



Jongo de piano: processo de construção e interpretação de um arranjo para piano do jongo *Preta Velha Jongueira*

Verónica Fernandes¹

UNIRIO/PPGM

Mestrado

Subárea do SIMPOM: *Teoria e Práticas da Interpretação Musical*

veronicasantosfernandes@edu.unirio.br

Resumo: O objetivo deste trabalho é a apresentação do meu processo do arranjo para piano solo do jongo *Preta Velha Jongueira*, de Lazir Sinval, assim como a demonstração dos caminhos percorridos para a elaboração da sua interpretação. Desta forma, realizei uma pesquisa acerca dos elementos que caracterizam o Jongo, a qual partiu das seguintes premissas: os pianistas que pretendem abordar o piano afro-brasileiro devem conhecer a fundo os instrumentos que dão voz ao gênero que pretendem representar, de forma a serem capazes de transpor, para as teclas, toda a riqueza rítmica e sonora que o caracteriza; o Jongo é uma manifestação cultural afro-brasileira com idiosincrasias que necessitam de uma metodologia que as respeite e abranja, sendo a roda o espaço de verdadeira aprendizagem deste; e a música de matriz africana é caracterizada por um fenômeno de circularidade que é contemplado através do conceito de clave que é a menor porção rítmica que define um ritmo. Desta forma, transcrevi os toques dos tambores do Jongo da Serrinha (caxambu, candongueiro e tambu), das palmas, e de dois passos de dança (tabeado e mancador). Conhecidos estes elementos, fiz a sua tradução para o piano, contemplando seus recursos técnico-instrumentais (toque, dedilhado ao teclado, uso dos pedais). Por fim, apresentei o meu arranjo de jongo para piano, assim como a minha interpretação para ele. No futuro, será importante enriquecer a partitura com mais elementos que forneçam caminhos interpretativos para que outros pianistas o possam tocar.

Palavras-chave: jongo da Serrinha; tambores nas teclas; partitura corporal; arranjo; interpretação pianística.

Jongo de piano: process of construction and interpretation of a piano arrangement by the Jongo *Preta Velha Jongueira*

Abstract: The objective of this work is the presentation of my process of construction of the solo piano arrangement of the jongo *Preta Velha Jongueira*, by Lazir Sinval, as well as the demonstration of the paths followed for the elaboration of its interpretation. In this way, I carried out a research on the elements that characterize Jongo, which started from the following premises: pianists who intend to approach the Afro-Brazilian piano must know in depth the instruments that give voice to the genre they intend to represent, in a to be able to transpose, to the keys, all the rhythmic and sound richness that characterizes him; Jongo is an Afro-Brazilian cultural manifestation with idiosyncrasies that require a methodology that respects and embraces them, with the roda being the space for true learning; and African-based music is characterized by a phenomenon of circularity that is contemplated through the concept of clave, which is the smallest rhythmic portion that defines a rhythm. In this way, I transcribed the beats of the drums of Jongo da Serrinha (caxambu, candongueiro and tambu), of the clapping, and of two dance steps (tabeado and limp). Once these elements were known, I translated them to the piano, considering its technical-instrumental resources (touch,

¹ Orientada por Prof. Dr. Clifford Hill Korman. Bolsista Cnpq.

keyboard fingering, use of pedals). Finally, I presented my jongo arrangement for piano, as well as my interpretation for it. In the future, it will be important to enrich the score with more elements that provide interpretive paths for other pianists to play.

Keywords: Jongo da Serrinha; drums on keys; body score; arrangement; pianistic interpretation.

1 Introdução

Pretendo, com este artigo, demonstrar o meu processo de elaboração de um arranjo do jongo² *Preta Velha Jongueira*, de Lazir Sinval³, para piano solo, assim como o processo de construção da sua interpretação. Para tal, parto de três premissas que orientam a presente pesquisa: (1) os pianistas que pretendem abordar o piano afro-brasileiro devem conhecer a fundo os instrumentos que dão voz ao gênero que pretendem representar, de forma a serem capazes de transpor, para as teclas, toda a riqueza rítmica e sonora que o caracteriza; (2) o Jongo é uma manifestação cultural afro-brasileira com idiossincrasias que necessitam de uma metodologia que as respeite e abranja. Neste sentido, o espaço de verdadeira aprendizagem do Jongo coincide com o espaço onde este se manifesta: a roda; e (3) a música de matriz africana é caracterizada por um fenômeno de circularidade que é contemplado através do conceito de clave.

Em relação à primeira premissa, alguns investigadores estudaram exaustivamente de que forma alguns pianistas consagrados utilizaram os recursos do piano para fazer alusão a sonoridades provenientes de outros instrumentos, como é o caso da pianista Luísa Oliveira que, na sua pesquisa sobre piano no choro, sistematiza os procedimentos de redução, síntese ou estilização dos instrumentos característicos dos grupos de populares que foram utilizados por pianistas desde Ernesto Nazareth a Cristóvão Braga e Laércio de Freitas (OLIVEIRA, 2017). Da mesma forma, Grajew (2016) mostra-nos as relações entre a escrita de Egberto Gismonti para piano e o idiomatismo do violão, nas composições *7 Anéis* e *Karaté*. Neste mesmo sentido, Martins apresenta a forma como Gismonti sintetizou, no piano, o ritmo e a sonoridade das alfaias, do gonguê e da caixa na sua composição *Maracatu* (MARTINS, 2014)⁴.

² Escreverei Jongo com letra maiúscula para me referir à manifestação cultural; sempre que me referir a uma música/composição usarei jongo com letra minúscula.

³ Para escutar a música original *Preta Velha Jongueira*, da compositora e jogueira Lazir Sinval, acessar <https://www.youtube.com/watch?v=utgfvkpkNQU> (JONGO..., 2020).

⁴ Sobre este assunto, encontramos alguns métodos de piano popular brasileiro que nos dão preciosas informações acerca da construção de uma interpretação ao piano de gêneros que não o contemplam na sua formação inicial,

A segunda constatação relaciona-se diretamente com as metodologias negras de aprendizagem, que apontam para a inexistência de conhecimento filosófico ou científico dissociado do canto, dos tambores e da performance corporal, da mesma forma que não existe dissociação de teoria e prática: “é no fazer que mora o saber” (CURSO..., 2020, 45min30s).

Neste sentido, o espaço de verdadeira aprendizagem do Jongo coincide com o espaço onde este se manifesta: a roda (A ESQUERDA..., 2020). A roda simboliza a igualdade e o equilíbrio entre os seus participantes, sendo o lugar onde jovens e velhos, aprendizes e veteranos se reúnem lado a lado e aprendem através da interação. Esta, além de permitir o contato visual fundamental para a aprendizagem através da imitação e da oralidade (método privilegiado neste tipo de manifestação), convida todos os seus membros a participar de forma ativa: ora ocupando o centro da roda como dançarinos solistas, ora se movimentando na roda como parte do conjunto; ora cantando, ora respondendo o coro em uníssono; ora tocando instrumentos, ora batendo palmas (IPHAN, 2005, p. 36).

Por fim, Letieres Leite defende que a complexidade rítmica da música brasileira de matriz africana, que se alicerça na polirritmia, não consegue ser abrangida através das limitações da barra de compasso, a qual reflete uma forma europeia de pensar e fazer música. Esta limitação deve-se ao fato de existir um fenômeno de circularidade na música de afro-brasileira, a qual não é abarcada através da linearidade sugerida pela marcação de compasso. Desta forma, o autor defende que esta se organiza através de “padrões rítmicos mínimos regulares” aos quais dão nome de “clave”, a qual é entendida como “a menor porção rítmica que define não só um ritmo, como aponta para a sua localização geográfica, sua origem e percurso étnico e histórico” (LEITE, 2017, p. 17-18).

No próximo ponto, irei contextualizar histórica e culturalmente o Jongo da Serrinha, transcrevendo os toques dos tambores (caxambu, candongueiro e tambu), das palmas e de dois passos de dança (tabeado e mancador). De seguida, no terceiro ponto, apresento o arranjo interpretação do jongo *Preta Velha Jongueira*, de Lazir Sinval. Para tornar o meu processo o mais próximo possível do leitor, incluirei, em rodapé, links para os eventos musicais comentados.

como é o caso de: *Inside the Brazilian Rhythm Section* (FARIA; KORMAN, 2001); *Primeira Dama: A música de Dona Ivone Lara* (BRAGA, 2003); *Rítmica e levadas brasileiras para o piano* (COLLURA, 2009); *Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros: Baião, Jongo & Maracatu* (PEREIRA, 2018). Além destes, alguns pianistas contemporâneos consagrado, como o próprio Leandro Braga ou Claudio Dauelsberg partilham o seu conhecimento e didática em canais do *youtube*; *A Esquerda do Piano* (BRAGA, 2020) ou *Série Dicas* (DAUELSBERG, 2021).

2 Jongo da Serrinha

O Jongo é uma manifestação cultural brasileira de origem africana que engloba canto, dança e toques característicos dos tambores, e que nasceu nas fazendas de café do Vale do Paraíba da região sudeste do Brasil. Nestas fazendas trabalhavam escravos de origem Bantu⁵, que se reuniam para cantar, tocar e dançar para amenizarem o cansaço do trabalho e a saudade da sua terra natal (ROCHA, 2018, p. 30; IPHAN, 2005, p. 6, 13).

No período pós-abolicionista (séculos XIX/XX), deu-se um novo fluxo migratório desses povos para centros urbanos em busca de inserção nos mercados de trabalho. Com eles, viajou também o Jongo, que, na cidade, foi se enfraquecendo. É neste ponto que a comunidade da Serrinha⁶ merece destaque, pois através do Mestre Darcy do Jongo, figura essencial para a manutenção desta manifestação, preservou e reinventou o Jongo com os pés fincados na tradição (ROCHA, 2018, p. 36-37).

Darcy foi um músico apaixonado pelo Jongo e o disseminou⁷ ao mesmo tempo que o transformou, tendo experimentado a inclusão de outros instrumentos, tanto melódicos quanto harmônicos, num gênero que, na sua origem, era formado exclusivamente por instrumentos de percussão:

a gente adaptou o violão, adaptou o contrabaixo, já botei até pistão para tocar, trombone, mas os purista não aceitam muito né, mas eu gosto assim [...]você pode tocar até piano! [...] Fui censurado por muitos. Mas usei, eu queria ver como é que ficava, não é? E ficou muito bom (Mestre Darcy do Jongo *apud* FITAMARELA, 2020, 2min15s).

Desta forma, ao mesmo tempo que Mestre Darcy respeitou a história e tradição desta manifestação, conseguiu torná-la mais apelativa a um público mais jovem. Assim, de forma gradual, o Jongo foi extrapolando os limites geográficos do morro da Serrinha, penetrando novos territórios, universidades e teatros (ROCHA, 2018, p. 42).

⁵ Grupo etnolinguístico oriundo da África central (por exemplo, Angola, Congo, Moçambique) que ocupou as áreas do sudeste e centro oeste do Brasil, promovendo mão de obra escrava para as plantações, engenhos e garimpos. Para mais informações sobre cartografias afro-brasileiras assistir: https://www.youtube.com/watch?v=hkUrcdDF_8.

⁶ Morro localizado em Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro.

⁷ Neste ponto, devo salientar a grande importância da Vovó Maria Joanna, mãe do mestre Darcy, que o incentivou a abrir as rodas de jongo às crianças, para que estas aprendessem e participassem de forma ativa nesta arte que se estava perdendo (IMPÉRIO..., 2014).

2.1 Transcrição dos elementos rítmicos

Apesar de o Mestre Darcy ter incluído instrumentos harmônicos e melódicos no Jongo, a estrutura rítmica deste é dada, essencialmente, através da combinação de três tambores⁸: candongueiro, caxambu e tambu⁹. Assim, é a partir do entendimento da clave de cada um deles que se estrutura canto, dança e se acrescenta outro tipo de instrumentação.

Exemplo 1: Toque do Candongueiro e do Caxambu transcrito por ROCHA (2018, p. 48).
s – som solto, p – som preso, e t – tapau (estalo moderado)¹⁰

No exemplo 1, apresento as claves do candongueiro (tambor agudo) e o caxambu (tambor médio). No exemplo 2, apresento a minha transcrição do toque do tambu (tambor grave) a partir dos elementos que identifiquei no improviso do Thiago da Serrinha (COMUNIDADE..., 2021, 20min30s). O tambu, ao contrário do candongueiro e caxambu, que possuem toques definidos, tem a função de improvisar dentro dos acentos do candongueiro e caxambu, como se de um canto se tratasse.

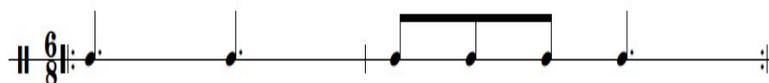
Exemplo 2. Toque do tambu: transcrição minha a partir tambor da audição da *live* do Thiago da Serrinha (COMUNIDADE..., 2021).

⁸ Esta junção corresponde, segundo Thiago da Serrinha, à estrutura Bantu de tocar tambor, a qual consiste na conjugação de três tambores que tocam segundo uma hierarquia que define a função de cada um: existe um tambor agudo que faz a base; um tambor médio grave que pode repetir o que o agudo está fazendo, ou compõe o toque com uma outra célula de base; e um tambor grave que, geralmente, completa os dois tambores agudo e médio (COMUNIDADE..., 2020, 20min40s).

⁹ Assista à *live* de Thiago da Serrinha demonstrando a junção do toque dos três tambores: <https://www.youtube.com/watch?v=6go6HQWG2AY&t=2272s> (37min26s). Pode ainda encontrar nesse mesmo link a explicação de cada toque separadamente: candongueiro: 20min10s; caxambu: 19min40s; tambu: 20min30s.

¹⁰A notação apresentada, com três linhas e clave de letras é inspirada no trabalho de Luiz D'Anunciação (2008, p. 79-80 *apud* ROCHA, 2018, p. 48) que apresenta a “melódica percussiva (...) constituída de três entonações tímbricas: o som solto, o som preso e um estalo moderado, tecnicamente chamado tapau, entre outros nomes”.

Além dos tambores, temos as palmas que, mais do que cumprir um papel musical, na medida em que reforçam os acentos e o balanço promovido pela subdivisão ternária, têm ainda a função de envolver todos os jongueiros no fazer musical, conectando-os através de um mesmo pulsar (Exemplo 3).



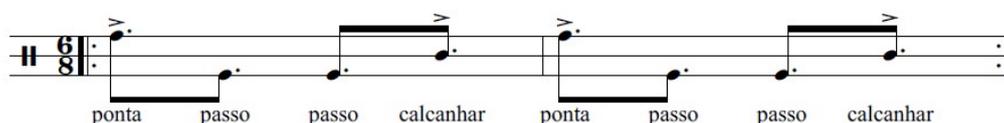
Exemplo 3. *Palmas*: Transcrição minha a partir da participação em rodas de Jongo.

Os três tambores e as palmas encontram-se no momento da finalização, numa convenção rítmica com o nome de *Machado!*¹¹ (Exemplo 4). Não existe um lugar preciso para ser gritado *Machado!*, mas, uma vez falado, todos os elementos da roda se preparam para fazer a convenção final (A ESQUERDA..., 2020, 13min20s).



Exemplo 4. *Machado!*: Transcrição minha a partir dos exemplos do show do grupo Jongo da Serrinha (apud FITAMARELA, 2021).

Como já foi referido, existe uma relação profunda entre os elementos rítmicos presentes nos tambores e aqueles que são visíveis através dos passos de dança¹². Desta forma, transcrevo os passos usados no Jongo da Serrinha, o tabeado (Exemplo 5) e mancador (Exemplo 6), os quais têm em comum o fato de enfatizarem uma divisão binária do tempo.



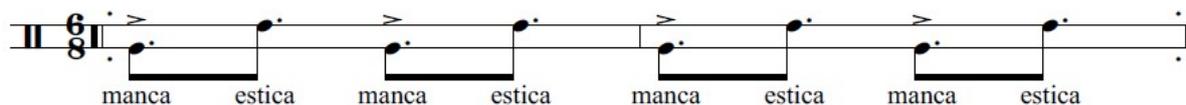
Exemplo 5. Tabeado: transcrição minha a partir da minha experiência pessoal, observando e participando em rodas de Jongo.¹³

¹¹ Para escutar a finalização *Machado!* pelo Jongo Serrinha acesse:

https://www.youtube.com/watch?v=RK_9jKKzMeI&t=174s. (FITAMARELA, 2021, 1h05min42s).

¹² Consequentemente, se escrevermos os movimentos da dança temos uma partitura que descreve fielmente o que se passa ritmicamente, sendo possível identificar a polirritmia dos tambores: o corpo denuncia todo o sistema de clave da música de matriz africana (RUMPILLEZ, 2020).

¹³ Demonstração de Lazir Sinval no link: <https://www.youtube.com/watch?v=pLO6KWgmPB0> (22min05s) (DIGA SAMBA, 2014).



Exemplo 6. Mancador: transcrição minha a partir da minha experiência pessoal, observando e participando em rodas de Jongo.¹⁴

Exemplo 7. Grade dos elementos rítmicos dos três tambores, palmas e passos de dança.

Através da visualização da grade (Exemplo 7), é possível identificarmos claramente a dualidade binário *versus* ternário anteriormente mencionada, tanto vertical quanto horizontalmente. Refiro-me a uma dualidade ao nível horizontal devido ao fato de, ao observarmos os toques dos três tambores, verificarmos que cada compasso apresenta uma regularidade métrica em que a primeira unidade de tempo (de agora em diante denominado U.T.) tem uma subdivisão ternária ao passo que a segunda U.T. apresenta uma subdivisão binária, conferida através da localização dos acentos.

Por sua vez, ao nos atentarmos à forma como os eventos rítmicos se encaixam verticalmente, percebemos que os movimentos de dança têm um balanço em dois, que sempre se encontram com os elementos percutidos na parte forte de cada U.T. Assim, pude perceber através da minha prática de trazer toda esta rítmica para o piano, porque o entendimento desse fluir do corpo através do toque dos tambores, que ora estão em três e ora estão em dois, é fundamental para uma execução orgânica.

¹⁴ Para visualizar a demonstração de Sinval acesse o link: <https://www.youtube.com/watch?v=pLO6KWgmPB0> (22min05s) (DIGA SAMBA, 2014).

3 Construção e interpretação de um arranjo de jongo para piano

Um dos pontos a serem pensados na hora de transpor elementos de instrumentos de percussão sem altura definida para um instrumento harmônico como o piano é que a escolha das notas está limitada pela harmonia que pretendemos representar. Neste sentido, o deslocamento do baixo foi pensado como vinculado diretamente ao sistema de clave. Assim, quando a clave é interrompida por uma mudança de acorde, a minha opção foi por continuar o desenho da clave, escolhendo notas que caracterizam determinada harmonia, como é visível nos compassos 10 e 13 do Exemplo 8.

Ao observarmos a forma como a melodia está escrita ao longo de toda a partitura, percebemos que a dualidade da divisão binária e ternária existente dentro de cada compasso torna necessária a escrita consecutiva de quáteras para representar essa métrica.

Quanto à escolha das células rítmicas, podemos observar nos compassos 8 ao 11 a forma como sintetizei a rítmica dos tambores na região grave do piano, trazendo para a primeira U.T. o candongueiro e para a segunda U.T. o caxambu. Quanto à segunda parte da música, compassos 12 ao 16, optei por uma linha que soa mais improvisada, cujos acentos se encontram com as células do caxambu e candongueiro, como se de um tambu se tratasse. Em relação à terceira parte, compassos 21 ao 27 (Exemplo 9), a célula rítmica mais presente é a das palmas, embora se possa perceber uma alusão a acentuações de outros instrumentos.

De forma a trazer uma textura mais densa e mais próxima da massa sonora sentida numa roda de Jongo, trouxe novos elementos rítmicos com função ainda de acompanhamento para a mão direita (representado pelas figuras da clave de sol com haste voltada para baixo). Estas figuras, além de permitirem uma melhor caracterização da harmonia, preenchem os espaços vazios entre a melodia e os baixos, salientando ainda a polirritmia existente.

2

Exemplo 8. Arranjo de Verónica Fernandes para piano solo de *Preta Velha Jongueira*, c. 1-18.¹⁵

Exemplo 9. Arranjo de Verónica Fernandes para piano solo de *Preta Velha Jongueira*, c. 19-32.¹⁶

¹⁵ Para escutar o arranjo para piano solo do jongo *Preta Velha Jongueira*, acesse: https://youtu.be/pJNVDe6Z_1o (FERNANDES, 2021).

¹⁶ Para escutar o arranjo para piano solo do jongo *Preta Velha Jongueira*, acesse: https://youtu.be/pJNVDe6Z_1o (FERNANDES, 2021).

Essa distribuição dos elementos rítmicos pelas duas mãos é, também, uma forma de transpor para o piano a complementaridade das diferentes partes tocadas proporcionada a partir do toque de dois ou três músicos que intercalam os pulsos de seus padrões rítmicos de forma regular. Este intercalar dos pulsos é um aspecto tão intrínseco à música africana e afro-brasileira que acontece, inclusive, na forma como a mão direita e a esquerda se complementam ao percutirem um tambor (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 101).

Para conseguir este efeito de complementaridade, recorri ao recurso que Braga denomina de “três mãos”, sendo que cada parte corresponde a um tambor (grave, médio e agudo) (A ESQUERDA..., 2020). Desta forma, recorri à seguinte distribuição de vozes: os dedos três, quatro e cinco da mão direita ficaram responsáveis pela melodia, no agudo; e os dedos um e dois e, eventualmente, o dedo três preenchem a harmonia com acordes fechados. Este preenchimento cumpre, também, uma função rítmica. Por sua vez, a mão esquerda tem um desenho mais aberto, percorrendo uma amplitude maior na região grave.

Este tipo de divisão implica, por sua vez, o domínio do movimento pendular da mão por parte do pianista, o qual corresponde a um gesto muito usado na música popular, devido à referência aos instrumentos de percussão (A ESQUERDA..., 2020).

No meu arranjo, não escrevi nenhuma indicação sobre articulação, fraseado ou dinâmicas. Tal se deve, por um lado, ao fato de eu ser a arranjadora e intérprete. Assim, todo o processo de construção do arranjo permitiu-me um contato muito grande com o universo do Jongo, o que me possibilitou a formulação de uma ideia musical que me orientou em relação ao andamento, padrões de pulsação, articulação, construção de dinâmica, graus de *staccato* e *legato*, sonoridade e nuances.

Assim, no que diz respeito ao tipo de articulação, com vista a tirar o máximo de proveito das potencialidades percussivas do piano, anulei por completo o pedal *sustain* da minha interpretação, com a finalidade de deixar o som o mais seco possível. Além disso, procurei articular bastante a melodia do baixo, de forma a deixá-la com um caráter mais vivo e próximo do toque seco do tambor. Da mesma forma, pensei os preenchimentos da mão direita: um toque seco, mas não tão marcado quanto o baixo, ficando num segundo plano de intensidade. Dessa forma, consegui destacar a melodia na voz superior, com um toque *legato*.

4 Considerações Finais

Antes de trazermos para o piano gêneros que não lhe são próximos, como é o caso do Jongo, é fundamental, por um lado, dominarmos os elementos que caracterizam o gênero e, por outro, a capacidade de escrevermos de maneira típica, apropriada e idiomática à execução

pelo piano. Dessa forma, procurei aprofundar-me no universo do Jongo, o que implicou a pesquisa relativa à sua história, assim como o estudo profundo acerca dos seus elementos musicais, do qual resultou a transcrição dos elementos rítmicos presentes nos tambores, nas palmas e em dois passos de dança, tentando abarcar, sempre que possível, os elementos interpretativos característicos dos instrumentos, como acentuações ou articulações.

Desta forma, o desenvolvimento do arranjo do jongo *Preta Velha Jongueira* de Lazir Sinval para piano solo, assim como a construção da sua interpretação, só foi possível através da combinação de três elementos. O primeiro diz respeito ao domínio técnico e expressivo que a minha formação acadêmica e prática me deram acerca da interpretação pianística, sem o qual seria impossível pensar de forma idiomática, respeitando todas as possibilidades e limitações do piano. O segundo relaciona-se com todo o conhecimento que fui adquirindo em torno do Jongo da Serrinha, mais concretamente sobre os elementos rítmicos que transpus para o piano. Por fim, o terceiro elemento corresponde às ferramentas de transcrição para piano que pude sistematizar através das minhas pesquisas sobre as possibilidades de escrever de maneira típica, apropriada e idiomática à execução no piano, envolvendo os recursos técnico e expressivos do mesmo (toque, dedilhação ao teclado, o uso dos pedais).

De futuro, de forma a ser possível a execução deste arranjo por parte de outros pianistas, será necessário enriquecer a partitura com mais informações sobre ideias de interpretação, nomeadamente indicações de articulação, dinâmica e sentidos de frase, entre outros aspectos estilísticos próprios do Jongo. No entanto, ressalto que tais indicações visam dar apenas uma orientação, sendo fundamental nos mantermos, sempre que possível, fieis às metodologias negras de aprendizagem, que privilegiam o corpo e a oralidade e implicam uma participação ativa nas rodas.

Referências

A ESQUERDA DO PIANO. **A Esquerda do Piano** – Ep. 03: O Jongo nas teclas. Veiculado em 25 jun. 2020. Dur.: 20:23. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CLxeXBC4loo>. Acesso em 10 set. 2021.

BRAGA, Leandro. **Primeira Dama**: A música de Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

COLLURA, Turi. *Rítmica e levadas brasileiras para o piano: novos conceitos para a rítmica pianística*. Vitória, do Autor: 2009.

COMUNIDADE PERCUSSIVA. **Tambores do Brasil** [Live #10] Jongo. Veiculado em 19 nov. 2020. Dur.:42:34. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6go6HQWG2AY>. Acesso em: 14 mai. 2021.

CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA UCS. **V Seminário em Educação Musical da UCS | Fase 2: Heranças Africanas**. Dur.: 3h30min27s. Veiculado em 19 nov. 2020.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hkUrcdDff_8. Acesso em 20 mar. 2021.

DAUELSBERG, Claudio. **Série Dicas**. Disponível em:

<https://www.youtube.com/c/ClaudioDauelsberg>. Acesso em 14 set. 2021.

DIGA SAMBA. O Jongo na Serrinha. Veiculado em: 11 mar. 2014. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=pLO6KWgmPB0>. Acesso em: 14 mai. 2021.

FARIA, Nelson; KORMAN, Cliff. **Inside the Brazilian Rhythm Section: For Guitar, Piano, Bass and Drums**. Sher Music, 2001.

FITAMARELA. **Homenagem ao mestre Darcy do Jongo**. Veiculado em: 20 mar. 2021. Dur.:

2h07min35s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RK_9jKKzMeI&t=174s.

Acesso em: 2 jun. 2021.

GRAJEW, Daniel. **O pianismo de Egberto Gismonti em Sete Anéis e Karatê**. 2016.

Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós Graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-05052017-120253/pt-br.php>. Acesso em 8 ago. 2021.

IMPÉRIO SERRANO MUSEU VIRTUAL. **Uma resenha com tia Maria do Jongo**.

Veiculado em 16 fev. 2014. Dur.: 27min48s. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ffzOeD3Wf5U>. Acesso em: 8 jul. 2021.

IPHAN. **Jongo, patrimônio imaterial brasileiro**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2005. Disponível

em <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=517> – Acessado em 2 Junho 2021.

JONGO DA SERRINHA. **Preta Velha Jongueira / Que Saudade**. Veiculado em: 20 mar.

2020. Dur.: 3min05s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=utgfvkpkNQU>.

Acesso em 4 abr. 2021.

LEITE, Letieres. **Rumpilezzinho Laboratório musical de Jovens** – relatos de uma

experiência. Salvador: LeL Produção Artística, 2017, p. 17-46.

MARTINS, Nathalia. **Uma abordagem Semiológica da peça Maracatú, de Egberto Gis-**

monti. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós- Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

OLIVEIRA, Luísa Camargo Mitre de. **Uma Roda de Choro no piano: Práticas idiomáticas de performance a partir de gravação dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas**. 153 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África** – Revista do Centro de Estudos Africanos. v. 22-23. São Paulo: 2001.

ROCHA, Filipe de Matos. **Estruturas musicais e hibridação no jongo da serrinha**. 2018.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGM), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música, 2018.

RUMPILLEZ. **Festival Rumpillez 2020**. Cartografando pedagogias negras no ensino de

música de matriz africana. Veiculado em: 4 dez. 2020. Dur.: 2h05min20s. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=HWecXTXOBq4&t=6774s>. Acesso em: 4 dez. 2020.

FERNANDES, Verónica. **Jongo de piano**: Preta velha jongueira. Veiculado em 8 ago. 2021. Dur.: 1:47. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pJNVDe6Z_1o. Acesso em 8 ago. 2021.