. Célula rítmica do samba com indicação de qual parte da mão direita deve ser usada na sua execução



Fonte: Collura (2009, p. 6).

Depois de entendida a divisão das mãos em três partes, cada levada pode ser executada de acordo com este princípio, tal como pode ser observado no Exemplo 31. Neste exemplo, podemos ver a célula rítmica do samba com indicação de execução pela parte 3 da mão direita. Por sua vez, todas as pulsações elementares que preenchem o tempo e não são, contudo, acentuadas, devem ser executadas pelas partes 1 e 2 da mesma mão.

Desta forma, percebemos que a divisão da mão em três partes é, antes de mais, uma ferramenta que permite ao pianista um preenchimento de todas as unidades elementares, o que confere um maior balanço à execução da levada. Assim, as partes não acentuadas “acrescentam toques que conferem swing. O princípio é igual ao de um pandeirista, que batuca, com uma mão só, acentos primários e secundários” (COLLURA, 2009, p. 6).

Para exemplificar a aplicação desta ferramenta, Collura (2009, p. 7) traz a transcrição de um fragmento da levada de *Samambaia*, de César Camargo Mariano, com a realização da divisão da mão direita em três partes (Exemplo 32).

Exemplo 32. Fragmento da levada de *Samambaia*, de César Camargo Mariano⁶⁵, com a realização da divisão da mão direita em três partes

Fonte: Collura (2009, p. 7).

Relativamente aos conceitos e práticas dos estudos de bateria e percussão, Collura (2009) sugere a adaptação ao estudo do piano do *single stroke* (toque simples), que define um toque simples e alternado entre as mãos, independentemente do valor das figuras. Neste sentido, o autor propõe duas formas de adaptação do toque simples ao piano: intercalando as duas mãos ou intercalando duas partes de uma mesma mão. Este pensamento pode ser aplicado, da mesma forma, aos conceitos de *double stroke* (toque duplo), ou *triple stroke* (toque triplo).

Exemplo 33. Toque duplo utilizado por Herbie Hancock, baseada na escala diminuta (semitom-tom) de Dó

Fonte: Collura (2009, p. 14).

⁶⁵ *Samambaia* é faixa 12 do álbum *Solo Brasileiro* (CÉSAR CAMARGO MARIANO, 1994). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cFIx7IGIII>.

No Exemplo 33 Herbie Hancock explora a ferramenta de toque duplo, intercalando duas partes de cada mão, a partir do desmembramento do acorde diminuto. No capítulo IV – O Jongo no Piano, é demonstrado como esta ferramenta pode ser adaptada para a célula rítmica do jongo.

Por fim, o *paradiddle* é a soma do toque simples com o toque duplo, existindo várias possibilidades de aplicação deste ao piano: através do toque intercalado das mãos ou através do toque intercalado de cada uma das três partes de cada mão.

No Exemplo 34 são apresentadas quatro possibilidades de transposição do *paradiddle* DEEDEDDE (D = mão esquerda; E = mão esquerda) para as teclas (COLLURA, 2009, p. 19). Assim, no modelo a) cada mão funciona como uma parte independente; no modelo b) a mão esquerda é dividida em duas partes independentes que se alternam quando existe toque duplo; no modelo c) o padrão da mão esquerda visto em b) é mantido e a mão direita é dividida em duas partes independentes quando esta tem toque duplo; no modelo d) mantém-se o padrão visível em c) da mão direita, e a mão esquerda explora outras partes da mão para realizar o toque duplo.

Exemplo 34. Exercício em Dm que explora quatro possibilidades de transposição do *paradiddle* DEEDEDDE para as teclas

The image displays four musical examples (a, b, c, d) of the paradiddle DEEDEDDE in Dm. Each example is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. Example a) shows independent hands. Example b) shows the left hand split into two parts. Example c) shows the right hand split into two parts. Example d) shows the right hand split into two parts and the left hand split into two parts. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, and 3.

Fonte: Collura (2009, p. 19).

2.4 Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros: Baião, Jongo & Maracatu: André Marques (2018)

André Marques é pianista, arranjador e compositor, fazendo parte do grupo de Hermeto Pascoal desde 1994. Hermeto é responsável por trazer a fusão dos ritmos brasileiros com o *jazz*, criando o que ele chama de “Música Universal” (MARQUES, 2018, p. 7).

Esta sua experiência com Hermeto Pascoal o levou a desenvolver um método que permitisse o conhecimento da linguagem rítmica e melódica de “grupos folclóricos tradicionais”, como é o caso do baião, jongo e maracatu, adaptados a formações clássicas do *jazz* (piano, baixo e bateria) (MARQUES, 2018, p. 7). Com isso, Marques pretende possibilitar o desenvolvimento de uma linguagem brasileira de improvisação, que respeite o ritmo, a métrica, as escalas e as sonoridades de cada estilo.

Uma importante contribuição de Marques (2018) para o estudo do piano popular, é o fato deste apresentar, para cada um dos três gêneros estudados, uma lista dos instrumentos que, nas suas formações originais, lhes dão voz. Neste aspecto, Marques (2018, p. 78) fala da importância de “escutar muito os grupos de raiz, além de transcrever e tocar bastante as melodias”. Assim, as melodias do Baião, por exemplo, são construídas muitas vezes em semicolcheias e com notas repetidas, o que se deve ao fato de se usar a sanfona como referência. Por sua vez, no maracatu ou no jongo as melodias são cantadas, o que faz com que estas tenham menos notas (MARQUES, 2018, p. 124).

Escolho, em seguida, alguns modelos que exemplificam a forma como André Marques traduziu a sonoridade dos tambores, das palmas e do canto para as teclas, usando como referência o jongo. A este respeito, saliento que o autor opta pela escrita do jongo em compasso 2/4, o que, como vimos anteriormente no capítulo III, não será a melhor opção para representarmos este gênero que, ora pulsa em 2, ora pulsa em 3.

No entanto, André Marques ressalta a necessidade da escuta atenta dos grupos tradicionais como primeiro passo para a aprendizagem, sendo que a escrita é apenas um guia que procura encaixar esta música de matriz africana numa métrica europeia.

Assim, a meu ver, a escrita em compasso binário simples é uma opção que dificulta a leitura, uma vez que exige uma maior necessidade de uso de quiálteras. Por sua vez, as opções trazidas pelo autor demonstram um conhecimento profundo do gênero abordado as quais, interpretadas à luz do que foi anteriormente falado sobre o jongo e seus conceitos associados, se tornam uma mais valia para o desenvolvimento do presente trabalho.

Quando André Marques fala das palmas ou dos tambores este não especifica qual comunidade jogueira tomou como referência. Desta forma, muitas vezes o autor usa conceitos genéricos tais como “uso do tambor”, sem especificar qual. Assim, nas descrições dos exemplos abaixo, trarei a minha interpretação, à luz do que foi acima estudado, para descrever o que está representado.

Exemplo 35. Jongo no piano: tambores na mão esquerda, subdivisão ternária na mão direita

Fonte: Marques (2018, p. 102).

No exemplo 35, é possível identificar o toque do caxambu na mão esquerda, a qual delinea uma subdivisão ternária da primeira U.T e uma subdivisão ternária na segunda U.T. A mão direita faz uma marcação ternária em acordes com tensões, nomeadamente o G7 (13) e CMaj7 (9), os quais continuarão a ser usados nos próximos exemplos. No Exemplo 36, a mão direita faz o acompanhamento com o ritmo das palmas. Por sua vez, a mão esquerda apresenta características do toque do candongueiro, onde é retirada a primeira semicolcheia da segunda U.T, como se de uma variação do toque se tratasse. Realço o uso de aproximação cromática no baixo na mudança de G7 (13) para Cmaj7 (9), o que é um recurso que traz uma sonoridade próxima ao *jazz*.

Exemplo 36. Jongo no piano: tambores na mão esquerda, célula rítmica das palmas na mão direita

Fonte: Marques (2018, p. 103).

Exemplo 37. Jongo no piano: célula rítmica dos tambores subdividida pelas duas mãos

Fonte: Marques (2018, p. 103).

No exemplo 37, é possível identificarmos o toque do caxambu dividido pelas duas mãos, sendo que, na segunda U.T. a mão esquerda preenche os espaços vazios da mão direita, que correspondem às pulsações elementares do toque que não são acentuadas. Nos Exemplos 38 e 39, temos dois modelos de execução do jongo ao piano, quando este é acompanhado de trio, ou seja, toca com baixo e bateria. Nestes dois casos, a mão esquerda fica livre das linhas de baixo e se encarrega da marcação. No Exemplo 38, a célula rítmica escolhida é a da palma. No

Exemplo 39, conseguimos identificar elementos das palmas e do caxambu no primeiro compasso, do candongueiro no segundo e terceiro e palmas no quarto.

Assim, de uma forma geral, a opção sugerida por André Marques, para quando o pianista estiver acompanhado por um trio, é trazer para a mão direita a melodia e deixar a mão esquerda livre para ir variando os toques dos tambores, executando apenas as acentuações destes.

Exemplo 38. Tocando jongo no piano com um trio: célula rítmica das palmas na mão esquerda, melodia na mão direita

Fonte: Marques (2018, p. 104).

Exemplo 39. Tocando jongo no piano com um trio: mão direita melodia e mão esquerda fazendo uma síntese das células rítmicas presentes nos tambores e palmas

Fonte: Marques (2018, p. 105).

2.5 Ferramentas para o piano no choro (volume 1): Luísa Mitre⁶⁶ (2020)

A análise de gravações, a prática de “tirar de ouvido” e a performance em conjunto são recursos muito utilizados para se aprender a tocar os gêneros populares, conhecer os seus “vocabulários”, suas práticas de performance, suas nuances harmônicas, rítmicas, tipos de fraseado, articulações, e por aí vai. (MITRE, 2020, p. 6).

Mitre (2020) sublinha a necessidade de o pianista, que pretende tocar choro, conhecer a fundo os seus instrumentos tradicionais, nomeadamente o cavaquinho, os violões de 6 e 7 cordas, o bandolim, a flauta, ou o pandeiro. Neste *ebook*, a autora escolhe focar nos recursos sonoros e nas ferramentas típicas da atuação do cavaquinho e violão de 7 cordas, como instrumentos acompanhadores, e traz possibilidades de adaptação destes ao piano.

Desta forma, Mitre (2020, p. 18-22) desenvolve três ferramentas do cavaquinho aplicadas à mão direita do pianista: acordes quebrados; tercinas para quebrar o fluxo da levada; choro sambado com alternância da nota superior e *ghost notes*.

⁶⁶ Este método surgiu como um desdobramento da pesquisa desenvolvida em 2017, desenvolvida na seção 1. do capítulo III: Revisão das pesquisas. Neste método, o material é apresentado em “um novo formato, mais direto e prático” (MITRE, 2020, p. 5).

No Exemplo 40, Mitre (2020, p. 18) expande a ideia de variar as notas mais agudas das inversões, utilizada por Nazareth⁶⁷, através da divisão do acorde em duas partes: grave (contendo duas ou três notas do acorde) e aguda (contendo duas ou três notas).

Exemplo 40. Ferramenta 1 (acordes quebradas) aplicada à levada de choro lento, a partir do acorde de Fá maior, nas três inversões

Fonte: Mitre (2020, p. 18).

No Exemplo 41, Mitre (2020, p. 20) aplica a ferramenta de acordes quebrados à levada de maxixe. Para a execução destes dois exemplos relativos à ferramenta 1 é necessário que o pianista recorra ao movimento pendular da mão. A autora ressalta, ainda, que quanto mais rápido for o andamento, mais *staccato* deve ser o toque e o movimento de pulso mais leve e solto, para não gerar tensão. No Exemplo 42, Mitre (2020, p. 21) constrói um exercício sob os acordes de F e C7, com a ferramenta de acordes quebrados para a levada de choro lento no primeiro compasso, e acordes em tercinas no segundo compasso, tocados de forma arpejada. A escolha de tercinas é um recurso interessante para criar um contraste, quebrando o fluxo da levada.

⁶⁷ Os seguintes exemplos de Nazareth são um material muito rico para estudo para se pensar o cavaquinho aplicado ao piano: escrita tessitura médio-aguda; construção de acordes em *voicings* fechados; encadeamentos com amplo recurso de inversões; o toque *staccato* (MITRE, 2020, p. 16): *Ameno Resedá* (ERNESTO NAZARETH, 1012): <https://www.youtube.com/watch?v=vmkVPh11Y-s>
Cavaquinho, por que choras? (ERNESTO NAZARETH, 1028): <https://www.youtube.com/watch?v=KiQivE-bRL0>

Exemplo 41. Ferramenta 1 (acordes quebrados) aplicada à levada de maxixe, a partir do acorde de Fá maior



Fonte: Mitre (2020, p. 20).

Exemplo 42. Ferramenta 2 (tercinas para quebrar o fluxo da levada)



Fonte: Mitre (2020, p. 21).

Exemplo 43. Evocar o cavaquinho alternância entre o 5o e o 6o graus do acorde maior

Fonte: Mitre (2020, p. 22).

No Exemplo 43, é apresentado um recurso utilizado pelo pianista Laércio de Freitas para evocar a sonoridade do cavaquinho no contexto do choro, que consiste na alternância entre a nota superior do acorde, mais especificamente entre o 5o e o 6o graus do acorde maior. A nota mais grave, tocada com o dedo 1, deve ser tocada de forma mais leve de forma a simular o abafamento da palhetada. A esse nota, a autora dá o nome de “ghost note” (MITRE, 2020, p. 22). Relativamente aos recursos do violão de 7 cordas, Mitre destaca a sua função de “baixo melódico”. Neste aspecto, a autora destaque os seguintes conhecimentos necessários para o desenvolvimento destes baixos melódicos: “harmonia, contraponto, nuances melódicas interpretativas do choro, como bordaduras, apojaturas, etc” (MITRE, 2020, p. 25). Assim, com base nesses conhecimentos, Mitre desenvolve duas ferramentas do violão de 7 cordas aplicadas ao piano: baixo melódico; e baixo melódico a duas vozes.

No Exemplo 44, Mitre (2020, p. 27) desenvolve um exercício para se trabalhar o baixo melódico, que consiste numa frase descendente iniciada na terceira semicolcheia, a partir da escala de Ré menor harmônica. Uma vez que a mudança de tonalidade implica na mudança de

dedilhado, e um dedilhado mal escolhido pode implicar em acentuações acidentais, a autora dá vários modelos de frases, com sugestões de dedilhados (MITRE, 2020, p. 29, 30, 31. 32)⁶⁸.

Exemplo 44. Ferramenta 1: baixo melódico aplicado à escala de Ré menor harmônica

The musical notation for Exemplo 44 is in 2/4 time and D minor. The bass line consists of three measures. The first measure has a Dm chord and a melodic line starting on G4. The second measure has an A7 chord and a melodic line starting on A4. The third measure has a Dm chord and a melodic line starting on Bb4. The notes in the bass line are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

Fonte: Mitre (2020, p. 27).

O Exemplo 45 foi retirado de uma gravação do pianista Laércio de Freitas na música *Cabo Pitanga*. Nele, o pianista utiliza o intervalo de 10ª entre as duas linhas do baixo, simulando a atuação de dois violões juntos (MITRE, 2020, p. 32). A partir deste exemplo, Mitre (2020, p. 33, 34) desenvolve exercícios em todas as tonalidades. No Exemplo 46, a autora transforma a mão direita do pianista num cavaquinho, através do uso de acordes quebrados numa região médio-aguda do piano; e a mão esquerda num violão de 7 cordas, através da criação de uma linha de baixo característica deste instrumento, aplicada aos bordões do piano (MITRE, 2020, p. 39).

Exemplo 45. Ferramenta 2: baixo melódico a duas vozes, com intervalo de 10ª entre as duas linhas do baixo

The musical notation for Exemplo 45 is in 2/4 time and G major. The bass line consists of two measures. The first measure has a G7 chord and a melodic line starting on G4. The second measure has a C chord and a melodic line starting on C4. The notes in the bass line are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

Fonte: Mitre (2020, p. 32).

⁶⁸ Um exemplos claro de Nazareth, com frases dos bordões de resposta à melodia é o choro *Odeon* (1910, *apud* MITRE, 2020, p. 26): <https://www.youtube.com/watch?v=Y59t7AWC6vA>

Exemplo 46. Combinação das ferramentas: baixo melódico na mão esquerda e acompanhamento com acordes quebrados na mão direita

The musical score for Exemplo 46 is in 2/4 time. It consists of three measures. The right hand (treble clef) plays broken chords: Am in the first measure, E7 in the second, and Am in the third. The left hand (bass clef) plays a melodic line: a quarter rest followed by eighth notes G, A, B, C in the first measure; eighth notes D, E, F, G in the second; and a half note G in the third.

Fonte: Mitre (2020, p. 39).

2.6. *Piano rítmico*: Salomão Soares (2020)⁶⁹

Salomão Soares é um pianista, arranjador e compositor nascido da Paraíba e morando atualmente em São Paulo. O seu método *Piano Rítmico* é desenvolvido a partir da premissa de que o pianista popular deve, primeiro, entender as ferramentas necessárias do piano acompanhador para poder, posteriormente, adaptá-las ao piano solo. Desta forma, são apresentadas uma série de ferramentas para melhorar e aprofundar os acompanhamentos dos gêneros: bossa nova, xote, baião, forró, choro, samba, calango, partido alto, frevo e maracatu. Posteriormente, são sugeridos caminhos para desenvolver o piano solo.

Trazendo o exemplo do maracatu, Salomão Soares começa por expor os instrumentos responsáveis pela sua composição, nomeadamente a caixa, alfaia, gonguê, agogô (SOARES, 2020, aula 39). Posteriormente, cria alguns exercícios a partir das variações de levadas (não específica, no entanto, qual a nação de maracatu que usa como referência), deixando sempre a alfaia presente, combinando-a com a caixa ou o gonguê.

Exemplo 47. Acompanhamento de maracatu: alfaias na mão esquerda, caixa na mão direita

The musical score for Exemplo 47 is in 4/4 time. It consists of two measures. The right hand (treble clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, labeled 'MARCAÇÃO = ALFAIA E CAIXA'. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of quarter notes with accents, labeled 'C MAJ7' in the first measure and 'G(SUS4)' in the second.

Fonte: Soares (2020, aula 39).

Soares (2020, aula 39) cria vários exercícios variando as células rítmicas dos instrumentos de referência, mas o princípio será o mesmo que é visível no Exemplo 47: acordes

⁶⁹ Este método do Salomão Soares é um *e-book* que faz parte de um curso de ritmos brasileiros oferecido em formato digital, e disponível mediante compra a partir do site <https://pianoritmico.salomaosoares.com.br/>.

na mão direita, tocados em bloco, executando as células rítmicas da clave escolhida; mão esquerda responsável pelos baixos, os quais são desenhados de acordo com a célula rítmica da alfaia.

Nestes exercícios, é interessante perceber que Salomão Soares (2020) privilegia as pulsações elementares que são acentuadas e constituem a clave. Por sua vez, as pulsações elementares não sonorizadas não são articuladas. Percebemos, ainda, uma clara divisão de funções entre a mão esquerda e a mão direita. Nos exercícios de independência criados a partir do ritmo de maracatu, Soares (2020, aula 40) segue o mesmo princípio de divisão das funções das mãos, como é visível no Exemplo 48, onde a mão esquerda faz o acompanhamento baseado na célula rítmica da alfaia, enquanto a mão direita fica livre para fazer a melodia. Para tal, Soares sugere vários padrões rítmicos diferentes para a mão direita (eg. colcheia, síncope, etc) para praticar sem variar a levada da mão esquerda. No Exemplo 49, é apresentado um exercício que requer a divisão da mão direita em duas partes: as pontas tocando a melodia; o centro preenchimento os espaços com células rítmicas do maracatu. Na mão esquerda continuamos a ter a célula rítmica das alfaias.

Exemplo 48. Exercício de independência para tocar maracatu no piano solo: alfaias na mão esquerda, semínimas na mão direita

Fonte: Soares (2020, aula 40).

Exemplo 49. Exercício preenchimento para tocar maracatu no piano solo: alfaias na mão esquerda, mão direita com melodia na ponta e preenchimento rítmico do maracatu no centro

Fonte: Soares (2020, aula 40).

2.7 A esquerda do piano: Leandro Braga (2020)

A maior parte da riqueza musical brasileira é africana, de origem africana. Ela, lógico que, chegando no Brasil, se alterou, se modificou, mas a essência é africana. E o que é que ela tem na sua essência? Ela tem uma polirritmia. Nós temos duas mãos [...] as duas fazem um trabalho de polirritmia tentando imitar os três percussionistas que são a base de todos os ritmos africanos; é um tambor de tom grave, um tambor de tom médio e um tambor de tom agudo. [...] No nosso piano vai ser uma região grave, uma região aguda, e uma região intermediária. Então nós vamos copiar os caras. Eles fizeram bonito isso, a vida inteira deles. Vamos conseguir imitar tudo o que eles fazem? Não, lógico que não. A gente vai imitar e, a partir disso, vamos trazer esses ritmos para o piano (A ESQUERDA..., episódio 1, fala de Leandro Braga, 01:35, transcrição minha)⁷⁰

A esquerda do piano (2020) consiste numa série de vídeos, disponíveis no canal do YouTube de Leandro Braga. Nesta série, a cultura brasileira de matriz africana é ensinada e enaltecida a partir de vídeos descontraídos, onde Leandro Braga mostra a riqueza rítmica da música brasileira presentes em gêneros tais como o ijexá, o jongo, o samba, o partido alto, ou o *funk* de favela.

Nesta série, Leandro Braga partilha uma série de premissas para o estudo do piano popular brasileiro que, como vemos na afirmação acima, está alicerçado nos ritmos de matriz africana. A primeira delas diz que nós, pianistas, devemos ter como meta aquilo que os percussionistas fazem, antes de quisermos tentar imitar qualquer outro instrumento (A ESQUERDA..., 2020, episódio 01, fala de Leandro Braga).

Em segundo lugar, Braga ressalta a importância da mão esquerda do piano, a qual possui uma função rítmica e harmônica muito importante. Mas, como é uma mão esquerda no piano brasileiro? Como o pianista resolve a sua mão esquerda quando tem ao seu dispor uma melodia e uma cifra? A cifra indica os acordes, mas como podemos definir o ritmo? É importante que o pianista tenha uma técnica de mão esquerda desenvolvida para que possa fluir com ela pelas teclas, delineando as harmonias ao mesmo tempo que define o ritmo previamente internalizado.

O conceito de “terceira mão”⁷¹, por sua vez, diz respeito a um recurso pianístico de divisão de cada uma das duas mãos em duas partes, que é fundamental para transpor a sonoridade dos três tambores, um grave, um médio, e um intermediário, para o piano (A

⁷⁰ Para assistir o vídeo completo da série *A esquerda do piano – Ep. 01: O Ijexá nas teclas*:

<https://www.youtube.com/watch?v=UusK9Nw0cGE>

⁷¹ O conceito de “terceira mão” é conseguido quando os dedos 1, 2 das duas mãos tocam de forma combinada, formando uma terceira mão na região média do piano, deixando os restantes dedos livres para executarem outras funções, tanto na região grave, quanto na região aguda do piano. No Exemplo 74 eu apresento um “Modelo de piano solo com o acompanhamento distribuído pelas duas mãos” inspirado neste recurso. Neste caso, a mão esquerda ora executa uma linha de baixo, ora toca de forma combinada com a mão direita, o que figuraria esta “terceira mão”.

ESQUERDA..., 2020, episódio 1, fala de Leandro Braga, 06:45)⁷². Assim, segundo este conceito, cada mão é dividida em duas partes anatômico-funcionais: os dedos 3,4, e 5 da mão esquerda são responsáveis pela parte mais percussiva, tocando linhas na região grave do piano; os dedos 3,4, e 5 da mão direita fazem a melodia, na região aguda do piano; a “terceira mão” nasce da junção das duas, através dos dedos 1 e 2 de cada mão. A função da “terceira mão” oscila, podendo ser, umas vezes, mais rítmico-percussiva, outras vezes, mais harmônica.

Como resultado desta divisão das mãos, surge a necessidade de desenvolver o movimento de “pêndulo da mão” (A ESQUERDA..., 2020, episódio 1, fala de Leandro Braga, 16:15)⁷³. O movimento pendular dos pulsos, além do movimento dos dedos, permite uma maior independência entre as partes da mão, possibilitando, por exemplo, a sustentação de uma nota na ponta, com o dedo 5 da mão direita, ao mesmo tempo que os dedos 1 e 2 da mesma executam um toque mais staccato e percussivo.

Relativamente à harmonia, Leandro Braga chama a atenção para a necessidade desta trabalhar junto com a parte rítmica. Para tal, a harmonia não deve ser demasiadamente complexa para que parte rítmica possa se desenvolver. Ao mesmo tempo, a escolha de determinado tipo de acorde pode favorecer ao aparecimento da sonoridade que se pretende alcançar. Assim, este privilegia os acordes sus2 (nota fundamental, segunda maior e quinta justa) ou sus4 (nota fundamental, quarta e quinta justas). Estes acordes têm a vantagem de se adaptarem aos acordes maior e menor. Ao mesmo tempo, devido ao fato de possuírem intervalos de segunda maior, sugerem “uma percussividade muito interessante” (A ESQUERDA..., 2020, episódio 1,13:40)⁷⁴.

O pianista ressalta, também, a dificuldade da escrita de matriz africana em partitura uma vez que, na sua maioria, estes se situam entre o compasso simples e o composto. A escrita, neste sentido, “é uma forma europeia de circunscrever e delimitar a música a uma métrica regular. É uma forma de colocar o negro nas amarras” (A ESQUERDA..., 2020, episódio 3, fala de Leandro Braga, 05:00)⁷⁵.

No episódio 3 desta série, Leandro Braga fala do jongo. Assim, no Exemplo 50 apresento uma transcrição minha a partir da demonstração que Braga faz da transposição do

⁷² Conceito de três mãos: *A esquerda do piano – Ep. 01: O Ijexá nas teclas*: 06:45: <https://www.youtube.com/watch?v=UusK9Nw0cGE>

⁷³ Conceito pêndulo da mão: *A esquerda do piano – Ep. 01: O Ijexá nas teclas*: 16:15: <https://www.youtube.com/watch?v=UusK9Nw0cGE>

⁷⁴ Acordes sus2 e sus4: *A esquerda do piano – Ep. 01: O Ijexá nas teclas*: 13:40: <https://www.youtube.com/watch?v=UusK9Nw0cGE>

⁷⁵ Dificuldade da escrita: *A esquerda do piano – E. 03: O jongo nas teclas*: 05:00: <https://www.youtube.com/watch?v=CLxeXBC4loo&t=1042s>

toque do caxambu para a mão esquerda do piano: (A ESQUERDA..., 2020, episódio 3, demonstração de Leandro Braga, 06:00). Nesta tradução do que foi tocado para a partitura, optei por escrever no compasso 6/8 e encaixar as nuances rítmicas a esta métrica.

Exemplo 50. Toque do caxambu na mão esquerda: transcrição minha a partir da demonstração de Leandro Braga

Fonte: A Esquerda... (2020, episódio 3, 06:00).⁷⁶

Exemplo 51. *Casamento do candongueiro com o caxambu*: transcrição minha a partir da demonstração de Leandro Braga

Fonte: A Esquerda... (2020, episódio 3, 07:10).⁷⁷

No Exemplo 51, Leandro Braga demonstra como a mão direita pode fazer a marcação do candongueiro. Neste exemplo, vemos que, não só o tempo onde estes acordes aparecem, mas também a escolha de intervalos de 2^a maior para a sua construção, ajudam a trazer a sonoridade do candongueiro.

Num momento posterior, Braga sugere o uso da “terceira mão”. Para tal, a mão direita pode tocar a melodia nas notas mais agudas e preencher os espaços deixados vazios pela mão esquerda, com acordes mais fechados, de forma a completar o toque.

⁷⁶ Toque do caxambu na mão esquerda: *A esquerda do piano – E. 03: O jongo nas teclas*: 06:00: <https://www.youtube.com/watch?v=CLxeXBC4loo&t=1042s>

⁷⁷ Toque do caxambu na mão esquerda: *A esquerda do piano – E. 03: O jongo nas teclas*: 00:06: <https://www.youtube.com/watch?v=CLxeXBC4loo&t=1042s>

Por fim, o pianista relembra que, em gêneros como o jongo, que possuem dança, a música tem a importante função de sugerir ideias para os dançarinos: “os músicos de jongo estão tocando para um evento que tem dançarinos, então eles sugerem coisas para os dançarinos e são induzidos por estes” (A ESQUERDA..., 2020, episódio 3, fala de Leandro Braga, 09:48).

2.8 Série dicas – Desafio do piano: Claudio Dauelsberg (2021)

O pianista, arranjador, compositor e educador Claudio Dauelsberg partilha, no seu canal de *YouTube*, uma série de vídeos curtos e comunicantes com algumas das ferramentas de transposição necessárias para o desenvolvimento do piano popular brasileiro⁷⁸. Para isso, traz alguns modelos de acompanhamento ao piano dos seguintes gêneros: partido alto, samba, forró, baião e ijexá.

Estes vídeos são direcionados a “pianistas que vêm do popular ou do clássico e que desejam uma formação mais ampla, aproveitando os recursos dos dois universos” (DAUELSBERG, 2021, Samba II, fala de Claudio Dauelsberg, 00:25). Por um lado, quem tem formação clássica e domina a leitura almeja tocar livremente sem partitura, no entanto, possui dificuldades no entendimento rítmico. Como suprir tais dificuldades? Como estudar? Por outro lado, quem vem de uma formação popular e tem maior facilidade rítmica, experiência, geralmente, maiores dificuldades técnicas. Qual o caminho para executar uma passagem mais virtuosística sem esforços excessivos? (DAUELSBERG, 2021, vídeo 1, fala de Claudio Dauelsberg, 00:40).

Nesta série, Claudio Dauelsberg demonstra algumas possibilidades de levada para cada gênero e apresenta, também, alguns conceitos e ferramentas que auxiliam o pianista a pensar novos caminhos para a execução deste tipo de repertório. Desta forma, surge o conceito de “imaginário sonoro” como uma importante ferramenta de transposição de sonoridades provenientes de um outro instrumento para o piano. Qual é o som que pretendo obter? Qual é o instrumento que devo imitar? Que articulação me permite alcançar o efeito pretendido?

Este conceito pode ser demonstrado a partir do Exemplo 45, onde Dauelsberg (2021, vídeo 1, 04:00) apresenta um modelo de levada de samba e sugere que o pianista tenha no seu

⁷⁸ Links para acesso aos vídeos da *Série Dicas – Desafio do piano* (DAUELSBERG, 2021)

Vídeo 1 – *Samba I*: <https://www.youtube.com/watch?v=kJmY2ahkFEA>

Vídeo 2 – *Partido alto*: <https://www.youtube.com/watch?v=RS8hvpRgHk4>

Vídeo 3 – *Samba II*: https://www.youtube.com/watch?v=zHwa_g9MCn8

Vídeo 4 – *Baião*: <https://www.youtube.com/watch?v=EvwzW-i9v94>

Vídeo 5 – *Baião II*: <https://www.youtube.com/watch?v=SqsirEDVrII>

Vídeo 6 – *Formas de variar o baião no piano*: <https://www.youtube.com/watch?v=sxUXAW9baa8>

Vídeo 7 – *Formas de variar o samba no piano*: <https://www.youtube.com/watch?v=juO194tE29I>

imaginário, ao tocar a mão esquerda, o som do surdo (quando tocar a primeira nota de cada tempo) e do baixo (quando tocar a semicolcheia entre parêntesis).

Assim, ao escutarmos o som do surdo no samba, facilmente percebemos que a diferença entre a primeira e segunda nota não reside na intensidade, mas sim na duração. Em termos de execução, isso significa que a nota da primeira U.T. é abafada e a nota da segunda U.T é solta. Transpondo para o piano, a primeira nota, nota fundamental, deve ser bem *staccato* e a segunda nota, a quinta, deve ser sustentada, porém, sem acentuação. Por sua vez, a nota da mão esquerda que está entre parênteses tem um efeito mais percussivo, “como se fosse um “*slap*” no baixo” (DAUELSBERG, 2021, vídeo 1, de 02:10 a 04:00).

Em relação à levada da mão direita, esta é construída tendo como referência a célula rítmica do tamborim. Transpondo para piano, vemos que os acordes da mão direita são divididos em duas partes: três notas mais agudas tocam a clave, e o polegar fica responsável pelo preenchimento dos espaços (Exemplo 52).

Exemplo 52. Demonstração de um modelo de levada de samba

The musical score for Example 52 is written for piano in 4/4 time. It features a C7sus4 chord. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand plays a bass line with a dotted quarter note and an eighth note. The piece is marked 'mp' and includes an 8va pedal point.

Fonte: Dauelsberg (2021, vídeo 1, 04:00).

Exemplo 53. Demonstração de um modelo de levada de baião

The musical score for Example 53 is written for piano in 4/4 time. It features a C7sus4 chord. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand plays a bass line with a dotted quarter note and an eighth note. The piece is marked 'mp' and includes an 8va pedal point.

Fonte: Dauelsberg (2021, vídeo 5, 01:33).

Assim, uma ferramenta muito explorada por Claudio Dauelsberg é o preenchimento de todas as subdivisões rítmicas da percussão. No Exemplo 53 este preenchimento é conseguido, por um lado, pela alternância das mãos, que apenas se encontram no início de cada compasso.

Enquanto a mão direita toca todas as colcheias do compasso, a mão esquerda toca no contratempo, o que resulta num toque intercalado das mãos. Por sua vez, este toque intercalado é responsável pelo preenchimento de todas as pulsações elementares que compreendem o ciclo do baião.

No Exemplo 53 é também visível que a mão direita desempenha três funções: a nota da ponta sustenta a nota da melodia; os dedos 2 e 3 são responsáveis pelas acentuações correspondentes às colcheias, mas *staccato*; dedo 1, mais *staccato* ainda, faz o preenchimento das pulsações não acentuadas. Para conseguir um resultado com um balanço satisfatório é importante um toque bem articulado e *staccato* (DAUELSBERG, 2021, vídeo 5, 01:33).

Exemplo 54. Demonstração de um modelo de levada de partido alto



Fonte: Dauelsberg (2021, vídeo 2, 01:25)

O Exemplo 54. apresenta mais uma forma de usar a interdependência das mãos, com o toque de uma mão acontecendo nas pausas da outra (DAUELSBERG, 2021, vídeo 2, 01:25). Claudio Dauelsberg salienta a importância de se criarem contrastes entre as seções de acompanhamento, mesmo se tratando de um mesmo gênero. Para isso, devemos conhecer bem as células rítmicas que compõem cada gênero para, a partir daí, podermos alternar os seus elementos, criando modelos diferentes de levada. Estes contrastes podem ser conseguidos, por exemplo, a partir de diferenças de densidade rítmica entre sessões (DAUELSBERG, 2021, vídeo 6, 02:20).

Um último aspecto que saliento é o conceito de técnica definido por Dauelsberg como “maior desempenho com menor esforço” (2021, vídeo 1, fala de Claudio Dauelsberg, 01:59). Desta afirmação deriva que a velocidade de execução de cada modelo de levada deve ser tido como consequência de um estudo que foi tornando as dificuldades cada vez mais acessíveis, ao ponto de estarmos familiarizados com toda a dança de mãos que acontece na hora de tocarmos. Assim, quem define o andamento é o grau de conforto que se sente em determinada passagem (DAUELSBERG, 2021, vídeo 5, fala de Claudio Dauelsberg, 03:20).

3. Ferramentas do piano popular aplicadas à pesquisa piano no jongo

Desde o nascimento do piano, no século XVII, a técnica pianística⁷⁹ tem-se desenvolvido enormemente no que diz respeito a exercícios de escalas, exercícios para velocidade e articulação. A música europeia evoluiu no que respeita à harmonia, mas muito pouco do ponto de vista rítmico. No entanto, a música popular brasileira apresenta uma riqueza rítmica que necessita de novas metodologias que permitam a transmissão desse conhecimento. Nesta seção apresentei 8 metodologias desenvolvidas por pianistas consagrados no âmbito do piano popular brasileiro, as quais apontam novos caminhos que servirão de referência para o tratamento pianístico do jongo que será desenvolvido em seguida.

Ao analisarmos estes trabalhos, percebemos que é unânime a premissa de que o instrumentista que pretende tocar gêneros brasileiros deve, em primeiro lugar, conhecer profundamente os instrumentos que estão na sua origem, entender as suas possibilidades sonoras, assim como a teia rítmica que se forma a partir da combinação das células desenhadas por cada instrumento que compõe o gênero.

É esta consciência rítmica e sonora que permite a criação, por parte do instrumentista, de um “imaginário sonoro” que o guiará nas decisões, tanto de composição ou arranjo, assim como na interpretação. A escolha do registro do instrumento, as escolhas texturais, assim como as opções de articulação ou inflexão devem estar em consonância com a sonoridade que se pretende obter.

Por este motivo, desde o início da presente pesquisa procurei o contato direto com todos os elementos musicais do jongo: aprendi as células rítmicas que compõem cada um dos três tambores do Jongo da Serrinha, aprendi as palmas, aprendi os passos de dança; aprendi as diferenças de toque, que pode variar entre um toque mais solto e grave, ou um toque seco grave ou um tapa seco e agudo: aprendi que existem várias notas que cumprem uma função de preenchimento, além de permitirem a manutenção do movimento do percussionista a partir do intercalar constante das mãos.

Um outro aspecto salientado a partir da revisão dos métodos é a necessidade de adaptação do instrumentista. Ou seja, é importante que o instrumentista conheça as linhas rítmicas que compõem cada gênero, mas seja capaz de ir além da sua simples repetição. A música é viva e fluida e exige do músico uma escuta ativa que permite que este responda em tempo real às exigências e/ou sugestões do grupo com quem está tocando.

⁷⁹ Para um estudo mais aprofundado sobre o desenvolvimento da técnica pianística pesquisar *Historia de la técnica pianística* de Luca Chiantore (2001).

Neste sentido, devido às dificuldades inerentes à escrita deste tipo de material (aspecto que já foi discutido no ponto 2 do capítulo I - Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira) é fulcral, em primeiro lugar, que o músico seja conhecedor do gênero representado. Cumprida esta premissa, é importante que haja, por um lado, a indicação do gênero na partitura, a qual norteia o instrumentista na interpretação do material escrito; e, por outro, que os compassos sejam cifrados, de forma a que o músico tenha maior liberdade para adaptar ou transformar certos trechos.

Ressalto, neste ponto, que a elaboração dos arranjos apresentados no capítulo IV (ponto 2- Transcrição de jongos para piano) aconteceram somente após a experimentação, por parte dos alunos que frequentaram a Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano, dos toques dos tambores, da dança, e do canto de alguns pontos do Jongo da Serrinha. Desta forma, todo o material foi desenvolvido após uma internalização dos componentes rítmicos e melódicos do jongo. Da mesma forma, o material escrito aqui compartilhado será melhor aproveitado após existir um contato prévio com o jongo.

Relativamente aos recursos pianísticos para tocar estes gêneros brasileiros de matriz africana ao piano, a maioria salientou a importância de saber usar o piano como instrumento de percussão, usando e adaptando as suas técnicas a este. Desta forma, sistematizo algumas ferramentas que foram sendo reiteradas ao longo da análise dos métodos acima apresentada, as quais foram aqui usadas para a elaboração dos arranjos que serão adiante apresentados.

Um dos recursos utilizados é o preenchimento de todas as notas ao longo do ciclo de pulsações elementares. Este recurso confere uma manutenção do pulso e, ao mesmo tempo, uma maior flexibilidade que resulta num maior balanço. Para que isso seja possível no piano, os autores trazem conceitos de *ghost note* para se referirem às notas não acentuadas que complementam a linha guia que caracteriza o toque. Nestes casos, o polegar é o responsável por este tipo de preenchimento.

Uma outra ferramenta trazida pelos autores é a distribuição do ritmo pelas duas mãos, através da combinação ou alternância destas. Mais ainda, podemos dividir cada mão em duas ou três partes através dos recursos da percussão acima descritas: toque simples, toque duplo, ou *paradiddle*. Neste sentido, a divisão da mão em duas partes é conseguida através da ferramenta de “acordes quebrados”, onde a harmonia é desmembrada abrindo um leque de possibilidades rítmicas e percussivas, como se o pianista de repente representasse um grupo de percussionistas.

Outros recursos foram aqui salientados, como a necessidade de quebra de fluxo através de contrastes rítmicos; ou a importância da mão esquerda na construção de um baixo melódico que nos poderá trazer não só a sonoridade de um violão de 7 cordas, mas também desenhar melodias a partir de células rítmicas dos tambores. Recurso que foi amplamente explorado nos arranjos de jongo aqui desenvolvidos.

É importante salientar que o tipo de música que estamos tentando traduzir para as teclas tem uma forte relação com a dança. Neste sentido, ao mesmo tempo que o som sugere movimentos para os dançarinos, esta é afetada e deve reagir a estes num processo de diálogo e troca constante.

Por fim, saliento o fato de o jongo não estar presente na maioria dos métodos de piano popular, tendo sido abordado apenas por dois dos 8 métodos aqui apresentados, nomeadamente por Leandro Braga, através do seu canal “*A esquerda do piano*”, e por André Marques. Não obstante as enormes contribuições destes dois consagrados pianistas, a verdade é que suas análises oferecem um olhar ainda superficial da realidade abordada, o que pode estar relacionado com o fato de, nos seus métodos, o jongo ser apenas um dos gêneros abordados.

Como vimos acima, André Marques opta pela escrita em compasso binário simples, o que, como já foi analisado anteriormente, é uma opção que dificulta a leitura, uma vez que exige uma maior necessidade de uso de quiáleras. Ao mesmo tempo, quando André Marques fala das palmas ou dos tambores este não especifica qual comunidade jongueira tomou como referência. Desta forma, muitas vezes o autor usa conceitos genéricos tais como “uso do tambor”, sem especificar qual.

Leandro Braga, por sua vez, fala da escrita em compasso composto, fala dos tambores, mas não esmiuça possibilidades de transcrição de cada um dos elementos rítmicos, focando-se apenas no caxambu. Por sua vez, todos os exemplos são demonstrados apenas no piano sem recurso a material escrito (todos os exemplos musicais referentes ao canal *A esquerda do piano* são transcrições minhas a partir da execução de Leandro Braga). Claro que está que as demonstrações ao piano são uma grande mais valia e estão completamente consonantes com um gênero que existe e sobrevive pela oralidade. No entanto, seria interessante perceber quais as suas opções de escrita e sistematização.

Em suma, todas opções partilhadas acima deverão ser interpretadas à luz do que foi anteriormente falado sobre o jongo e seus conceitos associados, de forma a serem adaptadas e, possivelmente, ampliadas. A análise destes métodos funcionou como uma mais valia para o desenvolvimento do presente trabalho, e penso que poderá ser de grande utilidade para

pesquisadores que se interessem pela abordagem de gêneros brasileiros ao piano e pretendam criar a partir das ferramentas fornecidas.

IV. O PIANO NO JONGO

A Figura 2 mostra a concretização de um dos objetivos deste trabalho: desenvolver uma apresentação onde piano e tambores, pianistas e jogueiros partilhem um mesmo palco. Nos próximos parágrafos, apresento como se deu este processo de transformar uma pesquisa acadêmica numa *performance*.

Figura 4. Cenário da apresentação final da Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano: 16 de agosto de 2022, UNIRIO – Sala Villa-Lobos



Fonte: registro de Stephanie Doyle.

Um dos grandes receios para mim, enquanto investigadora, pianista e educadora, era o de desenvolver uma pesquisa que ficasse restrita aos muros da academia e não comunicasse com a comunidade. Eu gostaria que estes dois anos de conhecimento, de desconstruções, e descobertas pudessem ser partilhadas, experimentadas, e pudessem, em alguma medida, trazer benefícios para a comunidade não acadêmica.

Ao longo de todo o processo tive muito medo de cair na falácia de me apropriar do material recolhido com um viés colonizador. Para tentar minimizar esse risco imanente procurei, ao longo dos meses de participação da oficina de jongo, e dentro das minhas possibilidades e limitações, aprender esta nova cultura de acordo com as suas metodologias próprias. Ao longo desta experiência procurei olhar para o material recolhido, e para as suas formas de aquisição de conhecimento, com genuíno respeito. Ao mesmo tempo, busquei sempre a supervisão dos jogueiros da Serrinha, tendo tido as valiosas e generosas contribuições de

Lazir Sinval e Anderson Vilmar que acompanharam todas as fases do meu processo de pesquisa.

Num momento inicial da pesquisa, tive como objetivo criar uma série de arranjos para piano solo de jongos da discografia do Jongo da Serrinha, que conseguissem traduzir para as teclas a riqueza rítmica que caracteriza o gênero. Nessa fase desenvolvi o meu primeiro arranjo do jongo *Preta Velha Jongueira*⁸⁰ de Lazir Sinval, o qual apresentei e desenvolvi na introdução. No entanto, com o decorrer da pesquisa, fui percebendo algumas dificuldades para a elaboração de arranjos para piano solo e respectiva interpretação. Percebi que estas dificuldades estavam relacionadas com o fato de eu ter avançado uma importante etapa: comecei a desenvolver os arranjos para piano solo sem ter explorado devidamente os caminhos de transcrição dos padrões rítmicos do jongo através de modelos de acompanhamento. Assim, percebi que, antes de partir para a busca de soluções para um jongo específico, deveria criar algumas modelos de condução rítmica e harmônica de jongo, que explorassem diferentes combinações de padrões rítmicos (e.g. toque do caxambu na mão esquerda e padrão rítmico das palmas na mão direita).

Ao mesmo tempo, percebi que seria de extrema mais valia conseguir, com o material desenvolvido de jongo para piano, a realização de uma apresentação de jongo que integrasse o piano e os jongueiros. Afinal de contas, se eu estou recolhendo todos os elementos musicais que estruturam o jongo com o intuito de os sintetizar no piano solo, não estarei descartando a importância de um elemento estruturante da cultura bantu, cujo nome aponta para a importância da comunidade, que se forma a partir da soma das personalidades? Seria válido apropriar-me de todo o conhecimento generosamente partilhado pelos jongueiros e depois, na hora de o apresentar à comunidade, estes não serem contemplados?

Assim, procurei uma solução que integrasse as diferentes necessidades. Neste sentido, propus o desenvolvimento de um estágio docente onde eu pudesse ser a ponte entre o Jongo da Serrinha e a comunidade acadêmica, o qual teve o nome de *Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano*, e foi desenvolvido no primeiro semestre de 2020, com a supervisão do meu orientador Clifford Korman. Nesta oficina pude partilhar as minhas pesquisas e, ao mesmo tempo, ampliá-las, através das experiências desenvolvidas em aula.

Ao longo desta oficina foram experimentadas várias formas de transposição dos padrões rítmicos do jongo para o piano as quais, posteriormente, foram sistematizadas em arranjos fechados de jongos. Para que estes arranjos contemplassem as vertentes solista e acompanhador do piano, foram neles criados momentos de piano solo alternados com momentos em que o

⁸⁰ O vídeo da minha performance pode ser lembrado aqui: https://www.youtube.com/watch?v=pJNVDe6Z_1o.

piano estava incumbido de fazer a condução rítmica e harmônica do jongo. Esta solução permitiu demonstrar possibilidades de criar jongos para piano solo que contemplam a riqueza rítmica dos elementos percussivos do jongo e, ao mesmo tempo, colocar o piano na roda, juntamente com os tambores e um solista.

O fechamento da oficina aconteceu com uma roda de jongo no palco da sala Villa-Lobos (UNIRIO), onde eu e os quatro alunos da oficina dividimos o palco com Lazir Sinval (voz) e Anderson Vilmar (percussão) e nele dançamos, cantamos, e tocamos jongos (*link* para a apresentação completa em nota de rodapé)⁸¹. Desta forma, esta roda de jongo com piano foi a consolidação de um dos objetivos desta pesquisa, tendo sido um momento onde o resultado da pesquisa acadêmica se aproximou, por um lado, do Jongo da Serrinha, o qual partilhou o palco conosco; e, por outro, com o público de forma prática, o qual pôde assistir ao espetáculo.

Como resultado desta oficina temos uma série de modelos de condução rítmico-harmônica do jongo, uma série de arranjos com soluções definidas para jongos específicos do Jongo da Serrinha e subsídios para o desenvolvimento de um espetáculo que transponha, para o piano, o repertório de matriz africana. Assim, na seção 1. detalharei a metodologia desenvolvida na oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano; na seção 2. sistematizarei uma série de modelos de levada de jongo para piano, e uma série de modelos de execução de jongo para piano solo.

1. Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano

O nome “oficina” foi escolhido porque esta disciplina funcionou, essencialmente, como um laboratório de troca de experiências onde os pianistas foram estimulados a explorar caminhos e possibilidades de transcrição a partir de exercícios previamente elaborados. Nela desenvolvi um roteiro de aula que procurou sintetizar e adaptar, ao contexto acadêmico, tanto as minhas leituras e experiências na oficina de jongo, como a metodologia proposta por Letieres Leite (2017) que sugere o seguinte: antes de passarmos para o nosso instrumento musical, devemos entender toda a música e sistema de *clave* a partir do nosso instrumento principal de obtenção de conhecimento musical, que é o nosso próprio corpo.

A aula inaugural da oficina aconteceu no dia 17 de maio de 2022 e consistiu numa aula aberta a toda a comunidade acadêmica, contando com a presença de dois convidados muito especiais do Jongo da Serrinha, já amplamente citados: Anderson Vilmar e Lazir Sinval. Assim,

⁸¹ Apresentação completa de “jongo de piano” realizada pela Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano, e com os convidados do Jongo da Serrinha Lazir Sinval (voz) e Anderson Vilmar (percussão): https://www.youtube.com/watch?v=MODAqSU_OcE.

tivemos o privilégio de sermos apresentados à história do Jongo da Serrinha, e às histórias das suas famílias fundadoras, através de uma fala emocionante de uma suas autoridades atuais: Lazir Sinval. Lazir, infelizmente, testou positivo para *covid* na semana da aula aberta. Mesmo assim, fez questão de estar presente deixando alguns preciosos registros audiovisuais que foram apresentados e guardados, os quais partilho aqui em nota de rodapé⁸².

Após a abertura proporcionada por Lazir, apresentei, juntamente com Anderson Vilmar, os elementos musicais estruturantes do Jongo da Serrinha. Posteriormente, eu e Anderson tocamos a música *Preta Velha Jongueira* (toquei exatamente o meu arranjo) com o intuito de demonstrarmos um dos caminhos de transposição do jongo para o piano. Os tambores do Jongo da Serrinha foram apresentados por Anderson, que demonstrou e ensinou à plateia os toques dos três tambores (candongueiro, caxambu e tambu). Por fim, abrimos uma roda de jongo, onde todos participaram (esta aula está integralmente disponível no *link* em nota de rodapé⁸³). O objetivo desta aula inaugural foi dar a conhecer o Jongo da Serrinha a partir do olhar dos próprios jongueiros e apresentar o jongo como manifestação cultural que exige o recurso de novas metodologias de aprendizagem, ainda pouco desenvolvidas na academia⁸⁴.

Desta forma, as aulas da oficina seguiram a seguinte estrutura (Apêndice 1: Plano de Ensino):

1. Iniciamos com dança ao som de um dos álbuns do Jongo da Serrinha (JONGO DA SERRINHA 2002; JONGO DA SERRINHA 2013), no qual eu partilhava os cinco passos que tive a oportunidade de aprender com Lazir Sinval. Realizamos todos os movimentos de dança em roda, para que todos estabelecessemos contato visual. No final deste momento de dança, de duração variável, simulamos a situação de dança na roda de jongo, com um par dançarinos no centro e os restantes fechando a roda, cantando e batendo palmas;

2. De seguida, passávamos para os tambores, cantávamos e tocávamos, sem nenhum registro visual de partitura; outras vezes desenvolvíamos alguns exercícios propostos por mim, com objetivo de assimilar melhor a pulsação elementar, esses já com o apoio visual.

⁸² Apresentação do Jongo da Serrinha por Lazir Sinval (aula aberta da Oficina de arranjo e transcrição de jongo para piano (17 de maio de 2022, na UNIRIO): <https://www.youtube.com/watch?v=r5rbSOxjHUG>.

⁸³ Aula aberta da Oficina de arranjo e transcrição de jongo para piano (17 maio 2022, UNIRIO): <https://www.youtube.com/watch?v=bmFhLmUcWVc>.

⁸⁴ A este respeito, nos últimos anos, a UNIRIO tem sido sede de algumas experiências pedagógicas que visam a aproximação entre a academia e as comunidades detentoras de conhecimentos de matriz africana. A título de exemplo, o professor Vincenzo Cambria ministrou, juntamente com Gleu Cambria, o curso de extensão *Performance Afro*. Por sua vez, o músico Kiko Horta ministrou, no segundo semestre de 2022, a disciplina *Caminhos da Sanfona*, no âmbito do seu mestrado profissional, sob orientação da professora doutora Lucia Barrenechea.

3. Após este momento de troca de informação conseguido, essencialmente, pela oralidade e pelo corpo, passávamos para o piano, onde explorávamos caminhos para a transcrição dos elementos rítmicos e sonoros previamente absorvidos. Assim, quando passávamos para o instrumento, as linhas e os elementos estruturantes do jongo já estavam num processo de internalização.

Assim, neste momento, como os passos de dança já eram conhecidos, eles funcionavam como um termômetro para medir o balanço dos acompanhamentos: é possível dançar? Existe algum conflito rítmico e/ou métrico entre o que o acompanhamento de jongo no piano e o jongo que é traduzido pelo corpo? Os baixos da mão esquerda estão exagerados? As marcações estão muito pesadas? Se eu tirar esta figura, será que consigo manter o balanço e o característico três contra dois? Quando é que a marcação fica excessiva e quando é que fica faltando algo? Estas e outras perguntas foram acompanhando todo o processo.

Assim, no último momento da oficina eram trabalhadas as possibilidades de tradução de jongo para a partitura ao mesmo tempo que se testavam as possibilidades de tradução do jongo para o piano. Para tal, as ferramentas listadas no capítulo III sobre revisão de pesquisas e métodos de piano popular, tornaram-se um importante material a ser aqui testado. Algumas das ferramentas testadas foram: o uso de intervalos de 2^a maior para conseguir uma sonoridade mais percussiva, ou 2^a menor para sons mais estridentes, sem altura definida; exploração do conceito de três mãos, divisão da mão em três partes, toque simples, toque duplo, toque triplo ou *paradiddle*; preenchimento de todas as pulsações elementares do ciclo, recorrendo a *ghost notes* para representar as notas não acentuadas; desenvolver experiências que extrapolam a simples repetição da *clave*; exploração de texturas diferentes, nomeadamente, texturas mais horizontais conseguidas através do recurso de acordes mais espalhados e uso de pontilhismo através de notas e muito articuladas.

Com recurso a estas e outras ferramentas, foram desenvolvidas e sistematizadas experiências de transcrição de jongo para o piano que resultaram em modelos de acompanhamento de jongo e modelos de escrita de jongo para piano solo, os quais serão descritos na seção 2.

2. Transcrições de jongo para piano

Nesta seção será apresentado um acervo de levadas de jongo para piano, retirado a partir de exercícios propostos ou desenvolvidos na oficina, assim como dos arranjos desenvolvidos por mim e pelos alunos. A partir deste acervo de levadas tornou-se possível a construção de

arranjos mais estruturados de quatro jongs, cada um desenvolvido por um dos alunos da oficina.

Apresento, de seguida, os jongs escolhidos por cada um dos pianistas que participaram da oficina:

- Vinicius Lima: arranjo para 2 pianos do jongo *Vida ao Jongo*⁸⁵ – Lazir Sinval (VIDA AO JONGO, 2013) (Apêndice 2);
- Eduardo Rangel: arranjo do jongo *Que Jongue*⁸⁶, de Reinaldo Vargas e Renato Vargas (VIDA AO JONGO, 2013) (Apêndice 3);
- Pedro Izar: *Festa de Jongueiro*⁸⁷, Lazir Sinval (VIDA AO JONGO, 2013) (Apêndice 5); e
- Gabriel Labouret: arranjo do jongo *Jongo da Serrinha*⁸⁸, Paulo César Pinheiro (VIDA AO JONGO, 2013) (Apêndice 6).

Destes quatro jongs, apenas o *Jongo da Serrinha* (Paulo César Pinheiro) é, segundo a categorização de Rocha (2018) (vide seção 2 do capítulo II da presente dissertação) um jongo-canção, sendo que os restantes três são jongs-enredo. Quanto aos jongs tradicionais, estes foram escolhidos para serem cantados no momento inicial da oficina, de dança e toque dos tambores ou, então, como base para os exercícios de transposição realizados em sala de aula.

Além destes quatro arranjos, pude ampliar o meu arranjo de *Preta Velha Jongueira*⁸⁹ (Lazir Sinval) alternando partes de solo com partes em que o piano tem função de acompanhador. A este respeito, todos os arranjos seguiram este mesmo modelo. Além disso, nestes arranjos, o piano foi pensado como sendo mais um tambor, de forma que as harmonias e as formas dos jongs foram totalmente respeitadas.

Para auxiliar no entendimento destas transcrições, utilizarei, nos momentos em que considerar oportuno para o entendimento da distribuição dos acentos ao longo do ciclo de pulsações elementares, um terceiro plano, onde escreverei a resultante rítmica. Como vimos acima, este termo deriva diretamente dos conceitos de pulsação elementar, *timeline* e marcação,

⁸⁵ Arranjo para 2 pianos de Vinicius Lima: *Vida ao Jongo* (Lazir Sinval): https://www.youtube.com/watch?v=xy_AOqnQoA4.

⁸⁶ Arranjo de Eduardo Rangel: *Que Jongue* (Reinaldo Vargas e Renato Vargas): https://www.youtube.com/watch?v=h_urdoy6qEM.

⁸⁷ Arranjo de Pedro Izar: *Festa de Jongueiro* (Lazir Sinval): <https://www.youtube.com/watch?v=WEN25nyWu-8>.

⁸⁸ Arranjo de Gabriel Labouret: *Jongo da Serrinha* (Paulo César Pinheiro): <https://www.youtube.com/watch?v=U4LMmboIeko>.

⁸⁹ Arranjo de Verónica Fernandes ampliado para acompanhar solista: *Preta velha jongueira* (Lazir Sinval): <https://www.youtube.com/watch?v=G0EazA2230U>.

sendo a resultante rítmica um sistema de notação em que os padrões rítmicos de cada instrumento estão traduzidos numa única linha (GOMES & BARROS, 2013, p. 151).

2.1 Modelos de acompanhamento de jongo ao piano

Exemplo 55. Modelo de acompanhamento de jongo numa progressão harmônica em C: toque do caxambu na mão esquerda, célula rítmica das palmas na mão direita

Fonte: elaboração da autora.

O Exemplo 55 partiu de um exercício proposto na oficina de arranjo e transcrição de jongo para piano e corresponde a um modelo de acompanhamento de jongo numa progressão harmônica em C, que tem como princípio a seguinte distribuição dos padrões rítmicos: toque do caxambu na mão esquerda, célula rítmica das palmas na mão direita.

A mão esquerda apresenta a distribuição das notas dos acordes de forma horizontal, distribuídas ao longo das pulsações elementares que caracterizam o toque do caxambu. No compasso três verificamos a mão esquerda preenchendo todas as pulsações elementares da segunda U.T, o que pode ser um recurso interessante desde que se mantenham as intenções do toque representado.

Por sua vez, a célula rítmica das palmas é construída a partir de blocos de acordes, em posições fechadas, sempre com recurso a intervalos de 2ª maior para obter uma sonoridade mais percussiva. Partindo deste exemplo, fizemos a transposição para outras tonalidades, sempre com atenção à necessidade de adaptação dos dedilhados à sonoridade pretendida.

Exemplo 56. Modelo de acompanhamento de jongo: toque do caxambu na mão direita, marcação do candongueiro na mão esquerda com *ghost note*

Fonte: elaboração de Eduardo Rangel (2022).

O Exemplo 56 foi extraído do arranjo de Eduardo Rangel da música *Que Jongue* (Reinaldo Vargas e Renato Vargas). Estes dois compassos exemplificam um modelo de

acompanhamento de jongo construído a partir da seguinte distribuição: toque do caxambu na mão direita; marcação do candongueiro na mão esquerda com *ghost note*. Em relação ao toque do caxambu, foram escolhidas as acentuações que sublinham a subdivisão ternária da primeira U.T. e binária da segunda U.T. a partir de acordes tocados em bloco, na região média do piano, em posição aberta.

Em relação ao toque do candongueiro, foram escolhidas as acentuações correspondentes à marcação de cada U.T e que caracterizam a função deste toque como marcador. A semicolcheia da mão esquerda corresponde a uma nota não acentuada do candongueiro à qual, neste contexto, damos o nome de *ghost note*. Esta tem a função de manter o balanço do ritmo através do movimento de pêndulo da mão, produzindo, ao mesmo tempo, um efeito percussivo de preenchimento. Ressalto que, embora esta transcrição não apresente sinais de articulação, as notas mais graves, correspondentes à marcação do candongueiro, deverão ser sustentadas.

Exemplo 57. Modelo de acompanhamento de jongo: marcação do candongueiro na mão esquerda, mão direita faz uma síntese das palmas e dos toques do candongueiro e caxambu com acordes em bloco

21 Bm E7 A6 A6 F#7

25 Bm7 E7 Ao A 3x
INTRO 2X E FIM

Fonte: elaboração de Gabriel Labouret (2022).

O Exemplo 57, extraído do arranjo de Gabriel Labouret da música Jongo da Serrinha (Paulo César Pinheiro), propõe o seguinte pensamento: marcação do candongueiro na mão esquerda, mão direita faz uma síntese das palmas e dos toques do candongueiro e caxambu com acordes em bloco. Neste exemplo, percebemos que a região escolhida para os acordes é a região média-aguda do piano. Esta escolha deveu-se ao fato de este modelo de acompanhamento ser pensado para o acordeão enquanto instrumento solista. Nos compassos 21, 23, 25 a célula rítmica do caxambu é apresentada na segunda U.T. a partir da ação complementar da mão esquerda (que toca a primeira nota da U.T.) com mão direita.

Exemplo 58. Modelo de acompanhamento de jongo em C: toque do caxambu na mão direita, marcação na mão esquerda com subdivisão binária do tempo



Fonte: elaboração da autora.

O Exemplo 58 propõe o toque do caxambu na mão direita, executado a partir de acordes em bloco, na região média do piano, distribuídos com intervalos de 2ª maior nas vozes do meio. São sugeridos dois tipos de articulação: *staccato* para os acordes mais curtos; e *tenuto* que aponta para a sustentação da figura mais longa.

No Exemplo 58, a função da mão esquerda é de sustentar a subdivisão binária de cada U.T a partir de um ostinato rítmico em colcheias pontuadas. Este exemplo permite a prática de coexistência dos dois mundos: binário *versus* ternário.

Exemplo 59. Modelo de acompanhamento de jongo em C: toque do caxambu na mão direita, marcação na mão esquerda com subdivisão binária do tempo e possibilidade de deslocamento do baixo

Fonte: elaboração da autora.

O modelo de acompanhamento de jongo proposto no Exemplo 59 mantém, no sistema clave de sol clave de fá, a mesma proposta de subdivisão de funções propostas no Exemplo 58. No entanto, no pentagrama extra, correspondente à clave de fá, é sugerido um modelo de deslocamento do padrão do baixo, em uma pulsação elementar para a direita. Exercícios deste tipo foram desenvolvidos e experimentados de forma a explorarmos de que forma podemos deslocar determinado padrão rítmico dentro das pulsações elementares, sem que se percam os elementos que configuram o ritmo.

Desta forma, o exercício proposto a partir do Exemplo 59 sugere que, após o padrão rítmico da mão direita estar bem internalizado, sejam experimentados deslocamentos do baixo ao longo das pulsações elementares que preenchem o ciclo. O intuito é trazer elementos que

possam desestabilizar o padrão, quando este se mostra plenamente consciente. Assim, possibilidade de conhecimento a fundo de determinado gênero permite elaborar e complexificar.

Exemplo 60. Modelo de acompanhamento de jongo: toque do tambu na mão esquerda, mão direita com subdivisão binária do tempo

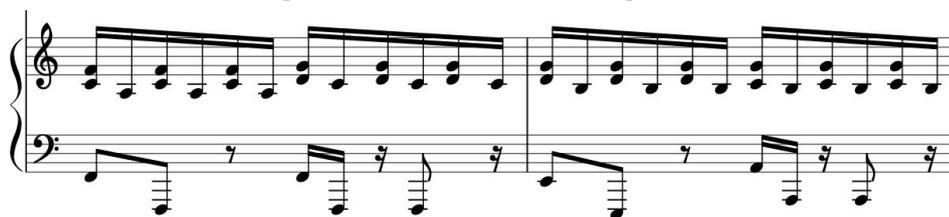


Fonte: elaboração da autora.

O modelo de acompanhamento de jongo sugerido no Exemplo 60 apresenta o toque do tambu na mão esquerda enquanto a mão direita sustenta a subdivisão binária do tempo. Para praticar este toque do tambu, uma vez que este é o tambor solista, é sugerido que se improvise melodias dentro do modo proposto (E frígio no primeiro compasso, D dórico no segundo), na região grave, enquanto se mantêm os acentos e a célula rítmica proposta.

Verificamos a escolha de uma textura horizontal da mão esquerda, através do uso de acordes espalhados. Por sua vez, o padrão de acompanhamento da mão direita, responsável por manter o balanço em dois, é conseguido através do recurso de acordes quebrados, com a escolha de intervalos de 6^a.

Exemplo 61. Modelo de acompanhamento de jongo: toque do caxambu na mão esquerda, subdivisão ternária do tempo na mão direita com acordes quebrados



Fonte: elaboração de Pedro Izar (2022).

O Exemplo 61 foi extraído do arranjo de Pedro Izar da música Festa de Jongueiro (Lazir Sinval) e demonstra a possibilidade de execução do toque do caxambu recorrendo apenas à escolha das notas que são acentuadas. Por sua vez, a mão direita mantém o balanço em três a partir do recurso de acordes quebrados. Para termos um resultado satisfatório deste acompanhamento da mão direita é necessário que o polegar não seja acentuado, e que a mão desenhe um movimento pendular. Quanto mais solta estiver a mão, mais balanço vamos conseguir empregar na música.

Neste Exemplo 62, o desenho do baixo mantém o mesmo padrão do Exemplo 61., trazendo apenas as notas acentuadas do caxambu. Quanto à mão direita, esta desenha a célula rítmica do candongueiro a partir da divisão da mão em três partes, o que permite que todas as figuras do toque do candongueiro sejam representadas, mas distribuídas em vários níveis de alturas de som.

Exemplo 62. Modelo de acompanhamento de jongo: toque do caxambu na mão esquerda, toque do candongueiro na mão direita a partir da sua divisão em três partes



Fonte: elaboração de Pedro Izar (2022).

Exemplo 63. Modelo de acompanhamento de jongo: subdivisão binária na mão esquerda, mão direita pontilhada



Fonte: elaboração de Eduardo Rangel (2022).

A transcrição presente no Exemplo 63 resultou de experiências de adaptar a escrita pontilhada de Egberto Gismonti, que caracteriza a sua peça *Frevo*, à escrita dos elementos rítmicos do jongo. Assim, a mão esquerda apresenta um ostinato rítmico em colcheias enquanto a mão direita executa um desenho rítmico a partir de uma textura fragmentada, num jogo contrapontístico entre graves e agudos, onde as notas, com função melódica e harmônica, participam na ideia percussiva.

O Exemplo 64 apresenta o toque do caxambu desenhado a partir da combinação do toque alternado das duas mãos. Uma alternativa a este modelo seria a divisão da mão direita em duas partes no momento em que esta executa dois toques seguidos. Este e Exemplo 65. correspondem ao resultado de experiências de trazer para o piano o movimento de intercalar de mãos característico dos percussionistas e que nós próprios experienciamos tocando os tambores do jongo.

Exemplo 64. Modelo de acompanhamento de jongo: toque do caxambu desenhado a partir da ação combinada das duas mãos, tocadas alternadamente



Fonte: elaboração de Pedro Izar (2022).

Exemplo 65. Modelo de acompanhamento de jongo: síntese do toque dos tambores com marcação das subdivisões binária na primeira U.T e ternária na segunda U.T a partir da ação combinada das duas mãos, tocadas alternadamente

Fonte: elaboração da autora.

O Exemplo 65 apresenta a síntese do toque dos tambores, com marcação das subdivisões binária na primeira U.T e ternária na segunda U.T, a partir da ação combinada das duas mãos, tocadas alternadamente. Este exemplo apresenta, por um lado, uma textura pontilhada, a partir da desconstrução do acorde, cujas notas vão aparecendo de forma esparsa e alternada. Por sua vez, é usado recurso de divisão das duas mãos em duas partes, quando cada uma é responsável por dois toques consecutivos (como é visível no compasso 3).

Neste caso, devido à escrita mais espalhada, a leitura torna-se bem complexa, principalmente se não tivermos clareza dos toques que pretendemos representar. Desta forma, escrevi a resultante rítmica na primeira linha, de forma a percebermos que, apesar de todas as pulsações elementares estarem preenchidas, o toque deve representar as acentuações características da *timeline*. Serão essas acentuações que trarão a configuração correta do toque e conseqüente balanço. Por sua vez, para podermos diferenciar a sonoridade de uma sequência

de semicolcheias distribuída pelas duas mãos, é necessário recorrermos a diferentes tipos de acentuação, articulação e timbres.

Os Exemplos 66 e 67 foram extraídos do arranjo de Vinicius Lima para 2 pianos da música *Vida ao Jongo* (Lazir Sinval). Este arranjo permitiu a exploração de possibilidades de combinação e interação entre os materiais melódicos, rítmicos e harmônicos do jongo, através da sua distribuição em dois pianos e a execução de quatro pianistas. Assim, no Exemplo 66, é interessante observarmos a construção da condução rítmica e harmônica do piano, conseguida através da ação combinada dos pianos 2 e 4. O Exemplo 67 mostra a forma como a melodia se distribui pelos pianistas, o que proporciona uma combinação de timbres diferentes, como se esta estivesse, de fato, dividida por várias vozes.

Exemplo 66. Modelo de acompanhamento de jongo

The musical score for Example 66 is presented in four systems. The first system shows the piano 2 part with an 8va marking. The second system shows the piano 4 part with chords G7, Cm, and Dm7(b5)/C. The third system shows the piano 2 part with an 8va marking. The fourth system shows the piano 4 part with chords G7, Cm, and Dm7(b5)/C.

Fonte: elaboração de Vinicius Lima (2022).

Exemplo 67. Modelo de acompanhamento de jongo

The musical score for Exemplo 67 consists of four staves, each representing a different piano part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8.
 - **Piano 1:** Features a melodic line starting with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic section.
 - **Piano 2:** Provides harmonic support with chords: *p* Cm, Fm, G7, Cm, and Fm.
 - **Piano 3:** Includes a *mp* dynamic section, a *mf* section, and a *mp* section with a *gu* (guillemet) marking and a *(m.d.)* (morendo) marking.
 - **Piano 4:** Features a *mp* dynamic section and a *mf* dynamic section.

Fonte: elaboração de Vinicius Lima (2022).

Os Exemplos 68 e 69 demonstram a utilização da ferramenta do baixo melódico a duas vozes com a célula rítmica do Machado!. No Exemplo 68, as duas vozes encontram-se em uníssono. No Exemplo 69, as duas são executadas em movimento contrário. Estes exemplos podem aparecer nos jongs da seguinte forma: para começar ou finalizar a música; para sinalizar uma mudança de seção; para quebrar o fluxo da levada, como se de um tambu se tratasse.

Exemplo 68. Baixo melódico a duas vozes com a célula rítmica do Machado!

The musical score for Exemplo 68 is written in 6/8 time with a key signature of three flats. It features two voices of the melodic bass (bass clef) and a rhythmic pattern (percussion clef).
 - The two bass voices play the same melodic line in unison.
 - The rhythmic pattern consists of a sequence of eighth notes with accents, representing the 'Machado!' cell.

Fonte: elaboração de Eduardo Rangel (2022).

Exemplo 69. Baixo melódico a duas vozes com a célula rítmica do Machado!

Fonte: elaboração da autora.

2.2 Modelos para desenvolver o jongo no piano solo

Exemplo 70. Modelo de jongo no piano solo: mão esquerda marcando a subdivisão binária do tempo, mão direita com a melodia predominantemente em três

Fonte: elaboração de Eduardo Rangel (2022).

No exemplo 70, é apresentado um modelo de piano solo, onde existe uma clara distribuição de funções nas duas mãos. A mão esquerda está responsável por manter a subdivisão binária a partir de um ostinato em colcheias. A mão direita executa a melodia da música *Que Jongue* (Reinaldo Vargas e Renato Vargas) (VIDA AO JONGO, 2013).

No Exemplo 71, a melodia, neste caso, é apresentada em oitavas com preenchimento das notas do acorde. Tocar a melodia em oitavas permite, além de conferir maior densidade a esta, reduzir os espaços entre a melodia e os baixos, que estão escritos na região grave. Nos espaços vazios da melodia, a mão direita pode, ainda, fazer alguns preenchimentos com acordes fechados, com uma finalidade percussiva, como é visível na segunda U.T do segundo compasso. Por sua vez, a mão esquerda desenha o toque do candongueiro através da abertura dos acordes, definidos horizontalmente.

Exemplo 71. Modelo de jongo no piano solo: toque do candongueiro na mão esquerda, mão direita com a melodia em acordes



Fonte: elaboração de Pedro Izar (2022).

No Exemplo 72, a mão direita apresenta duas funções: melódica, a partir da nota da ponta, que é sustentada; e de preenchimento, conseguido através do toque alternado dos dedos 2 e 3, ou 2 e 4 (que preenchem a harmonia de acordo com o padrão rítmico do caxambu) e o dedo 1 que confere balanço à levada através de um toque staccato. Assim, a execução da mão direita implica a divisão da mão em três partes, o uso de acordes quebrados, e o recurso do pêndulo da mão. Relativamente à mão esquerda, esta apresenta um baixo que seja as marcações do candongueiro, que correspondem as U.T, e uma *ghost note* para conferir balanço.

Exemplo 72. Modelo de jongo no piano solo: candongueiro na mão esquerda com *ghost note*; melodia e preenchimento na mão direita

Cm7(9)/B \flat

Fonte: elaboração de Eduardo Rangel (2022).

No Exemplo 73, a célula rítmica do caxambu é integralmente traduzida pelos baixos da mão esquerda que definem a harmonia a partir de uma escrita horizontal, a qual lhe confere bastante movimento. Por sua vez, a mão direita tem uma função dupla conseguida, mais uma vez, pelo recurso da divisão da mão, desta vez, em duas partes: os dedos 4 e 5 interpretam a melodia; os dedos 1 e 2 preenchem os espaços a partir da combinação dos padrões rítmicos das palmas e do candongueiro. Este preenchimento tem o objetivo, por um lado, de completar a harmonia e, por outro, trazer mais conteúdo rítmico para a trama sonora. Na primeira linha do Exemplo 73, vemos a resultante rítmica, onde podemos observar de que forma os espaços de silêncio de um plano são preenchidos por ataques em um outro.

Exemplo 73. Modelo de piano solo: caxambu na mão esquerda; mão direita com melodia e preenchimento a partir da combinação dos padrões rítmicos das palmas e do candongueiro

Fonte: elaboração da autora.

No Exemplo 74, a mão esquerda desenvolve o acompanhamento através da combinação de dois padrões rítmicos: no primeiro compasso temos o toque do caxambu; no segundo compasso temos a célula das palmas. Por sua vez, este acompanhamento é executado de duas formas distintas, de acordo com o instrumento que se pretende representar. O toque do caxambu é desenhado a partir da escrita horizontal dos acordes, na região grande do piano; ao passo que a célula rítmica das palmas é traduzida através de acordes fechados, com intervalo de 2ª maior, na região média do piano. Por sua vez, a mão direita é dividida em duas partes: os dedos 3, 4 e 5 executam a melodia; os dedos 1 e 2 executam a célula rítmica das palmas.

Exemplo 74. Modelo de piano solo com o acompanhamento distribuído pelas duas mãos

Fonte: elaboração da autora.

Este conjunto de exemplos, mais do que mostrarem modelos específicos de acompanhamento de jongo para piano, cumprem o objetivo de fornecer ferramentas para que se experimentem novos caminhos e se criem derivações destes. A elaboração deste acervo de levadas de jongo para piano permitiu o desenvolvimento de arranjos que exploram as diferenças de densidade rítmica e texturas entre seções, a partir de modelos de acompanhamento contrastantes. Ao mesmo tempo, com a exceção do trabalho de Eduardo Rangel, que escreveu um arranjo para dois pianos, os restantes arranjos intercalam seções em que o pianista

acompanha o solista e momentos de piano solo, o que permitiu a aplicação de todos os modelos desenvolvidos na oficina. Ressalto, ainda, que todos os arranjos funcionam sem o acompanhamento da percussão.

Relativamente à escrita dos modelos de acompanhamento e de piano solo e dos arranjos, estas partituras podem, futuramente, ser enriquecidas com indicações de articulação, e sugestões de dedilhado, os quais poderão fornecer indicadores valiosos para o pianista. Neste momento, apesar de terem sido apresentados alguns modelos com tímidas tentativas de notação sobre articulação, o que se pretende é que a escolha do tipo de toque, fraseado, acentuação, seja a consequência da audição e vivência do jongo. Enriquecer a partitura com mais e mais informações porque ter como consequência dar a falsa ilusão de que ele vale por si.

Assim, o material audiovisual de apoio ao desenvolvimento de uma prática interpretativa consciente de jongo foi sendo partilhado, ao longo do texto, através de *links* em notas de rodapé. Os arranjos desenvolvidos na oficina foram disponibilizados (nos Apêndices). Estes arranjos apresentam soluções satisfatórias de tradução do jongo para as teclas, elaboradas a partir de um trabalho metodológico que respeita a matriz africana do gênero. Assim, estes poderão fornecer subsídios para novas elaborações a partir das ferramentas fornecidas, ou servir de inspiração para trabalhos futuros.

CONCLUSÃO

Talvez a abundância e riqueza que caracterizam a nossa cultura nos tenha tornado descuidados com o seu estudo e manutenção. Mas, assim como temos feito com nossos rios e matas, ela pode se poluir, assorear, descaracterizar e morrer (BRAGA, p. 8, 2003).

Um dos meus anseios é que esta pesquisa, nas suas vertentes acadêmica, pedagógica e artística, possa contribuir para a visibilização das manifestações culturais de matriz africana, das suas metodologias negras de aprendizagem e, em última instância, contribuir para tornar a sociedade menos desigual.

Ao longo desta pesquisa procurei estreitar os laços entre a academia e o universo do jongo, sendo este uma manifestação cultural com raízes nos povos negros escravizados que ocupa, hoje, o espaço de preservação de saberes que, durante séculos, foram silenciados. O jongo é um lugar de resistência, de manutenção de memórias e, até mesmo, sobrevivência de um povo negro e periférico. O Jongo da Serrinha é, além um grupo artístico coordenado por mulheres, um importante movimento social na luta antirracista e decolonial que conseguiu fazer com que o jongo se transformasse numa potente ferramenta de educação artística, cultural e histórica.

Estudar o jongo enquanto fenômeno puramente acústico, ignorando as outras importantes dimensões que o compõem, significa desvalorizar o valor dos saberes africanos e, conseqüentemente, abordá-lo com um viés colonizador. Desta forma, com este trabalho, procurei trazer um olhar sobre o jongo que rompa com as estruturas hierárquicas, abrindo caminhos para se testarem novas pedagogias que o respeite e abranja. Isso significa que, ao estudarmos um gênero de matriz africana, devemos, para o seu estudo, ser orientados por princípios musicais africanos.

Desta forma, para desenvolvermos transcrições e arranjos de um gênero que, como vimos, não se restringe apenas a um fenômeno rítmico ou puramente acústico, é necessário termos em mente os seguintes paradigmas:

(1) os pianistas que pretendem abordar o piano afro-brasileiro devem conhecer a fundo os instrumentos que dão voz ao gênero que pretendem representar, de forma a serem capazes de transpor, para as teclas, toda a riqueza rítmica e sonora que o caracteriza;

(2) o jongo é uma manifestação cultural afro-brasileira que não se restringe a um fenômeno meramente acústico, tendo idiossincrasias que necessitam de uma metodologia que as respeite e abranja. Neste sentido, o espaço de verdadeira aprendizagem do jongo coincide com o espaço onde este se manifesta: a roda;

(3) a música de matriz africana é caracterizada por um fenômeno de circularidade que é contemplado através do conceito de *timeline*. Este conceito aponta para a existência de diretrizes rítmicas que são usadas como referência para a construção de agrupamentos rítmicos mais complexos. Ao mesmo tempo, este conceito, juntamente com os seus derivados (pulsção elementar, marcação, flutuação dos motivos rítmicos, sequência de movimentos organizado) traz a evidência de que a música acontece, também, nos silêncios.

A presente pesquisa promoveu uma sistematização de um conjunto de ferramentas para se pensar o piano popular, a qual foi desenvolvida a partir de uma revisão de oito métodos desenvolvidos por pianistas consagrados no âmbito do piano popular. Esta sistematização traz a possibilidade de o leitor conhecer a fundo os princípios que orientam o pensamento do pianista popular que, pela exigência de trazer novas sonoridades para as teclas, vira um criador de possibilidades, um arranjador.

Desta forma, esta pesquisa traz a importante contribuição de fornecer uma grade de ferramentas usadas pelo pianista popular, a qual poderá ser aproveitada para trabalhos posteriores que visem ampliar a temática do “piano no jongo” ou, ainda, se debruçar sobre outros gêneros da música brasileira de matriz africana, como maracatu, ijexá, alujá e outros.

Foi esta grade de leitura, construída no capítulo III, que permitiu a organização de um conjunto de modelos de condução rítmica e harmônica para o jongo, os quais fornecem possibilidades para o piano entrar no jongo como instrumento acompanhador e, também, como instrumento solista.

Estes modelos de arranjo, desenvolvidos no capítulo IV, são, por si só, uma grande vitória. Mas o alcance desta pesquisa vai mais além, na medida em que esta apresenta, minuciosamente, cada etapa do processo percorrido para se alcançarem tais resultados. A clareza do passo a passo, apresentada de forma bem didática, torna possível que outros pesquisadores e/ou pianistas, que se interessem por esta temática, ampliem estes modelos ou os transponham para novos gêneros.

Assim, o material pedagógico desenvolvido na presente pesquisa traz as seguintes contribuições para o estudo do piano popular: a partilha dos modelos de acompanhamento e dos arranjos dão a oportunidade de desenvolvimento de uma prática interpretativa que é coerente com a estrutura rítmica do jongo; a partilha do processo de construção de cada modelo fornece as ferramentas para que se experimentem novos caminhos para o piano no jongo; a sistematização das ferramentas usadas pelos pianistas consagrados no âmbito da música popular contribui para o campo de conhecimento do piano afro-brasileiro, possibilitando a ampliação da presente pesquisa a outros gêneros de matriz africana.

Nesta pesquisa foi, também, testado um modelo pedagógico que contribui para uma visão decolonialista do ensino, que valoriza a multiplicidade de saberes e linguagem, valorizando o corpo como lugar onde o saber se inscreve. Neste sentido, uma das importantes contribuições deste trabalho reside na sua aplicação pedagógica, a qual poderá ser testada e ampliada em outras pesquisas.

Por sua vez, este trabalho permitiu o desenvolvimento de um produto artístico a partir do diálogo entre o Jongo da Serrinha, representado por Lazir Sinval e Anderson Vilmar, e pela cultura europeia sedeada da academia, representada por mim, pelos pianistas que frequentaram a *Oficina de transcrição de arranjo de jongo para piano*, e pela presente dissertação. Este intercâmbio de conhecimento ficou mais evidente a partir da apresentação final da oficina, onde estes dois mundos puderam coexistir num mesmo palco, com uma única finalidade: reverenciar o jongo. Em suma, esta pesquisa visa sublinhar a importância da academia e do palco como lugares de valorização da memória dos nossos patrimônios culturais.

REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua. **O mundo se despedaça**. Trad. Vera Queiroz. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009 [1958].
- AGAWU, Kofi. **The metrical underpinnings of African time-line patterns** [vídeo na internet]. Princeton University: The Rhythm Project, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ypTYNGLr5A>. Acesso em: 30 Ago. 2022.
- AGAWU, Kofi. The invention of “African Rhythm”. **Journal of the American Musicological Society**, v. 48, n. 3, Music Anthropologies and Music Histories, p. 380-395, Autumn, 1995. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3519832?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents. Acesso em: 30 Ago. 2022.
- AROM, Simha. Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrhythmics. **Leonardo**, v. 22, n. 1, p. 91-99, 1989. <https://doi.org/10.2307/1575146>.
- A ESQUERDA DO PIANO. **A Esquerda do Piano – Ep. 01: O Ijexá nas teclas** [vídeo na internet]. Veiculado em 10 jun. 2020a. Dur.:20:23. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UusK9Nw0cGE> Acesso em: 10 Set. 2021.
- A ESQUERDA DO PIANO. **A Esquerda do Piano – Ep. 03: O Jongo nas teclas** [vídeo na internet]. Veiculado em 25 jun. 2020b. Dur.:20:23. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CLxeXBC4loo&t=1042s> Acesso em: 10 Set. 2021.
- BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **Opus**, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.
- BONILLA, Marcus Facchin. **Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/3704145/Três_estilos_do_violão_brasileiro_choro_jongo_e_baião. Acesso em: 1 Out. 2022.
- BRAGA, Leandro. **Primeira Dama: A música de Dona Ivone Lara**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- CAMBRIA, Vincezo. Etnomusicologia aplicada e “pesquisa não participativa”. Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 2022. **Anais [...]**. [s.l.]: IASPM, 2022.
- COLLURA, Turi. **Rítmica e levadas brasileiras para o piano: novos conceitos para a rítmica pianística**. Vitória: Edição do autor, 2009.
- COMUNIDADE PERCUSSIVA. **Tambores do Brasil |Live #10| Jongo** [vídeo na internet]. Veiculado em 19 nov. 2020. Dur.: 42:34. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6go6HQWG2AY>. Acesso em: 14 mai. 2021.
- CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA UCS. **V Seminário em Educação Musical da UCS | Fase 2: Heranças Africanas** [vídeo na internet]. Dur.: 3h30min27s. Veiculado em 19

nov. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hkUrcdDfF_8. Acesso em: 20 Mar. 2021.

DAUELSBERG, Claudio. **Série Dicas-Desafio do piano** [vídeo na internet]. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/ClaudioDauelsberg>. Acesso em: 14 Set. 2021.

DIGA SAMBA. **O Jongo na Serrinha** [vídeo na internet]. Veiculado em: 11 mar. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pLO6KWgmPB0>. Acesso em: 14 Mai. 2021.

FARIA, Nelson; KORMAN, Cliff. **Inside the Brazilian Rhythm Section**: for guitar, piano, bass and drums. [s.l.]: Sher Music, 2001.

FITAMARELA. **Homenagem ao mestre Darcy do Jongo** [vídeo na internet]. Veiculado em: 20 Mar. 2021. Dur.: 2h07min35s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RK_9jKKzMeI&t=174s. Acesso em: 2 Jun. 2021.

GANDRA, Edir. **Jongo da Serrinha**: do terreiro aos palcos. Rio de Janeiro: GCE, 1995.

GENTIL-NUNES, Pauxy. Projeto Jongo em Concerto: inventário de uma experiência de sincretismo cultural. In: VOLPE, Maria A. (Org.). **Patrimônio Musical na Atualidade**: Tradição, memória, discurso e poder. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013. p. 183-191.

GOMES, F. L. M. Timelines em “Coisa nº 5” de Moacir Santos. **Orfeu**, Florianópolis, v. 5, n. 2, 2020. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/17890>. Acesso em: 19 Ago. 2022.

GOMES, Rafael Tomazoni; BARROS, Guilherme A. Sauerbronn de. *Cristal*: aspectos do tratamento pianístico no samba de César Camargo Mariano. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 28, p. 145-161, 2013.

GRAEFF, Nina. **Estruturas rítmicas não percussivas**. In: *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: Edufba, 2015. p. 83-104.

GRAJEW, Daniel. **O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê**. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-05052017-120253/pt-br.php>. Acesso em: 8 Ago. 2021.

IMPÉRIO SERRANO MUSEU VIRTUAL. **Uma resenha com tia Maria do Jongo** [vídeo na internet]. Veiculado em 16 fev. 2014. Dur.: 27min48s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ffzOeD3Wf5U>. Acesso em: 8 Jul. 2021.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO (IPB). **Lorenzo Fernandez** – 3ª Suíte brasileira III. Jongo (Miriam Ramos, piano) [vídeo na internet]. Veiculado em: 20 jun. 2019a. Dur.: 2: 47. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=82DCkDRXYpc>. Acesso em: 5 Jun. 2021.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO (IPB). **Najla Jabor** – Jongo (Valdilice de Carvalho, piano) [vídeo na internet]. Veiculado em: 12 Ago. 2019b. Dur.: 4:02. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XQeFDWgYL6g>. Acesso em: 5 Jun. 2021.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO (IPB). **Pedro Lutterbach** – Jongo (Pedro Lutterbach, piano) [vídeo na internet]. Veiculado em: 28 agos. 2020a. Dur.: 2:54. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8O3uA6INbTM>. Acesso em: 5 Jun. 2021.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO (IPB). **Ascendino Theodoro Nogueira** – Jongo (no 8 das 9 danças brasileiras) (Lydia Alimonda, piano) [vídeo na internet]. Veiculado em: 25 out. 2020b. Dur.: 1.51. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tSc5rtAA1TM>. Acesso em: 5 Jun. 2021.

LEITE, Letieres. **Rumpilezzinho Laboratório musical de Jovens** – relatos de uma experiência. Salvador: LeL Produção Artística, 2017.

MARCONATO, Thiago Leme. Uma roda de choro por Hercules Gomes: referências instrumentais em um arranjo para piano solo. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 32., João Pessoa. **Anais [...]**. João Pessoa: ANPPOM, 2021.

MARQUES, André. **Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros**: Baião, Jongo & Maracatu. Sorocaba. SP: Edição do autor, 2018.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Nathalia. **Uma abordagem Semiológica da peça Maracatú, de Egberto Gismonti**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2014.

MITRE, Luísa. **Ferramentas para o piano no choro** (volume 1). [s.l.]: Edição da autora, 2020. Disponível em: https://www.luisamitre.com/files/ugd/736b35_a520242672904b859cdad59ff2eba68c.pdf. Acesso em: 2 fev. 2021.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira**: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MUKUNA, Kadazi wa. Oral Tradition and teaching of african culture: new challenges and perspectives. **Revista ÁFRICA(S)**: Revista do Programa de Pós Graduação em Estudos Africanos e Representações da África, Bahia, v. 5, n. 9, p. 12-23, 2018.

OLIVEIRA, Luísa Camargo Mitre de. **Uma Roda de Choro no piano**: Práticas idiomáticas de performance a partir de gravação dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África**, n. 22-23, p. 87-109, 2004. DOI: 10.11606/issn.2526-303X.v0i22-23p87-109. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74580>. Acesso em: 5 Set. 2022

PEREIRA, Marco. **Ritmos brasileiros para violão**. 1a Edição. Rio de Janeiro: Garbolights, 2007.

ROCHA, Filipe de Matos. **Estruturas musicais e hibridação no jongo da serrinha**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas**. 2017. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

RUMPILLEZ. Festival Rumpillez 2020| **Cartografando pedagogias negras no ensino de música de matriz africana** [vídeo na internet]. Veiculado em: 4 dez. 2020a. Dur.: 2:05.20. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HWEcXTXOBq4&t=6774s> Acesso em: 4 Dez. 2020.

RUMPILLEZ. Festival Rumpillez 2020| **Oficina UPB Petrobras** [vídeo na internet]. Veiculado em 4 dez. 2020b. Dur.: 2:10:15. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DcMHznFQY_E&t=478s. Acesso em: 5 Dez. 2020.

SILVA, Alberto Ferreira; MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. O piano de Luiz Eça na recriação do samba *Na baixa do sapateiro*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 27., Campinas. **Anais** [...]. Campinas: ANPPOM, 2017.

SIMONARD, Pedro. **A construção da tradição no Jongo da Serrinha**: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização. 2005. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

JONGO DA SERRINHA; MONTEIRO, Deli; SINVAL, Lazir. **Conversas de quintal**: 60 anos do Jongo da Serrinha. Rio de Janeiro: Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2022.

SOARES, Salomão. **Piano Rítmico**. 2020. Disponível em: <https://pianoritmico.salomaosoares.com.br>. Acesso em: 2 Dez. 2020.

VIANNA, Letícia C. R.; TRAVASSOS, Elizabeth. **Jongo no Sudeste**. Dossiê IPHAN. Brasília – DF: IPHAN, 2005. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=517>. Acesso em: 2 Jun 2021.

ROGERO, Tiago. **Projeto Querino**. 2022. In: <https://projetoquerino.com.br>. Acesso em: 15 Nov. 2022.

LINKS EM NOTA DE RODAPÉ

ANNECYSAVOIE. **Paulo Bellinati** – Jongo – Heineken Concerts – 2000 [vídeo na internet]. Veiculado em: 27 Dez. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EWcTCg1q2aI>. Acesso em: 3 Mar. 2022.

BAÚ DO GATO. **Interrogando (Jongo) (João Pernambuco)** – Raphael Rabello [vídeo na internet]. Veiculado em: 7 Fev. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cooL9pcje8Q>. Acesso em: 2 Out. 2022.

CHICOOCEANO. **Egberto Gismonti e Zeca Assumpção** – Karatê – Heineken Concerts 92 [vídeo na internet]. Veiculado em: 23 Mai. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qMZRwAR61DY>. Acesso em: 1 Dez. 2022.

CYRINO, Bia. **Luiz Eça** – Na baixa do sapateiro [vídeo na internet]. Veiculado em 22 abr 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jmZ7WeEBAQU>. Acesso em: 14 Nov. 2022.

ENSEMBLE STANISLAS. **Luciano Gallet (1893-1931)**: Suita sobre Themas Negro-Brasileiro pour piano et instruments à vent [vídeo na internet]. Veiculado em: 20 Mai. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9bVL4ginm9s>. Acesso em: 1 Ago. 2021.

FERNANDES, Verónica. **Jongo de piano**: Preta velha jongueira [vídeo na internet]. Veiculado em 8 ago. 2021. Dur.: 1:47. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pJNVDe6Z_1o. Acesso em: 8 Ago. 2021.

FERNANDES, Verónica. **Transcrição dos Elementos rítmicos percussivos do Jongo da Serrinha** [vídeo na internet]. Veiculado em: 23 jan. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qdeCUoBfY50>. Acesso em: 23 Jan. 2023.

FERNANDES, Verónica. **Jongo de piano** – Aula aberta na Unirio [vídeo na internet]. Veiculado em: 21 jun. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bmFhLmUcWVc>. Acesso em: 23 Jan. 2023.

FERNANDES, Verónica. **Jongo da Serrinha**: apresentação da cantora e compositora Lazir Sinval [vídeo na internet]. Veiculado em: 19 jan. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r5rbSOxjHUG>. Acesso em: 23 Jan. 2023.

FERNANDES, Verónica. **Transcrição dos Elementos rítmicos não percussivos do Jongo da Serrinha** [vídeo na internet]. Veiculado em: 23 jan. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4viHvuK-zL4>. Acesso em: 23 Jan. 2023.

FERNANDES, Verónica. **Apresentação final da Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano** [vídeo na internet]. Veiculado em: 7 set. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MODAqSU_OcE&list=PLP-T4MBTnFtvHNefzqCBWmgUpXKSOItq8&index=10. Acesso em: 23 Jan. 2023.

GISMONTI, Egberto. **Maracatu** [vídeo na internet]. Veiculado em: 18 abr. 2015. Disponível em: Gismonti: <https://www.youtube.com/watch?v=I8CUrLVseQ0>. Acesso em: 10 Mar. 2022.

GOMES, Hércules. **Água do vintém (Chiquinha Gonzaga por Hercules Gomes)** – “No Tempo da Chiquinha” [vídeo na internet]. Veiculado em 14 mai. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-fKlaN2dibE>. Acesso em: 10 Jan. 2023.

INSTRUMENTALSESC BRASIL. **Pau Brasil | Jongo (Paulo Bellinati) | Instrumental SESC Brasil** [vídeo na internet]. Veiculado em 15 dez. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FKgb-04h0DI>. Acesso em: 3 Mar. 2022.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO – IPB. **Ernesto Nazareth** – Ameno Resedá (Arthur Moreira Lima, piano [vídeo na internet]. Veiculado em: 18 mai. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vmkVPh11Y-s>. Acesso em: 3 Jul. 2022.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO – IPB. **Ernesto Nazareth** – Cavaquinho, por que choras? (Maria Nadir, piano) [vídeo na internet]. Veiculado em: 27 mai. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KiQivE-bRL0>. Acesso em: 5 Ago. 2022.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO – IPB. **Ernesto Nazareth** – Odeon (Arthur Moreira Lima, piano) [vídeo na internet]. Veiculado em: 3 mai. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y59t7AWC6vA>. Acesso em: 5 Ago. 2022.

JONGO DA SERRINHA. **Vida ao Jongo** [vídeo na internet]. Acesso em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_1dIz3afp5IMiCm6iJcLU2TYjcaIBo-tDs. Acesso em: 23 Jan. 2023.

PIANOPABLO. **7 Anéis Egberto Gismonti** [vídeo na internet]. Veiculado em 7 jun. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SXPt2NxrRDM>. Acesso em: 10 Mar. 2022.

SÃO PAULO SYMPHONY. **Choros No. 10**, "Rasga o Coracao" [vídeo na internet]. Veiculado em: 21 jan. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ye5CIuKbR90>. Acesso em: 1 Ago. 2021.

SINFONICA BRASILEIRA. **Série a OSB do Brasil** – espetáculo do sudeste [vídeo na internet]. Veiculado em: 5 nov. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6m7AqAJ5rFE>. Acesso em: 23 Jan. 2023.

VIDA AO JONGO. **Preta Velha Jongueira / Que Saudade** [vídeo na internet]. Veiculado em: 20 mar. 2020. Dur.: 3min05s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=utgfvkpkNQU>. Acesso em: 4 Abr. 2021.

WELLESZ THEATRE. **César Guerra-Peixe**: Suite Sinfônica n.1 “Paulista” (1965) [vídeo na internet]. Veiculado em 4 out. 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=0r6XC1AvyFg>. Acesso em: 1 Ago. 2021.

ÁLBUNS

ANDRÉ MARQUES SEXTETO. **Plural**. São Paulo: independente, 2015. 1CD (ca 1h12min.).

BETH CARVALHO. **Suor no rosto**. São Paulo: Victor/RCA, 1983. 1LP (ca 41min39s).

CÉSAR CAMMARGO MARIANO. **Solo Brasileiro**. [s.l.]: Polygram, 1994. 1CD (ca 48min40s).

JONGO BASAM & CAPOEIRA ANGOLA. **Quilombo**. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1973. 1LP (ca 32min).

JONGO DA SERRINHA. **Jongo da Serrinha**. Rio de Janeiro: independente, 2002. 1CD (ca 32min14s)

JONGO DA SERRINHA. **Vida ao Jongo**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2013. 1CD (ca 56min).

NEI LOPES. **Negro Mesmo**. Rio de Janeiro: Continental, 1983. 1LP (ca 38min8s).

SÉRGIO SANTOS. **Áfrico** – quando o Brasil resolveu cantar. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2003. 1 CD (ca 53min43s).

BIBLIOGRAFIA GERAL

CHIANTORE, Luca. **Historia de la técnica pianística**. Madrid: Aliança Editorial, 2001.

JONES, Stacy Holman; ADAMS, Tony, E.; ELLIS, Carolyn. **Handbook of autoethnography**. London: Routledge, 2013.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

APÊNDICE I – PLANO DE ENSINO
OFICINA DE TRANSCRIÇÃO E ARRANJO DE JONGO PARA PIANO

Oficina de Arranjo e Transcrição de <i>Jongo</i> para o Piano
<p>CARGA HORÁRIA: 30 (15 aulas semanais com duração de 2h)</p> <p>PRÉ-REQUISITOS: Oficina destinada a pianistas com domínio técnico do instrumento, conhecimento de harmonia, boa leitura de partitura e de cifra.</p> <p>É necessário ter à disposição um programa de edição de partitura (ex: <i>sibelius</i>, <i>finale</i>, <i>musescore</i> ou outros) para a escrita dos arranjos.</p> <p>Máximo de 5 alunos.</p>
<p>OBJETIVO GERAL:</p> <p>Objetivo é capacitar os alunos a entenderem o processo que engloba a elaboração de um arranjo, de forma a desenvolverem arranjos de Jongo para piano que serão apresentados numa audição no final do semestre.</p> <p>OBJETIVOS ESPECÍFICOS:</p> <ol style="list-style-type: none"> a) Dar a conhecer o Jongo da Serrinha enquanto manifestação cultural que engloba: canto, dança e instrumentos de percussão(caxambu, candongueiro e tambu); b) Compreender os elementos musicais do Jongo da Serrinha: os seus principais toques, os fraseados, tendências rítmicas, harmônicas, tipos de articulação e nuances interpretativas; c) Experimentar formas de transposição do vocabulário do Jongo para o piano através de exercícios propostos; d) Ampliar os recursos pianísticos na medida em que se exploram novas possibilidades percussivas do piano, assim como se experimenta um novo vocabulário rítmico, harmônico, melódico e timbrístico; e) Desenvolver arranjos de Jongo de músicas escolhidas pelos alunos do álbum “Vida ao Jongo”, do Jongo da Serrinha. f) Construir uma apresentação final com os arranjos desenvolvidos ao longo do semestre.

METODOLOGIA:

Estas aulas terão o caráter de oficina instrumental, onde os alunos terão a oportunidade de vivenciar um pouco do universo do Jongo da Serrinha através do contato direto com os seus próprios intervenientes, assim como audição de jongos.

Os alunos serão estimulados a experimentar as diversas facetas deste gênero de matriz africana, que engloba canto, tambores e dança.

A partir daí, em cada aula serão apresentadas propostas de transposição dos elementos musicais do Jongo para o piano, assim como será incentivado que cada aluno procure novas soluções que abarquem as sonoridades e intenções pretendidas.

Os alunos desenvolverão arranjos que serão trabalhados conjuntamente ao longo dos encontros.

MATERIAIS

- Caixa de som

- Computador com programa de edição de partitura *

*Posso levar o meu.

AVALIAÇÃO:

Uma vez que esta disciplina é em formato de oficina, é fundamental o trabalho e as trocas desenvolvidas em sala de aula. Por esse motivo, a avaliação é de caráter contínuo, compreendendo 3 componentes:

-- assiduidade e pontualidade;

-- trabalho desenvolvido em aula, que engloba:

a) a execução dos exercícios de transcrição propostos; b) a criação de novas soluções de transposição (ex. novas linhas de baixo ou novas formas de combinar os elementos rítmicos); produção dos arranjos individuais;

-- apresentação final onde será avaliada a performance.

BIBLIOGRAFIA:

FARIA, Nelson; KORMAN, Cliff. **Inside the Brazilian Rhythm Section: For Guitar, Piano, Bass and Drums**. Sher Music, 2001.

GUEST, Ian. CHEDIAK. Almir. Arranjo: método prático. Rio de Janeiro, Lumiar, c. 1996. 3 volumes.

ROCHA, Filipe de Matos. Estruturas musicais e hibridação no jongo da serrinha. Orientador: Prof. Dr. Pauxy Gentil-Nunes Programa de Pós-graduação em Música (PPGM), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música, 2018.

MATERIAL AUDIO VISUAL DE APOIO**1. Álbum que será trabalho nas transposições**

Vida ao Jongo: Jongo da Serrinha, 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=6tQqscr-rwk>

2. Explicando os toques dos tambores

COMUNIDADE PERCUSSIVA. **Tambores do Brasil [Live #10] Jongo**. Veiculado em 19 nov. 2020. Dur.:42:34. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6go6HQWG2AY&t=2272s>. Acesso em: 14 mai. 2021.

3. Sobre o Mestre Darcy do Jongo

<https://www.youtube.com/watch?v=AgrbitOjvcE&t=0s>

4. Arranjos de Jongo para formações com piano

Sergio Santos

<https://www.youtube.com/watch?v=hurpPS1qtUc>

André Marques Sexteto

<https://www.youtube.com/watch?v=9Zpgl0sOAcM&feature=youtu.be>

Professor responsável: Clifford Korman

Estagiária: Verónica Fernandes

PLANO DE AULAS

AULA 1:

Aula inaugural aberta a toda a comunidade acadêmica, que acontecerá no horário reservado para esta disciplina, onde receberemos alguns convidados do Jongo da Serrinha.

Objetivo:

Apresentar o Jongo da Serrinha e os elementos constituintes desta manifestação musical afro-brasileira, nomeadamente o canto, a dança e os tambores (caxambú, candongueiro e tambú).

Demonstrar de que forma o piano pode entrar na roda de Jongo através de uma apresentação de Verónica Fernandes, que tocará um arranjo seu de Jongo.

Estimular a participação ativa dos alunos nesta oficina, através da experimentação dos tambores, do canto e da dança.

Observação

Para esta primeira aula inaugural, uma vez que teremos convidados e uma pequena demonstração de dança e dos tambores, será necessária uma sala ampla, com piano (sala Chiquinha Gonzaga, Alberto Nepomuceno, ou Guerra Peixe).

A confirmação dos convidados está pendente até à confirmação do dia e hora em que esta aula inaugural poderá acontecer.

No caso de haver algum motivo que impeça a vinda de convidados, ou a utilização de uma das salas sugeridas, esta primeira aula acontecerá na sala prevista para o desenvolvimento da oficina, e a apresentação do Jongo da Serrinha será feita através da visualização de material áudio visual previamente escolhido.

AULA 2:

Objetivo:

Aprender alguns passos de dança, tendo como música de fundo o álbum "Vida ao Jongo" (JONGO DA SERRINHA, 2013).

Experimentar o toque de cada tambor, primeiro fora do piano e depois no próprio instrumento.

Metodologia e materiais:

- a) Simular o toque dos tambores numa mesa, nas pernas, ou através própria voz;
- b) Experimentar cada toque no piano através de exercícios propostos.

AULAS 3 a 5

Objetivo:

Explorar novas possibilidades percussivas no piano, enriquecimento do vocabulário rítmico, harmônico, melódico e tímbrico.

Metodologia:

Exercícios propostos sobre:

- a) As possibilidades de transposição dos elementos rítmicos presentes nos 3 tambores, nas palmas e na dança;
- b) Tipos de toque, articulação e fraseado no piano;

Análise de arranjos meus de Jongo para piano.

Observação:

No final deste bloco de aulas, cada aluno deverá ter escolhido uma música do álbum "Vida ao Jongo" para transcrever e arranjar.

AULAS 6 a 12

Objetivo

Elaboração das transcrições e arranjos das músicas escolhidas.

Metodologia:

Em cada aula serão analisados e discutidos os processos de construção de alguns dos arranjos desenvolvidos pelos alunos.

AULAS 13 E 14

Objetivo

Preparar e simular a apresentação final que terá o formato de um espetáculo que incluirá um pouco de canto, dança e a apresentação dos arranjos.

Metodologia

Ensaiai a performance no formato apresentação, cujo formato será discutido e organizado pelo grupo.

AULA 15

Apresentação final.

APÊNDICE II – PARTITURA VIDA AO JONGO
(Lazir Sinval)

Vida ao Jongo, Oração
(Ô Deus Nos Salva)

Lazir Sinval
Arr.: Vinicius Lima

The musical score is arranged for four pianos (Piano 1-4) and four piano solos (Pno. 1-4). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 8/8. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, *mp*, *f*, and *pp*. Chord progressions are indicated throughout, including Cm, Fm, G7, and Dm7(b5)/C. Performance markings include accents, slurs, and specific articulation like *8va* and *(m.d.)*. A section labeled (A) is marked with a repeat sign and a first ending bracket.

Piano 1: Melodic line starting with *mf*, ending with *p* chords.

Piano 2: Chordal accompaniment with chords Cm, Fm, G7, Cm, Fm. Starts with *p*.

Piano 3: Melodic line with dynamics *mp*, *mf*, *mp*. Includes marking *(m.d.)*.

Piano 4: Melodic line with dynamics *mp*, *mf*.

Pno. 1: Solo part with dynamics *mf*, *mp*. Includes marking *8va* and section (A).

Pno. 2: Solo part with chords G7, Cm, *f*, Cm. Includes marking *mp*.

Pno. 3: Solo part with dynamics *mf*, *f*. Includes marking *(8va)* and section (A).

Pno. 4: Solo part with chords *p* G7, Cm, Dm7(b5)/C, G7.

Vida ao Jongo, Oração

2

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 14 to 19, and the second system covers measures 20 to 24. The score is for four piano parts, labeled Pno. 1 through Pno. 4.

System 1 (Measures 14-19):

- Pno. 1:** Treble clef. Measure 14 starts with a rest, followed by a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 15 has a rest. Measure 16 has a rest. Measure 17 has a rest. Measure 18 has a rest. Measure 19 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Dynamics: *f* in measures 14 and 19.
- Pno. 2:** Treble and Bass clefs. Treble clef has chords: Dm7(b5)/C, Cm, Dm7(b5)/C. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics: *f* in measure 19.
- Pno. 3:** Treble clef. Measure 14 has a rest. Measure 15 has a rest. Measure 16 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 17 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 18 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 19 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Dynamics: *f* in measure 16.
- Pno. 4:** Treble and Bass clefs. Treble clef has chords: Am7(b5). Bass clef has chords: Cm, G7, Cm, Adim, G7. Dynamics: *f* in measure 19.

System 2 (Measures 20-24):

- Pno. 1:** Treble clef. Measure 20 has a rest. Measure 21 has a rest. Measure 22 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 23 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 24 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Dynamics: *f* in measure 22, *pp* in measure 24.
- Pno. 2:** Treble and Bass clefs. Treble clef has a rhythmic pattern of eighth notes. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics: *mp* in measure 20.
- Pno. 3:** Treble clef. Measure 20 has a rest. Measure 21 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 22 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 23 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 24 has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Dynamics: *f* in measure 21.
- Pno. 4:** Treble and Bass clefs. Treble clef has chords: Cm, G7, Cm, G7, Cm. Bass clef has chords: Cm, G7, Cm, G7, Cm. Dynamics: *f* in measure 24.

Vida ao Jongo, Oração

3

The musical score is arranged in four systems, each containing two piano parts (Pno. 1 and Pno. 2, Pno. 3 and Pno. 4) and three vocal parts (Pno. 1, Pno. 2, and Pno. 3). The key signature is B-flat major (two flats). The score begins at measure 25 and continues to measure 34. Chord markings are provided for the piano parts: Pno. 2 has Cm, Dm7(b5)/C, and Cm; Pno. 4 has mp G7, Cm, G7, and Cm; Pno. 2 in the second system has Dm7(b5)/C, G7, and Cm; Pno. 4 in the second system has Dm7(b5)/C, G7, and Cm. Dynamic markings include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The vocal parts (Pno. 1, 2, 3) feature melodic lines with lyrics, though the lyrics are not transcribed in this image.

4 Vida ao Jongo, Oração

System 1 (Measures 40-45):

- Pno. 1:** Rests in both staves.
- Pno. 2:** Treble clef: rhythmic accompaniment of chords. Bass clef: chords. Chords: G7, Cm, Dm7(b5)/C. Dynamics: *mp*.
- Pno. 3:** Treble clef: melodic line with accents. Bass clef: rests. Dynamics: *f*.
- Pno. 4:** Treble clef: rhythmic accompaniment of chords. Bass clef: chords. Chords: G7, Cm, Cm, Dm7(b5)/C.

System 2 (Measures 46-50):

- Pno. 1:** Treble clef: melodic line with 8va marking. Bass clef: rests.
- Pno. 2:** Treble clef: rhythmic accompaniment of chords. Bass clef: chords. Chords: G7, Cm, G7, Cm, Dm7(b5)/C.
- Pno. 3:** Treble clef: melodic line with 8va marking. Bass clef: rests.
- Pno. 4:** Treble clef: rhythmic accompaniment of chords. Bass clef: chords. Chords: G7, Cm, G7, Cm, Dm7(b5)/C.

Vida ao Jongo, Oração ^{8^{va}} (A)

5

The musical score is arranged in four systems, each containing two staves. The first system (measures 52-58) features Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 has a vocal line with lyrics "8^{va}" and "(A)". Pno. 2 has a bass line with chords G7 and Cm. The second system (measures 59-65) features Pno. 3 and Pno. 4. Pno. 3 has a vocal line with lyrics "(A)". Pno. 4 has a bass line with chords G7, Cm, Cm, Dm7(b5)/C, and G7. The third system (measures 59-65) features Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 has a vocal line with lyrics "(A)". Pno. 2 has a bass line with a dynamic marking *mp*. The fourth system (measures 59-65) features Pno. 3 and Pno. 4. Pno. 3 has a vocal line with lyrics "(A)". Pno. 4 has a bass line with chords Dm7(b5)/C, Cm, Dm7(b5)/C, Cm, G7, and Cm.

6 Vida ao Jongo, Oração

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 66 to 72, and the second system covers measures 73 to 80. The score is for four piano parts (Pno. 1-4).

System 1 (Measures 66-72):

- Pno. 1:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Pno. 2:** Chords: Cm, G7, Cm, Dm7(b5)/C, Cm, Cm.
- Pno. 3:** Melodic line with eighth notes and a trill-like passage.
- Pno. 4:** Chords: G7, Dm7(b5)/C, Cm, Cm. Includes a *mp* dynamic marking.

System 2 (Measures 73-80):

- Pno. 1:** Melodic line with eighth notes and slurs.
- Pno. 2:** Chords: Fm6, Fm, G7, Cm, G7, Cm, F6.
- Pno. 3:** Melodic line with eighth notes and slurs.
- Pno. 4:** Chords: Fm6, Fm, G7, Cm, G7, Cm, F6.

Vida ao Jongo, Oração

7

The image shows a musical score for four pianos, labeled Pno. 1 through Pno. 4. The score is in 3/4 time and features a Cm chord. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings. The score is divided into four systems, each corresponding to one of the pianos. The first system (Pno. 1) has a treble clef and a Cm chord. The second system (Pno. 2) has a bass clef and a Cm chord. The third system (Pno. 3) has a treble clef and a Cm chord. The fourth system (Pno. 4) has a bass clef and a Cm chord. The score is marked with a 53 measure number at the beginning of each system. The Cm chord is indicated by a 'Cm' symbol in the middle of each system. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings. The score is divided into four systems, each corresponding to one of the pianos. The first system (Pno. 1) has a treble clef and a Cm chord. The second system (Pno. 2) has a bass clef and a Cm chord. The third system (Pno. 3) has a treble clef and a Cm chord. The fourth system (Pno. 4) has a bass clef and a Cm chord. The score is marked with a 53 measure number at the beginning of each system. The Cm chord is indicated by a 'Cm' symbol in the middle of each system. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 3/4. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings.

APÊNDICE III – PARTITURA QUE JONGUE
(Reinaldo Vargas e Renato Vargas)

Que Jongue

Arr.: Eduardo Rangel

Reinaldo Vargas e Renato Vargas

The musical score for "Que Jongue" is presented in four systems. Each system consists of a vocal line (Voz or Vo.) and a piano accompaniment (Piano or Pno.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 6/8. The piano accompaniment features a complex, syncopated rhythmic pattern. Chord markings include Cm7(9)/Bb and Bb. The vocal line is mostly rests, suggesting a vocal solo or a very quiet performance.

System 1: Voz (rests), Piano (Bb).
 System 2: Vo. (rests), Pno. (Cm7(9)/Bb, Bb).
 System 3: Vo. (rests), Pno. (Cm7(9)/Bb, Bb).
 System 4: Vo. (rests), Pno. (Cm7(9)/Bb).

14

Vo. 

Pno. 

16

Vo. 

Pno. 

19

Vo. 

Pno. 

25

Vo. 

Pno. 

30

Vo. 

Pno. 

Chords: G \flat 6, E \flat , G \flat 6

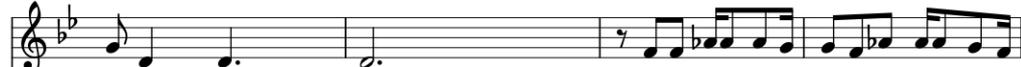
35

Vo. 

Pno. 

Chord: B \flat

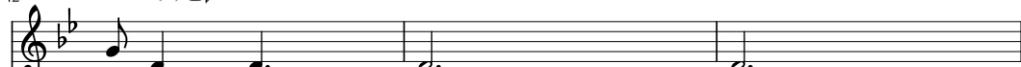
38

Vo. 

Pno. 

Chords: Cm7(9)/B \flat , B \flat

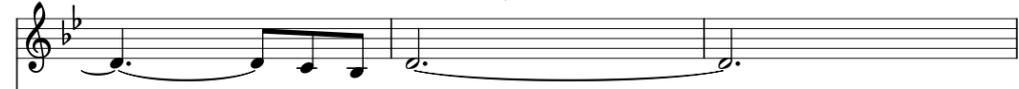
42

Vo. 

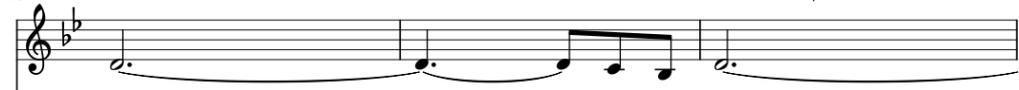
Pno. 

Chords: Cm7(9)/B \flat , B \flat

45 Cm7(9)/B \flat

Vo. 
 Pno. 

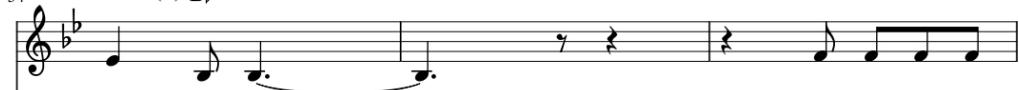
48 B \flat Cm7(9)/B \flat

Vo. 
 Pno. 

51 B \flat

Vo. 
 Pno. 

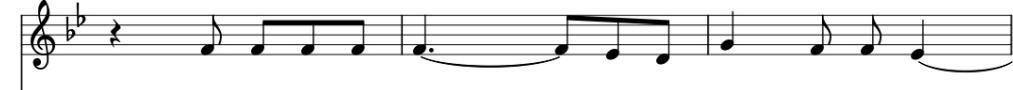
54 Cm7(9)/B \flat B \flat

Vo. 
 Pno. 

57 Cm7(9)/B \flat

Vo. 
Pno. 

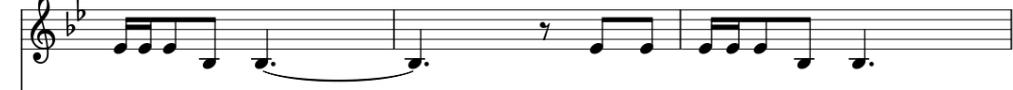
60 B \flat Cm7(9)/B \flat

Vo. 
Pno. 

63 G \flat 6

Vo. 
Pno. 

66 E \flat G \flat 6

Vo. 
Pno. 

69

Vo.

Pno.

The image shows a musical score for measures 69 and 70. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The voice part (Vo.) is written on a single staff in a soprano clef and contains two measures of whole rests. The piano part (Pno.) is written on two staves. In measure 69, the right hand plays a descending eighth-note sequence: B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4. The left hand plays a descending eighth-note sequence: C4, B3, A3, G3, F3, E3. In measure 70, the right hand has a whole rest, and the left hand plays a sustained chord consisting of B-flat4, A4, G4, and F4. The score concludes with a double bar line.

APÊNDICE IV – PARTITURA PRETA VELHA JONGUEIRA
(Lazir Sinval)

Preta Velha Jongueira

Arranjo para piano: Verónica Fernandes

Lazir Sinval

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 6/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 1 is marked 'Recitativo' and contains a quarter rest in the bass and a quarter note in the treble. Measure 2 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Measure 3 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Chords are indicated above the staff: E7(sus4) above measure 1, A above measure 2, and F#m7 above measure 3. A '4' is written below the treble staff in each measure.

Musical notation for measures 4-6. Measure 4 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Measure 5 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Measure 6 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Chords are indicated above the staff: Bm7 above measure 4, Bm above measure 5, Bm/A above measure 5, E7 sus4 above measure 6, and E7 above measure 6. A '4' is written below the treble staff in each measure.

Musical notation for measures 7-10. Measure 7 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Measure 8 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Measure 9 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Measure 10 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Chords are indicated above the staff: A above measure 7, G#m7(b5) above measure 8, C#7 above measure 9, F#m7 above measure 10, and C#7 above measure 10. A '4' is written below the treble staff in each measure. The tempo marking 'A tempo' is placed above measure 7.

Musical notation for measures 11-14. Measure 11 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Measure 12 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Measure 13 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Measure 14 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Chords are indicated above the staff: F#m7 above measure 11, F#m7 above measure 12, F#m7 above measure 13, C#7 above measure 13, and F#m7 above measure 14. A '4' is written below the treble staff in each measure. A first ending bracket spans measures 11-12, and a second ending bracket spans measures 13-14.

Musical notation for measures 15-18. Measure 15 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Measure 16 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Measure 17 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Measure 18 contains a quarter note in the treble and a quarter rest in the bass. Chords are indicated above the staff: F#m7 above measure 15, C#7 above measure 15, G#m7(b5) above measure 17, and C#7 above measure 18. A '4' is written below the treble staff in each measure.

2

19 F#m7 C#7 4 F#m7 4 F#m7 E7(sus4) 4 A 4

23 F#m7 4 Bm7 4 Bm Bm/A 4 E7 sus4 E7 4

27 A 4 G#m7(b5) 4 C#7 4 F#m7 C#7 4

31 1. 4 F#m7 4 F#m7 4

APÊNDICE V – PARTITURA FESTA DE JONGUEIRO
(Lazir Sinval)

Festa de Jongueiro

Arr. Pedro Izar

Lazir Sinval

The musical score is arranged in four systems, each with a vocal line (Voz or Vo.) and a piano accompaniment (Piano or Pno.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 6/8. Chord markings are placed above the vocal lines.

- System 1:** Chords: C, Dm, G7. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a 'Livre 8' marking.
- System 2:** Chords: C, C, Dm. The piano part continues with similar eighth-note patterns.
- System 3:** Chords: G7, C, C, Dm. The piano part includes a section with chords in the right hand and eighth notes in the left hand.
- System 4:** Chords: G7, C, C, Dm. Similar to System 3, with chords in the right hand and eighth notes in the left hand.

15 G7 C C

V. De - pois que pas - sou a

Pno

18

V. lu - aeu con - tei do - ze lu - as

Pno

20 C A7

V. 2 2 2

ói - a só e vi o sol che - gar -

Pno

22 Dm Dm7M Dm Dm7M

V. - - - - A tar - di - nha foi sur -

Pno

24 Dm7 Dm6 2 G7

Vo. gin - do Ai meu Deus do céu a - té che - gar o lu

Pno

26 C C

Vo. ar - - Co - lhi flo - res com-prei pren - da

Pno

29 C7/Bb 2 F/A

Vo. pa - ra teo - fer - tar

Pno

31 F Gsus4/F Em7 Am7

Vo. Vai ter jon - go² no ter - rei - ro

Pno

33 Dm7 2 G7 2 C C7

Vo. a - té o di - a cla - re - ar

Pno

35 F Gsus4/F Em7 Am7 2

Vo. Vou can - tar, ba - ter pau ó, ba - ter tam - bor

Pno

37 Dm7 G7 C C7

Vo. pa - ra te sau - dar - - -

Pno

39 F Gsus4/F Em7 Am7

Vo. Vou pe - dir pras² san - tas Al - mas

Pno

41 Dm7 2 G7 2 C C7

Vo.
 o teu ca-mi - nhoi - lu - mi - nar

Pno

43 F Gsus4/F Em7 Am7 2

Vo.
 Vou pe - dir Nos ² sa Se - nho - ra San - ta - na

Pno

45 Dm7 G7 2 C G7

Vo.
 pra sem - pre lhea - ben - ço - ar Jon -

Pno

47 C A/C# 2 Dm

Vo.
 guei - ro Deus lhea - ben - ço - e Jon -

Pno

49 *G7* *C* *G7*

Vo. guei - ra - Deus lhea - ben - ço - e Jon -

Pno

51 *C* *A/C#* *Dm*

Vo. guei - ro Deus lhea - ben - ço - e Jon -

Pno

53 *G7* *C*

Vo. guei - ra - Deus lhea - ben - ço - e Jon -

Pno

55 *C* *A/C#* *Dm*

Vo. guei - ro Deus lhea - ben - ço - e Jon -

Repetir durante o texto recitado

Pno

57

G7

1. C

2. C G7

Vo. guei-ra - Deus lhea-ben - ço - e Jon ço-e Ma - cha-do!

Pno

60

Vo.

Pno

APÊNDICE VI – PARTITURA JONGO DA SERRINHA
(Paulo César Pinheiro)

Piano

Prece a Vovo Maria Joana

INTRO ABAB(instrumental)ABA INTRO 2X FIM

INTRO

J = 80

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

A F#m7 B7 B7

Bm^{b5} E7 A D7M

A6 F#m B79 B7

Bm^{b5} E7 A A F#7^{b9b13}

Bm7 E7 A6 A6 F7

21

Bm E7 A6 A6 F#7

25

Bm7 E7

Ao A 3x
INTRO 2X E FIM

28

Machado
FIM

Prece a Vovo Maria Joana

Acordeão

INTRO ABABAB INTRO 2X FIM

$\text{♩} = 80$
INTRO

8

15 **A**

19 **B**

24 **Ao A 3x**
INTRO 2X E FIM

APÊNDICE VII – AUTORIZAÇÕES DE SOM E IMAGEM

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E SOM

Eu, JAZIR SIMUAR ANDRADE CHAVES, nacionalidade BRASILEIRA, estado civil CASADO, portador da Cédula de identidade RG nº. 005968294-36 inscrito no CPF nº 01058499-0, residente à Av./Rua TOMÁS LORES, nº. 809/502 município de RIO DE JANEIRO AUTORIZO o uso de minha IMAGEM e SOM resultante da apresentação final da Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano, ocorrida a 16 de agosto de 2022, para serem utilizados na dissertação de mestrado de Verónica dos Santos Fernandes, assim como em artigos ou em comunicações orais que tenham como objetivo a divulgação dos resultados relacionados com a presente pesquisa.

Rio de Janeiro, 16 de AGOSTO de 2022

Jazir Simuar Andrade Chaves



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E SOM

Eu, ANDERSON DA SILVA Vilmar, nacionalidade BRASIL, estado civil SOLTEIRO, portador da Cédula de identidade RG nº 09215829-4, inscrito no CPF nº 018196667-66, residente à Av./Rua EST. AOUA GRANDE/IRAPÓ nº. 221-15/102 município de RIO DE JANEIRO AUTORIZO o uso de minha IMAGEM e SOM resultante da apresentação final da Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano, ocorrida a 16 de agosto de 2022, para serem utilizados na dissertação de mestrado de Verónica dos Santos Fernandes, assim como em artigos ou em comunicações orais que tenham como objetivo a divulgação dos resultados relacionados com a presente pesquisa.

Rio de Janeiro, 16 de AGOSTO de 2022.

Anderson da Silva Vilmar



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E SOM

Eu, Pedro Henrique Izar de Souza, nacionalidade Brasil, estado civil solteiro, portador da Cédula de identidade RG nº 22859291-1, inscrito no CPF nº 154534527-90, residente à Av./Rua Cacapema, nº. 209, município de Rio de Janeiro AUTORIZO o uso de minha imagem, som, fotos e partituras dos arranjos desenvolvidos durante a Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano, para serem utilizados na dissertação de mestrado de Verónica dos Santos Fernandes, assim como em artigos ou em comunicações orais que tenham como objetivo a divulgação dos resultados relacionados com a presente pesquisa.

Rio de Janeiro, 9 de agosto de 2022.

Pedro Henrique Izar de Souza



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E SOM

Eu, Gabriel Teyss Labouret, nacionalidade França, estado civil Solteiro, portador da Cédula de identidade RG nº 31808430-8, inscrito no CPF nº 063297087-11, residente à Av./Rua Praca Senador Rocha²³¹, nº 231, município de RJ AUTORIZO o uso de minha imagem, som, fotos e partituras dos arranjos desenvolvidos durante a Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano, para serem utilizados na dissertação de mestrado de Verónica dos Santos Fernandes, assim como em artigos ou em comunicações orais que tenham como objetivo a divulgação dos resultados relacionados com a presente pesquisa.

Rio de Janeiro, 09 de 08 de 2022.

Gabriel Labouret



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E SOM

Eu, VIVICIUS DE LIMA RIBEIRO DA SILVA, nacionalidade BRASILEIRO, estado civil CASADO, portador da Cédula de identidade RG nº 24183453-0, inscrito no CPF nº 141574067-70, residente à Av./Rua ALVARES DE AZEVEDO, nº. 26, município de NITERÓI AUTORIZO o uso de minha imagem, som, fotos e partituras dos arranjos desenvolvidos durante a Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano, para serem utilizados na dissertação de mestrado de Verónica dos Santos Fernandes, assim como em artigos ou em comunicações orais que tenham como objetivo a divulgação dos resultados relacionados com a presente pesquisa.

Rio de Janeiro, 09 de AGOSTO de 2022.

Vivicius de Lima Ribeiro da Silva



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E SOM

Eu, Eduardo Rangel Amado da Costa, nacionalidade Brasil, estado civil solteiro, portador da Cédula de identidade RG nº 277513636, inscrito no CPF nº 16566493735, residente à Av./Rua Delgado de Carvalho, nº 44, município de Rio de Janeiro AUTORIZO o uso de minha imagem, som, fotos e partituras dos arranjos desenvolvidos durante a Oficina de transcrição e arranjo de jongo para piano, para serem utilizados na dissertação de mestrado de Verónica dos Santos Fernandes, assim como em artigos ou em comunicações orais que tenham como objetivo a divulgação dos resultados relacionados com a presente pesquisa.

Rio de Janeiro, 7 de agosto de 2022.

Eduardo Rangel Amado da Costa

APÊNDICE VIII – PROGRAMA DO RECITAL FINAL**DUO TECLAS PERCUTIDAS**

Piano: Verónica Fernandes

Percussão: Anderson Vilmar

1. Medley de pontos do Jongo da Serrinha (arr. Verónica Fernandes)

Bendito Louvado seja (Darcy Monteiro)

Pisei na pedra (Darcy Monteiro)

Eu chorei (Manuel Bam- bam-bam)

Boi preto (Darcy Monteiro)

2. PRETA VELHA JONGUEIRA

(Lazir Sinval – arr. Verónica Fernandes)

3. SAMAMBAIA

(César Camargo Mariano – baseado na transcrição de Elenice Maranesi)

4. ALGUÉM ME AVISOU

(Dona Ivone Lara – arr. Leandro Braga para piano solo)

5. MARACATU

(Egberto Gismonti – transcrição de Claudio Dauelsberg)

6. CANHOTO

(Radamés Gnattali)

7. FREVO

(Egberto Gismonti – arr. Verónica Fernandes baseado na transcrição de Marcelo Magalhães Pinto e Fausto Borém)

8. FESTA NA ENCRUZA

(Leandro Braga)

9. CLARÃO

(Leandro Braga)

10. UM TOM PRA JOBIM

(Sivuca – arr. Verónica Fernandes)

Link para o vídeo completo do recital:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZBrwVpPHzQ8>

FICHA TÉCNICA

Direção artística e produção: **Verónica Fernandes**

Captação de áudio: **William Doyle/ Gil Neves**

Mixagem: **Gil Neves**

Câmera e finalização de vídeo: **Stephanie Doyle**

Figurino Verónica Fernandes: **Mariana Neves**

Coreografia de Ijexá e Maracatu: **Gleu Cambria**