

Ancestralidades no método UPB e sua aplicabilidade para a educação básica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: SIMPÓSIO: Música e Pensamento Afrodiaspórico

Elaine Guedes de Barros

UNIRIO

elaineguedesmusica@gmail.com

Celso Garcia de Araújo Ramalho

UFRJ

celsoramalho@musica.ufrj.br

Resumo. Criado pelo Maestro Letieres Leite, o método Universo Percussivo Baiano (UPB) evidencia metodologias oriundas de práticas culturais que geram a música brasileira afro-originada para a educação musical. O método apresenta quatro princípios que fundamentam sua prática: 1) aprendizagem coletiva como agregadora, 2) clave rítmica e sua circularidade, 3) oralidade e seus processos de transformação entre os ritos e os gêneros da música popular e 4) historicidade das culturas musicais. Ele agrega o uso da escrita europeia como meio de transmissão e memória enquanto questiona a metodologia de ensino iniciada pela escrita, baseada na abstração racional da música, quanto à sua inadequação como princípio da aprendizagem da música brasileira afro-originada, baseada na corporalidade. Os objetivos da pesquisa, resultante de dissertação de mestrado, residiram em avaliar a adequação deste método ao ensino da música afro-originada. Consideramos bases epistemológicas voltadas à natureza antropológica e social do fazer musical, que tratam música como fruto de práticas e comportamentos, integrando-os à educação musical. Partimos de estudos de Édouard Glissant, Kofi Agawu e dos materiais didáticos de Letieres Leite. Pôde-se concluir que esta educação proposta pelo método UPB traz à tona práticas culturais de ancestralidades fundadas nas africanidades, o que nos permite incluir nas instituições de ensino a parte formadora do povo brasileiro que sofre apagamento, ampliando o conhecimento para compreensão de novos conceitos como: corpo-partitura, clave consciente, roda banto, e os aspectos emancipadores da criatividade em um contexto coletivo.

Palavras-chave. Letieres Leite, Universo percussivo baiano UPB, Sistema de claves, Música brasileira na escola

Ancestries of the UPB Method in Basic Education.

Abstract. Created by Maestro Letieres Leite, the “Universo Percussivo Baiano” (UPB) method highlights methodologies derived from cultural practices that produce Afro-



originated Brazilian music for music education. The method presents four core principles that underpin its practice: 1) collective learning as a unifying force; 2) the rhythmic clave and its circularity; 3) orality and its processes of transformation across musical rites and genres; 4) the historicity of musical cultures. It incorporates the use of European musical notation as a means of transmission and memory, while critically questioning the traditional method of teaching based on notation, a rational abstraction of music, as inadequate for learning Afro-originated Brazilian music, which is rooted in corporeality. The research's objectives, stemming from our master's thesis, focused on evaluating the suitability of this method for teaching Afro-originated music. We grounded our analysis in epistemological bases oriented toward the anthropological and social nature of making music, understanding music as the product of practices and behaviors, integrated in education. We built upon the studies of Glissant and Agawu, along with Leite's teaching materials. Our conclusion was that the education proposed by the UPB method brings to the surface cultural practices of ancestry founded in African heritage, allowing us to integrate into educational institutions the formative part of the Brazilian people that is often erased, and amplifying our knowledge by introducing new concepts such as the body-score, conscious clave, and the Banto circle, along with their emancipatory aspects of creativity in a collective context.

Keywords. Letieres Leite, Universo percussivo baiano UPB, System of time-line patterns; Brazilian music in school

1 Introdução

Este artigo procura descrever o método Universo Percussivo Baiano (UPB), desenvolvido pelo Maestro Letieres Leite. Resulta de pesquisa de mestrado que tem por objetivo identificar metodologias para a transmissão de saberes que fundamentam a música brasileira, baseadas na Ancestralidade, aqui percebidas como informações matriciais fundamentadas nas músicas religiosas de origens africanas (LEITE, 2017, p. 17). Trata-se de matrizes com regras, métodos e conceitos seculares que dão estrutura à música popular brasileira, mas também de um “diálogo concomitante com o estudo da história” abrangendo essas informações (p. 63), sua forma de transmissão e o aprendizado pela oralidade (p. 65). Consideramos aqui sua aplicabilidade pelo método UPB, na educação básica. Começamos com a conceituação do fundador do método:

O que seria então o método UPB? O UPB é um método que busca ensinar a música popular brasileira a partir da consciência de um conceito estrutural ligado às suas matrizes negras, obedecendo suas regras, métodos e conceitos seculares, em comum acordo com os conceitos de aprendizado musical desenvolvidos a partir da tradição de ensino musical europeu. (Leite, 2017, p. 37)



O Maestro Letieres Leite organizou o método UPB (Universo Percussivo Baiano), que contém quatro pilares fundamentais. O primeiro, sistema de claves e sua circularidade, trata de estruturas rítmicas compostas por sons de diferentes durações e timbres variados, que emprestam movimento ao corpo e identificam um gênero musical. Acontecem, segundo Letieres, sobre quatro pulsos, o que Nketia chama de *basic pulse*, onde se articulam os ritmos das palmas (1975, p. 126 apud Fernández, 1986, p. 55). Pulsos são períodos regulares, tendo-os como unidades primárias ou pulsações isomórficas não acentuadas (Kubik, 1985, p. 35). Menezes (2018, p. 96) nos fala da estratégia na qual os 4 tempos se sobrepõem a uma sequência de 16 pulsos, organizada por um referencial métrico abstrato, também tendencialmente isócrono, referencial partilhado pelos participantes do evento e onde os sons acontecem. A compreensão das quatro unidades primárias pulsantes indica que todos os elementos da música devem estar sob o governo do padrão rítmico concreto, de sons curtos e longos não equidistantes, esculpidos para marcarem o tempo: a clave (Agawu, 2006, p. 7), o que significa dizer que é o ritmo que tem primazia sobre a métrica e não o contrário. Pelo fenômeno da circularidade, sons articulados e não articulados podem dar início ao padrão rítmico, tal padrão podendo acontecer em qualquer lugar do pulso, no tempo ou contratempo, no quarto de tempo, etc., privilegiando assim a ideia de deslocamento do padrão sobre as diferentes estruturas métricas. Ou seja, o desenho da clave pode iniciar em quaisquer pontos determinados pelos pulsos, sofrendo pequenas modificações e originando gêneros e subgêneros da música brasileira (cf. figuras 1 e 2 abaixo). Essa mesma metodologia é utilizada para criar improvisos e convenções, compreendidas pelo corpo musical coletivo através dessa clave ou plataforma que liga todo o corpo musical, o menor DNA, denominado também por *timeline* ou linha-guia.

O segundo pilar do UPB trata da oralidade e reconhece nela uma rigorosa metodologia transmissora de conhecimento, neste caso, a musicalidade e seus significados, referendando as matrizes populares. Assim, essas culturas afro-originadas perpassam séculos. No Brasil, tanto os rituais religiosos quanto os brincantes abrigam conhecimentos que os mais novos aprendem pela tradição. Além dessa oralidade primária, temos hoje os aparatos tecnológicos como transmissores mas, também, recriadores, podendo impulsionar novas visões de mundo e construções sonoras.



O terceiro pilar do método UPB trata das dimensões histórica, social e política da música. Ao longo do tempo e das transformações em função da diáspora, originam-se novos ritmos e gêneros musicais, aos quais podemos chamar brasileiros. São as regiões das matrizes sonoras, sons culturais criados pelos povos sob suas compreensões de vida, onde se encaixam religiosidades, acertos sociais e acentos sonoros. As lentes utilizadas pelo método UPB nos permitem nos aproximar dos nascedouros desses repertórios e suas gêneses. Esses representam o Brasil em escolas de samba e outros subgêneros do samba; nos maracatus, nos carimbós, no baião; na música mineira; nos carnavais da Bahia; no funk carioca e em tantos outros gêneros.

O quarto pilar trata do sentido de coletividade na aprendizagem e na prática musical. São postos lado a lado diferentes instrumentistas, em níveis de dificuldade diferentes, a fim de fortalecer o desenvolvimento pessoal através do coletivo. Assim, a performance de um instrumentista precisa reconhecer e estar conectada à do outro, constituir um sentido musical, dando ao ensino-aprendizagem aspectos mais potentes através do coletivo na repetição constante do ostinato da clave. Esta é uma percepção presente nos candomblés como espaços de organização civil, social e religiosa, onde se preservam estruturas rítmicas próprias e ancestrais. O UPB estuda, assim, processos civilizatórios africanos em que os espaços da música fazem parte de maneira central da gestão da vida pública, epicentro de religiões e memória coletiva, assim como de processos educacionais. O método passou a se desenvolver no Instituto Rumpilezzinho, um *Laboratório musical de jovens* desde 2014, que tem a musicalidade afro-baiana como eixo de estudo e pesquisa e já formou mais de 500 jovens.

Tamarit (2021, p. [4]) define o conceito de claves como fundamentos ancestralizados que integram todos os elementos dessas “artes musicais”: toque, canto, dança e drama em frases musicais, cápsulas com sentidos e significados extramusicais em uma organização formal através de quatro instrumentos, um ferro e três atabaques. O primeiro, com campana de ferro simples ou dupla (gã ou agogô, respectivamente), inicia o desenho rítmico e os atabaques, instrumentos membranofones, cada qual com um tom ou frequência, nome e função específicas, o complementam. O maior e mais grave é o rum, que ornamenta em variações, baseadas na clave que rege a orquestra. O mais agudo e menor, é o lé, junto do médio ou rumpi, desenvolvem uma “base” junto ao ferro; são ciclos temáticos de base e floreio estruturante, ou aquilo sobre o qual aprendemos a prestar atenção. Um elemento em forma de ostinato mantém-se invariável, num nível mais superficial. Porém, num segundo nível, está a articulação cooperativa delineada



num pano de fundo métrico, em nível estrutural profundo, moldando a geração de texturas superiores e referências métricas.

2 Nasce o método UPB

O maestro Letieres cresceu entremeado pelo rigor envolvendo a questão rítmica e arquetípica. Podemos imaginar que os movimentos rítmicos dos elementos musicais nesses repertórios populares são aleatórios, mas ele afirma que não se dá desta forma. A clave governa o aspecto musical. A liberdade criativa se dá nesse rigoroso contexto coletivo. Numa projeção sobre as transformações em contexto não religioso da música brasileira popular, podemos identificar o papel do surdo de terceira no samba com a liberdade do rum. Entre as demarcações dos tamborins e surdos, ele tem a liberdade para os ornamentos.

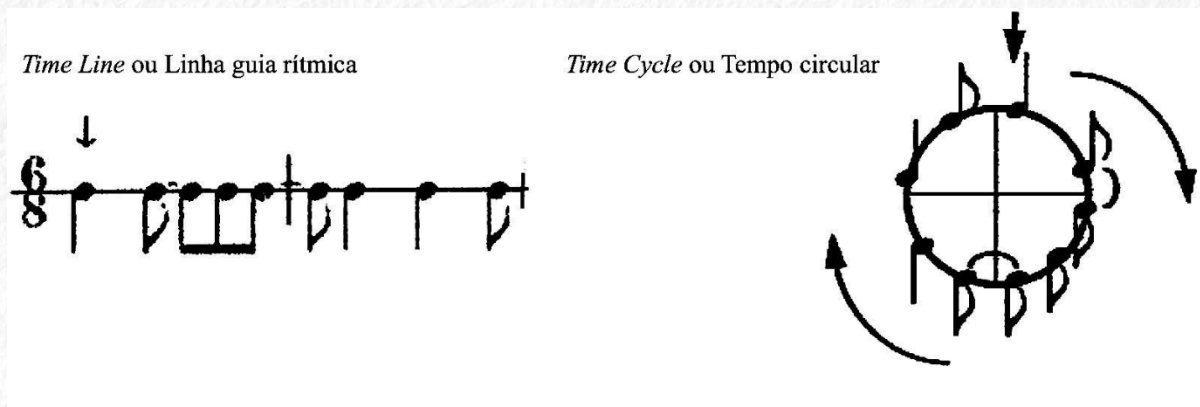
Letieres Leite, saxofonista, flautista, compositor e maestro insistiu nessa conscientização rítmica, afirmando que em 2020 já percebia outra forma de tocar uma composição. A grande relevância passa a ser a capacidade de cada um tocar de seu jeito, adquirindo uma independência na sua performance ou forma de tocar, dentro do conceito rítmico proposto, possibilitando originalidade.

A partir desse seu conhecimento, seu foco de observação passa a ser a própria produção fonográfica brasileira, reconhecendo as informações ancestrais ali contidas. “Todas saem da mesma árvore e as raízes dessas árvores são as nações do candomblé”, diz Letieres (Matos, 2020, p. 14). A escuta tem sido a forma do músico popular lidar com o repertório: na vivência musical em performances e com o fonograma como suporte para aprender a tocar, com ou sem o auxílio das cifras e notas escritas, criando familiaridade para os encadeamentos, a escuta atenta se incluindo na metodologia. Ele considera a audição repetida dos fonogramas para identificar as linhas rítmicas em cada instrumento.

Mas a identificação visual dessas claves e suas articulações rítmicas em forma de ostinato, com acentos definidos, articulações circulares, organizações formais, também está presente na proposta. Utilizando a escrita europeia, a circularidade no aspecto sonoro pode ter sua representação visual em diferentes formatos (ver figuras 1 e 2).

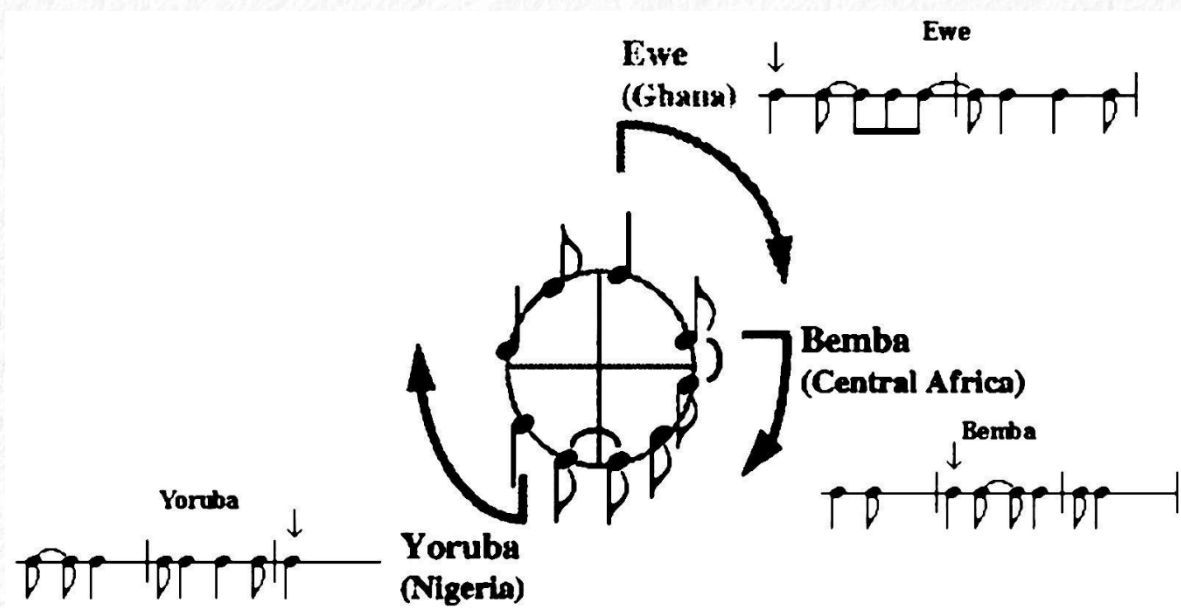


Figura 1 – Conceito de *timeline* e *time cycle*



Fonte: Anku, 2000, p. 1 apud Soares, 2021, p. 26.

Figura 2 – Percepção do ritmo Ewe em diferentes regiões da África



Fonte: Anku, 2000, p. 1 apud Soares, 2021, p. 26.

As metodologias mais empregadas na educação musical não reconhecem ou não utilizam o sistema de claves para ensinar música brasileira. Claves são organizações em combinações dos pés e metros, grupos menores ou incisos, fraco e forte ou longo e breve, assimétricos quando sobrepostos a uma fórmula de compasso segundo a notação tradicional, por se basearem numa rítmica aditiva e não divisiva. São os pontos onde o som das notas

principiam ou em seus maiores picos de intensidade: clave seria o métron originário, combinações de acentuações e timbres que compõem o ciclo que se repete.

A escrita é logocêntrica. A palavra “lógos” (grego λόγος) tem numa de suas acepções a razão enquanto substância ou causa do mundo (Abbagnano, 2019, p. 630). Há um limite e temos que aprender com esse limite da escrita para não reduzirmos os fenômenos a ideias preconcebidas das representações. Logocentrismo é um termo filosófico que se refere à tendência de colocar a palavra ou razão como o centro de um discurso ou texto. O alabê Gabi Guedes, percussionista que atuava no centro do palco da Orquestra Rumpilezz, nascido em Salvador, fala das sutilezas timbrísticas e rítmicas que não caberiam na partitura, mas também se refere às nuances do ritmo, que só se apreende através da prática na oralidade, existindo uma sonoridade do instrumento, e para cada sonoridade dessas teria que se criar um símbolo (Barros, 2017, p. 63). Portanto, lidar com a formalidade acadêmica da ancestralidade ocidental para essas sonoridades afro-originadas nos exige pensar em adaptações da escrita, talvez num processo sincrético, difícil, porém criativo, além da inclusão da escuta como passo inicial.

A prática de uma música caracterizada como ocidental europeia, mediada pela escrita, produz obras e performances vinculadas a padrões mais abstratos, ainda mais às alturas, em melodias e harmonias. A notação musical tem hoje forte vínculo com a academia e com as metodologias de ensino daí resultantes. Os gêneros populares são dominados pela própria performance, são resultados musicais corporalizados.

No aspecto metodológico, Letieres usa os conceitos *clave consciente* como aquele que pratica uma memória corporal com respeito à clave, pela repetição da mesma, até que ela direcione o músico no aspecto rítmico; e *corpo partitura*, a clave impressa nos movimentos corporais. Aplica-se a concretude da performance como objeto. Para Paulo Freire (1992, p. 16-17), os corpos físicos se molham da cultura e da história, carregando a memória e habitando o mundo: “Na sintaxe ou na organização popular do pensamento, se descreve o objeto e não o seu conceito.” (Freire, 2001, p. 29). Para o UPB, a Música é concreta e seu princípio é a performance.

A oralidade é um sistema fundamentado pela historicidade e ancestralidade de repertórios compreendidos pelas origens culturais de populações. Mesmo músicas que despertam menor ambiguidade métrica, vistas como construções mentais diante do fenômeno musical, podem ser consideradas polimétricas em decorrência da formação cultural de quem as



ouve (Cardoso, 2006, p. 124). Ou seja, as culturas produzem modelos como resultado de um processo de construção social, validado por aqueles que fazem parte e que participam de uma mesma tradição.

Os termos da partitura são termos pressupostos de acordos da civilização ocidental. No contexto do candomblé, a linha-guia se transmite pela oralidade como um fenômeno modelo. Numa música de tradição oral, a teoria está implícita na prática musical, em que códigos e representações sonoras as tornam reconhecíveis, viabilizando sua transmissão, reprodução e posterior decodificação “por parte daqueles a cuja manifestação musical foi destinada” (Corrêa; Pitre-Vásquez, 2014, p. 49 apud Candemil, 2019, p. 3).

Na escrita da partitura os símbolos e durações são padrões métricos originados nas culturas ocidentais. Nas línguas e músicas ocidentais antigas, a forma de contrastar o ritmo se dá pela oposição entre breve e longa, hoje “traduzido” para fraco e forte. Não é a mesma coisa nas concepções africanas, onde é também essencial a importância das diferenças tímbricas, e as durações e intervalos não podem ser representados com precisão quando baseadas no metro ou medidas com outras ancestralidades, não há uma estrutura da escrita formal europeia que atenda a esses padrões. “Quando o ouvinte está diante de um ‘idioma’ musical totalmente estranho, ele tende a percebê-lo a partir de referenciais que ele já possui” (Cardoso, 2006, p. 63). Ou seja, uma mesma música pode, pelo “olhar” do ouvinte, gerar transcrições distintas, tomando as transcrições, de certa forma, por signos a partir de sinais conectados aos eventos sonoros (Cardoso, 2006, p. 63). E apesar de todas essas diferentes especificidades e possibilidades de representar a arte musical, Letieres utilizou o instrumento da escrita para criar métodos de praticar claves oriundas do candomblé para vários instrumentos não pertencentes a esse contexto afro-originário (ver exemplo musical 1).



Exemplo musical 1: Estudo sobre a clave do samba afro para o baixo

Estudos sobre a clave do Samba Afro

Baixo Letieres Leite

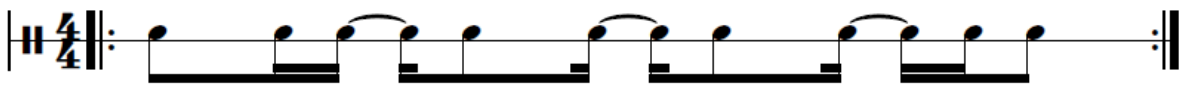


Fonte: Leite, [2022], aula 11

3 Gêneros musicais que nascem das clave

A circularidade das claves rítmicas acontece a partir de uma inversão da clave-mãe, aquela que é a clave na posição fundamental, quando, a partir da contagem de quatro pulsos, tocamos uma clave invertida, iniciando agora o ostinato da clave a partir do terceiro tempo, por exemplo. A clave-mãe está representada no exemplo musical 2. No exemplo subsequente (figura 3, abaixo), utilizamos sílabas e ritornello para referendar a circularidade, a duração e a intensidade. A circularidade pode ser percebida quando a mesma clave pode ser utilizada deslocando o início do ciclo para outros pontos da clave (Scott, 2019, p. 29).

Exemplo musical 2: Posição fundamental do cabila



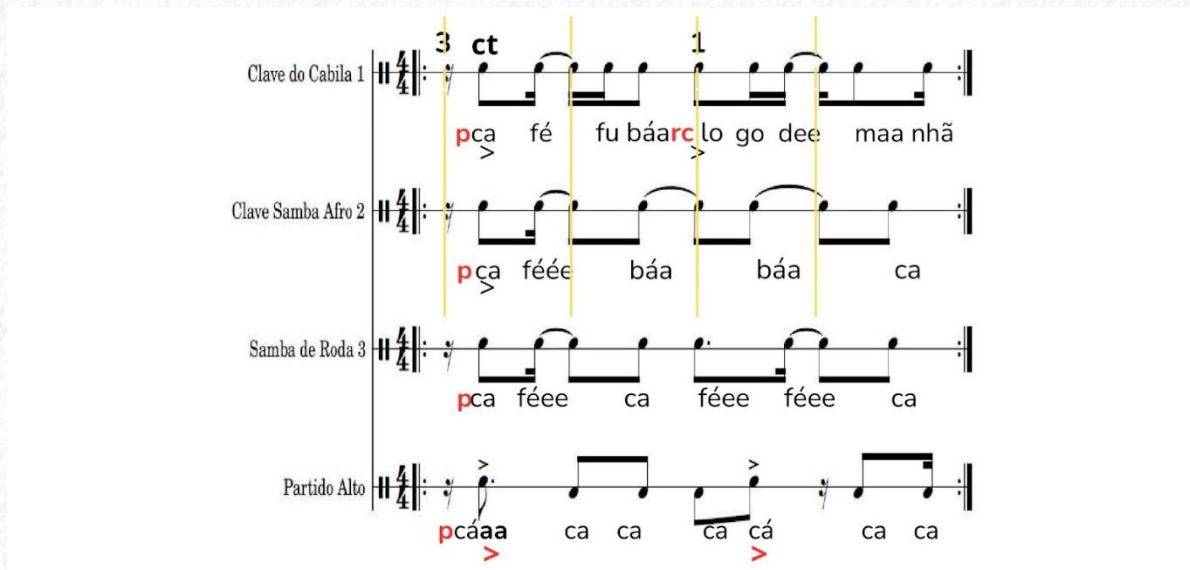
Fonte: a autora

Na percepção do compasso, tempos fortes coincidem com a contagem dos pulsos. A percepção de deslocamento sobre esta expectativa se denomina síncope. Porém, é uma característica intrínseca das claves não se referenciarem nesta co-incidência do pulso e tempos



fortes, gerando ainda a percepção de assimetria no compasso. Colocamos no exemplo da Figura 3 a representação dessas sonoridades e suas temporalidades, vistas espacialmente, acrescentando em amarelo as barras dos pulsos em simetria com o compasso, o que nos permite visualizar a não coincidência dos sons e dos pulsos (p = obstrução labial representando pausa; rc = respiração curta):

Figura 3: Clave-mãe gerando novos gêneros musicais



The figure displays four musical staves, each representing a different style derived from the 'Clave-mãe' structure. Each staff is in 4/4 time and includes a measure of notes with corresponding lyrics. Yellow vertical lines indicate pulse positions. Red 'p' and 'rc' labels are used to denote specific linguistic or breath-related events.

- Clave do Cabila 1:** Notes: $\frac{3}{4}$ ct, $\frac{1}{4}$. Lyrics: p_>ca fé fu báa rc_> lo dee maa nhã.
- Clave Samba Afro 2:** Notes: $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{4}$. Lyrics: p_>ca féee báa báa ca.
- Samba de Roda 3:** Notes: $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{4}$. Lyrics: p_>ca féee ca féee féee ca.
- Partido Alto:** Notes: $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{4}$. Lyrics: p_>cáaa ca ca ca cá ca ca.

Fonte: Leite, [2022], aula 11.. Legenda: (p = obstrução labial representando pausa; rc = respiração curta)

Na figura 3, temos o Cabila (1) na posição invertida ao começar no terceiro tempo da clave-mãe, Cabila, em posição fundamental. É a partir dela que se formam os subgêneros como demonstrado acima. Eles coincidem na estrutura da clave do cabila, mas eliminando subdivisões, ligando e reorganizando sons e silêncios, nascem os novos subgêneros de sambas.

Letieres já buscava essa integração com a academia a partir da escrita, visando estender a compreensão sobre a cultura afro-originada com recursos institucionalizados. Em termos didáticos, podemos utilizar essa contagem similar à estrutura do compasso 4/4. Chamamos similaridade porque, além do compasso ser uma medição temporal desarticulada na sua essência da gênese dessas claves rítmicas, estas têm os tempos fortes compreendidos como síncope ou anacruses a partir do conceito de compasso. Isto significa deslocamentos a partir

de padrões externos a essas culturas da clave, dando à contagem de compasso em seus quatro tempos uma prioridade. Mas a prioridade está no acontecimento da frase rítmica em ostinato, e os tempos que a clave determina como fortes no seu desenho como um todo, independentemente da estrutura rígida da contagem de compasso, têm desenhos rítmicos desempenhados por sons agudos, médios e graves na estrutura matricial. Esta contagem dos pulsos que Letieres evidencia se dá atrelada ao movimento corporal, com a contagem do tempo e contratempo se dando no deslocamento dos pés e no balanço lateral dos corpos. Nesse deslocamento, os floreios e as bases originalmente desenhadas pelos ferros e tambores principais vão coordenar os movimentos corporais, e serão mantidos no andamento estabelecido coletivamente, com todos vendo e ouvindo a todos na busca da sincronicidade, Letieres denominou roda banto, com movimentos coletivos estabelecendo o pulso.

No curso do Instituto Rumpilezzinho (aula 8), o exemplo da música Maricotinha, de Dorival Caymmi, cantado e tocado por Tom Jobim, mostra como as claves podem aparecer no arranjo. Sobreposta ao piano tocando a clave do partido alto, a melodia contém todos os acentos naturais da clave-mãe do Cabila, executada pela voz: “se fizer bom tempo amanhã, se fizer bom tempo amanhã, eu vou...” (ver exemplo musical 2, acima).

Esses tempos e desenhos sonoros não são apenas articulações musicais ligadas às danças, são falas rituais oriundas e voltadas para a religiosidade, muito definidas. São executadas por tambores de diferentes timbres, agogôs com funções determinadas, dentro do candomblé. Mas, ao se transformarem em ritmos populares, os timbres vão se modificando, em função do uso de novos instrumentos, muitos elétricos, como guitarra e baixo. Uma boa pergunta é se as novas formações respeitam ou não as relações de frequências com os instrumentos originais: será que, em algum momento, um baixo está substituindo o “desenho do agogô”? Se sim, esta seria uma escolha com o conhecimento apropriado sobre essas estruturas originais?

4 O Método UPB na Escola

No método UPB, de Letieres Leite, o primeiro passo para uma aula é a visibilidade uns dos outros e a possibilidade de se movimentarem juntos a fim de encontrar um mesmo pulso. Para tal, apenas bater palmas para marcar o tempo pode não ser suficiente. O valor do



movimento corporal a partir de um gesto mais amplo ajuda a perceber e sincronizar esse acordo sobre o andamento, utilizando outros marcadores dessa trajetória temporal do som, para além de uma única parte do corpo, como base de sincronicidade. A roda banto é um princípio metodológico e cultural, assim como a escolha da clave, com sua historicidade, exercitando decisões coletivas.

A aceitação do repertório da música brasileira afro-originada pela escola nos pede reflexões. Segundo Morgan (2017, p. 20-21), a história da teoria da música erudita ocidental, incluindo os seus ramos especulativos e práticos, via no repertório canônico a função de fornecer modelos ou “regras de imitação” para a manutenção de pressupostos estéticos e técnicos nela encarnados. Com isto, a teoria musical trazia a convicção de que há uma forma correta de entender e realizar as relações musicais, e um jeito errado correspondente. Morgan reconhece que a noção de cultura se modificou e aquela era uma visão de mundo que tinha o conceito tradicional de cultura como um complexo unificado de elementos funcionando juntos “para criar um todo integrado e homogêneo” (Morgan, 2017, p. 37). Ao abordar os cânones composicionais da música ocidental, ele concorda que é necessário, no mundo contemporâneo, não um cânone autoritário em sua unidade ou visão de centralidade, nem tão pouco uma possibilidade de cânone amorfa e totalmente abrangente, mas, sim, um conjunto de múltiplos cânones que, vistos individualmente, são relativamente precisos em seus delineamentos (Morgan, 2017, p. 40). O resultado seria a intersecção de muitas maneiras complexas tornando-se frutíferas, mantendo ainda a noção de muitos cânones convivendo juntos e produzindo novas musicalidades. Em premissas canônicas repensadas fundamentalmente à luz das pluralidades musicais e culturais dos nossos dias, uma estrutura multicanônica seria a resposta mais realista a um mundo com múltiplas tradições, remodelado em vivas e contemporâneas imagens mais incertas.

A mão que manuseia a caneta não desenha um movimento do corpo, nos aponta Glissant (2022, p. 152), para quem a oralidade, ao contrário, não pode ser separada do movimento do corpo sustentando a si mesmo ou à poética. Como afirma Glissant (2022, p. 153), “não é a estrutura semântica da frase que ajuda a escandir a fala, é a respiração de quem fala que comanda essa escansão: atitude e métrica poéticas por excelência”. Esta estrutura da linguagem enquanto formadora de expressões também musicais, ajuda a explicar diferenças



seminais na musicalidade, em sua relação com as possibilidades que o corpo encontra como sujeito.

A formalização do estudo tradicional iniciando na compreensão da partitura é uma lente insuficiente. Letieres Leite propõe formas para melhor perceber e dominar aquilo que já se faz nas manifestações da cultura. O corpo partitura tem por objetivo uma “escrita” ou registro através da memória corporal na compreensão da clave, coordenando todos os outros componentes. O estado de *em clave* registra e produz o acontecimento musical através de atividades coletivas múltiplas, trabalhadas simultaneamente: pulsação (pés), clave (palmas), cantar melodias, transportá-las para outros instrumentos, realizando pulsações secundárias na execução dos entornos dos toques, onde a clave é a referência principal. A intenção é que os estudantes interiorizem as claves, tornando-as inerentes à execução musical por uma compreensão detalhada e corporificada das mesmas, sem necessariamente utilizar o auxílio das percussões (Scott, 2019, p. 26).

Uma das características da música ancestral africana, segundo Primos (2001), é a necessidade de expressão pessoal no grupo, o que nos leva a crer que este procedimento do improviso na prática musical pode ser entendido socialmente como princípio. Primos (2001, p. 2, tradução nossa) compreende a música africana como um “veículo social aceitável de autoexpressão, para comunicar musicalmente” e que, sendo a música inseparável dos movimentos do corpo é uma “parte do ser social e espiritual de uma pessoa, inseparável da experiência de vida” (Primos, 2001, p. 1, tradução nossa). Quando os professores africanos ensinam música africana, ela é intrinsecamente ligada aos movimentos do corpo e por isso são cantadas em pé: “A música funciona como numa conversa, cantando uns para os outros, dividindo a música e reagindo uns para com os outros” (Primos, 2001, p. 11, tradução nossa).

5 Considerações finais

Para Glissant (2005, p. 44), no mundo contemporâneo, estamos criando novos gritos numa passagem da escrita para a oralidade, manifesta no movimento dos corpos, “na redundância, na preponderância do ritmo, na renovação das assonâncias”, que se dá longe do pensamento associado à escrita, este, o da imobilidade, da transcendência e da tradição encadeada do pensamento linear (p. 47).



Agawu afirma que, ao longo dos séculos, transmitiu-se uma habilidade impressionante na música africana, a do cultivo da pluralidade ao se tocar polirritmicamente em conjunto, de forma muito disciplinada. Nessa forma grupal e polirrítmica cada músico mantém a integridade da sua parte ao mesmo tempo que garante a coordenação do conjunto como um todo, onde o desempenho correto é restringido pelas estruturas culturais como ponto de referência, as claves ou timelines.

A partir da análise aqui descrita do método UPB de Letieres Leite em relação às proposições de concepção da música enquanto fenômeno social por Glissant, Agawu e outros, podemos concluir que a percepção de alteridade em sociedades construídas com migrações, múltiplas etnias e, como no Brasil, com a maior diáspora de povos africanos escravizados, as disputas na transmissão cultural passam pela política nas instituições. Nessa convivência forçada entre etnias, a música é um resultado não apenas técnico, mas poético, em expressões de resistência, enfrentamento, sincretismos astuciosos substituindo a força, ou mesmo o silenciamento de povos. Identificar os frutos dessas relações e como se fazem ouvir e renascer em novos repertórios, eis a proposta embutida na lente de Letieres Leite. Sua técnica sustenta os princípios de Glissant e Agawu de forma prática, e demonstra quanto temos de conteúdos, frutos das culturas, que estão à disposição da música brasileira, que não se fundamenta tão somente na cultura ocidental. Os sons dessa poética podem ser aplicados e relacionados aos sons do Brasil. Podemos ouvi-los em nossas músicas. Identificar os frutos dessas relações e como se fazem ouvir e renascer em novos repertórios, eis a proposta embutida na lente de Letieres Leite.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAWU, Kofi. Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the "Standard Pattern" of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, v. 59, n. 1, p. 1-46, 2006.

ANKU, Willie. Circles and Time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music. *Music Theory Online*, v. 6, n. 1, 2000. Disponível em: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.anku.html>. Acesso em: 15 fev. 2025.



BARROS, Iuri Ricardo Passos de. *O Alagbê: entre o terreiro e o mundo*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

CANDEMIL, Luciano da Silva. Por que a linha-guia é uma linha-guia? In: XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2019, Pelotas. *Anais do...* São Paulo: ANPPOM, 2020.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A Linguagem dos tambores*. 2006. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CORRÊA, Antenor F.; PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. Ritmos Diatônicos: isomorfismos entre los patrones rítmicos y de alturas, natularidad o arbitrariedad? *Música em Perspectiva (UFPR)*, v. 7, n. 2, p. 41-61, 2014.

FERNÁNDEZ, Rolando Antonio Pérez: *La Binarización de los Ritmos Ternários en América Latina*. Havana: Ediciones Casa de las Américas: Havana, 1986.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Paulo. *Política e educação: ensaios* / Paulo Freire. -5. ed - São Paulo, Cortez, 2001. (Coleção Questões de Nossa Época; v.23)

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. Poética natural, poética forçada. Tradução de Thadeu C. Santos e Henrique Provinzano Amaral. *Criação & Crítica*, n. 32, p. 149-161, 2022.

KUBIK, Gerhard. The Emics of African Musical Rhythm. AVORGBEDOR, Daniel; YANKAH, Kwesi (Eds.). *Cross Rhythms: occasional papers in African folklore*. Indiana University: Bloomington, 1985. v. 2. p. 26-66.

LEITE, Letieres. *Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência*: LeL Produções Artísticas, Salvador, 2017.

LEITE, Letieres. *Laboratório Rumpilezzinho: uma metodologia de Letieres Leite*. [S.l.], [2022]. Curso oferecido no site Hotmart: Rumpilezzinho | Laboratório Musical. Disponível em: <https://hotmart.com/pt-br/marketplace/produtos/laboratorio-rumpilezzinho-uma-metodologia-de-letieres-leite/C76984435G>. Acesso em: 28 jul. 2024.

PRIMOS, Kathy. Africa. In: HARGREAVES, D.; NORTH, A. (Eds.). *Musical Development and Learning: the international perspective*. Londres, Nova Iorque: Continuum, 2001. p. 1-13.



MATOS, Luciano. Entrevista Letieres Leite: "Toda música brasileira é afrobrasileira.". [S.l.], *El Cabong*, 18 mai. 2020. Disponível em: <https://elcabong.com.br/entrevista-letieres-leite-toda-musica-brasileira-e-afrobrasileira/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

MORGAN, R. Repensar a cultura musical: reformulações canônicas na era pós-tonal – *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 19-42, 2017.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global, 1977.

NKETIA, J. H. Kwabena. *The Music of Africa*. London: Gollancz, 1975.

SCOTT, Guilherme. *Universo Percussivo Baiano de Letieres Leite – Educação Musical Afro-Brasileira: possibilidades e movimentos*. Monografia (Mestrado profissional em criação musical/intérprete) – Escola de Música, Universidade da Bahia, Salvador, 2019.

SOARES, Wanderson Lopes. *Grafando o Vento? A Regência Musical de Letieres Leite*. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

TAMARIT, Ferran. Fundamentos Musicais Ancestralizados no Candomblé Ketu Gt 10 "Etnomusicologia Negra: Caminhos, Contribuições, Pensamento e Legado". In: X Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Porto Alegre, 2021. *Anais do...* Porto Alegre: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2021.

