

**JOÃO PAULO SIMÃO**

**MÚSICA CORPORAL E O CORPO DO SOM: UM ESTUDO DOS  
PROCESSOS DE ENSINO DA PERCUSSÃO CORPORAL DO  
BARBATUQUES.**

**CAMPINAS  
2013**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

JOÃO PAULO SIMÃO

**MÚSICA CORPORAL E O CORPO DO SOM: UM ESTUDO DOS  
PROCESSOS DE ENSINO DA PERCUSSÃO CORPORAL DO  
BARBATUQUES.**

**Orientadora: Profa. Dra. Eliana Ayoub**

**Co-Orientador: Profa. Dr. Jorge Luiz Schroeder**

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Educação  
da Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de mestre em Educação.  
Área de concentração: Educação,  
Conhecimento, Linguagem e Arte

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL  
DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO JOÃO PAULO  
SIMÃO, ORIENTADA PELA PROFA. DRA. ELIANA  
AYOUB E CO-ORIENTADA PELO PROF. DR. JORGE  
LUIZ SCHROEDER

  
Assinatura da Orientadora

  
Assinatura do Co-orientador

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA  
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP**  
ROSEMARY PASSOS – CRB-8ª/5751

Si51m	Simão, João Paulo, 1977- Música corporal e o corpo do som: um estudo dos processos de ensino da percussão corporal do Barbatuques / João Paulo Simão. – Campinas, SP: [s.n.], 2013.  Orientador: Eliana Ayoub. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.  1. Corpo. 2. Percussão. 3. Música. 4. Educação musical. 4. Ritmo. 5. Expressão. I. Ayoub, Eliana, 1966- II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.
	13-036/BFE

Informações para a Biblioteca Digital

**Título em inglês:** Body music and body sound: a study on the education processes of Barbatuques body percussion

**Palavras-chave em inglês:**

Body  
Percussion  
Music  
Music educational  
Rhythm  
Expression

**Área de concentração:** Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

**Titulação:** Mestre em Educação

**Banca examinadora:**

Eliana Ayoub (Orientador)  
Maria Tereza Alencar de Brito  
Eliana De Toledo

**Data da defesa:** 15-02-2013

**Programa de pós-graduação:** Educação

**e-mail:** [joapaulosimao@gmail.com](mailto:joapaulosimao@gmail.com)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**MÚSICA CORPORAL E O CORPO DO SOM: UM ESTUDO DOS  
PROCESSOS DE ENSINO DA PERCUSSÃO CORPORAL DO  
BARBATUQUES.**


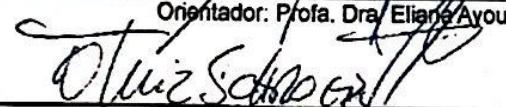
**Autor: João Paulo Simão**

**Orientadora: Profa. Dra. Eliana Ayoub**

**Co-orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder**

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação  
de Mestrado em defendida por João Paulo Simão e  
aprovada pela Comissão Julgadora,

**Data: 15/02/2013**

  
Orientador: Profa. Dra. Eliana Ayoub  
  
Co-orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder

**COMISSÃO JULGADORA:**


**CAMPINAS  
2013**

## **AGRADECIMENTOS**

**Primeiramente quero agradecer a toda minha família.**

**À Eliana Ayoub pela orientação deste trabalho durante todo o processo e pela oportunidade do exercício docente no programa de estágio docente (PED) dentro da universidade.**

**Ao coorientador Jorge Schroeder por trazer importantes contribuições ao aprofundamento das reflexões exigidas neste trabalho.**

**Ao Fernando Barba, André Hosoi e Stênio Mendes por aceitarem realizar a entrevista e provocarem essas reflexões aqui elaboradas.**

**Ao núcleo Barbatuques e a todos os seus integrantes que fazem parte da minha vida e do cotidiano artístico.**

**À Faculdade de Educação por proporcionar momentos especiais de formação como educador dentro dos encontros do LABORARTE e também nas disciplinas cursadas ao longo desse percurso.**

## RESUMO

Investigar os processos de ensino da percussão corporal do Barbatuques é o principal objetivo desta dissertação. Para isso, o texto divide-se em dois momentos: o primeiro narra a história das pessoas e dos encontros que possibilitaram a construção de um núcleo artístico com uma ação pedagógica elaborada nesses anos de experiência prática do Barbatuques. A segunda parte apresenta as práticas propriamente ditas, descrevendo os processos de ensino de percussão corporal criado e desenvolvido pelo grupo e seus integrantes. O trabalho se dividiu em duas etapas. Primeiramente foi realizada uma pesquisa documental com base no acervo de materiais produzidos pelo grupo desde a sua criação (como apostilas didáticas e textos sobre o trabalho educacional do grupo, vídeos e CDs). A segunda etapa metodológica foi por meio de entrevistas recorrentes com três protagonistas do Barbatuques objetivando contribuir para as relações entre o corpo, a arte e a educação. Por fim, são estabelecidas relações entre alguns autores e pensadores da área da educação musical, escolhidos para dialogar com a proposta educacional do grupo, com a finalidade contribuir com novas formas de pensar os processos do ensino da percussão corporal do Núcleo Barbatuques.

**Palavras-chave:** Barbatuques; percussão corporal; música corporal; educação musical; ritmo e expressão.

## ABSTRACT

To do a research on the processes of teaching body percussion of Barbatuques is the main objective of this dissertation. For this, the text is divided into two stages: the first tells the story of people and meetings that allowed the construction of an artistic nucleus with a pedagogical action developed during these years of practical experience of Barbatuques. The second part gives visibility to the practices themselves, describing the method created and developed by the group and its members. The research was based on the collection of materials produced by the group since its inception (such as textbooks and texts on the educational work of the group, videos and CDs), as well as "recurring" interviews with three protagonists of Barbatuques. Finally, relations are established between some authors and thinkers in the field of music education, chosen to dialogue with the educational purpose of the group, in order to contribute to new ways of thinking about the processes of teaching body percussion..

**Keywords:** Barbatuques, body percussion, body music, music education, rhythm and expression.

## SUMÁRIO

<b>Experiências do corpo e da música</b> .....	1
<b>Capítulo 1 - Pessoas, encontros e histórias: Barbatuques</b> .....	6
1.1 Na ação pedagógica.....	7
1.1.1 Fernando Barba e o nascimento do curso de Rítmica Corporal.....	9
1.1.2 Stênio Mendes e a Música Espontânea.....	16
1.1.3 A transformação da ação pedagógica do Barbatuques.....	19
1.1.4 Núcleo educacional do Barbatuques.....	21
1.2 Na ação artística.....	22
1.2.1 O grupo Barbatuques.....	24
1.3 Na música corporal.....	25
1.3.1 IBMF - Intenational Body Music Festival.....	27
1.3.2 Música corporal e seus estilos.....	28
<b>Capítulo 2 - O corpo do som</b> .....	30
2.1 Atividades musicais.....	31
2.1.1 Exploração e mapeamento dos sons corporais: timbres e possibilidades sonoras.....	32
2.1.2 Som dos pés.....	32
2.1.3 Percussão com as mãos.....	32
2.1.4 Percussão bocal e efeitos vocais.....	35
2.2 Pés, mãos e voz.....	39
2.3 Jogos musicais: criatividade e improvisação.....	40
2.3.1 Flecha.....	45
2.3.2 Chuva.....	46
2.3.3 Eco.....	46
2.3.4 Refrão e improviso.....	47
2.3.5 Regência.....	47
2.4 Construção de ritmos para percussão corporal.....	47
2.4.1 Ritmos com sons de peito, estalo e palma.....	47
2.4.2 Arranjos em naipes.....	51



<b>Capítulo 3: Conhecimentos musicais e sociais desenvolvidos a partir da interação entre os sujeitos por meio da prática da percussão corporal.....</b>	<b>53</b>
3.1 Refletindo a prática.....	56
3.1.2 Os sons do mundo, o ruído e o silêncio.....	59
3.1.3 Nossos sons e ritmos.....	60
3.1.4 Das escutas.....	61
3.1.5 Dom e talento.....	63
3.2 O ensino da música na perspectiva enunciativo-discursiva.....	65
<b>A escuta .....</b>	<b>68</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	
<b>Anexos</b>	<b>71</b>
Anexo 1 – Os entrevistados.....	75
Anexo 2 - Parecer do Comitê de Ética.....	77
Anexo 3 - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.....	79
Anexo 4 - Keith Terry e a <i>Body Music</i> .....	

## EXPERIÊNCIAS DO CORPO E DA MÚSICA

Meu interesse por música começou cedo, aos 7 anos. Meu pai me levou a uma escola de música para prática de conjunto, violão e depois guitarra. Também bem cedo, comecei a aprender capoeira: Mestre Brasília e meus professores de Educação Física Manuel e Tadeu Costa foram os responsáveis na escola por me possibilitarem o contato com seus movimentos e com seus rituais. Dessa arte brasileira, experimentei por oito anos sua dança e sua música. Rapidamente aproximei-me dos instrumentos de percussão: berimbau, atabaque e pandeiro, que me motivaram a aprender e a tocar outros ritmos e outros instrumentos de percussão.

Envolvido e encantado pelo universo da percussão brasileira e africana, priorizei meus estudos nessa área. Essas experiências formaram meu caminho, sem saber ainda se seguiria essa carreira profissional.

Terminei o ensino médio e comecei a viver um intenso processo de formação na área que estuda o corpo, pois cursava Educação Física na FEF-UNICAMP e trabalhava em São Paulo como músico-acrobata-bailarino integrante de dois importantes grupos da cidade, o ABAÇAI - Balé folclórico de São Paulo<sup>1</sup>, e do Baque Bolado<sup>2</sup>- grupo de percussão que tocava ritmos brasileiros. Idas e vindas entre ritmos, sons, acrobacias, toadas e trupes fizeram-me um pesquisador curioso e apaixonado pela cultura popular brasileira, especificamente em sua manifestação corporal.

Escolhi estudar Educação Física, pois percebia que minhas experiências corporais foram os acontecimentos mais marcantes para mim até aquele momento, tanto na música como na capoeira. Não prestei vestibular para música, porque ela já fazia parte da minha vida e eu não tinha formação técnica/teórica suficiente para passar em um exame de aptidão. A capoeira, a dança e também as atividades circenses (vindas, sobretudo da perna de pau) eram as experiências que faziam sentido para estudar, para criar, para viver.

Conheci Fernando Barboza (também conhecido como Fernando Barba - diretor e um dos fundadores do Barbatuques) em um curso de percussão corporal em São Paulo. Nosso encontro ocorreu em uma oficina ministrada por ele para o grupo de percussão Baque Bolado, no ano de 1998. A percussão corporal foi a síntese desses dois universos que eu vivia separadamente – o da manifestação popular e expressiva do corpo e o da educação sistematizada, científica e estruturada pelos saberes da Educação Física. A percussão corporal acontecia no meu corpo, em uma junção dos ritmos da percussão brasileira estudado no Baque Bolado, do bailado brasileiro no Balé folclórico do ABAÇAI com o estudo do corpo nas minhas atividades e pesquisas na FEF-UNICAMP.

Fiquei muito motivado pela proposta do Barbatuques e fui assistir ao show pela primeira vez

---

<sup>1</sup> Disponível em: <[http://www.abacai.org.br/acao\\_cultural\\_o\\_inicio.php](http://www.abacai.org.br/acao_cultural_o_inicio.php)>. Acesso em 15-12-2013.

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://www.baquebolado.com/>>. Acesso em 15-12-2013.

em 2001. Perplexo com o que vi, não pensava em outra coisa além de fazer percussão corporal e ser percussionista. Aquilo representava a síntese de tudo que eu tinha visto, ouvido e estudado sobre o corpo. Comecei então a me dedicar a estudar, a desvendar e a compreender a proposta dos Barbatuques, acompanhando oficinas e grupos de estudos oferecidos. Devido ao meu grande interesse por essa forma de fazer música, fui convidado pelo Fernando Barba para ser integrante do grupo e aprender a tocar, ensinar e construir conhecimentos com a percussão corporal com o grupo e desde então, não parei de me tocar. Durante esses anos, tenho participado de pesquisas artístico-educacionais com o Barbatuques em diversos lugares (escolas, empresas, faculdades, congressos, festivais, ONGs etc.)

Barbatuques é um núcleo artístico e pedagógico que investiga a percussão corporal. Esse trabalho começou com Fernando Barba e logo se transformou em pesquisa: a expressão musical por meio da exploração dos inúmeros sons que podem ser produzidos pelo corpo humano.

O Núcleo Barbatuques possui dois eixos de atuação: o pedagógico e o artístico. O eixo pedagógico promove as oficinas, vivências e cursos de formação de percussão corporal, em vários formatos de conteúdo e de duração. São atividades educacionais em escolas, ONGs, empresas, escolas de música e festivais. A atuação artística do grupo concretiza-se principalmente pelas apresentações dos espetáculos criados pelo Barbatuques, com a direção musical de Fernando Barba: *O corpo do Som* (2002), *Indivíduo Corpo Coletivo* (2007) e *Tum Pá* (2011). Além das apresentações, o grupo realizou a gravação de três CDs e um DVD, trilhas sonoras para cinema, *jingles* publicitários, trilha sonora de espetáculos de circo, grupos de dança e de cinema.

A expressão musical por meio da exploração dos inúmeros sons que podem ser produzidos pelo corpo é o tema central do Barbatuques. Fernando Barboza, guitarrista, fundador e diretor geral do grupo estudou música na UNICAMP, desenvolveu o interesse em fazer ritmos e explorar musicalmente os sons com seu próprio corpo. Essa brincadeira foi nomeada pelos seus amigos de graduação como *Barbatuques* (Barba - apelido do Fernando Barboza + batuque).

Depois de formado, fundou a AUÊ - Núcleo Musical (em São Paulo, em 1995) com o André Hosoi, iniciando nessa escola um trabalho de rítmica corporal como um curso regular.

Como integrante do grupo Barbatuques, tocando e ensinando a percussão corporal desde 2002, pude conhecer alguns dos processos de ensino da percussão corporal que o grupo sistematizou ao longo desses 17 anos de exercícios e de experiências práticas.

Essa sistematização aconteceu na forma de apostilas e de textos sem nunca tê-los publicados. Atualmente trabalhamos com o objetivo de lançar o primeiro livro com os elementos básicos para a construção de uma pedagogia da percussão corporal, desenvolvida pelo grupo Barbatuques. Esse projeto almeja que outros profissionais interessados contribuam na formação desse conhecimento. Nesse contexto, motivei-me a procurar por um estudo de mestrado que pudesse

aprofundar minha análise sobre o trabalho do grupo na área de educação.

As experiências educativas com o ensino da percussão corporal do Barbatuques são atividades de grande importância na minha vida profissional e pessoal. Considero-as também uma proposta criativa e original, pois trazem um diálogo entre diferentes áreas do conhecimento possibilitando uma aproximação dos conteúdos musicais aos profissionais dessas áreas: Educação Física, Pedagogia, Artes Cênicas, além dos profissionais da Música. Cada área de conhecimento construirá o seu nível de complexidade e relações de entendimento da música/percussão corporal e ainda poderão se beneficiar dos aspectos sociais presentes nessa prática: a escuta do outro, a escuta de si e o prazer de fazer música com o próprio corpo junto aos outros.

Há um grupo de pesquisa composto por alguns integrantes do Barbatuques e orientado por Fernando Barba e André Hosoi que pretende sistematizar o ensino da percussão corporal desenvolvido por eles. Essa ideia deve-se ao fato de sempre existirem pessoas interessadas em um material de apoio didático para auxiliar o aprendizado dos conhecimentos vivenciados nas oficinas e nos cursos de percussão corporal do Barbatuques. Também é um desejo do grupo produzir um material didático (livro didático, DVD e caderno de atividades) que possa ser divulgado e reconhecido como fonte de referência e de inspiração para outros profissionais. Esse trabalho contribuirá para essas novas aspirações de ação no âmbito educacional do grupo.

Escolher um tema pouco explorado no meio acadêmico é um desafio para um pesquisador, porém foi desse desafio que nasceu minha motivação para o estudo da música corporal (a voz e a percussão corporal), dos seus processos pedagógicos e de sua síntese no corpo.

As palavras e a produção de texto são atividades eventuais no meu trabalho, enquanto que o corpo, seus movimentos e sons são os instrumentos constantes. No mestrado, a tarefa mais difícil foi priorizar as palavras e o texto, ficando o corpo, os sons e os movimentos como suporte para a realização de uma investigação teórica acadêmica.

Uma das primeiras experiências de ensino da percussão corporal no campo acadêmico foi na FEFIFA com a professora Dra. Eliana de Toledo na disciplina de Rítmica, em 2003. Nessa época, entrei em contato com um grupo de estudantes de nível superior, com disponibilidade para o trabalho e abertura para inserir esse ensino no currículo do curso de Educação Física. Em 2005, participei do FEIA – Festival do Instituto de Artes da UNICAMP quando tive oportunidade de oferecer esses conhecimentos para dançarinos, músicos e atores.

Vivi também uma experiência de docência em 2011, na pós-graduação, no contexto da disciplina “Educação, corpo e arte” (obrigatória do curso de Pedagogia) ministrada pela orientadora professora Dra. Eliana Ayoub, quando participei do PED (Programa de Estágio Docente). Foi uma boa oportunidade uma vez que o contato com os alunos foi muito maior e assim foi possível aprofundar os conceitos desenvolvidos. Nessa ocasião, havia estudantes de outros cursos, porém a

maioria era da Pedagogia. Foi um grande desafio pensar em como construir conceitos musicais com pessoas que não têm formação musical.

Nesse período da pesquisa, em um intercâmbio entre universidades, ministrei cursos de curta duração como professor convidado na Faculdade de Educação da USP – São Paulo e no Departamento de Educação Física da UNESP – Rio Claro. Na USP, atuei na disciplina “Cultura corporal: fundamentação, metodologia e vivências”, sob a responsabilidade da professora Dra. Mônica Caldas Ehremberg. Na UNESP, fui recebido pela professora Dra. Laurita Schiavon, responsável pela disciplina “Possibilidades da ginástica na escola”. São docentes que possuem uma pesquisa alinhada aos pressupostos teóricos de minha orientadora: pesquisar e ampliar a discussão das possibilidades de trabalho com o corpo na escola, destacando a ginástica, a dança, o circo e a percussão corporal.

Foi instigante pensar em como significar conhecimentos e conceitos musicais básicos com alunos sem formação musical. Eram pedagogos, porém nas turmas da UNESP havia também músicos, arte-educadores e graduandos em educação física que se mostravam motivados para entender e para aprender.

Nessas turmas, a maioria não tinha uma formação musical específica, contudo todos queriam muito conhecer e aprender alguns conceitos musicais pelos movimentos corporais. Esse é um dos propósitos do Barbatuques: que pessoas se apropriem de elementos e conceitos musicais básicos sem precisar ser músico com formação acadêmica especializada. A música não é só para os músicos ou para aqueles que têm um dom especial.

Investigar os processos de ensino de percussão corporal do Barbatuques é um dos objetivos dessa dissertação. O desejo é poder sistematizar e divulgar o pensamento corporal existente nesse trabalho, que vi acontecer no meu corpo e no corpo de outras pessoas com quem tive a oportunidade de ensinar e de tocar junto.

“Seu corpo tem um som que só seu corpo tem”, “sintetizador humano”, “música de ver, dança de ouvir”, “uma banda que toca da cabeça ao pé”, esses e outros depoimentos permitem pensar em ampliar uma proposta pedagógica desenvolvida há mais de 17 anos e que já se espalhou de maneiras diversas pelo mundo. Esta dissertação é, portanto, somente um dos recortes possíveis a serem feitos dentro da percussão corporal – especificamente do grupo Barbatuques.

Por meio da experiência artística no Barbatuques e da minha atuação como professor de educação física, numa escola particular da cidade de São Paulo, venho reconhecendo a importância e o potencial da prática artístico/educativa do grupo. Meu interesse nesta pesquisa acadêmica em educação consiste em aprofundar a análise da música corporal desenvolvida pelo Barbatuques, ou seja, descrever e investigar os processos de ensino da percussão corporal desenvolvidos pelo núcleo, suas bases e seus princípios educacionais.

Um exercício de distanciamento do grupo e da prática musical para compreender a temática deste estudo é extremamente desafiador, pois como membro do grupo, é difícil separar os papéis de pesquisador e de integrante.

Meu trabalho divide-se em duas partes:

1. Índícios para compreender a história de constituição do núcleo Barbatuques e a descrição das atividades desenvolvidas pelo grupo. Em seguida, contextualizarei o tema música corporal no seu sentido amplo, explicitando suas características gerais e trazendo exemplos de alguns grupos que trabalham com essa forma de fazer música.
2. Descrição e análise dos processos de ensino da percussão corporal do Barbatuques. Também relacionarei alguns conceitos estruturantes dessa forma de ensino de música corporal com alguns pensadores da educação e da educação musical de estreita relação na prática educativa.

A análise e a descrição serão feitas com base no acervo de materiais didáticos e de documentos produzidos pelo grupo desde a sua criação. Também usarei entrevistas recorrentes com três integrantes do Barbatuques. Dentre esses materiais, serão consultados textos sobre o trabalho educacional do grupo, apostilas didáticas, partituras, vídeos e CDs, a fim de conhecer sua história e os conceitos básicos que estruturam os processos de ensino da percussão corporal.

As entrevistas recorrentes (LEITE; COLOMBO, 2006) foram realizadas com três sujeitos, dois deles fundadores do Barbatuques (que têm maior experiência docente na educação musical por meio da percussão corporal), Fernando Barba e André Hosoi, e também com Stenio Mendes, um dos principais colaboradores para o desenvolvimento do trabalho educacional do grupo.

Fernando Barba é o diretor e um dos fundadores do Barbatuques, com André Hosoi, coordenador geral do núcleo Barbatuques<sup>3</sup>. Stenio Mendes vem contribuindo para transformações estéticas da proposta artística e educacional do grupo há mais de dez anos e possui grande experiência na área educacional em música corporal.

Fernando Barba, Stenio Mendes e André Hosoi protagonizaram a consolidação de uma forma de ensinar música com o corpo, conhecida como Barbatuques. Por isso, eles foram selecionados como sujeitos da pesquisa para a realização das entrevistas recorrentes. Conhecer a biografia e as experiências artístico/educacionais com a música corporal de cada um desses sujeitos foi de grande importância para o objetivo principal deste trabalho.

As entrevistas recorrentes são realizadas em três fases:

- 1- na primeira, são feitas questões mais abrangentes para que os entrevistados discurssem

---

<sup>3</sup> Fernando Barba e André Hosoi são sócios na institucionalização do Barbatuques. Atualmente Andre Hosoi coordena as atividades artísticas e pedagógicas, sob a supervisão do Fernando Barba e colaboração dos integrantes do grupo, configurando uma hierarquia em rede.

livremente sobre os assuntos;

2- na segunda, são feitas questões mais específicas, contemplando temas de interesse do pesquisador que não foram abordados na primeira entrevista;

3- no último encontro, objetiva-se que o entrevistado tenha contato com a sistematização feita pelo entrevistador (com base na transcrição das entrevistas anteriores) e possa analisá-la e fazer as alterações que julgar necessárias. As entrevistas foram transcritas para fins de análise e foram realizados dois encontros presenciais com cada entrevistado, seguindo as orientações. No terceiro momento, foi enviado para os entrevistados o texto da qualificação contendo os trechos selecionados das entrevistas, para que pudessem apreciar e revisar seus depoimentos.<sup>4</sup>

A partir desse processo de descrição e de análise que norteia o trabalho pedagógico do grupo, procurei estabelecer relações entre autores da área acadêmica da educação musical e educação com a prática de ensino de percussão corporal do Barbatuques.

No mestrado, conheci e identifiquei alguns autores que possuem concepções de educação e de música similares ao trabalho educacional do Barbatuques. São eles: Murray Schafer, Teca Alencar de Brito, François Delalande, Koellreutter, Jorge Schroeder, Maura Penna, Keith Swanwick, Stephen Nachmanivith, George Snyders, Paulo Freire, José Miguel Wisnik. A partir desses referenciais, estabeleço algumas relações para ampliar a compreensão e contribuir com novas formas de conceituar os processos do ensino da percussão corporal do Núcleo Barbatuques.

---

<sup>4</sup> O roteiro das entrevistas, assim como a sua transcrição na íntegra estão anexos. Também incluímos o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido que foi devidamente preenchido pelos entrevistados. O projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP, em 27/09/2011, pelo parecer CEP: n.º. 958/2011 e CAAE (Certificado de Apresentação para Apreciação Ética): 0865.0.146.000-11.

# CAPÍTULO 1

## PESSOAS, ENCONTROS E HISTÓRIAS: BARBATUQUES

Ao longo desses 17 anos de pesquisa, o Núcleo Barbatuques passou por um processo de desenvolvimento e de transformação. Foram e ainda são muitos os colaboradores e parceiros que contribuem para o crescimento e o desenvolvimento da percussão corporal.

Por isso apresento indícios de constituição de uma história que nos possibilita entender o processo de construção desses conhecimentos, a partir dos encontros e intercâmbios das pessoas que pesquisam e constroem conhecimentos relacionando a música, o corpo e a voz.

Fernando Barba foi o catalisador desse processo com suas criações e suas composições, sobretudo por sua capacidade de agregar pessoas interessadas na percussão corporal. Aos poucos, formaram um primeiro grupo de estudos possibilitando a Fernando Barba experimentar suas ideias coletivamente, procurando e testando novos exercícios e propostas musicais com o corpo.

Considero Fernando Barba, Stenio Mendes e André Hosoi como aqueles que protagonizaram o início desse processo de crescimento e de desenvolvimento da percussão corporal do Barbatuques. No entanto, é importante sublinhar a importância de outros integrantes que trouxeram seus conhecimentos e suas experiências para o grupo aumentando seu potencial expressivo musical: Ana Fridman, Dani Zulu, Flavia Maia, Heloiza Ribeiro, Lu Horta, Mairah Rocha, Mauricio Maas, Gilberto Alves, André Venegas, Charles Razl, Luciana Cestari, Renato Epstein, Fernando Nigro, Marcia Rodrigues, Ana Tomioka, Ilana Volvov, Alessandra Balaban, Lula Erlich, Edu Silva, Camila Jabur, Bruno Buarque, Helô Ribeiro, Deise Alves, Marcelo Pretto e Roberta Forte.

### 1.1 Na ação pedagógica

O Barbatuques surgiu inicialmente como um curso prático de rítmica corporal numa escola chamada Auê Núcleo Musical, fundada por André Hosoi e Fernando Barba com Marcos Azambuja (músico e produtor musical), em 1994.

[...] quando cheguei em São Paulo, deu vontade de criar uma escola que tivesse um pouco dessa experiência da UNICAMP, incluindo essa experiência da “sala da casa”. De como aprender música mais fazendo música do que do jeito tradicional, que é cheio de etapas muito mais rígidas. (Entrevista concedida por André Hosoi São Paulo, 3 de fevereiro de 2012)

Muitas características que a escola de música AUÊ possuía tinham como herança as experiências vividas até o período de graduação na UNICAMP. A *sala da casa* era a república de estudantes onde moravam Fernando Barba, André Hosoi e Marcos Azambuja. Nessa casa, segundo depoimento dos entrevistados, tocava-se música o tempo todo, sempre havia alguém tocando os mais variados estilos de música.



[...] e lá embaixo era o lugar oficial dos sons. Lá em cima nas salas era onde tinha um violão, uma flauta de bambu dessas que ficam em cima da mesa, que não tocam, nem sei som direito, o piano do Felipe, que era legal, e um violão sempre jogado lá de alguém e uns instrumentos [...]. E rolava muito som nessa sala, a gente brincava e o Barba sempre já com umas coisas com o corpo. (Entrevista concedida por André Hosoi São Paulo, 3 de fevereiro de 2012)

Era uma casa onde tocar um instrumento era algo cotidiano e presente. Todos os moradores eram músicos e cada um tocava um instrumento. Já havia uma banda formada dentro da casa em que moravam e isso propiciou um clima favorável para a prática da música em grupo: “[...] a gente morava em uma república com músicos também [...] uma banda inteira formada. Tinha um que tocava bateria, o outro baixo, duas guitarras e um teclado. E tinha todos os instrumentos [...]” (Entrevista concedida por Fernando Barboza São Paulo, 5 de outubro de 2012).

Esse ambiente musical atraía as pessoas que a conheciam como a *casa dos músicos* e que partilhavam da rotina de ficar tocando e fazendo músicas, às vezes, até atrapalhando os momentos de um estudo mais concentrado exigidos pela música. Essa fama tinha seu lado positivo: o de atrair músicos que proporcionavam trocas de experiências em grupo, e que completavam as vivências da faculdade. O espaço para tocar e fazer música na UNICAMP era mais centrado no estudo teórico e técnico do instrumento, as aulas em grupo eram mais teóricas do que práticas.

Antes mesmo desse período musical na *sala da casa*, havia o *som da escada*: a escada do prédio em que morava Leandro Bonfim, um amigo de André Hosoi e de Fernando Barba. Já se revelava, nessa época, o prazer que sentiam e o valor que atribuíam à ação de tocar e de fazer música. No corredor do prédio, havia uma escada de emergência, que dava uma reverberação no prédio inteiro, onde tocavam violão, cantavam, faziam sons, durante longos períodos:

[...] a gente falava o “som da escada”. A gente ia para a escada e ficava fazendo som, eu, o Gayotto, o Lelê e o Barba. Várias vezes o que a gente fez lembrava muito o som da improvisação do Stenio [...]. Tinha essa viagem da música como um prazer de fazer música simplesmente, não de apresentar ou de tirar uma música [...] todo mundo gostava muito de Hermeto Pascoal, todos os três, e Bobby McFerrin. A gente já tinha essa coisa na cabeça, já achava muito legal. Esse som do corredor é bem importante agora pensando um pouco com calma e lembrando das situações. (Entrevista concedida por André Hosoi São Paulo, 3 de fevereiro de 2012)

André Hosoi e Fernando Barba estavam cursando a modalidade de bacharelado em música popular. Eles não optaram pela escolha da licenciatura em música, uma possibilidade na época. Mesmo sem licenciatura, eles já tinham experiência de lecionar violão e guitarra desde o Ensino Médio. Ensinar e fazer música entre eles e para seus alunos eram atividades com as quais se envolviam o tempo todo. Com o passar dos anos, já no final da graduação, surgiu a ideia de criar uma escola.

O apoio dos pais foi fundamental para a realização desse desejo. As famílias sempre apoiaram o interesse por música de Fernando Barba e de André Hosoi, comprando os primeiros

instrumentos, matriculando-os em escolas de música: “(...) encontrei o Barba que morava comigo e estava na UNICAMP, fiz uma proposta meio maluca, assim, que foi: “Ah, o que você acha de abrir aquela escola que a gente já tinha conversado um dia?” (Entrevista concedida por André Hosoi São Paulo, 13 de fevereiro de 2012).

Com a escola inaugurada, surgiu a oportunidade de transferir o clima da *sala da casa* e o *som da escada* para o ambiente formal de uma escola de música. Alguns professores e amigos formados na UNICAMP foram para São Paulo trabalhar no AUÊ Núcleo Musical:

[...] abriu a escola, foi super legal, veio gente da UNICAMP que estava fazendo faculdade com a gente dar aula aqui [...] estavam acostumados com aquele clima da UNICAMP, então a gente transpôs aquele clima da UNICAMP para a sala da Auê. [...] A sala era, todo mundo ficava tocando, professor com aluno, aluno que chegava. Era uma coisa bem entre as aulas, muito divertida. (Entrevista concedida por André Hosoi São Paulo, 3 de fevereiro de 2012)

Foi nesse contexto que a escola de música começou, já existia o desejo de fazer disso uma carreira profissional. As influências variavam de acordo com a formação musical de cada professor, era um espaço de diversidade na forma do ensino:

(...) a gente tinha essa liberdade de fazer isso e a gente tinha as nossas referências. O Buja e o Hosoi tinham estudado mais no Espaço Musical, então tiveram aula com o Ricardo Breim, aprenderam muita coisa lá [...] a gente não tinha uma experiência, a gente não era pedagogo [...] Então foi mais sincero deixar um pouco mais aberto e aprender através da troca do que cada professor estava fazendo, tentar ter metas em comum, planejar, mas mais do que chegar dando as regras [...] (Entrevista concedida por Fernando Barboza São Paulo, 05 de setembro de 2011)

### **1.1.1 Fernando Barba e o nascimento do curso de Rítmica Corporal**

Desde pequeno, Fernando Barba teve o incentivo e o apoio dos pais para tocar instrumentos, gravar sons e fazer música. Seus pais não eram músicos, mas incentivaram o filho na prática e escuta musical. Desde a oitava série do ensino fundamental, Barba já sabia que queria ser músico.

Com a turma de amigos de sala na escola, já praticava música e formava bandas que participavam de festivais e de apresentações nas escolas da região. Durante sua vida escolar, Fernando Barba era já conhecido por sua mania de ficar batucando com o corpo. Desde o ensino fundamental até o ensino médio, esse hábito começou a ser compartilhado e executado por seus amigos nos intervalos de aula:

[...] eu já batucava, fazia virada na perna (...) durante todo o colegial no Oswald já tinha rodinha de bатуque [...] No recreio, a gente ficava fazendo [...] acompanhou meio um grupo, [...] Não era nada formal assim, [...] acontecia, nem a gente falava: "Vai acontecer isso assim..." (...) durava um pouquinho e acabava, era uma brincadeira. (Entrevista concedida por Fernando Barba São Paulo, 05 de setembro de 2011)

Na UNICAMP, influenciado pelo trabalho de Rítmica do professor José Eduardo Gramani, Barba direcionou suas atenções mais profundamente para as questões relacionadas com a movimentação de pés, mãos e voz:

[...] eu tinha aula com o Gramani [...] ele tinha um negócio de ritmo interessante [...] o dele já era no corpo porque ele falava uma parte, é um pulso, outra mão fazia uma regência, a voz cantava ou então você tinha que bater [...] o pé [...] Não era preocupado tanto com timbre exato que saía, era mais a questão da coordenação [...] (Entrevista concedida por Fernando Barba São Paulo, 05 de setembro de 2011)

Incentivado por amigos ainda na graduação, Barba já fazia algumas intervenções tocando percussão corporal durante o show da banda do cantor e compositor Luiz Gayotto (ex-integrante do Barbatuques, que cursou música popular na UNICAMP). Eram ainda trechos pequenos com pouca duração. Aos poucos, na interação do Barba com os amigos e com os professores, essas experiências delinearão o que no futuro seria o curso de Rítmica Corporal e posteriormente o núcleo Barbatuques:

Então teve muita “pré-história”, foi bem longa porque ela vai vindo um pouco devagar, nem cresce tão rápido assim. [...] você tem uns estímulos [...] é claramente isso, você, os amigos fazer juntos, depois UNICAMP, o Gramani, abre sua cabeça para isso, você começa a treinar, os amigos ajudam. [...] Porque eu não sei se em qualquer escola de música você fala, vocêalaria: "Vamos abrir um curso de percussão corporal (...) na grade" [...] (Entrevista concedida por Fernando Barba São Paulo, 05 de setembro de 2011)

Inicialmente não existia nesse curso a ideia de formar um grupo de música corporal com uma proposta artística de fazer shows ou de gravar CDs. Em uma viagem para Itaúnas, em 1994, Fernando Barba foi incentivado pelos amigos a abrir um curso de Barbatuques na escola recém-criada. De acordo com ele, em entrevista concedida para este estudo:

[...] comecei em 1995 [...] um curso chamado Rítmica Corporal [...] com os próprios alunos de outros cursos da escola [...] Tinha um primeiro momento que não existia a menor intenção disso ser um grupo, [...] envolveu muitas pessoas [...] de outras profissões [...] (Entrevista concedida por Fernando Barba São Paulo, 05 de setembro de 2011)

Rítmica Corporal era um curso diferente dos outros que eram oferecidos na Auê - Núcleo Musical. Antes da abertura do curso, essa prática acontecia entre uma aula e outra no hall de entrada da escola por professores, funcionários e até mesmo alunos de outros cursos que por ali passavam.

Nesse primeiro ensaio do curso de rítmica corporal, Barba foi experimentando e delineando uma maneira de ensinar percussão corporal. Alguns conhecimentos que já haviam sido acumulados estavam sendo postos em prática. Depois de um semestre, Fernando Barba sentiu-se forçado a treinar e a se desenvolver ainda mais nas técnicas, pois não havia ainda elaborado um número suficiente de exercícios e de atividades que considerava adequado para montar um curso. Com o auxílio dos colegas de trabalho, Buja e André Hosoi, começou também a criação das primeiras formas de grafia para escrever alguns ritmos executados com o corpo. Além disso, Barba iniciou um registro escrito das suas ideias sobre percussão corporal e ensino como sinopses e propostas de curso para sua divulgação.

## **Rítmica Corporal**

Este curso de Rítmica Corporal que venho ministrando desde o começo de 95 é resultado de estudos que faço a mais de sete anos nesta área. Na realidade já faz algum tempo que venho informalmente trocando informações e mostrando minhas descobertas para amigos, mais só recentemente sistematizei este material em forma de curso.

### **O que vem a ser Rítmica Corporal ?**

Para mim é a mistura de vários assuntos que sempre me interessaram e que fui combinando intuitivamente numa técnica particular. É por um lado um trabalho de percussão, pois utiliza os sons percussivos do corpo tais como estalos, palmas, batidas (no peito, pernas e barriga), passos, além de vários efeitos vocais.

A combinação e sobreposição destes sons pode criar uma riquíssima base rítmica, em um processo de composição de timbres muito similar ao da bateria e da percussão. Como todos os sons saem do corpo humano, podemos nos perguntar se este não seria então a soma de vários instrumentos diferentes, integrados num só, assim como somos a combinação de vários órgãos e micro-estruturas que se relacionam entre si.

Nesse sentido a Rítmica Corporal nos conscientiza desse instrumento que é o corpo humano e nos estimula a explorá-lo. Através da prática de vários ritmos, exercícios de coordenação e exploração do andar ritmado podemos ampliar nossa relação sensorial com a música. Ajudando o corpo a ouvir a música, nós o tornamos mais expressivo, apto a servir na criação artística. Também devo explicar que pela sua natureza, a Rítmica Corporal irá ativar novas musculaturas e movimentos, de modo que cada aluno terá o seu "ritmo" de adaptação e limites que serão considerados.

Este trabalho também tem dado uma grande contribuição àqueles (músicos ou não) que queiram desenvolver a coordenação motora. Nele são estudados, desde conceitos básicos como pulsação, tempo e contratempo combinados com seqüências simples até exercícios de grande coordenação, polirritmias e "levadas" que exigem muita concentração.

Nesta área, meu trabalho deve muito ao estudo de rítmica realizado pelo músico e professor José Eduardo Gramani, de quem fui aluno na UNICAMP por quatro anos. Para ele, o estudo de rítmica deve ser visto como musical e não somente aritmético, almejando a integração e ao mesmo tempo, independência das vozes musicais. Também aprendi muito com o trabalho de percussão vocal realizado pelo músico e professor Stênio Mendes com o qual tenho trabalhado constantemente no Auê - Núcleo de Ensino Musical. Com eles desenvolvi muito minha musicalidade e visão do ensino musical pois hoje acredito que o todo pode ser maior que a soma das partes.

---

A técnica de percussão corporal apreendida na Oficina de BARBATUQUE foi criada pelo compositor e guitarrista Fernando Barboza. Através do BARBATUQUE podemos explorar com criatividade os sons produzidos por nosso próprio corpo.

Ritmos e melodias são criados em grupo, combinando sons de palmas, respirações, estalos de dedos, batidas no peito, barulhos de boca... e o que mais se quiser inventar!

A evolução do trabalho ocorre com a exploração desses timbres, suas afinações e intensidades, criando ritmos e melodias para chegar, enfim, a uma "orquestra de roda", onde todo o grupo toca o mesmo instrumento ao mesmo tempo - o corpo.

Escolas, empresas, corais e grupos de teatro já experimentaram as oficinas de BARBATUQUE. Estas pessoas tiveram a oportunidade de certificar como BARBATUQUE ajuda-nos a conviver de forma mais criativa com as diferenças entre os indivíduos, dando subsídios para um trabalho em equipe mais harmonioso.

---

## O QUE SE TRABALHA NA OFICINA BARBATUQUE:

**CORPO** - aquecimento, alongamento, massagem e exploração do movimento.

**TIMBRES** - aprendizado, pesquisa, afinação e aperfeiçoamento dos timbres básicos, obtidos através de palmas, estalos de dedos, do bater das mãos em diferentes partes do corpo e percussão vocal etc.

**RITMOS** - reconhecimento e aprendizado, com ênfase nos ritmos brasileiros, tais como samba, baião, afoxé, maracatu e frevo.

**JOGOS** - dinâmicas que trabalham a atenção, memorização e criatividade, evoluindo para a integração entre o melódico/rítmico e harmônico.

*"O que a gente pode afirmar, com força de certeza, é que os elementos formais da música, o som e o ritmo, são tão velhos como o homem. Este os possui em si mesmo, porque os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo. E a voz produz o som."*

Mario de Andrade

*Barbatuque - Cada corpo, um só som*

Cada corpo tem um som,  
cada estalo,  
cada palma,  
cada peito,  
cada som é um som (o seu som).  
O seu som tem um som que só o seu som tem.  
Cada um é um.  
Gostoso é fazer um som com uns outros sons,  
com uns outros,  
outros sons

Barbatuque

Barbatuque é uma exploração da linguagem musical do corpo, fundamentalmente rítmica, onde os sons mais elementares (como os de palmas e estalos) e outros mais inusitados são utilizados na criação de um pequeno universo. Sons que, colocados um após o outro sob um olhar sintético, geraram uma técnica que chamamos carinhosamente de barbatuque.

O universo de sons do corpo é infinito e está sempre em ampliação, qualquer som produzido pode se incorporar ao barbatuque. A exploração dos movimentos que geram sons, dos sons que geram ritmos melódicos, desses ritmos que geram música é o que fazemos..

Um mesmo movimento que produz um som realizado por pessoas diferentes gera sons diferentes, os nossos corpos são diferentes, reverberam de formas diferentes, ou seja somos diferentes uns dos outros. E daí? daí que somos únicos, possuidores de um instrumento único que nunca conseguirá realizar um *prlrrr* com a boca mas que fará um *grushl* por

seja pelas afinações, alturas, reverberações ou quaisquer outros motivos. A percepção desta diferença (existencial) se dá no momento em que o barbatuque acontece em grupo, momento onde se agregam os sons únicos de cada corpo, onde há a ampliação de potência, de presença dos sons produzidos, onde há o prazer da dança dos mesmos movimentos que geram sons (uma intrínseca coreografia), o prazer da troca e da diversão.

A dinâmica do barbatuque é muito mais interessante quando acontece em grupo, nesse momento a possibilidade de ampliação de potência, de presença dos sons se encontra com a união das diferenças que criam uma só música. Cada um utiliza o seu corpo na sua dimensão mais particular, no que ele tem de único, que a sua constituição.

### *Barbatuque - Bricadeiras*

Bricadeira de roda,  
música e movimento.  
Regra, jogo, diversão.  
Siga o chefe,  
pergunta e resposta,  
telefone sem fio.  
Dinâmicas, relações, intenções:  
ser mais feliz !

### *Barbatuque - Improviso livre*

Algum silêncio para começar.  
Alguns sons que se relacionam em dinâmicas insuspeitadas.  
As intenções de cada um, de cada som tem durações variadas.  
Ouvir e transformá-las.  
É um tempo suspenso, de brilhos e buracos,  
ínfimo e imenso, onde vale toda a liberdade possível.  
O corpo é o instrumento infinito, razão da existência dos sons,  
emissor e receptor.  
Existência.  
Existir.  
Existir durante um tempo, transformá-lo em sons e prá acabar:  
silêncio.

### *Barbatuque - Dança*

Isso é uma outra estória...  
Movimento que gera som  
que gera movimento que  
gera som que gera movimento.  
O movimento do instrumento  
antecipa o som do movimento  
que gera som,  
que gera som,  
que gera som,  
que gera samba?  
Isso é uma outra estória.



Esse registro descritivo/poético de Fernando Barba é muito importante para a história do grupo e o entendimento do que é o Barbatuques, sua técnica e seus conteúdos. É o ponto de partida para o início de uma reflexão da prática ainda incipiente da percussão corporal. Alguns aspectos conceituais e estruturantes permanecem semelhantes, enquanto outros ampliaram-se e tornaram-se complexos.

Ainda no primeiro semestre do curso, surgiu a oportunidade de anunciá-lo no jornal e na TV ajudando na sua divulgação. Além disso, foi publicada uma matéria no jornal<sup>5</sup>, no primeiro mês de aula. Nessa época, não havia intenção de se formar um grupo.

[...] a demanda começou a aumentar, precisava de mais turma e o Barba não podia pegar por causa de horário, eu que gostava me propus, assim: "Ah, eu topo [...] pensar na didática disso e também organizar uma turma". E daí foi que eu peguei a turma maior, que foi por mais tempo [...] (Entrevista concedida por André Hosoi São Paulo, 30 de agosto de 2012)

Uma importante figura na construção da carreira pedagógica do grupo Barbatuques foi Stenio Mendes, músico e compositor, com influências que ele mesmo chama de "musicalidade instintiva" ou "música espontânea", com jogos musicais e improvisações. Ele aproximou-se do grupo, tornou-se parceiro e colaborador contribuindo com novos sons e possibilidades estéticas para se fazer música.

### **1.1.2 Stenio Mendes e a Música Espontânea<sup>6</sup>**

Stenio desenvolve seu trabalho artístico tocando craviola<sup>7</sup> e explorando a fonética e os efeitos vocais. Sobrinho do músico Paulinho Nogueira (violonista reconhecido internacionalmente) e filho de João Mendes Nogueira, um homem-orquestra. Seu pai era um pesquisador de timbres e apesar de compor peças folclóricas, tocava músicas experimentais e música clássica, além de cultivar um impulso para explorar timbres e buscar novas sonoridades. Tinha grande habilidade, criava muitos instrumentos e muitos timbres. Por exemplo, raspava metais e pequenos arcos de madeira (chamados de zig-zum) nas cordas, produzindo um som próximo ao do violoncelo. Stenio possuía, por isso, uma influência forte da música no seu cotidiano e na vida familiar.

Toda sua família sofreu essa influência iniciada por seu avô, Antônio Castro Mendes, em

---

<sup>5</sup> Para saber mais sobre a história do grupo ver documentário "Indivíduo-corpo-coletivo no DVD "Barbatuques: corpo do som ao vivo".

<sup>6</sup> O termo "Música Espontânea" não possui um registro acadêmico que o conceitue. Stenio Mendes refere-se a ele em suas oficinas. Caracteriza-se como uma atividade de criação performática como consequência e um desdobramento que começa pela busca de novos timbres e novas estéticas vocais e percussivas. (DI LUCA, 2011, p.48)

<sup>7</sup> Craviola - é um instrumento musical de 12 cordas, projetado pelo compositor brasileiro Paulinho Nogueira e construído pela Giannini. Possui o formato parecido com o do violão e em sua sonoridade tem um toque do instrumento cravo misturado com viola, característica que deu origem ao nome. Atualmente existem relançamentos nas versões em 6 e 12 cordas, náilon e aço, nas linhas Brasil e Lutheria. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Craviola>, acessado em 15-12-2012).

Campinas. Ele era importador de pianos e de máquinas de fazer tipografia, tudo isso em uma livraria chamada Livro Azul, primeiro estabelecimento com luz elétrica de Campinas. Nessa livraria, aconteciam saraus e reuniões com todos os intelectuais e os artistas da época. O pai de Stenio tinha muita admiração pelo avô e quando a família mudou -se para São Paulo, a casa onde viviam tinha um estilo similar à casa dele, com saraus e também um museu de microesculturas feitas pelo pai.

Stenio ganhou sua craviola de Paulinho Nogueira, que percebera a identificação do sobrinho com aquele instrumento. Stenio tocava e explorava os efeitos vocais e percussivos simultaneamente e essa era, e ainda é, a característica do seu trabalho.

O Instituto Goethe, que conhecia a exploração fonético/vocal com a craviola de Stenio Mendes, indicou o trabalho do alemão chamado Theophil Maier<sup>8</sup> que desenvolvia as possibilidades da voz por meio dos recursos fonéticos. Stenio teve seus primeiros contatos com ele durante um curso de recursos vocais e canto que Maier ministrou na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, durante o “I Seminário Internacional de Música”, realizado em Porto Alegre, no ano de 1983:

(...) ele me deu uma visão organizada de como trabalhar com esses sons fonéticos em grupo. Ele que me trouxe o primeiro exercício de como você classificar esses sons e organizar. E a partir desse encontro eu comecei já a elaborar uma oficina com esses sons fonéticos, com esses ruídos orgânicos. Então aí nessa sequência eu já tinha alguns parâmetros de como organizar e compartilhar esses sons percussivos com voz, consoantes. (Entrevista concedida por Stenio Mendes São Paulo, 10 de setembro de 2011)

Stenio ressaltou sua identificação com o trabalho de Theophil Maier, que incluía em sua prática pedagógica uma ampla exploração dos recursos vocais: a fonética e a produção de ruídos com a voz. Para Stenio, tornou-se muito prazerosa a arte de trabalhar com essa pesquisa. Essas experiências complementavam a sua formação como músico que explorava os efeitos sonoros e percussivos da voz com a craviola. Maier tinha um trabalho com forte influência do dadaísmo, da poesia concreta como fonte para uma nova forma de fazer arte a partir dessas novas estéticas que geravam um estranhamento no público ouvinte:

[...] Dentro desse estranhamento abriram uns portais de energia humana meio instintiva, meio irracional que possibilitava você se descontraír, você perder aquela autocrítica muito arraigada, principalmente no músico, com essa influência da cultura europeia principalmente, rígida. Então essa parte de mexer com a percussão fonética abriu dimensões totalmente libertadoras [...]. (Entrevista concedida por Stenio Mendes São Paulo, 20 de setembro de 2012)

Após conhecer Theophil Maier, Stenio teve a oportunidade de oferecer um curso de música para um grupo de alunos durante a semana da Biologia na Universidade de São Paulo-USP. Naquele momento, ele pôde experimentar suas primeiras inspirações decorrentes da sua experiência com

---

<sup>8</sup> Theophil Maier, alemão, ator, cineasta, integrante do grupo performático Trio ExVOCO e intérprete contemporâneo de John Cage.

Theophil Maier. Transformou um exercício que aprendera com Theophil da seguinte forma: iniciou o exercício com sons de respiração, ventos, sons dos bichos e de toda a floresta. A resposta foi impactante e, surpreso, Stenio sentiu que estava se tornando um professor. Com essa experiência percebeu que os participantes tiveram capacidade de extrair do coordenador (Stenio) ideias, *insights* e proposições. Os alunos constroem o professor e fazem com que ele supere os seus limites conforme a turma com a qual está trabalhando:

Essa oficina teve um impacto muito forte para mim [...] de se abrir para esses sons, timbres musicais ou não e a capacidade de você organizar esses sons, criar estéticas e ter um resultado de harmonização. Foi surpreendente. E o próprio grupo foi desencadeando, [...] novas necessidades: O que seria o próximo exercício? (Entrevista concedida por Stenio Mendes São Paulo, 20 de setembro de 2012)

Stenio foi premiado como melhor instrumentista do ano pela sua gravadora Polygram, pelo seu disco com craviola. Em seguida, encontrou o percussionista Djalma Correia, que também gravava na Polygram, para trocar ideias, tocar, gravar e criar músicas juntos. Ambos tinham afinidade com a linguagem de música improvisada e mais livre. Djalma já era um percussionista muito requisitado. Gravava e tocava com os grandes nomes da MPB da época como: Maria Betânia, Gilberto Gil, Jorge Benjor, João Bosco, Caetano Veloso, Moraes Moreira etc.

Djalma acompanhava muita gente também, mas ele queria fazer esse trabalho de pesquisa, ele adorava sair fora dessa coisa da música mais comercial e entrar em uma música de pesquisa, que era o sonho dele [...] ele denominou como “música espontânea”, ele que trouxe esse conceito de música espontânea. Esse conceito de música espontânea surgiu depois do primeiro show que nós fomos fazer, acho que era em 1974, mais ou menos, em Minas, em Diamantina. (Entrevista concedida por Stenio Mendes São Paulo, 10 de setembro de 2011)

Stenio ensaiou em estúdio o show com Djalma, porém na hora da apresentação esqueceram todo o arranjo e das músicas ensaiadas anteriormente. Naquele instante, começou o desenvolvimento do conceito de música espontânea:

E o que vinha, o que brotava era o nascimento da música espontânea realmente, se impôs no nosso trabalho assim. Que era muito mais vivo, muito mais interessante tocar música desse fluxo, desse diálogo de timbres, dessas melodias ocultas que têm em cada timbre [...] fizemos dois shows, os dois shows completamente diferentes um do outro e praticamente tudo improvisado. Foi aí que nasceu essa história da música espontânea (Entrevista concedida por Stenio Mendes São Paulo, 10 de setembro de 2011)

Os shows com Djalma continuaram acontecendo e ele convidou Stenio para fazer um workshop. Foi o ponto culminante para a criação de uma forma de abordagem de ensino de música corporal desenvolvida por Stenio. Ele percebeu que poderia juntar a percussão instrumental de Djalma com o seu trabalho de efeitos sonoros e de percussão vocal que nascia.

Foram para Ouro Preto, Minas Gerais, em um festival de música, oferecer esse workshop a percussionistas de todo o Brasil. Stenio inicialmente acompanharia o trabalho de percussão de Djalma e desenvolveria sua parte de exploração dos recursos vocais e fonéticos. Porém, um dia

antes do workshop começar, Djalma precisou viajar urgentemente em uma turnê pela Europa, onde tocaria com Maria Bethânia. Esse fato provocou uma situação difícil para Stenio, pois ele teria de ministrar o curso sozinho. Foi então que começou a desenvolver alguns jogos e exercícios para o workshop sem Djalma.

Nessa ocasião de crise, foram se consolidando alguns jogos e exercícios de improvisação existentes até hoje. E assim, nesse período de pressão, Stenio construiu novos exercícios e conhecimentos no plano educacional e pedagógico:

Eu tinha essa ideia desse contato com o Theophil Maier que era a organização de efeitos fonéticos consonantes, mas não era percussão exatamente. Mas essa adaptação surgiu toda desse momento crítico de confrontar com um bando de percussionistas profissionais também. E aí nessa sequência foram surgindo os jogos. (Entrevista concedida por Stenio Mendes São Paulo, 20 de setembro de 2012)

Stenio Mendes, pela exploração vocal e fonética com a craviola, Theophil Maier, pelas suas influências da voz com a música surgida do estranho, do não convencional, e Djalma Correia, que denominou esse caminho de música espontânea, formaram os princípios estruturantes da prática musical corporal pedagógica desenvolvida por Stenio. Esse desenvolvimento ocorreu principalmente pela união com Djalma. Eles se identificaram com esse caminho da música surgida na crise: “Djalma Correia é muito importante nesse caminho. Ele denominou esse caminho como música espontânea, que é um marco importante também [...] de racionalização desse caminho” (Entrevista concedida por Stenio Mendes São Paulo, 20 de setembro de 2012).

### **1.1.3 A transformação da ação pedagógica do Barbatuques**

O ano de 1995 tornou-se um período muito rico da pesquisa na construção do sistema de ensino do Barbatuques, devido ao contato do Barba com Stenio. Barba e Luciana Horta (integrante e preparadora vocal do grupo) fizeram o curso de Stenio, no SESC Consolação (São Paulo, SP), muito importante na expansão e no enriquecimento do repertório de sons e de jogos musicais do núcleo que trabalhavam.

Barba encontrou Stenio e mostrou suas levadas, seus ritmos criados com peito, estalo e palma. Essa capacidade de combinação de sons com métrica e ritmo surpreendeu Stenio, como se ele tivesse encontrado a outra metade da laranja. A capacidade exploratória da voz e dos timbres fonéticos de Stenio fundiram-se com a capacidade de combinação e as estruturas rítmicas de Barba:

Uma capacidade de compensações estéticas, métricas, que na minha cabeça não tinha essa dimensão com esse equilíbrio, com essa exatidão, com essa beleza [...] além do campo matemático muito profundo tinha um extremo bom gosto de dosagem, timbres e tudo. Então eu quis absorver [...] E foi recíproco porque ele também sentiu que o meu trabalho iria complementar [...] dentro do jogo que ele tinha (estalar ritmado de dedos) [...] Então foi um encaixe perfeito [...] (Entrevista concedida por Stenio Mendes São Paulo, 20 de setembro de 2012)

Com a fusão do trabalho de Stenio (com seus sons mais abertos e orgânicos, sua busca por novos timbres e seus jogos musicais), Barba (suas atividades rítmicas e combinatórias dos sons e outros jogos musicais) potencializou a transformação e a complexidade do trabalho do Barbatuques. Essa troca de experiências promoveu uma nova configuração para o trabalho de ambos.

Barba convidou Stenio para uma parceria de trabalho na escola Auê. Após a oficina de Stenio no SESC, mais pessoas passaram a frequentar a Auê – Núcleo Musical para fazer o curso de percussão corporal que estava começando.

Antes da chegada do Stenio, o grupo já fazia alguns jogos musicais chamados Ecos e Refrão/Improviso. Era uma forma de estudar os ritmos aprendidos e praticar a improvisação ao mesmo tempo no mesmo jogo. Barba desenvolvia em sua pesquisa uma parte mais rítmica de movimentos de pés e de mãos, com jogos que auxiliavam a fixação do que foi aprendido misturando com improvisação. A composição e a improvisação eram presentes nesse formato dos jogos de Ecos e refrão/improviso: “Com a chegada da Sequência Minimal, daí tomou outra proporção o trabalho do Barbatuques. E quem trouxe os jogos de improviso foi o Stenio, nessa qualidade que existe.” (André Hosoi 30-08-2012)

Stenio propunha improvisos que exigiam outra qualidade de escuta e capacidade de improvisação. Stenio baseava-se na musicalidade intuitiva/instintiva e na exploração de timbres, nas possibilidades de cada timbre e nos aspectos melódicos (melodias com as mãos no rosto).

Só quando eu encontrei o Stenio e vi um aspecto maior disso dentro da percussão corporal, como trabalhos de improvisação em grupo, trabalhos de duplas harmônicas onde uma pessoa tinha que extrair muito material de si mesma, chegar até a exaustão para se superar dentro de um trabalho de escuta, alguns exercícios que ele fazia com os olhos fechados, com mapas de improvisação... Nossa, me deu uma noção de que era muito mais completo do que só criar ritmos batendo no peito e com estalo e palma que era o meu forte. (Entrevista concedida por Fernando Barboza São Paulo, 09 de setembro de 2012)

Esse intercâmbio de pesquisas entre Barba e Stenio consolidou-se no curso oferecido por eles na Universidade Livre de Música – ULM, durante dois anos.

E eu tive a oportunidade de seguir acompanhando o início da história dos Barbatuques, de exercícios, o Barba propondo exercícios também diferentes [...] fomos trabalhar juntos na Universidade Livre de Música e lá também era um campo de pesquisa de exercícios e de inventar. [...] Eu acompanhei essa fase toda, lá que foi se instalando o conceito do trabalho, a fusão, não só dos ritmos, mas também toda a pesquisa de timbres e possibilidades de cada timbre, os aspectos melódicos de cada timbre, que é muito importante [...] as possibilidades melódicas das palmas da boca...os médios, graves e agudos de cada parte do corpo, então foi um trabalho muito intenso de pesquisa. ((Entrevista concedida por Stenio Mendes São Paulo, 10 de setembro de 2011)

Esses encontros na ULM e na escola Auê resultaram em uma fusão daquilo que cada um trazia como trabalho individual, por um lado, mesclando ideias já desenvolvidas e, por outro, criando novas possibilidades de experiências graças a esses espaços de trabalho em parceria.

### **1.1.4 Núcleo educacional do Barbatuques**

É importante lembrar-se dos pensadores e dos pesquisadores que conceberam atividades com movimentos corporais inseparáveis do fazer musical. Eles são inevitavelmente uma forte influência na formação da educação musical moderna. Esses autores construíram os fundamentos da educação musical no século XX. Métodos tradicionais e experiências criativas permeiam esse diverso e plural panorama da educação musical.

Pela relevância de seus trabalhos para a música, tanto na forma tradicional como nas experiências criativas da educação musical, devemos citar: Emile Jaques-Dalcroze, Carl Orff, Theophil Maier, Murray Schafer e Hans Joachin Koellreutter (JORDÃO, 2012, p. 86.).

Esses pensadores influenciaram a concepção e a criação da forma de ensino da percussão corporal do Barbatuques. Eles abriram novos caminhos na educação musical para esse tipo de ensino que considera o corpo incluído no processo de construção dos conhecimentos musicais.

O grupo de estudo educacional do núcleo Barbatuques sempre existiu desde o início da Auê Núcleo Musical. Barba e seus parceiros registraram e sistematizaram essa prática de forma incipiente e experimental. Porém, nunca foi publicado nenhum material didático para os estudantes de percussão corporal que fizeram ou cursaram regularmente as oficinas e cursos de formação<sup>9</sup>.

A partir de 2009, André Hosoi iniciou com Barba e Stenio a organização de encontros quinzenais no intuito de produzir um livro, sistematizando os elementos básicos dos processos de ensino do Barbatuques (Hosoi e Barbosa (org.), 2011). Esse livro tem o objetivo de proporcionar ao leitor um conhecimento da forma que o Barbatuques aborda a percussão corporal: seus princípios, suas atividades práticas na forma de ritmos, jogos de improvisação e arranjos musicais. Nesses encontros, discutem-se as possibilidades educativas da percussão corporal e reflete-se o trabalho já desenvolvido nas oficinas. São fontes de consulta e de arquivamento da pesquisa do grupo ao longo dos 17 anos de história.

Nas oficinas, é oferecida aos estudantes uma apostila simplificada dos elementos básicos aprendidos no curso de percussão corporal. Sempre se valoriza o aspecto prático e vivencial da atividade. O importante é a experiência vivida com a música corporal, a sistematização vem depois, por isso essa apostila é entregue apenas no final do curso. Muitos fazem registros durante a oficina, embora seja sugerido que ninguém se preocupe com isso. Ao final será entregue o material de apoio com a síntese do que foi trabalhado na oficina, assim os participantes podem se concentrar na parte prática do Barbatuques.

Mesmo assim, o grupo sente a necessidade de produzir um material maior e mais aprofundado, de forma que possa potencializar a divulgação desses conhecimentos para outros educadores com interesse em se capacitar e se aperfeiçoar nessa linguagem musical e corporal. O

<sup>9</sup> Carlos Bauzys e André Hosoi são pessoas importantes que participam desse processo de construção de uma escrita para percussão corporal orientados por Barba. Alguns exemplos desse registro aparecerão no próximo capítulo.

Núcleo Barbatuques está produzindo um material de pesquisa que servirá para futuros métodos didáticos na forma de livro, apostila, CDs ou DVDs educativos. Contudo, ainda está em estudo a melhor forma de publicar esses conhecimentos.

Uma parcela do material produzido pelo núcleo de pesquisa educacional do Barbatuques será utilizada como fonte bibliográfica para este trabalho no momento de descrição das atividades educacionais do grupo. Nesses últimos três anos, o grupo de pesquisa (formado por Fernando Barba, André Hosoi, Stenio Mendes, entre outros integrantes do grupo) produziu textos descritivos e explicativos das atividades que o Barbatuques executa durante sua prática educativa. Algumas delas serão descritas e analisadas no segundo capítulo.

Atualmente o grupo promove cursos de introdução/capacitação e está produzindo de forma mais sistematizada uma apostila com os conhecimentos básicos para o entendimento do sistema de ensino do Barbatuques. Esse curso tem duração de 16 horas e pretende oferecer uma introdução com vivências básicas da percussão corporal visando ao potencial interdisciplinar desse conteúdo para multiplicadores atuarem no ensino de música nas escolas e em outras instituições de ensino como ONGs, Universidades e centros culturais etc. Esse é um material formalmente divulgado como apostila do curso de formação básica do Barbatuques.

O Núcleo tem o objetivo de sistematizar cursos de formação continuada de maior qualidade e duração. A experiência prática dessas atividades nos cursos oferecidos entre os músicos, educadores, dançarinos, artistas em geral está diretamente relacionada à qualidade da prática de construção desses conteúdos, por essas pessoas, posteriormente com outros sujeitos. Essa pesquisa tem a intenção de colaborar com o refinamento desses processos de ensino do grupo, além de proporcionar o acesso e a divulgação desses conhecimentos do Barbatuques, no meio acadêmico universitário.

## **1.2 Na ação artística**

Com essas atividades pedagógicas, o grupo iniciou a produção de músicas criadas por Barba. Uma das primeiras apresentações foi com a banda do músico e compositor Luiz Gayotto. Ele fez um convite para uma participação especial em shows que iria fazer. O grupo tocou duas músicas e iniciou aí sua carreira como grupo artístico musical. O número de composições de Fernando Barba com o grupo foi aumentando e surgiu a necessidade e o interesse de gravar um CD. O grupo então lançou seu primeiro CD, "Corpo do Som"<sup>10</sup>, em 2002.

Aos poucos, as apresentações tornaram-se mais frequentes e foi necessária uma reconfiguração do número de integrantes do grupo, além de uma preparação cênico-corporal para levar os músicos para um palco com luz e som. No início, os integrantes não possuíam muita experiência cênica e foi necessário um trabalho de preparação para isso.

<sup>10</sup> BARBA, Fernando; *BARBATUQUES - Corpo do Som*. São Paulo: MCD WORD MUSIC, 2002. 1CD (42:10 min.): digital estéreo.

Dessa forma, o curso de rítmica corporal iniciado em 1995 naquela escola, deixou de ser um curso para transformar-se em horários de ensaio do grupo, inicialmente de estudos, batizado de Barbatuques. Assim, outros horários para esse curso foram oferecidos na escola Auê Núcleo Musical com o nome de percussão corporal.

Com o amadurecimento profissional do grupo, foi necessária uma mudança na forma de captação do som. Antes os shows eram para 100 ou 200 pessoas, e o grupo recebeu convites para se apresentar em lugares maiores para até 500 ou 1000 pessoas, chegando até 5000. Isso seria possível apenas com a utilização de microfones que captassem os sons corporais e com técnicos de áudio capacitados para tal operação de som. Assim esses sons amplificados poderiam chegar aos ouvidos de um público maior que 200 pessoas. Os microfones começaram a fazer parte do cotidiano de shows, pois o público foi ficando cada vez maior e os convites para tocar em lugares abertos e com grande público começaram a aparecer.

Após o lançamento do CD em 2001, o grupo iniciou shows pela cidade de São Paulo e pelo interior. Com o crescente reconhecimento do grupo, apareceram algumas oportunidades para uma atuação internacional. Fizemos, a partir de 2002, muitas apresentações musicais em diversos países: Espanha, França, Alemanha, Portugal, Líbano, Suíça, EUA, China, África, Itália, Colômbia, Turquia, Áustria, Eslovênia e Peru. Essas atuações trouxeram novas referências e influências de acordo com o que cada lugar nos oferecia de música e de cultura.

Em 2005, foi feita a produção de um segundo CD, "O seguinte é esse"<sup>11</sup> que ganhou o prêmio TIM de melhor grupo de MPB. Foi um reconhecimento muito importante para o grupo que queria se firmar no cenário artístico musical. Em 2006, ocorreu a produção do nosso primeiro DVD "Corpo do Som"<sup>12</sup>, pois muitas pessoas queriam escutar os sons e simultaneamente ver como eram produzidos.

Além do show, o Barbatuques possui alguns vídeos das viagens e do grupo de estudos. Queríamos mostrar nesse DVD que não atuávamos somente nos palcos fazendo shows, mas também na área educacional com workshops/oficinas para públicos diversos e que também produzíamos trilhas sonoras de espetáculos e de jingles publicitários.

O Barbatuques despertou interesse nas pessoas de outros lugares e culturas não só pela qualidade e pelo estilo brasileiro, mas também por possuir uma singularidade na percussão corporal. Outros grupos também desenvolvem seus estilos de música corporal<sup>13</sup>, mas o reconhecimento e o alcance do trabalho apresenta o Barbatuques como pioneiro no desenvolvimento e na divulgação dessa forma de fazer música com o corpo para um público maior.

---

<sup>11</sup> Núcleo Barbatuques. *BARBATUQUES: O seguinte é esse*. São Paulo: MCD WORD MUSIC, 2005. 1CD (47:13 min.): digital estéreo.

<sup>12</sup> BARBA, Fernando. *BARBATUQUES – DVD Corpo do Som ao vivo: Body music*. São Paulo: MCD WORD MUSIC, 2007. 1DVD (92:00 min.): digital estéreo áudio 2.0 e 5.1.

<sup>13</sup> No capítulo 2 serão aprofundados os estilos e grupos de música corporal.



Em sua história, o núcleo Barbatuques pesquisa uma forma particular de fazer música corporal. As referências eram muito reduzidas, os mestres que inspiravam a concepção de música eram Bob McFerrin, Hermeto Pascoal, Naná Vasconcelos e o próprio Stenio. O grupo testava e experimentava novas fontes estéticas para produzir música com os sons do corpo a partir dessas referências musicais.

O fato de não existir grupos de percussão corporal (ou se existiam, ninguém do grupo parecia conhecer) limitava as referências, mas ao mesmo tempo libertava, pois o grupo construía um trabalho que não era classificado dentro de algum padrão. O STOMP<sup>14</sup>, por exemplo, foi uma referência que influenciou a pesquisa de movimento e ritmos de pés e de mãos, e com sua maneira performática de se posicionar no palco.

Nos últimos dois anos, o grupo tem se empenhado na produção musical de um CD dedicado ao público infantil. As crianças sempre se interessavam e se envolviam muito nos shows. Isso foi cada vez mais reforçando a ideia de fazer um CD infantil. Dessa maneira, o grupo se organizou de forma coletiva nas composições musicais para produzir o CD TUM PÁ<sup>15</sup>. Simultaneamente ao processo de gravação e de composição das músicas, o grupo Barbatuques produziu um musical com as músicas do CD Tum Pá a fim de divulgar e tocar as músicas ao vivo para o público infantil.

Para isso, as músicas do CD e o espetáculo buscavam uma forma de entrelaçar uma obra musical artística em algo que fosse educacional, ou seja, que ensinasse brincando a tocar nossas músicas com o próprio corpo. Assim, foi incluído um jogo de tabuleiro dentro do CD que permitia às crianças ouvirem as músicas enquanto jogavam.

Com esse trabalho de produção do CD infantil, o campo artístico e educacional se relacionaram, trazendo novos desafios para os desdobramentos desse novo material musical-pedagógico.

Você vai ver que atrás desse trabalho tem vários mestres que a gente vai sempre reinventando, vai misturando e de repente o Barbatuques virou praticamente um conceito estético. Um conceito estético brincante e sem essa postura de ser uma música erudita, [...] tem uma tremenda sofisticação, necessita de tremenda habilidade, uma excelência de trabalho, de qualificação, [...] ao mesmo tempo mexe com a simplicidade das pessoas (Entrevista concedida por Stenio Mendes São Paulo, 20 de setembro de 2012)

### **1.2.1 O grupo Barbatuques**

Para poderem se dedicar integralmente ao trabalho do núcleo, André Hosoi e Fernando Barba venderam a Auê Núcleo Musical para outra escola de música. Eles continuaram sócios e mudaram a razão social da empresa que possuíam para poder ter mais alternativas de trabalho artístico e pedagógico com o grupo, e nesse momento nasceu o Núcleo Barbatuques.

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www.stomponline.com/show>>. Acesso em: 5-12-2012.

<sup>15</sup> Núcleo Barbatuques. *Tum Pá*. São Paulo: MCD WORD MUSIC, 2012. 1 CD (48:04 min.): digital estéreo.

Dessa forma, o Núcleo Barbatuques foi se consolidando ao longo dos últimos anos. As atividades são variadas e o organograma é complexo e diversificado. São muitas as possibilidades de trabalho artístico e educacional que o grupo vem realizando. A organização do trabalho é coordenada por Fernando Barba e André Hosoi. Alguns subgrupos compostos pelos integrantes que têm funções mais específicas trabalham com as tarefas administrativas em geral, além das produtoras executivas, da administradora financeira e da assessoria de imprensa.

O Núcleo Barbatuques possui dois eixos de atuação: uma banda (shows de música em teatros, eventos, festivais, gravações de trilha sonora, jingles etc.) e um grupo de educadores que pesquisa os aspectos educacionais da percussão corporal. André Hosoi, Fernando Barba e Stenio Mendes iniciaram em 2009 um grupo de estudos educacionais para o ensino da percussão corporal com o objetivo de escrever um livro sobre o Barbatuques.

Essa preocupação pedagógica do grupo sempre existiu e era um desejo de todos, porém a demanda artística não possibilitava a sistematização e, principalmente a publicação desses conhecimentos. Contudo, o registro desse trabalho educativo sempre foi um pedido dos alunos dos cursos de percussão corporal.

Essa movimentação por sistematização e organização de alguns integrantes do Núcleo Barbatuques motivou minha entrada no curso de pós-graduação da FE – UNICAMP, para pesquisar, refletir e problematizar minuciosamente as questões educacionais no contexto do ensino da música pela percussão corporal do Barbatuques.

### **1.3 Na música corporal<sup>16</sup>**

Há muitas maneiras de criar e de organizar sons para compor uma música. As transformações tecnológicas cada vez mais estimulam a imaginação e as formas de produzir sons. Hoje o acesso aos meios de produção musical aumentou muito e cada vez mais a música pode se aproximar dos não músicos de formação e de profissão.

É difícil definir com exatidão o início ou o surgimento da música tocada por sons corporais, voz e corpo percussivo. Provavelmente surgiu ao mesmo tempo em que se deu o processo de formação da linguagem do ser humano. Na Serra da Capivara, na cidade de São Raimundo Donato, no Piauí, existem vários sítios arqueológicos nacionais com desenhos que atestam a presença da música em rituais há cerca de 15.000 anos ou mais (JORDÃO, 2012, p.42).

Música tocada pelos sons que o próprio corpo produz transforma o instrumentista em instrumento simultaneamente. Assim como o guitarrista utiliza o corpo para tocar seu instrumento, na percussão corporal o instrumentista e o instrumento misturam-se, não existindo mais a separação

---

<sup>16</sup> Referências na internet de sites que abordam de forma responsável a adequada a temática da música corporal: <<http://www.musicacorporal.com.br/>, <http://fritosbr.wordpress.com/>>. Acessados em: 14-11-2012.

entre corpo e instrumento musical, semelhante ao que acontece com a voz.

As manifestações da música corporal são múltiplas, diversas e de diferentes lugares do mundo. Tive a oportunidade de conhecer algumas dessas formas no I IBMF - International Body Music Festival. Cada estilo de música corporal parece ter influência de formas de expressão artística diferentes (em alguns casos mais de uma): a dança, o sapateado, o teatro, artes visuais etc. Esse festival começou no ano de 2008 em San Francisco, Califórnia, EUA.

Minha participação no primeiro e no terceiro IBMF como integrante do Barbatuques foi fundamental para um melhor entendimento dessa forma de expressão musical. Os artistas, suas apresentações e workshops levaram-me a uma compreensão mais abrangente do conceito de *body music*, pensando o corpo como um instrumento musical, ou ainda como um provável instrumento complementar ao aprendizado de piano, violão, guitarra, percussão, bateria ou qualquer outro.

Estamos diante de um tema ainda pouco estudado no contexto acadêmico. Por isso, foi difícil encontrar, em sites de referência institucional, bibliografia específica da música corporal. Porém, nos últimos anos vem crescendo o número de estudantes e de pesquisadores interessados nessa área. São geralmente formandos ou autodidatas em Música, Pedagogia, Matemática, Artes do Corpo, Educação Física, Artes Cênicas, Dança, entre outros profissionais, que buscam inspiração nessa manifestação artística para fazerem suas criações e suas atividades docentes ou de pesquisa.

A música corporal é um conceito em construção que vem do inglês *body music*. Chamamos de música corporal a música feita e produzida pelos sons corporais. Há muitos grupos e artistas que utilizam esses sons para fins artísticos e pedagógicos.

Vários artistas trabalham com essa forma de produção musical: sapateadores, atores, músicos e dançarinos. Esses profissionais de diferentes linguagens da arte encontram na música corporal um lugar comum para expressão musical e corporal do som. Essa música representa um elo entre diferentes áreas do conhecimento artístico que se encontram e produzem música a partir do corpo e do som.

Nesse universo da música corporal, o corpo é o centro dessa manifestação: ele é o instrumento e o instrumentista simultaneamente, sendo utilizado para tocar e ser tocado. Não existe aqui a separação entre corpo e instrumento musical, instrumento e instrumentista.

Outra característica forte na música corporal é a coletividade. Tocar em conjunto também é um ponto que a música corporal valoriza muito. As formas de tocar em grupo variam e em cada grupo são abordadas de modos diferentes.

Difícilmente encontramos na área acadêmica registros de pesquisas de música corporal. Não foram encontradas referências acadêmicas nos sites da Biblioteca eletrônica Scielo, no portal Capes de periódicos e no google acadêmico. Para apresentar de forma mais ampla o tema da música corporal além do Barbatuques, busquei na internet uma *linkgrafia* de vídeos e sites para que isso

possa ser lido, ouvido e assistido proporcionando assim maior compreensão do que é a *body music*.

### 1.3.1 IBMF - International Body Music Festival

As experiências vividas nos shows e nas oficinas de percussão corporal do núcleo Barbatuques, durante sua participação no IBMF, possibilitou ao grupo o contato com outros grupos e com manifestações musicais por meio dos sons do corpo.

O reconhecimento internacional do trabalho artístico do Barbatuques foi aumentando com o decorrer do tempo e Keith Terry<sup>17</sup>, músico de Oakland, EUA entrou em contato com Fernando Barba, pois Keith tinha o interesse e a ambição de organizar um festival de *body music* e contava com a nossa participação.

O I IBMF não teria sido realizado sem o esforço e a dedicação de Keith Terry, profundo pesquisador de música corporal, músico, dançarino e percussionista que vive em Oakland, EUA. Ele diz que a música corporal é: “A dança que você ouve e o som que você vê.” As manifestações dos grupos de música corporal brincam com os sons e com os movimentos de forma que o fundador do festival criou esse *slogan*, deixando subentendido que o movimento é audível e o som é visível.

Keith foi baterista da Ensemble Jazz Tap Original, um baterista que acompanhava sapateadores (*tap dancers*) e que transportou seus padrões daquele instrumento para o seu corpo. Assim, iniciou seu trabalho como percussionista e dançarino. Além de seu trabalho artístico, possui uma pedagogia de ensino do que ele chama de *body music*<sup>18</sup>. É também um profundo conhecedor das formas de música corporal de diferentes lugares do mundo.

O I IBMF foi realizado em 2008 e desde então, ocorreram outros: em 2009 (Oakland, EUA), em 2010 (São Paulo, BRASIL), em 2011 (Oakland, EUA) e em 2012 (Istambul, Turquia).

Durante os festivais, muitos grupos se apresentam e ensinam uma forma específica de fazer música com o corpo. O intercâmbio é intenso e extremamente importante na consolidação e no reconhecimento artístico musical da *body music* ou música corporal. Todos esses grupos e suas influências possuem um pequeno resumo no site do festival<sup>19</sup>. É interessante notar as diversas formas e os estilos de percussão corporal e de música corporal que cada grupo aborda.

Foi exatamente nesse período, entre 2008 e 2011, que os grupos de música corporal de muitos lugares do mundo (Turquia, Brasil, França, Espanha, EUA, Canadá, Peru, Grécia, Colômbia,

---

<sup>17</sup> Seu trabalho é de difícil classificação, pois abrange diferentes áreas do conhecimento: música, dança, teatro. Ele se autodenomina músico do corpo e, explorando seu próprio corpo, mistura as possibilidades tradicionais e contemporâneas da percussão: ritmos e movimento. Keith Terry é um *Body Drummer* que significa trabalhar os ritmos da bateria transpondo esses sons e ritmos para o corpo humano, sapateando ou percutindo com as mãos no corpo. Ele iniciou sua pesquisa transpondo os ritmos que ele tocava na bateria para o corpo. Esse festival organizado por Keith agrega os grupos que possuem o corpo como fonte sonora para a produção de música. Isso é muito importante para marcar um gênero musical que atualmente é internacionalmente conceituado de *body music*.

<sup>18</sup> Para ver material de ensino *body music* de Keith Terry consultar anexos.

<sup>19</sup> Disponível em: <<http://www.internationalbodymusicfestival.com>>. Acesso em: 14-11-2012.

Indonésia etc.) encontraram-se nesses festivais e identificaram-se como um grupo de pessoas que falavam uma mesma língua (apesar dos diferentes sotaques) ou elaboravam um mesmo gênero de discurso dentro da linguagem musical.

### **1.3.2 Música corporal e seus estilos**

Cada estilo de música corporal tem influência das artes corporais e cênicas que dialogam com a música. Há grupos que são fortemente influenciados pelo sapateado, outros, pela linguagem teatral, outros ainda, pela música vocal. É importante ressaltar que essas formas de produzir música estão relacionadas com a história, os costumes e a cultura das pessoas de cada região do mundo.

Nessa pesquisa, música/percussão corporal é definida como todos os sons produzidos pela mão no corpo, voz e pés tocando no chão, juntos ou separadamente, com a intenção de fazer música. No grande e plural universo da música corporal, destacam-se cinco grupos:

1- grupos com forte influência da dança e do sapateado: formados por dançarinos que se aproximaram da música pela dança e/ou pelo sapateado;

2- grupos com forte influência da linguagem teatral, estando presentes cenas e dramaturgia: são geralmente músicos e atores que integram essas linguagens;

3- grupos compostos por músicos de formação e com menor influência de outras linguagens artísticas, tais como a dança ou o teatro, um exemplo são os grupos vocais com uma forte característica harmônica em detrimento de elementos rítmicos. Há também o inverso: grupos de percussão com elementos rítmicos complexos e com menor poder vocal melódico e harmônico;

4- grupos que fazem música corporal de origem tradicional, religiosos ou ritualísticos; esses grupos possuem características mais ritualísticas, como a conexão direta com as tradições culturais do lugar de onde se originaram; cantos de trabalho, de colheita, por exemplo, fazem parte do universo de atividades pelas quais essas músicas são cantadas e tocadas.

Para um melhor entendimento do que é música/percussão corporal, seguem alguns endereços na internet que ilustram na forma audiovisual as diferentes manifestações da música corporal.

#### **CLOGGING (SAPATEADO INGLÊS)**

<http://youtu.be/s1yYM7fKLS0>

#### **TAP DANCE (SAPATEADO AMERICANO E INGLÊS)**

<http://youtu.be/IFabjc6mFk4>

#### **DANÇA IRLANDESA (SAPATEADO IRLANDÊS)**

<http://youtu.be/HgGAzBDE454>

#### **JUBA DANCE (ÁFRICA)**

<http://youtu.be/gURQAE5pQ5I>

<http://www.masterjuba.com/>

**GUMBOOT DANCE (ÁFRICA DO SUL)**

<http://youtu.be/nqdnv3HIXZ8>

**STEPPING (EUA)**

<http://youtu.be/Lg06b3VOLMk>

**FLAMENCO (ESPANHA)**

<http://youtu.be/KLDSN-4iIms>

**HAMBONE (EUA)**

<http://youtu.be/YMJeaZtgwng>

<http://youtu.be/cnrlzc39edM>

<http://youtu.be/P5u2qEDb8Es>

**DANÇA CIGANA (HUNGRIA E ESLOVÁQUIA)**

<http://youtu.be/N2dMk-vMWS8>

**KECAK (INDONÉSIA )**

<http://youtu.be/S-b895UdLzc>

**TAKE 6 (EUA):**

[http://youtu.be/mMj2161\\_5V0](http://youtu.be/mMj2161_5V0)

**VOCAL SAMPLING (CUBA) :**

<http://youtu.be/hYbtIBL21rg>

[http://www.youtube.com/artist/Vocal\\_Sampling?feature=watch\\_video\\_title](http://www.youtube.com/artist/Vocal_Sampling?feature=watch_video_title)

Disponível no site youtube.com. Acesso em: 15-10-2012

## CAPÍTULO 2

### O CORPO DO SOM

O núcleo Barbatuques possui simultaneamente atividades artísticas e educacionais. Na maioria dos lugares onde o grupo se apresenta, incentiva-se também a organização de oficinas ou de cursos de formação. São momentos de extrema importância que proporcionam aos participantes um contato mais próximo com a percussão corporal e com o artista, promovendo um intercâmbio de conhecimentos entre o artista e seu público.

Potencializa mais do que se a gente criasse uma [...] via só, que é subir em um palco e apresentar uma coisa para um público [...] mostra que o que a gente traz como um grupo quebra [...] esse conceito de artista e público, músico e não músico, professor e não professor. (Entrevista concedida por Fernando Barbozs São Paulo, 29 de agosto de 2012)

O público interessado em conhecer e desenvolver a percussão corporal nas oficinas oferecidas é muito heterogêneo. São educadores musicais, músicos, pedagogos, atores, dançarinos, arquitetos, psicólogos, professores de educação física entre outros. É muito comum também que grupos de pessoas que trabalham em uma companhia de dança, de teatro ou de circo se interessem pelas oficinas e pelos cursos para posteriormente desenvolver a percussão corporal em seus ensaios e em suas produções artísticas com os seus grupos.

Essa diversidade de pessoas demonstra que o Barbatuques, na sua prática artística, incentiva e provoca uma vontade de apropriação de elementos musicais pela percussão corporal. Pelo fato de usar os sons do corpo sem um instrumento musical, a música fica mais acessível a qualquer pessoa sem a necessidade de ser músico ou não. Os cursos e as oficinas caracterizam e potencializam o trabalho educacional do Barbatuques com o intuito de aproximar a música do público em geral, quebrando o estereótipo de quem é artista e público, músico e não músico, professor e aluno.

O papel das oficinas do Núcleo é [...] fazer com que as pessoas realmente tenham uma percepção do corpo delas enquanto instrumento musical, enquanto forma de expressão. Não só do corpo delas, mas também do grupo, do corpo do coletivo. E nesse sentido eu acho ela mais valiosa até que os shows. Porque no show a pessoa fica mais passiva, por mais que você a chame para participar, é uma participação muito dada [no sentido de limitada].[...] Na oficina você deixa a coisa vir mais de cada um, você tem esse espaço, esse tempo de ouvir mais cada um e também ela se ouvir. ((Entrevista concedida por André Hosoi São Paulo, 30 de agosto de 2012)

O grupo Barbatuques iniciou suas atividades de pesquisa e de exploração do corpo como fonte sonora para produzir ritmos e fazer música num ambiente educacional. Foi na escola de música Auê que Barba e André Hosoi abriram o curso de Rítmica Corporal e iniciaram essa pesquisa de tocar com o corpo, antes mesmo de ter a intenção de desenvolver um grupo musical, gravar CDs/DVDs e consolidar um grupo profissional e uma carreira artística.

Esse aspecto é importante, pois o que mantém e desenvolve os processos de criação no âmbito artístico do grupo é o contexto de laboratório dos cursos e dos grupos de estudos de percussão corporal. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento artístico performático do grupo Barbatuques aumentou, possibilitando maior visibilidade e interesse pelas oficinas e pelos cursos de percussão corporal:

No Barbatuques, o fato de ela [a oficina] ter aparecido antes já mostra o quanto que ela foi o motor, e ainda é, na propagação desse trabalho e no prosseguimento da pesquisa etc. [...] mostra que não é só um grupo performático. [...] ter conquistado essa performance ajudou a creditar a percussão corporal (...) que pode ser levada (...) a sério, que dá um resultado. (Entrevista concedida por Fernando Barboza São Paulo, 29 de agosto de 2012)

Essas atividades musicais foram construídas durante os anos de pesquisa de Barba. Suas experiências na UNICAMP, na escola de música Auê, os encontros e as parcerias de pesquisa, provocaram, aos poucos, de forma intuitiva e autodidata, o nascimento da pedagogia de ensino da percussão corporal do Barbatuques.

Esses dias eu estava em Porto Alegre e um professor maestro que estava dando aulas me perguntou...[...] "Mas que método você usa?" Aí eu fiquei sem graça de falar que era o meu método, o método do Barbatuques, de um grupo que existe, que eu desenvolvi. (Entrevista concedida por Fernando Barboza São Paulo, 29 de agosto de 2012)

Posteriormente com outros colaboradores e parceiros de pesquisa ocorreu uma transformação, ampliação e delineamento do que hoje conhecemos como o grupo Barbatuques e sua forma de ensino da percussão corporal.

Foi muito intuitivo. (...) depois de seis meses que eu dava essa oficina eu conheci o Stenio, aí com certeza ele influenciou bastante. Mudou o rumo, acrescentou mais jogos, mais timbres, uma visão um pouco mais completa. [...] antes disso indiretamente o trabalho do Gramani estava me influenciando. (Entrevista concedida por Fernando Barboza São Paulo, 29 de agosto de 2012)

## **2.1 Atividades musicais**

As atividades descritas a seguir contém o que chamamos informalmente de marca registrada da pedagogia Barbatuques. As atividades exploratórias de mapeamento dos sons e de seus timbres, a criação de ritmos e os jogos musicais são partes integrantes dos processos de ensino do grupo nas oficinas e nos encontros de música corporal.

Há outras atividades que não serão abordadas neste trabalho. Foram selecionadas aquelas que caracterizam o estilo Barbatuques nas oficinas e na percussão corporal e nos cursos de formação. Cada item mencionado sintetiza a pesquisa de algumas práticas musicais do grupo com a percussão corporal. Essa divisão, contudo muitas vezes não é respeitada rigorosamente, pois as atividades se interpenetram e se inter-relacionam:

- Atividades exploratórias e mapeamento dos sons corporais.



- Pés, mãos e voz.
- Jogos musicais: flecha, eco, refrão/improviso e regência.
- Arranjo em naipes e ritmos com sons de peito, estalo e palma.

### **2.1.1 Exploração e mapeamento dos sons corporais: timbres e possibilidades sonoras**

O objetivo principal deste tópico é apresentar um repertório de sons para criar um vocabulário: a percussão com os pés, com as mãos e com a voz. É um momento de exploração da possibilidade do corpo produzir sons intencionalmente organizados e classificados, que serão posteriormente ordenados em exercícios de coordenação, em ritmos e em jogos musicais. É uma fase mais lúdica de brincar com os sons buscando outros até então não descobertos pelo corpo.

### **2.1.2 O som dos pés**

O som produzido pelos pés talvez seja o mais básico e ancestral. Os sapateios com os pés na marcação do pulso quando ouvimos uma música, o próprio ato de andar trazem consigo uma característica de marcação e de repetição constante. Ele define o som do passo que é uma referência de pulso e na sequência vai se agrupando e combinando os tempos entre os passos, formando o compasso.

Esses exercícios estimulam também a exploração de gestos não muito habituais dos pés: possíveis divisões rítmicas como faz o sapateado, nuances timbrísticas (arrastando, ponta do pé, calcanhar, diferentes tipos de solo e de calçado), diferentes intensidades (forte e fraco), andamento (lento, médio ou rápido) entre outros elementos.

### **2.1.3 Percussão com as mãos**

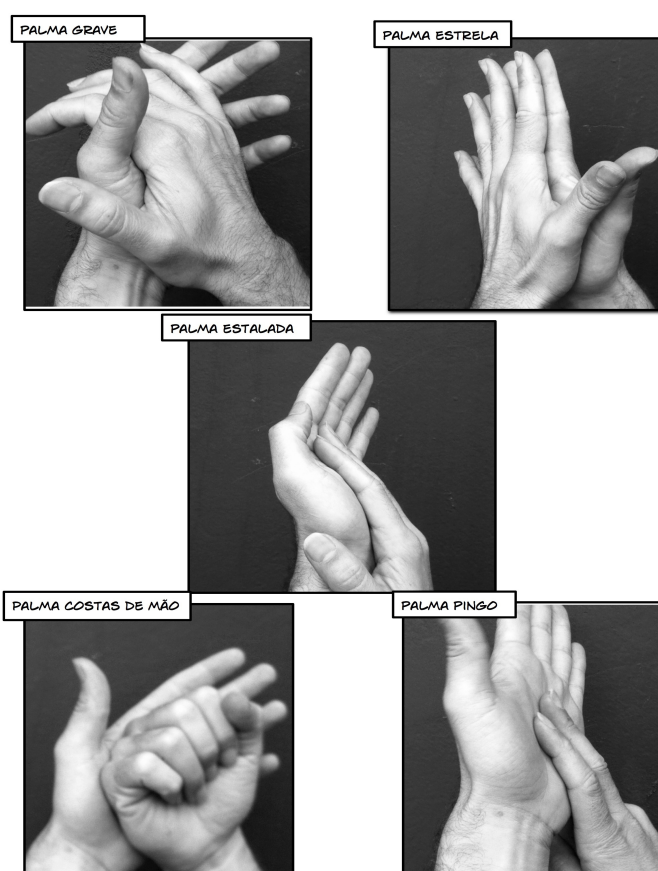
Os sons das palmas são o primeiro e o mais acessível som que produzimos. Mesmo sendo um som muito comum e conhecido por todos (por exemplo, nos aplausos), Fernando Barba convencionou com o grupo que nas oficinas as palmas serão divididas em 5 tipos: palma grave, palma estrela, palma estalada, palma costas de mão e palma pingo. Essas palmas são trabalhadas separadamente para cada participante perceber como vai mudando o som e o formato das mãos conforme a palma é executada.

Nesse momento, o estímulo e a forma de exploração dos timbres das palmas são totalmente baseados na imitação e em algumas dicas sobre a posição das mãos e dos dedos para aprimorar a produção dos sons das palmas. Iniciamos com a palma grave e vamos trocando os tipos de palmas até a mais aguda, a palma pingo.

Além das palmas, as mãos percutem outras partes do corpo produzindo sons pela batida das mãos nas pernas, na barriga, no peito, na boca e na bochecha. Esses movimentos assemelham-

se ao ato de percutir outros instrumentos, comparados ao instante de tocar um tambor ou uma bateria, exigindo ora a alternância ora o toque simultâneo das mãos e a produção de ritmos combinados entre essas partes.

A partir das influências de Stenio Mendes, o Barbatuques ganhou a sonoridade das mãos na boca, na bochecha e o poc-poc. Esses sons podem produzir melodias e muitas músicas possuem essa sonoridade<sup>20</sup>. Além de som percutido, as mãos na boca e na bochecha podem criar melodias de acordo com o nível de percepção musical de quem faz. A sonoridade das mãos na boca e na bochecha é uma característica marcante nas músicas do grupo.



<sup>20</sup>As faixas a seguir possuem o som de mãos no rosto (boca/bochecha) e o poc-poc como instrumento percussivo e melódico: Peixinhos do mar – CD, DVD Corpo do som, Cheiro verde – CD O seguinte é esse.

POC-POC



MÃOS NO ROSTO



MÃOS NO CORPO



PÉS NO CHÃO



## 2.1.4 Percussão bocal e efeitos vocais<sup>21</sup>

Stenio traz uma pesquisa mais aprofundada da fonética e dos efeitos vocais por sua prática educacional, seu trabalho com a craviola, os efeitos percussivos realizados com a voz, além do encontro com Teophil Maier. Stenio divide a voz percussiva em alguns subgrupos para maior clareza das possibilidades sonoras da voz.

Considerando os órgãos da fonação, temos muitos recursos vocais: vácuos, estalos, atritos, onomatopeias, entre outros.

Os sons produzidos com a boca e pelo aparelho fonador não são possíveis de serem reproduzidos com as mãos no corpo ou com os pés. Por isso, eles enriquecem e complementam a gama de sons corporais, chamados de percussão bocal:

- 1- Sons de vácuos produzidos com a língua, lábios e boca: estalo de boca, beijo, estalos com lábios entre outros.
- 2- Sons aéreos produzidos pelos sons das vogais ahhhhh, ohhhhh, ehhhhh, ihhhhh.
- 3- Sons aéreos produzidos pelas consoantes sssss, xxxxx, zzzzz, fffff, vvvvv.
- 4- Timbres onomatopaicos que desenvolvem a capacidade de imitação de instrumentos musicais, melódicos ou percussivos como bateria, guitarra, animais, máquinas etc.

A percussão vocal explora as possibilidades fonéticas e onomatopaicas (ex: tum, pá, tchi etc.), usados para produzir sons e ritmos com a boca. Uma forma especializada da percussão vocal é o *beatbox*<sup>22</sup>, modo bastante conhecido na cultura do Hip Hop de reproduzir batidas eletrônicas ou de bateria com a boca e um microfone.

Os sons percutidos no corpo adicionados aos da percussão vocal (tum, pá, tchi etc), os efeitos vocais (sssss, fffff, respirações, vogais), os sons de vogais, de consoantes enriquecem e tornam complexas as possibilidades de entrelaçamento na produção de ritmos e de melodias com o corpo.

A voz cantada é uma das possibilidades de sons com o aparelho fonador e como possui um vasto estudo não será abordada neste trabalho.

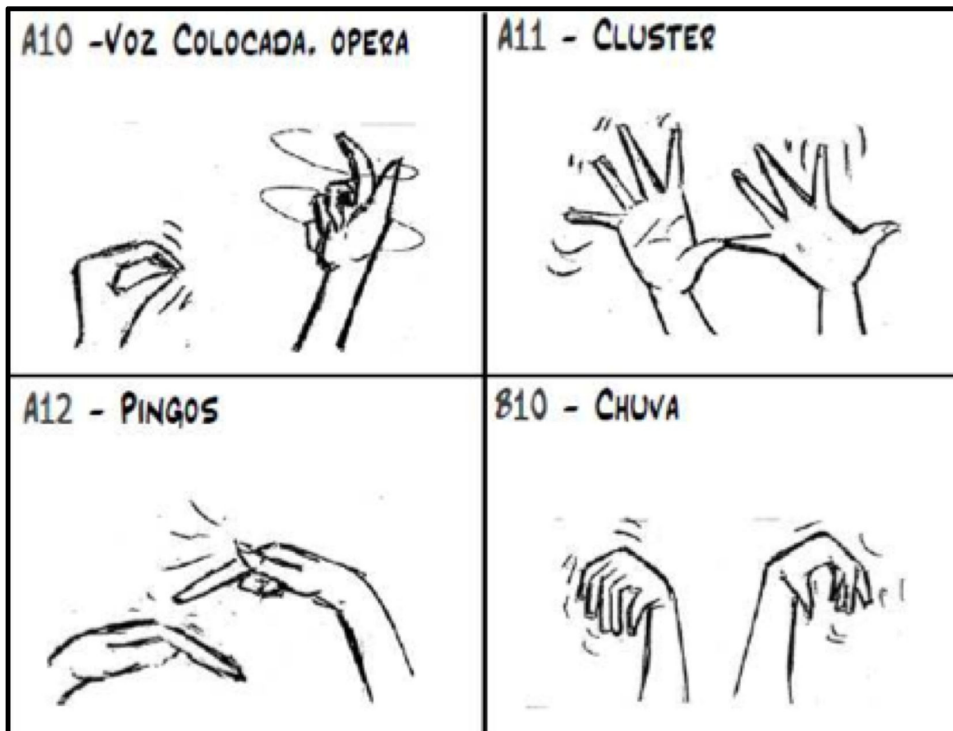
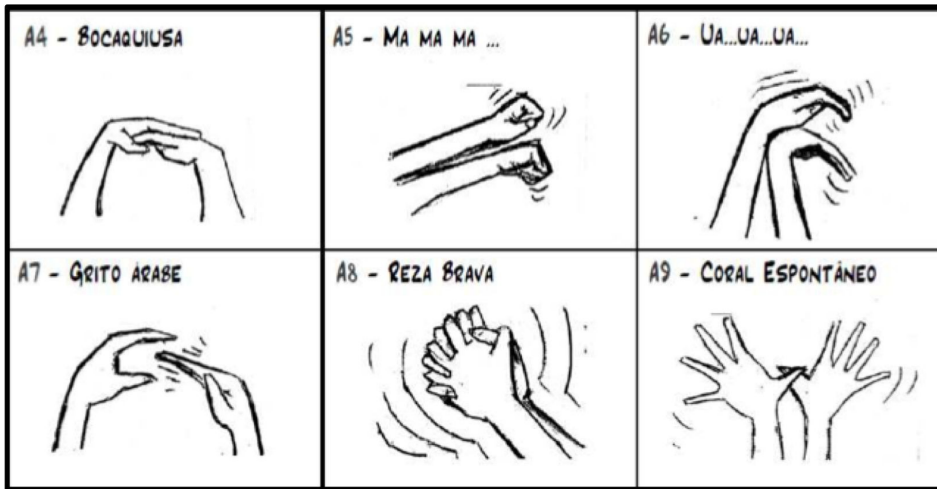
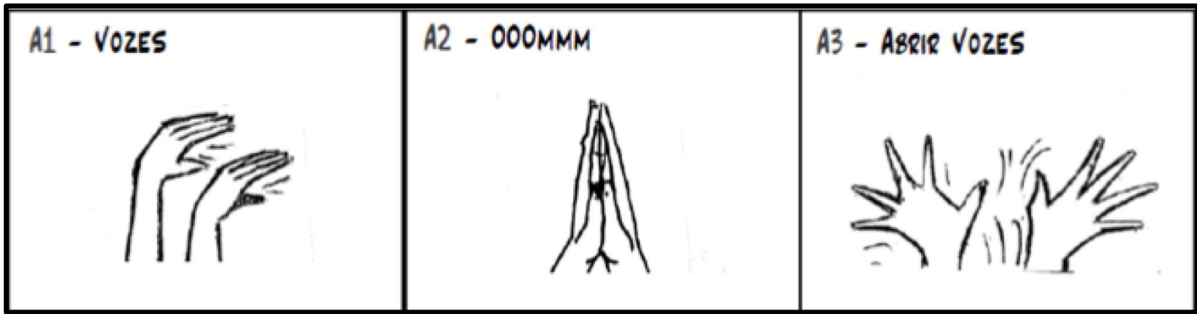
Stenio Mendes desenvolveu um repertório de sinais feitos com as mãos para ser trabalhado no momento de regência. Esses sinais representam vários tipos de sons produzidos com a exploração da voz e da percussão corporal. Seguem os desenhos feitos por Stenio que ilustram seu trabalho com a voz por meio de gestos corporais.

---

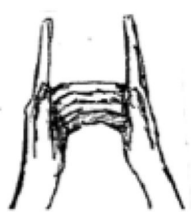



<sup>21</sup> As ilustrações abaixo foram feitas por Stenio Mendes para utilizar em suas oficinas e workshops nas atividades de regência.







<sup>22</sup> Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Beatboxing>>. Acesso em 10-12-2012

GESTOS DE REGÊNCIA PARA VOZES

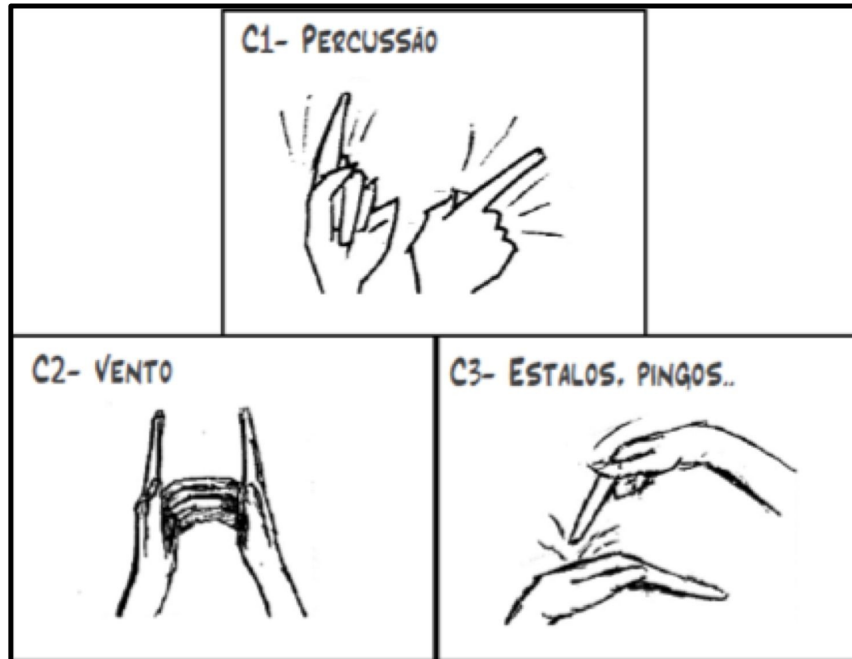


GESTOS DE REGÊNCIA PARA SOPROS E BLABLAÇÃO

<p>81- SOPROS</p>  A hand gesture for blowing, showing two hands held together with fingers pointing upwards and palms facing each other.	<p>82- COCHICHOS</p>  A hand gesture for whispering, showing one hand held near the mouth and the other hand held near the ear.
<p>83 - BLABLAÇÃO</p>  A hand gesture for blabbering, showing two hands held out horizontally with fingers spread.	<p>84- DIALOGOS</p>  A hand gesture for dialogue, showing two hands held out horizontally with fingers spread, palms facing each other.

<p>85- MÁSCARA DO ATOR</p>  A hand gesture for actor's mask, showing two hands held together with fingers spread, palms facing each other.	<p>86- CONFLITO</p>  A hand gesture for conflict, showing two hands held together with fingers spread, palms facing each other.
<p>87- VOZES FEMININAS</p>  A hand gesture for feminine voices, showing two hands held together with fingers spread, palms facing each other.	<p>88- VOZES MASCULINAS</p>  A hand gesture for masculine voices, showing two hands held together with fingers spread, palms facing each other.
<p>89- TROCAR</p>  A hand gesture for exchange, showing two hands held together with fingers spread, palms facing each other.	<p>810- GRITO</p>  A hand gesture for shouting, showing two hands held together with fingers spread, palms facing each other.

GESTOS DE REGÊNCIA PARA SONS PERCUSSIVOS



## 2.2 Pés, mãos e voz

Essas atividades exigem independência e interação com as diferentes partes do corpo ao mesmo tempo: pés, mãos e voz. Barba, influenciado pelas ideias de Gramani, desenvolveu exercícios que provocassem um desequilíbrio ou um desafio de coordenação dos movimentos.

Aos poucos, esses exercícios tornaram-se se complexos, além de pés e de mãos incluía a voz. Assim, o desafio aumentou para coordenar movimentos com pés, mãos e voz. Há sempre alguma parte fazendo a marcação do pulso e outra parte do corpo, uma frase rítmica. Esses movimentos invertem as vozes que cada parte faz. O exercício é chamado informalmente de psicotécnico. Registros desses movimentos na forma de partitura e tablatura<sup>23</sup>:

### Coordenação Pés / Mãos/ Voz



#### Exercício 1

1

2

3

1

2

3

<sup>23</sup> Material extraído da apostila Barbatuques: curso de formação básica. (mimeo)



### 2.3. Jogos musicais

Os jogos musicais aqui apresentados possuem uma forte ligação com o ato performático e com a improvisação em grupo. As atividades musicais e as situações de jogo são criadas e resolvidas na hora da prática, adicionando aos exercícios o componente do risco e a necessidade de fazer música.

Isso eu vejo bem nos Barbatuques, essa característica de ter que resolver na hora praticamente, fazer uma música ou de uma frase ou a partir de uma palavra ou a partir de um ruído. É uma situação de risco que essa atitude performática, eu falo assim, de acreditar no supramental, no estado artístico intuitivo, é uma prática que de repente você começa a ter fé de que aquilo realmente vai acontecer (Stenio Mendes 20-09-2012).

É por meio dos jogos musicais que o grupo desenvolve e põe em prática o vocabulário de sons apontado nas pesquisas iniciais e no mapeamento de sons corporais. Essa atmosfera valoriza o fazer música como ato mobilizador da ação e da intenção coletiva, nas relações de alternância e de entrelaçamento entre o que é individual e o coletivo.

Você precisa desinflamar o seu próprio ego. Você precisa ter um ponto de que você e o outro fazem parte de um corpo coletivo, justamente. É um time ali que você depende dele e ele depende de você. Então isso é demais de saudável, a gente ter essa possibilidade de fazer essa relação de indivíduo que cria, que provoca e ao mesmo tempo com essa capacidade de se integrar e harmonizar com o seu coletivo. Esse é um aspecto que eu acho importante, que faz toda a diferença (Stenio Mendes 20-09-2012).

As formas corporais e a bagagem musical de cada um também marcam as diferenças e as semelhanças entre as pessoas durante os jogos. Cada corpo produz um som individual. A forma das mãos, tipo de voz e as experiências musicais e corporais de cada um tornam o indivíduo fonte original de sons.

Ao iniciar esses jogos musicais encontra-se um desafio: dificuldade ou facilidade para imitar, criar, compor enunciados musicais para o grupo. Há então um processo de familiarização durante o ato de jogar produzindo música com a percussão corporal:

Conviver com o estranho, (...) é essa dimensão da percussão corporal, (...) cada pessoa que você encontra na roda apresenta sons estranhos, às vezes você nunca ouviu. Porque tem uma anatomia diferente, tem um modo diferente. Então você está sempre atuando com um estranho e com essa atitude artística de fazer com que aquilo se torne o mais familiar possível, [...] nada mais vai se tornando estranho pra você, em termos de ruídos, seja de objetos, seja de sons humanos, [...] "seja bem-vindo estranho", porque o estranho pode me fazer crescer, fazer crescer a minha família, o meu campo possível de harmonização (Stenio Mendes 20-09-2012).

Os jogos de improvisação musical são os elementos fundamentais da prática de ensino do Barbatuques. Essas ações de improvisar provocam o exercício criativo em situações musicais. É no ato de fazer música que acontece o desenvolvimento da linguagem musical (de forma prática e vivencial) e de conhecimentos musicais básicos como: pulsação, tempo, contratempo e andamento.

De acordo com Brito (2001), ao abordar suas experiências com jogos musicais e

improvisação, fica evidente a importância da construção de sentidos musicais a partir dos jogos.

Acho a ideia do jogo muito importante. Do jogo de relações entre sons e silêncio, no tempo espaço, e um jogo em que você cria sentidos e significados. Acho também que precisa de um resultado. Não precisa ser o resultado da música tradicional, tonal, não só isso que é música (BRITO, 2012, p.109-110).

Os jogos característicos da pedagogia Barbatuques estimulam a exploração do corpo como fonte de sons para a produção de ritmos e de melodias e também o desenvolvimento de conhecimentos musicais e sociais. São dois estágios que compõem a sequência básica da pedagógica Barbatuques, eles se relacionam e se interpenetram no processo de ensino.

No início, o objetivo é brincar com os sons, com a pulsação e com a imitação explorando as diferentes formas de produzir sons com o corpo (palmas, estalos, mãos no corpo, mãos na boca, mãos na bochecha entre outros). Em seguida, é estabelecido um conjunto de regras para jogar, improvisar, organizar e exercitar esses sons de forma intencional para fazer música. Como qualquer jogo, é necessária muita prática, entrosamento e repetição. Brito (2003, p.152) afirma:

Os Jogos de improvisação constituem um dos principais condutores do processo pedagógico-musical na etapa da educação infantil. Como ações intencionais que possibilitam o exercício criativo de situações musicais e o desenvolvimento da comunicação por meio da linguagem musical, os jogos garantem às crianças a possibilidade de vivenciar e entender aspectos musicais essenciais: as diferentes qualidades do som, o valor expressivo do silêncio, a necessidade de organizar os materiais sonoros e o silêncio no tempo e no espaço, a vivência do pulso, do ritmo a criação e a reprodução de melodias, entre outros aspectos.

A prática de jogos musicais privilegiam momentos de criação musical e conduzem seus participantes a uma colaboração mútua para se obter uma harmonia sonora, “[...] para se fazer música é preciso ouvir o outro, ouvir a si próprio exercitando o diálogo, a cooperação e a tolerância” (GRANJA, 2006, p.117).

Os jogos propostos pelo Barbatuques, em sua maioria, são realizados em roda e sempre em associação com movimentos corporais, o que confere a essas práticas um caráter tribal, ritualístico, proporcionando uma série de benefícios extramusicais: redescoberta do próprio corpo, bem estar físico e mental e aumento da autoestima, entre outros, como afirma Granja (2006).

Cada jogo apresentado possui uma infinidade de variações desenvolvidas ao longo do processo. Essas variações dos jogos podem promover outros modos de interação discursiva musical, a partir desses elementos conceituais e das propriedades do som e da música, dando ênfase em algum desses parâmetros.

Brito (2003, p.31) considera que música é jogo e a partir dele é que se constroem os elementos principais da música. A autora destaca o educador pesquisador e compositor François Delalande como um dos pensadores da educação musical que contribuiu no estudo da relação da música com o jogo. Ele associou suas definições de jogos com as propostas de Jean Piaget: o jogo

sensório-motor (exploração dos gestos e do som) o jogo simbólico (valor expressivo e significação do discurso musical) e o jogo com regras (organização e estruturação da linguagem musical).

Delalande relaciona os três tipos de jogos à evolução das culturas musicais, agrupando as correntes por sua função lúdica em lugar de fazê-lo por sua cronologia. Ele defende que os diferentes modos de jogo convivem no interior de uma mesma obra musical e que um deles predomina sobre os outros (op. cit., 2003, p. 31)

Os jogos musicais desenvolvidos pelo Núcleo Barbatuques possuem essas características, porém destacadas de formas diferentes, não sendo necessário categorizar cada jogo.

O caminho escolhido pelo Barbatuques começa pela percepção corporal para depois ser compreendido conceitualmente, em razão da dimensão lúdica das propostas. Os participantes são convidados a perceber no corpo o que é som, o que é a música corporal, por meio das atividades lúdicas, como exercícios exploratórios de timbres e de jogos musicais. “Sem divertimento, o aprendizado e a evolução são impossíveis. O divertimento é a raiz de onde brota a arte original; é o material bruto que o artista canaliza e organiza com as ferramentas do conhecimento e da técnica” (NACHMANOVITH, 1993, p.49). A busca pelo prazer na realização das atividades não está apartada do seu caráter educativo e nem do compromisso com o aprendizado da linguagem musical.

Nachmanovith (1993) mostra ainda um fato importante no ato de improvisar na música. A música erudita ocidental restringiu a improvisação separando o compositor do intérprete, o autor do criador.

No século XIX, o surgimento da sala formal de concertos pôs fim à improvisação. A Era Industrial trouxe consigo uma valorização excessiva da especialização e do profissionalismo em todos os campos de atividade. Os músicos, em sua grande maioria, viram-se restringidos a executar nota por nota as partituras escritas por grupos de compositores que de alguma forma tinham algum acesso ao divino e misterioso processo de criação. A composição e a execução foram se separando gradualmente, em prejuízo de ambas. (Ibidem, 1993, p.20)

As atividades educacionais do Barbatuques visam à quebra dessa cisão entre compositor e instrumentista. Os momentos de criação e de interpretação alternam-se durante a prática dos jogos e de exercícios, possibilitando a inclusão de pessoas que não têm acesso à música e que a viam como algo mítico e complexo, como explica Bündchen (2005, p.52):

Mesmo no meio acadêmico de música, a ação criativa refere-se aos estudantes de composição, mas não aos instrumentistas ou cantores, e mais distante ainda está da atividade de canto coral. Assim, essas ideias são responsáveis por manter o acesso ao aprendizado da música e principalmente o desenvolvimento da criatividade relegado a poucos, colocando-a em uma condição de linguagem complexa e mística.

A improvisação é vista geralmente com uma conotação pejorativa, como se fosse algo feito de forma pouco dedicada, sem muito esforço, de última hora. Entretanto no campo musical, o ato de improvisar está intimamente ligado ao estudo e à dedicação para garantir a qualidade musical.

O uso do termo criatividade musical corresponderá principalmente à ação de compor musicalmente [acrescento: num certo gênero de discurso musical], a qual integra em seu processo momentos de improvisação. Acredito que pensar na criatividade musical como um

aspecto fundamental para o aprendizado da música está diretamente relacionado à prática pedagógica concebida pelo professor (BÜNDCHEN, 2005, p.50).

Em alguns momentos, as aulas de música com base na improvisação podem tornar-se espontaneístas, com caráter muito vivencial sem uma formalização e um aprendizado mais efetivo dos conceitos musicais. De acordo com Brito (2012, p.107), “(...) a preocupação de Koellreutter<sup>24</sup> era sempre a de que devemos ter consciência do que estamos trabalhando. Ele dizia que não devíamos confundir improvisar com fazer qualquer coisa.” Segundo essa autora (op. cit, 2012, p.106), que trouxe várias contribuições para o ensino da música numa perspectiva do desenvolvimento humano e da improvisação:

Um trabalho de jogo de improvisação deve ter um objetivo musical, pois vamos lidar com questões próprias da música voltadas ao desenvolvimento humano. Quando você faz um trabalho de improvisação com um grupo, você está colocando as pessoas em contato; então, você vai trabalhar o com relacionamento, com o outro, com a troca, você vai ter que desenvolver a autodisciplina, você vai trabalhar várias questões como a concentração, a escuta, o estar com o outro, o tocar, o construir junto.

Críticas levianas são feitas por alguns educadores da forma como o Barbatuques trabalha o ensino de música pela percussão corporal, pelo fato de ser lúdico, dando a entender que música não é coisa séria.

A partir de um repertório de técnicas, de sons e de conhecimentos musicais trabalhados com os alunos de forma lúdica ou não, podemos dispor de meios para improvisar e fazer música. Sem isso não somos capazes de tocar junto. O ensino musical da percussão corporal não se restringe apenas a explorar os sons do corpo e a seguir as regras dos jogos musicais. Além disso, são recrutadas a cada momento as experiências musicais dos participantes no seu processo de apropriação dos conhecimentos.

O ensino musical, então, torna-se não uma questão de simplesmente transmitir a cultura, mas algo como um comprometimento com as tradições em um caminho vivo e criativo, em uma rede de conversações que possui muitos sotaques diferentes. Nessa conversação, todos nós temos uma “voz” musical e também ouvimos as “vozes” musicais de nossos alunos (SWANWICK, 2003, p.46).

Para os praticantes experientes da improvisação nos jogos musicais na percussão corporal, o entendimento de improvisação se aprofunda e ganha um significado ainda maior para o ato de improvisar. Extrapolando os limites da música e do corpo para produzir algo diferente de tudo o que foi feito e aprendido anteriormente.

Um corpo em estado de criação abre-se às conexões virtuais imponderáveis e imprevisíveis que habitam o invisível, o plano microscópico da experiência, e é por elas afetado e modificado de forma não consciente - o que não exclui a possibilidade de este processo tornar-se consciente. Este corpo surge no momento em que o improvisador extrapola o vivido encarnado e os rastros de seus condicionamentos até tornar-se permeável ao não-vivido virtual que, envolvendo o primeiro, lança-o para além de seus limites (GOUVEIA, 2012, p.78).

---

<sup>24</sup> Para saber mais sobre este autor consulte o livro: Koellreutter educador: O humano como objetivo da educação musical/ Teca Alencar de Brito – São Paulo: Peirópolis. 2001.

Durante os jogos musicais nos cursos e nas oficinas do Barbatuques, são ouvidos constantemente relatos de sentimentos dos participantes como o de um retorno à infância, de voltar a brincar com os sons como criança, de voltar a ser criança como um valor esquecido no mundo adulto e de uma real necessidade de resgatá-lo. Percebe-se que essas diferentes dinâmicas lúdicas reforçam e estimulam a atitude de resgate da infância. Para Nachmanovith (1993, p.54), “[...] o adulto é capaz de entrar em contato com a clara e inesgotável fonte de prazer da criança que existe dentro dele.”

Assim, a concepção de educação musical do Barbatuques, ao contrário do ensino tradicional de música, possibilita experiências de improvisação desde o início do processo e não apenas no final de um desenvolvimento técnico.

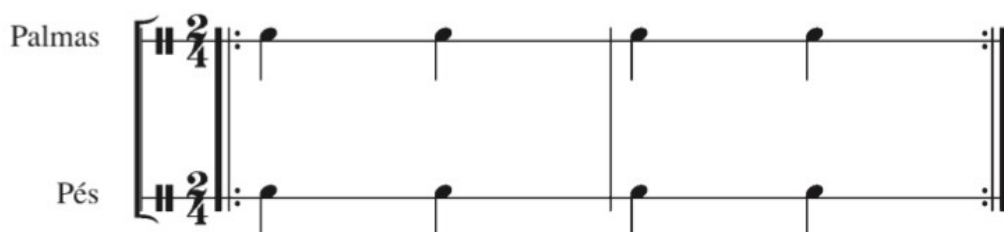
### 2.3.1 Flecha

Para fazer o jogo da flecha, todos (inclusive o condutor da atividade) devem estar em pé formando uma roda. Uma pessoa bate uma palma em direção a outra, como se fosse um gesto de lançar uma flecha, cuidadosamente mirada nos olhos. Aquele que recebe a flecha repassa para outra pessoa (que pode ser inclusive a mesma que enviou para ele). Essa relança a palma-flecha para outra dentro da roda. Assim vai prosseguindo o jogo. Todos devem estar em estado de alerta e de prontidão para receber a palma e logo repassar para outra pessoa. Em seguida, substitui-se o som da palma pelo do pé, depois pelo estalo de dedos.

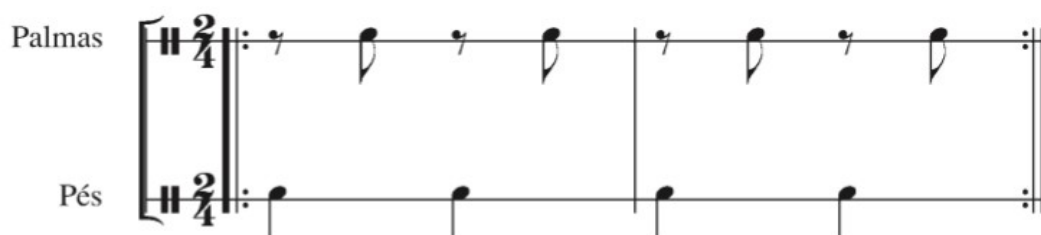
Em seguida, pode-se adicionar um fonema ao ato de passar a flecha, que corresponde ao som produzido pelos gestos motores da palma, do pé no chão e do estalo de dedos: com o pé no chão falamos tum, com a palma falamos pá e com o estalo de dedos falando tchi. Quando a sequência se tornar contínua e o grupo entender o sentido do jogo, é muito comum surgirem células rítmicas mais estáveis.

Abaixo está a descrição de duas variações desse jogo agora incluindo a pulsação nos pés:

1- Jogo da flecha com pulso (percebendo o tempo): ainda em roda, todos devem marcar juntos um pulso com o pé. É importante que seja um andamento confortável (semelhante ao andar), em torno de 47 bpm. Lembrar sempre de alternar os pés, buscando um equilíbrio no movimento. As flechas agora serão mandadas junto com o pulso, ou seja, no momento em que o pé bate no chão.



2- Jogo da flecha com pulso e flecha passando no contratempo: a flecha (palma) deverá ser lançada no contratempo (entre os sons dos pés). É comum que os alunos toquem a palma no tempo ao tentar passar a palma no contratempo. Havendo dificuldade pede-se para que cantem pá junto com a palma. A voz pode auxiliar nesse processo em alguns casos.



Pode-se variar esse jogo de outras formas: os tipos de palma, assim como substituir os timbres do jogo por outros sons corporais (boca, voz, peito, pernas etc), estabelecer um ritmo para ser seguido durante o passar da flecha, introduzir uma música para acompanhar o jogo etc.

### **2.3.2 Chuva**

A seguir, propõe-se ao grupo reproduzir o som da chuva com todas as palmas aprendidas visando à sua memorização.

Algumas regras são sugeridas para imitar o som da chuva de forma que fique estabelecida uma sequência de palmas aleatórias sem ritmo e sem pulso definidos. Segue a ordem que ilustra o caminho de palmas desse movimento:

#### **AGUDO (TOCAR LEVE NO INÍCIO E NO FINAL)**

**1o** palma pingo

**10o** palma pingo

**2o** palma costas de mão

**9o** palma costas de mão

**3o** palma estalada

**8o** palma estalada

**4o** palma estrela

**7o** palma estrela

**5o** palma grave

#### **GRAVE (TOCAR FORTE)**

Para exigir ainda maior capacidade de escuta e de memorização das palmas, propõe-se refazer a chuva de olhos fechados e deixar de seguir a condução do professor, que faz as palmas na ordem. Porém, o movimento coletivo da sequência de ordem das palmas tem de continuar. A última regra que se pode adicionar antes de refazer a chuva é: iniciar e terminar com um período de silêncio.

### **2.3.3 Eco**

Esse jogo baseia-se na imitação. Para que haja maior concentração, essa atividade é feita em roda com os alunos. A fim de destacar algum tipo de som, escolhe-se uma região do corpo e seus sons para o jogo do eco. Uma pessoa produz um estímulo sonoro, um ritmo ou ideia musical e o grupo todo tenta reproduzir da forma mais parecida possível.

Esse jogo estimula a criação e a imitação simultaneamente por meio de pequenas composições criadas no improviso e que o grupo todo deverá reproduzir. Conforme esses jogos são entendidos pelo grupo, pode-se aos poucos torná-los mais complexos inserindo regras novas para estimular e provocar variações no jogo. É um momento criativo individual e coletivo na busca de uma reprodução do enunciado sonoro do indivíduo.

### **2.3.4 Refrão/Improviso**

O jogo começa quando o grupo cria o refrão. Esse pode ser iniciado com uma pequena composição dos sons do corpo, ocupando um compasso numa contagem, por exemplo, o tempo correspondente a quatro tempos que se repete. Com esse refrão montado e memorizado por todos, inicia-se outro momento em que cada um cria seu próprio solo com os sons corporais. Esse solo também levará a medida de tempo de um compasso de quatro tempos. Dessa forma, alternaremos assim o refrão e o compasso de quatro tempos para improviso.

Assim continua o jogo, uma vez o refrão com todos juntos e de outra vez um solo individual improvisado, ocupando o mesmo tempo do refrão. Essa sequência segue de um em um, até que todos tenham a oportunidade de tocar após o refrão.

Uma variação pode contemplar dois solistas no tempo quaternário, sendo que cada um dividiria metade do tempo do compasso de improvisação, dois tempos para cada um, um após o outro, também alternado com o refrão. O número de improvisadores pode aumentar a cada rodada de forma que ao final pode-se alcançar todos tocando o refrão e todos improvisando.

### **2.3.5 Regência**

Esse jogo da regência é inspirado na figura do regente de orquestra. O grupo terá mais de um regente e será dividido em dois ou três outros menores, com no mínimo sete pessoas em cada um. Os pequenos grupos têm um regente, porém esses construirão elementos e ideias musicais para uma mesma música. O regente revezará com seu grupo para que no término do jogo, todos tenham passado pela experiência de ser regente pelo menos uma vez.

Cada regente deve ficar sempre atento aos outros regentes e aos sons dos outros grupos para poder apresentar ao seu grupo uma ideia musical que deverá ser tocada por todos. Cada regente pode alterar a ideia pelo menos duas vezes, depois ele sai do grupo e chama outra pessoa para reger em seu lugar. Assim, sucessivamente os regentes vão se revezando sem que a música pare de ser tocada. Ao final, os primeiros regentes voltam para finalizar a música.

## **2.4. Construção de ritmos para percussão corporal<sup>25</sup>**

### **2.4.1 Peito-estalo-palma**

Esse tópico pode ser considerado a base do som do Barbatuques. Por meio da combinação de sons com peito-estalo-palma constroem-se os ritmos das músicas mais conhecidas do grupo. Barba fez as primeiras composições começando com esses sons e aos poucos incluiu alguns outros

---

<sup>25</sup> Partituras e tablaturas extraídas da apostila Barbatuques: curso de formação básica. (mimeo)



com a boca e com as mãos percutindo o rosto:<sup>26</sup> ”Barbatuques [...] é POP, o Barbatuques é quadrado. Por mais quebrado que seja [...] uma pessoa entende. Então isso é muito didático para um aluno de fundamental ou uma pessoa leiga em música (Entrevista concedida por André Hosoi São Paulo 30 de agosto de 2012).

Uma forma metafórica interessante é imaginar que o nosso corpo é uma bateria. Transpondo esses sons, pensa-se em uma lógica de transposição dos sons da bateria para o corpo: o som do bumbo é substituído pelo som do peito, o som da caixa, pela palma e o som do chimbau, pelo estalo de dedos. Assim, pode-se organizar esses sons tocados na bateria e tocá-los no próprio corpo.

É um trabalho que o Barba tem na concepção do groove<sup>27</sup> o didatismo. Ele é muito claro na ideia, ele nunca foi para uma coisa de virtuose, de fazer uma coisa que a gente não entendesse. Até tem coisas, viradas mais complicadas que o Barba faz, mas a ideia musical é simples. Eu acho que a genialidade do trabalho está muito nisso (Entrevista concedida por André Hosoi São Paulo 30 de agosto de 2012).

André Hosoi criou uma tablatura para registrar e criar ritmos usando os sons de peito, estalo e palma. Dessa forma, os códigos para leitura e escrita são extremamente acessíveis a alunos sem conhecimento musical especializado. Um modo de promover a autonomia dos próprios alunos na criação e na combinação dos ritmos em pequenos grupos: “Tablatura fica mais fácil, aí eles decoram, [...] vem deles. [...] passar tudo pronto é legal [...], mas a gente sabe [...] como é difícil pegar uma outra coisa que o outro bolou, porque é do corpo do outro, é da lógica do outro” (Entrevista concedida por André Hosoi São Paulo 30 de agosto de 2012).

A notação musical convencional é um código extremamente complicado, e para dominá-lo são necessários anos de treinamento. [...] É discutível se teremos ou não todos esses anos para esbanjar num sistema público de educação. O ideal, o que precisamos, é de uma notação que pudesse ser aprendida em dez minutos, após os quais, a música voltasse a seu estado original – como *som*. (SCHAFER, 1991, p.307).

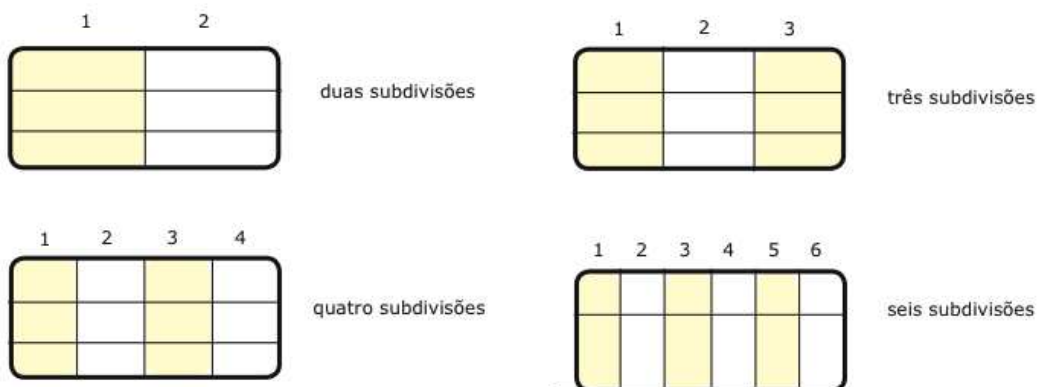
---

<sup>26</sup> Um exemplo que ilustra esse discurso rítmico musical com esses sons é Barbapapa's groove, faixa 1 do CD Corpo do Som.

<sup>27</sup>A palavra groove provém da expressão *In the groove* ( Literalmente, "No encaixe", ou seja, "encaixado no momento, ritmo, certo". O que exige "feeling", ou seja, "sentir o momento correto do 'encaixe", uma sensibilidade fundamental ao músico. ) Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Groove>>. Acesso em 05-01-2013.

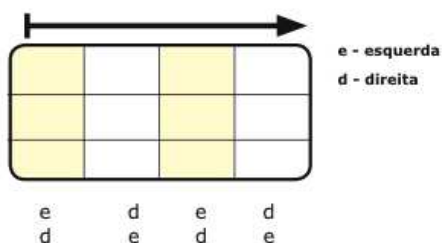
# A Tablatura Corporal

A tablatura corporal é uma representação gráfica para indicar uma sequência de sons e movimentos do corpo. Ela deve ser lida da esquerda para a direita, como na escrita musical convencional. Cada caixa indica um tempo do compasso. Os quadrados internos indicam as subdivisões desse tempo.

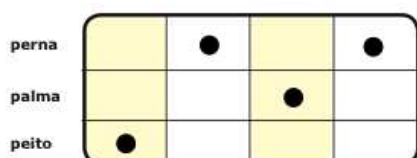


É importante que as mãos esquerda e direita se alternem sempre, independentemente de qual irá começar. Isso facilita a prática do ritmo em andamentos mais acelerados, além de garantir a lógica da sequência, principalmente quando tocada repetidas vezes.

A manufação está indicada pelas cores amarela e branca. Cada pessoa costuma eleger naturalmente uma mão "líder", ou seja, tem a tendência de começar a tocar os ritmos com a mesma mão. Aconselhamos que o praticante inicie o ritmo começando do lado que tem mais facilidade. Posteriormente ele pode inverter essa ordem caso tenha curiosidade.



A parte do corpo a ser tocada está indicada à esquerda da tablatura com uma bolinha dentro do respectivo quadrado. Ex:



# Ritmos peito estalo palma



## Funk Colcheia

estalo	[ ]		[ • ]		[ ]		[ • ]	
palma	[ ]		[ ]		[ • ]		[ ]	
peito	[ • ]		[ ]		[ ]		[ ]	
	tum	txi	pá	txi				

## Funk Semicolcheia

estalo	[ ]	[ • ]	[ • ]	[ • ]	[ ]	[ • ]	[ • ]	[ • ]
palma	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]
peito	[ • ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ • ]	[ ]	[ ]	[ ]
	tum	txi	txi	txi	pá	txi	txi	txi

## Samba

estalo	[ ]	[ • ]	[ • ]	[ ]	[ ]	[ • ]	[ • ]	[ ]
palma	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]
peito	[ • ]	[ ]	[ ]	[ • ]	[ • ]	[ ]	[ ]	[ • ]
	tum	txi	txi	tum	tum	txi	txi	tum

## Samba-Rock

estalo	[ ]	[ • ]	[ • ]	[ ]	[ ]	[ • ]	[ • ]	[ ]
palma costa	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]
peito	[ • ]	[ ]	[ ]	[ • ]	[ • ]	[ ]	[ ]	[ • ]
	tum	txi	txi	tum	pá	txi	txi	tum

## Baião

estalo	[ ]	[ • ]	[ • ]	[ ]	[ • ]	[ • ]	[ ]	[ • ]
palma	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]
peito	[ • ]	[ ]	[ ]	[ • ]	[ • ]	[ ]	[ ]	[ • ]
	tum	txi	txi	tum	txi	txi	tum	txi

## Coco

estalo	[ ]	[ • ]	[ • ]	[ ]	[ • ]	[ • ]	[ ]	[ • ]
palma costa	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]	[ ]
peito	[ • ]	[ ]	[ ]	[ • ]	[ • ]	[ ]	[ ]	[ • ]
	tum	txi	txi	tum	txi	txi	pá	txi

Penna (2010), em seu livro *Música(s) e seu ensino*, enfatiza que as propostas pedagógicas de compositores eruditos (Paynter, Aston e Murray Schafer) oferecem novos recursos expressivos para a prática educativa. Elas baseiam-se no trabalho exploratório e criativo do material sonoro.

Na oficina a música não é tomada como pronta, a ser aprendida e repetida, mas a ser construída pela ação do aluno, sendo o material básico desde o processo o próprio som, de modo amplo, e não mais as notas ou elementos musicais convencionais, como no ensino tradicional. Neste quadro, o trabalho sonoro criativo torna-se mais acessível, não dependendo de uma longa formação voltada para o aprendizado da notação tradicional, das regras de harmonia e contraponto (PENNA, 2010, p.27).

Os integrantes do grupo Barbatuques foram influenciados pelas ideias de Murray Schafer, sendo esse autor uma referência para reflexão do que é a música, a escuta e o silêncio.

É suficiente mencionar aqui o fazer “música” com folhas de papel, inventar nossa própria linguagem onomatopaica, colecionar sons em casa e nas ruas, improvisar em grupos pequenos, e ao elaborar todas as outras atividades, não fizemos nada que qualquer outra pessoa não possa também fazer, desde que tenha os ouvidos abertos. Essa foi a única habilidade exigida (SCHAFER, 1991, p.301).

Inspirado nessas ideias, o Barbatuques criou diferentes jogos de improvisação e de reprodução de sons do ambiente, com o intuito de recriá-los, de despertar a escuta ativa e a abertura dos ouvidos para os sons do mundo.

#### **2.4.2 Arranjos em naipes**

Nessa atividade, objetiva-se construir ritmos dividindo o grupo em quatro menores. Cada um reproduzirá um ostinato<sup>28</sup> rítmico específico, de modo que os naipes se complementem e formem um ritmo específico. É possível construir coletivamente ritmos já conhecidos como baião, afoxé, congo de ouro, salsa, samba etc, assim como criar, em grupos pequenos, diferentes arranjos de naipes para serem tocados com toda a classe. Os arranjos podem ser pensados como o grupo quiser a partir das primeiras experiências conduzidas pelo professor. Pode-se sugerir algumas formas como por exemplo: cada naipe toca uma parte diferente do corpo ou todos os naipes usam somente palmas para tocar ou todos os naipes tocam somente percussão vocal.

---

<sup>28</sup> Um tipo de procedimento musical em que uma célula, frase ou período, é repetido obstinadamente.

# Arranjo em naipes



## 1. Samba

palmas

txi (vocal)

peito estalo

palmas

○ pá ○ pá ○ pá ○ pá ○ pá ○ pá

txi - vocal (○ fraco ● forte)

● ○ ○ ● ● ○ ○ ● ● ○ ○ ● ● ○ ○ ● ● ○ ○ ● ●

TXI txi txi TXI TXI txi txi TXI TXI txi txi TXI TXI txi txi TXI

peito estalo

estalo	●	●		●	●		●	●		●	●		●	●		
palma																
peito	●			●			●			●			●			
	tum	txi	txi	tum	tum	txi	txi	tum	tum	txi	txi	tum	tum	txi	txi	tum

## 2. Baião

palmas

txi (vocal)

palma grave

palmas (○ estalada ● estrela)

○ pá ● pó ○ pá ● pó ○ pá ● pó ○ pá ● pó

txi - vocal (○ fraco ● forte)

○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ●

txi ki TXI ki txi ki TXI ki txi ki TXI ki txi ki TXI ki txi ki TXI ki

palma grave

● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ●

tum tum tum tum tum tum

## CAPÍTULO 3

### CONHECIMENTOS MÚSICAIS E SOCIAIS DESENVOLVIDOS A PARTIR DA INTERAÇÃO ENTRE OS SUJEITOS POR MEIO DA PRÁTICA DA PERCUSSÃO CORPORAL

Fernando Barba sempre valorizou o ensino de algumas questões da ancestralidade da música como um ritual, seu aspecto lúdico com os sons, ritmos, melodias etc. Há, portanto, uma contraposição ao método tradicional que inicia o ensino da música pelos seus aspectos formais, como a técnica do instrumento, a leitura e a escrita musical em detrimento da prática musical em seu conjunto.

Além desse caráter lúdico ritualístico, Barba traduziu alguns aspectos de sua personalidade musical (suas vivências musicais em grupo, improvisação e composição) para o trabalho da percussão corporal em suas aulas. Sua intenção era criar um ambiente pedagógico propício à prática da percussão corporal para que todos pudessem escutar, criar, improvisar, desenvolver a memorização e reagir de maneira imediata ao que está acontecendo musicalmente.

As experiências no período em que cursava música na UNICAMP e na coordenação da escola de música Auê influenciaram a concepção pedagógica do Barbatuques. Os momentos de experimentação, apreciação, composição e improvisação estão presentes na prática do ensino da percussão corporal.

Na UNICAMP, era um curso que não se tocava muito lá dentro (...) a gente fazia grupos por fora e tocava. Quando a gente abriu a Auê a gente tinha essa coisa na cabeça: "Vamos fazer uma escola em que as pessoas toquem!" Então todos os exercícios eram baseados numa aula que chamava Aulão, que era uma aula que era metade teoria e metade prática de banda (André Hosoi 30-08-2012).

A visão da prática educacional da escola Auê deve-se também à influência dos músicos na formação de Barba e de seus parceiros de pesquisa. São fontes estéticas que inspiram não só sua proposta de ensino da música como também sua concepção de música:

A pedagogia que a gente usava [...] na Auê, de incluir bastante a composição e a improvisação dentro das aulas [...] Sempre penso no Bobby McFerrin, no Naná Vasconcelos [...] o trabalho do Hermeto Pascoal. Talvez fossem influências mais estéticas ou de visão da música (Fernando Barba 09-09-2012).

Uma característica muito importante na prática educacional Barbatuques é a valorização do ato de tocar em grupo. Barba enfatiza o olho no olho, tocando e improvisando. Ele estimula vivenciar a música de forma mais geral, além do estudo específico do instrumento e de sua técnica, ver a música como uma vivência, como produto da interação de forma lúdica entre pessoas, como uma brincadeira e um jogo.

A música não nasce de um ou de outro, embora nossa natureza original continue exercendo

a sua influência. A música também não nasce do compromisso entre nós ou de um meio-termo [...], mas de um terceiro elemento, que não é necessariamente igual ao que um ou outro de nós faria individualmente. O que brota é uma revelação para nós dois. Um terceiro estilo, totalmente novo, nos supera. É como se tivéssemos nos tornado um organismo grupal que tem uma natureza própria e um peculiar modo de ser, um elemento único e imprevisível, que é a personalidade ou cérebro grupal (NACHMANOVITH, 1993, p.91).

Os conteúdos musicais e sonoros, nessa proposta, são trabalhados e desenvolvidos coletivamente. Os conhecimentos musicais são aprendidos e delineados com essas atividades e produzem sentidos a partir da interação musical entre os participantes.

Você e o outro fazem parte de um corpo coletivo, (...) você depende dele e ele depende de você (...) a gente ter essa possibilidade de fazer essa relação de indivíduo que cria, que provoca e ao mesmo tempo com essa capacidade de se integrar e harmonizar com o seu coletivo. Esse é um aspecto que eu acho importante, que faz toda a diferença (Stenio Mendes 20-09-2012).

As atividades desenvolvidas pela percussão corporal do Barbatuques não são muito conhecidas e causam grande estranhamento e curiosidade nos participantes. Essa reação se deve à expectativa cultivada a respeito de uma aula de música, na forma tradicional de se fazer música e também à sonoridade corporal resultante. Durante alguns momentos, os participantes precisam se dispor a mudar para conseguir produzir algum som novo/diferente e participar de uma atividade ou jogo de improvisação musical.

Fazer de cada encontro, um acontecimento que crie novas configurações, singularidades corporais, potencializando a diferença e, neste sentido, facilitar que o aprendiz desarticule os clichês, despotencializando a imitação de si mesmo e do outro, que aprenda a introduzir o acaso em suas investigações (GOUVEIA, 2012, p.133).

Assim, durante a prática da música corporal nessas atividades, procura-se desarticular clichês e padrões estéticos em busca de novas formas de expressão coletiva da música, a partir daquele encontro com aquelas pessoas. A autora também convoca esse estado preparatório para o corpo improvisar os movimentos na dança. Esses procedimentos se articulam dentro das improvisações musicais na música corporal do Barbatuques e em suas atividades educativas.

O entendimento corporal e sinestésico de alguns conhecimentos musicais para o grupo pode ser o primeiro contato com as atividades musicais, e nessa perspectiva, é mais importante do que um estudo teórico musical prévio. É a partir da vivência corporal e da prática dessas atividades musicais que posteriormente iluminam-se os aspectos teóricos e técnicos dos sons e da música.

Cada uma das atividades musicais desenvolve algum conhecimento musical de forma predominante. Evidentemente que outros conhecimentos podem ser trabalhados como coadjuvantes, mas existe sempre uma ênfase em algum deles dependendo do exercício.

Dentre os conhecimentos desenvolvidos na construção da percussão corporal do Barbatuques, serão apresentados alguns dos mais importantes.

Os saberes sociais e musicais construídos são produtos do entrelaçamento entre alguns

polos, de interdependência, porém distintos, trabalhados de forma alternada durante as atividades pedagógicas do grupo:

- igualdade x diferença: cada corpo possui seus sons, alguns parecidos e outros, diferentes. Na prática da percussão corporal, em muitos momentos produzimos sons idênticos e em outros, sons diferentes aos das demais pessoas do grupo.

- individual x coletivo: alternamos as situações de atividades coletivas e individuais. Dependendo do jogo musical, a exigência será enfatizada ora em um momento de criação coletiva ora em um momento de criação individual ou em pequenos grupos. No jogo do eco, o som é individualmente criado e coletivamente imitado. No refrão/improviso, todos tocam os mesmos sons ao mesmo tempo (refrão) e individualmente ou em pequenos grupos, acontece a improvisação. Na regência, a criação ocorre simultaneamente à imitação pelos regentes com seus respectivos grupos.

- protagonista x coadjuvante: os momentos de protagonismo aumentam gradualmente conforme o jogo. Na flecha, ecos e refrão/improviso é frequente a alternância entre os protagonistas e os coadjuvantes. Na regência, o protagonismo é mais acentuado, sendo um instante de criação em que um grupo de pessoas amplificam o que o regente fizer.

- imitação x criação: a ênfase alterna-se a cada jogo. No jogo do eco, por exemplo, individualmente, ela aparece na criação, e coletivamente, na imitação. Individualmente, o som é criado e coletivamente, imitado. No refrão/improviso todos tocam igualmente o mesmo refrão e individualmente improvisa-se. Coletivamente, tocam-se os mesmos ritmos no refrão e individualmente ou em pequenos grupos acontece a improvisação.

### **3.1 Refletindo a prática**

Esta investigação aborda um objeto de estudo que nasceu e se sedimentou ao longo desses dezessete anos de prática e de experimentação cotidianas, dirigido por Fernando Barba com o grupo Barbatuques. Dessa forma, ensinar música por meio do corpo configurou-se pelo exercício educacional desenvolvido com as reflexões feitas da observação e as experiências didáticas do núcleo Barbatuques. Aos poucos, o grupo sistematizou essa prática na forma de apostilas e futuramente de um livro e caderno de atividades. Esta investigação teoriza conhecimentos vindos dessa experiência e estabelece relações entre pensadores que possuem um diálogo teórico com o objeto de estudo.



Os registros ou estudos acadêmicos dessa forma de ensino ainda são incipientes, porém não invalidam sua importância dentro do campo da educação musical e corporal. O Barbatuques começou a ser objeto de pesquisa e de estudos em diferentes áreas do conhecimento em algumas universidades no Brasil. Apresento dois trabalhos relevantes:<sup>29</sup>

Di Luca (2011, p.125) investigou o desenvolvimento da criatividade, das competências e das habilidades musicais a partir de experiências com a música corporal. Ele conclui que com esse uso desenvolveu-se também a autonomia e a confiança da expressão artística dos praticantes, além de habilidades e de competências necessárias para o exercício musical. Além disso, Di Luca (2011) ressalta os aspectos inclusivos e agregadores da prática educacional do grupo:

A dinâmica de trabalho da pedagogia Barbatuques mostra-se extremamente inclusiva, aberta e integradora de vários códigos e linguagens. Coloca diversas potências de cada indivíduo agindo de forma conjunta e interdependente, colocando os sujeitos em contato com a música de uma forma muito específica (p.52).

Rüger (2007) também desenvolveu uma pesquisa de pós-graduação (em música do Instituto de artes - UNESP) abordando o trabalho de percussão corporal do Barbatuques como proposta de sensibilização para atores e estudantes de teatro. Sua intenção era produzir uma peça teatral preparando o elenco com a metodologia Barbatuques de percussão corporal, durante o processo de criação da peça.

Para concluir este trabalho, serão analisados alguns conceitos que dialogam com a forma de ensino do Barbatuques. São conceitos trabalhados por autores que iluminaram as bases filosóficas e os princípios inseridos na prática do ensino da percussão corporal.

Dessa forma, apresento pontos de intersecção entre alguns pensadores da educação musical e da prática experimental cotidiana dos processos de ensino do Barbatuques. Assim, dialogo com o pensamento de alguns autores que refletem intensamente algumas premissas e conceitos educacionais, formadores da base da concepção de ensino da percussão corporal e da visão de música do núcleo Barbatuques.

### **3.1.2 Os sons do mundo, o ruído e o silêncio**

No livro *Afinação do mundo*, o som, o ruído e o silêncio são abordados de maneira histórica e cultural de forma muito instigante. Cada um dos sons do mundo possui um valor cultural que depende do contexto social em que se encontra. Schafer (2001) discorre sobre diferentes significados que esses elementos (som, ruído e silêncio) possuem na história da humanidade. O autor fala da transformação sofrida por eles pela intervenção do ser humano na natureza ao criar e

---

<sup>29</sup>Otras referências acadêmicas que abordam a música e a percussão corporal estão no anexo sugestões bibliográficas

construir máquinas (máquinas para indústria, as armas de guerra, os automóveis, as aeronaves, as embarcações, os aparelhos de som e os instrumentos musicais elétricos como a guitarra, teclado e sintetizadores).

Uma dessas preocupações de Schafer (2001) é com o silêncio e com a forma de vê-lo: positiva ou negativa. Seu lado negativo revela-se quando escutar o silêncio absoluto não é uma tarefa fácil atualmente, em uma sociedade ocidental que não o valoriza. “A contemplação do silêncio absoluto tem-se tornado negativa e aterradora para o homem ocidental” (op. cit., 2001, p.354).

O silêncio é o que precisa se ensinado para poder limpar os ouvidos. Isso é o mais importante para uma sociedade ocupada e nervosa. Não falar durante um dia inteiro pode ser o primeiro grande desafio. Algumas experiências auditivas podem transformar a forma de ouvir (op cit pg.291).

Em uma sociedade saturada de estímulos sonoros, esse autor preocupa-se em reconquistar silêncio como um valor positivo. Sua conotação positiva revela-se no ato de contemplar. “A reconquista da contemplação nos ensina a ver o silêncio como um estado positivo e feliz em si mesmo (...)” (Schafer, 2001, p.357). O valor positivo do silêncio está perdido desde o século XII, período em que o seu sentido como condição de vida e de contemplação, como um hábito e habilidade de observação, começou a desaparecer (SCHAFER, 2001, p.357). Assim, Schafer incentiva as formas de busca do silêncio positivo que têm como objetivo principal a clariaudiência.

Quando não há som, a audição fica mais alerta [...] O silêncio, na verdade, é a notícia para os que possuem clariaudiência. [...] Se temos esperança de melhorar o projeto acústico mundial, isso só ocorrerá após a redescoberta do silêncio como um estado positivo em nossa vida. Silenciar o barulho da mente: tal é a primeira tarefa - depois, tudo o mais virá a seu tempo (SCHAFER, 2001, p. 358).

O silêncio absoluto não existe. Pensar o som obriga-nos a pensar também o silêncio. Isso pode nos proporcionar uma diferente visão da música. A respeito do silêncio, Wisnik (1989, p.18), referindo-se a um experimento de Jonh Cage, afirma:

Não há som sem pausa (...) O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som, e por isso se pode dizer, com Jonh Cage, que *nenhum som teme o silêncio que o extingue*<sup>30</sup>. Mas também de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine a prova de som.

Não existe silêncio, sempre iremos ouvir algum som. Schafer (2001) também cita a experiência de Jonh Cage quando entrou em uma câmara anecóica (uma sala à prova de som) e ouviu dois sons: um grave e um agudo: “Quando descrevi ao engenheiro responsável, ele informou-me que o som mais agudo era meu próprio sistema nervoso em funcionamento, e o som mais grave, meu sangue circulando” (CAGE apud SCHAFER, 2001, p.335).

Ouvimos o silêncio simbólico em diferentes contextos e dependendo deles, esse silêncio provoca alguns efeitos. Dessa forma, é importante pensar o silêncio além de sua constatação física.

<sup>30</sup> Cf. CAGE, Jonh. *De segunda a um ano*. Hucitec, 1985, p.98.

Ele também é uma forma de elaboração relacional, um silêncio que não é absoluto, mas que é um nível de ruído em um grau menor intensidade ou de quantidades sonoras. “Quando numa música acontece uma pausa e acontece o silêncio, sentimos uma antecipação nervosa que a torna mais vibrante” (SCHAFER, 2001, p.356). Assim como na fala, possuímos a pausa na declamação de uma poesia, e nos discursos literários, as pausas são o respiro dramático da fala.(REVER O SENTIDO DESSA FRASE)

Após as revoluções industrial e elétrica, o mundo passou por uma outra mudança sonora. Os sons das máquinas e das indústrias provocaram uma espécie de congestionamento dos sons se sobrepondo aos da natureza e da própria voz humana. Essa nova configuração começou a prejudicar o corpo humano, como o caso das longas jornadas de trabalho de até 35 horas sob um barulho fortíssimo. Em 1831, já se sabia que certas máquinas poderiam causar surdez.

Mas somente em 1970 é que a prevenção foi seriamente considerada pelos países desenvolvidos. Até 1822, não existia nenhum instrumento que medisse quantitativamente um som. Sabia-se que um som era forte ou desagradavelmente forte apenas pela sensação auditiva. A partir de 1928, difundiu-se o uso do primeiro instrumento capaz de estabelecer graus definidos de pressão sonora (unidade de medida: decibel). O inglês Lorde Rayleigh construiu esse aparelho que media com precisão a intensidade acústica de um som (Schafer, 2001, p.113)

O estudo da legislação referente ao ruído é interessante. Ela nos revela os registros de fobias e transtornos acústicos de uma época sobre o tratamento do simbolismo sonoro. As mudanças na legislação fornecem pistas sobre as mudanças nas atitudes e percepção sociais e são importantes para o acurado tratamento do simbolismo sonoro (SCHAFER, 2001, p.104).

Cada país ou povo tem uma tolerância aos ruídos, revelando assim suas diferenças culturais. Porém, é notório o crescente desagrado público em relação aos ruídos. Cada vez mais a sociedade elabora leis que limitam as situações em que o barulho é autorizado. “Os estatutos antirruídos não são criados arbitrariamente pelos indivíduos; são inventados pela sociedade. Deste modo, eles podem ser interpretados para revelar diferentes atitudes culturais em relação às fobias sonoras” (SCHAFER, 2001, p. 276).

Um dos parâmetros básicos para medir um ambiente acústico é a voz humana, além da audição. Para compreendermos os sons extra-humanos, um de nossos recursos é o de relacioná-los com a nossa capacidade de produzir os nossos sons. O mundo contemporâneo tornou-se cruel pelo fato de haver máquinas cujos sons são empurrados para dentro dos nossos ouvidos, trazendo-nos prejuízos físicos e debilitando-nos psicologicamente (SCHAFER, 2001, p.289).

As influências sonoras são cada vez mais numerosas. Estímulos sonoros não faltam no nosso mundo saturado de sons e de ruídos. Para produzir e organizar sons do corpo coletivamente, temos de estar atentos e escutar com clareza os sons sutis que nosso corpo produz. Além das palmas, possuímos uma diversidade de sons que aparentemente desconhecemos e que

individualmente são de baixo volume, mas coletivamente podemos amplificá-lo chegando a um resultado sonoro original e diferenciado.

Espera-se produzir, com as atividades de prática da percussão corporal, um sentido musical com os sons corporais de forma acústica. Em algumas situações, busca-se reproduzir organicamente sons da natureza e das máquinas, os ruídos e as pausas de silêncio. Nessas atividades, os sons do mundo, os ruídos e o silêncio são elementos que permeiam as músicas e os jogos musicais de improvisação do grupo, e quando associados à escuta, são fundamentais para fazer música, repensá-la e produzi-la.

A prática educativa do Barbatuques além de desenvolver a escuta ativa, valoriza o silêncio para proporcionar o vazio criativo da improvisação que precede o ato de iniciar o jogo ou a música improvisada. A importância desse momento deve-se à necessidade de desligar os pensamentos cotidianos e silenciar a mente para poder entrar numa atmosfera de criação e de improvisação musical. Esse silêncio preparatório ajuda a concentrar e a invocar a expressão artística no ato da improvisação.

### **3.1.3 Nossos sons e ritmos**

As batidas do coração exercem grande influência no tempo da música, principalmente quando ainda não existia o metrônomo. Essas batidas compõem um módulo rítmico e dividem grosseiramente os ritmos percebidos pelo ser humano em rápidos e lentos (SCHAFER, 2001, p.316).

O coração tem um ritmo médio de 60 a 80 batimentos por segundo. A variação depende das condições físicas e psicológicas de cada ser humano, considerando o contexto sociocultural em que estamos. Os tempos e os andamentos da música eram definidos pelo pulso humano. Um andamento melancólico e um andamento frenético dependiam de quão longe se afastavam para mais ou para menos dessa referência inicial (SCHAFER, 2001, p.316).

O pulso e a periodicidade estão diretamente relacionados à pulsação sanguínea e também a algumas disposições musculares relativas ao andar, além da respiração. Tradicionalmente associamos ritmo à categoria de andamento: “(...) sua medida média no andante, sua forma mais lenta no largo, e as indicações mais rápidas associadas já à corrida afetiva do allegro e do vivace (os andamentos se incluem num gradiente de disposições físicas e psicológicas)” (WISNIK, 1989, p.19).

Os ritmos percebidos na natureza, nas cidades, no rádio, na TV e na internet têm diferentes características provocando mudanças no nosso ritmo interno. Segundo Schafer (2001), deveríamos

conhecer e perceber as diferentes fontes rítmicas impostas pelo mundo, e nos esforçarmos para não nos tornarmos reféns dessas manifestações.

A forma de fazer música com a percussão corporal pode provocar uma transformação na sensibilidade e na percepção dos ritmos internos. Isso é um ponto de partida importante para que posteriormente se compartilhe o mesmo pulso de uma mesma música corporal. Constrói-se uma maneira de conhecer o corpo, um tipo de consciência do material sonoro do corpo, como condição prévia para depois, a partir da relação com o outro, praticar e produzir música criando ritmos, harmonias e melodias.

### **3.1.4 Das escutas**

O conhecimento de maior importância para uma prática mais consciente e interativa de fazer música é a capacidade da escuta, ou seja, desenvolver uma qualidade de escuta generosa do outro, para sustentá-lo e complementá-lo com o intuito de fazer música. Brito (2012) ressalta esse gesto:

(...) acho que esta questão do foco na escuta é fundamental; é aprender a escutar. Quando eles começam a escutar muda alguma coisa. É a passagem do ouvir para escutar. Ouvir é um processo fisiológico. Se nosso corpo está funcionando a gente ouve, mas nem sempre escuta. Quando você começa a colocar atenção, você começa a transformar a escuta (BRITO, 2012, p.112).

Escutar é mais do que um processo fisiológico, envolve interpretação, elaboração mental e uma atitude voluntária de interação com o outro. Pensar em níveis diferentes de escutas pode nos mostrar uma nova perspectiva para a escuta, além da fisiologia, em uma postura voluntária de atenção e de concentração seletiva e discriminatória dos sons.

Snyders (2008) classifica três níveis de escuta com finalidades específicas, salientando assim seu interesse:

1- Escuta primária: esse primeiro nível acontece nos ambientes com alta relação som/ruído. Implica a escuta da música como som ambiente com todos os outros sons que acompanham as atividades, por exemplo, nos restaurantes, em casa, em lojas de departamento etc.

Esses sons nós ouvimos sem escutar, pois os conhecemos e temos familiaridade com eles. Isso deixa a música com uma função diferente conforme o local onde é utilizada, e pode provocar distintas reações individuais ou reações coletivas aproximadas. Ela tem o poder de incitar o consumo, relaxar, passar o tempo, distrair etc.

[...] a música pode estar ligada aos diferentes momentos da vida individual e social; e também demonstra o poder da música, já que se conta com ela para incitar-nos a comprar, se não melhor, pelo menos mais, e seria, enfim, quase capaz de fazer o consumidor esquecer suas despesas, e o trabalhador seu cansaço. (SNYDERS, 2008, p. 37)

2 - “O segundo nível de escuta é o que compreende a música de dança, de festa, ouvida com todo o corpo e interpretada por seus gestos e movimentos” (SNYDERS, 2008, p.38). Essa música é comumente mais agitada (andamento mais rápido, mais atividade sonora, maior nível de intensidade etc.) e mais próxima dos movimentos e da ação.

Esse tipo de audição normalmente está associado a objetivos como a socialização e o entretenimento de todos os presentes disponíveis para tal atitude. É um momento de engajamento coletivo, de escuta coletiva, integrando cada indivíduo a um grupo maior. Uma atividade comum que agrega as pessoas para se divertirem juntas, confraternizando momentos.

3- O terceiro nível de escuta é um momento exclusivo para voltarmos nossa atenção aos sons que escutamos. “Esta é uma escuta exclusiva, durante a qual não se faz nada além de escutar, é uma escuta sem outra finalidade que não seja ela mesma” (SNYDERS, 2008, p.38).

Snyders (2008) destaca a atividade gestual corporal, auxiliada pela mímica, como uma forma de expressão do corpo na distinção e reconhecimento das alturas e da duração do ritmo entre os sons. Isso dá certa evidência ao nosso corpo como primeira fonte para a percepção de elementos musicais.

O terceiro nível de escuta relacionado à atividade corporal (relação do gesto com o som, expressão do corpo para distinção de alturas, duração e ritmo) é apresentado de forma sutil e com grande potencial de exploração na percussão corporal do núcleo Barbatuques. Dentro da ação artística do grupo, isso é levado até as últimas consequências, mas na ação pedagógica há um potencial que pode ser mais explorado e desenvolvido.

Nos processos de ensino, mostrar a escuta como fundamental para fazer música e percussão corporal ao longo do processo, pode trazer maior entendimento do que é a escuta. Para os integrantes do grupo e para músicos experientes, essa informação pode ser lugar comum, porém para iniciantes na música, é importante.

### **3.5 Dom e talento**

Alguns autores como Schroeder (2005) e Penna (2010) problematizam como se mantém e se reproduz a concepção inata, inerente/natural, do talento para o processo de musicalização, independente das experiências prévias. Essa concepção do aprendizado da música é revelada como uma forma de dádiva, um talento inato, congênito.

De modo geral, as ideias que circulam a respeito dos músicos tendem a reforçar uma série de mitos que foram sendo construídos ao longo de determinados períodos de história e que hoje parecem coisas naturais, permanecendo como verdades absolutas. Dentre os diversos tipos de mitificações que envolvem a figura do músico, destacam-se os chamados “mitos românticos”. Nesse sentido, o músico aparece muitas vezes como uma pessoa sofredora, perturbada psicologicamente, distanciada do real, e sobretudo portadora de algo muito

especial – um “dom”, um “gênio” ou o que quer que seja – que a diferencia das pessoas comuns. (SCHROEDER, 2005, p.33).

Na prática do ensino de percussão corporal do Barbatuques, procura-se abolir esse pensamento e construir um campo de democratização da música. Cada um tem seu som, sua música e seu ritmo que foi construído pela sua história de vida, em relação com as músicas que escutou e aprendeu. Muitos participantes que anteriormente não acreditavam nas suas capacidades de expressão artística, sonora, corporal, criativa e musical, após a vivência, sentem-se motivados e instigados. Nesse sentido, encontramos no depoimento de DI LUCA (2011, p.16), considerações próximas das comumente manifestadas pelos participantes dos processos de ensino da percussão corporal do Barbatuques.

A minha certeza é a de que, a partir destas vivências, tenho me sentido confiante e cada vez com mais vontade de tocar e de criar. Estou retomando uma paixão pela música que estava adormecida e, me sinto capaz de me expressar, a qualquer momento, com as ferramentas que estiverem à minha disposição. Estou num estado de disponibilidade artística cada vez maior e quero descobrir como podemos estruturar nossas praticas musicais de forma a proporcionar sempre esta sensação nas pessoas, as cativando pela e para a música. (DI LUCA, 2011, p.16)

As condições culturais são determinantes para o acesso ou não aos conhecimentos musicais e seus modos de produção e de reprodução. São fatores de caráter histórico construídos pelas sociedades e distribuídos de modo desigual. Um grupo de pessoas pode determinar o desenvolvimento da música em alguns contextos sociais, em diferentes sociedades.

Os artistas são capazes de criar não apenas porque são “inspirados” ou porque dispõem de técnicas e linguagens, mas sobretudo porque dispõem de gêneros e acervos de referências artísticas com as quais vão dialogar em suas criações. Cada obra de arte é polifônica, faz ecoar muitos outros enunciados artísticos. (SCHROEDER ; SCHROEDER, 2011)

Somos delineados musicalmente a partir de nossas experiências musicais como ouvintes ou participantes da música tocando algum instrumento. As experiências musicais de cada um podem ou não gerar frutos traumatizantes na relação com a música. Devem-se combater afirmações como: “não tenho ritmo, sou desafinado, não tenho dom para isso”, para banir esse conceito de que fazer música é algo para poucos, privilegiados, bem dotados, especialistas.

O distanciamento em relação à música é um fenômeno da sociedade ocidental dos últimos séculos, que sofisticaram tanto a sua prática, que ela se tornou reduto de especialistas. Isso afastou as pessoas comuns da possibilidade de praticar música, as quais passaram a temer se acercar dela como executantes e só se permitem ser consumidores (ouvintes passivos) (FONTERRADA *apud* JORDÃO, 2012, p.97).

Para transformar esse senso comum sobre dom e talento, é necessária uma longa reflexão com os estudantes a fim de que possam desenvolver a consciência de que a música é um bem cultural de todos, e que existem vários modos de apropriação igualmente válidos.

### 3.2 O ensino da música pela perspectiva enunciativo-discursiva

Entre as correntes de educação musical estudadas no mestrado, a proposta enunciativo-discursiva que estabelece relações entre a música e a linguagem verbal, foi muito importante para as reflexões deste objeto de estudo. Dessa forma, foram revistas algumas questões sobre os processos de ensino da percussão corporal dos Barbatuques, ou seja, da pedagogia Barbatuques. À luz da concepção de linguagem de Mikhail Bakhtin, foram estabelecidas analogias entre música e linguagem verbal, exemplificando alguns procedimentos pedagógicos musicais que poderiam ser retomados a partir dessa perspectiva (SCHROEDER, 2009, p.44).

Bakhtin criou seus principais conceitos tendo como objeto de estudo a linguagem verbal. Schroeder e Schroeder (2011, p.3) consideram que muitos deles iluminam questões sobre a música e as artes em suas outras linguagens.

Diferente das correntes da educação musical que centram as atenções na técnica (ensino tradicional) ou na materialidade sonora (experiências criativas), essa proposta desloca o foco da técnica e do material sonoro durante o ensino e o aprendizado para dar ênfase ao discurso musical: sentidos e significados estéticos à música em sua realização concreta e sonora (SCHROEDER, 2009, p.46).

Assim como aprendemos a língua materna, antes de ler e de escrever, aprendemos a falar (REVER O SENTIDO DESSA FRASE). O fluxo do discurso e da fala posteriormente construirão o sistema simbólico da escrita e da leitura. Schroeder (2009, p.46) propõe essa analogia do aprendizado da língua materna como possibilidade de pensar numa forma para o ensino de música. Na linguagem musical, a sintaxe e os fonemas da música só serão absorvidos quando assimilados os sentidos e os propósitos estético-musicais e não como entidades autônomas, preparatórias para uma compreensão musical propriamente dita.

Iramar Rodrigues, especialista e professor de cursos de formação do método Dalcroze, também concorda com essa analogia quando afirma que “Quando ensinamos linguagem musical a um ser humano, é como se estivéssemos ensinando um idioma e uma língua bem falada tem que ser bem articulada, bem respirada, e bem transmitida” (RODRIGUES, apud JORDÃO, 2012, p.91).

Schroeder e Schroeder (2011) a partir de suas pesquisas e de suas práticas como professores mostraram o quanto há para ser revisto em termos educacionais, ao se adotar uma perspectiva da música como forma de linguagem bastante análoga à linguagem verbal. A questão principal enfatizada por eles se refere à necessidade de privilegiar educacionalmente a dimensão discursivo-musical, fornecendo amplas referências estéticas e colocando em segundo plano os aspectos sintáticos e fonológicos, sobretudo na fase inicial da aprendizagem (SCHROEDER, 2009, p.52)

De acordo com Mikhail Bakhtin (2000), somos capazes de produzir enunciados não apenas porque dispomos de um sistema linguístico, mas principalmente porque dispomos de outros



enunciados que foram produzidos antes por outras pessoas. (...) Analogamente, um compositor pode compor não apenas porque dispõe de um sistema musical, mas principalmente porque dispõe de outras músicas que foram compostas anteriormente e com as quais ele vai de algum modo dialogar (SCHROEDER, 2009, p.47).

É preciso sublinhar que essa forma de ensino da percussão corporal só foi possível de ser construída por causa de outras referências, enunciados musicais e educacionais de Fernando Barba e dos outros integrantes do grupo. Os enunciados musicais e as referências musicais que precederam a criação do grupo, confluíram para uma mesma direção ampliando e diversificando a construção dessa forma de trabalho artístico e pedagógico da percussão corporal do Barbatuques.

O trabalho com a música corporal do grupo Barbatuques é original e pioneiro, contudo ele não existiria sem os conhecimentos musicais prévios de seus criadores para que seu sistema musical, baseado nos sons corporais fosse construído de forma original e autêntica.

## AS ESCUTAS

“Temos que romper com isso. Eu costumo dizer que a música não é um privilégio dos músicos, a música é de todos” (BRITO apud JORDÃO, 2012, p.111).

A pedagogia Barbatuques valoriza o fazer musical como ponto fundamental, que antecede o aprendizado da teoria musical, iniciando seu trabalho pela vivência corporal da música. O processo de ensino da percussão corporal proposto pelo grupo, por ser uma forma vivencial de fazer música, afasta-se da lógica do desenvolvimento da técnica virtuosística, racional e instrumental. Sob essa perspectiva, Swanwick (2003, p.69) afirma:

(...) não acho que a capacidade de ler e escrever seja o objetivo final da educação musical; é, simplesmente um meio para um fim, quanto estamos trabalhando com *algumas* músicas. Muitas vezes essa capacidade é desnecessária. Em qualquer evento (novamente de forma análoga à linguagem), a sequência de procedimentos mais efetiva é: ouvir, articular depois ler e escrever.

Na ação educacional do Núcleo, as atenções são voltadas para a criação e para a expressão musical a fim de incluir pessoas, sobretudo aquelas que chegam aos cursos dizendo: “sou desafinado” e/ou “não tenho ritmo”, “não sirvo para a música”. Como ressalta Di Luca (2011, p.24), “por muitos anos, um ensino tradicional da música, que priorizava o virtuosismo e uma técnica racional puramente instrumental em detrimento de aspectos como a criatividade e a expressividade, deixou inúmeras pessoas de fora do processo educativo.” Ainda nesse sentido, Rodrigues (apud JORDÃO, 2012, p.93) relata como sua experiência pessoal afetou sua atividade como professor:

Quando eu segui o conservatório, eu aprendi tudo ao inverso. Eu aprendi com o intelecto (eu estudei em conservatório tradicionalista puro), e hoje eu transmito isso pelo lado inverso. É o princípio de base Dalcrozeano que trabalha o corpo, a sensibilidade, depois a vivência, o analítico e, por último, o intelecto. Eu sou professor da sensorialidade

As leituras realizadas para este trabalho expõem que seus autores possuem concepções e conceitos que compartilham dos mesmos princípios orientadores da construção dos processos de ensino da percussão corporal. Espera-se que esses pensamentos transformem alguns padrões estéticos e de sensibilidade auditiva e corporal dos participantes e dos interessados na abordagem pedagógica e artística do grupo.

O princípio pedagógico-musical está no fazer musical, nas preocupações e nos riscos presentes no trabalho de improvisação e nos múltiplos significados musicais. Swanwick (2003), Penna (2010) e Schroeder (2009 e 2005) e Schroeder e Schroeder (2011) problematizam essas questões que serão discutidas no grupo de estudos educacional do Barbatuques, no desejo de estabelecer relações de transformação e de aprimoramento a partir de leituras e de reflexões desses autores durante o mestrado.

Algumas manifestações da cultura da música corporal retomam qualidades sensíveis e

estéticas negligenciadas atualmente para transfigurar os sons do corpo em música, sons da natureza (mar, chuva, vento, florestas, animais etc.), da cidade (máquinas e pessoas), os sons e os ritmos internos do corpo, perceber o valor e a importância da escuta e do silêncio.

Para que isso ocorra é preciso, no entanto, uma sensibilidade musical, ou seja, modos de apropriação das músicas, de padrões discursivos musicais. Os sons não são música, desses sons isolados sem a intenção humana não derivam as músicas. Música é um sistema simbólico que, depois de construído, permite a inclusão de todos esses sons.

É a partir do corpo e de seus sons como fonte de expressão poética e musical que o Barbatuques empreende a busca do equilíbrio e do entrelaçamento da imitação x criação, semelhança x diferença e protagonista x coadjuvante, nas relações humanas e musicais, durante as improvisações e jogos musicais. As pessoas dizem que aprender música é muito difícil.

Preocupamo-nos, isso sim, em conduzi-los, na medida do possível, pelo terreno das significações musicais, tentando incentivá-los a uma atitude responsiva em relação aos enunciados musicais, seja ela qual for (tocar um instrumento, fazer um desenho, dançar, baixar uma música na internet, compor uma trilha para uma cena de filme, descobrir como se regula uma guitarra, cantar um *rap* etc.). Isto acaba também por eliminar a distância entre aulas de música para “leigos” e para “músicos” ou, para denunciar outra falsa dicotomia educacional ideologicamente estabelecida, entre a formação de músicos e a formação de plateia (SCHROEDER, 2011, p.18-19).

Pretendo estabelecer maiores relações entre os conhecimentos e os conceitos expostos nesta investigação e a ação artístico-pedagógica do grupo. Relatando a história do Barbatuques e invocando as vozes que protagonizaram o processo de construção da percussão corporal do grupo, surge uma pequena contribuição para a compreensão de sua pedagogia.

Há uma relação das práticas pedagógicas do grupo Barbatuques com os pensamentos de Paulo Freire, sobretudo no seu livro “Pedagogia da autonomia” (FREIRE, 1996). O ato de ensinar exige curiosidade e a curiosidade fez com que o Barbatuques produzisse uma pesquisa de sons corporais para fazer música.

A prática da percussão corporal do grupo estimula a curiosidade e a interação dialógica entre professor e aluno na possibilidade de troca de experiências e de aprendizados mútuos, sem desconsiderar os momentos explicativos, a exposição das ideias e os conteúdos desenvolvidos e sistematizados pelo Barbatuques, como alerta Freire (1996, p.96):

A dialogicidade não nega a validade de momentos explicativos, narrativos em que o professor expõe ou fala do objeto. O fundamental é que o professor e alunos saibam que a postura deles, do professor e dos alunos, é dialógica, aberta, curiosa, indagadora e não apassivada, enquanto fala ou enquanto ouve. O que importa é que professor e alunos se assumam epistemologicamente curiosos.

A escuta é algo que tem uma importância sumária neste trabalho. Escutei os entrevistados, escutei alguns autores e a partir dessas escutas, produzi meu discurso analítico sobre uma experiência prática de ensino da percussão corporal do Barbatuques. Assim, espero poder dar

continuidade com outros recortes acadêmicos para aprofundar o que aqui foi descrito e analisado.

Escutar é obviamente algo que vai mais além da possibilidade auditiva de cada um. Escutar, no sentido aqui discutido, significa a disponibilidade permanente por parte do sujeito que escuta para a abertura à fala do outro, ao gesto do outro, às diferenças do outro (FREIRE, 1996 , p.135).

Agora nesse final vem o silêncio e a pausa. Para que todos os sons e as ideias provocadas por esta investigação ecoem para dentro e fora do pesquisador, do campo de pesquisa e do objeto de estudo. Em seguida, vem o som e a escuta dessas reverberações, da fala do outro para poder refletir e continuar nesse propósito cada vez mais preenchido pelos corpos sonoros e musicais.

A partir das escutas dos autores entrevistados e dos referenciais bibliográficos estudados, espero ter assimilado novos discursos e transformado os meus enunciados para poder contribuir e ampliar uma forma de ensino musical por meio da percussão corporal do Barbatuques. É um passo de aprofundamento acadêmico na área educacional a fim de ensaiar uma teorização dessa forma prática e vivencial do ensino da música, por meio do corpo e seus sons.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Fernando; HOSOI, André (organizadores). *Apostila Barbatuques: curso de formação básica*.(MIMEO) São Paulo, SP, 2012.

BRITO, Teca Alencar de. *Música na educação infantil*. São Paulo : Petrópolis, 2003.

BRITO, Teca Alencar de. *O humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Peirópolis, 2001.

BÜNDCHEN, Denise Blanco Sant'anna. *A relação ritmo-movimento no fazer musical criativo: uma abordagem construtivista na prática de canto coral*. Porto Alegre, 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, programa de pós-graduação em Educação.

DI LUCA, Thiago. *Desenvolvimento de competências musicais a partir de práticas corporais criativas no fazer musical em grupo* Novo Hamburgo, 2011. Dissertação (Mestrado) - Universidade Feevale , Programa de pós-graduação em Música: Ensino e Expressão.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia:saberes necessários para prática educativa*.15<sup>a</sup>.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GOUVEIA, Raquel Valente. *A improvisação de dança na (trans)formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas*. Campinas, SP, 2012. Tese (Doutorado) - Universidade estadual de Campinas, Programa de pós-graduação na área de concentração de Educação conhecimento linguagem e arte.

GRANJA, Carlos Eduardo de Souza Campos. *Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação*. São Paulo, SP: Escrituras Editora, 2006.

JORDÃO, Gisele; ALLUCCI, Renata R.; MOLINA, Sergio; TEHARATA ( ORGANIZADORES?). *A Música na escola*. São Paulo, SP: Allucci & Associados Comunicações, 2012.

LEITE, Sérgio Antonio da Silva; COLOMBO, Fabiana Aurora. *A voz do sujeito como fonte primária na pesquisa qualitativa: a autópsia e as entrevistas recorrentes*. In: PIMENTA, Selma

Garrido, Ghedin, Evandro. FRANCO Maria Amélia Santoro Franco [Orgs.]. *Pesquisa em educação: Alternativas investigativas com objetos complexos*. São Paulo, SP: Editora Loyola, 2006. p.117-137.

NACHMANOVITH, Stephen. *Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus, 1993.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. 2ª. ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

RÜGER, Alexandre Cintra Leite. *Percussão corporal como proposta de sensibilização musical para atores e estudantes de teatro*. Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Instituto de Artes – programa de pós-graduação em música. São Paulo, 2007.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

\_\_\_\_\_. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHROEDER, Jorge; SCHROEDER, Silvia C. N. Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia da linguagem de Bakhtin. *Música em Perspectiva: Revista do Programa de Pós- Graduação em Música da UFPR*, Curitiba (PR) : DeArtes, v.4, n.1, p.1-20, mar. 2011.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. *Reflexões sobre o conceito de musicalidade: em busca de novas perspectivas teóricas para a educação musical*. 2005 201f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. (disponível on-line: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000361726&opt=4> )

SCHROEDER, Sílvia C. N. A educação musical na perspectiva da linguagem: revendo concepções e procedimentos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, vol.21, p.44-52, mar. 2009.

SNYDERS, George. *A escola pode ensinar as alegrias da música?* São Paulo: Cortez, 2008.

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

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia. das Letras/Círculo do Livro, 1989.

## **REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS E DISCOGRÁFICAS**

BARBA, Fernando; *BARBATUQUES - Corpo do Som*. São Paulo: MCD WORD MUSIC, 2002. 1CD (42:10 min.): digital estéreo.

BARBA, Fernando *BARBATUQUES: O seguinte é esse*. São Paulo: MCD WORD MUSIC, 2005. 1CD (47:13 min.): digital estéreo.

BARBA, Fernando. *BARBATUQUES – DVD Corpo do Som ao vivo: Body music*. São Paulo: MCD WORD MUSIC, 2007. 1 DVD (92:00 min.): digital estéreo, áudio 2.0 e 5.1.

## **ANEXO 1**





**André Hosoi** - [hosoi@barbatuques.com.br](mailto:hosoi@barbatuques.com.br)

**Multi-instrumentista**, compositor, produtor, desenhista e designer gráfico; Hosoi está nos Barbatuques desde a criação do grupo. É formado em Música Popular pela UNICAMP e fundador da Auê – Núcleo Musical ao lado de Fernando Barba e Marcos Azambuja.

Em 2000, lançou seu primeiro álbum solo “Junina”, considerado pela Revista Bravo o melhor CD instrumental do ano. Participam desse álbum músicos como André Mehmari e Benjamim Taubkin. Fundador e integrante desde 2001 do Cochichando, grupo de choro vencedor do prêmio Ney Mesquita (2007), e recebe em suas apresentações nomes como Fabiana Cozza, Beth Carvalho, entre tantos outros.

Ministra aulas de guitarra, violão, bandolim, improvisação, percepção, harmonia, composição e percussão corporal. Trabalha com projetos gráficos e é responsável pela criação de capas de discos para variados artistas.



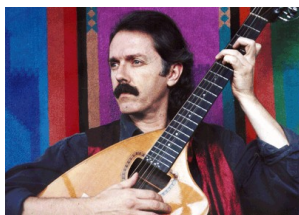
**Fernando Barba** - [barba@barbatuques.com.br](mailto:barba@barbatuques.com.br)

Multi-instrumentista, compositor, arte-educador e diretor musical, Barba é o fundador do Barbatuques e desde a adolescência foi motivado pela brincadeira de transformar o corpo em instrumento musical.

Formado em Música Popular pela UNICAMP (1994) e especializado em rítmica, iniciou sua própria pesquisa em percussão corporal e a partir de 1995 começa a dar oficinas e a desenvolver a metodologia de ensino que culminou na criação do grupo.

Com o grupo, produziu e lançou dois discos, DVD, realizou workshops e shows pelo Brasil, Europa, EUA, América do Sul, África e Ásia. Trabalhou em palco e em gravações ao lado de artistas como Bobby McFerrin, Keith Terry, Badi Assad e Camille entre vários outros. Em 2003, fez a direção musical da peça infanto-juvenil “Marias do Brasil” com trilha sonora de Chico César e com ele produziu o disco da trilha, interpretada pelo Barbatuques e elenco.

Fernando tem-se dedicado à direção musical do grupo e do Núcleo Barbatuques, voltado à pesquisa pedagógica da percussão corporal e da música orgânica. Atualmente é coorganizador do International Body Music Festival.



**Stenio Mendes** - steniomn@gmail.com

Premiado com o troféu Villa-Lobos, em 1981 na categoria de melhor instrumentista do ano pela Associação Brasileira de Produtores de Disco, com o vinil da coleção série instrumental “MPBC”- da Philips, Stenio Mendes, com sua craviola. Criada por Paulinho Nogueira, a craviola é transformada por Stenio Mendes em um instrumento de afinação híbrida entre a escala oriental e a ocidental, extraíndo sonoridades das cítaras, alaúdes e violas, integrando a música contemporânea e a étnica.

Vem se apresentando em plateias dando concertos e workshops na Argentina, Alemanha, EUA, Turquia, Venezuela, Uruguai e em estados brasileiros. Também tem atuado em Festivais, Universidades, Congressos como criador do sistema ludo-pedagógico que utiliza a percussão corporal, recursos vocais e sucatas como elementos de criação musical.

Foi criador da Orquestra Orgânica Performática da Universidade Livre de Música Tom Jobim em São Paulo, de sucatas e percussão corporal com Fernando Barboza, o criador do grupo Barbatuques, que paralelamente vem criando um sistema pedagógico para desenvolvimento da musicalidade criativa por meio dos sons produzidos a partir do corpo humano. Também com os Barbatuques participa do DVD Corpo Do Som ao vivo, dos CDs “Corpo do Som” e “O Seguinte é Esse” além de vários shows.

Realiza com o percussionista Djalma Corrêa projetos de shows e workshops de musicalidade e interação multidisciplinar, entre Educação, Artes e Humanas em geral, pelos estados brasileiros e exterior, difundindo a denominada Música Espontânea. Atualmente prepara um trabalho com Carminda Mendes na UNESP, de São Paulo, para desenvolvimento pedagógico direcionado às artes cênicas.

## ANEXO 2



CEP, 27/09/11  
(Grupo III)

PARECER CEP: Nº 958/2011 (Este nº deve ser citado nas correspondências referente a este projeto).  
CAAE: 0865.0.146.000-11

#### I - IDENTIFICAÇÃO:

PROJETO: "MÚSICA CORPORAL E O CORPO DO SOM: UM ESTUDO SOBRE OS PROCESSOS DE ENSINO DA PERCUSSÃO CORPORAL DO BARBATUQUES".  
PESQUISADOR RESPONSÁVEL: João Paulo Simão  
INSTITUIÇÃO: Faculdade de Educação/UNICAMP  
APRESENTAÇÃO AO CEP: 12/09/2011  
APRESENTAR RELATÓRIO EM: 27/09/12 (O formulário encontra-se no site acima).

#### II – OBJETIVOS.

Documentar e analisar as bases que estruturam os processos de ensino da percussão corporal desenvolvida pelo núcleo Barbatuques.

#### III – SUMÁRIO.

A metodologia consiste em uma análise aprofundada dos processos de ensino da percussão corporal do Barbatuques, estudo bibliográfico da música corporal, levantamento de grupos artísticos, através de apostilas, textos, vídeos e CDs produzidos pelo grupo. Serão feitas também entrevistas com dois integrantes do Barbatuques (o diretor geral e um dos colaboradores do grupo). Serão, no total, três entrevistas, uma mais abrangente, outra com enfoques mais específicos e uma terceira com o objetivo de o entrevistador ter contato com a sistematização feita pelo entrevistador.

#### IV - COMENTÁRIOS DOS RELATORES.

Trata-se de um projeto de Mestrado. O projeto está claro e bem delineado. Não oferece riscos aos sujeitos. O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido está adequado. O pesquisador se responsabiliza pelos gastos com a pesquisa.

#### V - PARECER DO CEP.

O Comitê de Ética em Pesquisa da Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP, após acatar os pareceres dos membros-relatores previamente designados para o presente caso e atendendo todos os dispositivos das Resoluções 196/96 e complementares, resolve aprovar sem restrições o Protocolo de Pesquisa, o Termo do Consentimento Livre e Esclarecido, bem como todos os anexos incluídos na pesquisa supracitada.

## ANEXO 3

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Pesquisa: Música corporal e o corpo do som: um estudo sobre os processos de ensino da percussão corporal do núcleo Barbatuques.

Responsável: João Paulo Simão.

Orientadora: Profa. Dra. Eliana Ayoub - Faculdade de Educação da Unicamp.

Caro/a entrevistado/a,

Eu, João Paulo Simão, estou realizando uma pesquisa de mestrado intitulada “Música corporal e o corpo do som: um estudo sobre os processos de ensino da percussão corporal do grupo ou núcleo Barbatuques”, sob orientação da Profa. Dra. Eliana Ayoub (docente da Faculdade de Educação da UNICAMP), como estudante do Programa de Pós-Graduação em Educação da FE/UNICAMP.

Esse estudo tem como objeto de investigação a música corporal e objetiva documentar e analisar as bases que estruturam os processos de ensino da percussão corporal desenvolvida pelo núcleo Barbatuques (de São Paulo). A metodologia da pesquisa prevê a realização de entrevistas “recorrentes” com integrantes do “Barbatuques” que tenham maior experiência docente na educação musical através da percussão corporal. Tais entrevistas são geralmente realizadas em 3 fases: 1- Na primeira entrevista, são feitas questões mais abrangentes para que os entrevistados discurssem livremente sobre os assuntos; 2- Na segunda entrevista, são feitas questões mais específicas, contemplando temas de interesse do pesquisador que não foram abordados na primeira; 3- No último encontro, objetiva-se que o entrevistado tenha contato com a sistematização feita pelo entrevistador (com base na transcrição das entrevistas) e possa analisá-la e fazer alterações que julgar necessárias.

Portanto, contamos com a sua cooperação, no sentido de participar desta investigação científica, colaborando com a realização das entrevistas.

Garantimos que as informações serão utilizadas exclusivamente para fins de pesquisa e comprometemo-nos a divulgar para cada um dos/as entrevistados/as os resultados da mesma.

Destacamos, ainda, que o entrevistado/a não terá nenhum risco em participar da pesquisa, que tem total liberdade de retirar sua participação a qualquer momento, se isto for de seu interesse, e que não haverá nenhuma despesa ou custo para os/as participantes.

Campinas, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2011.

---

João Paulo Simão (responsável pela pesquisa)

Rua Natingui, 637, Vila Beatriz, São Paulo/SP, CEP: 05443-000

Fone: (11) 8522-4763 Email: joaopaulosimao@gmail.com

---

Profa. Dra. Eliana Ayoub (orientadora)

UNICAMP, Faculdade de Educação, Departamento de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Av. Bertrand Russell, 801, Cidade Universitária “Zeferino Vaz”, Campinas/SP CEP: 3083-865 Caixa-Postal: 6120

Fone: (19) 3521-5578 ou 9246-2692 E-mail: eayoub@terra.com.br

Após ler e compreender as informações acima, eu \_\_\_\_\_, portador/a da Carteira de Identidade nº \_\_\_\_\_, estou esclarecido/a a respeito de todos os aspectos que envolvem a pesquisa como objetivos, riscos, procedimentos e sigilo, e autorizo, de livre vontade, a realização das entrevistas como parte da pesquisa: “Música corporal e o corpo do som: um estudo sobre os processos de ensino da percussão corporal do grupo ou núcleo Barbatuques”. Declaro estar ciente de que as informações das entrevistas serão utilizadas exclusivamente para fins de pesquisa, de que não terei nenhuma despesa ou custo para participar da investigação e de que tenho total liberdade de retirar minha participação a qualquer momento, se isto for de meu interesse.

Data:

Assinatura:

Para qualquer dúvida ou problema durante a pesquisa entre em contato com:

Comitê de Ética em Pesquisa/FCM/UNICAMP, Rua Tessália Vieira de Camargo, 126, Cidade Universitária “Zeferino

Vaz”, Campinas/SP CEP: 13083-887 Fone: (19) 3521-8936 ou 3521-7187 E-mail: [cep@fcm.unicamp.br](mailto:cep@fcm.unicamp.br)

## ANEXO 4 – Keith Terry e a Body Music



# Body Music

by Keith Terry



Photo: Greg Baker

## Musical copyist: Thomas Lawrence McKinley

Body Music is that music/dance created by the sounds the body can produce via clapping, slapping, stepping, and vocalizing. Body Music was probably the first music. Before people began slapping rocks and hollowing logs for drums, they were probably stomping, clapping, farting, and grunting to express their musical ideas. There are many Body Musics still thriving today. In the United States, hambone was popular at the turn of the century and is still in practice. Some South Pacific island people create music by clapping and slapping the chest and thighs, and in Morocco, there is a version that involves beating the chest while singing. Certain Sumatran line dances use slapped chests and legs for percussive accompaniment, and in Ethiopia armpit music is produced by groups of players who cup their hands under their arms and force the arm in a downward motion, creating tones with air rushing around and between the fingers of the cupped hand. These are only a few examples of a varied and vital Body Music scene.

"Body Music" is the term I use to describe my work, a name suggested to me in 1979 by friend and colleague, Paul Arslanian. Similarly, I think of Body Music as an umbrella term to describe a form that has existed for centuries. This form is composed of many styles. My own Body Music is not a traditional style, but is certainly influenced and inspired by those that have preceded it. I started working on Body Music in 1979 by displacing my drum patterns onto my body, combining my interest in trap set drumming and rhythm dancing. It also fulfills my desire to do something that is music/dance and yet is totally portable,

acoustic, and self-contained.

I am particularly attracted to those cultures that make no distinction between music and dance and simply would not think of performing one without the other. In Body Music as well there is no such distinction. Since the body movements used to produce the rhythms have visual impact, the player is also a dancer. Unlike most dancers who have a relationship to music (performing either with it, without it, or in spite of it) the Body Musician is the music. Audibly and visually the limbs create a dance of sound, enabling us to see music and to hear dance in ways that are simple yet complex, elemental yet sophisticated.

## COMPOSITIONAL FORMS

There are four rhythmic techniques I often draw upon when developing Body Music material: polyrhythms, phasing, cross pulses, and polymeters.

### Polyrhythms

Polyrhythms are simply multiple rhythms, two or more rhythms going on simultaneously, hopefully in a musical fashion. Take, for example, a few parts from "Atsia", a piece from the Ewe people in West Africa, shown to me by Ghanaian master drummer, C.K. Ladzekpo. Note how the simple rhythms, when played together, become an elaborate weave of interlocking parts. Polyrhythmic music reminds me of the alignment of wheels and gears inside a clock.

CLAP	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
GANKOGUI	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
AXATSE	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
KAGAN	(♪) ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
KIDI	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
SOGO	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Example 1

Polyrhythms can also be heard in Balinese music where *Kotekan* (interlocking parts) is a major aspect of the music, in Pygmy music from Central Africa, panpipe music from the Solomon Islands, and in the samba from Brazil.

**Phasing**

Phasing is similar to a round or canon. It involves playing, singing, or dancing one rhythm with two or more starting points. Take these vocal parts from the Balinese *kecak* (Monkey Chant).

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	Tjak Tjak Tjak
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	Tjak Tjak Tjak
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	Tjak Tjak Tjak

Example 2

Also, listen to Steve Reich's *Clapping Music*.

**Cross Pulses**

Cross Pulses are created when two or more underlying pulses, meters, or time signatures are going on simultaneously, in the same amount of space. Here is an example of 6 over 4:

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
♪ ♪ ♪ ♪

Example 3

Note in the earlier example of polyrhythms how the *Gankogui* (bell) and *Sogo* (drum) work together in a cross pulse relationship.

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Example 4

Cross pulses are common in much of the music and dance from West Africa. You can also frequently hear cross pulses in jazz.

**Polymeters**

Polymeters are similar to cross pulses, but in a more linear fashion. They involve two or more time signatures sharing the same pulse as in this 5 with 4:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Example 5

If the vertical lines represent the pulse and we superimpose groupings of 5s and 4s onto that pulse, it will take 4 groups of 5s to equal 5 groups of 4s, or one complete cycle. Also, notice that in some ways cross pulses and polymeters are the same. In this example the 1s of the 5 patterns, and the 1s of the 4 patterns, become a cross pulse of 4 over 5. Further examples are found in South Indian classical music, certain Pygmy songs from Central Africa, and the relationship of music to movement in the Brazilian martial art, *capoeira*.

**TECHNIQUE AND EXERCISES**

Begin with clapping. There are many ways to clap, ranging from the short staccato claps involving force and tension, to the round, rich, fat tones of relaxed open clapping. The most common clap I use is simple and relaxed, involving minimal tension in the arms and hands. Playing Body Music with too much force can result in bruised or sore body parts. Volume is not the main consideration; I am much more concerned with precision, dynamics, and time. Be aware of the force you are playing with, and try to keep it light, relaxed, and musical.

If we start with a single clap (C) and move down the body, the next available sound will be produced by striking the chest. Strike with the right hand (RC), then the left (LC) in the center of the sternum. You will know when you are playing the correct spot as the whole chest will resonate with a rich tone. Strike and

release. Next come the thighs (RT) (LT), which you strike on the front or side. There is no need to reach lower than the natural extension of your arms. This is followed by the hips (RH) (LH). Be certain to make a distinction between the thighs and hips; they create different sounds and the visual contrast is important when considering the movement. The sounds from the feet (RF) (LF) are produced by low, flat-footed, grounded steps with a minimum of extraneous movement. As you move down the body, hear how the pitch descends from your clap, to the chest, the thighs, hips, and down to the feet. The sounds correspond with the trap set, starting with the cymbal and descending tonally to the snare drum, then the side tom, the floor tom, and the bass drum. These are the basic strokes. There are many options and embellishments involving finger snaps, brushes and slides in the feet, playing the mouth, cupping the hands, and so on, but these are the fundamental strokes we will deal with in the following exercises.

Try this series of sounds using all the basic strokes in an ostinato 9 pattern:



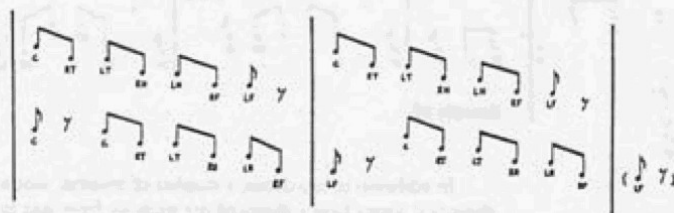
Example 6

Now, take the pattern of example 6, leave out the chest strokes, and add a rest at the end of the phrase. Rhythmically it resembles the tap dance time step, "Thank you for the buggy ride." Try it first in a straight 8th-note feel, as in a rock or Latin groove; then with a swing feel, as in a jazz ride with an underlying triplet. A time step is equivalent to a ride in jazz drumming.



Example 7

Now, this time with a friend, or by recording the second part yourself and playing along with the playback, let's phase it as in the example below:



Example 8

By adding a clap in the beginning of the second rhythm, you are displacing the part into a different relationship with the first rhythm, e.g., phasing. Try adding more claps at the beginning to be phased in a different place. Remember to add the extra claps only when you first begin the phrase, not each time it repeats.

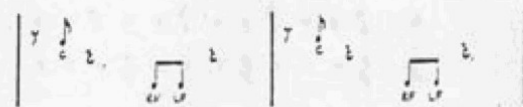
Now let's try this time step with another simple rhythm to create polyrhythms:



And another part:

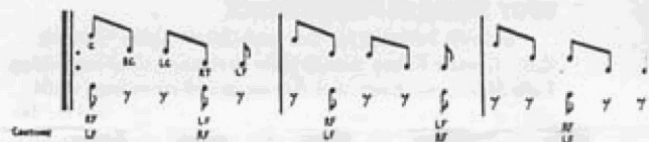


And another:



Example 9

Next, let's try polymeters. If you repeat a 5 pattern in your hands with a 3 in your feet, the result sounds like this:



Example 10

Or try 5s with underlying 4s.

Example 11

Try examples 10 and 11 together with a friend or tape recorder. The combined feet parts will be a cross pulse — 4 over 5.

Example 12

Now try the two parts while phasing the 5s. The permutations are endless. Experiment with your own variations.

### BODY MUSIC IN PERFORMANCE

In 1979, I created my first Body Music piece, "Tune for K.B." It was a fifteen minute piece in three sections combining Body Music, tap dance, and choreographed movement while playing portable instruments. The piece was performed for five years in the repertoire of the Jazz Tap Ensemble by Paul Arslanian, Fred Strickler, and myself. The first section was primarily in 12/8. Here is one of the opening patterns:

Example 13

During my work with the Jazz Tap Ensemble from 1979 to the beginning of 1984, I also composed "Encore" for six performers, combining Body Music and the "shim sham," a

traditional tap dance. These are three of the parts of a polyrhythmic section of that piece:

Example 14

"Out There" was a later work that combined Body Music and tap dance. The following is a break from that piece:

Example 15

Tap dance and tap dancers frequently give me rhythmical inspiration for Body Music parts. Over the years dancers such as Honi Coles, Cookie Cook, and Eddie Brown have shown me techniques and steps that have been directly incorporated into what I do. The following Body Music time step was strongly influenced by a tap time step that I heard Camden Richman play:

Example 16

In addition to tap dance, a number of musical, dance and theatrical forms have influenced my work — from jazz to circus, to Japanese *kyogen*, South Indian *solkattu*, and Balinese *gamelan*. Also, my experiences of collaborating and performing with a mix of artists representing a wide range of styles and disciplines

continues to expand the limits of my Body Music. Working with artists such as singer Bobby McFerrin, physical comedian Geoff Hoyle, choreographer Kimi Okada, *kathak* dancer Purnima Jha, dancer/actress Blondell Cummings, and Balinese dancer I Wayan Dibia frequently leaves me with a changed perception as to how I see Body Music's potential.

In addition to Body Music's accessibility in a variety of performance contexts, I have found it to be extremely valuable in teaching rhythmic skills to other performers and non-performers, both adults and children. I have worked with modern, ballet, and jazz dance companies, university music, dance and theater departments, the learning impaired, and high school and elementary school students. In all of these contexts Body Music has proven to be a fun and effective way to develop rhythmic skills, coordination, ensemble awareness, and concentration.

There are many aspects of the work that I have not addressed in this brief article, such as movement and spatial considerations, the left/right brain shifts that occur, playing Body Music with other "external" musics, solo versus group work, and the potential for voice in Body Music. Body Music's applicability to a wide range of settings frequently amazes me — it is accessible yet totally unique, crossing cultures and disciplines in its origins, spanning generations in its appeal, and blending artistic sensibilities in its scope.

© 1984 Keith Terry  
revised 1989

KEITH TERRY is a percussionist/rhythm dancer/educator whose artistic vision blurs the line between music and dance. In addition to his solo performance, He has collaborated with a wide range of artists such as Charles "Honi" Coles, Turtle Island String Quartet, Jovino Santos Neto, The Jazz Tap Ensemble, Gamelan Sekar Jaya, San Jose Taiko, and Bobby McFerrin. He is The artistic director of: the Crosspulse Percussion Ensemble; Slammin All-Body Band; and Professor Terry's Circus Band Extraordinaire. His large-scale works include the Body Tjak Projects, an on-going series of multi-disciplinary performances involving artists from Indonesia and the Americas, which began in 1980, co-directed with I Wayan Dibia. From 1998 to 2005 Keith was on the faculty at UCLA's Department of World Arts and Cultures, where he designed and taught courses on the relationship of music and dance; deep listening; synchronicity, time and timing; and intercultural communication in the arts. In 2006 he conceived and directed the first international body music performance project in Salzburg with artists from Turkey, Finland, Spain, Austria and the US, produced by the Orff Institute. Keith tours extensively in the Americas, Asia and Europe, where his Body Music workshops, residencies and choreographic commissions are popular among professional performers and educators.

For more information please contact:

Keith Terry  
c/o Crosspulse  
PO Box 3388  
Oakland, California USA 94609  
t: 510-601-9797  
f: 510-601-9197  
w: [www.crosspulse.com](http://www.crosspulse.com)  
m: [www.myspace.com/keithterrybodymusic](http://www.myspace.com/keithterrybodymusic)