

Carimbó:

interface entre percussão tradicional, bateria e percussão corporal.

Comunicação

Leandro Machado Ferreira

Universidade Federal do Pará – artesleandromachado@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo busca informar de maneira direta e objetiva um breve panorama do gênero musical carimbó, apontando possíveis traduções das células rítmicas da percussão tradicional para a bateria e percussão corporal como ferramenta metodológica para a educação técnica e básica. Para isso foram realizadas audições de grupos folclóricos e gravações de vídeos, com o intuito de registrar as performances percussivas que subsidiam a pesquisa, a revisão da bibliografia versou sobre o assunto e temas transversais, além de entrevistas e gravações com os integrantes do grupo, dialogando com as disposições da LDB e PCN-Arte que propõe o regionalismo na educação básica, com o intuito de valorização e fomento da cultura local.

Palavras chave: Traduções para bateria; Percussão corporal; Carimbó.

Introdução

A educação é um processo que deve ser compreendido como uma pluralidade de relações e experiências entre diversos atores, onde professores e alunos estabelecem, ainda que involuntariamente, um fluxo bidirecional de informações, as quais irão compor uma série de fatores diretamente responsáveis pela qualidade dos resultados musicais.

O educador deve apropriar-se do maior número possível de técnicas, metodologias e procedimentos pedagógicos, visando otimizar sua atuação, adequando-a às diferentes situações e/ou necessidades de aprimoramentos pelos quais passam os docentes. As abordagens não devem estar apenas atreladas ao conteúdo curricular, a esse respeito Penna afirma que:

A influência da abordagem na política educacional brasileira revela-se, por exemplo, na presença do tema transversal Pluralidade Cultural nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) para os diversos níveis do ensino fundamental. Os temas transversais são questões que devem 'atravessar' o currículo, sendo

tratadas em todas as áreas do conhecimento, estabelecendo relações entre os conhecimentos teoricamente sistematizados e as questões da vida real (2010, p. 89).

A educação musical, bem como o ensino das artes em geral, exige que o professor esteja preparado para utilizar adequadamente metodologias de ensino que ultrapassem o âmbito meramente curricular, uma vez que a arte dos sons, mesmo sendo uma ciência, não se enquadra em padrões rígidos de exatidão, tanto na transmissão quanto na compreensão dos conteúdos. Portanto, o educador musical deve ser criativo e dinâmico em sua atuação profissional.

Ainda que, de acordo com a legislação brasileira, a música não seja uma disciplina absoluta e sim um conteúdo integrante da disciplina Artes, muitas instituições de ensino ratificam sua importância na formação global do indivíduo e, a ela, direcionam especial atenção com atitudes que vão desde a contratação de profissionais devidamente licenciados até investimentos em infraestrutura, como a construção de salas de aula equipadas. Observemos o posicionamento de Queiroz & Marinho:

Dessa maneira, é possível afirmar que no Brasil já temos uma trajetória histórica, educativa e cultural que nos permite uma reflexão crítica acerca de perspectivas e caminhos concretos que possam subsidiar a inserção da educação musical nas escolas. Mas, mesmo considerando a trajetória de mais de um século, é evidente que as questões relacionadas à presença da música na escola e o debate em torno da sua inserção real na estrutura curricular da educação básica ganharam maior visibilidade a partir da lei 11.769. (QUEIROZ; MARINHO, 2009, p. 62).

Neste cenário (em desenvolvimento), é de suma importância que o professor de música esteja munido de metodologias eficientes: dinâmicas, acessíveis, criativas e inovadoras. Para isso, é necessário que o docente tenha predisposição para pesquisar, experimentar e desenvolver métodos que possam ser usados a favor do desenvolvimento eficaz do discente, mesmo que não alcance o sucesso esperado; pois “na educação, fracassos são mais importantes que sucesso. Nada é mais triste que uma história de sucessos”. (SCHAFER, 2011, p.265).

Perante isto, surgiu a proposta metodológica de conectar as células rítmicas da percussão tradicional do carimbó ao instrumento bateria sem romper com a tradição, mesmo

conduzindo a um instrumento moderno e contextos diferentes, e em seguida traduzir possíveis padrões para a percussão corporal com um intuito de promoção do referido ritmo na educação básica.

1. Panorama do Carimbó

O Carimbó é considerado patrimônio cultural imaterial do Brasil desde 2014. É popularmente reconhecido em todo o território paraense e timidamente brasileira tanto em sua vertente tradicional como moderna, com isso, é de suma importância contextualizar este gênero musical no olhar de uma chave de autores para uma maior compreensão, antes de adentrar no epicentro da pesquisa que é a transcrição da percussão tradicional para a bateria e percussão corporal como ferramenta metodológica de ensino técnico e básico.

No artigo *Tradição e Modernidade no Carimbó urbano de Belém* de Paulo Amaral (2005) é exposto o conceito provavelmente mais antigo deste gênero musical extraída da obra de Vicente Chermont de Miranda, intitulada “Glossário Paraense”, publicada pela primeira vez em 1906:

CARIMBÓ. s.m. – Atabaque, tambor, provavelmente de origem africana. É feito de um tronco internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sobre o tronco, e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por vaquetas [Sic] as próprias mãos. Usa-se o carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos (MIRANDA, 1968,p.20; apud AMARAL, 2005,p. 70).

O termo carimbó, neste aspecto refere-se apenas ao instrumento percussivo utilizado na dança batuque, ainda não era definido como gênero musical. Já para Blanco (2005) o carimbó é uma manifestação cultural entre tantas outras desenvolvidas no Estado do Pará, onde cada região apresenta sua particularidade de execução, como compartilha Matos (2004), ao destacar os municípios de Marapanim e Vigia como os que possuem maior notoriedade no cenário paraense, porém atualmente outras regiões vêm ganhando força como Belém e Santarém Novo.

Para Ferreira (2009) O carimbó é uma dança de origem africana que recebeu influências indígenas e européias. É constituído por grupos de homens e de mulheres que cantam versos curtos e repetitivos, sendo que a maioria diz respeito ao cotidiano do povo, amores, trabalhos e suas lendas. Sua formação percussiva geralmente é formada por dois curimbós (agudo e grave), caxixi e maracás. Quanto à linha melódica é executada por diferentes instrumentos como: o clarinete, o saxofone, a flauta, entre outros, acompanhadas harmonicamente pelo banjo ou violão. O cantor com maior proeminência neste contexto instrumental e estético foi o carimbozeiro Verequete.

Na década de 70 o carimbó “invadiu” o cenário urbano belenense com uma nova estética timbrística e rítmica através de instrumentos eletrônicos (guitarra, contrabaixo, teclado) e acústicos como a bateria, onde adquiriu maior popularidade em meio a indústria midiática, principalmente através do cantor Aurino Quirino Gonçalves, mais conhecido como Pinduca.

2. Interface entre regionalismo, LDB e PCN.

A grande diversidade social e cultural de nosso país influencia (positiva e/ou negativamente) as políticas organizacionais. As instituições públicas e privadas ainda não possuem um modelo unificado para o ensino da música, logo, é importante que a difusão do conhecimento musical se relacione com a disposição do governo federal nas Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN-Arte).

Um dos focos apontados pela LDB é o ensino da cultura regional: “Art.26, § 2º O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”. (Redação dada pela Lei nº 12.287, de 2010). Conteúdo este, também presente nos objetivos gerais de arte para o ensino fundamental proposto pelo PCN-Arte:

Identificar, relacionar e compreender a arte como fato histórico contextualizado nas diversas culturas, conhecendo, respeitando e podendo observar as produções presentes no entorno, assim como as demais do patrimônio cultural e do universo natural, identificando a existência de

diferenças nos padrões artísticos e estéticos de diferentes grupos culturais. (BRASIL, 1998, p.48).

Diante das disposições da LDB 9.394/1996, o PCN-Arte e a inserção da música como conteúdo obrigatório, mas não exclusivo do componente curricular Artes, amparada pela lei nº 11.769 de 2008, torna-se necessário promover propostas metodológicas para o ensino da música regional na educação básica. A legislação determina a introdução dessas ações, os currículos pedagógicos das instituições indicam os conteúdos, mas cabe aos educadores buscar as metodologias mais adequadas e eficazes, que venham no futuro, contribuir sensivelmente não apenas no que se refere a cultura local mas também ao nacional.

3. A poética do Carimbó.

Abordar temas regionais em sala de aula é uma tarefa árdua, uma vez que possui poucas metodologias para o ensino básico da música, principalmente, direcionada para os gêneros musicais das tradições orais paraenses, onde o professor poderá trabalhar além dos ritmos já moldados, também a composição de novos padrões rítmicos conjugados com os já utilizados pela tradição oral, pois para Béhague (1992) é o mais central que qualquer disciplina referente ao estudo da música.

A composição parece ser claramente o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos e não parece ser radicalmente diferente entre povos letrados e não-letrados, com exceção da questão da escrita. Toda composição é consciente no sentido mais amplo da palavra quando é vista do ponto de vista analítico. Os compositores podem ser indivíduos causais, especialistas ou ainda grupo de pessoas, e suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral. As técnicas de composição incluem pelo menos o seguinte: a re-elaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou emprestado, a improvisação, a re-criação comunal, a criação resultante de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição, e a composição a partir da idiosincrasia individual. (MERRIAM, 1964, p.184; apud BÉHAGUE, 1992, p. 5-6).

Nesse sentido, qualquer aluno poderá ser um compositor, independente de cultura, estéticas, transtornos ou deficiência; o autor expõe também as técnicas utilizadas no processo de composição, podendo ser usadas ou reutilizadas de acordo com as ideias ou disponibilidades do material que esteja a disposição do compositor; ou seja, a utilização dos

ritmos padronizados do carimbó, inclusão das variações rítmicas executadas em diferentes regiões, a improvisação que é um dos processos importantes da criação, uma vez que o gênero musical é flexível, diferentemente das músicas de rituais que exigem certa rigidez na execução:

Alguns sistemas são mais elásticos ou flexíveis que outros, de modo que a possibilidade de inovação depende dessa flexibilidade. O grau de flexibilidade corresponde em geral ao tipo de ideologia do grupo social. Também, o contexto da performance como evento cultural parece ter uma influência fundamental na experimentação com a inovação, i. é., o mais especificamente funcional, seja o contexto, provavelmente menor será a possibilidade de inovação. Parece ser o caso, por exemplo, da música em contextos rituais bem definidos, onde o papel desempenhado pela execução musical é geralmente tão bem determinado que não permite maior flexibilidade, pois se fosse o contrário a função antecipada não poderia ser plenamente realizada e a música não teria maior eficácia. (BÉHAGUE, 1992, p.12).

Nesse sentido o gênero musical carimbó é amplamente sugerido para ser ensinado no ensino técnico e básico, uma vez que possui flexibilidade rítmica, melódica e instrumental; abrindo margens para a improvisação, onde o aluno poderá criar, recriar e reinventar padrões rítmicos. Diante disso irei apresentar padrões na percussão tradicional e possíveis possibilidades rítmicas na bateria e percussão corporal através de uma poética ancorada em experiências vividas com este instrumento e considerando as características timbrísticas do grupo instrumental do carimbó, desencadeando outro formato estético e sonoro para os toques, mas mantendo suas características principais.

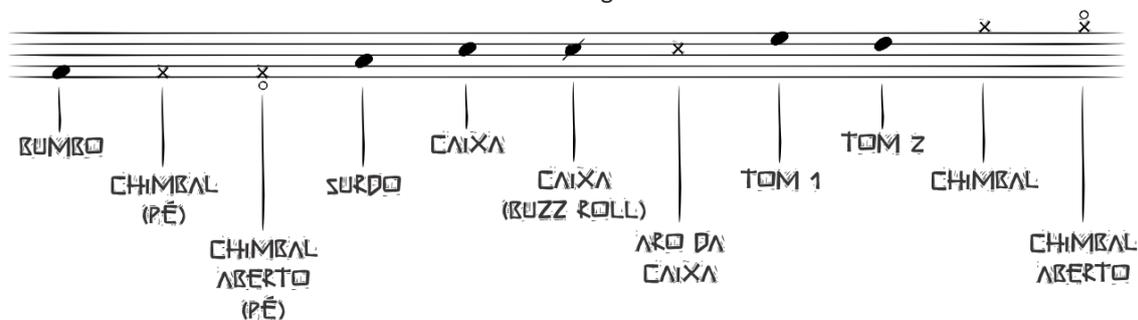
4. Traduções rítmicas da percussão tradicional para a bateria e percussão corporal.

FIGURA 1 - Simbologia na percussão tradicional



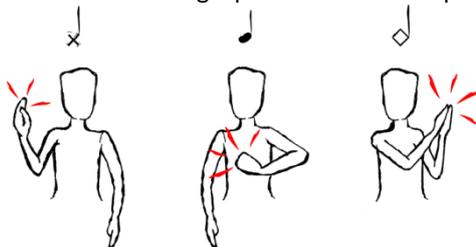
Fonte: Acervo do autor.

FIGURA 2 - Simbologia na bateria



Fonte: Acervo do autor.

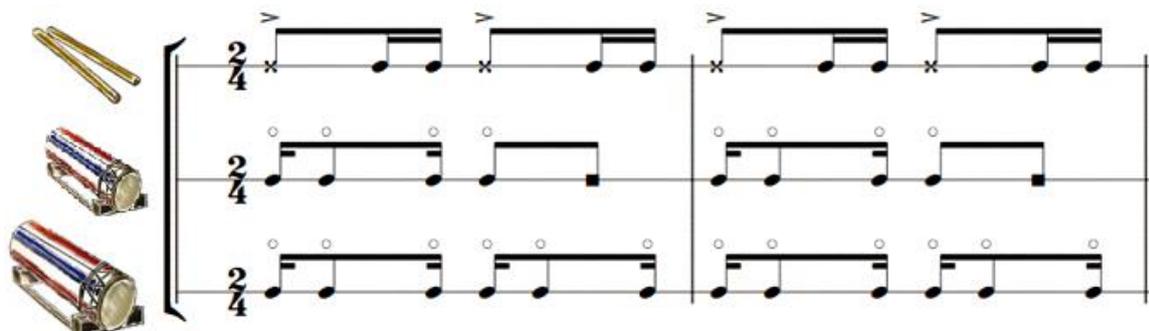
FIGURA 3 – Simbologia para Percussão Corporal



Fonte: Acervo do autor

O ritmo de carimbó é executado em compasso binário, com andamento aproximadamente de 110 bpm. O grupo percussivo geralmente é formado por dois curimbós (grave e médio), matracas (dois bastões tocados no corpo do curimbó) e milheiro, este também pode ser substituído por caxixi ou maracás.

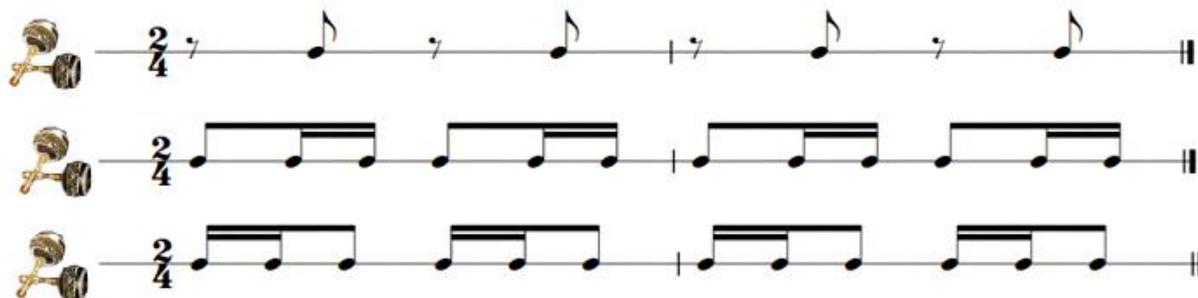
FIGURA 4 – Ritmo de carimbó



Fonte: Acervo do autor

As células rítmicas do milho podem ser executadas de três maneiras distintas, o mais comum é com acentuações em contratempos de colcheias, a segunda com uma colcheia seguida de duas semicolcheias para cada tempo e a terceira formada de duas semicolcheias seguidas de uma colcheia.

FIGURA 5 – células rítmicas do milho no carimbo.



Fonte: Acervo do autor

A tradução da percussão tradicional para o instrumento bateria foi realizada através de analogias rítmicas e timbrísticas, onde no primeiro momento os toques mantêm os mesmos da tradição, em seguida foram realizadas algumas possibilidades para a execução do gênero carimbó através de variações porém mantendo sua substância.

Neste exemplo o bumbo executará as células rítmicas do curimbó grave, o surdo tocará o ritmo do curimbó médio, o chimal tocado com pé no contratempo fará referência ao milho e o aro da caixa executará as células rítmicas das matracas.

FIGURA 6 – Transposição do carimbó para Bateria.



Fonte: Acervo do autor

Na percussão corporal, o ritmo pode ser executado por um quarteto, no qual cada indivíduo executará um instrumento da percussão tradicional, utilizando batidas no peito para representar o curimbó, os estalos de dedos executará as células rítmicas do milho e as palmas os toques da matraca.

FIGURA 7– tradução na percussão corporal

Fonte: Acervo do autor

Para transpor os toques da percussão tradicional de forma linear visando que somente um indivíduo execute, faz-se necessário manter as células rítmicas do curimbó grave com batidas no peito intercalando com os estalos.

FIGURA 8 – tradução na percussão corporal

Fonte: Acervo do autor

Durante a década de 70 o gênero musical carimbó adquiriu um novo formato estético, tanto na sonoridade com instrumentos elétricos e com a introdução da bateria quanto as células rítmicas por eles executadas.

Tomando como referência a bateria nesse novo contexto, o bumbo desvinculará do curimbó, mantendo apenas marcações de semínimas, já o chimal aberto com toques de baqueta manterá os toques do milheiro, inclusive suas variações. A caixa executará células rítmicas que divergem das matracas, assemelhando-se mais ao padrão dos toques de bumbo do ritmo afro-cubano chamado songo.

FIGURA 9 – representação do carimbo na bateria



Fonte: Acervo do autor

Esta nova concepção rítmica do carimbó executado pela bateria inclinará para uma nova possibilidade na percussão corporal, tomando como base não mais a percussão tradicional, mas o instrumento moderno, a bateria.

Para percutir corporalmente a nova concepção estética do carimbó a partir da bateria, as batidas no peito executarão as células rítmicas do bumbo, as palmas imitarão os toques da caixa e o estalo fará referência somente à primeira acentuação do milheiro.

FIGURA 10 – transcrição do carimbo para percussão corporal



Fonte: Acervo do autor

Atualmente o carimbó rompeu as dimensões de espaço e tempo, sendo comum encontrar um hibridismo entre tradição e moderno, uma vez que, alguns grupos utilizam em suas composições instrumentos eletrônicos junto com os da tradição.

Considerações finais

O carimbó deve ser entendido como uma expressão formal que se relaciona com um conteúdo e um significado simbólico. Assim, as ideias e conceitos expressos musicalmente podem ser interpretados de acordo com o sistema cultural no qual se inserem. Não é possível tomar parte musicalmente do carimbó sem entender a manifestação e o contexto no qual ela ocorre. Contexto aqui é de fundamental importância, pois ele modela a prática musical, ao mesmo tempo em que é modelado por ela.

Várias são as possibilidades de tradução de um instrumento para outro, dependendo das escolhas feitas pelo tradutor sobre o que ele pretende ressaltar e os objetivos da tradução.

Na proposta aqui apresentada traduzimos para a bateria e para a percussão corporal apenas o grupo percussivo que integra o grupos “folclóricos” de carimbó, constituído pelo curimbó, milheiro e matracas, procurando manter os elementos característicos do cada ritmo, segundo a visão êmica, visto que a organização musical do conjunto percussivo corresponde a uma lógica musical e autóctone.

Estamos considerando, ainda, as fórmulas rítmicas que reproduzem não somente o ritmo, mas também a altura emitida por cada um dos instrumentos percussivos e, a técnica utilizada para a emissão sonora desses instrumentos. Com a utilização desse material em sala de aula pretendemos promover um ensino musical de forma dinâmica e atrativa, oportunizando assimilações de elementos musicais dessa tradição, atividades que envolvem movimentos corporais, que contribuem de forma eficaz para o aprendizado musical do aluno, de acordo com a legislação vigente sobre o ensino de música na escola.

Além disso, estas abordagens, que a cada momento, no ofício de professor comprometido com o ensino eficaz, dinâmico e prazeroso, é possível criar e recriar possibilidades de experimentações, composições e reelaborações de materiais e possibilidades sonoras, numa busca constante do fazer musical lúdico, possibilitando ao aluno novas visões e possibilidades, não apenas artístico musical, mas também de valorização e aprendizado da vivência com os seus pares.

Referências

AMARAL, Paulo Murilo. Tradição e modernidade no carimbó urbano de Belém. In: VIEIRA, Lia (Org.). **Pesquisa em música e suas interfaces**. Belém: EDUEPA, 2005. p. 67-84.

BÉHAGUE, Gerard. 1992. **Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical**. Art 19 (ago.): 5-17.

BLANCO, Sonia. Carimbó: Música, história e sociedade. In: VIEIRA, Lia (Org.). **Pesquisa em música e suas interfaces**. Belém: EDUEPA, 2005. p. 85-106.

BRASIL, Senado Federal. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**: nº 9394/96. Brasília : 1996. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm>. Acesso em: 04 de novembro de 2014.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais: arte.** Brasília: MEC/Secretaria de Educação Fundamental - SEF, 1998.

MARQUES, Estevão. **Colherim:** Ritmos brasileiros na dança percussiva das colheres. São Paulo: Peirópolis, 2013.

MATEIRO, Tereza; ILARI, Beatriz, (Org.). **Pedagogias em Educação Musical.** São Paulo: IBPEX, 2011.

MATOS, Charles. **Batuques Amazônicos:** Ritmo do folclore amazônico adaptados à bateria. Belém: Instituto de Arte do Pará, 2004.

MERRIAM, Alan P. 1964. **“Learning.” In The Anthropology of Music.** Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964. Pp. 145-64.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino.** 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SATIKO, Rose. **Etnografia da Performance Musical:** identidade, alteridade e transformação. 2005. In *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: ano 11, n. 24, Pp. 155-184.

SCHAFER, Murray. **O Ouvido Pensante.** 2ª ed. São Paulo: Unesp, 2011.