

A polirritmia aplicada na bateria: estratégias para um ensino musical

Comunicação

Cezar Augusto Xavier Borgatto
Universidade de Brasília - UnB
cezinhaborgatto@gmail.com

Resumo: A bateria e a polirritmia têm sido objeto de estudo em diversas áreas da música, como etnomusicologia, educação musical, práticas interpretativas, execução musical, entre outras. No aprendizado da bateria, o desenvolvimento da coordenação motora intermembros é essencial para que o baterista consiga executar ritmos complexos, frequentemente associados ao conceito de polirritmia. Tradicionalmente, essa coordenação tem sido desenvolvida pela prática de combinações entre mãos e pés e pelo uso da metodologia de sistemas e leituras, que, embora eficazes, demandam tempo e domínio de leitura e nem sempre estão diretamente ligadas à prática musical. Essa abordagem tem levado à desmotivação de alunos em um curso de bateria de um Centro de Educação Profissional da Educação Básica. Este artigo apresenta um recorte de uma pesquisa¹ em andamento, que visa elaborar uma proposta pedagógica de estudo da polirritmia na bateria. Nele, são discutidos o processo de aprendizado e ensino da bateria e algumas das estratégias que serão utilizadas na proposta, como o aprendizado de ritmos na bateria através de grupo de percussão, a adaptação de materiais didáticos ao contexto dos alunos, o uso de ferramentas tecnológicas e a centralidade da música em todo o processo de ensino e aprendizagem da bateria.

Palavras-chave: Bateria, polirritmia, percussão.

Introdução

O aprendizado da bateria, como o de outros instrumentos, pode ocorrer em diferentes contextos: formais, informais ou não formais. Muitos bateristas iniciam no instrumento tentando reproduzir músicas de ouvido, outros aprendem por imitação e repetição, alguns utilizam recursos digitais e a internet, enquanto outros estudam em escolas sob a orientação de um professor e com o uso de leitura musical, entre outras possibilidades. Hoje, diferente de 1980, quando comecei a tocar, existe uma variedade muito maior de opções para o aprendizado do instrumento. Nos últimos anos, a bateria tem sido objeto de estudos crescentes no Brasil.

¹ As muitas vozes da bateria: uma proposta pedagógica de estudo da polirritmia, do Programa de Mestrado Profissional em Artes – ProfArtes, na Universidade de Brasília sob a orientação da Profa. Dra. Maria Isabel Montandon.

Neste sentido, Milan e Sulpício (2020), destacam que o estado da arte da pesquisa em bateria saltou de nove produções acadêmicas² (1987-2012), para trinta e quatro produções (1987-2019), com vinte e cinco trabalhos realizados entre 2013 e 2019. Ao realizar uma nova consulta à base de dados³ utilizada pelos autores, entre 2020 e 2023, utilizando a mesma palavra chave “bateria”, constatei a produção de mais cinco novos trabalhos, totalizando trinta e nove trabalhos em diferentes áreas de concentração, como educação musical, etnomusicologia, música e educação, execução musical, práticas interpretativas, entre outras, revelando um campo de estudo em expansão, na qual esta pesquisa se insere.

A bateria é um instrumento originado da percussão. Ela surgiu no final do século XIX e se estabeleceu no cenário musical quando bandas de rua de New Orleans deixaram de utilizar um grupo de percussão e passaram a trabalhar com um único músico tocando o bumbo e a caixa, a composição inicial do instrumento, e posteriormente os pratos (Nichols, 2012; Reimer, 2013).

Aos poucos, outros acessórios foram sendo criados e melhorados para que a performance no instrumento pudesse contemplar o uso de mãos e pés (Reimer, 2013). Com isso, ao longo dos anos, a bateria foi se consolidando como instrumento musical próprio, que faz uso da coordenação intermembros, com técnicas e características particulares, como a função de marcação rítmica, distanciando-se do conceito de percussão múltipla (Traldi; Ferreira, 2015, p. 171).

É importante destacar que muitos bateristas utilizam outros instrumentos de percussão, como tamborim⁴, *cowbell*⁵, agogô⁶, *pads* eletrônicos, para ampliar a sonoridade do instrumento, obtendo o que alguns autores classificam como “bateria aberta” em contraposição ao que se denomina “bateria fechada”, na qual se considera a configuração usual do instrumento, formada pelo bumbo, caixa, tom-tons e pratos (Aquino, 2009; Cohon, 2021). Com a “bateria aberta”, é possível se aproximar mais das matrizes rítmicas percussivas que dão origem aos ritmos e estilos brasileiros, onde é possível se passar de uma simples execução rítmica para algo mais elaborado e complexo.

² A pesquisa se refere à produção de dissertações de mestrado e teses de doutorado, excetuando-se artigos e outras publicações.

³ <https://catalogodeteses.capes.gov.br>

⁴ Tamborim é um instrumento de percussão com corpo cilíndrico, de madeira, metal ou acrílico, com uma pele que pode ser tensionada de forma a emitir um som mais agudo. Bastante utilizado nos grupos de samba.

⁵ Cowbell é um sino com um pêndulo utilizado no pescoço de animais, como vacas e cabras, para que os mesmos possam ser encontrados. Na bateria geralmente é utilizado sem o pêndulo e adaptado à suporte ou pedais.

⁶ Agogô é um instrumento de percussão composto por duas ou três campanas metálicas.

Esse tipo de execução mais elaborada, complexa, onde os quatro membros trabalham de forma mais refinada, com um grau avançado de coordenação e independência intermembros, com a sobreposição de vários ritmos, as vezes tem sido compreendida, no universo da bateria, como polirritmia. Entendimento que talvez possa ser explicado pela própria composição da palavra, uma vez que o prefixo “poli”, do grego, significa “mais de um, numeroso” (Cohen, 2007, p. 73), resultando na interpretação de muitos ritmos que são executados de forma simultânea. O dicionário Aurélio define a polirritmia como “o emprego simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas diferentes na composição musical” (Ferreira, 2010, p. 1668), indo de encontro a Alves (2019, p. 16) quando afirma que “a polirritmia em seu sentido puro, significa o uso de muitos ritmos” e Schiavetti (2020) que sublinha a visão dos bateristas:

A partir de agora, pensando de forma “baterística”, vamos classificar cada padrão rítmico aprendido como uma nova habilidade motora. Dessa forma, se pensarmos que cada uma dessas habilidades motoras aprendidas é desempenhada por membros diferentes e tocadas simultaneamente, isso nos levará a outro conceito central em nossa pesquisa, que é a polirritmia e seus desdobramentos [...] (Schiavetti, 2020, p. 26).

Porém, ao adentrar no estudo do termo polirritmia, para desenvolver minha pesquisa, que tem por objetivo apresentar uma proposta pedagógica de estudo da polirritmia na bateria, encontrei outros entendimentos do termo. Dentre eles, Randel (1986, p. 646), que descreve a polirritmia como o “uso simultâneo de dois ou mais ritmos que não são prontamente percebidos como derivados um do outro ou como simples manifestações da mesma métrica”, ampliando a ideia de simples combinação de ritmos e ressaltando a necessidade de contraste rítmico. Além disso, pude constatar a existência de vários outros termos associados à polirritmia como “polimetria”, hemíola, defasagem, imparidade rítmica, contrametricidade, modulação métrica, modulação métrica combinada, *odd groups*, padrões subjetivos, padrão cíclico [...] (Pauli; Paiva, 2015, p. 88).

Na pesquisa, apresento uma ampla revisão de literatura sobre polirritmia, algo que considere necessário para uma melhor compreensão do termo. Isso permitirá que o leitor, ao reconhecer a polirritmia, adquira uma compreensão diferenciada e significativa das músicas que a utilizam. E, a partir do desenvolvimento da percepção de duas ou mais vozes e de uma escuta intencional, será possível alcançar uma interpretação diferenciada e consciente da polirritmia, (Pauli; Paiva, 2015, p.100) permitindo ainda, um ensino mais consciente e apropriado do tema.

A proposta busca alternativas para o aprendizado da polirritmia no instrumento, e será aplicada em Centro de Educação Profissional da Educação Básica, podendo ser estendida a outros níveis/áreas de ensino. As estratégias incluem o aprendizado de ritmos brasileiros/latinos a partir do ensino coletivo de percussão; a utilização de música para o desenvolvimento das habilidades técnicas e motoras; o uso de Tecnologias digitais; e, a aplicação de exercícios que possibilitem mais brevidade no domínio das habilidades necessárias à execução da polirritmia. A seguir abordo o aprendizado na bateria e o ensino da bateria.

O processo de aprendizagem na bateria e o ensino da bateria

Meu aprendizado na bateria se deu de forma autônoma a partir da escuta de músicas que minha família ouvia em casa. Eu tentava tirar os ritmos de ouvido e ia batucando em mesas, painéis e outras coisas que se assemelhavam em termos sonoros aos tambores que eu ouvia nas músicas. Meu irmão comprou uma bateria para um grupo que ele tinha e pude aprender diretamente no instrumento com os discos e, vendo esse grupo que ensaiava aos finais de semana na minha casa. Nesses ensaios ficava olhando o baterista, assistia o processo de criação das músicas e, nos intervalos, tentava reproduzir os ritmos e movimentos que o baterista tinha feito. As vezes também tocava com meu irmão, mas o processo se deu principalmente pela prática com os discos.

Paiva e Alexandre (2010, p. 18), destacam que “tocar junto com gravações, tendo como um modelo o estilo de grandes músicos, é uma prática musical e de aprendizagem que ainda é muito utilizada, inclusive pelas novas gerações”. Citando Cuca Teixeira, os autores ainda ressaltam que “com esse tipo de estudo pode-se desenvolver ritmo, musicalidade, e ajudar a simular uma prática de conjunto” (ibidem).

Couto (2020), em resenha do livro “*Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*”, de Lucy Green, apresenta os pontos principais que Green destaca em relação às práticas informais de aprendizagem em música:

Em suma, tais práticas envolvem a escolha do repertório a partir da preferência e identificação pessoal com a música que se deseja tocar; a prática de “tirar de ouvido” essas músicas onde o recurso à partitura não é desejável e nem imprescindível; a aprendizagem através de grupos de amigos e/ou parentes, que interagem sem que ninguém exerça diretamente a função de professor; uma profunda integração das atividades tocar/compor/ouvir, com ênfase na criatividade; uma aprendizagem de natureza mais holística, ao invés daquela que é compartimentada em tópicos propositalmente organizados, com intuito explicitamente pedagógicos. (Couto, 2020, p. 2).

Pontos que fizeram (e ainda fazem) parte do meu aprendizado bem como do de muitos outros músicos, (independente do instrumento), e que por vezes acabam ficando à margem de um ensino situado dentro de um contexto formal.

Brevemente abordo os conceitos de educação formal, informal e não-formal a partir de Gohn (2014). A autora descreve a educação formal como sendo a “desenvolvida nas escolas com conteúdos previamente demarcados” (p. 40); já a educação informal, “como aquela que os indivíduos assimilam pelo local onde nasce, pela família, religião que professam, por meio de pertencimento, região, território, classe social da família (p. 47), estando “sempre carregada de valores e culturas próprias de pertencimento e sentimentos herdados” (p. 40), podendo ser intencional ou não, enquanto que a educação “não formal são os saberes e aprendizados gerados ao longo da vida, principalmente em experiências via a participação social, cultural ou política em determinados processos de aprendizagens” (p. 47), ocorrendo em projetos e movimentos sociais, destacando ainda que: “a grande diferença da educação não formal para a informal é que na primeira há uma intencionalidade na ação: os indivíduos tem uma vontade, tomam uma decisão de realizá-la, e buscam os caminhos e procedimentos para tal” (p. 40).

Em relação à educação formal, Bastos (2010, p. 1) destaca que a bateria chegou nos conservatórios na década de 1980; nas escolas técnicas, faculdades particulares e na Unicamp, “a primeira experiência no ensino superior” (ibidem), na década de 1990 e, na UFG e UFMG depois dos anos 2000. O autor chega a citar a UnB, mas o curso não foi criado na Instituição. Silva (2019, p. 37) amplia essa lista - UFBA, UFPB, UFRJ e IFPE, uma oferta ainda parca. Silva (2019, p. 37) ressalta que, pela falta de um curso superior em bateria, os bateristas acabam ingressando em instituições que ofertam percussão erudita, pela “proximidade que existe entre as áreas de bateria e percussão” (ibidem). Mas como a oferta de percussão também é restrita, muitos acabam optando pela licenciatura, o que aconteceu comigo e com vários outros bateristas que conheço e trabalho comigo. Na instituição onde trabalho o curso de bateria foi criado no ano de 1985, junto com os cursos de guitarra e baixo elétrico, com a composição do Núcleo de Música Popular.

Em relação ao ensino formal, Bastos (2010, p. 103) sublinha que “o baterista parece querer cada vez mais estar na escola”, onde busca o contato com um professor, um programa e as experiências e saberes do ambiente escolar. Concordando com tal percepção, observo que os candidatos dos processos seletivos para ingresso na instituição onde leciono, na fase de entrevista, relatam esse desejo de estar numa escola que consideram uma referência no ensino

de música. Eles também expressam a vontade de expandir seus conhecimentos no aprendizado de ritmos brasileiros/latinos, no domínio de habilidades técnicas, da independência, coordenação, do aprendizado da leitura musical, da polirritmia etc.

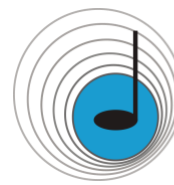
Alguns candidatos que ingressam na escola conseguem concluir o curso, entretanto percebo que alguns alunos desistem por não conseguirem se “encaixar” na rotina que a escola, com suas diversas “caixinhas” de conteúdos, impõe no ensino formal. Ainda hoje, a influência de um modelo conservatorial, onde prática e teoria estão dissociadas, e há primazia de repertório e metodologias de ensino tradicionais voltadas para uma performance virtuosa (Vieira, 2004, p. 143), orienta a proposição de conteúdos, repertórios e práticas. Muitas vezes, essas abordagens se mostram descontextualizadas e sem uma relação direta com outras formas de ensino e aprendizagem.

Por volta da década de 1980, quando comecei a estudar a bateria, o ensino e o estudo do instrumento, em termos de materiais didáticos, eram praticamente restritos a livros de origem norte-americana, focados em ritmos de rock, funk e jazz e/ou na prática de rudimentos. A escassez de materiais também era significativa como destacam Paiva e Alexandre (2010, p. 1187). Os poucos métodos que tínhamos acesso eram xerox de xerox e as vídeo-aulas, cópias de cópias.

Aos poucos o cenário começou a melhorar. Bateristas como Rocca (1986), Zequinha Galvão (1998) e Rui Motta (1992) tiveram seus livros publicados, e com as mudanças e alternativas tecnológicas que se tornaram mais acessíveis, o mercado brasileiro presenciou, a partir dos anos 2000, uma grande oferta de recursos materiais “pelas mais variadas formas de mídia, tais como: livros, livros que acompanham CDs ou DVDs, CD-ROMs, vídeo-aulas e sites de internet” (Paiva; Alexandre, 2010, p. 1188). Entre 2000 e 2009, foram publicados no Brasil, vinte e oito livros destinados à área de bateria e percussão, “além de revistas especializadas, CDs e DVDs didáticos e inúmeros sites na internet” (ibidem).

Entretanto, ao meu ver, grande parte desses materiais ainda é fortemente influenciada pelas formas de ensino norte-americanas, seja pela ênfase na leitura através do uso da metodologia de sistemas e leituras⁷, pelo esquema gradativo de dificuldade dos exercícios, ou pelo número excessivo de combinações para o domínio de algum ritmo, técnica, coordenação ou independência. Muitas vezes, tanto a metodologia dos sistemas e leituras quanto as

⁷ A metodologia de sistemas e leituras foi um recurso amplamente desenvolvido por Chester (1985) no livro *The New Breed*, com a intenção de desenvolver a coordenação bilateral do instrumentista.



combinações de exercícios estão dissociadas de uma prática musical efetiva, tornando-se quase que exercícios *per se*.

Em citação à Tourinho (1994), Paiva e Alexandre (2010) ressaltam essa questão:

No caso específico da música, encontramos obras que, mesmo sem pretensão explícita de se caracterizar como método, apenas descrevem uma infinidade de atividades e exercícios que supostamente dariam conta do ensino e levariam ao aprendizado da matéria. (Tourinho, 1994, p. 16 *apud* Paiva; Alexandre, 2010, p. 1189).

Paiva e Alexandre (2010, p. 1189) também observam que muitos desses materiais são baseados na experiência de seus autores e não apresentam um diálogo efetivo com quem irá utilizar o material, uma percepção com a qual concordo plenamente.

Assim, ressalto que, ao utilizar esses materiais, com suas inúmeras atividades e combinações, manter o interesse dos alunos tem se mostrado uma tarefa difícil. Essa dificuldade, especialmente no desafio de conciliar tempo de estudo e trabalho, foi a problemática que me motivou a desenvolver a pesquisa em questão. Além disso, esses materiais nem sempre se mostram eficazes; alguns alunos até se identificam com eles, mas muitos não. Por isso, acredito ser fundamental que, na dinâmica do ensino formal, o professor incorpore formas alternativas de ensino, oriundas dos contextos informal e não formal, buscando manter o interesse do aluno e assegurar uma troca efetiva de conhecimentos.

Apresento as cinco principais diferenças entre as metodologias empregadas nas aprendizagens formal e informal delimitadas por Green (2008) e, apresentadas por Couto (2020, p. 5), no Quadro 1 – Características das aprendizagens formal e informal, que serviram de apoio para a proposta, para depois apresentar algumas das atividades.

Quadro 1: Características das aprendizagens formal e informal.

Características	Aprendizagem formal	Aprendizagem informal
1. Repertório	Selecionado pelos professores, geralmente estranho ao aluno.	Selecionado pelo próprio aprendiz, a partir de uma identificação e preferência pessoal.
2. Via de aquisição de habilidades	Aprendizagem por meio de notação musical tradicional.	Aprendizagem através da prática de "tirar músicas de ouvido" em gravações.
3. Tipo de orientação	Relação professor-aluno, onde o primeiro organiza e orienta os procedimentos do segundo.	Autodidatismo ou interação dentro de um grupo de amigos sem que haja a supervisão/orientação de um professor. Aprendizagem através da observação, imitação, audição e conversas.
4. Organização dos conteúdos	Construção de um programa curricular que parte do simples para o complexo, enfatizando quase sempre a reprodução de peças mais do que a criatividade.	Não há uma organização deliberada, e o conhecimento vai sendo construído ao acaso, de maneira holística e idiossincrática, a partir do repertório escolhido.
5. Enfoque	Busca pela reprodução/interpretação de músicas de outros compositores.	Busca pela criatividade pessoal, através de uma prática que integra profundamente as atividades audição + performance + improvisação + composição.

Fonte: Couto (2020, p. 5).

O aprendizado a partir da percussão

A grande maioria dos ritmos brasileiros (e os outros latinos) têm sua origem na percussão. Neste sentido Favery (2018, p. 13), afirma que “os ritmos brasileiros assim como os conhecemos hoje em dia, tiveram sua gênese advinda do papel rítmico que os instrumentos de percussão desempenhavam dentro dos contextos de ritos religiosos, festas, costumes e danças”. Na transposição desses ritmos para a bateria são feitas adaptações, algumas mais complexas, outras menos, a depender do contexto onde o instrumento esteja inserido.

Dentro desta perspectiva, o conhecimento dos ritmos a partir da percussão possibilita uma vivência diferenciada, uma vez que o baterista irá tocar, em grupo, as células de cada instrumento da percussão de forma separada, integrando os movimentos corporais e a sonoridade de cada elemento. Com isso é possível internalizar as nuances, de forma a permitir uma transposição para a bateria de forma mais autêntica.

A partir do acompanhamento de músicas do estilo, o professor deverá incentivar que o aluno apreenda a partir da música. Pode se iniciar tocando uma célula do estilo, onde os alunos poderão repetir, ou mesmo fazendo uma marcação qualquer. Nessa abordagem, é preferível que o professor não forneça o ritmo já pronto, (embora em alguns momentos possa ser necessário), mas que leve o aluno a perceber o que os instrumentos estão tocando, para reproduzi-los e depois fazer a transposição para a bateria, inclusive utilizando-se do conceito de bateria aberta, e tendo consciência de como tocar e o que tocar. Será utilizado o formato de aulas em grupo para a percussão e individuais para a bateria, tendo como aporte a abordagem integradora (Paiva, 2004).

Para exemplificar, apresento uma possibilidade com o ritmo de boi de matraca em que existe a polirritmia “3 contra 2”. Coloco a música “Boi da Lua” do compositor Papete⁸. Nela é possível iniciar de várias maneiras: marcando o tempo, fazendo semicolcheias, tocando o padrão grave em colcheias, o padrão da matraca em quiálteras, etc. O importante é o aluno tocar e perceber os ritmos nos diferentes instrumentos. Também pode-se trabalhar a execução da polirritmia entre os alunos: um toca o tempo, outro a colcheia, outro a quiáltera, o contratempo, ou semicolcheias introduzindo a polirritmia de “3 contra 4”. A Figura 1 – Boi de Matraca, apresenta uma adaptação do ritmo na bateria:

Figura 1: Boi de Matraca.

⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9t_nSJCzIIQ. Acesso em 09 ago 2024.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Montandon (2020, p. 29) destaca que o ensino em grupo ou ensino coletivo vem se consolidando em espaços formais e não formais no Brasil, o que pode se verificar também em relação ao ensino de bateria e percussão, onde autores como Paiva (2004), Souza (2012), Mestrinel (2013), Cairo (2015), Holanda (2023), entre outros, têm discutido a importância do tema na formação dos instrumentistas.

É importante destacar que o ensino da bateria geralmente ocorre de forma individualizada, muitas vezes por questões de logística relacionadas à sala e aos equipamentos. Assim, com a prática da percussão em grupo, será possível criar um ambiente de aprendizado coletivo. Através do grupo, há uma troca enriquecedora de experiências, conhecimentos e vivências, onde professor e aluno alternam suas funções, aprendendo, criando e fazendo música juntos.

A utilização da música e adaptação de exercícios

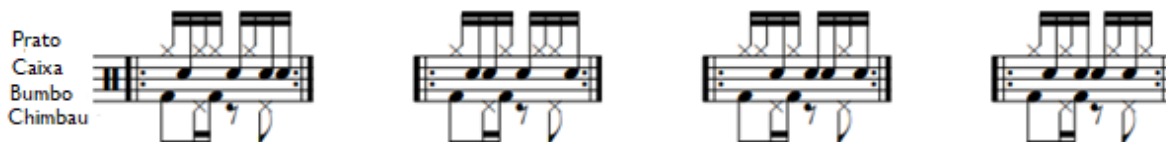
Durante o ano de 2023, seguindo sugestão da minha orientadora, passei a utilizar músicas em praticamente toda a aula. Notei que essa estratégia aumentou significativamente o interesse e o envolvimento dos alunos nas atividades. Afinal, estávamos aprendendo e “ensinando música musicalmente (Swanwick, 2003), em aulas “mais leves” e sem a pressão do tempo, onde a pergunta - “já acabou?” - era frequente.

Além disso, observei que o aprendizado dos ritmos pode ser facilitado se as atividades de aquecimento ou rudimentos⁹ tiverem o aporte de músicas dos estilos e conteúdos que pretendo trabalhar. A partir de músicas do grupo de rock progressivo norte americano *Dream Theater*, tenho desenvolvido os conceitos de modulação métrica, compassos ímpares e forma em música, por exemplo. Para desenvolver a mecânica de ritmos brasileiros a partir de rudimentos, é possível adaptar exercícios de métodos como o *Stick Control* (Stone, 1935, p. 5) combinando com pedais de ritmos brasileiros, sempre com música. Observe a Figura 2 –

⁹ Os rudimentos são exercícios destinados ao domínio técnico no instrumento. A *Percussive Arts Society* apresenta uma lista com 40 rudimentos. Disponível em: <https://pas.org/rudiments/>. Acesso em 09 ago 2024.

Adaptação *Stick Control* no baião. Para iniciar sugiro utilizar a música De volta pro aconchego¹⁰, de Dominginhos. Uma sugestão de aplicação seria com a música Flor de Maracujá de João Donato¹¹.

Figura 2: Adaptação *Stick Control* no baião.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Quando vou introduzir o ritmo de jazz, que utiliza subdivisões em quiálteras, uma opção de estudo é utilizar uma sequência de músicas do estilo e ir fazendo os rudimentos em quiálteras. Observe a Figura 3 – Toque simples para aplicação em jazz, que pode ser executada com a *New York Jazz Lounge – Bar Jazz Classics*¹² uma seleção de músicas em diferentes andamentos. Também será possível trabalhar conceito de forma musical e condução a 2 e a 4.

Figura 3: Toque simples para aplicação em jazz.



Fonte: Elaborado pelo autor.

O uso de tecnologias

Recentemente vi uma postagem do músico Hamilton de Holanda¹³, renomado bandolinista brasileiro, onde ele relatava sua forma de estudo para o aprendizado de uma música. Utilizando o *Finale*, um programa de editoração musical, ele escrevia e escutava os compassos gradualmente para memoriza-los. Depois, tocava e gravava as partes da música no celular e as ouvia durante atividades paralelas. Com o uso de um metrônomo, ele aumentou

¹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=b8-Tlroud78>. Acesso em 12 ago 2024.

¹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T1tajJ5OwmM>. Acesso em 10 ago 20204.

¹² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sI_Ps7JSEk&t=266s. Acesso em: 09 ago 2024.

¹³ Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/C8U-BvZuSQq/?igsh=MXBraGgyajlqanljZA==>. Acesso em 09 ago 2024.

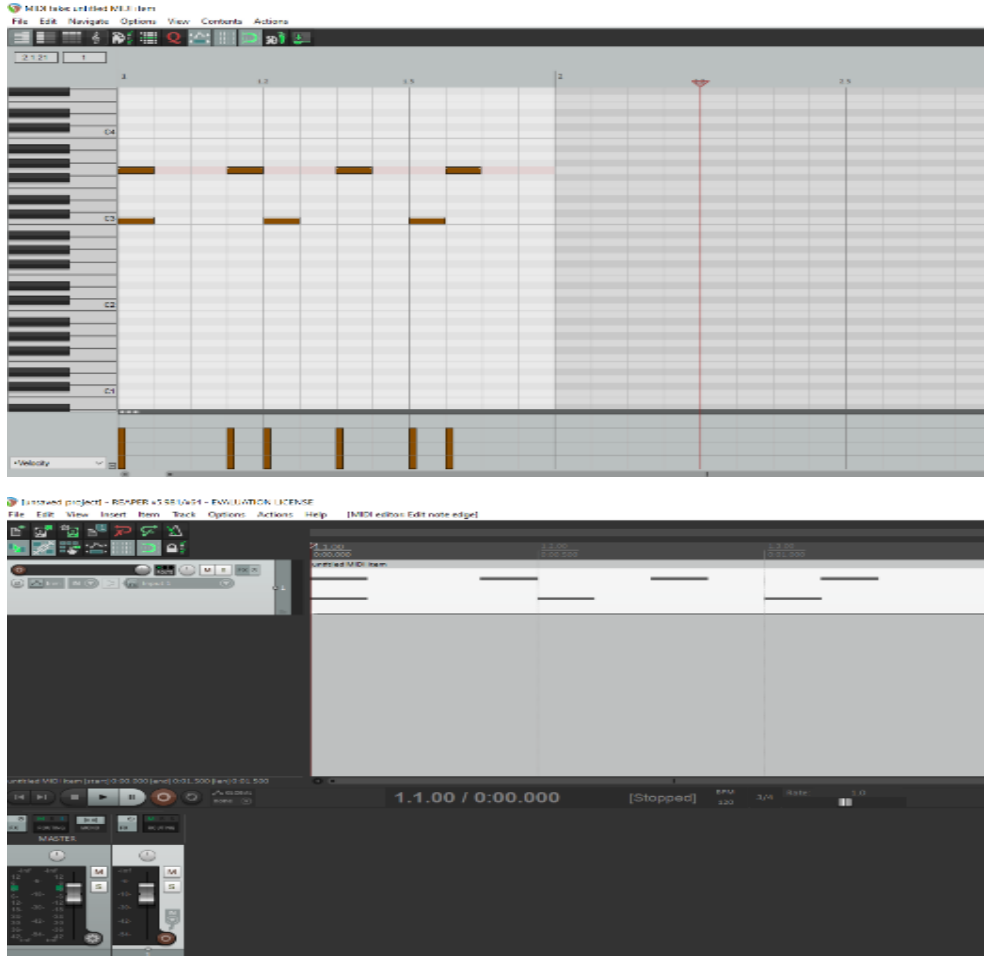
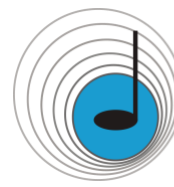
gradativamente o andamento de 40 até 130 bpm, até finalmente tocar e gravar a música confortavelmente em 125 bpm.

Além das três ferramentas, que também incluirei na proposta, existem várias outras disponíveis para auxiliar no processo de aprendizagem do instrumento, como programas de gravação e produção musical, apps educacionais, e a internet, com vídeos aulas e acessos a diferentes tipos de músicas.

A título de exemplificação apresento o programa Reaper¹⁴, que oferece uma versão gratuita e reúne importantes ferramentas para produção e edição de áudio. Com a ferramenta MIDI, é possível programar ritmos usando uma caneta de edição. Na Figura 3 – Painel Reaper com midi da polirritmia 3 contra 4, é possível ver um grid com 12 semicolcheias presentes em um compasso 3/4, além do painel principal. O aluno poderá programar, escutar e tocar junto de forma precisa. O programa também permite o uso de outras subdivisões, compassos e andamentos.

Figura 3: Painel Reaper com midi da polirritmia 3 contra 4.

¹⁴ O programa está disponível em: <https://www.reaper.fm/download.php>. Acesso em: 09 ago 2024.

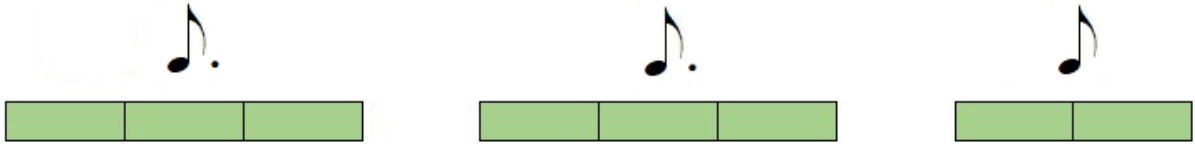


Fonte: Elaborado pelo autor.

O *Reaper* também pode ser utilizado para gravações de áudio, (de forma coletiva ou individual), manipulação do andamento e da equalização, permitindo tocar músicas rápidas e reforçar frequências para uma melhor percepção, respectivamente, conforme destaca Gohn (2016) ao falar das possibilidades de manipulação do objeto sonoro. A partir da disponibilização de gravações de ritmos pelo professor, o estudante poderá selecionar o instrumento que quiser ouvir, com uso da função *solo* e *mute*, e tocar as outras, tendo “um” grupo à sua disposição. Também poderá criar *play-along* para a prática do instrumento, individual.

Pensando nesse formato de *grid* tenho utilizado uma grafia diferente nas aulas, com quadrados, que ajudam na compreensão do conceito de Imparidade Rítmica (Arom, 1991), onde figuras pares nunca são divididas de formas iguais, mas são agrupadas em ciclos binários e ternários. Assim, oito unidades poderiam ser divididas em 3+5 ou 3+3+2 ou 2+1+3+2, etc. Observe a Figura 4 – Notação do *Tresillo* (3+3+2) *grid* e notação convencional.

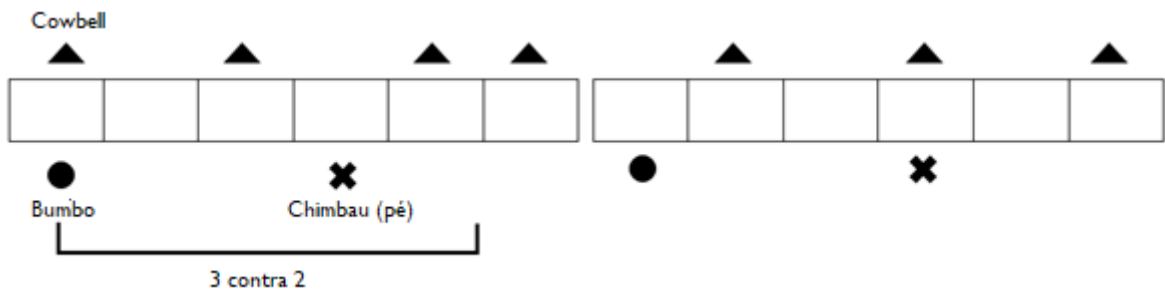
Figura 4: Notação do *Tresillo* (3+3+2) *grid* e notação convencional.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A Figura 5 – *Bembe* com notação em grid, apresenta também a possibilidade de escrita alternativa utilizando o grid, onde os instrumentos ficarão situados acima ou abaixo da marcação:

Figura 5: *Bembe* com notação em grid.

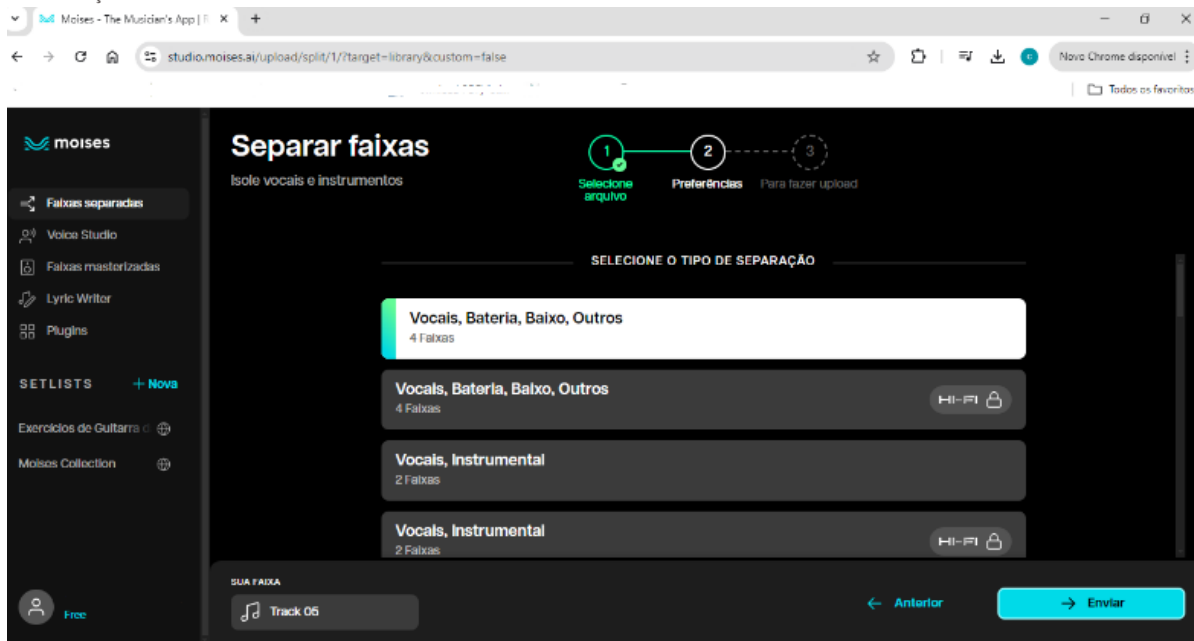


Fonte: Elaborado pelo autor.

Outro app é o Moises¹⁵, que consegue remover instrumentos e assim criar versões sem bateria (e outros instrumentos/vocais) para a prática de músicas. A Figura 6 – Template Moises, demonstra algumas das opções na versão gratuita.

Figura 6 – Template Moises.

¹⁵ Disponível em <https://moises.ai/pt/>. Acesso em 09 ago 2014.



Fonte: elaborado pelo autor.

Considerações Finais

A pesquisa ainda está em andamento, e, portanto, os dados finais ainda não estão disponíveis. No entanto, dados parciais indicam que as estratégias propostas têm potencial para aprimorar o processo de aprendizado da polirritmia na bateria.

A partir de agosto de 2024 a proposta será aplicada em um grupo de alunos, permitindo uma avaliação mais detalhada de sua efetividade e possíveis direcionamentos para otimização.

Espera-se que, ao final da pesquisa, os resultados contribuam significativamente para o ensino da polirritmia na bateria bem como para a discussão de novas estratégias para o ensino e aprendizado da polirritmia, da bateria e da percussão.

Referências

AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

AQUINO, Thiago Ferreira de. *Representações da bateria em revistas de música no Brasil: Processos de construção da autoridade*. Dissertação (Mestrado). Centro de Letras e artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009.

BASTOS, Patrício de Lavenère. *Trajetória de formação de bateristas no Distrito Federal: um estudo de entrevistas*. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). UnB, Brasília, 2010.

CHESTER, GARY. *The new breed*. EUA: New Jersey, 1985.

COHEN, Sara. *Polirritmos nos estudos para plano de György Ligeti (primeiro caderno)*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.

COHON, João Casimiro Kahil. *A bateria aberta e suas performances: misturando bateria e percussão*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes UNICAMP, Campinas, 2021.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. Resenha de *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*, de Lucy Green. *Opus*, v. 26, p. 1-10, jan./abr. 2020.

FAVERY, Gilberto Alves. *O idiomatismo musical de Dom Um Romão: um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2018.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio*. Curitiba: Positivo, 2010.

GALVÃO, Zequinha. *Prática de bateria*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1998.

GOHN, Daniel. Aplicativos para aprendizagem de bateria: o caminho do controle sonoro. *Música em Contexto*, Brasília, v. 10, n. 1, p. 53-71, 2016.

GOHN, Maria da Glória. Educação não formal, aprendizagens e saberes em processos participativos. *Investigar em educação*, II^a Série, n. 1, p. 35-50, 2014.

GREEN, Lucy. *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*. London: Ashgate, 2008.

MILAN, Caio Conti; Sulpício, Eliana Guglielmetti. A pesquisa acadêmica sobre bateria: o estado da arte nos últimos sete anos. In: Congresso da Anppom, XXX, 2020, Campina Grande. *Anais [...]*. Campina Grande: ANPPOM, p. 1-11, 2020.

MONTANDON, Maria Isabel. Enecim – organização e perspectivas futuras. In: ENECIM, IX, 2020, Goiânia. *Anais* [...]. Goiânia: ENECIM, p. 27-34, 2020.

MOTTA, Rui. *Bateria em todos os níveis*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A. Indústria e Comércio, 1992.

NICHOLS, Kevin Arthur. *Important works for drum set as a multiplex percussion instrument*. Iowa, 2012. Tese (Doutorado em Artes Musicais). University of Iowa, Iowa, 2012.

PAIVA, Rodrigo Gudin; ALEXANDRE, Rafael Cleiton. Material didático para bateria e percussão: levantamento bibliográfico e elaboração de um material didático inédito para o ensino coletivo desses instrumentos. In: Encontro de Educação Musical da Unicamp, III, 2010, Campinas. *Anais* [...]. Campinas: UNICAMP, p. 17-24, 2010.

PAIVA, Rodrigo Gudin. *Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos*. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2004.

PAULI, Elvis; PAIVA, Rodrigo Gudin. *Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos musicais*. Revista Música Hodie, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 87-103, 2015.

RANDEL, Don Michael ed. *The Harvard dictionary of music*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

REIMER, Benjamin N. *Defining the role of drumset performance in contemporary Music*. Quebec, 2013. Tese (Doutorado Performance em Música). McGill University, Quebec, 2013.

ROCCA, Edgard. *Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.

SCHIAVETTI, Renato Rodrigues. *Aspectos técnicos e interpretativos sobre a utilização de estudos focados na coordenação motora, independência e polirritmia aplicado a composições para a bateria na música popular brasileira*. Uberlândia, 2020. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

SILVA, Marcos Antonio Monte. *Bateria em Pernambuco: o processo formativo de uma geração inovadora*. UFPE, Recife, 2019.

STONE, George Lawrence. *Stick Control*. USA: George B. Stone & Son, Inc. Randolph, 1935.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

TRALDI, Cesar Adriano; FERREIRA, Thiago de Souza. O instrumento bateria. *DaPesquisa*, v. 10, n. 14, 2015, p. 163-172.

VIEIRA, Lia Braga. A escolarização do ensino de música. *Pro-Posições*, v. 15, n. 2 (44) – mai./ago. 2004.