

O ensino de Samba-Reggae baseado na Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical de Swanwick e Tillman

Comunicação

Alexandre Siles Vargas
Universidade Federal da Bahia
alexandresilesvargas@hotmail.com

Resumo: Este artigo propõe o ensino de Samba-Reggae baseado na Teoria do Desenvolvimento Musical de Swanwick e Tillman (1986). Mediante abordagem qualitativa, por meio da pesquisa bibliográfica e documental pretende-se responder à questão: Como ensinar Samba-Reggae baseado na Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical de Swanwick e Tillman? Seu objetivo geral é: relacionar o ensino do Samba-Reggae com as dimensões da crítica musical: Material, Expressão, Forma e Valor da referida Teoria. Quanto aos objetivos específicos, estes são: a) apresentar as dimensões da crítica musical e os critérios para avaliação; b) descrever os elementos musicais e não-musicais do Samba-Reggae; c) propor atividades didáticas com o Samba-Reggae em consonância com o Modelo apresentado. A pesquisa demonstrou que a Teoria Espiral de Swanwick e Tillman pode funcionar como guia para o ensino do Samba-Reggae a educandos na faixa etária acima de 15 anos, proporcionando-lhes a vivência dos seus elementos musicais para, conseqüentemente, estimulá-los à valoração étnica.

Palavras chave: Samba-Reggae. Ensino de Música. Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical.

Introdução

O Samba-Reggae é um gênero musical de origem Afro-brasileira que surgiu com os Blocos Afros em Salvador (Bahia-Brasil), ficando conhecido, mundialmente, com a performance da Banda Olodum. Apesar da sua importância cultural, existem educadores que preferem tratá-la pejorativamente, rotulando-a como música industrial e descartável, ou rechaçando-a por motivos étnico-raciais. Ambos os comportamentos reforçam estereótipos que não levam em conta o potencial que seus elementos musicais podem oferecer ao ensino de música.

Segundo Paulo Freire (2009, p. 122), a resistência do educador em respeitar a leitura de mundo do educando se constitui um empecilho à sua experiência de conhecimento. Apesar da Lei 11.645/2008 (BRASIL, 2008) ter instituído a obrigatoriedade do ensino da temática “História e Cultura Afro-brasileira e Indígena” no currículo oficial da Rede de Ensino, complementando o Artigo 26-A da Lei de Diretrizes Básicas da Educação Nacional (LDB)

9.394/96 (BRASIL, 1996), muitos professores não ensinam as músicas destas culturas por falta de conhecimentos e habilidades, ou por preconceito.

A inclusão da teoria e prática do Samba-Reggae nos currículos dos cursos de Licenciatura em Música poderia contribuir para atenuar a sua estereotipação, além de capacitar e desenvolver competências docentes necessárias ao seu ensino nas escolas baianas. Este ação contribuiria para a preservação das “raízes musicais e os modelos educacionais próprios que surgem dos processos históricos e culturais” (FLADEM, 2002 apud TRINDADE, 2008, p. 402). “Todos os educandos devem ter a oportunidade de estudar e participar das manifestações musicais da sua própria cultura e de outras culturas” (McCARTHY, 2004).

Segundo o educador musical inglês Keith Swanwick (1991), os estereótipos são as “etiquetas” atribuídas à música, cujas origens podem estar em elementos não-musicais, como, por exemplo, fatores social, político, econômico e geográfico. Ele afirma que a tarefa do educador consiste em reduzir o poder dos estereótipos mediante uma exploração profunda dos procedimentos musicais com a Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical (SWANWICK; TILLMAN, 1986). Embora o Modelo tenha sido apenas aplicado na faixa etária 3 a 15 anos, acreditamos que pode ser útil no ensino de música para educandos acima desta faixa.

Neste sentido, mediante abordagem qualitativa, por meio de pesquisa bibliográfica e documental pretendemos responder à seguinte questão: Como ensinar Samba-Reggae baseado na Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical de Swanwick e Tillman? Para isso, definimos como **objetivo geral**: relacionar o ensino do Samba-Reggae com as dimensões da crítica musical: Material, Expressão, Forma e Valor da referida Teoria. Quanto aos **objetivos específicos**, iremos: a) apresentar as dimensões da crítica musical e os critérios para avaliação; b) descrever os elementos musicais e não-musicais do Samba-Reggae; c) propor atividades didáticas com o Samba-Reggae em consonância com o Modelo apresentado.

A pesquisa teve como referencial teórico Swanwick e Tillman (1986), Swanwick (1991; 2003) e demonstrou que a Teoria dos referidos autores pode funcionar como guia para o ensino do Samba-Reggae na faixa etária acima de 15 anos. A seguir, nós apresentaremos as dimensões críticas e os critérios de avaliação segundo os autores. Depois, demonstraremos os instrumentos, a história, a rítmica do Samba-Reggae e sua aplicação em instrumentos musicais;

seguido da proposta de atividades para o ensino. Por último, apresentaremos as considerações finais.

Etiquetas, dimensões da crítica musical e seus níveis

Swanwick (1991) propõe caminhos para que o educador possa se libertar das etiquetas que o influenciam no comportamento de valorar uma música. O autor afirma que as “etiquetas” dadas às variadas culturas e subculturas são um empecilho por estereotipá-las, passando uma opinião unilateral por desconhecimento e falta de abertura às culturas diferentes.

Uma parte da fusão de música com cultura e estilo de vida tem origens: religiosa e política, ou são relacionadas aos costume e prática. Outra parte desta enculturação diz respeito à influência da persuasão e promoção de etiquetas por terceiros. “A posição social, a idade, os antecedentes familiares, o círculo de amigos e a educação influenciam na valoração da música”, afirma Swanwick (1991, p. 109).

Quando adotamos uma etiqueta a uma música não podemos ensinar nem aprender, pode ser que nunca percebamos o seu caráter expressivo e estrutural devido a expectativas de procedência social e não musical. Swanwick (1991) sinaliza que é possível dar autonomia à música independente de preferências, potencializando sua utilização no ensino de música. Nesta perspectiva, a valoração aconteceria com base no conhecimento sobre o objeto e não pela sua etiqueta.

Uma maneira do educador se abster do preconceito com músicas de outras culturas seria evitando a etiqueta até experimentar os seus elementos musicais. Swanwick prescreve a utilização de sua Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical, abrangendo quatro “dimensões da crítica musical”- Materiais, Expressão, Forma e Valor. Estas dimensões estão relacionadas com oito níveis de desenvolvimento musical afirma Swanwick (1991, p. 84-90) apud Tourinho (2001, p. 50-53):

- Sensorial (Nível 1) e Manipulativo (Nível 2) correspondem à dimensão Material;
- Pessoal (Nível 3) e Vernáculo (Nível 4) dizem respeito à dimensão Expressão;
- Especulativo (Nível 5) e Idiomático (Nível 6) pertencem à dimensão Forma;
- Simbólico (Nível 7) e Sistemático (Nível 8) integram a dimensão Valor.

Segundo o referido autor (1991, p. 110), a música aliena as pessoas quando estas percebem seus materiais sonoros como estranhos e perigosos; seu caráter expressivo como identidade de outra cultura; e suas estruturas como repetitivas, confusas e sem finalidade. Ele indica que para atenuar os obstáculos do primeiro contato, é possível fazer com que os elementos estranhos sejam assimilados sem esforço consciente mediante uma imersão musical. Os educandos devem manejar os **materiais** por si mesmos, experimentando com diferentes instrumentos, aplicando escalas e sistemas de afinações diferentes.

Swanwick afirma que a identificação do **caráter expressivo** ou gesto musical de outro grupo cultural também pode ser um empecilho. O caráter expressivo é o mais culturalmente enraizado, o que demarca uma exclusividade territorial ou social.

Depois de superada a estranheza da música e assimilados os seus gestos expressivos, resta superar a barreira das **convenções estruturais**. A capacidade de conhecer as normas musicais de cada estilo requer experiência e conhecimento. A tarefa do educador é familiarizar os educandos com as diferentes regras estruturais, explorando e observando como se estabilizam e transformam as ideias mediante repetição, contraste, variação, transformação e reposicionamento.

Swanwick (2003) expõe critérios gerais para avaliação do trabalho musical dos estudantes aplicáveis à composição, execução e apreciação. Este modelo de avaliação é cumulativo para os níveis precedentes e divide-se em: Materiais, Expressão, Forma e Valor. O texto entre parêntesis está relacionado à performance e composição.

Materiais: Nível 1 – reconhece (*explora*) sonoridades; por exemplo, níveis de intensidade, grandes diferenças de altura, trocas bem definidas de colorido sonoro e textura. Nível 2 – identifica (*controla*) sons vocais e instrumentais específicos, como tipos de instrumentos, timbres ou textura.

Expressão: Nível 3 – (*comunica*) o caráter expressivo da música - atmosfera e gesto – ou pode interpretar em palavras, imagens visuais ou movimento. Nível 4 – analisa (*produz*) efeitos expressivos relativos a timbre, altura, duração, andamento, intensidade, textura e silêncio.

Forma: Nível 5 – percebe (*demonstra*) relações estruturais – o que é diferente e inesperado, se as mudanças são graduais ou súbitas. Nível 6 – (*faz*) ou pode colocar a música em um contexto estilístico particular e demonstra consciência dos aparatos idiomáticos e processos estilísticos.

Valor: Nível 7 – revela evidência de compromisso pessoal por meio de um engajamento mantido com determinadas obras, intérpretes, e compositores. Nível 8 – desenvolve sistematicamente (*novos processos musicais*) ideias críticas e analíticas sobre música. (SWANWICK, 2003, p. 92).

O Samba-Reggae

O Samba-Reggae teve origem nas práticas musicais dos grupos percussivos baianos conhecidos como Blocos Afros. A sua formação instrumental inclui, basicamente, tambores cilíndricos com pele nas duas extremidades chamados de Surdo, Tarol e Repique. Os três tipos de Surdos emitem sons de frequência graves de longa duração (prolongamento), sendo tocados com baquetas de ponta forrada com feltro, couro ou algum material para amortecer o impacto sonoro produzido pela manulação da baqueta na pele do instrumento. O Tarol possui uma esteira metálica na pele inferior, emite sons médios de curta duração e são tocados com baquetas de madeira. Os Repiques produzem sons agudos de curta duração, sendo tocado com baquetas de material sintético “Technyl”. A execução conjunta destes instrumentos produz um alto volume sonoro, formado pelas frequências grave, média e aguda.

Figura 1 – Banda Olodum.



Surdo

Tarol

Repique

Fonte: Retirada da internet¹.

A prática do Samba-Reggae compreende a execução de padrões rítmicos em forma de *ostinato*, como, por exemplo, o Samba-Reggae que chamamos de três, três, quatro, três, três (33433): $\frac{1}{4}$. . . , cuja rítmica é tocada, repetidamente, durante a música. Além disso, os arranjos possuem partes em que os músicos param de tocar o ostinato e, imediatamente, iniciam a execução de uma frase convencionada, contrastando os instrumentos agudos com os

¹Disponível em: <<http://cancionesparaaprenderportugues.blogspot.com.br/2010/07/iii-algo-dificiles.html>>. Acesso em 10 de maio de 2017.

graves. Esta frase (Figura 2) representa um diálogo de pergunta e resposta, que pode servir como introdução de uma música.

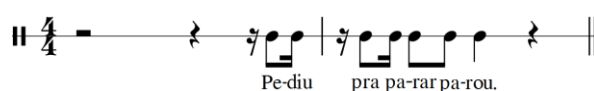
Figura 2 – Frase pergunta e resposta com Tarol/Repique (A) e Surdos (B)



Fonte: Elaborada pelo autor.

Os dois primeiros compassos desta convenção representa a frase conhecida como “pediu pra parar parou” (Figura 3), sendo a pergunta “pediu pra parar” e a resposta “parou”. Esta frase é utilizada para finalizar a música também.

Figura 3 – Frase “pediu pra parar parou”.



Fonte: Elaborada pelo autor.

A performance dos músicos dos Blocos Afros envolvem a movimentação dos seus corpos em uma dança cadenciada, ao mesmo tempo em que tocam em instrumentos customizados por eles com pinturas coloridas. As suas coreografias e o som dos seus tambores estimulam o expectador a movimentar o seu corpo. No decorrer de uma apresentação musical, o Samba-Reggae pode ser tocado em andamentos distintos: *andante* (60bpm), *moderato* (80bpm) e *allegro* (120bpm). Os arranjos, também, podem incluir momentos em que alguns instrumentos são suprimidos, por exemplo: quando os Surdos param de ser tocados, para que os Repiques e Taróis continuem a ser tocados (vice-versa).

Em relação às composições musicais, algumas canções do Samba-Reggae contam a história da cultura africana, por exemplo: a música “Madagascar Olodum” composta por Rey Zulu e gravada no disco “Egito Madagascar” pela Banda Olodum em 1987. O início do Olodum ocorreu em 1979, com a criação do Grupo Olodum Maré mediante acordos entre amigos, os

quais, posteriormente, acolheram o músico Neguinho do Samba (Antônio Luiz Alves de Souza) como Mestre de Percussão.

A prática musical dos Blocos Afros baseia-se na execução de padrões rítmicos individualizados para cada instrumento. O padrão tocado no instrumento mais agudo (Repique) é o principal, porque determina perfil rítmico do Samba-Reggae. Neste trabalho, ele será denominado como ritmo melódico².

O Samba-Reggae em sua trajetória constituiu-se de diferentes ritmos melódicos. No entanto os mais populares são quatro, a seguir:

1. Samba-Reggae em contratempo como a guitarra e teclado do reggae jamaicano ($| \frac{4}{4} \gamma \text{ ♩ } \gamma \text{ ♩ } \gamma \text{ ♩ } \gamma \text{ ♩ } |$ ou $| \frac{4}{4} \gamma \text{ ♩ } \gamma \text{ ♩ } \gamma \text{ ♩ } \gamma \text{ ♩ } |$);
2. Samba-Reggae 33424 ($| \frac{4}{4} \text{ ♩ } \text{ ♩ } \gamma \text{ ♩ } \gamma \text{ ♩ } |$);
3. Samba-Reggae 34324 ($| \frac{4}{4} \text{ ♩ } \text{ ♩ } \gamma \text{ ♩ } \gamma \text{ ♩ } |$);
4. Samba-Reggae 33433 ($| \frac{4}{4} \text{ ♩ } \text{ ♩ } \gamma \text{ ♩ } \gamma \text{ ♩ } \gamma \text{ ♩ } |$).

Para explicar a estrutura do ritmo melódico do Samba-Reggae 33433 e representá-lo, utilizaremos os conceitos de **ritmo aditivo** segundo Kostka e Payne (1999), Cooke (2000), Tirro (2001) e **ritmo divisivo**.

O conceito de ritmo aditivo parte do princípio que a formação estrutural de um ritmo melódico decorre da junção de figuras duracionais de igual valor, organizados em grupos conforme a localização das acentuações. Para os professores americanos Stefan Kostka e Dorothy Payne (1999, p. 521), alguns compositores interessados em escapar da norma estabelecida de pulsos regulares passaram a dividir o compasso em grupos de dois ou três tempos, alterando rapidamente a fórmula de compasso. Para o professor britânico Mervin Cooke (2000, p. 12), este conceito se embasa no princípio de que toda formação rítmica pode ser subdividida em grupos de 2 e 3 tempos em função de onde se situe o acento. Por outro lado, o musicólogo americano Frank Tirro (2001, p. 119-120) afirma que o ritmo aditivo está relacionado à representação de cada grupo com a utilização de figuras de maior duração.

O conceito de ritmo divisivo, por sua vez, está relacionado à representação subdividida de um ritmo aditivo. Neste caso, as figuras rítmicas de maior duração são subdivididas em agrupamentos de figuras de menor duração, todas com o mesmo valor e com indicação de

² O conceito de “ritmo melódico” está presente na Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon (2000).

acentuação. A representação em ritmo aditivo e ritmo divisivo podem ser feitas: em compassos alternados (com a junção de duas ou mais fórmulas de compassos diferentes), em um único compasso e sem uso de compasso.

O **Samba-Reggae** 33433 é formado aditivamente pelo agrupamento de três e quatro pulsos na sequência 3+3+4+3+3 em que o primeiro pulso de cada grupo é acentuado. No entanto, o grupo de “quatro pulsos” presente no Samba-Reggae é resultante da junção de dois grupos de dois pulsos: 3+3+(2+2)+3+3, em um grupo de quatro pulsos, totalizando 16 pulsos.

A sua representação em ritmo aditivo pode ser realizada da seguinte forma:

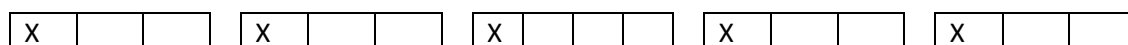
- a) 
- b) 
- c) 

A representação em ritmo divisivo corresponde à explicitação de todos os 16 pulsos com figuras de durações iguais. Desta forma, o Samba-Reggae 33433 pode ser representado da seguinte maneira:

- a) 
- b) 
- c) 

O Samba-Reggae também pode ser representado com a notação em caixa, a partir da junção de grupos com 3 e 4 caixas na sequência “três, três, quatro, três, três”, com a indicação de acentuação (x) na primeira caixa de cada grupo. A estrutura a seguir (Figura 4) equivale a um compasso quaternário.

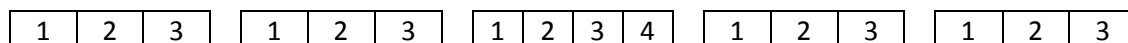
Figura 4 – Representação alternativa do Samba-Reggae com a notação em caixa.

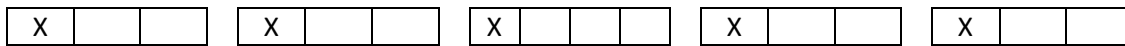


Fonte: Elaborada pelo autor.

Essa notação pode servir para o ensino de Samba-Reggae com a pronúncia de **números**, batendo palmas (x) a cada pronúncia do numeral “1”.

Figura 5 – Representação do Samba-Reggae com números.





Fonte: Elaborada pelo autor.

Também, podem ser utilizadas **palavras** para praticar a rítmica do Samba-Reggae como, por exemplo:

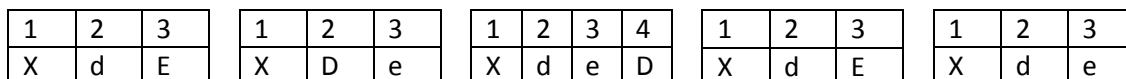
Figura 6 – Representação do Samba-Reggae com palavras



Fonte: Elaborada pelo autor.

O **jogo percussivo com as mãos** é um recurso de ensino em que o numeral 1 é associado com a ação de bater palmas (x), e os numerais 2, 3 e 4 com a ação de bater mãos direita (d) e esquerda (e) na perna ou em uma mesa, alternadamente.

Figura 7 – Jogo percussivo com as mãos.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Por último, é possível **compor**, escrevendo notas musicais na notação em caixa. Nesta notação, cada caixa equivale a uma semicólcheia, sendo que: as caixas em branco significam pausas, as caixas com um traço (-) significam prolongamento da nota anterior, as caixas com um ponto (.) significam “notas percussivas”. Uma sequência de grupos de caixas na disposição 33433 equivale a um compasso quaternário. A seguir, demonstramos duas melodias para flauta, violino, Guitarra Baiana ou voz.

A melodia A compreende dois compassos:

Figura 8 – Melodia A

F ⁵	D	C	D	-	-	-	-	-	-	C	B		F	G	C
A	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Fonte: Elaborada pelo autor.

A melodia B ocupa quatro compassos, alternando entre tocados (com as siglas) e em pausa (caixas em branco):

Figura 9 – Melodia (B) ao ritmo do Samba-Reggae.

F ⁵	E	D	F	E	D	F	E	D	C	F	E	D	F	E	D
E ⁵	F	G	E	F	G	E	F	G	A	E	F	G	E	F	G

Fonte: Elaborada pelo autor.

A seguir, apresento uma possibilidade de construção de acompanhamento harmônico para guitarra, violão ou teclado.

Figura 10 – Acompanhamento harmônico ao ritmo do Samba-Reggae.

Dm	.	.	Dm	.	.	Dm	.	.	.	Dm	.	.	Dm	.	.
Am	.	.	Am	.	.	Am	.	.	.	Am	.	.	Am	.	.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Por último, pode ser construída uma linha de contra-baixo com as três primeiras acentuações do Samba-Reggae.

Figura 11 – Linha do baixo ao ritmo do Samba-Reggae.

D ²			E			F								
A ¹			B			C								

Fonte: Elaborada pelo autor.

A partitura a seguir ilustra a junção dos elementos apresentados anteriormente: melodia, acompanhamento harmônico e linha de contra-baixo.

pode ser o mesmo padrão rítmico do Samba-Reggae 33433 ou a acentuação no contratempo do 1º, 2º, 3º e 4º tempos (| ¼ ¾ ¼ ¾ ¼ ¾ ¼ ¾ |).

O acompanhamento nos Surdos 1, 2 e 3 é dividido da seguinte forma:

- a) o Surdo 1 (o mais grave) é tocado no 2º e 4º tempos: | ¼ ¾ ¼ ¾ ¼ ¾ ¼ ¾ |;
- b) o Surdo 2 (menos grave que o Surdo 1) é tocado no 1º e 3º tempos: | ¼ ¾ ¼ ¾ ¼ ¾ ¼ ¾ |;
- c) o Surdo 3 (o mais agudo dentre o três) é tocado no 1º tempo, no contratempo do 2º tempo e em quatro semicolcheias do 4º tempo: | ¼ ¾ ¼ ¾ ¼ ¾ ¼ ¾ |.

Figura 13 - Sistema rítmico do Samba-Reggae 33433.

The musical score is written in 4/4 time. It consists of five staves. The top two staves, Repique and Tarol, play a rhythmic pattern of eighth notes with accents: ¼ ¾ ¼ ¾ ¼ ¾ ¼ ¾. The bottom three staves, Surdo 3, Surdo 2, and Surdo 1, play a 33433 pattern: Surdo 3 has quarter notes on beats 1, 3, and 4, with a quarter rest on beat 2; Surdo 2 has quarter notes on beats 1 and 3; Surdo 1 has quarter notes on beats 2 and 4.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Proposta de aula para o ensino de Samba-Reggae

Baseado na Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical (SWANWICK; TILLMAN, 1986) e no modelo de avaliação de Swanwick (2003), demonstrarei algumas possibilidades de atividades para o ensino do Samba-Reggae a uma turma de 10 a 15 estudantes com conhecimentos e habilidade musicais em nível iniciante-intermediário na faixa etária acima de 15 anos.

A ideia é proporcionar aos educandos o contato direto com os elementos musicais do Samba-Reggae durante três aulas para que, ao final, sejam provocados a valorar. O educador pode iniciar a aula com uma música instrumental percussiva, dando mais foco ao instrumental que executa o ritmo melódico e seu acompanhamento. Depois dessa vivência, poderá incluir a participação da voz com texto.

Em relação à dimensão **Material** (Níveis 1 e 2), propomos os seguintes objetivos a serem desenvolvidos por cada educando:

1. Apreciar o som do Samba-Reggae (5 minutos);
2. Diferenciar o timbre, intensidade e altura dos instrumentos percussivos (15 minutos);
3. Executar o Samba-Reggae 33433 com as mãos e a voz (15 minutos);
4. Realizar jogos percussivos com as mãos (15 minutos);
5. Executar convenção do tipo “pergunta e resposta” (15 minutos).
6. Executar o Samba-Reggae em instrumentos musicais percussivos, melódicos e harmônicos (45 minutos);

Em relação à dimensão **Expressão** (Níveis 3 e 4), indicamos os seguintes objetivos:

1. Apreciar uma gravação audiovisual com a performance da Banda Olodum (5 minutos);
2. Explorar o corpo com movimentos laterais (direita/esquerda) de acordo com a pulsação da música (5 minutos);
3. Realizar intervenções musicais livres de acordo com a pulsação indicada (10 minutos);
4. Compor frases musicais com palavras e notas na notação em caixa, sem grande aprofundamento teórico (15 minutos);
5. Executar as frases composta para que os colegas a repitam (10 minutos);
6. Executar o Samba-Reggae em contra-tempo e o Samba-Reggae 33433 em instrumentos percussivos (10 minutos);
7. Executar a música “Samba-Reggae três, três, quatro, três, três” (45 minutos).

Para a dimensão **Forma** (Níveis 5 e 6), propomos os seguintes objetivos:

1. Compreender os conceitos de ritmo melódico, ritmo aditivo e ritmo divisivo relacionado à estrutura do Samba-Reggae 33433 (20 minutos);
2. Conhecer a história do Samba-Reggae (5 minutos);
3. Analisar os conteúdos das letras das músicas de Samba-Reggae (10 minutos);
4. Apreciar a sonoridade dos quatro ritmos melódicos do Samba-Reggae (5 minutos);

5. Executar os quatro ritmos melódicos do Samba-Reggae (20 minutos);
6. Executar um dos quatro ritmos melódicos para que os colegas repitam (10 minutos);
7. Conhecer os três tipos de Surdo e suas funções (5 minutos);
8. Executar os três tipos de Surdo (15 minutos);
9. Executar o Samba-Reggae 33433, organizados em dois Grupos A e B³ (20 minutos);
10. Compor uma música autoral com o Samba-Reggae 33433 (45 minutos).

Em relação à dimensão **Valor** (Níveis 5 e 6), propomos que educador provoque os educandos a analisar e valorar o Samba-Reggae com base nos conhecimentos adquiridos. Desta forma, o educador pode solicitá-los a responder as seguintes perguntas (30 minutos):

1. Como você sente o ritmo do Samba-Reggae?
2. Quais as diferenças entre os ritmos melódicos do Samba-Reggae?
3. Em quais músicas ou gêneros musicais você percebe que o ritmo do Samba-Reggae está presente?
4. Qual ritmo melódico do Samba-Reggae você prefere?
5. Qual a sua opinião sobre as composições de Samba-Reggae?
6. O que você observa nos conteúdos das suas letras?
7. Qual a sua sugestão para ampliar a prática do Samba-Reggae?
8. Como seria o Samba-Reggae do “futuro”?
9. Qual seria a sua estrutura rítmica?
10. Você é capaz de demonstrar a estrutura rítmica do Samba-Reggae do futuro?

Considerações finais

A Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical de Swanwick e Tillman demonstrou ser um caminho viável para orientar a elaboração de uma aula de música que contemple o ensino de Samba-Reggae. Desta forma, os educandos poderão vivenciar os elementos musicais

³ O Grupo “A” toca o Samba-Reggae 33433 nos Repiques e o Samba-Reggae em contratempo nos Taróis; enquanto que o Grupo “B” toca os Surdos 1, 2 e 3.

(pulsação, melodia, altura, intensidade, timbre, ritmo etc.) em atividades práticas, para poderem valorar o Samba-Reggae de acordo com seu conhecimento musical e não por influência de etiquetas.

Na dimensão **Material** (Níveis 1 e 2): o educador pode realizar atividade de apreciação musical, estimulando os educandos a perceber as diferenças de timbre, intensidade e altura entre os instrumentos musicais. Ele pode promover o exercício de percussão com as palmas das mãos, usando a vocalização de números e palavras, praticando jogo de mãos, e estimulando que os estudantes toquem o Samba-Reggae 33433 nos instrumentos musicais, e que pratiquem frases de “pergunta e resposta”.

Na dimensão **Expressão**, o educador pode estimular que os educandos a sentir o caráter expressivo do samba-Reggae e a se expressar, sonoramente, por via de um instrumento musical, ao tempo em que movimentam o corpo, tocando. Ele auxilia-os a criar frases rítmicas e melódicas estruturadas no Samba-Reggae 33433, utilizando a notação em caixa. Nesta dimensão, os educandos tocam em diferentes andamentos, e distinguem as diferenças entre quatro tipos de Samba-Reggae. Eles, também, percebem a textura que o conjunto dos instrumentos percussivos produz e criam arranjos, explorando a duração e altura dos instrumentos musicais.

Na dimensão **Forma**, o educador pode apresentar o conceito de ritmos melódico e explica a estrutura e representações do Samba-Reggae com os conceitos de ritmo aditivo e ritmo divisivo, e a notação em caixa. Ele, ainda, pode promover situações em que os educandos necessitam demonstrar suas atitudes em atividades coletivas de composição e arranjo. Nesta dimensão, o educador pode apresentar conteúdos não-musicais (mas de apoio ao fazer musical), falando sobre a história africana e Afro-descendente, e discutindo sobre as letras das músicas, sempre contextualizando-as. O educador pode estimular os estudantes a compreender sobre as diferenças e as similaridades entre os tipos de ritmos melódicos do Samba-Reggae, tocando Surdo, Tarol e Repique, e praticando frases de pergunta e resposta.

Por último, na dimensão **Valor**, o educador pode estimular os estudantes a analisar, valorar e compartilharem suas impressões sobre o Samba-Reggae, realizando perguntas sobre o referido gênero. Além disso, ele pode estimular os educandos a sugerir inovações, a criar um novo Samba-Reggae, explicando sua estrutura baseados nos conceitos aprendidos e tocados.

Esperamos que este trabalho possa servir para promover a inclusão do Samba-Reggae no ensino de música nas escolas da educação básica, seja na Bahia ou no Brasil, na perspectiva da Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical de Swanwick e Tillman. Desta forma, almejamos aproveitar o potencial educacional que a cultura local pode oferecer para, conseqüentemente, promovermos a valoração étnica.

Referências

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 10.639 de 2003, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da temática “História e Cultura Afro-brasileira e Indígena”. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm>. Acesso em: 10 de jun. de 2017.

_____. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm>. Acesso em: 10 de jun. de 2017.

COOKE, Mervyn. **Jazz**. Barcelona: Destino, 2000.

FLADEM. Declaração de Princípios do Fórum Latino-americano de Educação Musical (FLADEM). Cidade do México, 2002. In: TRINDADE, Brasilena Gottschall Pinto. Abordagem musical CLATEC: uma proposta de ensino de música incluindo educandos comuns e educandos com deficiência visual. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação. Salvador, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Gordon, Edwin. **Teoria de aprendizagem musical**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

SWANWICK, Keith. **Música, pensamiento y educación**. Madrid: Morata, 1991.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

SWANWICK, Keith; TILLMAN, June. **The sequence of musical development: a study of children's composition**. British Journal of Music Education. v. 3. p. 305-339. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

TOURINHO, Ana Cristina. **Relações entre os Critérios de Avaliação do Professor de Violão e uma Teoria de Desenvolvimento Musical**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. Salvador, 2001.

TIRRO, Frank. **Historia del Jazz clásico**. Barcelona: Robinbook, 2001. Disponível em:<<https://books.google.com.br/books?id=I1PweKJ3IEYC&pg=PA119&lpg=PA119&dq=Ritmo+aditivos+e+divisivos&source=bl&ots=-p3-kvz5VW&sig=hEO-QwhpPP29F6ssh4L8cnxzUKo&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwj3mOP4s5 PAhXGH5AKHbP3BiEQ6AEIWzAI#v=onepage&q=Ritmo%20aditivos%20e%20divisivos&f=false>>. Acesso em: 10 de maio de 2017.

TRINDADE, Brasilena Gottschall Pinto. Abordagem musical CLATEC: uma proposta de ensino de música incluindo educandos comuns e educandos com deficiência visual. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação. Salvador, 2008.

KOSTKA, Stefan M.; PAYNE, Dorothy. **Tonal harmony, with an introduction to twentieth-century music**. 4. ed. New York: McGraw-Hill, 1999.

McCARTHY, Marie. Toward a global community: the International Society for Music Education 1953-2003. Austrália: International Society for Music Education (ISME), 2004.