

**Universidade de  
Aveiro  
Ano 2015**

Departamento de Comunicação e Artes

**BRUNO SOARES  
SANTOS**

**INSTRUMENTOS MARGINAIS DE PERCUSSÃO NA  
MÚSICA CONTEMPORÂNEA: UMA EXPANSÃO  
TÉCNICO-INTERPRETATIVA DE INSTRUMENTOS  
LATINO-AMERICANOS**



**Universidade de  
Aveiro  
Ano 2015**

Departamento de Comunicação e Artes

**BRUNO SOARES  
SANTOS**

**INSTRUMENTOS MARGINAIS DE PERCUSSÃO NA  
MÚSICA CONTEMPORÂNEA: UMA EXPANSÃO  
TÉCNICO-INTERPRETATIVA DE INSTRUMENTOS  
LATINO-AMERICANOS**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Helena Marinho, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro

Apoio financeiro parcial da CAPES  
(Brasil)



Dedico este trabalho à minha família.



## **o júri**

presidente

**Prof. Doutor António Manuel Rosa Pereira Caetano**  
professor catedrático do Departamento de Matemática da Universidade de Aveiro

**Prof. Doutor Francisco José Dias Santos Barbosa Monteiro**  
professor coordenador da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

**Prof. Doutor Eduardo José Tavares Lopes**  
professor auxiliar com agregação da Universidade de Évora

**Prof. Miguel Ángel Bernat Martinez**  
professor adjunto da Escola Superior de Música e das Artes e do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto

**Prof. Doutor Mário Jorge Peixoto Teixeira**  
professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

**Prof. Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho**  
professora auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro





**agradecimentos**

Agradeço aos meus professores e colegas pela grande ajuda na minha caminhada. À minha família agradeço pelo apoio e paciência.



**palavras-chave**

Música, Performance, Percussão Contemporânea Latino-Americana.

**resumo**

O presente trabalho propõe-se a investigar estruturas interpretativas em obras para instrumentos latino-americanos explorando os conceitos de 'instrumento marginal' e 'literatura menor'. Esta investigação desenvolveu-se através de três estudos de caso. O primeiro estudo de caso concentra-se na obra *Temazcal* de Javier Alvarez para maracas e *tape*. O segundo foca-se no repertório para tambores de mão latino-americanos. O terceiro sugere uma estrutura para uma improvisação para pandeiro brasileiro e pedais de efeito.



**keywords**

Music, Performance, Latin-American Contemporary Percussion.

**abstract**

The present work proposes to investigate interpretative structures in works for Latin-American instruments exploring the concepts of 'marginal instrument' and 'minor literature'. This research was developed through three case studies. The first case study focuses in Javier Alvarez's *Temazcal* for maracas and tape. The second concentrates in the repertoire for Latin-American hand drums. The third suggests a structure for an improvisation for the Brazilian *pandeiro* and effect pedals.



# Índices

Índice de Figuras	3
Índice de Vídeos	11
Introdução	15
1. Enquadramento teórico	25
1.1. De Roldán a Alvarez - Um panorama da utilização de instrumentos latino-americanos e caribenhos de percussão no repertório da música de concerto	25
1.2. Exotismo e World Music	31
1.3. Marginalidade e Literatura Menor	38
2. Metodologia	49
3. A construção de um contexto interpretativo para Temazcal de Javier Alvarez	59
3.1. Chocalhos na música escrita e sua notação	60
3.2. Temazcal e outros trabalhos de Javier Alvarez	64
3.3. A construção de um contexto interpretativo através do conceito de literatura menor	66
4. Solos para tambores latino-americanos de mão	83
4.1. Os tambores de mão latino-americanos na música escrita e sua notação	84
4.2. Solos para tambores de mão latino-americanos: Bongo-0 e Le Grand Jeu	90
4.3. Por uma versão ‘contaminada’ de Composition in Blue, Grey and Pink de Andrew Ford através do método de Miguel Anga	96
5. O desenvolvimento de uma improvisação para pandeiro brasileiro e pedais	115
5.1. O pandeiro brasileiro e seus possíveis antecessores	116
5.2. Sons, técnicas e notação do pandeiro em métodos e peças escritas para pandeiro	119
5.3. Pandeiro brasileiro e sua utilização com tecnologia	127
5.4. A Improvisação para Pandeiro Brasileiro e Pedais	130
Considerações Finais	151
Referências	157
Outras Mídias	171
Anexos	175
Programas	175
Diário audiovisual: sessões de estudo, apresentações e concertos	193
Transcrição da entrevista realizada com Marcos Suzano em novembro de 2013	198





## Índice de Figuras

Figura 1 — Foto de um instrumento raspador em forma de bandolim. Instrumento tocado em grupo de rancho de Santa Maria da Feira, Portugal.	p. 39
Figura 2 — James Blade. <i>Percussion instruments and their history</i> (1970, p. 32).	p. 40
Figura 3 — Laços de interação e retroalimentação entre prática criativa e reflexão de López-Cano e Opazo (2014, p. 169) aplicados no processo de criação da <i>Improvisação para Pandeiro Brasileiro e Pedais</i> .	p. 57
Figura 4 — Carlos Gomes. <i>Colombo</i> (1892): c. 20-32. Parte dos chocalhos (GOMES, 1892, apud HASHIMOTO, 2003, p. 59). Notação já indica o chocalho grave e o chocalho agudo.	p. 61
Figura 5 — Amadeo Roldán. <i>Ritmicas 5</i> (1930): c. 93-96. Parte de maracas (ROLDÁN, 1967, p. 11). Notação indica a maraca grave e a maraca aguda.	p. 61
Figura 6 — John Cage. <i>Segunda Construção</i> (1940): fim da seção do número de ensaio 13 da obra (CAGE, 1978, p. 18). Nesta seção os dois pares de maracas assumem um papel solístico.	p. 61
Figura 7 — George Crumb. <i>Ancient Voices of Children, Ghost Dance</i> . Segundo compasso da parte da percussão (CRUMB, 1970, p. 5) que conta com três pares de maracas tocados por três percussionistas. As maracas também assumem um papel importante nesta passagem.	p. 61
Figura 8 — Edgard Varèse. <i>Ionisation</i> (1931): Primeiro compasso da página 18 da parte de maracas (VARÈSE, 1995, p. 18).	p. 62
Figura 9 — Carlos Chávez. <i>Toccata para Instrumentos de Percussão</i> (1942): fim da seção do número de ensaio 48 da obra (CHÁVEZ, 1954, p. 19).	p. 62
Figura 10 — Exemplo de parte escrita para bateria em um arranjo para <i>Big Band</i> (FIDYK, 2008, p. 4).	p. 64
Figura 11 — Javier Alvarez. <i>Temazcal</i> : primeira página (ALVAREZ, 1984, p. 1).	p. 65
Figura 12 — Javier Alvarez. <i>Temazcal</i> : padrões rítmicos sugeridos pelo compositor (ALVAREZ, 1984).	p. 68
Figura 13 — Padrão básico da maraca <i>llanera</i> (LEÓN, 1988, p. 71), similar ao padrão em 3/16 (segundo da primeira linha) de <i>Temazcal</i> .	p. 70
Figura 14 — Mesmo padrão básico de León (1988, p. 71), escrito a partir da notação sugerida pelo percussionista Jeremy Muller (MULLER, 2012, p. 9).	p. 70
Figura 15 — Javier Alvarez. <i>Temazcal</i> : padrões rítmicos de 2/4 sugeridos pelo compositor (ALVAREZ, 1984, p. 1).	p. 71

Figura 16 — Mendoza. Base rítmica da maraca de metal e do <i>rallo</i> do calipso venezuelano (MENDOZA, 2013, p. 4)	p. 71
Figura 17 — Exemplo de interpretação dos padrões rítmicos de 2/4 de <i>Temazcal</i> .	p. 72
Figura 18 — Javier Alvarez. <i>Temazcal</i> : padrões sugeridos com acentuação de quatro em quatro notas (ALVAREZ, 1984).	p. 73
Figura 19 — Variação em quatro colcheias da maraca <i>llanera</i> (LEÓN 1988, 55), similar ao padrão em 4/16 (primeiro da segunda linha) de <i>Temazcal</i> .	p. 73
Figura 20 — Mesma variação de León (1988, 55) escrita a partir da notação sugerida por Muller (2012, p. 9). Aqui o trêmulo é interpretado como o golpe <i>escobilleo</i> .	p. 73
Figura 21 — Quatro sugestões de interpretação para a variação em hemíola da coda de <i>Temazcal</i> .	p. 74
Figura 22 — Javier Alvarez. <i>Temazcal</i> : variação com acentuação de seis em seis notas (ALVAREZ, 1984, p. 1).	p. 74
Figura 23 — Variação com acentuação de seis em seis notas de Alvarez escrita com o golpe <i>escobilleo</i> . Manulação foi trocada pois o acompanhamento cheio — com todas as colcheias — feito por uma só maraca é realizado tradicionalmente pela mão dominante.	p. 74
Figura 24 — Manulação alternativa para a variação de seis em seis notas com o golpe <i>escobilleo</i> .	p. 74
Figura 25 — Sugestão de interpretação para a variação de seis em seis notas com o trêmulo alternado.	p. 75
Figura 26 — Javier Alvarez. <i>Temazcal</i> : padrão com acentuação de três em três notas (ALVAREZ, 1984, p. 5).	p. 75
Figura 27 — Sugestão para o padrão com acentuação de três em três notas sugerida por Alvarez escrita com o golpe <i>escobilleo</i> .	p. 75
Figura 28 — Manulação alternativa para a variação de três em três notas com o golpe <i>escobilleo</i> .	p. 75
Figura 29 — Mesmo padrão rítmico do <i>cuatro</i> e das maracas no regime <i>por derecho</i> ilustrados por León (1988, p. 71).	p. 76
Figura 30 — Mesmo padrão rítmico do <i>cuatro</i> e das maracas no regime <i>por corrió</i> ilustrados por León (1988, p. 71).	p. 76
Figura 31 — Sugestão de interpretação do padrão com acentuação de três em três notas sugerido por Alvarez com o deslocamento do regime <i>por corrió</i> da música <i>llanera</i> .	p. 76

Figura 32 — Manulação alternativa da sugestão acima.	p. 76
Figura 33 — Sugestão de interpretação do padrão com acentuação de seis em seis notas sugerido por Alvarez deslocado regime <i>por corrió</i> da música <i>llanera</i> .	p. 77
Figura 34 — Javier Alvarez. <i>Temazcal</i> : ritmo da maraca acústica da primeira seção do ‘duo de maracas’ (ALVAREZ, 1984, p. 2).	p. 77
Figura 35 — Sugestão de interpretação do ritmo da primeira seção do ‘duo de maracas’. As notas abaixo da linha representam as notas com o golpe da baqueta.	p. 77
Figura 36 — Javier Alvarez. <i>Temazcal</i> : ritmo da maraca acústica da segunda seção do ‘duo de maracas’ (ALVAREZ, 1984, p. 2).	p. 78
Figura 37 — Sugestão para o ritmo da maraca acústica da segunda seção do ‘duo de maracas’ (ALVAREZ, 1984, p. 3). A colcheia com haste cortada representa o golpe <i>el regao</i> duplo.	p. 78
Figura 38 — Javier Alvarez. <i>Temazcal</i> : ritmo da maraca acústica da quarta seção do ‘duo de maracas’ (ALVAREZ, 1984, p. 3).	p. 78
Figura 39 — Sugestão para o ritmo da maraca acústica da quarta seção do ‘duo de maracas’ (ALVAREZ, 1984, p. 3).	p. 78
Figura 40 — Padrão em cinco tempos da obra <i>Temazcal</i> (ALVAREZ, 1984, p. 5).	p. 79
Figura 41 — Miquel Bernat. Anotações de Miquel Bernat. Três padrões em cinco tempos (aqui escritos em 5/8). As setas indicam a direção do golpe (para cima, ou para baixo).	p. 79
Figura 42 — Os mesmo três padrões agora escritos a partir da notação sugerida por Muller (2012, p. 9) e mais uma sugestão (quarto exemplo de baixo para cima).	p. 79
Figura 43 — <i>Choros n° 9</i> (VILLA-LOBOS, 1929, apud GIANESELLA 2009, p. 14).	p. 84
Figura 44 — Amadeo Roldán. <i>Ritmica n° 5</i> : primeiros compassos do sistema final da parte dos bongôs de <i>Ritmica n° 5</i> (ROLDÁN, 1930, p. 12).	p. 86
Figura 45 — Iannis Xenakis. <i>Okho</i> : indicação de performance com os sete sons de <i>Okho</i> (XENAKIS, 1989).	p. 88
Figura 46— Xenakis. <i>Okho</i> : c. 31. Parte do percussionista ‘C’ (XENAKIS, 1989, p. 5).	p. 88
Figura 47 — Montagem de três congas (grave, aguda e média) e dos bongôs (agudo e grave) típica da música latino-americana, também presente na peça <i>Le Grand Jeu</i> de Bruno Mantovani.	p. 91

Figura 48 — Bruno Mantovani. <i>Le Grand Jeu</i> : 58”. Dois sistemas da pauta representam as três congas (grave, aguda e média) e os bongôs (agudo e grave) (MANTOVANI, 1999, p. 2).	p. 91
Figura 49 — Bruno Mantovani. <i>Le Grand Jeu</i> : 1’29”. Primeira aparição da frase descendente em quintinas (MANTOVANI, 1999, p. 3). Esta mesma figura também aparece em frases ascendentes durante a peça.	p. 92
Figura 50 — Bruno Mantovani. <i>Le Grand Jeu</i> : 1’58”. Frase com acentuação de três em três (MANTOVANI, 1999, p. 3).	p. 93
Figura 51 — Bruno Mantovani. <i>Le Grand Jeu</i> : 1’50”. Frase com acentuação de três em três (MANTOVANI, 1999, p. 3). O símbolo do toque duplo ‘pulso-ponta dos dedos’ é realizado pela mão esquerda neste exemplo.	p. 94
Figura 52 — Bruno Mantovani. <i>Le Grand Jeu</i> : 2’10”. Frase com acentuação de três em três (MANTOVANI, 1999, p. 3). Os toques duplos nesta passagem são mais facilmente realizados na conga grave. Esta mudança da conga aguda para a grave causa uma diferença pouco significativa no discurso melódico, já que a melodia das notas acentuadas, que é a mais importante nesta passagem, se mantém.	p. 94
Figura 53 — Padrão do ritmo congo para uma conga, trabalhado na aula de Bill Lucas. Estes exercícios devem sempre ser executados com o toque simples.	p. 95
Figura 54 — Exercício com a mesma ordem de golpes do ritmo congo, mas com o ritmo alterado para tercinas. Método trabalhado na aula de Bill Lucas que inclui o estudo da mudança de um padrão para o outro, bem como a combinação dos padrões.	p. 95
Figura 55 — Este método inclui o estudo da mudança de um padrão para o outro, bem como a combinação dos padrões como no exemplo abaixo: dois primeiros tempos do congo e dois últimos tempos do congo com tercinas.	p. 95
Figura 56 — Padrão do ritmo samba para três congas trabalhado na aula de Bill Lucas e o exercício com a mesma ordem de golpes do ritmo samba para três congas, mas com o ritmo alterado para tercinas.	p. 96
Figura 57 — Miguel Anga Diaz. <i>Anga Mania</i> : disposição das cinco congas (DIAZ, 1999, p. 2). A conga número um é a mais aguda e a número cinco a mais grave. Esta montagem propicia uma movimentação parecida com a da montagem de <i>Le Grand Jeu</i> , ou seja, fraseados ascendente e descendente com a utilização do toque simples sem a ocorrência de cruzamentos de braço.	p. 98
Figura 58 — Miguel Anga Diaz. <i>Anga Mania</i> : marcha (ou <i>tumbao</i> ) com cinco congas (DIAZ, 1999, p. 3). Pode se encontrar este ritmo e variações do mesmo na faixa <i>Conversacion</i> do álbum <i>Cachaíto</i> (2001) do contrabaixista cubano Orlando ‘Cachaíto’ López. Miguel Anga toca congas na faixa.	p. 98

Figura 59 — Miguel Anga Diaz. <i>Anga Mania</i> : variação melódica número 1 da marcha com cinco congas (DIAZ, 1999, p. 4).	p. 99
Figura 60 — Michael Gordon. <i>XY</i> : c. 470-471 (GORDON, 1997, p. 6).	p. 100
Figura 61 — Iannis Xenakis. <i>Rebonds A</i> : c. 38 (XENAKIS, 1989, p. 4).	p. 100
Figura 62 — Andrew Ford. <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> : primeiros compassos do sétimo sistema da primeira página. Primeira frase rápida (FORD, 1993). Esta frase tem 44 notas e começa a partir da quintina de fusa no segundo tempo do primeiro compasso.	p. 101
Figura 63 — Andrew Ford. <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> : último compasso do sétimo sistema da primeira página: A segunda frase rápida (FORD, 1993). Esta frase, em semifusas, tem 13 notas.	p. 101
Figura 64 — Andrew Ford. <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> : antepenúltimo e penúltimo compassos do sétimo sistema da primeira página. A terceira frase rápida (FORD, 1993). Esta frase também tem 44 notas.	p. 102
Figura 65 — Andrew Ford. <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> : penúltimo compasso do terceiro sistema da segunda página. A quarta frase rápida (FORD, 1993). Esta frase tem 53 notas.	p. 102
Figura 66 — Miguel Anga Diaz. <i>Anga Mania</i> : variação rítmica número dois da marcha com cinco congas (DIAZ, 1999, p. 3).	p. 103
Figura 67 — Exercício com uma variação melódica criada a partir da marcha de Anga utilizando a primeira frase rápida de <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> . A frase, de 44 notas, começa no segundo tempo do quinto compasso.	p. 103
Figura 68 — Exercício com a mesma variação melódica da marcha de Anga utilizando a quarta frase rápida de <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> . A frase, de 53 notas, começa na última semicolcheia do terceiro tempo do quinto compasso.	p. 104
Figura 69 — Transcrição do padrão <i>Mozambique</i> de Pello el Afrokán (QUINTANA, 2000).	p. 106
Figura 70 — Padrão <i>Mozambique</i> de Pello el Afrokán (QUINTANA, 2000) distribuído por mim nas cinco congas da montagem de Anga.	p. 106
Figura 71 — Padrão <i>Mozambique</i> na montagem de Anga para cinco congas com a segunda frase rápida de Ford.	p. 106
Figura 72 — Exercício com o <i>Mozambique</i> utilizando a terceira frase rápida de <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> . A frase que, como a primeira, possui 44 notas começa no segundo tempo do quinto compasso.	p. 107

Figura 73 — Andrew Ford. <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> : sugestão para a passagem dos dois primeiros compassos do segundo sistema (FORD, 1993, p. 3). As notas acentuadas no tambor se destacam com o timbre do ‘tapa’, sobretudo no segundo compasso.	p. 108
Figura 74 — Andrew Ford. <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> : sugestão para a passagem dos 5 últimos compassos (FORD, 1993, p. 3).	p. 111
Figura 75 — Mondrian, Piet. <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> (1913), pintura a óleo, 880 x 1150 mm. Kröller-Müller Museum, Otterlo.	p. 112
Figura 76 — Marcos Suzano. Apostila de masterclass: interpretação dos ritmos ciranda, baião e ilú para pandeiro por Marcos Suzano.	p. 122
Figura 77 — D’Anunção, Luiz. <i>Divertimento para Pandeiro</i> : primeiro sistema (D’ANUNCIÇÃO, 1992).	p. 123
Figura 78 — Primeiro sistema da transcrição do <i>Divertimento para Pandeiro</i> de D’Anunção para o sistema de Stasi feita por Giancesella (GIANESELLA, 2009).	p. 123
Figura 79 — Interpretação dos ritmos ciranda, baião e ilú para pandeiro por Marcos Suzano transcritos para notação baseada no sistema de Carlos Stasi.	p. 126
Figura 80 — Marcos Suzano. Interpretação dos ritmos do candomblé <i>agueré, ibi</i> e <i>alujá</i> para pandeiro.	p. 127
Figura 81 — Interpretação dos ritmos do candomblé <i>agueré, ibi</i> e <i>alujá</i> para pandeiro por Marcos Suzano transcritos para notação baseada no sistema de Carlos Stasi.	p. 127
Figura 82 — Exemplo de articulação do golpe das platinelas com o pulso e o ‘golpe do arco’ representado pelas setas para cima e para baixo.	p. 132
Figura 83 — Exemplo de articulação do golpe do peteleco, na pele e na platinela, e o golpe da platinela girada. O peteleco sobre a membrana está notado na parte inferior da linha da pauta; quando é realizado diretamente na platinela está acima de uma linha suplementar superior.	p. 133
Figura 84 — Efeito do <i>delay</i> com alimentação de semínimas pontuadas.	p. 134
Figura 85 — Efeito do <i>delay</i> com alimentação de quiálteras de mínima.	p. 134
Figura 86 — Frevo do percussionista Guello.	p. 138
Figura 87 — Mesma sucessão de golpes do frevo do percussionista Guello escrito em colcheias. Neste processo o <i>ostinato</i> é encaixado no compasso de 6/8.	p. 138
Figura 88 — Jongo (SUZANO, 2008) transcrito para notação de Stasi.	p. 138

Figura 89 — Mesma sucessão de golpes do Jongo de Suzano escrito com a figura colcheia/duas semicolcheias.	p. 138
Figura 90 — <i>Ibi</i> (SUZANO, 2008) escrito em 6/8 (o original é em 3/4).	p. 139
Figura 91 — Mesma sucessão de golpes do <i>ibi</i> de Suzano escrito com as figuras colcheia/duas semicolcheias e semicolcheia/colcheia/semicolcheia.	p. 139
Figura 92 — <i>Jungle</i> (SUZANO, 2008) transcrito para notação de Stasi.	p. 139
Figura 93 — <i>Drum &amp; Bass</i> (SUZANO, 2008) transcrito para notação de Stasi.	p. 139
Figura 94 — <i>Ostinato</i> em cinco tempos criado a partir da colagem do <i>jungle</i> e <i>drum &amp; bass</i> de Suzano (2008).	p. 140
Figura 95 — Frase base para a introdução com 4 timbres diferentes — rulo de fricção, grave com o polegar, o peteleco e a platinela girada. Os três pontos acima do peteleco indicam o peteleco triplo.	p. 144
Figura 96 — Combinação da técnica frente-trás, representado pelas setas na parte inferior da pauta e com o rulo de fricção. Os parênteses indicam a pressão realizada na membrana pelo polegar da mão que segura a pele com a intenção de subir sua afinação.	p. 145





## Índice de Vídeos

Vídeo 1 — Bruno Mantovani. <i>Le Grand Jeu</i> : 8' 55". Passagem onde o <i>tape</i> possui as notas das congas (MANTOVANI, 1999, p. 8). Link: <a href="http://educast.fccn.pt/vod/clips/8pen3oa55/flash.html">http://educast.fccn.pt/vod/clips/8pen3oa55/flash.html</a>	p. 92
Vídeo 2 — Primeira frase rápida <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> (FORD, 1993). Primeiros compassos do sétimo sistema da primeira página. Link: <a href="http://educast.fccn.pt/vod/clips/8pen3oaxt/flash.html">http://educast.fccn.pt/vod/clips/8pen3oaxt/flash.html</a>	p. 102
Vídeo 3 — Exercício da primeira frase rápida de <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> inserida na variação melódica criada a partir da marcha de Anga. A clave de <i>son</i> 2-3 serviu como o <i>ostinato</i> base no lugar do metrônomo. Link: <a href="http://educast.fccn.pt/vod/clips/26gwzdf6vz/flash.html">http://educast.fccn.pt/vod/clips/26gwzdf6vz/flash.html</a>	p. 104
Vídeo 4 — Exercício da quarta frase rápida de <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> inserida na variação melódica criada a partir da marcha de Anga. O exemplo tem o <i>ostinato</i> base dos <i>cencerros</i> retirados de Quintana (2000). Link: <a href="http://educast.fccn.pt/vod/clips/4q52ad7x/flash.html">http://educast.fccn.pt/vod/clips/4q52ad7x/flash.html</a>	p. 105
Vídeo 5 — Exercício da segunda frase rápida de <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> inserida no padrão <i>Mozambique</i> na montagem de Anga para cinco congas. O exemplo tem o <i>ostinato</i> base dos <i>cencerros</i> e <i>bumbo</i> retirados de Quintana (2000). Link: <a href="http://educast.fccn.pt/vod/clips/9hgud0q0t/flash.html">http://educast.fccn.pt/vod/clips/9hgud0q0t/flash.html</a>	p. 107
Vídeo 6 — Exercício da terceira frase rápida de <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> inserida no padrão <i>Mozambique</i> na montagem de Anga para cinco congas. O exemplo tem a clave de <i>rumba</i> 2-3 como <i>ostinato</i> base. Link: <a href="http://educast.fccn.pt/vod/clips/18y9n6gtln/flash.html">http://educast.fccn.pt/vod/clips/18y9n6gtln/flash.html</a>	p. 108
Vídeo 7 — Notas acentuadas no tambor com o timbre do 'tapa' na passagem dos dois primeiros compassos do segundo sistema (FORD, 1993, p. 3). Link: <a href="http://educast.fccn.pt/vod/clips/2rikyloc41/flash.html">http://educast.fccn.pt/vod/clips/2rikyloc41/flash.html</a>	p. 109
Vídeo 8 — Últimos compassos de <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> . Link: <a href="http://educast.fccn.pt/vod/clips/1vk1y1ip7d/flash.html">http://educast.fccn.pt/vod/clips/1vk1y1ip7d/flash.html</a>	p. 110
Vídeo 9 — Sugestão para a passagem dos cinco últimos compassos de <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> . Link: <a href="http://educast.fccn.pt/vod/clips/1cukq9c9sa/flash.html">http://educast.fccn.pt/vod/clips/1cukq9c9sa/flash.html</a>	p. 111

Vídeo 10 — Excerto do vídeo gravado e editado por mim para a projeção durante a performance de <i>Composition in Blue, Grey and Pink</i> de Andrew Ford. Link: <a href="http://educast.fccn.pt/vod/clips/17e5appl4d/flash.html">http://educast.fccn.pt/vod/clips/17e5appl4d/flash.html</a>	p. 113
Vídeo 11 — Exemplo de articulação dos golpes com o pandeiro na posição vertical. Excerto do recital realizado em fevereiro de 2015. Link: <a href="https://educast.fccn.pt/vod/clips/1mlcjkmik/flash.html">https://educast.fccn.pt/vod/clips/1mlcjkmik/flash.html</a>	p. 133
Vídeo 12 — Exemplo do resultado do efeito <i>delay</i> com alimentação de semínimas pontuadas e quiáleras de três mínimas. Excerto da participação no encontro de investigação <i>Performa</i> em junho de 2015. Link: <a href="https://educast.fccn.pt/vod/clips/23co7uipvz/flash.html">https://educast.fccn.pt/vod/clips/23co7uipvz/flash.html</a>	p. 135
Vídeo 13 — Excerto de vídeo gravado em outubro de 2014 para o diário audiovisual. Neste exemplo, o som seco da platina é tocado em semínima pontuada; seguido pelo som da platina girando no mesmo ritmo. Quando o timbre seco da platina volta a ser utilizado ele já está em quiáltera de mínima. O som da platina girando retorna em semínimas pontuadas e neste momento a polirritmia pode ser ouvida. Mais à frente o som seco da platina é tocado em colcheia pontuada. Link: <a href="https://educast.fccn.pt/vod/clips/vp81lhogc/flash.html">https://educast.fccn.pt/vod/clips/vp81lhogc/flash.html</a>	p. 136
Vídeo 14 — Exemplo do uso de <i>delay</i> na coda da sessão de improviso de outubro de 2014. Link: <a href="https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8kfh/flash.html">https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8kfh/flash.html</a>	p. 137
Vídeo 15 — Exemplo da fragmentação dos <i>ostinatos jungle e drum &amp; base</i> de Suzano com o efeito de <i>delay</i> . Link: <a href="https://educast.fccn.pt/vod/clips/1udypsfqmh/flash.html">https://educast.fccn.pt/vod/clips/1udypsfqmh/flash.html</a>	p. 140
Vídeo 16 — Final da peça na sessão improviso de novembro de 2014. Link: <a href="https://educast.fccn.pt/vod/clips/1atkdu7c/flash.html">https://educast.fccn.pt/vod/clips/1atkdu7c/flash.html</a>	p. 141
Vídeo 17 — Rulo com o efeito do <i>wah-wah</i> . Link: <a href="https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8q4m/flash.html">https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8q4m/flash.html</a>	p. 142
Vídeo 18 — Três tipos de rulo. Link: <a href="https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8qem/flash.html">https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8qem/flash.html</a>	p. 143
Vídeo 19 — Quatro frases de entrada com o rulo de fricção. Excertos em ordem cronológica dos vídeos gravados em outubro de 2014, novembro de 2015, fevereiro 2015, e junho de 2015. Link: <a href="https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8r0t/flash.html">https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8r0t/flash.html</a>	p. 144

Vídeo 20 — Exemplo da combinação do rulo de fricção com o sintetizador harmônico e <i>wah-wah</i> . Excerto de vídeo gravado em novembro de 2015 na Universidade de Aveiro para o diário audiovisual. Link: <a href="https://educast.fccn.pt/vod/clips/1pplf7jd0b/flash.html">https://educast.fccn.pt/vod/clips/1pplf7jd0b/flash.html</a>	p. 145
Vídeo 21 — Exemplo da combinação do rulo de fricção com o efeito do sintetizador harmônico. Link: <a href="https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q908e4e/flash.html">https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q908e4e/flash.html</a>	p. 146
Vídeo 22 — Exemplo da exploração do som da platina gerado isoladamente pelo movimento do pandeiro. Excerto da participação no encontro de investigação <i>Performa</i> em junho de 2015. Link: <a href="https://educast.fccn.pt/vod/clips/1aie6k5q9s/flash.html">https://educast.fccn.pt/vod/clips/1aie6k5q9s/flash.html</a>	p. 147
Vídeo 23 — Resultado do som médio executado com a técnica das tablas indianas sob o efeito de <i>delay</i> . Link: <a href="https://educast.fccn.pt/vod/clips/1rnqys4err/flash.html">https://educast.fccn.pt/vod/clips/1rnqys4err/flash.html</a>	p. 148
Vídeo 24 — Som médio isolado da combinação dos efeitos — <i>delay</i> , <i>wah-wah</i> e sintetizador harmônico e realizado com a técnica das tablas indianas. Link: <a href="https://educast.fccn.pt/vod/clips/12ps0h1phe/flash.html">https://educast.fccn.pt/vod/clips/12ps0h1phe/flash.html</a>	p. 149



## Introdução

O início do século XX foi um período de alterações importantes no repertório escrito para percussão no âmbito da música de tradição ocidental. Segundo Schick, uma mudança no papel do percussionista iniciada pela música de compositores como Beethoven (1770–1827) e Berlioz (1803–1869) culminou em uma revolução na primeira metade do século XX, em que “cor e textura tornaram-se ruído e ritmo” (SCHICK, 2006, p. 2)<sup>1</sup>.

Em um movimento de busca por novas fontes de ‘ruído e ritmo’, a música de tradição ocidental para percussão incorporou vários instrumentos de origens diversas, bem como objetos até então não concebidos como instrumentos musicais. Podemos destacar a presença de instrumentos latino-americanos e caribenhos na música escrita para percussão do século XX e XXI: bongôs, congas e maracas têm sido utilizados em grande parte do repertório escrito somente para percussão, desde obras pioneiras como as *Ritmicas 5 e 6* (1930) de Amadeo Roldán (1900-1939) e *Ionisation* (1931) de Edgard Varèse (1883-1965).

No entanto, apesar de todo o experimentalismo presente na música para percussão desde o início do século XX, criou-se um repertório onde há mais espaço para o desenvolvimento de alguns instrumentos que de outros, uma espécie de “repertório central” (NETTL, 1995). Este conceito de Bruno Nettle designa “a música que a sociedade considera ‘normal’. Ou a música que toda gente não conhece mas, de acordo com alguma autoridade, deve conhecer” (NETTL, 1995, p. 119). Segundo Bruno Nettle, “as várias músicas que não são ‘centrais’ tiveram que brigar por um período de décadas pela entrada na escola de música” (NETTL, 1995, p. 84).

De fato alguns instrumentos, entre estes instrumentos latino-americanos, situam-se à margem deste repertório percussivo central da música contemporânea, sobretudo em obras dedicadas a um só instrumento. Este fato se dá em parte pelas técnicas instrumentais específicas que estes instrumentos demandam se situarem à margem deste repertório. Outro fator que interfere nesta problemática é o fato destes instrumentos estarem profundamente inseridos em outras músicas e representarem símbolos culturais.

---

<sup>1</sup> Todas as traduções foram feitas por mim.

O movimento de instrumentos musicais por fronteiras culturais é uma questão especialmente problemática e delicada. Afinal de contas, instrumentos musicais são tão simbólicos e emblemáticos de povos e lugares quanto qualquer outro fenômeno musical (DAWE, 2003, p. 274).

Este trabalho sugere formas pelas quais um intérprete pode lidar com questões relativas a esta problemática presentes na montagem de obras para instrumentos ‘à margem’, fazendo com que o discurso e a linguagem musical utilizada e as possíveis influências presentes neste repertório sejam passíveis de interpretação e análise. A partir de três estudos de caso, este trabalho foi elaborado com o intuito de refletir sobre a otimização destas influências — ou da ‘contaminação’ em um repertório selecionado — feita de forma consciente pela prática do intérprete em obras escritas para instrumentos, ou em técnicas instrumentais (como no segundo estudo de caso), à margem do repertório central percussivo da música de tradição ocidental.

Segundo Ribeiro, a revolução agrária difundida nos primeiros três séculos de colonização nas Américas, sobretudo através da monocultura, “fundiu as matrizes originais indígena, negra e europeia em uma entidade étnica nova, pela via evolutiva da atualização ou incorporação histórica, que foi o caminho comum de formação dos povos novos das Américas” (RIBEIRO, 1995, p. 260). Uma vez que os instrumentos musicais podem ser considerados “objetos culturais” (DAWE, 2003, p. 281), a pesquisa abordou três estudos de caso que se concentram no processo criativo para o desenvolvimento da interpretação de peças escritas para instrumentos cuja origem é atribuída a uma das três “matrizes étnicas” (RIBEIRO, 1995, p. 29) da América Latina:

[1] As maracas, idiofones de chacoalhar, são ligadas à matriz ameríndia (capítulo 3).

[2] As congas, membranofones tocados tradicionalmente com as mãos, ligadas à matriz africana (capítulo 4).

[3] O pandeiro brasileiro, uma mistura entre o idiofone e membranofone, ligado à matriz europeia<sup>2</sup> (capítulo 5).

---

<sup>2</sup> Os adufes e pandeiretas ibéricas têm sua origem atribuída aos mouros que habitaram a península até 1492 (BAROJA, 1976, p. 44).

Estes instrumentos, que se encontram à margem do repertório central percussivo da música de tradição ocidental, por muitas vezes têm grande presença e tradição em outros contextos, como na linguagem musical onde são autóctones. Este fato faz com que certas influências se manifestem nas obras de música de tradição ocidental onde se inserem. Os estudos de caso tiveram como objetivo o desenvolvimento de uma prática que estabelecesse formas de manipular e controlar estas influências no repertório selecionado, baseando-se nos conceitos abordados no capítulo 1. Esta prática resultou da interpretação, montagem, criação (no terceiro estudo de caso) e performance das obras que integram esta investigação nos concertos realizados no âmbito do doutorado.

O principal enfoque nestes estudos de caso foi a busca por uma interpretação em que o papel do intérprete fosse central na manifestação destas influências nas obras selecionadas. Para tal fez-se necessária uma abordagem criativa que enfatizasse os processos e técnicas de articulação entre as linguagens musicais oriundas da música tradicional latino-americana e caribenha e as linguagens da música contemporânea presentes neste repertório. Materiais audiovisuais e impressos, para além da partitura, foram essenciais neste processo para o reconhecimento destas possíveis influências.

Fez-se também necessária a reflexão sobre o conceito de América Latina e de Caribe para o entendimento de peculiaridades relativas a estas regiões. Segundo Sierra (2008), uma análise partindo da ideia da inexistência do subcontinente mas somente de países latino-americanos seria “metodologicamente errônea”, assim como uma análise que considere o subcontinente “como um bloco homogêneo e quase sem diferença internas” (SIERRA, 2008, p. 15). Segundo Sierra, “sempre foi um desafio complexo situar-se adequadamente diante do dilema da unidade/diversidade da região” (SIERRA, 2008, p. 15). Segundo Béhague, “a tendência geral da Europa e da América do Norte de ver a América Latina como uma área cultural monolítica tem muitas vezes resultado em generalizações ingênuas, simplistas e reducionistas das músicas tradicionais da América Latina” (BÉHAGUE, 2000, p. 22).

A origem do termo ‘América Latina’ pode elucidar um pouco este dilema. Apesar de haver controvérsia entre os estudiosos sobre a autoria da primeira menção ao termo ‘América Latina’, há concordância no processo pelo qual este termo foi concebido: “trata-

se do contexto histórico e geográfico em que aquele se deu, isto é, o do panlatinismo<sup>3</sup> da França de meados do século XIX” (FARRET; PINTO, 2011, p. 37). Diferentemente do Caribe, o conceito de América Latina não é baseado na sua territorialidade e nem nos países que tiveram colonização ibérica. A América Latina compreende os países onde se falam idiomas derivados do latim, espanhol e português, na sua maioria, mas também francês<sup>4</sup> (Haiti por exemplo). No entanto há territórios que não são independentes, como a Guiana Francesa e Porto Rico, e que não fazem parte deste bloco de países. Há países da América do Sul, Central, do Norte (México) e do Caribe que fazem parte deste bloco.

Os países que constituem a América Latina e o Caribe apresentam traços culturais e musicais derivados principalmente de sua herança cultural tri-étnica. No entanto a expressão desta herança não é homogênea nos vários países e regiões, mas depende de vários fatores como a etno-história de um determinado país e a dinâmica de sua história cultural na contemporaneidade<sup>5</sup>.

Ao longo de sua história os países da América Latina têm promovido iniciativas de integração no intuito de “contribuir para aumentar o grau de autonomia e ampliar as condições para o desenvolvimento dos países da região” (SOUZA, 2012, p. 87), e algumas destas iniciativas incluem países do Caribe que não fazem parte do subcontinente. A criação do Mercado Comum do Sul (MERCOSUL) em 1991, da União das Nações Sul-Americanas (UNASUL) em 2004 e da Comunidade dos Estados Latino-Americanos e Caribenhos (CELAC) em 2010 reflete este intuito. Esta última comunidade, que conta com doze países anglófonos e um neerlandófono, é constituída por todos os estados independentes abaixo da fronteira entre o México e os E.U.A.

O conceito de América Latina aplicado à música e cultura nem sempre é de fácil definição: os gêneros “cumbia, salsa, tango” e os grupos “*mariachi*, escola de samba, *steelband*” são todos considerados latino-americanos no *Garland Handbook of Latin*

---

<sup>3</sup> Ideologia que “objetivava subjugar as nações hispano-americanas ao poderio francês, e ao mesmo tempo visava diminuir a área de atuação da política imperialista dos Estados Unidos. Seu ponto central era a aproximação cultural entre a França e as nascentes repúblicas de língua espanhola, a partir de uma união “latina” intercontinental, mas que obviamente teria a França como liderança” (FARRET; PINTO, 2011, p. 37).

<sup>4</sup> Carolina Robertson and Gerard Béhague, “Latin America” Grove Music Online (Oxford: Oxford University Press), editado por Deane Root. <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (acessado em 25/12/2014).

<sup>5</sup> Ibidem.



*American Music* (2000). As *steelbands* são tradicionalmente de Trinidad e Tobago, país caribenho que não faz parte da América Latina por ser anglófono. Na segunda edição deste livro é criada uma nova nomenclatura para designar os países da América Central e o México: América Média<sup>6</sup> (OLSEN, 2000, p. 3). De fato há imensas similaridades entre a cultura de países da América Central, como a Guatemala<sup>7</sup>, e o México, mas não está clara a razão pela qual esta cultura não pode ser ligada à América do Norte.

A música e a cultura latino-americanas são extremamente diversas. Contudo, fatores convergentes como “história, geografia, ecologia, demografia, economia e política tiveram um papel importante no desenvolvimento, migração, e categorização social da música” (OLSEN, 2000, p. 2). Estes fatores atuam muitas vezes como elementos unificadores compartilhados por países do bloco — que podemos verificar em culturas que atravessam fronteiras como: as culturas quecha e aymara que estão entre a Bolívia, Peru e Chile; os povos guarani que atravessam as fronteiras entre Paraguai, Brasil e Argentina; a cultura iorubá que teve forte influência na identidade musical nacional de países que tiveram mão-de-obra escrava trazida do oeste africano no período colonial como Cuba, Brasil, Peru, entre outros. No entanto há muitas similaridades entre alguns países do subcontinente e outras regiões que não são independentes: a associação entre a *bomba* porto-riquenha (E.U.A.), a *bamboula* das Antilhas e a *conga* cubana<sup>8</sup> por exemplo.

Um fator condicionante do ponto de vista histórico que parece ter contribuído para diferenciar a música dos países americanos foi a proibição efetiva da dança, música e festas dos escravos trazidos do continente africano em algumas colônias britânicas. Nos E.U.A, por exemplo, a proibição de tambores africanos foi uma medida tomada pela metrópole depois de algumas rebeliões de escravos como a Rebelião de Stono em 1739, um evento durante o qual escravos se rebelaram na colônia da Carolina do Sul e utilizaram

---

<sup>6</sup> Esta nomenclatura sugerida neste livro parece corroborar com uma tendência da generalização dos países que estão abaixo da fronteira dos E.U.A. e México.

<sup>7</sup> “...a Guatemala e o estado mexicano de Chiapas (antes parte da Guatemala), são os lugares onde estas marimbas têm sido por anos um inquestionável símbolo de identidade cultural” (SULPÍCIO, 2011, p.49)

<sup>8</sup> Donald Thompson, “Puerto Rico” Grove Music Online (Oxford: Oxford University Press), editado por Deane Root. <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (acessado em 16/03/2015).

táticas militares congolezas que incluíam o uso de bandeiras e tambores (SMITH, 2001, p. 518). Segundo Sullivan, “a proibição subsequente dos tambores africanos, e do ato de tocar tambores, contribuiu para a desorientação cultural dos escravos por enfraquecer seus laços com a música que preenchia sua existência africana” (SULLIVAN, 2001, p. 22). Este fato tolheu a cultura percussiva negra em alguns destes países, e esta cultura acabou por influenciar outros elementos da identidade cultural destes locais.

O caso de Trinidad e Tobago é especial por não ter sido colonizado sempre pelos britânicos e por isso ter tido a proibição dos tambores africanos decretada de forma tardia. Trinidad se tornou colônia britânica no início do século XIX, depois de ser colônia espanhola desde a chegada de Colombo, e foi só em 1883 que “o uso de tambores em desfiles de rua foi proibido uma vez que os colonizadores temiam que a comunicação de mensagens secretas através de batucadas poderia tornar-se o impulso para unidade social e revolta dentre os negros” (KRONMAN, 1991, p. 10). No entanto, “as proibições provaram ser impossíveis de se consolidarem. Os negros recuaram mais adentro nas colinas de Laventille e no interior da ilha com seus tambores e ritos de Xangô” (BORDE, 1973, p. 47). Esta combinação de fatores ao longo da história destas ilhas criaram o ambiente propício para a criação dos ‘tambores de óleo’ ou *steel drums*.

Estas múltiplas convergências e divergências históricas entre os países podem criar um dilema na definição do termo ‘música latino-americana’: cito como exemplo gêneros musicais como o calipso que tornam as fronteiras do subcontinente latino-americano turvas. Regiões como o estado do Pará no Brasil e El Callao na Venezuela (MENDOZA, 2013, p. 1), entre outras, têm suas músicas muito influenciadas por este gênero originário de Trinidad e Tobago. Este gênero é popular em vários países da América Latina (como Brasil, Colômbia, Costa Rica, Nicarágua, Panamá, Porto Rico, Venezuela) e outros do Caribe que não fazem parte do subcontinente (como Barbados, Jamaica e Trinidad e Tobago) e é tradicionalmente cantado em inglês, espanhol e português.

Este dilema está também presente na definição do termo ‘instrumentos de percussão latino-americanos’. A diversidade destes instrumentos é análoga à diversidade dos povos e culturas deste subcontinente: os idiofones como as claves, *cencerros*, tambu, *cajon* peruano, as marimbas da América Central; os idiofones de chacoalhar como

as maracas, caxixes, ganzás, rocar, afoxé; os idiofones de raspar como a *güira* dominicana, o reco de mola, o *guiro*, o *rallo*; os membranofones como as congas, atabaques, batás, *panderetas*, caxambús, bongôs, *tambores legueros*, alfaias e caixas de folia; os membranofones de fricção como o roncador, a puíta e a cuíca; cordofones como o berimbau; o caso especial do pandeiro brasileiro que é um membranofone que possui as platinelas que são idiofones; entre outros.

Um fator que unifica estes instrumentos é o fato deles estarem imersos nas três principais matrizes culturais desta região — ameríndia, africana e europeia — sendo que a tecnologia e a técnica de alguns instrumentos oriundos da África e Europa foram modificadas. O berimbau é um bom exemplo:

De fato o berimbau deve suas origens a um número destes protótipos africanos, a alguns organologicamente, a outros talvez indiretamente, por mérito da consolidação cultural. Neste sentido, a história do berimbau, como a dos banjos, precisa ser entendida como a de um produto do mundo negro altamente criouliizado que incluiu vários protótipos dos dois lados do Atlântico (GRAHAM, 1991, p. 1).

A constatação do panorama descrito acima estimulou a pesquisa presente neste trabalho. Os processos criativos descritos nos estudos de caso tiveram um papel importante no desenvolvimento das estruturas interpretativas presentes na pesquisa e basearam-se sobretudo na argumentação desenvolvida no enquadramento teórico.

O trabalho está estruturado da seguinte forma: após esta introdução, o capítulo 1 trata do enquadramento teórico; o capítulo 2 explana os referenciais metodológicos; o capítulo 3 trata do primeiro estudo de caso, *A construção de um contexto interpretativo para Temazcal de Javier Alvarez*; o capítulo 4 trata do segundo estudo de caso, *Solos contemporâneos para tambores latino-americanos de mão*; o capítulo 5 trata do terceiro estudo de caso, *O desenvolvimento de uma improvisação para pandeiro brasileiro e pedais*; no final deste trabalho, se apresentam as considerações finais, terminando com os anexos (programas, links para vídeos do diário audiovisual, uma partitura e uma entrevista).

O capítulo 1, que trata do enquadramento teórico, propõe uma reflexão em torno do conceito de marginalidade proposto na obra do percussionista Carlos Stasi (1998), e do conceito de literatura menor proposto em *Kafka: Por uma literatura menor* (1986) de

Deleuze e Guattari, considerando obras escritas para alguns destes instrumentos em posição periférica — de compositores como Amadeo Roldán, Javier Alvarez, Iannis Xenakis, Maurice Kagel e Cergio Prudencio — e outros conceitos — ‘música pura’, ‘contaminação folclórica’, ‘exotismo’ e *world music*.

Estes instrumentos em posição marginal são muitas vezes considerados simples e deficientes. Isso é retratado no trabalho de Stasi (2001; 2011) sobre a *güira* da República Dominicana. O executante da *güira*, que é um símbolo da música dominicana, não é considerado um músico naquele país (STASI, 1998). Esta representação<sup>9</sup> depreciativa comum a estes instrumentos faz com que o repertório dedicado a eles se situe à margem do programa de estudos de conservatórios e universidades. A associação dos conceitos descritos neste capítulo com elementos musicais presentes das obras dos estudos de caso foi um método utilizado para a criação dos parâmetros interpretativos.

O capítulo 2 descreve a metodologia aplicada nos estudos de caso que abrangeu uma investigação documental, um trabalho de campo e um estudo reflexivo. O papel do diário reflexivo audiovisual também é descrito neste capítulo.

O capítulo 3, depois de trazer considerações breves sobre a história e a notação dos instrumentos idiofones de chacoalhar, sugere uma estrutura interpretativa para o repertório da música de tradição ocidental escrito para estes instrumentos ‘não convencionais’ ou ‘marginais’. Utilizando a obra de Javier Alvarez *Temazcal* para maracas e *tape* como um estudo de caso, foram dispostos os critérios para interpretação através das características da literatura de Kafka descritas por Deleuze e Guattari (1986).

O capítulo 4 aborda a presença da técnica de mão de tambores, membranofones, latino-americanos na música de tradição ocidental e sugere uma prática para preparação de *Le grand Jeu* para bongôs e congas de Bruno Mantovani, bem como critérios para uma versão com cinco congas tocadas com as mãos da obra *Composition in Blue, Grey and Pink* do compositor australiano Andrew Ford. Para além da partitura, métodos — sobretudo o método para cinco congas de Miguel ‘Anga’ Diaz, *Anga Mania* (1999) — e

---

<sup>9</sup> De acordo com várias propostas da antropologia, sobretudo a de Paul Rabinow (1986), as representações definem o modo como os sujeitos percebem o universo pessoal e intersubjetivo que os circunda, a partir de objetos, movimentos, ações e emoções.

fontes de áudio e vídeo serviram como referências de igual importância na preparação destas peças.

O capítulo 5 apresenta o processo pelo qual um solo para pandeiro brasileiro e pedais, desenvolvido no âmbito do doutorado, foi construído a partir de seções de improvisação. Versões desta obra foram apresentadas em diversos locais: no recital de doutorado, conferências e provas. A principal referência para esta criação foi o pandeirista Marcos Suzano e seu método *Pandeiro Brasileiro* (2008).

Por último estão as considerações finais que apresentam uma breve reflexão sobre cada estudo de caso, discutem conceitos teóricos e sugerem possíveis investigações futuras, partindo dos processos criativos desenvolvidos neste trabalho.



# 1. Enquadramento teórico

Este capítulo, que apresenta o enquadramento teórico da pesquisa, está dividido em três seções. Na seção “De Roldán a Alvarez - Um panorama da utilização de instrumentos latino-americanos e caribenhos de percussão no repertório da música de concerto” é abordada a inserção dos instrumentos latino-americanos na música de tradição ocidental principalmente no contexto do nacionalismo e experimentalismo. Na seção “Exotismo e World Music” uma reflexão sobre a relação destes termos é apresentada, sobretudo no contexto da música latino-americana. Na seção “Marginalidade e Literatura Menor” é proposta uma relação entre o conceito de instrumento marginal (STASI, 1998) e de literatura menor (DELEUZE; GUATTARI, 1986).

## 1.1. De Roldán a Alvarez - Um panorama da utilização de instrumentos latino-americanos e caribenhos de percussão no repertório da música de concerto

Os movimentos nacionalistas na América Latina e o experimentalismo, sobretudo nos Estados Unidos, no início do século passado, tiveram um papel importante na inserção e apropriação de instrumentos latino-americanos e caribenhos, e suas linguagens musicais, pela música escrita. Hashimoto (2003) realizou um levantamento de várias peças escritas para grupo de percussão até 1950 nas Américas fora do Brasil, sobretudo nos E.U.A. Em uma análise deste levantamento observou-se que cinquenta e três por cento das obras listadas por Hashimoto utilizam instrumentos latino-americanos — além de instrumentos orquestrais europeus, instrumentos orientais e objetos ‘não-musicais’.

Possivelmente foram os movimentos nacionalistas na América Latina que primeiramente impulsionaram a utilização de instrumentos latino-americanos na música escrita. Segundo Turino, uma forma de nacionalismo musical do século XX envolve a

fusão reformista de sons e gêneros locais, não cosmopolitas dentro de uma estrutura estética, estilística e contextual amplamente cosmopolita. As orquestras nacionais de ‘folclore’ da Bulgária e do Mali, os grupos folclóricos urbanos da Bolívia, os *indigenistas estudantina* do Peru da década de 1920, as orquestras nacionais da China, o Ballet Folclórico do México, as bandas de Mbira e guitarra elétrica do Zimbábwe, as bandas de *steel drum* de Trinidad e Tobago, entre tantos outros exemplos, seguem

este modelo; os processos que transformam formas indígenas são bastante usuais (TURINO, 2003, p. 175).

Vários países da América Latina passaram por um processo de demarcação de fronteiras no fim do século XIX que contou com guerras e golpes de estado. O nacionalismo cultural foi fomentado pelos estados para incutir um sentimento nacionalista com a criação de emblemas nacionais através de expressões culturais que distinguissem uma nação. “Música, dança, artes visuais, discurso político, e uma grande variedade de outras práticas culturais expressivas, por sua vez, estão no centro dos projetos nacionalistas culturais” (TURINO, 2003, p. 174).

Uma das primeiras obras escritas exclusivamente para percussão foi uma obra de um compositor da América Latina em um contexto musical nacionalista. Escrita por Amadeo Roldán em 1930, *Rítmicas 5 e 6* é considerada por alguns autores (PARASKEVAÍDIS, 2002; HALL, 2008) a primeira obra escrita somente para instrumentos de percussão<sup>10</sup>.

Roldán fazia parte do *Afrocubanismo*, movimento nacionalista cubano. Segundo Rey, um grupo de pensadores, artistas e jornalistas cubanos do início do século passado reuniram-se e criaram o *Grupo Minoristas* que “reconhecia a significativa contribuição das tradições do oeste africano para a integração da cultura popular cubana e para a formação da identidade pós-colonial” (REY, 2006, p. 182). Estes movimentos nacionalistas, ligados à ideia de modernismo, existiram em vários países da América Latina. Prudencio (1984) afirma:

aquela geração de músicos que nasceu no início do século foi pioneira na abordagem de uma América na qual havia outras coisas para dizer, outras formas de dizer, e outros homens para os quais dizer. Essa abordagem seria - não somente para a referida geração como para as seguintes, incluídas as mais recentes - um desafio difícil de encarar e vencer (PRUDENCIO, 1984, p. 40-41).

“Um mundo novo requer uma música nova, e para isso, instrumentos musicais diferentes” (SMETAK, 1991, apud SCARASSATTI, 2001, p. 1). Esta célebre frase do

---

<sup>10</sup> Há controvérsia sobre este tema e ele é discutido por Paraskevaídis (2002), Schick (2006) e Hall (2008). Outras obras pioneiras que fazem parte desta controvérsia são: o *Ballet Mécanique* de George Antheil, composta em 1924, influenciado pelo movimento dadaísta; o interlúdio percussivo da ópera *O Nariz* (1928) de Dmitri Shostakovich; e *Ionisation* (1931) de Edgard Varèse — compositor que, na altura de *Ionisation*, teve influências da cultura e música latino-americanas (HALL, 2008) por, entre outras razões, participar da associação pan-americana de compositores por ele fundada em 1928 (PARASKEVAÍDIS, 2002, p. 3).



construtor de instrumentos musicais Walter Smetak indica uma opção de abordagem do desafio citado por Prudencio, ou seja, a utilização de instrumentos latino-americanos como forma de busca por um discurso americano. Cuba é um país reconhecido pelo seu riquíssimo folclore, no qual a percussão é um elemento chave. Nas suas *Rítmicas 5 e 6*, Amadeo Roldán utiliza os instrumentos de percussão da música cubana, como claves, maracas, congas e marimbula. Os padrões do *son* (género musical cubano) presentes nestas obras são submetidos a processos de contraponto em uma textura polirrítmica (REY, 2006, p. 201). Em 1928 Roldán já havia escrito para voz, dois clarinetes, duas violas, maracas, bongôs e cencerro e suas composições tinham repercussão fora de Cuba. Segundo Hall:

Como prova da estima de Roldán pelos círculos musicais europeus da época, a *Danza Negra* foi apresentada em um programa com o *Concerto para Percussão* de Milhaud e *Intégrales* de Varèse em um concerto de 1929 em Paris (HALL, 2008, p. 12).

Sobre a obra mais famosa de Amadeo Roldán, o ballet *La Rebambaramba*, também de 1928, Gómez afirma que entre as primeiras performances de *La Rebambaramba* estão as feitas pelas seguintes orquestras: Orquestra Sinfónica de México em 1929, Orchestre des Concerts Straram em Paris em 1931, a Orquestra Filarmónica de Berlim em 1932, a Hollywood Bowl Orchestra, na Califórnia, em 1933, e a Orquestra Sinfônica da Colômbia em 1938 (GÓMEZ, 1977, apud HALL, 2008, p. 12).

Outro compositor cubano, menos reconhecido, mas também pioneiro na composição de obras para grupo percussão foi José Ardévol. Ele escreveu o *Estudio en forma de prelude y fuga* de 1933, *Suite para instrumentos de percusión* de 1934, e *Prelude a II* de 1942 (HALL, 2008, p. 54).

Fora de Cuba outros importantes compositores escreveram peças para percussão que incluíam instrumentos latino-americanos. Foi o caso do mexicano Carlos Chávez, que escreveu duas obras importantes para grupo de percussão. A *Toccata para Instrumentos de Percussão* de 1942, que tem em sua grade instrumentos como claves e maracas, é uma das peças mais tocadas por grupos de percussão. Sobre Chávez e suas influências, Schwartz e Godfrey afirmam:

especialmente rico em sua sobreposição de diferentes tradições, Carlos Chávez do México foi além das cultivadas técnicas europeias e materiais (...). Suas patrióticas e nacionalistas fontes incluem influências indígenas, como exemplificado por sua Sinfonia Índia de 1935 e o uso de palavras

astecas em obras corais (SCHWARTZ; GODFREY, 1993, apud STASI, 1998, p. 139).

Chávez escreveu também a obra *Tambuco* para sexteto de percussão em 1964. Além de instrumentos latino-americanos como claves, maracas, bongôs, congas e güiro (um raspador de metal cubano), esta obra utiliza vários tipos de instrumentos de percussão menos usuais na música de tradição ocidental como o tambor de água (cabaças cortadas em um recipiente cheio de água) e requetas (baquetas com fissuras que as transformam em raspadores).

Outra obra importante é a *Cantata para América Mágica*, escrita em 1960 para soprano dramático e grupo de percussão pelo compositor argentino Alberto Ginastera. Segundo Hall (2008), esta obra demonstra a versatilidade do grupo de percussão e a funcionalidade de grandes grupos de percussão.

Há também no Brasil exemplos de inserção de instrumentos latino-americanos de percussão na música escrita no âmbito do nacionalismo musical. Como exemplo cito as obras do maior nome da música orquestral brasileira, Heitor Villa-Lobos, *Choro n.º 6* de 1926 e *Bachianas Brasileiras n.º 2* de 1930. Entre os instrumentos de percussão utilizados nestas obras orquestrais estão a cuíca, o rocandor (instrumentos de fricção brasileiros como o tambor de corda), o reco-reco (raspador brasileiro), os instrumentos de samba tamborim e surdo, e o tambi-tambu, “instrumento feito de varas de bambu de tamanhos diferenciados, percutidos no chão” (HASHIMOTO, 2003, p. 61). Passaram mais de duas décadas até a primeira obra escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil ser composta: Camargo Guarnieri escreveu seu *Estudo para Instrumentos de Percussão* em 1953. A estreia dessa obra se deu apenas em 1979 (MORAIS, 2010, p. 74).

Foi somente na década de 1960 que Marlos Nobre e Osvaldo Lacerda compuseram obras brasileiras para grupo de percussão cujas estreias realizaram-se pouco tempo depois de serem escritas. Foram, nomeadamente, *Variações Rítmicas* de 1963, e *Rhythmtron* de 1968, ambas de Marlos Nobre, e *Três Estudos para Percussão*, compostos em 1966 por Osvaldo Lacerda. As três obras têm influência nacionalista e utilizam instrumentos brasileiros como atabaques (tambores de barril brasileiros). Uma lista mais completa e

detalhada de obras brasileiras para percussão pode ser também encontrada na dissertação de Hashimoto (2003).

Hall (2008) sugere que as obras escritas para percussão por compositores latino-americanos contribuíram para o desenvolvimento do conceito de grupo de percussão<sup>11</sup> como ele é concebido hoje em dia. Segundo ele, a parte de maracas escrita em *Rítmicas 5* influenciou a escrita de Edgard Varèse para a composição de sua obra-prima para percussão *Ionisation*.

O interesse pela música de outras culturas também desempenhou um papel importante na utilização dos instrumentos latino-americanos na música escrita. Esse interesse sem dúvida influenciou o compositor francês Edgard Varèse ao escrever *Ionisation*, composta em 1931. Ela foi escrita para 13 percussionistas e utiliza, além de vários instrumentos de percussão, os instrumentos latino-americanos maracas, güiro e bongôs. Sobre a importância desta obra Stasi afirma:

Até o início deste século, a percussão tornou-se uma das principais fontes de material de som para a produção de música erudita ocidental. Debussy deu extremo valor para o timbre, Stravinsky rompeu com a subjugação do ritmo às estruturas melódicas e harmônicas, e Varèse, através de obras como *Ionisation*, criou um espaço novo conceitual e musical (STASI, 1998, p. 132).

Se a música tradicional latino-americana não influenciou Varèse diretamente, a música de compositores latino-americanos como Amadeo Roldán o fez (HALL, 2008). Segundo o percussionista Steven Schick, “como compositor, Varèse navegou entre a atratividade pela diversidade sônica, e portanto a diversidade cultural, e sua necessidade de suavizar diferenças entre os instrumentos em uma linguagem comum musical” (SCHICK, 2006, p. 37).

Schick associa Varèse ao experimentalismo americano. Varèse se mudou para os E.U.A. na época em que começou a escrever *Ionisation* e, segundo Schick, a vida multicultural norte-americana foi um fator importante para a concepção da obra.

Nos anos seguintes compositores americanos como John Cage, Lou Harrison e Henry Cowell escreveram várias obras para grupo de percussão. Uma das composições mais famosas de Cage, a *Terceira Construção* de 1941, utiliza instrumentos latino-

---

<sup>11</sup> Como grupo instrumental ou *ensemble* de música de tradição ocidental.

americanos como maracas, claves e queixada. No ano anterior Cage havia regido as *Rítmicas 5 e 6* de Roldán em um concerto em Mills College em um festival de verão (HALL, 2008, p. 34).

Grande parte das obras destes compositores americanos tinha a música de outras culturas como influência ou inspiração. A obra *Ostinato Pianissimo*, composta por Henry Cowell para grupo de percussão em 1934, é um bom exemplo de peça que utiliza vários universos sônicos distintos. Segundo Schick, a percussão prestou-se bem a este “esforço poliglota” e foi “única em sua capacidade de combinar diversos elementos culturais em um todo coerente” (SCHICK, 2006, p. 36).

Há uma infinidade de obras para grupo de percussão com esta capacidade citada por Schick. Cito como exemplo as obras: *Estudio en forma de prelude y fuga* (1933), *Suite para instrumentos de percusión* (1934) e *Preludio a II* (1942) de Jose Ardevol; *Quatre Études Chorégraphiques* (1955) de Maurice Ohana; *Los Dioses Aztecas, for Percussion Ensemble, Op. 107* (1959) de Gardner Read; *Rhythmetron* (1968) para dez percussionistas de Marlos Nobre; *Kryptogramma pour six percussionnistes* (1970) de Georges Aperghis; *Ogoun Badagris* (1976) de Christopher Rouse, *Defying Gravity* (1987) para quatro percussionistas de Carl Vine; *Ketiak* (1989) de Akira Nishimura; *Rio de Mariposas* (1995) para duas harpas e *steel drum* de Gabriela Ortiz; *Danza isorrítmica, para cuatro percussionistas* (1996) de Mário Lavista; *Nocturno y Toque* (1997) para dois *steel drums* e duas marimbas de Javier Alvarez; entre outras.

Obras para percussão solo foram escritas mais tardiamente, mas ainda assim mantiveram características das obras para *ensemble*, como a capacidade de combinar diversos elementos culturais em um todo coerente. Obras como *Zyklus* e *Interiour I* — escritas pelos compositores alemães Karlheinz Stockhausen e Helmut Lachenmann em 1959 e 1965 respectivamente — o fizeram ao criar um “miniuniverso percussivo” (SCHICK, 2006, p. 23). Mas mesmo obras da chamada segunda geração de compositores (Ibidem), nas quais a instrumentação foi limitada — como *Toucher* (1973) do compositor francês Vinko Globokar e *Bone Alphabet* (1992) do compositor inglês Brian Ferneyhough, mantiveram esta característica.

O mesmo acontece com algumas obras que foram escritas para um instrumental ainda menor, como: *Temazcal* para maracas e *tape* e *Shekere* para shekerê e eletrônica ao vivo (ambas escritas pelo compositor mexicano Javier Alvarez em 1984 e em 2001 respectivamente); *To the Gods of Rhythm* (1994) para djembê e voz do percussionista sérvio Nebojsa Jovan Zivkovic; e *Le Grand Jeu* (1999) para congas e bongôs e *tape* de Bruno Mantovani. No caso de *Temazcal*, *Shekere* e *Le Grand Jeu* a linguagem da música eletroacústica do século XX é posta lado a lado com tradições performativas destes instrumentos, como a natureza improvisatória na qual as maracas e o shekerê são tradicionalmente inseridos. *To the Gods of Rhythm*, escrita para o djembê africano, baseia-se principalmente em ritmos dos Balcãs e melodias da igreja ortodoxa da Sérvia.

Segundo Emmerson, “nos últimos anos tem havido um interesse crescente na utilização de instrumentos (e suas tradições performativas) de outras culturas, geralmente não-ocidentais, na música contemporânea de tradição ocidental no geral e em particular na música eletroacústica” (EMMERSON, 2000, p. 115). São exemplos deste fenômeno as obras a solo, compostas no mesmo período que *Temazcal: Música para berimbau e fita elétrica* (1980) escrita por Tim Rescala; *Bongo 0* (1982) de Roberto Sierra; e *Asi El Acero* para *steel drum* e *tape* (1988) também de Javier Alvarez. Na década seguinte, cito as obras (a solo ou com partes solistas): *Magna Sin* para *steel drum* e *tape* (1992) de Gabriela Ortiz, o *Concerto para dois pandeiros (brasileiros) e Orquestra de Cordas Brasileiras* (1992) de Tim Rescala; *Ela* (1993/2001/2002) para pandeiro e calimba de Carlos Stasi; *Javier Guello* para reco de molas (1994-1995) também de Carlos Stasi; *Le grand Jeu* (1999) de Bruno Mantovani; *Pataruco* para maracas e orquestra (1999) de Ricardo Lorenz (o primeiro concerto para maracas e orquestra).

## 1.2. Exotismo e *World Music*

A etimologia da palavra ‘exótico’ vem do grego ‘exotikós’, sendo que o procedente ‘exo’ quer dizer ‘fora’, ‘até fora’, e o sufixo ‘ikós’ qualifica a palavra como adjetivo. O interesse pela cultura alheia, ‘de fora’, teve um papel fulcral na inserção da percussão na música escrita de tradição ocidental. Isto ocorreu bem antes do século XX. Em sua tese

*The Role of Turkish Percussion in the History and Development of the Orchestral Percussion Section* (2003), Bugg afirma que o fascínio pelo grupo militar musical turco de Janissários teve um papel central na inserção de instrumentos turcos (pratos, pandeiros, bumbo e triângulo) nas obras orquestrais do século XVIII.

Segundo Taylor, o termo exotismo refere-se às “manifestações de uma consciência do Outro racial, étnico, e cultural capturada no som” (TAYLOR, 2007, p. 2). Locke sugere que o termo pode englobar um sentido mais amplo como “uma ideologia, uma coleção diversa de atitudes e preconceitos, uma tendência intelectual” (LOCKE, 2007, p. 479). Em seu artigo, Locke investiga a manifestação do exotismo em obras musico-dramáticas onde a música não soa necessariamente ‘não-ocidental’ — *Carmen* de Georges Bizet, *Belshazzar* de George Frideric Handel, *Les Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau e *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini. A abordagem por ele proposta abarca contextos mais amplos “como — no caso das óperas — o enredo, letra, cenário, e figurinos” (LOCKE, 2007, p. 483). Locke também chama a atenção para o papel do ouvinte no exotismo em música e afirma que o exotismo é uma interação entre a obra musical e o ouvinte (LOCKE, 2009, p. 3).

Podemos ver uma diferença gritante na maneira como o exotismo se manifesta nas interpretações<sup>12</sup> da peça *To the Gods of Rhythm* (ZIVKOVIC, 1994) pelo percussionista sérvio Nebojsa Jovan Zivkovic (também compositor da peça) e pelo percussionista lituano Pavel Giunter. As tochas que compõem o cenário e a tanga usada como figurino, na interpretação de Giunter, trazem à tona um aspecto apelativo e caricato do exotismo presente nesta peça.

No entanto, Taylor afirma que existe uma ideologia inerente à música de tradição ocidental na qual “um grupo social declara possuir o poder de representação enquanto o nega para outros, que então são representados” (TAYLOR, 2007, p. 2). Neste sentido há uma crítica a compositores que se enquadram neste grupo, como por exemplo as obras de Debussy e Lou Harrison que se inspiraram no gamelão de Java, por exemplo. Segundo Nketia, Lou Harrison utiliza

---

<sup>12</sup> Há algumas versões desta obra disponíveis na internet.

a instrumentação do gamelão da Indonésia e gostaria de pensar que ele não está escrevendo música da Indonésia, mas uma versão particular para uma audiência ocidental, embora às vezes ele possa usar melodias que ele de fato aprendeu na Indonésia (NKETIA, 1982, p. 91).

Este conflito entre uma cultura e outra apropriada, que levanta questões de autoria e autenticidade em obras inseridas neste contexto, não é particularidade do impressionismo de Debussy, nem do experimentalismo norte-americano do início do século XX. O conflito de identidades gerado por relações pós-coloniais (metrópole-colônia) coloca os movimentos nacionalistas dentro deste debate. Sobre o esgotamento do nacionalismo e da antropofagia na música brasileira, Barbeitas afirma:

para Mário de Andrade e seus seguidores o que se impunha era a necessidade de introduzir a voz brasileira no coro das nações, fazê-la ressoar com a marca incontestável de uma forte identidade, ainda que, para tanto, fosse necessário afiná-la pelo diapasão modelado em séculos de prática musical no Ocidente (BARBEITAS, 2007, p. 8).

Ainda sobre o nacionalismo latino-americano, mais precisamente o indigenista, Paraskevaídis afirma que as obras da primeira metade do século XX

em geral abordam estereótipos arcaizantes, desde o pré-colombiano até ao indígena pós-descobrimento, incorporando gestos musicais - frequentemente do noroeste argentino e de base trifônica e pentatônica - aos modelos do *bel canto* (PARASKEVAÍDIS, 2007, p. 2).

No entanto há um número infindável de produtos artísticos resultantes desse sincretismo e, segundo Paraskevaídis, foi esta geração de compositores que manifestou interesse em resgatar a identidade latino-americana.

Na década de 1960 o neoclassicismo indigenista torna-se obsoleto e, a partir da década de 1970,

a evocação indigenista deixou de ser ingênua e pitoresca: o espírito da época transformou-a radicalmente em acusação histórica, resgate étnico e homenagem comemorativa. O cartão postal de outrora converteu-se em questionamento, força expressiva e afirmação existencial (PARASKEVAÍDIS, 2007, p. 4).

Em uma tentativa de categorizar maneiras de apropriação musical, o compositor australiano Jim Chapman<sup>13</sup> (2007) analisa em sua tese várias peças ocidentais que se

---

<sup>13</sup> Neste trabalho há descrições de formas de apropriação da cultura musical de tradição africana por vários compositores norte-americanos. Chapman justifica e analisa composições de sua autoria a partir destes modelos de apropriação por ele descritos. Eles são: *sampling*, *borrowing*, *assimilation*, *syncretism* e *abstract appropriation*.

apropriam de linguagens musicais africanas. Segundo ele, há várias formas de apropriação: a obra *Drumming* de Steve Reich, por exemplo, se apropria da música do Gana lançando mão de uma “utilização de ideias da música de outra cultura de maneira conceitual de forma a serem reveladas em grande parte apenas depois de análise” (CHAPMAN, 2007, p. 88).

Uma manifestação contemporânea, e muito elucidativa, do exotismo musical encontra-se no nicho de mercado da *world music*. Adaptada ao mercado da indústria fonográfica no fim da década de 1980, a *world music* é uma “categoria na qual vários tipos de música tradicional e não-ocidental são produzidos para consumo no ocidente” (WHITE, 2011, p. 1). Segundo White, se, por um lado, a *world music* “nos abre os ouvidos para um vasto reino de possibilidades culturais e políticas”, por outro “nos conduz a formas vagamente familiares de expansionismo e exploração cultural” (Ibidem).

O processo pelo qual estas músicas são inseridas neste rótulo acaba por algumas vezes estabelecer “uma extrema generalização, estandardização e simplificação de culturas diversas” (STASI, 2001, p. 3). Segundo Stasi, o estabelecimento de estereótipos — como o da sexualidade — foi importante para a definição de outro rótulo generalizador: a ‘música latina’ (STASI, 2001, p. 4). No caso da indústria de instrumentos musicais, Stasi cita como a companhia de instrumentos de percussão *Latin Percussion (LP)* tem trocado nomes de instrumentos vendidos por eles. É o caso da *Güira* chamada pela *LP* de *Guiro Dominicano* e o caso do instrumento japonês *Binzasara* chamado pela *LP* de *Kokiriko* (STASI, 1998).

No entanto, há casos dentro do fenômeno da *world music* que tecem relações fora da dicotomia ocidente-oriental, terceiro-primeiro mundo e centro-periferia, como a relação de consumo do fado português nos mercados brasileiros: segundo Monteiro, “é sobre a chave do exotismo que a música portuguesa é percebida no Brasil” (MONTEIRO, 2009, p. 14) por exemplo. Sardo comenta que

quando nós, Portugueses, encontramos, por exemplo, os discos da fadista Mariza colocados nas prateleiras das discotecas estrangeiras na categoria da *World Music*, sentimos algum desconforto, não só porque isso nos remete para um estatuto de país periférico, como nos incomoda o carácter exótico ao qual a nossa música está conotada perante os outros (SARDO, 2009, p. 415).



Outro exemplo é a carreira do cantor de música afro-cubana Laba Sosseh gambiano que, segundo Shain (2011), “traça uma trajetória artística fora dos paradigmas de globalização e cultura imperialista da *world music*” (SHAIN, 2011, p. 136). Sosseh aprofundou as relações, musicais e comerciais, entre o oeste africano e o Caribe tocando música cubana ‘africanizada’ e “margeando os circuitos usuais de intercâmbio cultural” (SHAIN, 2011, p. 135).

Segundo Hernández-Reguant, o enquadramento da música cubana na indústria da *world music*, no lugar da indústria da música latina, incorporou-a em outro tipo de globalização:

Enquanto a música latina tradicionalmente reconheceu o hibridismo e a transnacionalidade como indicadores de uma comunidade pan-americana cujas fronteiras seriam superadas, a *world music* propôs um mapa como um mosaico no qual diferenças foram encorajadas no lugar de ofuscadas através de interações e hibridismos particulares entre as formas (HERNÁNDEZ-REGUANT, 2011, p. 117).

De acordo com Hernández-Reguant, a atuação de pequenos produtores musicais foi também parecida com a de curadores que, neste caso específico, reformularam a narrativa da circulação da música negra no Atlântico ao apresentar a música cubana “não tanto como um herdeiro dos sons ancestrais africanos mas como uma inspiração para a música contemporânea africana” (HERNÁNDEZ-REGUANT, 2011, p. 128).

Por outro lado, segundo Hernández-Reguant, a visibilidade que a música cubana atingiu na década de 1990 foi possível graças à abertura de Cuba ao turismo (como forma de superar a crise do ‘período especial’ após a queda da União Soviética) e o aparecimento da *world music*. Contudo “como as corporações multinacionais, e dos E.U.A., se abstiveram de atuar na ilha por consequência do embargo de três décadas dos E.U.A., o campo foi deixado para pequenas empresas” (HERNÁNDEZ-REGUANT, 2011, p. 111). Este fato proporcionou aos produtores musicais uma atuação de “embaixadores de um capitalismo em expansão que, contrariamente às expectativas, não precisava ser corporativo” (Idem, p. 128).

Se, por um lado, o crescente interesse pelo ‘exótico’ e ‘periférico’ põe em questão a relação centro/periferia existente, o interesse pelos instrumentos ‘periféricos’, e sua

utilização fora de suas raízes, cria ambientes propícios para o enriquecimento tanto do novo meio em que ele é usado quanto do universo interpretativo destes instrumentos.

O fenômeno da *world music* proporcionou a percussionistas como Glen Velez e Naná Vasconcelos terem seu trabalho divulgado pelo mundo. Segundo Nicholson (2009), o sucesso de tais percussionistas, nomeadamente Glen Velez, teve grande impacto na música escrita para percussão. A procura pelos *frame drums* (tipo de instrumento tocado por Velez) por outros instrumentistas e compositores, sobretudo nos E.U.A., como John Bergamo e Michael Williams, criou um ambiente propício para o desenvolvimento da escrita e de novas técnicas para estes instrumentos.

O mesmo aconteceu com o berimbau (instrumento difundido por Naná Vasconcelos). A maior parte dos músicos que toca o berimbau fora do contexto da capoeira tem Naná como referência (GRAHAM, 1991; BEYER, 2004; GALM, 2011). Obras para este instrumento têm sido escritas por percussionistas-compositores como Carlos Stasi e Greg Beyer. O último, além de fazer várias encomendas de peças para o berimbau, escreveu *Bahian Counterpoint* em 2002. A peça, para berimbau, caxixi e *tape* pré-gravada, se baseia na peça *Electric Counterpoint* de Steve Reich. Ela insere o berimbau como instrumento solista na música minimalista.

Outros exemplos destas contribuições para o universo interpretativo de certos instrumentos são grupos como o *Quinteto Armorial* de Recife e a *Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos* da Bolívia.

O *Quinteto Armorial* foi fundado por Ariano Suassuna, também criador, em 1970, do *Movimento Armorial* “que tinha o intuito de realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares de nossa cultura” (COIMBRA, 2007, p. 8). Eram utilizados os instrumentos rabeca, pífano, violão, zabumba, viola caipira, violino, viola e flauta transversa no quinteto.

O trabalho da *Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos* de Cergio Prudencio, iniciado em 1980, contou com o estudo da música do altiplano andino, dos meios de produção do som de seus instrumentos e das técnicas instrumentais relativas a esta música, e com a criação de novas linguagens musicais baseadas nestes estudos. Podem-se encontrar relatos sobre a história deste trabalho no livro *Hay que Caminar*

*Sonando* (2010), que se constitui de várias publicações do próprio Prudêncio. Este trabalho teve grande impacto no fazer musical e na educação musical na Bolívia, além de oferecer ao mundo obras de grande expressão artística provenientes de uma linguagem nova, baseada nos estudos de técnicas interpretativas de instrumentos do folclore boliviano.

Os exemplos citados acima, do Quinteto fundado por Suassuna, da Orquestra de Cergio Prudencio, de Carlos Stasi e Greg Beyer, propiciam situações nas quais as composições são feitas sob medida, ou seja, feitas para músicos específicos com competências específicas: técnicas de berimbau, reco, pandeiro brasileiro, zamponha, etc. Isto cria um maior desafio na garantia da reiterabilidade<sup>14</sup> destas obras, já que estes ‘instrumentos periféricos’ requerem ‘técnicas periféricas’<sup>15</sup> que muitas vezes não fazem parte das técnicas básicas presentes no repertório central da música escrita de tradição ocidental.

No entanto, segundo o percussionista Richard Hall, apesar de haver uma marcante influência latino-americana sobre o conceito de ‘grupo de percussão’ como um grupo instrumental tradicional de música escrita de tradição ocidental do século XX, ainda há uma falta de estudos sobre as obras dos compositores latino-americanos para percussão e o impacto destas obras sobre a escrita para instrumentos latino-americanos (HALL, 2008). Estes instrumentos, e suas práticas musicais, são muitas vezes percebidos como simples e deficientes (STASI, 1998). Tais representações<sup>16</sup> destes instrumentos são incongruentes com a sua complexidade e diversidade (Ibidem).

---

<sup>14</sup> Termo utilizado por Paul Zumthor. Ele sugere que performance implica competência: o “saber-ser” ou “saber-comunicar”. Ela “refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata” (ZUMTHOR, 2000, p. 50). Seus elementos; transmissão (atitude daquele que desempenha) e recepção (atitude daquele que contempla); e reiterabilidade (a repetição desse fenômeno), englobam também o termo ritual.

<sup>15</sup> Isso ficou evidente quando enviei um vídeo de uma interpretação minha da peça *Asi el Acero* para *steel drum* e *tape* para o compositor da obra, Javier Alvarez. Ele ficou contente por saber que havia mais um percussionista a interpretar suas músicas. Ainda sobre esta peça, em conversa particular com o percussionista Miquel Bernat, ficou claro que é uma peça com poucos intérpretes no mundo todo.

<sup>16</sup> As representações definem o modo como os sujeitos percebem o universo pessoal e intersubjetivo que os circunda, a partir de objetos, movimentos, ações, emoções, de acordo com várias propostas da antropologia, sobretudo a de Rabinow (1986).

### 1.3. Marginalidade e Literatura Menor

Apesar da percussão latino-americana ter tido um papel importante no fazer musical do século XX e XXI no âmbito da música de tradição ocidental, o repertório percussivo padrão não oferece meios para que alguns instrumentos tenham espaço significativo, como afirma o percussionista Stasi sobre os instrumentos raspadores (STASI, 1998, p. 131).

Talvez em virtude do grande excesso de matérias emprestadas, essa inserção [de instrumentos de outras culturas] foi frequentemente feita em nome da simplificação, utilizando apenas fragmentos do seu vocabulário original, embora os artistas eurocêntricos que primeiro empregaram estas ferramentas estrangeiras o considerassem um refinamento de ruídos primitivos (STENE, 2015, p.15).

Stasi tem dado uma enorme contribuição à inserção dos instrumentos *periféricos* na música escrita. Sua produção pode ser encontrada em seu álbum *Solo en el Manantial* de 2005, e em concertos do *Duo Ello* com o percussionista Xavier Guello. Uma contribuição aos instrumentos raspadores, sobretudo o reco-reco, o *güiro* e a *güira*, se encontra em sua tese de doutorado (STASI, 1998), que trata das percepções depreciativas sobre os instrumentos de percussão e os percussionistas. Também faz parte de sua pesquisa a criação de obras originais e sistemas notacionais para instrumentos de percussão marginais, como ele mesmo os define.

Silva (2014) utiliza, no contexto da música de concerto contemporânea, o termo ‘instrumentos marginalizados’ de forma expandida como aqueles que “não possuem múltiplas técnicas instrumentais codificadas e/ou não têm uso arraigado na música ocidental de concerto e/ou não têm repertório solo consolidado” (SILVA, 2014, p. 28).

Segundo Stasi, instrumentos marginalizados como o reco-reco costumam ser associados visualmente com objetos funcionais (como o ralador de queijo por exemplo) (STASI, 2011, p. 38). Outra associação muitas vezes feita é sua ligação com o sexo (como o duplo sentido atribuído às palavras ‘maracas’ e ‘pandeiro’ por exemplo): “dizer o verbo raspar na República Dominicana, por exemplo, é referir-se diretamente, e da maneira mais vulgar possível, ao ato sexual” (STASI, 2011, p. 54). Segundo Stasi, a condição marginal e negativa do reco-reco faz com que seja impossível sugerir ações confortáveis e positivas

envolvendo as ações e verbos ligados a este instrumento (STASI, 2011, p. 46). Este imbróglío está ilustrado na figura abaixo (Figura 1), que mostra um reco-reco que possui um tipo de ‘disfarce’.



Figura 1 — Foto de um instrumento raspador em forma de bandolim. Instrumento tocado em grupo de rancho de Santa Maria da Feira, Portugal.

Stasi aborda os instrumentos raspadores latino-americanos reco-reco (Brasil), *güira* (República Dominicana) e *güiro* (Cuba) através de suas representações (RABINOW, 1986; HALL, 1997) e as suas aplicações (como sua similaridade com objetos do cotidiano e sua ligação ao primitivismo). Segundo Stasi, estes instrumentos são constantemente mal representados e mal usados no âmbito da música de tradição ocidental e no âmbito da indústria de instrumentos musicais. As representações do reco-reco na música latina e na *world music* se dão de maneira a ‘exotizar’ os instrumentos para torná-los bens de consumo. Ele usa como exemplo o catálogo da marca *Remo* de 1992. Este catálogo retrata alguns instrumentos com decorações (como a imagem de um esqueleto, de um capoeirista ou do *Yin Yan*) em instrumentos que não tinham ligação com essas imagens (STASI, 1998, p. 87). Vale a pena comentar aqui que alguns materiais didáticos, como a *Enciclopédia de Percussão* de John Beck (1995) e o livro *Percussion instruments and their history* (1992) de James Blades, reproduzem esta representação marginalizadora de alguns instrumentos (Figura 2). A *Enciclopédia de Percussão* de Beck, por exemplo, utiliza fotos de

instrumentos manufaturados por marcas como *Remo* e *Latin Percussion* para representar instrumentos de percussão latino-americana (BECK, 1995, p. 251-261).

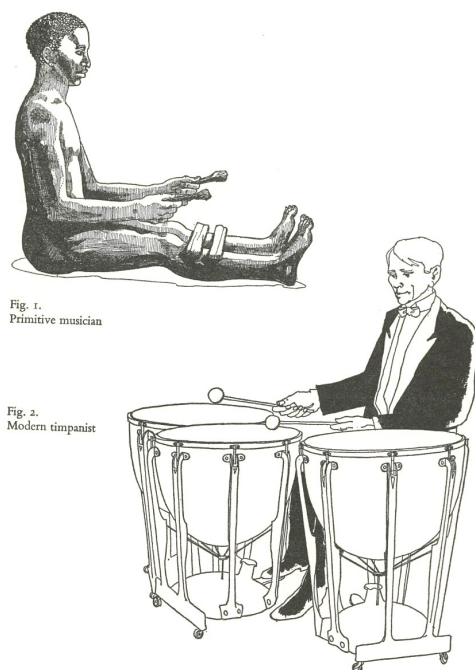


Figura 2 — BLADES, James. *Percussion instruments and their history* (1970, p. 32).

Poderíamos então afirmar que estas representações depreciativas ou exotizadas são uma característica dos instrumentos marginais. Para Stasi, oposições binárias como moderno/primitivo, que definem os instrumentos raspadores, é um indício de como o Ocidente é colocado em uma situação de superior e central, e o que está por fora, o ‘outro’, acaba por ser classificado de marginal (STASI, 1998, p. 41).

Uma possível razão para tal cenário é a estigmatização de uma forma de arte. Paraskevaídis põe em discussão as razões pelas quais alguns estudiosos não consideram as *Rítmicas 5 e 6* de Amadeo Roldán como as primeiras obras escritas para grupo de percussão. Estudiosos como Odile Vivier e Fernand Ouellette consideraram a peça de Roldán “primitiva” e “puramente folclórica” por ser baseada em ritmos e danças afro-cubanas (PARASKEVAÍDIS, 2002, p. 12). Apropriando-se desta lógica, Paraskevaídis questiona a validade da obra de Schoenberg *Opus 23, n.º 5*: “Schönberg está se referindo a uma dança de tradição vienense antiga e Roldán está remetendo a ritmos peculiares de

danças afro-cubanas. Schönberg retira a valsa de sua própria tradição vienense assim como Roldán o faz com o *son* e a *rumba*. Schönberg pode fazê-lo. Roldán não” (Ibidem).

A posição marginal de uma linguagem musical, ou de uma cultura, se torna ainda mais evidente ao percebemos que a permeabilidade entre culturas presente em obras musicais é por vezes posta em oposição ao conceito de “música pura”. Há sem dúvida um problema na maneira como esta permeabilidade é vista por alguns. Schick cita como exemplo a afirmação de Jacques Lonchamp, crítico musical do jornal francês *Le Monde*, sobre a obra *Rebonds* de Iannis Xenakis, presente na epígrafe da versão publicada desta obra. Segundo Lonchamp, *Rebonds* seria livre de qualquer “contaminação folclórica” e seria uma “música pura” (LONCHAMPT, apud XENAKIS, 1989). A obra, escrita para percussão múltipla, tem em sua instrumentação, entre outros, bongôs e tumba<sup>17</sup> (instrumentos latino-americanos).

A obra foi composta no mesmo período que a obra *Okho* para três djembês africanos. Nestas duas obras, apesar de Xenakis não ser influenciado por ritmos africanos ou latino-americanos ou outras características musicais destas culturas, ele foi influenciado pelo material sonoro destas culturas. O timbre passou a ser de uma importância imensa na música a partir do século XX e, para além disso, “o que Xenakis demonstra tão persuasivamente é que a escolha do material sonoro em si desempenha um papel considerável na determinação de como ele será utilizado” (SCHICK, 2006, p. 204). Ou seja, o material escolhido terá impacto na determinação das técnicas utilizadas em uma peça. No caso de obras que utilizam instrumentos que são tradicionalmente tocados com as mãos, a maneira como este material será utilizado pelo intérprete implicará um conhecimento de técnicas tradicionais referentes a estes instrumentos. Ainda segundo Schick, “qualquer um que toque djembê em qualquer contexto, inevitavelmente, também coloca as mãos diretamente sobre o ADN sonoro da música africana” (Ibidem).

Vale salientar que o djembê, diferentemente dos bongôs na atualidade, ao ser tocado com baquetas não apresenta uma identidade sonora que reconhecemos como o som do djembê. Isto implica um conhecimento de técnicas tradicionais referentes a

---

<sup>17</sup> Uma conga grave.

instrumentos musicais não comuns no ensino formal de música de tradição ocidental (no caso, a técnica de mão do djembê). Entretanto, em obras como *Okho*, estes instrumentos são utilizados em uma expressão artística situada no âmago do universo da música escrita de tradição ocidental. Esse fato fica evidente ao averiguarmos o grande número de montagens de *Okho* com *set ups* de tambores no lugar dos djembês.

Isso nos leva a considerar que a ‘contaminação’ ocorre também pelas mãos do intérprete e “que o compositor não está realmente no controle de como uma influência se manifesta na sua música” (DASHWOOD, 2011, p. 19). Possivelmente este pode ser um fator importante que propicie um maior leque de possibilidades interpretativas neste tipo de repertório (SANTOS, 2013, p. 4). Este fato fica evidente ao ouvirmos diferentes interpretações da obra *Temazcal* para maracas e *tape* (1984) de Javier Alvarez. A falta de uma notação eficiente e de referências sobre as maracas produz neste caso uma enorme diferença entre as interpretações.

Este leque de possibilidades aceitáveis é, por um lado, um sinal de riqueza. O próprio compositor se diz atraído pelo fato de que várias interpretações quebram com a noção do *tape* como uma ‘camisa de força’ (ALVAREZ, 1989, p. 218). Abordaremos este tópico mais adiante.

A falta de referências é sem dúvida um desafio em interpretações destas obras. Muitas vezes há uma ‘interpretação do instrumento’ no lugar de uma interpretação de uma obra. O imediatismo presente no mundo da música contemporânea, no qual a rapidez na preparação de um concerto é necessária, muitas vezes impede o músico de quebrar a barreira da descoberta do instrumento. Ser capaz de segurar o berimbau sem ter dores na mão esquerda já é, por exemplo, um grande desafio, como apontado por Beyer (2004). A resistência física ao berimbau, necessária na peça de Beyer *Bahian Counterpoint* (2002)<sup>18</sup>, é um exemplo de técnica que não se adquire imediatamente. É preciso ser um especialista em berimbau ou maracas para tocar este tipo de repertório? Até que ponto realmente estamos ‘com as mãos no ADN sonoro’ de outras culturas ao interpretar obras deste repertório?

---

<sup>18</sup> Obra que foi interpretada no recital de primeiro ano do meu doutorado, no dia 11 de Julho de 2012, no Gretua (Universidade de Aveiro).



As técnicas desenvolvidas por percussionistas que interpretam música contemporânea muitas vezes não vão para além das obras que são executadas. Um exemplo disto é a preparação da peça *Mantis Walk in a Metal Space* de Javier Alvarez, para *steel drums* solista, grupo instrumental e eletrônica. Ela pode vir a ser um treino de uma coreografia ao *steel drum* no lugar do aprendizado das técnicas e o mapeamento deste instrumento<sup>19</sup>. Fatores como o aumento do arsenal de percussão na música contemporânea e o imediatismo frequentemente presente na preparação de concertos muitas vezes criam ambientes nos quais aprendemos a tocar uma obra, mas não aprendemos a tocar os instrumentos para o qual a obra é escrita.

É visível aqui a impossibilidade de uma linguagem própria e definida. Mesmo assim, este uso de uma linguagem maior<sup>20</sup>, a das *maracas llaneras* por exemplo, mas com “vocabulário mirrado e sintaxe incorrecta” (DELEUZE; GUATTARI, 1986, p. 48), tem sido cada vez mais presente no repertório da percussão contemporânea.

Como definir uma expressão artística marginal? Segundo Deleuze e Guattari, que falam sobre a literatura de Kafka no livro *Kafka: por uma literatura menor* (1986), é difícil determinar os critérios para a definição de uma literatura marginal. Segundo eles, “somente a possibilidade de estabelecer uma prática menor de uma linguagem maior desde dentro possibilita a definição de literatura popular, literatura marginal, etc” (DELEUZE; GUATTARI, 1986, p. 16).

As características da literatura menor propostas por Deleuze e Guattari auxiliam na definição das influências presentes no repertório que insere os instrumentos marginais de percussão na música contemporânea de tradição ocidental. Segundo Deleuze e Guattari, a desterritorialização é uma característica presente na literatura menor. Dão como exemplo o alemão utilizado por Kafka como possibilidade literária que era, para os judeus de Praga, “uma língua desterritorializada e apropriada para usos estranhos e menores” (DELEUZE; GUATTARI, 1986, p. 17).

---

<sup>19</sup> Comunicação pessoal com Miquel Bernat em 10 de abril de 2012.

<sup>20</sup> Neste caso a utilização de um instrumento ainda não completamente inserido em uma prática musical pode ser considerada como ‘menor’. A sua utilização ‘maior’ dá-se em uma prática musical na qual é tradicionalmente utilizado.

Além da desterritorialização, a literatura menor possui mais duas características: a conotação política e o valor coletivo. Poderíamos usar a literatura de Guimarães Rosa como exemplo. A linguagem por ele usada é ao mesmo tempo uma representação do brasileiro da roça ou das aldeias. Isto lhe dá a noção de coletividade (ou valor coletivo). Como sua literatura é também uma expressão de erudição podemos encontrar um discurso político que se alinha com o nacionalismo: o linguajar do homem do campo como expressão literária de excelência.

Hement (1997) utilizou o conceito ‘música menor’ para definir a música eletrônica dançante. Segundo ele, este conceito se trata do processo pelo qual “subverte-se a música maior desde dentro ao fazê-la estranha a ela mesma. Um uso menor é como as estratégias secretas usadas por um estrangeiro que usa termos linguísticos para propósitos para os quais não foram projetados” (HEMMENT, 1997, p. 11). O conceito é utilizado em seu artigo *E is for Ekstasis* (1997) para “teorizar simultaneamente a operacionalidade do clube (de dança) e a singularidade da música” (Ibidem).

Segundo Bidima, a música e dança *Zouk*, que fez sucesso na França na década de 1980, oferecem um exemplo de música menor (BIDIMA, 2004, p. 189) e passaram despercebidas por Deleuze: se Deleuze reconhece, em um nível linguístico, a importância destas linguagens de gueto, por que ele não chamou a atenção para a música das minorias e a minoria em música (Ibidem)?

Contudo, segundo Buchanan, a obra de Deleuze pode ser utilizada para o entendimento da cultura popular

se conseguirmos libertar textos e práticas populares culturais da matriz amorfa do capitalismo com a qual Deleuze as identifica, e tratamo-las com o mesmo respeito e afeição que ele aplica à literatura de Kafka, por exemplo. Isto corresponderia a uma descoberta e articulação de uma forma de criatividade específica das culturas de massa” (BUCHANAN, 1997, p. 1).

No repertório que insere os instrumentos marginais na música escrita de tradição ocidental a noção de linguagem maior e menor é precisamente o inverso da de Bidima e Buchanan. Neste caso a música popular, das massas, detém a linguagem maior. O uso desta linguagem em um outro ambiente (da música ocidental neste caso) é um uso menor.

Neste sentido, na interpretação deste repertório a busca e identificação desta linguagem maior tornam-se necessárias. Segundo Deleuze

precisamente porque o talento é abundante em uma literatura menor não há possibilidade para uma enunciação individualizada que pertenceria a este ou àquele 'mestre' e que pudesse ser separada de uma enunciação coletiva (DELEUZE; GUATTARI, 1986, p. 17).

A desterritorialização no repertório que insere os instrumentos marginais de percussão na música contemporânea se encontra por toda parte: instrumentos musicais tradicionalmente tocados em certas linguagens musicais e usados para expressar um discurso musical, que se encontram fora do seu espaço nativo. A própria linguagem musical se encontra desterritorializada pois é agora evocada por um sujeito estranho a ela. Isto proporciona uma transformação em mão dupla, ou seja, tanto os instrumentos inseridos em outro contexto quanto o próprio contexto se transformam.

Nunca se desterritorializa sozinho, mas a dois, pelo menos, mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos reterritorializa-se sobre o outro. De tal modo que não se pode confundir a reterritorialização com o retorno de uma territorialidade primitiva ou mais antiga: implica forçosamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele próprio desterritorializado, serve de nova territorialidade para outro que também perdeu a sua" (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 228).

Podemos traçar um paralelo entre a desterritorialização presente no trabalho de Cergio Prudencio e a *Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos* e a sua conotação política. Ao ser questionado diante de qual necessidade a orquestra foi gerada, Prudencio responde:

diante da necessidade de encontrar uma identidade e uma função como músicos em nosso próprio contexto histórico. Diante da necessidade de não emigrar. Diante da necessidade de dizer, de não calar, mesmo que fosse inventada uma linguagem. Diante da necessidade de nos expressar como coletividade e como individualidades na nossa contemporaneidade (PRUDENCIO, 2002, p. 106).

Pelo fato de contradizer o uso da percussão por compositores pioneiros<sup>21</sup> na concepção de solos para percussão — onde há geralmente um grande número de instrumentos — o uso de um só instrumento<sup>22</sup> no repertório para percussão solo é algo que

---

<sup>21</sup> Cito como exemplo Stockhausen em *Zyklus*, Lachenmann em *Interieur I* e Feldman em *King of Denmark*.

<sup>22</sup> Excluindo os teclados de percussão.

pode ter uma conotação política em si. A conotação política aqui se encontra na utilização de uma fonte sonora mínima e também nas questões práticas de logística presente em qualquer concerto com percussão.

O valor coletivo encontrado neste repertório talvez seja o seu ponto mais delicado. Ao escolherem instrumentos que têm raízes em culturas específicas, intérpretes e compositores acabam por evocá-las de forma a criar uma manifestação ‘menor’ destas culturas. Ao representar elementos sonoros de determinados grupos culturais, uma obra pode ser considerada como uma apropriação rasa ou estereotipada que utiliza estes elementos como produtos de mercado.

Dentro deste tema delicado, o percussionista Greg Beyer considera o contacto e a aceitação de seu trabalho por sua fonte inspiradora (a Bahia, a capoeira e Naná Vasconcelos) como importantes indicativos da validade do seu trabalho. Na sua tese, ele descreve o concerto que fez na Universidade Federal da Bahia em Salvador, onde tocou o repertório desenvolvido em seu projeto *arco musical*, que incide na encomenda e composição de obras escritas para o berimbau (BEYER, 2004). Em 2015 seu grupo de berimbaus se apresentou em diversos espaços no Brasil, entre eles terreiros de capoeira em Belo Horizonte, Minas Gerais.

O capítulo final da tese de Beyer traz à tona uma breve discussão sobre ética no seu trabalho de investigação. Beyer cita e parece se identificar com o trabalho de Steven Feld, que estudou a música do povo Bosavi de Papua Nova Guiné. Beyer cita o conflito ético que a gravação do álbum *Voices of the Rain Forest* provocou em Feld:

Devo reconhecer que a minha paixão em compartilhar o que eu tenho tido o privilégio de experienciar não pode mascarar a minha cumplicidade com as instituições e as práticas de dominação centrais na mercantilização da alteridade (FELD, 1994, apud BEYER, 2004, p. 213).

Neste último capítulo, Beyer expõe seu trabalho à crítica e relaciona-o com o conceito de Orientalismo (SAID, 1979). A utilização deste conceito na música inclui a apropriação de sons exóticos não-ocidentais e seu uso no contexto da música contemporânea de tradição ocidental. O orientalismo em Debussy é o exemplo mais usado para ilustrar esta ideia.

Uma forte crítica ao orientalismo se encontra na obra *Exotica* de Maurice Kagel. Nesta peça para instrumentos não europeus os intérpretes tocam instrumentos cujas técnicas não dominam. Este fato resulta em sons patéticos e provocativos: uma metáfora à forma da representação imperialista do ‘outro’ pelo Ocidente que expõe o lado sinistro dessa prática. Segundo Pelinski, *Exótica* é um monólogo euro-centrista (PELINSKI, 1995, p. 56) onde a voz do ‘outro’ é calada para ser musicalmente útil.

A identidade dos instrumentos musicais, segundo Dawe, situa-se na interseção dos mundos materiais, sociais e culturais (DAWE, 2003, p. 275). Por esse motivo *Exotica* causa tanto impacto: a má utilização e desrespeito aos instrumentos se tornam um desrespeito a uma coletividade imaginada e inexistente. Kagel não indica quais instrumentos devem ser utilizados, mas eles não podem ser europeus. Este fato explicita a crítica de Kagel à única coletividade presente na peça: a europeia.

A visão crítica do compositor argentino foi sem dúvida necessária, sobretudo em situações como a da estreia de *Exotica*: a peça foi encomendada para fazer parte da exposição *Weltkulturen und Moderne Kunst* durante os Jogos Olímpicos de Munique em 1972, um evento com grande projeção internacional.

Em *Exotica*, “autênticos textos apócrifos vêm à luz, e paradigmas de culturas distantes inevitavelmente ganham um atributo externo” (KAGEL, 1992). Esta obra expõe a posição de alienação, muitas vezes consciente, de compositores e intérpretes no que diz respeito às origens de instrumentos não europeus utilizados na música escrita de tradição ocidental. Segundo Bhagwati, “em sua imprudência intencional, a obra *Exotica* de Kagel parece exemplificar (e desse modo quase caricaturar), de maneira demonstrativa, esta posição” (BHAGWATI, 2013, p. 91).

A peça *Das Guiro* de Michael Colquhoun compartilha desta visão crítica de Kagel e, segundo Stasi, questiona o cânone presente no repertório padrão da percussão na academia (STASI, 1998, p. 146): “Colquhoun usa o guiro como um símbolo de sua crítica à Música Ocidental” (STASI, 1998, p. 158).

Segundo Stasi, obras originais para instrumentos marginais podem contribuir, mesmo que temporariamente, para o desenvolvimento de novas formas de representação destes instrumentos. O uso melódico e harmônico do reco-reco de mola na obra *Xavier*

*Guelo* do próprio Stasi, por exemplo, desafia a representação comum dos raspadores no contexto da música contemporânea. Dessa maneira novas perspectivas são oferecidas tanto para a música contemporânea quanto para os raspadores. Segundo Stasi, as respostas do público à peça *Xavier Guelo* servem para exemplificar como representações comuns dos raspadores são, além de mudadas, dispensadas (STASI, 1998, p. 148). Stasi faz um relato de como o público depois de um concerto deixava de ver o reco-reco como um instrumento tão limitado. Dessa maneira um repertório que promova tal ruptura com representações comuns de instrumentos musicais promove uma mudança da cartografia dos instrumentos musicais.

## 2. Metodologia

Nesta pesquisa foram utilizados diferentes métodos de caráter qualitativo, exploratório, descritivo e analítico na busca por uma prática onde as influências ‘contaminadoras’ e o texto musical do repertório selecionado coabitassem. Segundo Malins e Gray, uma característica da investigação artística “é o uso de uma gama de métodos, muitas vezes visuais e derivados da prática, ou adaptados de outros paradigmas para o contexto da pesquisa baseada na prática” (MALINS; GRAY, 2004, p. 31).

Do ponto de vista metodológico, optou-se pela realização de estudos de casos pertinentes, e foi realizado um desenho de estudo baseado em três instrumentos: as maracas; tambores de mão latino-americanos; e o pandeiro brasileiro. Estes estudos contaram com uma investigação documental e um trabalho de campo. Estas duas tarefas estão presentes em todos os estudos de caso e a investigação documental representa maioritariamente a parte teórica deste trabalho e o trabalho de campo representa maioritariamente a parte prática.

Parte da investigação documental foi motivada principalmente pelo repertório tocado no primeiro ano do doutorado, sobretudo a obra *Temazcal* de Javier Alvarez — obra que faz parte do primeiro estudo de caso. A escolha do repertório, por sua vez, foi motivada pelo conceito de instrumento marginal de Stasi. O fato de *Temazcal* ser provavelmente<sup>23</sup> a única peça para maracas solo no âmbito da música de tradição ocidental e também ser um dos exemplos mais conhecidos de obra para instrumento marginal de percussão latino-americano foram fatores determinantes nesta escolha.

A escolha das demais peças abordadas no trabalho se deu de forma similar e foi feita de maneira a abordar diferentes instrumentos (idiofones, membranofones e o pandeiro — idiofone/membranofone) que tivessem representatividade na música latino-americana. Minha experiência prévia com cada um destes instrumentos vai de pouca (no primeiro estudo de caso), a média (no segundo) e alta (no terceiro), e este fato fez com que a contribuição de cada estudo de caso fosse diferente.

---

<sup>23</sup> Não foram encontradas referências que revelem a existência de outros solos escritos para maracas no âmbito da música de tradição ocidental.

A seleção do repertório para o segundo estudo de caso se deu no intuito de desenvolver um repertório que abordasse as técnicas de mão de instrumentos de percussão latino-americanos. O terceiro estudo de caso pretendeu responder a uma busca pessoal pela exploração técnico-interpretativa do pandeiro brasileiro — que, entre estes instrumentos, foi o mais estudado por mim no passado. O intuito destes estudos de caso não foi buscar interpretações ‘definitivas’ das obras, mas sugerir estruturas interpretativas pelas quais o intérprete irá articular as influências presentes nas obras em questão com processos e abordagens técnico-interpretativas que podem vir ser aplicáveis em outras obras.

Cada estudo de caso abordou uma posição interventiva distinta para interpretação. O primeiro estudo de caso baseou-se nas influências latino-americanas que surgem na própria partitura para sugerir outras influências. No segundo estudo de caso a influência latino-americana é sugerida por mim, o que acarreta uma opção por técnicas específicas de tambores de mão. O terceiro estudo de caso se trata de uma obra feita por mim a partir de improvisações baseadas na música latino-americana.

O grau de liberdade de escolha destas influências foi diferente em cada estudo de caso: no primeiro estudo de caso o compositor sugere explicitamente uma influência latino-americana; no segundo a obra tem a instrumentação aberta e não faz qualquer referência a uma influência latino-americana; e no terceiro estudo de caso uma referência latino-americana é escolhida para dar suporte a uma estrutura de improvisação.

Nesta investigação foram identificadas as ‘músicas maiores’ que acabariam por ter um importante papel na construção de uma prática que buscasse uma ‘expressão menor’ destas músicas para a performance das obras — terminologia usada em referência ao conceito de literatura menor de Deleuze e Guattari (1986).

A instrumentação dos três estudos de caso abarca três diferentes regiões da América Latina: Venezuela e Colômbia (primeiro estudo de caso); Caribe, principalmente Cuba e Porto Rico (segundo estudo de caso); e Brasil (terceiro estudo de caso). Esta amostragem motivou a investigação documental que também contou com a “investigação artística que parte de estudos (etno)musicológicos” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 86).

No intuito de investigar formas de notação, técnicas instrumentais e linguagens características destes instrumentos, para além de um levantamento de repertório, foram



incluídos, como fontes, materiais didáticos e métodos, complementados pela investigação em documentos multimídia como álbuns, DVDs, concertos e vídeo-aulas. Segundo Emmerson, em contextos onde as obras almejam uma mediação entre culturas/tradições “não há uma ‘tradição’ imediata para preencher a camada interpretativa entre texto e performance” (EMMERSON, 2000, p. 128). Portanto, além da notação, referências sonoras (como concertos e álbuns) são imprescindíveis para criar uma “hiper-partitura” (Ibidem) destas obras.

O diálogo exposto entre os conceitos de literatura menor e instrumento marginal, o marco teórico descrito no capítulo anterior (SANTOS, 2014)<sup>24</sup>, se fez de maneira a criar uma “intertextualidade heurística para criação” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 89). O conceito de Deleuze e Guattari proporciona uma estrutura que nos dá respostas viáveis para a interpretação — estudos de caso primeiro e segundo — e para a composição — terceiro estudo de caso — de obras musicais escritas para instrumentos à margem. Este processo está descrito sobretudo no primeiro estudo de caso. O conceito da literatura menor também teve uma função organizadora ao focar a análise do fenômeno em suas três características que acabaram por se tornar ferramentas de investigação e elementos de interação entre o repertório e as questões de investigação.

A informação documental a que a investigação artística em música costuma recorrer não se limita a partituras (impressas ou manuscritas), trabalhos musicológicos ou teóricos, críticas, resenhas ou outro tipo de testemunhos. Com muita frequência se empregam materiais literários ou de outras artes, seja para construir marcos de interpretação de alguma obra, ou para incentivar a resolução de um determinado problema criativo. Com isso se articulam redes intertextuais sumamente produtivas para gerar sentido e acender a criação (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 89).

A relação entre a performance de *Temazcal* e o marco teórico se encontra no primeiro estudo de caso (SANTOS, 2013)<sup>25</sup>. Esta investigação foi desenvolvida para a preparação das performances desta obra nos eventos: recital do Festival de Percussão de

---

<sup>24</sup> Trabalho parcialmente publicado nas atas do congresso Simcam 2014 com o título *A Marginalidade e o Repertório para Percussão*.

<sup>25</sup> Trabalho parcialmente publicado nas atas do congresso Performa 2013 com o título *A criação acerca da interpretação da obra Temazcal para maracas e tape de Javier Alvarez*.

Alcobaça em dezembro de 2011; recital de doutorado em fevereiro de 2012 realizado no Departamento de Comunicação e Arte; apresentação na lição inaugural do programa doutoral em música da Universidade de Aveiro (ano letivo 2012-2013); concerto no congresso Performa 2013 em Porto Alegre; entre outros. A partir deste trabalho os outros estudos de caso foram realizados.

Um processo parecido foi adotado nos demais estudos de caso onde a investigação documental se deu juntamente com a preparação das performances. No segundo estudo de caso esta preparação baseou as performances do recital de doutorado de abril de 2014, realizado no Gretua, Universidade de Aveiro, e do recital de doutorado de fevereiro de 2015, realizado no Departamento de Comunicação e Arte. No terceiro estudo de caso a preparação foi para as performances nos eventos: simpósio *In-Dialogue* realizado em Nottingham em outubro de 2014, do recital de doutorado de fevereiro de 2015 realizado no Departamento de Comunicação e Arte e do congresso Performa 2015 realizado no Museu de Aveiro.

O trabalho de campo contou com:

[1] sessões de estudo e performances, gravadas em um diário reflexivo audiovisual, realizadas durante todo o período do doutorado, entre 2011 e 2015.

[2] uma entrevista mista com o pandeirista Marcos Suzano realizada em novembro de 2013, relacionada sobretudo com o terceiro estudo de caso.

[3] participação em festivais, oficinas, masterclasses, aulas e congressos como: Darmstadt Ferienkurse 2012; Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais (SIMCAM) 2012 e 2014; masterclasses no festival Tomarimbando 2012, 2013 e 2014; In-Dialogue Symposium 2014; Orcim Seminar 2014; Post'ip — Post-in-progress: Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos em Música e Dança (2013 e 2015); Performa — Encontros de Investigação em Performance Musical (2013 e 2015). O contato propiciado nestes encontros com outros percussionistas como Miquel Bernat, Manuel Rangel, Christian Dierstein, Marcos Suzano, Greg Beyer, Bill Lucas, Fernando Rocha, Arnold Marinissen, Luiz Guello, Carlos Stasi e Maxime Echardour foi um dos pilares para todos os estudos de caso. Este trabalho propiciou momentos nos quais resultados parciais foram apresentados para membros da comunidade percussiva e acadêmica. Um resultado

importante destes encontros foi a seleção de material para pesquisa; a escolha de caminhos, repertórios, etc.; e alguns *insights* gerados por estes encontros. Ele também foi feito no intuito de aprofundar o conhecimento das técnicas dos instrumentos presentes nas obras estudadas.

O estudo reflexivo foi baseado no enquadramento proposto por Malins e Gray (2004) e López-Cano e Opazo (2014). López-Cano e Opazo utilizam um exemplo parecido com este trabalho, mas no âmbito da composição, para exemplificar o uso da prática como reflexão. Descrevem o trabalho de “uma compositora interessada em incorporar elementos da música tradicional da Indonésia em sua música, mas que não deseja cair no recurso fácil da citação ou do exotismo” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 129). Neste contexto “a prática pode se converter em um lugar de reflexão quando conseguimos pensar fazendo ou fazer pensando” (Ibidem).

Esta noção de investigação reflexiva citada por eles no âmbito da composição pode ser alocada no âmbito mais amplo da criação, e dessa maneira incluir a interpretação. A interpretação e a composição — no contexto do estudo reflexivo que investiga apropriações interculturais — compartilham métodos como: aplicação de conceitos da música de tradição ocidental, como os de desenvolvimento e variação, a elementos de músicas não-ocidentais; realização de transcrições; comparação de gravações de música tradicional; e a leitura de estudos de etnomusicologia. Segundo López-Cano e Opazo, o resultado de um trabalho com estas características “não é só uma nova composição, como também o desenvolvimento de uma consciência crítica do emprego de músicas tradicionais e da sua própria cultura compositiva [sic]” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 130).

Parte do estudo reflexivo foi possibilitada, sobretudo no terceiro estudo de caso, por um diário reflexivo audiovisual. O diário reflexivo é, segundo Malins e Gray, “um diário/revista que o investigador mantém regularmente no intuito de refletir sobre o seu desenvolvimento, metodologia de investigação, e também sobre o progresso e mudança, por exemplo no desenvolvimento de trabalho ou processo de artes ou *design*” (MALINS; GRAY, 2004, p. 203). Este método relaciona-se com a autoetnografia, e sua compatibilidade com o estudo reflexivo “é favorecida pela presença mútua dos componentes autoreflexivo, analítico, observacional, pessoal, experiencial (afetivo e

cognitivo) e afetivo” (BENETTI, 2013, p. 155). Segundo Malins e Gray, “um ‘diário’ reflexivo, ou algo do gênero, é uma ferramenta útil” (MALINS; GRAY, 2004, p. 59) e favorece: o desenvolvimento de modelos de prática; a interdisciplinaridade através de um melhor intercâmbio; a ampliação do profissionalismo através da autoavaliação; e a melhor comunicação consigo mesmo (Ibidem). No entanto:

é importante reconhecer que, uma vez sendo a experiência algo pessoal, a sua transferência é problemática opondo-se assim ao axioma da acumulação e à ideia de que existiria algo que pode ser compartilhado para a construção da massa de conhecimento e interpretação (BIGGS; BÜCHLER, 2008, p. 14).

Neste sentido, parte da experiência e parte da prática presentes nos estudos de caso são amplamente compartilhadas neste texto através de excertos deste diário em formato audiovisual<sup>26</sup>. Gravações de áudio e vídeo de sessões de estudo e apresentações com público compõem este diário. As apresentações com público incluem os recitais no âmbito do doutoramento e outros concertos. Estas gravações foram agrupadas de acordo com o repertório para o qual foram realizadas. Os 31 arquivos de vídeo e áudio estão nos anexos com título ‘Diário Audiovisual’ e possuem uma ligação para a base de dados *educast* onde estão armazenados. Na introdução de cada estudo de caso há uma ligação para os vídeos do diário que possuem as performances de referência destes capítulos.

Este diário atuou como um método de registro de dados para análise. A partir do cruzamento de dados coletados na investigação documental — como trechos de obras, métodos didáticos, artigos, vídeo-aulas e álbuns — foram estipuladas as referências a partir das quais a prática de preparação das obras seria pautada. Foram criados exercícios e selecionadas outras obra e práticas de referência que foram documentadas em gravações, áudio e vídeo, em momentos de estudo e de performance com público. Este formato favoreceu a componente reflexiva deste estudo, propiciando uma análise e avaliação da prática *a posteriori*. Segundo Malins e Gray, o diário “pode não ter um formato de livro” (MALINS; GRAY, 2004, p. 59)<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> As imagens identificadas como vídeos estarão com um *hiper link* na versão em PDF, requerendo acesso à internet. Os vídeos já estarão inseridos na versão em EPUB.

<sup>27</sup> “might not take a ‘book’ form” (MALINS; GRAY, 2004, p. 59).

No primeiro estudo de caso a análise performativa propiciada pelo diário favoreceu o reconhecimento de questões como: a comparação de articulação, fraseado e timbre entre o som das maracas em gravações de grupos venezuelanos, como o *Ensemble Gurrufio*, e minhas próprias gravações; o apuramento da sincronização com os padrões rítmicos selecionados da maraca com o *tape* de *Temazcal* de Javier Alvarez; a análise, por meio da gravação da performance, da parte da maraca isolada do *tape*<sup>28</sup>; e a consciência da relação entre o som dos diferentes golpes com a coreografia inerente à técnica da maraca. Esta relação propicia um conhecimento corporizado do *tape* de *Temazcal* que facilita a memorização da peça. Este item foi potencializado pelo uso do espelho durante o estudo da técnica deste instrumento.

No segundo estudo de caso o diário propiciou uma base para a construção dos exercícios para uma experimentação envolvendo a obra *Composition in Blue, Grey and Pink* de Andrew Ford. A possibilidade de agir como observador externo foi essencial para o desenvolvimento de uma consciência corporal e gestual necessárias para a definição de andamentos limite para interpretação da obra com a técnica de mãos das congas.

Esta experimentação técnica — que envolveu a escolha de manuações que possibilitassem a execução de passagens da obra na montagem de cinco congas proposta por Diaz (1999) e técnicas de percussão de mão que realçassem elementos estruturais da peça — funcionou como um instrumento metodológico descrito por López-Cano e Opazo onde “experimentar, em última instância, significa observar o desenvolvimento de um fenómeno inserido num contexto controlado. Esta observação pode ser direta e/ou auxiliada por registos audiovisuais informáticos, técnicas de medição, etc., e será sujeita a interpretações e análises posteriores” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 173).

Esta experimentação teve como variáveis: as possibilidades de manuação das frases de *Composition in Blue, Grey and Pink*; os padrões afro-caribenhos tocados com cinco congas baseados no método de Diaz (1999); diferentes tipos de *ostinatos* pré-gravados que serviram como um ‘metrônomo musical’. A manipulação destas variáveis

---

<sup>28</sup> Gravações presentes nos anexos deste trabalho.

culminou na criação de exercícios para preparação da peça de Ford com cinco congas utilizando a técnica de mão.

O estudo destas frases rápidas da peça, inseridas como variações dos padrões rítmicos afro-caribenhos, foi desenvolvido em um primeiro momento como uma maneira de estudar a progressão de andamento, explorar possibilidades de manulação e condicionar o corpo para a realização das frases durante a performance. O ‘metrônomo musical’ foi baseado em padrões de claves e *cencerros* típicos da música cubana, retirados de gravações ou programados. Ele foi utilizado com o intuito de enfatizar o caráter afro-caribenho dos exercícios ao criar uma relação rítmica entre as frases de *Composition in Blue, Grey and Pink* e os *ostinatos* afro-caribenhos. A apreciação da relação destes elementos foi também propiciada pelo diário audiovisual e serviu de apoio para a investigação sobre este processo artístico.

No terceiro estudo de caso o processo de seleção de materiais e de concepção formal da *Improvisação para Pandeiro Brasileiro e Pedais* teve o diário como parte essencial. As gravações de vídeo e áudio das improvisações foram um pilar deste processo; a análise destas gravações foi o outro. Estes pilares alimentaram-se mutuamente no sentido em que as improvisações foram influenciadas pelas análises que as precediam e vice-versa e funcionaram como “um recurso metodológico para integrar a ação/criação no processo de investigação” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 168). Este recurso facilita os “laços de interação e retroalimentação entre prática criativa e reflexão” (Ibidem). Através deste processo foi construída a estrutura formal da improvisação: a escrita da peça foi feita *a posteriori*.

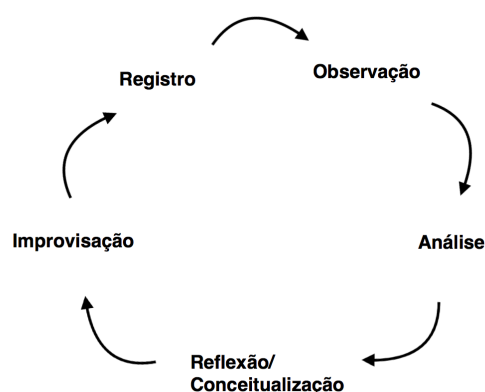


Figura 3 — “Laços de interação e retroalimentação entre prática criativa e reflexão” de López-Cano e Opazo (2014, p. 169) aplicados no processo de criação da *Improvisação para Pandeiro Brasileiro e Pedais*.

Os pedais de efeito, e sua articulação com as técnicas instrumentais expandidas do pandeiro brasileiro, também foram escolhidos através deste método. Depois de cada sessão de improvisação eram comparados os efeitos utilizados nestas sessões e as técnicas utilizadas durante as sessões. Algumas técnicas expandidas e sua combinação com efeitos específicos foram naturalmente selecionadas nas sessões de improviso seguintes. Estas seleções e combinações estão descritas no terceiro estudo de caso.

O processo criativo em cada estudo de caso está relacionado com o campo de intervenção interpretativo presente no repertório de cada estudo de caso: [1] a improvisação em uma estrutura preestabelecida (primeiro estudo de caso); [2] a criação de estratégias e exercícios para a utilização de técnicas e linguagens típicas de um instrumento (segundo estudo de caso); [3] e a criação de uma estrutura para improvisação baseada na interação da prática instrumental e a utilização de pedais de efeito (terceiro estudo de caso).





### **3. A construção de um contexto interpretativo para *Temazcal* de Javier Alvarez**

O trabalho presente neste capítulo procura sugerir critérios para a interpretação da obra *Temazcal* de Javier Alvarez. Neste processo foi criada uma “hiper-partitura” (EMMERSON, 2000) para *Temazcal* que engloba referências como métodos de maracas, trabalhos acadêmicos sobre maracas e as referências sonoras como álbuns de música latino-americana, e o próprio *tape*.

O capítulo está estruturado em três subcapítulos: “Chocalhos na música escrita e sua notação” faz uma breve introdução à utilização dos chocalhos na música de tradição ocidental; “*Temazcal* e outros trabalhos de Javier Alvarez” contextualiza a obra *Temazcal* na obra de Alvarez e também cita outras peças para chocalhos; e “A construção de um contexto interpretativo através do conceito de literatura menor” sugere uma estrutura interpretativa baseada nas três características do conceito de literatura menor de Deleuze e Guattari (1986), utilizando *Temazcal* como um estudo de caso.

A gravação de referência da obra para este capítulo foi feita aquando da participação na lição inaugural do Programa Doutoral em Música do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, no dia 12 de Outubro de 2012: <http://educast.fcn.pt/vod/clips/vb6xdo7fd/flash.html>.

### 3.1. Chocalhos<sup>29</sup> na música escrita e sua notação

Os instrumentos de chacoalhar, como as maracas<sup>30</sup>, caxixis<sup>31</sup>, ganzás<sup>32</sup>, *asalato*<sup>33</sup>, e outros chocalhos<sup>34</sup>, estão presentes nas obras escritas para percussão desde pelo menos o final do século XIX. O compositor Carlos Gomes incluiu, em sua obra *Colombo* de 1892 (Figura 4), um chocalho indígena (HASHIMOTO, 2003, p. 59). Mais tarde o compositor cubano Amadeo Roldán usou as maracas cubanas em sua *Danza Negra* em 1928 (HALL, 2008, p. 12), na sua *Suite de La Rebambaramba* também em 1928 e, em 1930, em sua famosa *Ritmica n° 5* (Figura 5).

De uma forma geral os instrumentos de chacoalhar têm um papel de acompanhamento nas obras para percussão e costumam ser utilizados por compositores para realização de *ostinatos* rítmicos, acentos e rulos, como podemos ver em alguns exemplos abaixo (Figuras 4, 5, 6, 7 e 8):

---

<sup>29</sup> “Chocalho – nome genérico para todo idiofone cujo som é produzido através do chacoalhar. O recipiente pode ter vários formatos e ser confeccionado de diversos materiais, como madeira, cabaças, côco, metal, plástico, couro, cerâmica, etc. O material interno também varia enormemente, podendo ser utilizadas sementes, conchas, contas, esferas metálicas ou plásticas, pedras pequenas, etc.” (GIANESELLA, 2009, p. 184).

<sup>30</sup> Provavelmente a origem do nome deste instrumento está no termo *mbaraka* oriundo das línguas de raiz tupi-guarani (FRUNGILLO, 2003, p. 202). Dependendo da tribo e do contexto *Mbaraka* pode designar estritamente o chocalho do xamã e pode abranger significados mais amplos como o ritual xamanístico, o instrumento musical utilizado nos rituais, o músico que toca estes instrumentos, a música e o fazer musical (MONTARDO, 2002, p. 154).

<sup>31</sup> “Nome dado ao chocalho de recipiente feito de palha traçada com formato cônico, tendo a base fechada geralmente por um pedaço de cabaça” (FRUNGILLO, 2003, p. 69).

<sup>32</sup> “Tipo de chocalho com corpo de metal cilíndrico e cujo interior pode conter diversos materiais, como sementes, contas, esferas de metal ou plástico, etc. É executado tradicionalmente através do movimento horizontal para a frente e para trás” (GIANESELLA, 2009, p. 185).

<sup>33</sup> Também conhecido como *kashaka*, *patica* e *kosica* — entre outros nomes — este instrumento, oriundo da África Ocidental, é constituído por dois chocalhos em forma de esfera ligados por uma corda. Acessado no site *Kashaka* em 03/03/2015, <[http://www.kashaka.com/more\\_names.html](http://www.kashaka.com/more_names.html)>.

<sup>34</sup> O pandeiro é deixado de lado aqui por se tratar de um instrumento cuja fonte sonora dupla — a membrana e a soalha ou platinela — propicia duas técnicas instrumentais possíveis: o chacoalhar e o percutir. Este instrumento será abordado no próximo capítulo.



Figura 4 — Carlos Gomes. *Colombo* (1892): c. 20-32. Parte dos chocalhos (GOMES, 1892, apud HASHIMOTO, 2003, p. 59). Notação já indica o chocalho grave e o chocalho agudo.



Figura 5 — Amadeo Roldán. *Ritmicas 5* (1930): c. 93-96. Parte de maracas (ROLDÁN, 1967, p. 11). Notação indica a maraca grave e a maraca aguda.



Figura 6 — John Cage. *Segunda Construção* (1940), fim da seção do número de ensaio 13 da obra (CAGE, 1978, p. 18). Nesta seção os dois pares de maracas assumem um papel solístico.

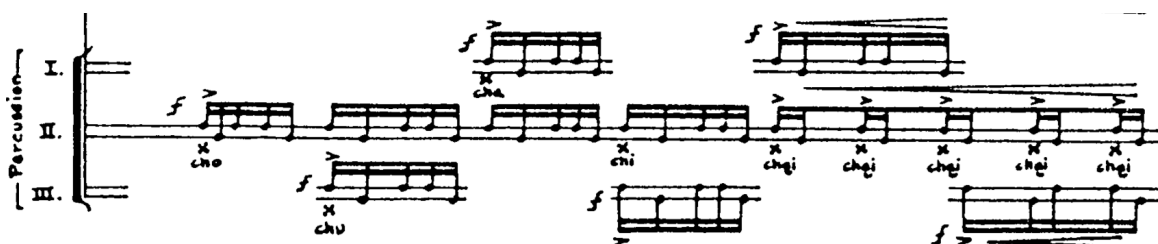


Figura 7 — George Crumb. *Ancient Voices of Children, Ghost Dance*. Segundo compasso da parte da percussão (CRUMB, 1970, p. 5) que conta com três pares de maracas tocados por três percussionistas. As maracas também assumem um papel importante nesta passagem.

Nestas obras precursoras para grupo de percussão, a parte para instrumentos de chacoalhar com a rítmica mais variada e que mais exige do percussionista é a parte escrita para maracas da obra *Ionisation* de Edgard Varèse (Figura 7).



Figura 8 — Edgard Varèse. *Ionisation* (1931). Primeiro compasso da página 18 da parte de maracas (VARÊSE, 1995, p. 18).

Neste sentido o percussionista Edward Harrison reescreveu algumas partes e mudou manulações, incorporando dessa maneira técnicas de maraca por ele aprendidas na Venezuela (MULLER, 2012, p. 43)<sup>35</sup>. Existem sons e combinações rítmicas próprias da maraca inviáveis para qualquer outro instrumento, e essas técnicas, expostas por Harrison, são essenciais na performance da parte da maraca em *Ionisation* (HARRISON, 1990).

Todos os exemplos acima distinguem as vozes dos chocalhos das mãos direita e esquerda, tradicionalmente agudo e grave, respectivamente<sup>36</sup> (PRIMATIC, 2004, p. 9). No entanto, no repertório para percussão há vários exemplos de escrita para instrumentos de chacoalhar onde não há a indicação das duas vozes. Segundo Stephen Primatic, no caso das maracas venezuelanas:

Esse tipo de notação dá ao percussionista pouquíssima informação. Algum tipo de indicação para a performance asseguraria a consistência entre intérpretes diferentes de forma mais eficaz. Os livros de orquestração também falham em dar qualquer solução de notação para as várias técnicas de maracas (PRIMATIC, 2004, p. 17).

Um exemplo deste tipo de notação se encontra na obra *Toccata para Instrumentos de Percussão* de 1942 de Carlos Chávez. Abaixo (Figura 9) encontra-se um excerto da parte das maracas desta obra:



Figura 9 — Carlos Chávez. *Toccata para Instrumentos de Percussão* (1942), fim da seção do número de ensaio 48 da obra (CHÁVEZ, 1954, p. 19).

<sup>35</sup> Edward Harrison foi timpanista da *Orquestra Sinfônica de Venezuela* em Caracas (MULLER, 2012, p. 54).

<sup>36</sup> Comunicação pessoal com o músico venezuelano especializado em maracas Manuel Rangel durante o festival Tomarimbando 2013.

Um problema presente na notação de alguns instrumentos de chacoalhar, e vários outros instrumentos de percussão, é a dificuldade de enquadramento de sua técnica no sistema notacional. Em sua tese de doutorado sobre a música e o xamanismo guarani Montardo, destaca “o caso do *mbaraka*, chocalho, instrumento cuja execução demandaria uma análise baseada na abordagem dos movimentos, pois a variabilidade percebida no registro sonoro não dá conta da riqueza da sua execução” (MONTARDO, 2002, p.13). Segundo Primatic,

o maior problema com a notação para maracas é que a própria maneira de tocar esse instrumento desafia a notação tradicional. Os movimentos de mão específicos devem ser tidos em conta para uma tradução mais eficaz (PRIMATIC, 2004, p. 16).

Primatic sugere uma maneira de notação para as maracas em sua tese *Maracas in the Venezuelan Joropo* (2004) que aborda justamente esta lacuna. Contudo a notação que servirá de base para os exemplos por mim propostos e escritos neste capítulo será baseada na notação sugerida por Muller (2003).

Há outro fator que agrava este problema da notação: o ambiente através do qual estes instrumentos desenvolveram sua linguagem e técnica se encontra dentro de tradições de música não escrita: a música da capoeira no caso do caxixi, o *joropo* no caso das maracas venezuelanas, o samba no caso do ganzá, etc. Segundo o pandeirista Marcos Suzano, quando indagado sobre a importância da escrita para o pandeiro, a escrita é importante sobretudo para a internacionalização das técnicas (SUZANO, 2013)<sup>37</sup>. Segundo ele, no caso do pandeiro, o fator mais importante para o desenvolvimento da linguagem do instrumento foi o choro brasileiro.

A leitura musical durante a performance desses instrumentos, em seu contexto tradicional, é raramente necessária. Quando a leitura é necessária, a escrita não descreve a performance nota a nota. Tipicamente ela contém informações como breques<sup>38</sup>, acentos,

---

<sup>37</sup> Entrevista realizada com Marcos Suzano em novembro de 2013.

<sup>38</sup> O breque é uma parada/paragem feita por um agrupamento musical ou pelos instrumentos acompanhadores de agrupamento.

dinâmica, elementos formais, qual tipo de ritmo ou gênero deve ser tocado, onde assumir papel de solista, ‘viradas’, etc.

As partes escritas para bateria em arranjos para *Big Band* são um exemplo deste tipo de notação em um estado bem desenvolvido. Segundo Fidyk (Figura 10), “Uma parte de bateria não representa exatamente o que o baterista toca, ela é essencialmente um guia seguido por bateristas para improvisar e compor uma parte individual” (2008, p. 3).



Figura 10 — Exemplo de parte escrita para bateria em um arranjo para *Big Band* (FIDYK, 2008, p. 4). Neste caso o baterista decide as peças da bateria que marcarão o ritmo indicado, a maneira como os espaços entre as notas serão preenchidos e a virada (*fill* em inglês).

### 3.2. *Temazcal* e outros trabalhos de Javier Alvarez

A obra *Temazcal* para maracas e *tape*, composta em 1984 pelo compositor mexicano Javier Alvarez, pode ser considerada um divisor de águas na técnica das maracas, e no papel dos instrumentos de chacoalhar, no âmbito da música de tradição ocidental do século XX. Esta obra, 30 anos depois de ser composta, ainda revela as possibilidades técnicas e performativas deste instrumento. A natureza improvisatória da parte do percussionista dá a esta peça a possibilidade de diferentes interpretações e leituras, quebrando o conceito do *tape* como uma “camisa de força” (ALVAREZ, 1989, p. 214) e depende inteiramente da criação da parte da maraca pelo intérprete:

em *Temazcal*, é possível interpretar o material sugerido livremente, mas, mesmo sob estas condições aparentemente livres, os pontos de sincronização mantêm-se invariavelmente precisos enquanto a resposta para o material do *tape* se mantém aparentemente pessoal (ALVAREZ, 1989, p. 218).

Intérpretes diferentes desta obra criaram diversas estratégias para uma conexão eficiente entre a parte das maracas e o *tape*. Segundo o próprio Alvarez, as soluções têm sido muito “sugestivas em relação à forma como este tipo de material pode ser desenvolvido” (ALVAREZ, 1989, p. 214). Este fato, além de proporcionar uma grande

riqueza de possibilidades performativas da obra em questão, também produz um desafio na criação de parâmetros para a sua interpretação.

Neste sentido, a maneira como *Temazcal* (Figura 11) foi escrita propicia uma abordagem mais próxima da prática da música não escrita, como a exposta na seção anterior.

Figura 11 — Javier Alvarez. *Temazcal*, primeira página (ALVAREZ, 1984, p. 1).

Este mesmo tipo de escrita pode ser encontrado na obra *Shekere* para shekerê<sup>39</sup> e eletrônica ao vivo de 2001, também composta por Alvarez. Esta obra não goza da popularidade de *Temazcal*, muito provavelmente por sua eletrônica ter uma montagem complexa. Em ambas as obras a “partitura é pensada como um mapa de realização possível” (ALVAREZ, 1984; idem, 2001) e a performance deve ser realizada de memória (Idem, 1984).

Há outros exemplos de peças escritas por Alvarez que utilizam instrumentos pouco usuais na música escrita de tradição ocidental e, segundo Emerson, o “‘outro imaginário’ está presente na música eletroacústica mista de Alvarez, desde os seus trabalhos mais antigos até aos de hoje” (EMMERSON, 2009, p. 2). Neste sentido podemos citar as obras:

<sup>39</sup> Chocalho africano feito por uma cabaça envolvida por uma rede com miçangas. Também faz parte da instrumentação típica do maracatu de Pernambuco. Também é chamado de abê.

*Asi el acero* (1988) para *steel drum* tenor e sons eletroacústicos; *Mannam* (1992) para *kayagum* (uma cítara coreana) e sons eletroacústicos; *Offrande* (2000) para *steel drums* tenor e barítono e sons eletroacústicos; e também as suas obras instrumentais: *Canciones de la Venta* (1977) para soprano, violino, viola e jarana<sup>40</sup>, *Nocturno y Toque* (1997) para dois *steel drums* e duas marimbas e *Estudio # 5* (2001) para *steel drum* tenor.

Outros compositores, e sobretudo compositores/instrumentistas, criaram solos para instrumentos de chacoalhar: a obra *Winterreise* (2000) do compositor australiano Andrew Ford explora as possibilidades tímbricas de quatro guizos metálicos que devem se distinguir em som e altura (FORD, 2003); os dois solos para caxixi no álbum *Solo en el Manantial* (2005) do percussionista e compositor Carlos Stasi, *Danza de la Redención* que explora vários tipos de golpes, jogos rítmicos e a amplitude de dinâmica dos caxixis e ... *Más Suave...* onde há uma fusão tímbrica dos caxixis com outros instrumentos ao chocá-los contra estes; a repetição de padrões rítmicos, tão comum a estes instrumentos na sua prática tradicional, são explorados a partir da inspiração em obras do compositor minimalista Steve Reich no segundo movimento de *Bahian Counterpoint* (2002) de Greg Beyer para três pares de caxixis e caxixis pré-gravados, e na obra *Botany Music* (2011) para caxixis e maracas de Jeremy Muller; o teatro musical de Maurice Kagel é reverenciado no solo para percussão múltipla *Hanamachi Gimmick* (2010) da compositora japonesa Noriko Koide que tem como um dos instrumentos principais o *asalato*, que exige uma técnica instrumental parecida com malabarismo.

### 3.3. A construção de um contexto interpretativo através do conceito de literatura menor

O grande número de diferentes soluções interpretativas presente nas montagens de *Temazcal* levanta algumas questões: A maneira como a obra foi escrita é o único fator que propicia tamanha diversidade? Há outro fator determinante para esta abertura? Esta mesma diversidade pode ser encontrada em obras para um instrumento mais utilizado na música de tradição ocidental? Um instrumento como a maraca propicia essa diversidade? Podemos

---

<sup>40</sup> Um tipo de guitarra mexicana.



dizer que, além da maneira como a obra *Temazcal* foi escrita, a quase inexistência de uma tradição performativa das maracas na música escrita de tradição ocidental propicia uma maior diversidade de possíveis interpretações.

Um olhar sobre o repertório que insere os instrumentos marginais de percussão na música contemporânea através das características da literatura menor levanta questões pertinentes sobre as influências presentes neste repertório. Essas influências têm implicações em decisões de interpretação: no caso de *Temazcal*, no trabalho de criação da parte da maraca.

A lacuna entre tradições, as da música tradição ocidental e da música não escrita, cria um problema característico do repertório de música escrita para instrumentos marginais: os intérpretes que tocam este tipo de música não costumam dominar as técnicas necessárias para a sua execução e, por outro lado, os músicos que tradicionalmente tocam estes instrumentos não tocam este tipo de música. Neste sentido ambas tradições se encontram **desterritorializadas**<sup>41</sup>.

Cito como exemplo a montagem da peça *Asi el Acero* para *steel drum* e *tape* de Javier Alvarez pelo percussionista Greg Beyer na universidade onde leciona, onde existe uma graduação em *steel drum*. A peça não foi montada por alunos ou professores de *steel drum* mas por um percussionista que não é especialista neste instrumento<sup>42</sup>. Segundo Beyer, a própria montagem de *Temazcal* muitas vezes inclui o aprendizado de uma nova técnica de maracas (BEYER, 2013, p. 10). É aqui que a ‘contaminação’ de uma obra passa para as mãos do intérprete.

No caso de *Exotica* para instrumentos não europeus, Kagel afirma que “a notação usada nesta obra assume que a maioria dos intérpretes não será capaz de dominar as técnicas dos instrumentos” (KAGEL, 1992).

Outro fato que evidencia esta desterritorialização é o fato de os maraqueiros especialistas, como os venezuelanos Manuel Rangel e Juan Ernesto Laya (do *Ensemble Gurrufio*), não tocarem geralmente música escrita. O músico para quem *Temazcal* foi escrita, Luís Júlio Toro, é mais conhecido como flautista do *Ensemble Gurrufio* que como

---

<sup>41</sup> Uma das características da literatura menor de Deleuze e Guattari (1986).

<sup>42</sup> Comunicação pessoal com Greg Beyer em 25 de julho de 2012.

maraqueiro, por exemplo. Outro exemplo é o músico Alcides Rodriguez: ele tem apresentado, em diversas oportunidades, concertos para maracas e orquestra como maraqueiro solista. Ele é, além de maraqueiro, clarinetista na Atlanta Symphony Orchestra. Ambos são venezuelanos.

O **valor coletivo** é a característica que mais tem relação prática na interpretação deste repertório e sua identificação terá influência na criação de critérios para a definição de parâmetros interpretativos. Aqui algumas perguntas se tornam essenciais: há linguagens musicais maiores que são, ou podem ser, evocadas neste repertório? Que influência elementos musicais de determinado grupo cultural ou coletividade pode ter nestas obras? Como evidenciar a relação desta linguagem com a linguagem presente na obra a ser interpretada?

Em *Temazcal*, além da nacionalidade do compositor (México), essa característica se manifesta nos padrões rítmicos sugeridos pelo compositor (Figura 12) que são denominados de células rítmicas tradicionais latino-americanas (ALVAREZ, 1989, 215).

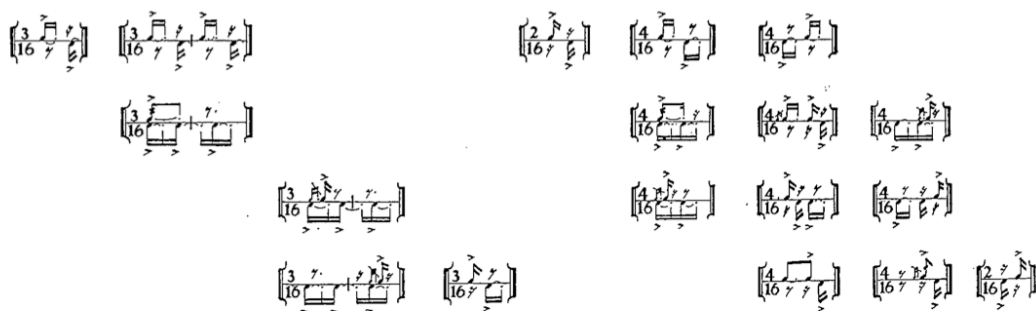


Figura 12 — Javier Alvarez. *Temazcal*. Padrões rítmicos sugeridos pelo compositor (ALVAREZ, 1984).

Há, na América Latina, uma infinidade de gêneros musicais onde as maracas estão presentes: a música dos krenak, o *son* cubano, e a música dos *gaiteros* colombianos. Nestes gêneros o papel das maracas é prioritariamente de acompanhamento. Mas, segundo Alvarez,

A única exceção ocorre, talvez, no planalto venezuelano<sup>43</sup>, onde o papel das maracas ultrapassa o de mera cadência e marcação de acentos para tornar-se o de um instrumento solista por mérito próprio. Foi deste

<sup>43</sup> A riqueza da maraca da Venezuela também foi reconhecida pelo compositor também venezuelano Ricardo Lorenz em *Pataruco*, o primeiro concerto para maracas e orquestra, escrito em 1999.

exemplo que eu imaginei uma peça que o intérprete tivesse que dominar padrões curtos e combiná-los com grande virtuosidade (ALVAREZ, 2013).

Vários intérpretes<sup>44</sup>, como Miquel Bernat, Fernando Rocha e Greg Beyer<sup>45</sup> têm buscado por referências nas maracas do *zoropo* venezuelano<sup>46</sup> apesar de não haver nenhum tipo de indicação na partitura. Há vários fatores que justificam esta referência e a nacionalidade de Luís Júlio Toro é um deles. Seu grupo, o *Ensamble Gurrufio*, toca o *zoropo*. O *zoropo* é um exemplo latino-americano de um produto cultural resultante do encontro de culturas diferentes: a harmonia e melodia espanholas, oriundas de gêneros como o *romance* e a *décima* (BRANDT, 2000, p. 309); a polirritmia africana (ternário simples x binário ou quaternário composto); e as maracas, instrumento ameríndio (LEÓN, 1988, p. 63) que, neste gênero, requerem uma performance virtuosística.

O *zoropo*, gênero musical, é sofisticado ritmicamente, normalmente escrito com um duplo compasso de 3/4 e 6/8, gerando polirritmias e uma omnipresente sensação de polirritmia de figuras duplas e triplas simultâneas (hemíola ou sesquiáltera), que propicia possibilidades criativas para instrumentistas e dançarinos (BRANDT, 2000, p. 308).

A música *El Cruzao* de Ricardo Sandoval, tocada pelo *Ensemble Gurrufio* (GURRUFIO, 1995), produz a polirritmia citada acima, que é um aspecto utilizado por Alvarez em *Temazcal*:

o maraqueiro deve dominar vários padrões rítmicos na sua maioria encontrados na música folclórica de toda a América Latina. Estes são depois combinados e justapostos com outros ritmos complexos do *tape*. A mistura cria polirritmias virtuosas (ALVAREZ, 1992, p. 5).

Para além da nacionalidade do músico para quem a peça foi dedicada, podemos também fazer conexões entre a linguagem das maracas *llaneras* e os padrões sugeridos por Alvarez. Abaixo, a notação dos padrões rítmicos encontrados no artigo *Las maracas llaneras* (LEÓN, 1988) (Figura 13) tem bastante semelhança com os padrões sugeridos em *Temazcal*.

---

<sup>44</sup> Diferentes intérpretes criaram mapas para a memorização da obra que vão de esquemas formais da obra até uma transcrição detalhada do *tape* como a proposta por Beyer (2013). Beyer aponta alguns problemas com a notação do *tape* presentes na partitura de *Temazcal* e apresenta uma transcrição própria.

<sup>45</sup> Comunicação pessoal com os três intérpretes citados acima entre 25 de julho de 2011 e agosto de 2012.

<sup>46</sup> Dança e gênero musical importantes da identidade cultural venezuelana. Presente sobretudo no planalto venezuelano. Este gênero musical também é presente na Colômbia.

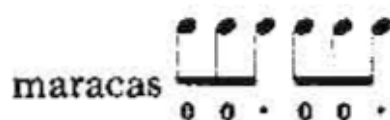


Figura 13 — Padrão básico da maraca *llanera* (LEÓN, 1988, p. 71), similar ao padrão em 3/16 (segundo da primeira linha) de *Temazcal*<sup>47</sup>.



Figura 14 — Mesmo padrão básico de León (1988, p. 71), escrito a partir da notação sugerida pelo percussionista Jeremy Muller (MULLER, 2012, p. 9)<sup>48</sup>.

Este ritmo básico de León é o mesmo ritmo apresentado em aulas com Manuel Rangel, Miquel Bernat, Fernando Rocha, Carlos Stasi<sup>49</sup> como base da rítmica da maraca do *loropo*. Ele também é um padrão estruturante na forma de *Temazcal*: está presente na entrada das maracas depois do solo de *tape* (segundo sistema da primeira página) e na saída das maracas em *rallentando*, com o som branco, antes da coda (fim do primeiro sistema da última página). Um critério interpretativo baseado no *loropo* se torna eficaz na procura de experiências performativas com este padrão para além da peça, como o acompanhamento de *El Cruzao* de Ricardo Sandoval, por exemplo.

Após apresentação deste padrão base em 3/16 há uma quebra no *tape* que indica uma mudança para outro padrão, em 2/4, onde a colcheia pontuada se torna semínima (Figura 15).

<sup>47</sup> O símbolo 0 significa a maraca mais aguda e o símbolo • significa a maraca mais grave.

<sup>48</sup> No caso da técnica do golpe do arco as notas acima da linha indicam o golpe direcionado para cima e as notas na linha indicam os golpes direcionados para baixo. No caso da técnica do golpe do frente-trás as notas acima da linha indicam o golpe direcionado para trás e as notas na linha indicam os golpes direcionados para frente. A linha superior indica a mão dominante e a maraca aguda. A linha inferior indica a mão não-dominante e a maraca grave.

<sup>49</sup> Aulas realizadas entre 2011 e 2013 na Universidade de Aveiro, UFMG e nas edições do festival Tomarimbando 2012 e 2013.

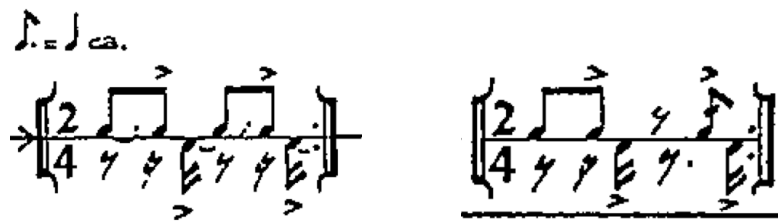


Figura 15 — Javier Alvarez. *Temazcal*. Padrões rítmicos de 2/4 sugeridos pelo compositor (ALVAREZ, 1984, p. 1).

Este ritmo em 2/4, tocado em instrumentos de percussão agudos, é comum em alguns gêneros de música latino-americana e é um elemento importante da identidade sonora da cumbia colombiana e do calipso venezuelano.

Em ambos os gêneros o som das maracas se funde ao som da *carrasca*<sup>50</sup>. As maracas usadas no calipso venezuelano, como a *carrasca*, são tradicionalmente de metal (MENDOZA, 2013, p. 3) (Figura 16). Em ambos os gêneros o ritmo resultante das maracas e da *carrasca* se aproxima dos padrões em 2/4 sugeridos por Alvarez. Este ritmo pode ser ouvido na canção *Hold'em Joe* de Emile Straker (CONVENEZUELA, 1982).

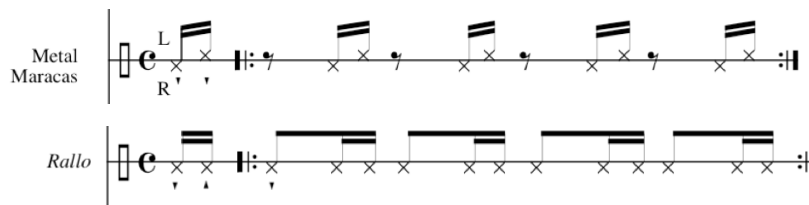


Figura 16 — Mendoza. Base rítmica da maraca de metal e do *rallo* do calipso venezuelano (MENDOZA, 2013, p. 4)

Os exemplos de interpretação dos padrões em 2/4 de *Temazcal* (Figura 17) foram influenciados por estas referências. A pausa presente no segundo exemplo, além de estar no padrão de Alvarez, também está no padrão típico da maraca de metal do calipso venezuelano. O terceiro exemplo tem o acento interpretado com o golpe *escobilleo*<sup>51</sup>, aqui

<sup>50</sup> Instrumentos raspadores também chamados de *guacharaca* (cumbia) ou *rallo* (calipso venezuelano).

<sup>51</sup> O golpe *escobilleo* é na maioria das vezes feito pela mão não-dominante. A palavra também significa um tipo de sapateado do *zoropo* e faz alusão ao ato, e ao som, de varrer o chão com uma vassoura (PRIMATIC, 2004, p. 41). Este som é extraído ao fazer as sementes da maraca “varrerem” a parte de dentro da cabaça (em oposição ao golpe simples que é realizado ao se fazer as sementes percutirem da maneira mais *staccato* possível a cabaça).

representado com o símbolo “~~♩~~”. Este golpe é semelhante ao golpe sacado do *maracon* da cumbia colombiana. A função deste instrumento, bem como o som da *carrasca* da cumbia, podem ser ouvidos nas canções *Colombia Tierra Querida* de Lucho Bermudez (BERMUDEZ, 1972) e *Guepa je* Romulo Caicedo (CAICEDO, 1993).

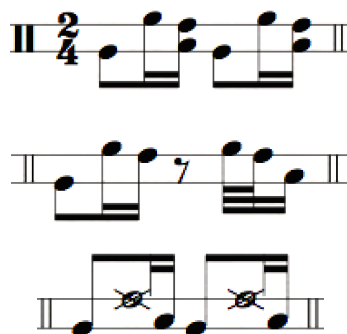


Figura 17 — Exemplo de interpretação dos padrões rítmicos de 2/4 de *Temazcal*.

Os primeiros minutos da peça alternam entre estes dois padrões, 3/16 e 2/4. No intuito de ressaltar ainda mais estas mudanças foram escolhidas técnicas de ambos os tipos de maraca venezuelana para cada parte: “o golpe do arco” para a parte em 3/16 e para a parte em 2/4 o “frente-trás” (PRIMATIC, 2000, p. 33). O golpe frente-trás, que é um movimento para frente e para trás, é uma técnica da maraca comum. Esta maraca tem o cabo colado na parte de baixo da cabaça, onde estão as sementes. Há outro tipo de maraca venezuelana que são as maracas de *palo atravesao*, nestas maracas o golpe frente-trás não resulta pois o cabo atravessa a cabaça, impedindo o caminho às sementes. Estas maracas devem ser tocadas com o golpe do arco que se trata de um movimento para cima e para baixo. Uma performance com as maracas comuns<sup>52</sup> possibilita ao intérprete a utilização de ambas as técnicas, resultando em mudanças de timbre e de ‘coreografia’. Todas as seções de *Temazcal* podem ser relacionadas com as duas primeiras seções (a do padrão 3/16 e a do padrão 2/4) e esta relação pode ser o critério de escolha entre as duas técnicas para o resto da obra.

Algumas variações sugeridas por Alvarez consistem em rulos e acentos agrupados em diferentes maneiras (de seis em seis notas, quatro em quatro, etc). A coda de *Temazcal*,

<sup>52</sup> Na minha interpretação de *Temazcal*, utilizo maracas comuns do *maraquero* e luthier venezuelano Máximo Teppa.

por exemplo, é onde o ritmo de 3/16 deve ser o principal padrão e uma variação 4/16 “deve ser usada como um padrão da hemíola, mais desejável por volta dos pontos cadenciais” (ALVAREZ, 1984, p. 6) (Figura 18). Esta variação é precisamente uma variação utilizada por León para ilustrar “as interpretações tímbricas do acento cruzado” (LEÓN, 1988, p. 55) (Figura 19). Este acento, que evidencia a hemíola, é tocado pelas maracas na gravação da música *Sentimiento Llanero* do álbum homônimo do músico venezuelano Ángel Custodio Loyola (LOYOLA, 1960).

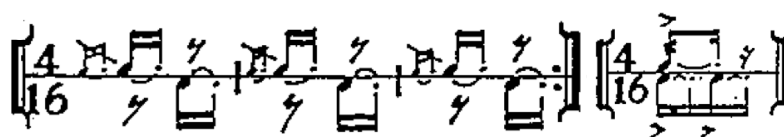


Figura 18 — Javier Alvarez. *Temazcal*: Padrões sugeridos com acentuação de quatro em quatro notas (ALVAREZ, 1984)<sup>53</sup>.

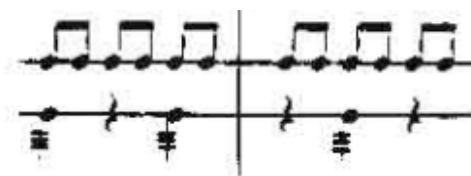


Figura 19 — Variação em quatro colcheias da maraca *llanera* (LEÓN 1988, p. 55), similar ao padrão em 4/16 (primeiro da segunda linha) de *Temazcal*.

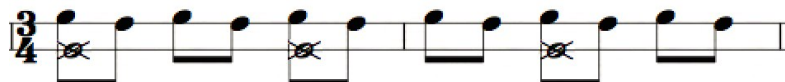


Figura 20 — Mesma variação de León (1988, p. 55) escrita a partir da notação sugerida por Muller (2012, p. 9). Aqui o trêmulo é interpretado como o golpe *escobilleo*. Este golpe será representado com o símbolo



<sup>53</sup> O padrão da esquerda é o padrão sugerido por Alvarez como padrão da hemíola (ALVAREZ, 1984, p. 6), por isso há três compassos.



Figura 21 — Quatro sugestões de interpretação para a variação em hemíola da coda de *Temazcal*. O símbolo ‘♯’ representa o ‘trêmulo alternado’ que consiste em uma “alternância rápida do golpe para baixo e para cima” (PRIMATIC, 2000, p. 44).

Outras acentuações agrupadas de outra maneira, como a dos exemplos abaixo (padrões com a acentuação de seis em seis notas e com acentuação de três em três notas) (Figuras 22-28), podem ser interpretadas da mesma maneira.

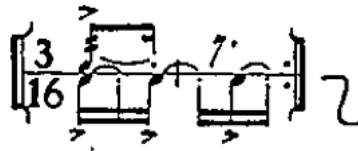


Figura 22 — Javier Alvarez. *Temazcal*. Variação com acentuação de seis em seis notas (ALVAREZ, 1984, p. 1).



Figura 23 — Variação com acentuação de seis em seis notas de Alvarez escrita com o golpe *escobilleo*. A manulação foi trocada pois o acompanhamento cheio — com todas as colcheias — feito por uma só maraca é realizado tradicionalmente pela mão dominante.

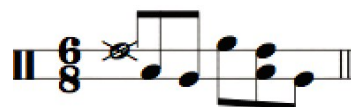


Figura 24 — Manulação alternativa para a variação de seis em seis notas com o golpe *escobilleo*.



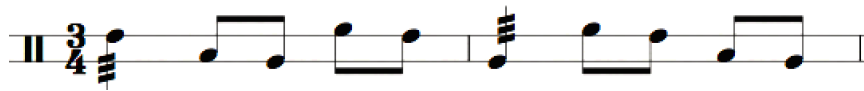


Figura 25 — Sugestão de interpretação para a variação de seis em seis notas com o trêmulo alternado.

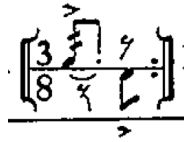


Figura 26 — Javier Alvarez. *Temazcal*. Padrão com acentuação de três em três notas (ALVAREZ, 1984, p. 5).



Figura 27 — Sugestão para o padrão com acentuação de três em três notas sugerida por Alvarez escrita com o golpe *escobilleo*.



Figura 28 — Manulação alternativa para a variação de três em três notas com o golpe *escobilleo*.

Há dois regimes de acentuação da música *llanera* na qual a maraca realiza padrões com acentuação de três em três notas: *por corrió* e *por derecho*. A diferença é dada “pelo ponto de mudança da função harmônica consoante a melodia” (LEÓN, 88, p. 70). O instrumento *cuatro*, que é um instrumento de cordas dedilhadas que tem quatro cordas e é utilizado tradicionalmente no *joropo*, tem uma função harmônica e rítmica. O ritmo realizado por ele complementa o ritmo do baixo em ambos os regimes. O ritmo complementar do *cuatro* é o mesmo ritmo das maracas.

No regime *por derecho* (Figura 29) a harmonia muda no primeiro tempo do compasso 3/4 e o baixo tradicionalmente toca no segundo e terceiro tempos do compasso. As maracas e o *cuatro* acentuam a primeira e a quarta colcheia. Esta é a mesma acentuação do padrão com acentuação de três em três notas sugerida por Alvarez (Figuras 26-28).

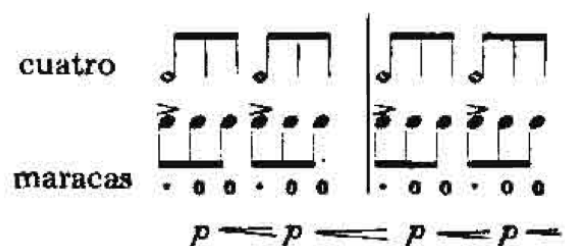


Figura 29 — Mesmo padrão rítmico do *cuatro* e das maracas no regime *por derecho* ilustrados por León (1988, p. 71).

No regime *por corrió* (Figura 30) a harmonia muda no primeiro tempo do compasso 3/4 e o baixo tradicionalmente toca os tempos um e três. As maracas e o *cuatro* acentuam a terceira e a sexta colcheia.

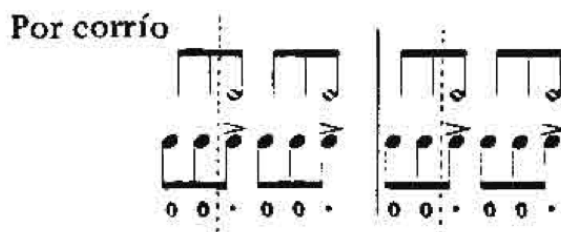


Figura 30 — Mesmo padrão rítmico do *cuatro* e das maracas no regime *por corrió* ilustrados por León (1988, p. 71).

Um deslocamento da acentuação, presente no regime *por corrió*, pode ser utilizado para aumentar o número de possibilidades de interpretação dos padrões com acentuação sugeridos por Alvarez (Figuras 31-33).



Figura 31 — Sugestão de interpretação do padrão com acentuação de três em três notas sugerido por Alvarez com o deslocamento do regime *por corrió* da música *llanera*.



Figura 32 — Manulação alternativa da sugestão acima.



Figura 33 — Sugestão de interpretação do padrão com acentuação de seis em seis notas sugerido por Alvarez deslocado regime *por corrió* da música *llanera*.

Há quatro momentos onde o *tape* contém sons pré-gravados de maracas tocando ritmos inteligíveis. O ritmo para a maraca do intérprete sugerido por Alvarez difere dos anteriores pelo maior espaço presente entre as notas (Figura 34).

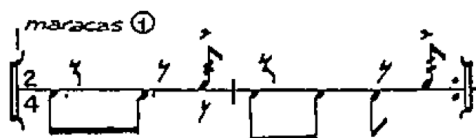


Figura 34 — Javier Alvarez. *Temazcal*. Ritmo da maraca acústica da primeira seção do ‘duo de maracas’ (ALVAREZ, 1984, p. 2).

Esta seção cria uma sonoridade parecida com a de um duo de maracas em que o ritmo da maraca acústica é ofuscado pelo ritmo da maraca pré-gravada. O golpe da ‘baqueta’ possibilita este espaçamento entre as notas pois “as mãos são postas em frente ao corpo e o pulso se mexe da mesma maneira como se estivesse tocando um tambor” (PRIMATIC, 2000, p. 37). Dessa maneira as sementes não chegam a bater no lado superior da cabaça já que os braços não se movem (Figura 35).



Figura 35 — Sugestão de interpretação do ritmo da primeira seção do ‘duo de maracas’. As notas abaixo da linha representam as notas com o ‘golpe da baqueta’.

Nas outras três seções onde há este duo, a parte da maraca acústica fica menos repetitiva e vai se fundindo com o ritmo inteligível da maraca pré-gravada (Figura 36).

As colcheias pontuadas da segunda seção do duo de maracas foram interpretadas com o golpe da *el regao* duplo. Este golpe “se obtém ao fazer que as sementes deslizem dentro da cabaça por meio de um giro suave do pulso” (LEÓN, 1988, p. 68) e pode ser realizado com os movimentos horário e anti-horário. O golpe *el regao* duplo se trata da realização destes dois movimentos, um depois do outro (Figura 37).

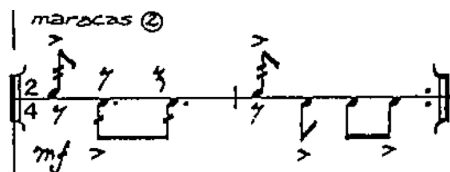


Figura 36 — Javier Alvarez. *Temazcal*. Ritmo da maraca acústica da segunda seção do ‘duo de maracas’ (ALVAREZ, 1984, p. 2).



Figura 37 — Sugestão para o ritmo da maraca acústica da segunda seção do ‘duo de maracas’ (ALVAREZ, 1984, p. 3). A colcheia com haste cortada (‘z’) representa o golpe *el regao* duplo.

Para a quarta seção do duo de maracas o golpe *floreo seco*, que “é realizado mais facilmente com um chacoalhar para frente” (LEÓN, 1988, p. 68), foi utilizado para interpretar as apoiaturas (Figuras 38 e 39). O símbolo ‘z’ representa o golpe *floreo seco*.

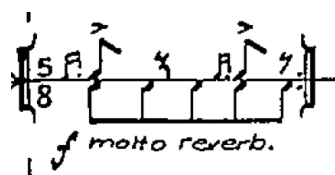
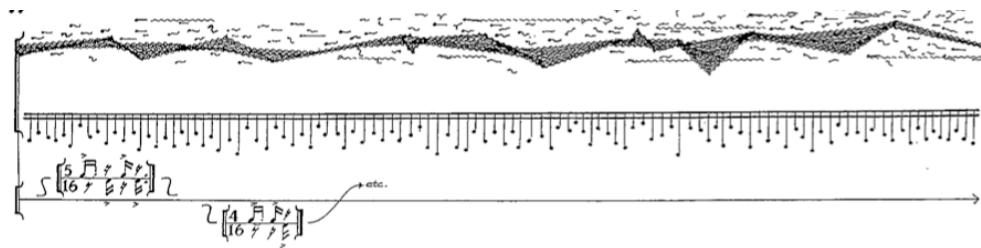


Figura 38 — Javier Alvarez. *Temazcal*. Ritmo da maraca acústica da quarta seção do ‘duo de maracas’ (ALVAREZ, 1984, p. 3).



Figura 39 — Sugestão para o ritmo da maraca acústica da quarta seção do ‘duo de maracas’ (ALVAREZ, 1984, p. 3).

A interpretação de outros padrões em cinco tempos encontrados em *Temazcal* (Figura 40) também pode estar de acordo com o critério interpretativo baseado no valor coletivo da música venezuelana: a maraca faz parte da instrumentação tradicional do merengue venezuelano (SOTO, 1998, p. 221), que é um gênero de música dançante em compasso de cinco tempos. Um exemplo deste gênero se encontra nas gravações das músicas *El Parradero* de Ramon Calzadilla (BANDOLAS, 1990), *Merenguito* de Jorge Vargas e *El Becerrito* de Simon Diaz (HUÁSCAR, 2000).



5

Figura 40 — Padrão em cinco tempos da obra *Temazcal* (ALVAREZ, 1984, p. 5).

A partir do método de maracas *Taller Introductorio de Maracas* do percussionista venezuelano Edgar Jair Acosta Sánchez, que contém vários exemplos de exercícios e padrões rítmicos venezuelanos para maracas, e o trabalho realizado em aulas de percussão com o professor Miquel Bernat, foram escolhidos os seguintes padrões para a passagem de 5/16 de *Temazcal* (Figura 41 e 42).

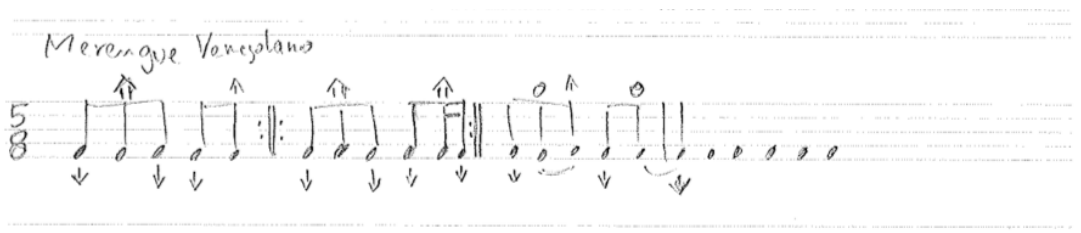


Figura 41 — Anotações de Miquel Bernat. Três padrões em cinco tempos (aqui escritos em 5/8). As setas indicam a direção do golpe (para cima, ou para baixo) e o sinal “o” significa o golpe *escobilleo*.



Figura 42 — Os mesmo três padrões agora escritos a partir da notação sugerida por Muller (2012, p. 9) e mais uma sugestão (quarto exemplo de baixo para cima).

Os sons do *tape* também fazem alusão a elementos da música venezuelana: há uma relação entre os sons de “tambores de bambu” indicados na partitura (ALVAREZ, 1984, p. 2) e a música da *quitipla*. Os grupos de *quitipla*, típico da região de Barlovento, leste de Caracas, extraem o som de bambus ao percuti-los, em pares, uns contra os outros, e também contra o chão<sup>54</sup>. Estes tambores são similares aos *Tambi-Tambú* utilizados na obra de Villa-Lobos (GIANESELLA, 2009, p. 132) e aos *Tambooo Bamboo* utilizados nos carnavais de Trinidad e Tobago até 1934 (KRONMAN, 1991, p. 10). A música *Quitiplas*, de autor desconhecido (HUÁSCAR, 2000), possui o som e carácter rítmico deste *ensemble* de bambus. Além dos bambus, este *ensemble* utiliza também as maracas. Este som está inclusive presente na fonte sonora do *tape*:

As fontes sonoras no *tape* incluem harpa, uma ‘guitarra tradicional’, e *pizzicatti* de contrabaixo para os ataques do *tape*; a transformação das varas de bambu ao serem golpeadas umas nas outras para as passagens rítmicas; e sons de chacoalhar criados com as próprias maracas para outros gestos (ALVAREZ, 2013).

As outras fontes sonoras do *tape* são irreconhecíveis em quase toda a peça. Elas são desconstruídas e reconstruídas numa rede rítmica tecida pelas maracas (ALVAREZ, 1989). As exceções são os sons pré-gravados de maracas, que aparecem pouco modificados em algumas seções da obra, e os sons pré-gravados do baixo e da harpa, que aparecem no fim da *tape* sem modificações no seu timbre. Isto dá ao final da obra um sabor a música venezuelana pois a harpa e o contrabaixo, presentes no *tape*, e as maracas, tocadas pelo intérprete, formam um *ensemble* semelhante a um grupo de *loropo* tradicional<sup>55</sup>.

O tipo de maraca descrito por Alvarez em *Temazcal*<sup>56</sup> também corresponde à descrição das maracas usadas pelo *maraqueros* do *llano* venezuelano: maracas com ataque definido que possibilitam a performance de passagens rápidas bem articuladas.

---

<sup>54</sup> *Quitipla* é a onomatopeia do som feito pelo bambu menor (BRANDT, 2000, p. 296).

<sup>55</sup> Estaria faltando somente o *cuatro*: Fica a dúvida sobre qual ‘guitarra tradicional’ Alvarez usou como fonte para o som do *tape*.

<sup>56</sup> “Somente maracas de forma arredondadas e de boa qualidade devem ser usadas para a obtenção dos ataques precisos e do rebote desejado” (ALVAREZ, 1984).

Estas maracas pequenas, mais conhecidas na zona andina do país como *capachos*, brindaram o conjunto com uma sonoridade aguda, brilhante, seca e bastante destacada e distante da gama de frequência do som do conjunto (LEÓN, 1988, p. 65).

Segundo Beyer, "para o percussionista comum sem raízes ou ligações prévias à cultura venezuelana, o maior problema a ultrapassar para desenvolver uma representação de *Temazcal* verdadeiramente convincente é aprender como tocar maracas de forma correta no estilo *joropo*" (BEYER, 2007, p. 1). Segundo León, "dado o caráter improvisatório dos instrumentos de percussão popular, e sendo as maracas um deles, nos resta dizer que seu estudo deve estar ligado ao conhecimento estrutural profundo da música *llanera* como sistema" (LEÓN, 1988, p. 66).

No caso da montagem aqui descrita, foi empregado um ano de prática de *joropo* antes de começar a montar *Temazcal*. Este tempo não é suficiente para conhecer o *joropo* como León recomenda. Além de saber os padrões, variações e mecânica de um instrumento, um músico de qualquer gênero terá que conhecer muito bem o repertório deste gênero. Na preparação de *Temazcal* tive contato com muita música *llanera* mas não o suficiente para ter um "conhecimento estrutural profundo da música *llanera* como sistema".

Os primeiros solos para percussão foram obras que utilizavam um instrumental alargado como, por exemplo, *Zyklus* de Stockhausen. Segundo Schick, as obras feitas por esta "primeira geração" de compositores "eram um mini-universo" percussivo (SCHICK, 2006, p. 23). Em resposta, os compositores da geração seguinte, através do uso de montagens menores, "ênfaticamente a natureza da limitação" (Ibidem) em suas obras. Compositores como Javier Alvarez, Alvin Lucier, Carlos Stasi e Pierluigi Bilone têm contribuído para o repertório percussivo ao explorarem as limitações de solos para um só instrumento como as maracas, o reco-reco, o triângulo e o *spring drum*<sup>57</sup>. Há aqui uma "atração em dar voz a instrumentos marginais" (STASI, 2008, p. 3) o que proporciona a este repertório uma **conotação política**.

---

<sup>57</sup> Refiro-me às peças *Temazcal* para maracas e *tape* de Alvarez, *Silver streetcar for the orchestra* para triângulo composta em 1989 por Lucier, *Xavier Guelo* para reco de mola composta em 1994 por Stasi, *Mani.Mono* para *spring drum* composta por Bilone em 2007.

Podemos ainda dizer que menor não continua a designar literaturas específicas, mas as condições revolucionárias para toda a literatura no coração da que é chamada grande (estabelecida) literatura (DELEUZE; GUATTARI, 1986, p. 18).

Essa característica, apesar de não ter relação prática com a performance, situa bem o contexto no qual a obra está inserida e pode se tornar uma fonte de motivação durante a montagem desta obra. Segundo Edward Harrison, “as maracas são um dos instrumentos de percussão mais conhecidos. No entanto, a riqueza do potencial deste instrumento aparentemente simples não é verdadeiramente reconhecida” (HARRISON, 1990, p. 5). Neste sentido a obra *Temazcal* propicia uma grande contribuição neste contexto onde não há, ou não havia, espaço para o desenvolvimento do potencial das maracas<sup>58</sup>.

(A maraca) tem sido essencialmente limitada a acentos, não-acentos, e rulos; isto é, até *Temazcal* de Javier Alvarez aparecer. Com a nova sofisticação da execução performativa de *Temazcal*, criou-se uma mudança de paradigma na interpretação da maraca (MULLER, 2012, p. 43).

Segundo Javier Alvarez, “desde que recebeu uma menção honrosa no *Bourges Electro-Acoustic Music Festival* de 1985, *Temazcal* passou a fazer parte do repertório contemporâneo de percussão e é regularmente apresentada e difundida por todo o mundo” (ALVAREZ, 2013). Desta maneira esta obra também contribuiu para a difusão da música venezuelana e para o interesse pela técnica da maraca *llanera* no meio percussivo acadêmico. Fato que pode ser percebido pela demanda deste tipo de maracas nesse meio e pela presença de *maraqueros* venezuelanos em festivais<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Espaço inexistente em obras onde o papel das maracas, apesar de importante, é mecânico e repetitivo como a obra de Steve Reich *Four Organs* (1970) onde a parte das maracas, que “não é escrita na partitura para poupar espaço, consiste em colcheias estáveis e ininterruptas tocadas do início ao fim da peça” (REICH, 1970, p. 1).

<sup>59</sup> Cito a participação do músico Manuel Rangel no festival Tomarimbandando em 2013 e encontro de Tatuí em 2011 maraca como exemplo.



## 4. Solos para tambores latino-americanos de mão

O trabalho aqui presente procura sugerir uma prática para a preparação da obra *Le Grand Jeu* para bongôs e congas e *tape* de Bruno Mantovani, bem como apresentar o experimento de uma versão ‘contaminada’ da obra *Composition in Blue, Grey and Pink* de Andrew Ford.

O capítulo tem três seções. A primeira seção, “Os tambores de mão latino-americanos na música escrita e sua notação”, apresenta uma contextualização do uso dos tambores de mão latino-americanos na música escrita de tradição ocidental. A segunda seção, “Solos para tambores de mão latino-americanos: *Bongo-0* e *Le Grand Jeu*”, propõe uma discussão sobre a performance de duas obras para tambores de mão latino-americanos, *Bongo-0* e *Le Grand Jeu*. A terceira seção, “Por uma versão ‘contaminada’ de *Composition in Blue, Grey and Pink*” de Andrew Ford através do método de Miguel Anga”, apresenta uma versão de *Composition in Blue, Grey and Pink* para cinco congas desenvolvida a partir do método de Miguel Anga, *Anga Mania* (DIAZ, 1999).

As gravações de referência dos anexos para este capítulo são: da obra *Bongo-0* de Robert Sierra apresentada em recital no dia 5 de fevereiro de 2015 na Universidade de Aveiro — <http://educast.fccn.pt/vod/clips/8pen3odjz/flash.html>; da obra *Le Grand Jeu* de Bruno Mantovani gravada no dia 3 de abril de 2014 no Gretua, Universidade de Aveiro — <http://educast.fccn.pt/vod/clips/vb6xdo3ca/flash.html>; e da obra *Composition in Blue, Grey and Pink* de Andrew Ford apresentada em recital no dia 5 de fevereiro de 2015 na Universidade de Aveiro — <http://educast.fccn.pt/vod/clips/e5u4ocydf/flash.html>.

#### 4.1. Os tambores de mão latino-americanos na música escrita e sua notação

Foram provavelmente os movimentos nacionalistas da América Latina que criaram um ambiente propício para a inserção dos tambores de mão latino-americanos (como bongôs, congas, atabaques<sup>60</sup>, caxambú<sup>61</sup>, entre outros) no âmbito da música de tradição ocidental. Compositores como Heitor Villa-Lobos e Amadeo Roldán tiveram um papel importante como precursores nesta inserção.

Em 1926 Heitor Villa-Lobos incluiu o caxambú em sua obra *Choros n° 10*. Três anos mais tarde escreveria novamente para este instrumento em *Choros n° 9* (Figura 43). Em 1928 Amadeo Roldán incluiu os bongôs em sua *Danza Negra*. Estas obras foram pioneiras em incluir outros membranofones de mão na música escrita de tradição ocidental que, até então, contava somente com o pandeiro orquestral desde o século XVIII (BUGG, 2003, p. 27).



Figura 43 — *Choros n° 9* (VILLA-LOBOS, 1929, apud GIANESELLA 2009, p. 14).

Segundo Gianesella, o caxambú em *Choros n° 9* de Villa-lobos “pode ser substituído por um atabaque convencional, uma tumbadora ou uma conga grave, mas

<sup>60</sup> O atabaque, em iorubá *Ilu* (BARROS, 2000, apud CARDOSO, 2006, p. 326), é um tambor afro-brasileiro presente na música do candomblé e da umbanda (VERGE, 1999, p. 28). Como vários outros tambores de origem africana (o tambor *batá* da *santeria* cubana, o *tambor de barril* de Porto Rico, os tambores de candombe do Uruguai, o tambor de crioula do Maranhão, entre outros), os atabaques são geralmente tocados em um grupo de três tambores: rum (grave), rumpi (médio) e le (agudo) (CORRÊA, 2009).

<sup>61</sup> “Caxambú – instrumento de descendência africana, de forma cônica, semelhante ao atabaque. Utiliza uma membrana de couro e é normalmente fabricado de maneira artesanal. É tocado com as mãos, produzindo uma sonoridade escura e grave” (GIANESELLA, 2009, p. 184).

lembrando que aqui e em outras obras de Villa-Lobos ele deve sempre ser tocado com a mão, buscando-se o som solto, para se obter a sonoridade característica do instrumento” (GIANESELLA, 2009, p. 145).

A escrita para instrumentos de percussão brasileiros presente nas obras orquestrais e de câmara por vezes geram desafios. Isso ocorre por haver uma “lacuna de informações, tanto por parte de maestros, como por parte de compositores e até mesmo dos percussionistas, a respeito de vários aspectos da interpretação do repertório sinfônico brasileiro” (GIANESELLA, 2009, p. 15). No caso da notação usada por Villa-Lobos em *Choros n° 9* não fica claro que tipo de golpe o intérprete deve utilizar. Os trabalhos de pesquisa como o de D’Anunciação, *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos* (2006), e a tese de Gianesella, *Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos* (2009), são contribuições valiosas neste sentido por preencherem a lacuna citada por este último.

Os bongôs estiveram presentes em obras pioneiras escritas para percussão influenciadas pelo movimento afro-cubanista. As obras que incluem os bongôs e que fizeram parte deste movimento foram *Ritmicas 5 e 6* (1930) de Roldán, e o *Estudo em Forma de Prelúdio e Fuga* (1933) do compositor José Ardévol, entre outras. As obras *Ostinato Pianissimo* (1934), de Henry Cowell, e *Percussion Studies in Cuban Rhythms* (1939), de William Russell, incluíram os bongôs possivelmente pela influência deste movimento.





A obra *Ritmica n° 5* (Figura 44) possui uma notação mais descritiva para instrumentos de mão. Nela os bongôs devem produzir quatro sons distintos: na borda (espécie de *rim shot*) representado por ‘’; som ‘natural’ (som da fundamental) representado por ‘’; no centro da pele (som grave) representado por ‘’; e arrastando os dedos (som agudo sem ataque) representado por ‘’.



Figura 44 — Amadeo Roldán. *Ritmica n.º 5*. Primeiros compassos do sistema final da parte dos bongôs (ROLDÁN, 1930, p. 12).

Roldán explorou estas técnicas dos bongôs pelo fato de serem da cultura de seu país, Cuba. No Brasil os instrumentos presentes na cultura local também foram inseridos na música escrita: o atabaque e a conga foram utilizados por alguns compositores, entre eles Milton Gomes (ex-membro do conjunto de percussão da Universidade Federal da Bahia) nas obras: *Bahia 3 Aspectos* (1964) e *Três momentos no caminho: a - Mágua, b - Depressão, c - Revolta* (1968) (TULLIO, 2014, p. 118). Outros exemplos da utilização dos atabaques são as obras: *Três estudos para percussão* (1966), *Ponto de Iemanjá* (1968) e *Hirohisma, meu amor* (1968) de Osvaldo Lacerda; e ainda *Rhythmetron* (1968) e *Variações Rítmicas* (1963) de Marlos Nobre. Exemplos da utilização de outros tambores de mão estão na obra *Buquera* (1973) de Brenno Blauth, que utiliza duas tumbadoras, e na obra *Memos para soprano e sete percussionistas* (1977) de Willy Corrêa de Oliveira, que utiliza três congas (TULLIO, 2014, p. 194).

A influência do movimento nacionalista brasileiro pode justificar a inserção destes instrumentos nas obras destes compositores. O próprio compositor Marlos Nobre afirma que o maracatu de Pernambuco e as escolas de samba do Rio de Janeiro influenciaram sua obra *Rhythmetron* (HASHIMOTO, 2003, p. 74).

No entanto há obras cujas notas de performance indicam que o percussionista não deve usar baquetas, mas que não indicam a utilização específica de tambores de mão. Este é o caso das obras para percussão solo *King of Denmark* (1964) para percussão múltipla de Morton Feldman e *Toucher* (1973) para percussão múltipla e voz<sup>62</sup> de Vinko Globokar. Em ambas as peças o percussionista deve escolher o instrumental, que vai ou não incluir tambores que demandam uma utilização de técnicas específicas de mão. Nestas obras o motivo da escolha da técnica de mão está dissociado de uma coletividade específica. Na

<sup>62</sup> A peça de Globokar usa o texto da obra *Leben des Galilei* de Bertold Brecht (GLOBOKAR, 1973).

obra *King of Denmark* as mãos possibilitam a quietude desejada por Feldman. Em *Toucher* os sons percussivos tocados pelas mãos são associados a vogais faladas pelo próprio percussionista. Dessa forma as mãos, além de propiciarem uma dinâmica confortável para o entendimento do texto de Bertold Brecht, criam também uma coreografia própria nesta obra onde há “uma correspondência um-a-um entre os sons vocais e os gestos físicos” (SCHICK, 2006, p. 151).

Por outro lado, quando as obras são escritas para instrumentos específicos de percussão de mão, algumas influências se tornam inevitáveis, ou quase: a performance da obra *Okho* (1989), do compositor Iannis Xenakis, se torna inviável caso os intérpretes não tenham já experiência com o djembê ou tenham um tempo prévio à preparação da obra para se ambientarem ao instrumento. Este trio de Xenakis foi uma obra importante na inserção dos instrumentos de mão e suas técnicas no âmbito da música ocidental escrita.

De fato a tentativa de montagem de *Okho* – e outras peças como os solos para percussão *Le Corps à Corps* (1978) de George Aperghis para *zarb*<sup>63</sup> e voz; *To the Gods of Rhythm* (1994) para djembê e voz do percussionista sérvio Nebojsa Jovan Zivkovic; e *Le Grand Jeu* (1999) para congas e bongôs e *tape* de Bruno Mantovani –, não havendo experiência prévia com tambores de mão, pode ser uma tarefa demasiado complexa<sup>64</sup>. Os sete sons distintos que devem ser extraídos do djembê, sugeridos por Xenakis (ilustrados na figura 45) em *Okho*, já exigem muito trabalho por si só. No caso de *Le Grand Jeu* o controle e limpeza do som aberto da conga em diversas dinâmicas e velocidades também pode ser um desafio.

---

<sup>63</sup> O *zarb*, ou *tombak*, originalmente do Irão, foi provavelmente inserido na música escrita tradição ocidental na França onde é ensinado em conservatórios nacionais e tocado por percussionistas de diferentes gerações como Jean-Pierre Drouet e Maxime Echardour.

<sup>64</sup> Estudos como *Three Congations* e *Four Congations* para três e quatro congas de 2012, desenvolvidos pelo percussionista norte-americano Brad Dutz, fazem uma contribuição para o repertório ao abordarem a técnica de mão das congas no universo da música escrita.

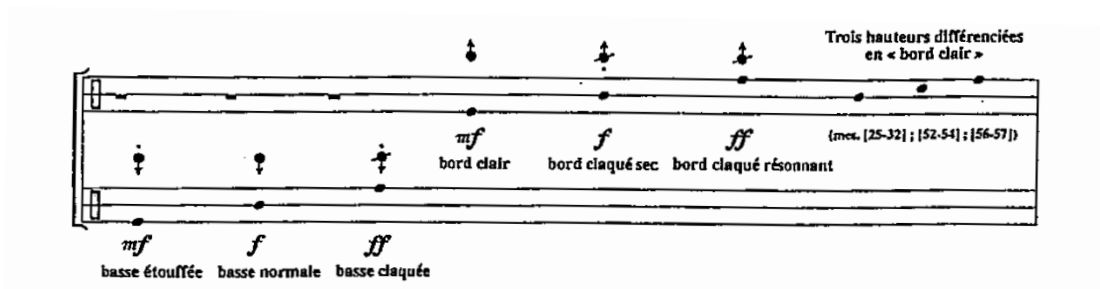


Figura 45 — Iannis Xenakis. *Okho*. Indicação de performance com os sete sons de *Okho* (XENAKIS, 1989).

Os sons desta obra estão relacionados com sua dinâmica de maneira muito idiomática por Xenakis. Os sons ‘grave abafado’, ‘grave normal’ e ‘tapa grave’ soam naturalmente com dinâmica ascendente nesta ordem. O mesmo se passa com os sons ‘borda clara’, ‘tapa borda abafado’ e ‘tapa borda ressonante’. Um som intermediário entre ‘tapa borda abafado’ e ‘tapa borda ressonante’ aparece na obra nas tercinas da primeira mudança de andamento (Figura 46).



Figura 46— Xenakis. *Okho*: c. 31. Parte do percussionista ‘C’ (XENAKIS, 1989, p. 5).

Apesar desta contribuição de Xenakis, a extração de som de instrumentos latino-americanos tradicionalmente tocados com a mão em sua obra é sempre feita pelo uso das baquetas, como podemos observar em *Persephassa* (1969) e *Rebonds* (1989)<sup>65</sup>. A utilização de baquetas, no lugar de mãos, ao se tocar congas e bongôs na música de tradição ocidental, é bastante comum. Cito como exemplos as obras *Composição para Cinco Percussionistas* (1985) de Edson Zampronha (que conta com instrumentos típicos de peles caribenhos: três congas e bongôs) e *XY* (1997) de Michael Gordon. Este fato

<sup>65</sup> *Okho* foi escrita para um instrumento de percussão de mão africano.

demonstra a existência de uma distância entre os músicos que tocam este repertório e as técnicas desenvolvidas na música tradicional destes tambores de mão.

Há compositores e percussionistas que têm feito contribuições no sentido de diminuir esta distância mencionada acima. Em *Tactus para 6 Tambores (o 4 Congas y 2 Bongos) afinados* (2006)<sup>66</sup>, do compositor e etnomusicólogo Polo Vallejo, por exemplo, são exploradas algumas técnicas diferentes — como a utilização de técnicas de dedos, mão e baqueta — em uma linguagem musical muito peculiar baseada em variações rítmicas a partir de trava-línguas do povo *Wagogo* da Tanzânia.

O grupo *Hands On'Semble* também tem contribuído neste sentido e conta com membros que são intérpretes e compositores. Este grupo foi fundado pelo percussionista norte-americano John Bergamo em 1997, integrado nos programas de percussão e *world music* do California Institute fo the Arts (*CalArts*). Bergamo, antigo professor da *CalArts*, “destacou-se pelo seu estilo não-ortodoxo de tocar os *frame drums*”<sup>67</sup>. Ele o desenvolveu ao aplicar técnicas da tabla (norte da Índia), da *kanjira* (sul da Índia), do *thavil* (sul da Índia), da conga (Cuba) e do *derbake* (Paquistão/Afeganistão) aos *frame drums*” (NICHOLSON, 2009, p. 11). As composições escritas para este grupo têm entrado no repertório para grupos de percussão de algumas universidades no EUA e fora<sup>68</sup> e dessa forma têm contribuído para o encurtamento das distâncias entre os intérpretes de tambores<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> A peça terá uma nova edição brevemente (comunicação pessoal com o professor Miquel Bernat).

<sup>67</sup> Nome genérico para os membranofones de casco curto com pele de um lado. Podem ou não ter platinelas. São exemplos de *frame drums*: o pandeiro brasileiro, a *pandereta* porto-riquenha, o pandeirão do boi do maranhão, o adufe português, o *riq* árabe, o *daf* persa, a *kanjira* indiana, o *bodhran* irlandês, o *tamburello* da tarantela italiana, entre outros.

<sup>68</sup> Este foi o caso da Universidade Federal de Minas Gerais, onde realizei minha graduação e meu mestrado.

<sup>69</sup> Este grupo compôs inúmeras obras que utilizam instrumentos de mão latino-americanos. Dentro deste contexto outras obras foram encomendadas por universidades norte-americanas como *Orisha Offering* e *Trio for Ogoun*, ambas do percussionista N. Scott Robinson.

## 4.2. Solos para tambores de mão latino-americanos: *Bongo-0* e *Le Grand Jeu*

As obras *Bongo-0* (1982), do compositor porto-riquenho Robert Sierra, e *Le Grand Jeu* (1999), do compositor francês Bruno Mantovani, são das obras escritas dentro do âmbito da música de tradição ocidental que mais evocam os tambores de mão latino-americanos.

Assim como Roldán, Sierra explora os sons e as técnicas dos bongôs em *Bongo-0*. A montagem dos bongôs, com o agudo do lado direito, os sons e técnicas de mão e alguns ritmos utilizados fazem com que, nesta peça, os bongôs sejam “usados de maneira tradicional” (SIERRA, 1982, p. 3). Alguns sons considerados não convencionais por Sierra, como o raspar da pele com as unhas, já haviam sido utilizados por Roldán com algumas diferenças. A indicação da utilização de baquetas de tímpano foi mudada para baquetas de timbales cubanos na edição de 2003.

Há vinte sons diferentes presentes na peça: dez sons produzidos pelas mãos, seis sons produzidos por baquetas, e quatro pela voz, sem contar com a variante *dead stroke*. Para efeitos de notação, cada tambor tem um sistema dedicado a si, sendo que na seção da voz há três sistemas. Estes sons e os ritmos utilizados na peça “são tratados de maneira que a forma da peça seja uma transformação contínua destes” (Ibidem). As quatro partes da obra, “Paseo”, “Intermezzo”, “Descarga” e “Coda”, funcionam como uma transição entre mãos e baquetas onde a voz, que imita os sons percussivos do bongô, tem uma função importante.

Um desafio de *Bongo-0* é manter a diferença entre os timbres clara, “uma vez que as indicações de articulação formam uma parte integral das estruturas rítmicas” (Ibidem). Esta tarefa, apesar de trabalhosa, resulta graças à notação presente na obra que não deixa dúvidas de interpretação nestas passagens mais difíceis.

*Le Grand Jeu* para três congas, bongô e *tape* foi escrita por Bruno Mantovani em 1999. A obra foi estreada pelo percussionista Abel Billard no mesmo ano. “Ao longo dos dezessete minutos que compõem a peça, o discurso oscila constantemente entre uma



escrita inspirada pelo universo eletroacústico (dinâmicas bruscas e imprevisíveis) e a referência a músicas ‘populares’ (funk, techno...)” (MANTOVANI, 1999).

A referência à ‘música popular’ já se manifesta na disposição sugerida para os instrumentos. A partitura indica uma montagem tradicional de um *set up* cubano, em que a conga grave está à esquerda, a aguda no centro e a média à direita e os bongôs, posicionados ligeiramente acima das congas, têm o bongô agudo à esquerda e o grave (mais agudo que a conga aguda) à direita (montagem ilustrada na figura 47).

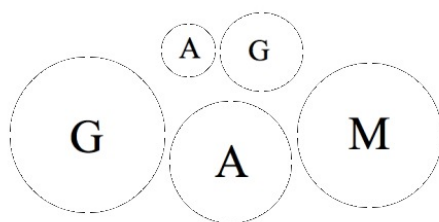


Figura 47 — Montagem de três congas (grave, aguda e média) e dos bongôs (agudo e grave) típica da música latino-americana, também presente na peça *Le Grand Jeu* de Bruno Mantovani.

Diferente da notação de *Bongo-0*, que mantém a relação do grave no sistema de baixo e o agudo no sistema de cima, Mantovani aborda este *set up* como um instrumento transpositor. A notação de *Le Grand Jeu* possui dois sistemas (Figura 48): o sistema das congas possui três linhas, sendo a conga aguda a linha do meio e a média a linha de cima; o sistema dos bongôs possui duas linhas, sendo o bongô agudo a linha do baixo e o grave a linha de cima. As congas devem ser afinadas de maneira a se misturarem com o *tape*, sobretudo na passagem aos oito minutos e cinquenta e cinco segundos (Vídeo 1).

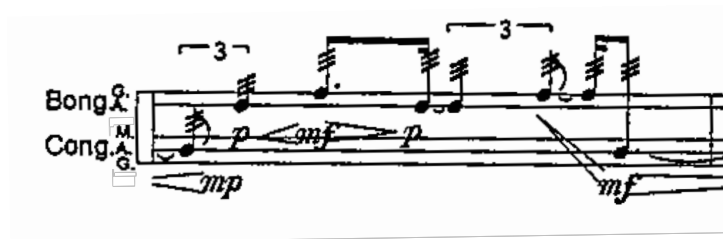


Figura 48 — Bruno Mantovani. *Le Grand Jeu*: 58”. Dois sistemas da pauta representam as três congas (grave, aguda e média) e os bongôs (agudo e grave) (MANTOVANI, 1999, p. 2)<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> Em *Le Grand Jeu*, no lugar de números de ensaio, Mantovani utiliza a minutagem.



Vídeo 1 — Bruno Mantovani. *Le Grand Jeu*: 8' 55". Passagem onde o *tape* possui as notas das congas (MANTOVANI, 1999, p. 8)<sup>71</sup>.

Link: <http://educast.fccn.pt/vod/clips/8pen3oa55/flash.html>

Esta montagem permite a realização de frases ascendentes (começando pela conga grave) ou descendentes (começando pelo bongô agudo) passando por todos os tambores com toque simples<sup>72</sup> começando com a mão esquerda sem cruzamento de braços. Este tipo de frase está presente em toda a peça, aparecendo muitas vezes em quintinas de fusa como na figura 49 (compasso 1/4). Este fato demonstra uma escrita idiomática de Mantovani para esta disposição das congas e bongôs.



Figura 49 — Bruno Mantovani. *Le Grand Jeu*: 1' 29". Primeira aparição da frase descendente em quintinas (MANTOVANI, 1999, p. 3). Esta mesma figura também aparece em frases ascendentes durante a peça.

<sup>71</sup> Excerto do recital realizado no dia 3 de abril de 2014 no Gretua, Universidade de Aveiro.

<sup>72</sup> Tipo de manulação na qual nunca há toques repetidos: direita-esquerda-direita-esquerda ou esquerda-direita-esquerda-direita.

Se, por um lado, a utilização e notação dos tipos de golpes em *Bongo-0* é bastante rica, por outro, a notação na obra *Le Grand Jeu* de Mantovani somente faz distinção entre dois golpes: aberto (representado pela notação tradicional) e tapa (representado pelo símbolo ‘ $\downarrow$ ’), que aparece só na última seção. O intérprete pode optar por limitar a sua versão da obra a esses dois sons ou inserir outros golpes em passagens que lhe pareçam susceptíveis a essa adição.

No segundo caso, o percussionista ganha espaço para criação e pode tentar tornar algumas passagens mais idiomáticas ao inserir golpes típicos dos tambores de mão cubanos, como por exemplo o toque duplo ‘pulso-ponta dos dedos’. Frases com acentos de três em três notas estão presentes em vários momentos da peça e oferecem espaço para o toque duplo ‘pulso-ponta’.

No entanto em algumas destas frases o elemento rítmico não é o mais importante. Estas frases, que mantêm um diálogo com as granulações do *tape*, apagam as fronteiras entre o elemento rítmico e pulsante (referência à música popular) e o elemento não-rítmico e flutuante produzido por rulos e uma rítmica irregular (inspirado no universo eletroacústico). Estas frases de transição, como a da figura 50, se forem mantidas sem toques duplos, terão uma mudança mais gradual entre estes dois elementos, evitando uma quebra nos momentos onde estes elementos se enlaçam.



Figura 50 — Bruno Mantovani. *Le Grand Jeu*: 1'58". Frase com acentuação de três em três (MANTOVANI, 1999, p. 3).

No entanto, as frases que estão dentro das passagens rítmicas da obra e não fazem a transição para as passagens não-rítmicas não causam quebras no discurso rítmico da obra e criam fraseados mais idiomáticos, como os exemplos abaixo (Figuras 51 e 52).



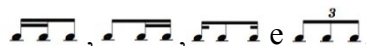

Figura 51 — Bruno Mantovani. *Le Grand Jeu*: 1'50". Frase com acentuação de três em três (MANTOVANI, 1999, p. 3). O símbolo '≡' representa o toque duplo 'pulso-ponta dos dedos'<sup>73</sup> e no caso é realizado pela mão esquerda.



Figura 52 — Bruno Mantovani. *Le Grand Jeu*: 2'10". Frase com acentuação de três em três (MANTOVANI, 1999, p. 3)<sup>74</sup>. Os toques duplos nesta passagem são mais facilmente realizados na conga grave. Esta mudança da conga aguda para a grave causa uma diferença pouco significativa no discurso melódico, já que a melodia das notas acentuadas, que é a mais importante nesta passagem, se mantém.

A opção pela inserção de golpes típicos das congas e dos bongôs nesta e noutras passagens da obra *Le Grand Jeu* pode ser uma maneira de o intérprete valorizar uma prática musical 'maior' que tem influência nesta obra. Isto influirá em como o valor coletivo presente nesta obra se manifestará na performance.

A passagem onde há mais espaço para a criação do intérprete é a improvisação presente nos seis últimos compassos da página onze. A criação de exercícios para esta passagem, no intuito de que estes influenciem o solo do percussionista, pode garantir que se mantém o caráter improvisatório.

Abaixo (Figuras 53-55) descrevo alguns exercícios desenvolvidos em aulas com o percussionista Bill Lucas baseados em ritmos dos atabaques brasileiros. Os exercícios têm o intuito de desenvolver o controle dos tipos de golpe de padrões variados enquanto o ritmo vai gradualmente mudando entre as células:  e .

<sup>73</sup> Símbolo inserido por mim para ilustrar minha decisão interpretativa.

<sup>74</sup> Idem.



Figura 53 — Padrão do ritmo congo para uma conga, trabalhado na aula de Bill Lucas. Estes exercícios devem sempre ser executados com o toque simples. Neste sistema de notação, que é baseado no método de Sergio Tulbovitz, *Clinica de Percusion Cubana* (2009), o símbolo ‘●’ representa o toque aberto, o símbolo ‘x’ representa o toque fechado ou tapa e o símbolo ‘○’ representa o toque ‘fantasma’.

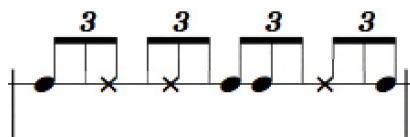


Figura 54 — Exercício com a mesma ordem de golpes do ritmo congo, mas com o ritmo alterado para tercinas. Método trabalhado na aula de Bill Lucas que inclui o estudo da mudança de um padrão para o outro, bem como a combinação dos padrões.



Figura 55 — Este método inclui o estudo da mudança de um padrão para o outro, bem como a combinação dos padrões como no exemplo abaixo: dois primeiros tempos do congo e dois últimos tempos do congo com tercinas.

Estes exercícios têm uma abordagem parecida com a abordagem de Horacio ‘el Negro’ Hernandez para os padrões das claves cubanas descritos em seu método *Conversations in Clave* (2000). Esta abordagem sugere um estudo dos padrões das claves com a subdivisão em quatro e três. Ele também sugere a mudança da subdivisão no meio do padrão. Esta mesma abordagem direcionada aos padrões do congo (Figura 53) e ao samba (Figura 56) resultarão na exploração da rítmica que se encontra entre a subdivisão do tempo em três (tercina de colcheia) e em quatro (semicolcheia). A birritmia é característica em alguns gêneros musicais latino-americanos (ARETZ, 1968; MACCHIONI, 2004; LOPES, 2011) e o tipo descrito acima é uma característica rítmica da música cubana (HERNANDEZ, 2000). O padrão do samba para três congas, ilustrado na figura abaixo, oferece um estudo de movimentação para três congas montadas na ordem sugerida por Mantovani (conga grave, aguda e média).

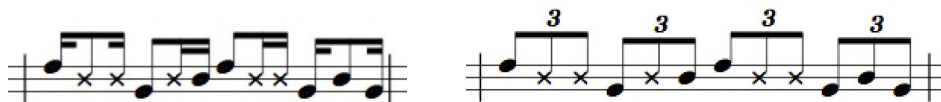


Figura 56 — Padrão do ritmo samba para três congas trabalhado na aula de Bill Lucas e o exercício com a mesma ordem de golpes do ritmo samba para três congas, mas com o ritmo alterado para tercinas.

#### 4.3. Por uma versão ‘contaminada’ de *Composition in Blue, Grey and Pink* de Andrew Ford através do método de Miguel Anga

A versão para duo (flauta e percussão de mão) de *Composition in Blue, Grey and Pink*, do compositor australiano Andrew Ford também se enquadra no universo de obras que não especificam o tambor de mão que deve ser usado. A diferença aqui é a indicação para a utilização de cinco tambores que sejam do mesmo tipo. Esta peça, que é o segundo movimento do duo de percussão e flauta *Mondrian* (1993) de Ford, originou a versão para percussão solo. *Mondrian* tem três movimentos, cada um leva o nome de um quadro do pintor holandês Piet Mondrian: “*Composition in Blue, Grey and Pink*”, “*Female Nude*”, “*Composition with Yellow Square*”. O movimento “*Female Nude*” tem outra versão para flauta solo.

As notas de performance da versão a solo de *Composition in Blue, Grey and Pink* indicam que o percussionista “toque com baquetas de qualquer tipo ou com as mãos” (FORD, 1993). Como sublinhei anteriormente, a contaminação de uma obra também passa pela mão do intérprete e, em *Composition in Blue, Grey and Pink*, o intérprete tem bastante espaço para tal, a começar pela escolha dos instrumentos. No álbum *Harbour* (1999), de Andrew Ford, o percussionista australiano Daryl Pratt interpreta esta obra com congas tocadas com baquetas. Clair Edwards, percussionista australiana, também interpreta esta peça com baquetas utilizando timbalões/tom-tons em seu álbum *Works By Donatoni, Ford, Klatzow, Schwantner* (2001).

No sentido de ampliar a utilização dos tambores de mão latino-americanos preparei uma versão para congas cubanas tocadas com as mãos. O intuito aqui era criar uma performance musical ‘impura’ ou com uma ‘contaminação folclórica’ no sentido que Lonchamppt a utilizou na epígrafe de *Rebonds* (1989). Esta escolha envolveu a criação de

exercícios para a movimentação entre as cinco congas que incluíram partes da obra de Ford e também elementos da música afro-cubana.

Apesar dos ritmos típicos das congas cubanas terem frequentemente origem no carnaval e na *santeria*<sup>75</sup>, onde cada tambor é tocado por um percussionista, elas são geralmente agrupadas e tocadas por um só percussionista (QUINTANA; HIDALGO, 1995; REYTHYER, 2004; TULBOVITZ, 2009). Segundo o percussionista Giovani Hidalgo, os percussionistas cubanos das décadas de 1940 e 1950 costumavam tocar com uma só conga. O uso de mais congas, *macho* (aguda) e *hembra* (grave), por um percussionista foi difundido pelos músicos Carlos Patato Valdés, Mongo Santamaría, Candido Camero, Tata Guines, Francisco Aguabella, Armando Peraza, Ray Romero (HIDALGO, 2003). Segundo José Luis Quintana, o ‘Changuito’, tradicionalmente em Cuba adicionam a conga *tercera* (outra grave) e também um *quinto* (conga menor e mais aguda que tem um papel de repique) e “se algum percussionista quiser adicionar outra conga e tocar com cinco isso não tem nome” (QUINTANA, 1996)<sup>76</sup>.

No entanto, segundo o percussionista cubano Miguel ‘Anga’ Diaz, ‘El Niño’ Alfonso foi o primeiro a tocar com cinco congas no grupo Irakere (DIAZ, 1999, p. 3). Miguel Aurelio Diaz Zayas (1961, San Juan y Martinez, Cuba - 2006, Barcelona) era conhecido pela alcunha ‘Anga’, criada pelo seu pai, que significa príncipe em iorubá (TELAGRAPH, 2006). O estilo de El Niño influenciou Anga que o substituiu no grupo Irakere em 1987<sup>77</sup>. Anga inclusive desenvolveu um método para cinco congas chamado *Anga Mania* (1999). O método de Anga se concentra sobretudo no ritmo marcha e no ritmo *guaguancó*, ambos típicos da música cubana. Este método foi a principal referência na montagem de *Composition in Blue, Grey and Pink*, a começar pela disposição das congas (Figura 57).

---

<sup>75</sup> Religião iorubá praticada em Cuba.

<sup>76</sup> Minutagem 14 minuto e 20 segundos.

<sup>77</sup> Raul Rekow (1954-2015) também tocava com 5 congas na banda Santana. Mais recentemente outros percussionistas utilizam o *set up* com 5 congas, como por exemplo: o percussionista cubano Yaroldi Abreu que participou das últimas formações do grupo Irakerê no início da década de 2000 e nos últimos anos tem trocado uma das congas por bongôs; o percussionista porto-riquenho Paoli Mejias que também utiliza 5 congas na banda de Carlos Santana desde que substituiu Rekow em 2013.

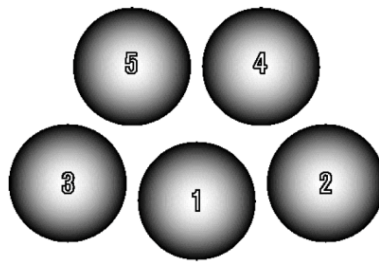


Figura 57 — Miguel Anga Diaz. *Anga Mania*. Disposição das cinco congas (DIAZ, 1999, p. 2). A conga número um é a mais aguda e a número cinco a mais grave. Esta montagem propicia uma movimentação parecida com a da montagem de *Le Grand Jeu*, ou seja, fraseados ascendente e descendente com a utilização do toque simples sem a ocorrência de cruzamentos de braço.

Neste método, e na técnica das congas no geral, a movimentação entre tambores ocorre frequentemente de maneira a que os tambores à esquerda (3 e 5) sejam tocados pela mão esquerda e os tambores à direita (2 e 4) sejam tocados pela mão direita. O tambor que é mais tocado pelas duas mãos é o número 1. Este fato cria situações que geram manulações pouco usuais em outros instrumentos, como o toque triplo da mão esquerda presente no segundo compasso do exemplo abaixo (quarta, quinta e sexta colcheias) (Figura 58).

L R L R L L L R R L L R L L L R R L L R L L L R R L L R L L L R R

Figura 58 — Miguel Anga Diaz. *Anga Mania*. Marcha (ou *Tumbao*) com cinco congas (DIAZ, 1999, p. 3)<sup>78</sup>. Pode se encontrar este ritmo e variações do mesmo na faixa *Conversacion* do álbum *Cachaíto* (2001) do contrabaixista cubano Orlando ‘Cachaíto’ López. Miguel Anga toca congas na faixa.

O percussionista que toca este tipo de música, além de ser geralmente capaz de repetir estes padrões de maneira consistente, também desenvolve um repertório de variações destes padrões. Os métodos de percussão em música popular costumam sugerir

<sup>78</sup> A notação presente no método de Anga contém as seguintes indicações na parte superior da pauta: ‘o’ representa o toque aberto (*open*); ‘S’ representa o tapa (*slap*); ‘P’ representa a palma da mão (*palma*); e ‘T’ representa a ponta dos dedos (*tip*). Para além disto, há as indicações: ‘B’ representa o grave (*bass*); ‘S’ representa o tapa (*slap*); ‘M’ representa o som abafado (*muffled*); ‘ST’ representa baquetas (*stick*); ‘(T)’ representa o nota ‘fantasma’ (*tap fingers*); e ‘F’ representa o subir a afinação usando os dedos (*raise tone using fingers*) (DIAZ, 1999, p. 2). As letras ‘R’ e ‘L’, presentes na parte inferior da pauta, indicam a manulação direita e esquerda, respectivamente.



variações de ritmos, e o método de Anga não é diferente. O uso melódico da conga por Anga é bastante perceptível nas faixas *A Love Supreme*, *Dracula Simon*, *Tumé Tumé*, *Round Midnight e Closing* do álbum *Echu Mingua* de Miguel Anga, lançado em 2006, ano de sua morte. Seu método distingue as variações melódicas (Figura 59) das variações comuns.

Figura 59 — Miguel Anga Diaz. *Anga Mania*. Variação melódica número 1 da marcha com cinco congas (DIAZ, 1999, p. 4).

Nesta montagem de cinco congas o tambor 1 é aquele onde haverá maior variação tímbrica (tipos de toque utilizados). Este fato acaba por criar naturalmente uma hierarquia entre os tambores. Nos exemplos acima é visível como o golpe aberto (representado pela letra ‘o’) é o único golpe usado nos tambores 2, 3, 4 e 5.

Obras escritas e concebidas a partir de uma relação entre alturas onde a hierarquia mais preponderante é a distância entre o grave e o agudo costumam exigir movimentação diferente entre os tambores. Em obras como *Rebonds A* de Iannis Xenakis (Figura 61) e *XY* de Michael Gordon (Figura 60), por exemplo, é exigido que a mudança entre tambores de um mesmo registro seja realizada de forma extremamente rápida. Esta mudança geralmente exige uma técnica de movimentação lateral das baquetas<sup>79</sup>. Esta movimentação entre tambores do mesmo registro não é favorecida pela disposição das congas de Anga e a técnica lateral também não é favorecida pela utilização da técnica de mão.

<sup>79</sup> Esta técnica está presente em exercícios de mudança de intervalos nos teclados de percussão na dissertação de Carlos Tarcha (1997).



Figura 60 — Michael Gordon. *XY*: c. 470-471 (GORDON, 1997, p. 6).

Em *Rebonds A* de Xenakis a técnica de movimentação lateral ocorre sobretudo em frases rápidas no registro grave, que inclui tambores grandes (como o bumbo sinfônico), em momentos de passagens a duas vozes (sublinhadas na figura abaixo).

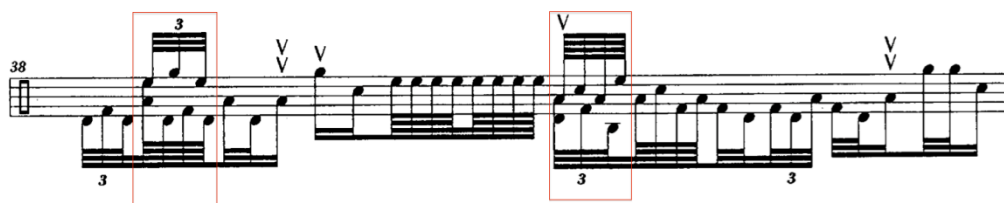


Figura 61 — Iannis Xenakis. *Rebonds A*: c. 38 (XENAKIS, 1989, p. 4).

Estes fatores desfavoráveis citados acima não impedem a interpretação de *Composition in Blue, Grey and Pink* com cinco congas tocadas com a mão. As frases a duas vozes presentes na peça possuem mudanças muito condizentes com a disposição de Anga e são viáveis com a técnica de mão de maneira geral. No entanto é em quatro frases rápidas (figura abaixo) de *Composition in Blue, Grey and Pink* que a técnica lateral de baquetas faz falta. Isto faz com que estas frases se tornem um bom estudo de movimento na montagem sugerida por Anga.

Há quatro andamentos diferentes nesta obra, e as mudanças de andamento são sempre feitas via modulação métrica<sup>80</sup>. As quatro frases estão escritas em quintina de fusa no andamento mais lento e em fusas no segundo andamento mais lento. Estas frases vão ditar o andamento da peça, já que o andamento sugerido, cinco semicolcheias a 69 b.p.m.<sup>81</sup>, é bastante rápido.

<sup>80</sup> No caso de *Composition in Blue, Grey and Pink* a modulação métrica não é 'carteriana', ou seja, não há momento onde os dois andamentos coexistem. A mudança de andamento é brusca.

<sup>81</sup> Batidas por minuto.

Na interpretação com a técnica de mão das congas o golpe aberto propicia o entendimento maior das diferentes alturas já que este é o golpe que possui o som com a fundamental mais evidente. Isso transforma esta obra num bom laboratório para o controle deste tipo de golpe, sobretudo dos toques duplos presentes nas frases rápidas (ilustrados nos exemplos de exercício – figuras abaixo).

O uso do toque duplo com notas abertas, no lugar do toque duplo ‘pulso-ponta dos dedos’, favorece o discurso rítmico da peça, que gira em torno de notas repetidas em um mesmo tambor, e respeita as indicações do compositor, que recomenda que, “a não ser onde há acentos, estes grupos de notas não devem enfatizados” (FORD, 1993, p. 1). Hidalgo fala deste tipo de toque duplo, que mantém o som aberto da conga, no método *Conga Virtuoso* (2003), na seção onde os rudimentos são apresentados<sup>82</sup>. As frases de *Composition in Blue, Grey and Pink* tornam-se bons exercícios para esta técnica de toque duplo. As sugestões de execução do toque duplo nestas frases estão ilustradas abaixo<sup>83</sup> (Figuras 62-65).



Figura 62 — Andrew Ford. *Composition in Blue, Grey and Pink*. Primeiros compassos do sétimo sistema da primeira página, primeira frase rápida (FORD, 1993). Esta frase tem 44 notas e começa a partir da quintina de fusa no segundo tempo do primeiro compasso.



Figura 63 — Andrew Ford. *Composition in Blue, Grey and Pink*: último compasso do sétimo sistema da primeira página, segunda frase rápida (FORD, 1993). Esta frase, em semifusas, tem 13 notas.

<sup>82</sup> Minutagem: 59:41.

<sup>83</sup> O símbolo ‘□’ representa o toque duplo e foi inserido por mim.



Figura 64 — Andrew Ford. *Composition in Blue, Grey and Pink*: antepenúltimo e penúltimo compassos do sétimo sistema da primeira página, terceira frase rápida (FORD, 1993). Esta frase também tem 44 notas.



Figura 65 — Andrew Ford. *Composition in Blue, Grey and Pink*: penúltimo compasso do terceiro sistema da segunda página, quarta frase rápida (FORD, 1993). Esta frase tem 53 notas.



Vídeo 2 — Primeira frase rápida de *Composition in Blue, Grey and Pink* (FORD, 1993). Primeiros compassos do sétimo sistema da primeira página.

Link: <http://educast.fccn.pt/vod/clips/8pen3oaxt/flash.html>

Há, no método de Anga, variações rítmicas da marcha que utilizam frases rápidas. No exemplo abaixo (Figura 66) podemos ver a utilização dos toques duplos na parte das semicolcheias (terceira e quarta; e sexta e sétima semicolcheias do primeiro compasso).

Esta variação pode ser usada como exercício preparatório para os toques duplos que ocorrerão nas frases rápidas de *Composition in Blue, Grey and Pink*. O andamento de mínima a 86 b.p.m. faz com as semicolcheias desta variação tenham a mesma velocidade das notas das frases rápidas da peça<sup>84</sup>.

2 0 T S T 0 0 0 0 0 0 0 0 0 S S (T) 0 0 S 0 0

L L R L R L R R L R R L R L R L L R R

Figura 66 — Miguel Anga Diaz. *Anga Mania*. Variação rítmica número dois da marcha com cinco congas (DIAZ, 1999, p. 3).

O que será apresentado a seguir são os exercícios de movimentação para cinco congas para a performance de *Composition in Blue, Grey and Pink*, criados a partir da ideia de Anga. Estes exercícios trabalham dois elementos: padrões cubanos retirados do método de Anga e de outras fontes, e variações rítmicas desses padrões utilizando as frases rápidas da peça de Ford. As frases rápidas foram encaixadas como frases de preparação para a entrada de uma nova quadratura (uma ‘virada’ ou um ‘break’) e foram escritas em semicolcheias (Figura 67).

OPSTPTOO PTSOOSO OPSTPTOO PTSOOSO

L L R L L R R L L R L R L R R L L R L L R R L L R L R L R R

5 OPSTPTOO PTO...

LLRLLRR LRLR... LLRRLR...

Figura 67 — Exercício com uma variação melódica criada a partir da marcha de Anga, utilizando a primeira frase rápida de *Composition in Blue, Grey and Pink*. A frase, de quarenta e quatro notas, começa no segundo tempo do quinto compasso.

A parte do exercício onde os padrões são repetidos atua também como uma zona de descanso, uma vez que as frases rápidas mais longas, como a do exemplo abaixo, são

<sup>84</sup> O valor foi arredondado. Se cinco semicolcheias correspondem a 69 b.p.m., quatro correspondem a 86,25.

bastante exigentes fisicamente. O intuito aqui é praticar as frases da peça de Ford em diversos andamentos, até se chegar ao andamento desejado, em um ambiente onde o ritmo base é um padrão cubano. A utilização de *ostinatos* pré-gravados típicos da música cubana, como as claves ou *cencerros* de *son* e *rumba* e a *cascara* do *guaguancó* por exemplo, no lugar do metrônomo tradicional, favorecem este tipo abordagem (Figura 68) (Vídeo 3).



Vídeo 3 — Exercício da primeira frase rápida de *Composition in Blue, Grey and Pink* inserida na variação melódica criada a partir da marcha de Anga. A clave de *son* 2-3 serviu como *ostinato* base no lugar do metrônomo.

Link: <http://educast.fccn.pt/vod/clips/26gwzdf6vz/flash.html>

Figura 68 — Exercício com a mesma variação melódica da marcha de Anga, utilizando a quarta frase rápida de *Composition in Blue, Grey and Pink*. A frase, de cinquenta e três notas, começa na última semicólcheia do terceiro tempo do quinto compasso.



Vídeo 4 — Exercício da quarta frase rápida de *Composition in Blue, Grey and Pink* inserida na variação melódica criada a partir da marcha de Anga. O exemplo tem o *ostinato* base dos *cencerros* retirados de Quintana (2000)<sup>85</sup>.

Link: <http://educast.fccn.pt/vod/clips/26gwzdf6vz/flash.html>

Outra fonte utilizada para pesquisa dos padrões cubanos foram métodos audiovisuais como *La historia del Songo* de Quintana. Neste método, ele demonstra vários padrões rítmicos (*movimentos*) criados pelo grupo *Los Van Van* do qual fazia parte. Ele utiliza uma bateria, seu *set up* cubano (pratos, timbales, cencerros e bumbo) e também duas congas. Changuito nos apresenta o padrão *Mozambique* por ele atribuído a Pedro Izquierdo ou ‘Pello el Afrokán’, músico cubano muito ativo sobretudo no início dos anos 1960 (QUINTANA, 2000)<sup>86</sup>. O padrão tocado nas congas é aproximadamente o da transcrição abaixo (Figura 69):

---

<sup>85</sup> Minutagem 50:12

<sup>86</sup> A afirmação se encontra na minutagem 1:14:42.



Figura 69 — Transcrição do padrão *Mozambique* de Pello el Afrokán (QUINTANA, 2000)<sup>87</sup>.

Os próximos exercícios têm como padrão base uma versão de *Mozambique* de Changuito para cinco congas. Esta sugestão de distribuição (Figura 70) de notas foi feita a partir do método *Anga Mania* de Miguel Anga e o trabalho realizado em aulas de percussão com o percussionista Bill Lucas em 2013 e 2014.



Figura 70 — Padrão *Mozambique* de Pello el Afrokán (QUINTANA, 2000) distribuído por mim nas cinco congas da montagem de Anga.

Um maior número de padrões amplia as possibilidades de exercícios com as quatro frases de *Composition in Blue, Grey and Pink*. Abaixo (Figuras 71 e 72; Vídeos 5 e 6) encontram-se sugestões de exercícios baseadas em *Mozambique*, utilizando a terceira e a segunda frases da peça.



Figura 71 — Padrão *Mozambique* na montagem de Anga para cinco congas com a segunda frase rápida de Ford.

<sup>87</sup> Este padrão é apresentado nas congas na minutagem 1:16:30. A transcrição é de minha autoria.





Vídeo 5 — Exercício da segunda frase rápida de *Composition in Blue, Grey and Pink* inserida no padrão *Mozambique* na montagem de Anga para cinco congas. O exemplo tem o *ostinato* base dos *cencerros* e *bumbo* retirados de Quintana (2000)<sup>88</sup>.

Link: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/9hgud0q0t/flash.html>.

O O P T S S P T S O S O S O O P T S S B S O S O S

L R L L R L R R L R R L R L R R L L R L R L R R L R

5 O O P T S S P T O...

L R L L R L R L > R L... > L L R L R L R L R L R... > L L R L R L R L R L R L

Figura 72 — Exercício com o *Mozambique* utilizando a terceira frase rápida de *Composition in Blue, Grey and Pink*. A frase que, como a primeira, possui quarenta e quatro notas começa no segundo tempo do quinto compasso.

<sup>88</sup> Minutagem: 1:16:58.



Vídeo 6 — Exercício da terceira frase rápida de *Composition in Blue, Grey and Pink* inserida no padrão *Mozambique* na montagem de Anga para cinco congas. O exemplo tem a clave de *rumba 2-3* como *ostinato* base.

Link: <http://educast.fccn.pt/vod/clips/18y9n6gtln/flash.html>

A escolha de interpretação de *Composition in Blue, Grey and Pink* com uma técnica de percussão de mão viabiliza uma exploração tímbrica das congas através dos diferentes tipos de golpe destas técnicas. Apesar da notação da peça indicar somente duas diferenças entre as notas (as alturas e os acentos), há espaço para esta exploração.

No intuito de utilizar mais sons e tornar a interpretação mais idiomática alguns acentos no tambor 1 (mais agudo) foram realizados com o toque fechado, ou tapa (*slap*). Este golpe, que extrai harmônicos agudos da pele do tambor, facilita a execução de algumas passagens, como a apresentada abaixo (Figura 73) (Vídeo 7).

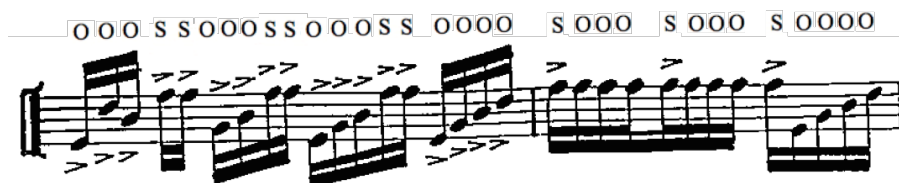


Figura 73 — Andrew Ford. *Composition in Blue, Grey and Pink*. Sugestão para a passagem dos dois primeiros compassos do segundo sistema (FORD, 1993, p. 3). As notas acentuadas no tambor se destacam com o timbre do ‘tapa’<sup>89</sup>, sobretudo no segundo compasso.

<sup>89</sup> Indicação de tipo de golpe (‘O’ para aberto e ‘S’ para tapa) inseridas por mim.



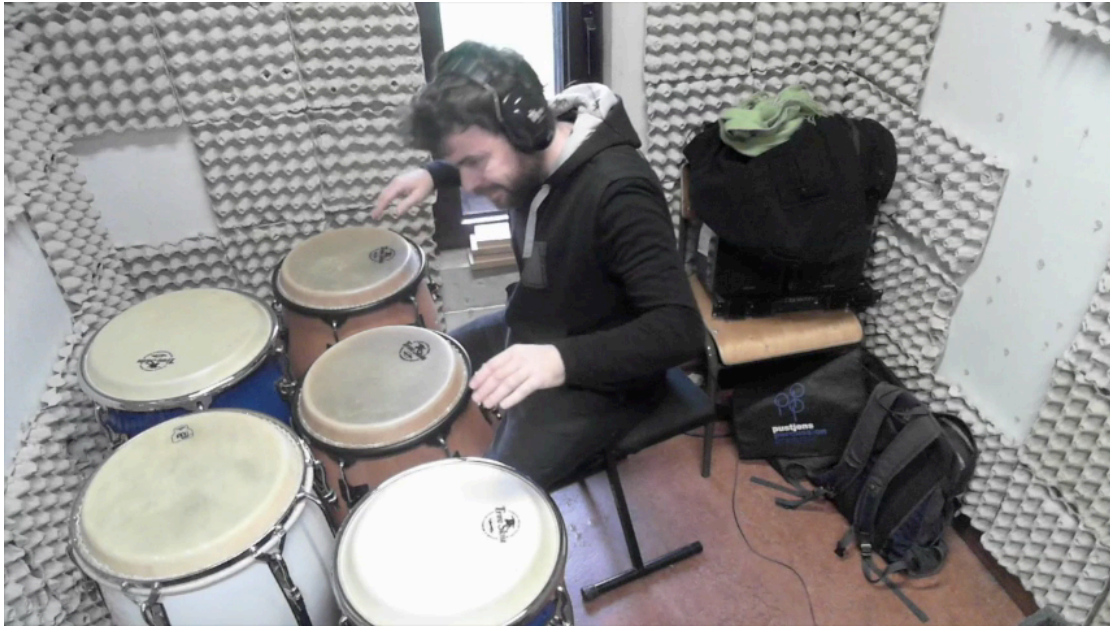
Vídeo 7 — Notas acentuadas no tambor com o timbre do ‘tapa’ na passagem dos dois primeiros compassos do segundo sistema (FORD, 1993, p. 3).

Link: <http://educast.fccn.pt/vod/clips/2rikyloc41/flash.html>

Há no final da peça uma espécie de coda que difere do resto da obra. Se, por um lado, a obra é marcada por uma rítmica quase em *moto perpetuo*, com uma forma marcada simetricamente pelas mudanças de andamento<sup>90</sup> (metade da peça vai do andamento mais lento para o mais rápido e a outra metade faz o caminho inverso), por outro lado os três sistemas finais têm uma inconstância e irregularidade maior ao apresentar dois novos elementos: notas longas (os rulos) e o silêncio (as pausas) (Vídeo 8).

---

<sup>90</sup> Há uma diferença na segunda mudança de andamento nas duas versões da obra. Na versão a solo, a fusa fica igual a quiáltera de sete de semicolcheia, quando na versão para duo a fusa torna-se igual a quiáltera de sete de fusa. Na versão solo a mudança de andamento da segunda página no fim do terceiro sistema, que seria a mudança contrária, passa da quiáltera de sete de fusa para igual a fusa, o que tornaria o andamento o dobro do andamento desejado (o da forma com mudanças simétricas). Em troca de correio eletrônico com Andrew Ford, foi decidido trocar as quiálteras de sete de fusa, presentes no terceiro sistema da segunda página, por quiáltera de sete de semicolcheia.



Vídeo 8 — Últimos compassos de *Composition in Blue, Grey and Pink*.

Link: <http://educast.fcn.pt/vod/clips/1vk1y1ip7d/flash.html>

Uma interpretação que destaque mais esta seção do resto da peça pode aproveitar este momento para abrir espaço para experimentação tímbrica. Através do trabalho realizado em aulas de percussão com o professor Miquel Bernat e de técnicas aprendidas em aula com Maxime Echardour, percussionista francês especialista em *zarb* (ou *tombak* iraniano) na música contemporânea, foram escolhidos timbres adicionais para esta passagem. Nesta passagem foram incluídos golpes típicos da conga (presentes no método de Anga inclusive): o golpe grave (representado pela letra ‘B’)<sup>91</sup>; o rulo com toque aberto representado pela letra ‘O’, típico das congas. Inspirado na técnica de unhas apresentada por Giovanni Hidalgo na vídeo-aula *Travelling Through Time* (HIDALGO; HERNANDEZ, 2004), foram incluídos dois golpes menos comuns às congas: o toque com a unha<sup>92</sup> representado pela letra ‘U’; e o rulo realizado com as unhas de três dedos<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Golpe extraído com a mão inteira no centro da conga.

<sup>92</sup> Toque tradicional do *zarb* que é feito pela unha do dedo indicador. A preparação do golpe inclui o polegar que segura o indicador antes do golpe se assemelhando a um ‘peteleco’ ou ‘piparote’.

<sup>93</sup> Rulo tradicional do *zarb* que é feito pelas unhas dos dedos indicador, médio e anelar. A preparação do golpe inclui o polegar que segura o dedo indicador antes do golpe.

também representado pela letra ‘U’<sup>94,95</sup> Todos estes foram agrupados como ilustro na figura 74 (Vídeo 9).



Figura 74 — Andrew Ford. *Composition in Blue, Grey and Pink*. Sugestão para a passagem dos cinco últimos compassos (FORD, 1993, p. 3)<sup>96</sup>.



Vídeo 9 — Sugestão para a passagem dos cinco últimos compassos de *Composition in Blue, Grey and Pink*.

Link: <http://educast.fccn.pt/vod/clips/1cukq9c9sa/flash.html>

É possível encontrar várias similaridades entre *Composition in Blue, Grey and Pink* de Ford e a pintura de Piet Mondrian (1872-1944) (Figura 75) que deu o nome à peça. O pulso repetitivo da peça de Ford, cujas notas são agrupadas de maneira irregular, pode ser comparado aos quadrados e retângulos de cores pouco distintas posicionados de forma quase aleatória. As mudanças de andamento, que marcam simetricamente a forma da peça,

<sup>94</sup> Ambos os rulos são distinguidos pela indicação do trêmulo na partitura.

<sup>95</sup> Estas técnicas me foram apresentadas em aula de *zarb* iraniano com o percussionista Maxime Echardour em fevereiro de 2013.

<sup>96</sup> Indicações do tipo de golpe inseridas por mim.

podem ser relacionadas com uma simetria imperfeita causada por duas linhas implícitas que atravessam o quadro vertical e horizontalmente. As falhas nas linhas da pintura podem ser associadas às frases rápidas que desestabilizam o pulso da peça.

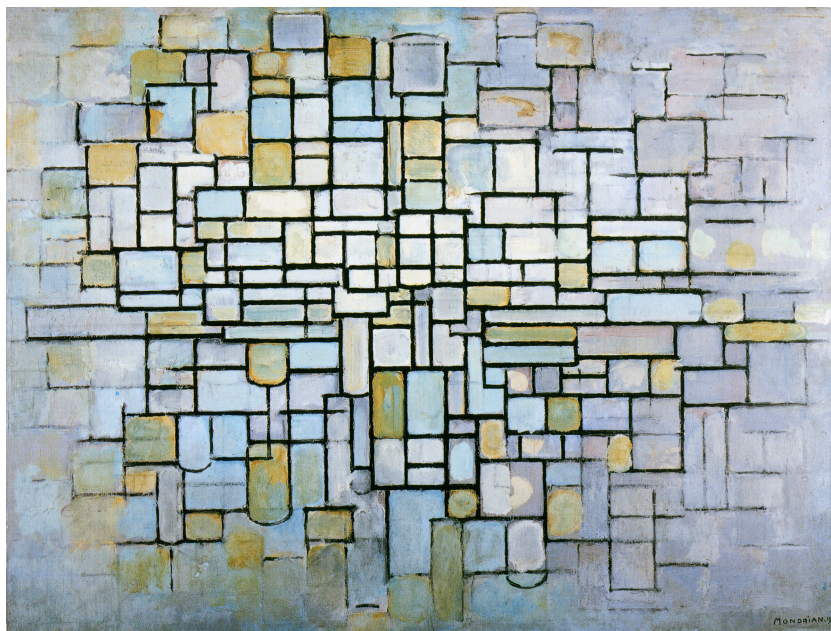


Figura 75 — Mondrian, Piet. *Composition in Blue, Grey and Pink* (1913), pintura a óleo, 880 x 1150 mm. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

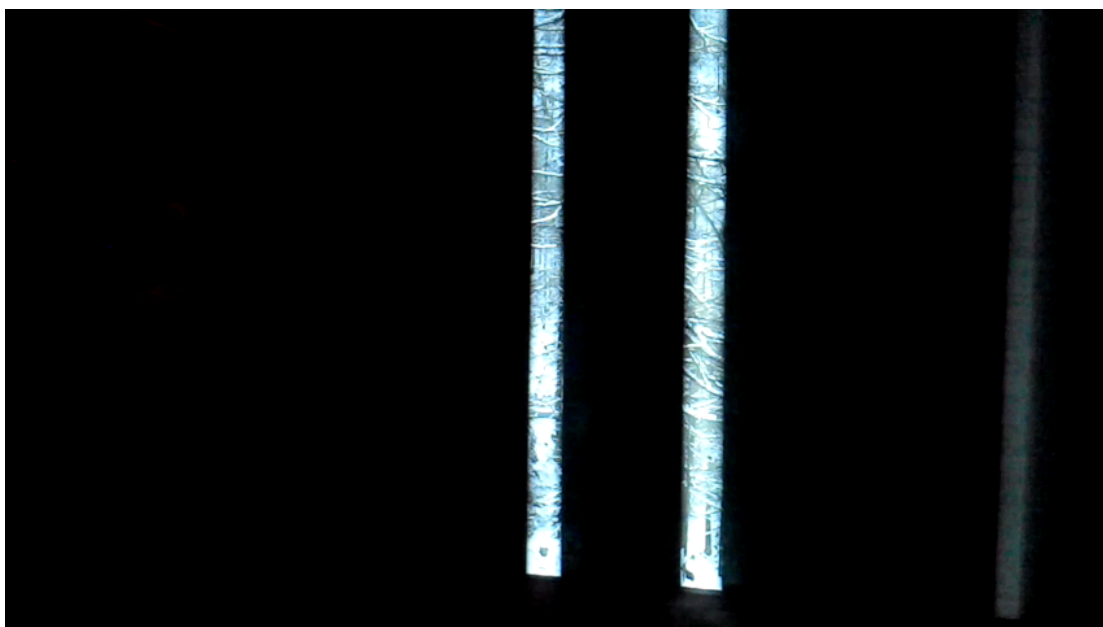
Na minha montagem de *Composition in Blue, Grey and Pink* de Ford a pintura de Mondrian serviu de inspiração para a gravação de um vídeo a ser projetado durante a performance (Vídeo 10). O fato da composição da obra ter tido um estímulo visual influenciou-me na criação de um outro para a performance. O vídeo foi feito de dentro de um trem com dois celulares registrando a paisagem de um trajeto de ida e volta desde a janela. A filmagem foi feita de maneira espontânea durante uma viagem de férias, que precedeu um dos últimos recitais do meu doutorado<sup>97</sup>. No momento em que a marcha do trem se iniciou fiz naturalmente uma relação entre a imagem que via da janela com a peça de Ford — que tinha muito presente na memória por estar me preparando para o recital. As relações entre o vídeo e a peça foram acentuadas em edições posteriores das imagens recolhidas. As edições foram feitas com gravações da peça com um metrônomo

---

<sup>97</sup> Recital realizado em 5 de fevereiro de 2015.

programado por mim. A performance não utilizou o metrônomo, que serviu somente para a preparação da obra.

No caminho percorrido pelo trem havia túneis cujas frestas revelavam a paisagem montanhosa e nevada. Quando o trem se mantém na mesma velocidade o movimento da luz que passa pelas frestas cria um pulso regular. O formato das frestas é distorcido de acordo com a velocidade do trem, assim como o pulso gerado pelo seu movimento. Algumas frases que se repetem na peça de Ford são manipuladas de maneira similar ao serem tocadas em diferentes andamentos. Como o vídeo registrou o caminho de ida e volta do trem, houve uma simetria na viagem que remete à simetria presente na forma *Composition in Blue, Grey and Pink* causada pelas mudanças de andamento, citada acima. A própria pintura de Mondrian sugere uma simetria. A forma simétrica está relacionada com a direção do movimento sugerido pelas imagens das frestas no vídeo. A neve dá um tom que caminha para o monocromático como a proximidade das cores azul, cinza e rosa na pintura de Mondrian. Estas cores frias relacionam-se com o carácter mecânico e repetitivo da peça de Ford.



Vídeo 10 — Excerto do vídeo gravado e editado por mim para a projeção durante a performance de *Composition in Blue, Grey and Pink* de Andrew Ford.

Link: <http://educast.fccn.pt/vod/clips/17e5appl4d/flash.html>

Ressalto aqui o papel de alguns fatores importantes observados na montagem de *Le Grand Jeu* de Mantovani e *Composition in Blue, Grey and Pink* de Ford: [1] o processo de criação dos exercícios para a preparação da performance com referências para além das obras; [2] a escolha de técnicas distintas, latino-americanas ou não, como modo de ressaltar o discurso formal; [3] a assimilação das desvantagens da técnica de mão, comparada à técnica de baquetas; [4] a observação e reconhecimento do fator não idiomático.

As barreiras da técnica de mão na montagem de *Composition in Blue, Grey and Pink* motivou a criação dos exercícios de movimento entre as cinco congas. Estes exercícios atuaram sobretudo na preparação do improviso de *Le Grand Jeu* e do estudo gestual do movimento das frases rápidas de *Composition in Blue, Grey and Pink*. Além de auxiliar na prática de diferentes andamentos e na definição do andamento limite para as passagens, estes exercícios demandaram um engajamento corporal mais idiomático ao incorporar elementos de linguagens musicais típicas dos tambores de mão latino-americanos.

A escolha de técnicas com base nos elementos formais das obras se deu em *Le Grand Jeu* com a inter-relação da utilização do golpe pulso-ponta com as duas estéticas conflitantes do discurso musical da obra: o universo da música eletroacústica e a referência às músicas populares. Os resultados tímbricos de golpes como o tapa, típico da conga, e o golpe de unha, típico do *zarb*, ampliaram o espectro sonoro das peças — o tapa extrai harmônicos mais agudos, por exemplo — e atuaram assim como elementos demarcadores gestuais, formais e de carácter das diferentes passagens. As técnicas não latino-americanas cumpriram um papel de técnicas estendidas.

Além das técnicas estendidas, elementos não idiomáticos das congas presentes no discurso musical das obras desterritorializam a técnica das congas: a desierarquização da movimentação no *set up* de cinco congas em *Composition in Blue, Grey and Pink* faz com que a conga central (mais aguda) tenha um papel de mesma importância que as demais: a parte onde o discurso musical da parte da conga condiz com a linguagem da música eletroacústica em *Le Grand Jeu* e contém rulos longos, dinâmicas bruscas e imprevisíveis em uma rítmica quase inteligível.



## 5. O desenvolvimento de uma improvisação para pandeiro brasileiro e pedais

Este capítulo apresenta a peça *Improvisação para pandeiro brasileiro e pedais*, desenvolvida no âmbito do doutorado. A principal referência para esta criação foi o trabalho do pandeirista Marcos Suzano e seu método *Pandeiro Brasileiro* (2008).

O capítulo é organizado em quatro seções sendo a primeira, “O pandeiro brasileiro e seus possíveis antecessores”, uma breve contextualização histórica do instrumento. A segunda seção, “Sons, técnicas e notação do pandeiro em métodos e peças escritas para pandeiro”, põe em discussão os sistemas notacionais existentes em métodos didáticos e peças escritas para este instrumento sob o prisma da organização dos timbres do instrumento proposta por Suzano (2008). A terceira seção, “Pandeiro brasileiro e sua utilização com tecnologia”, aborda os trabalhos existentes onde o pandeiro é utilizado com recursos tecnológicos. A quarta seção, “A Improvisação para Pandeiro Brasileiro e Pedais”, apresenta o processo de construção da *Improvisação para pandeiro brasileiro e pedais*. Versões desta obra foram apresentadas em diversos locais: no recital de doutorado, conferências e provas.

As gravações de referência dos anexos são as seguintes: [1] Sessão de improvisação gravada na Universidade de Aveiro no dia 11 de outubro de 2014 para o diário audiovisual — <https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8ijt/flash.html>; [2] Sessão de improvisação gravada na Universidade de Aveiro no dia 5 de novembro de 2014 para o diário audiovisual — <https://educast.fccn.pt/vod/clips/2n88rnr4o6/flash.html>; [3] Sessão de improvisação apresentada em recital no dia 5 de fevereiro de 2015 na Universidade de Aveiro — <https://educast.fccn.pt/vod/clips/mqik1r9b3/flash.html>; [4] Sessão de improvisação apresentada no congresso Performa em 12 junho de 2015 — <https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8ccl/flash.html>.

## 5.1. O pandeiro brasileiro e seus possíveis antecessores

O pandeiro brasileiro, instrumento que vem se popularizando em todo o mundo nas últimas décadas, faz parte da família dos *frame drums*<sup>98</sup>. Estes tambores estão presentes em várias partes do mundo há milhares de anos. Eles são citados no Antigo Testamento<sup>99</sup> e imagens destes tambores “aparecem na arte da Mesopotâmia a partir do terceiro milênio a. C.” (ROBINSON, 2003, p. 362). Desde a antiguidade há uma conexão entre estes instrumentos e as mulheres (MOLINA, 2006, p. 17). Há representações de mulheres tocando ou segurando estes instrumentos em arte do segundo milênio d. C. em diante (Ibidem). O *daff* iraniano ilustra este fato: hoje em dia ele é tocado por mulheres no Irão e há representações artísticas iranianas do século XVII que mostram mulheres tocando tambores similares. Há também um exemplo na Península Ibérica nos dias de hoje: a relação entre as mulheres e o adufe — *frame drum* quadrado português — na região da Beira Baixa de Portugal (PINHO, 2013, p. 290).

A introdução destes instrumentos na música de tradição ocidental está ligada ao interesse de compositores europeus pela música turca no século XVIII. A partir de então, o pandeiro do Oriente Médio, e sua técnica instrumental, influenciou o que se tornaria provavelmente o primeiro instrumento de percussão de mão orquestral (BERGAMO, 1990, p. 12). São exemplos desta influência as peças: *La Caravane du Caire*, composta em 1783 pelo compositor franco-belga André Modeste Grétry, e *Doze Valsas para Piano Forte* com acompanhamento de pandeiro e triângulo, composta em 1796 pelo compositor ítalo-britânico Muzio Clementi, utilizava o ‘pedal turco’ (BUGG, 2003, p. 23). Este pedal

---

<sup>98</sup> Tambores cuja “profundidade do casco é menor que o diâmetro da pele” (ROBINSON, 2003, p. 362). Ele pode ou não ter outra fonte sonora — um idiofone, no caso do pandeiro brasileiro uma platinela ou soalha — incorporada ao casco. Podem ter vários formatos: circulares, quadrados, octogonais, etc. “O casco funciona como uma base onde é estendida a membrana (pele), que, ao ser percutida, entra em vibração e projeta um som de altura definida. Alguns *frame drums* possuem uma segunda fonte sonora presa ao casco, fabricada com metal, que produz o som pelo entre choque quando o instrumento é sacudido” (LACERDA, 2007, p. 11).

<sup>99</sup> “Então, Miriã, a profetisa, a irmã de Arão, tomou o tamboril na sua mão, e todas as mulheres saíram atrás dela com tamboris e com danças” (Êxodo 15:20, apud LACERDA, 2007, p. 11).

reproduzia o efeito do *Zimbelstern* (estrela de címbalo em alemão) que é um acessório de órgão composto por sinos. Este instrumento assemelhava-se com o instrumento turco *chaghana* (BUGG, 2003, p. 22). Alguns outros pedais também reproduziam sons de tambores — como o do pandeiro — e pratos, e tinham sua sonoridade relacionada com a música turca (ROWLAND, 2004, p. 193).

Uma hipótese para a existência de vários tipos de *frame drums* na Península Ibérica é a influência da ocupação dos mouros nesta região – o próprio nome ‘adufe’, *frame drum* português, é originário do árabe (SAMU, 2010, p. 50). Na Idade Média estes instrumentos eram chamados de “*tympanum, pandero, panderete, bandair, duff, e adufe*” (MOLINA, 2006, p. 82). Além do adufe português há outros tipos de *frame drums* ibéricos usados hoje em dia. São exemplos destes: a pandeireta usada em tunas acadêmicas; a pandeireta da Galiza e das Astúrias, a *panderoa* do País Basco e o *pandero* de Málaga (ROBINSON, 2003, p. 374).

Nas Américas há *frame drums* ameríndios como o tambor apache (América do Norte) e o tambor mapuche (região onde está o Chile), ambos sem idiofones incorporados em seu casco. Não há referência ou fontes de quando estes instrumentos começaram a ser utilizados. No entanto membranofones ameríndios com duas peles (similares ao bombo) são provavelmente mais recentes<sup>100</sup>. Além do pandeiro brasileiro outros exemplos de *frame drums* das Américas são: *pandero* do Chile, *pandero* mexicano, pandeirão de boi do Maranhão, tamborim de samba, *pandereta* de Porto Rico, pandeiro de ministrel dos E.U.A., tamboril quadrado de congado, entre outros.

Uma das primeiras menções ao pandeiro no Brasil se encontra numa carta de 1552, na qual foi pedido pelos jesuítas no Brasil, entre outros itens, um par de pandeiros. A música era muito importante nas missões jesuítas nas colônias e instrumentos musicais eram necessários nestas missões.

Assim como o tamboril e a gaita, o pandeiro era um instrumento comum em Portugal no período do Brasil colonial e foi um dos instrumentos pedidos a Portugal na carta de Diego Tupinambá, para que com eles se atraíssem os índios (Car.DiTup, 1552, apud HOLLER, 2006, p. 125).

---

<sup>100</sup> Bruno Nettl e Victoria Lindsay Levine, “Amerindian Music” Grove Music Online (Oxford: Oxford University Press), editado por Deane Root. <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (acessado em 25/12/2014).

Em sua tese *Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)* (2006), Holler também chama a atenção para o uso documentado do pandeiro “no recebimento do padre Cristóvão de Gouveia, na Aldeia do Espírito Santo em 1583” (HOLLER, 2006, p. 683). A escassez de documentos impossibilita a criação de uma cronologia da utilização dos pandeiros no Brasil do século XVI até ao pandeiro brasileiro contemporâneo (MENDES, 2010, p. 8).

Um elemento muito importante para o desenvolvimento da linguagem e técnica do pandeiro brasileiro foi o choro brasileiro (SUZANO, 2013). O choro é um gênero de música instrumental que nasceu no Rio de Janeiro em meados do século XIX. É considerado a primeira música urbana popular do Brasil.

O pandeiro foi introduzido no choro do Rio de Janeiro no grupo de Pixinguinha<sup>10</sup> pelo percussionista João Machado Guedes (1887-1974), o João da Baiana, cuja família, que vinha do estado da Bahia, estava inserida na cultura afro-brasileira como no candomblé e no samba — gênero perseguido na altura (ARANTES, 2005, p. 118). Este fato fez com que João da Baiana traduzisse o choro de uma maneira mais afro-brasileira (SUZANO, 2013). Segundo Suzano, outros pandeiristas importantes cariocas são: Gilberto d’Ávila (n. 1915), Jorginho do Pandeiro (Jorge José da Silva, n. 1930) e Celsinho Silva (n. 1957), entre outros. Mais recentemente os percussionistas Sérgio Krakowski (n. 1979) e Bernardo Aguiar (n. 1984), ambos ex-alunos de Suzano, têm-se destacado como pandeiristas. Uma vez que o choro e o samba se tornaram gêneros nacionais, há grandes pandeiristas fora do Rio de Janeiro como o mineiro radicado em São Paulo Luiz Guello (n. 1960), ou Zazá do Pandeiro (Isaías de Souza — n. 1949) de Belo Horizonte, entre outros.

Um fator importante na difusão do pandeiro brasileiro pelo mundo foi a popularidade do samba e da percussão brasileira fora do Brasil. Mas Marcos Suzano (n. 1960) teve um papel fundamental na difusão do pandeiro fora do mundo do samba ao demonstrar a versatilidade deste instrumento.

---

<sup>101</sup> Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), o Pixinguinha, foi um dos compositores mais importantes do choro.

Sua concepção da divisão dos timbres do pandeiro em três tipos — agudos, médios e graves — associada à técnica invertida<sup>102</sup>, atribuída a ele, possibilitou a criação de um sistema que ampliou as possibilidades interpretativas do pandeiro e contribuiu para a inserção deste instrumento em outros gêneros musicais como no mundo da música *pop*. A utilização desta técnica possibilitou a realização de acentuações típicas da música popular norte-americana (CROOK, 1999, p. 42).

A utilização do pandeiro na faixa *Pandemonium* do álbum *Sambatown* (SUZANO, 1996) exemplifica esta inserção: no *ostinato* base desta faixa os golpes do pandeiro têm as mesmas funções que as peças da bateria — bumbo, caixa e *hi-hat* — teriam no gênero *funk*. “Um dos ritmos mais influentes de Suzano foi sua adaptação do *funk*, derivada da interação da caixa e do bumbo em uma bateria” (CROOK, 2009, p. 43).

Sobre a liberdade que a técnica invertida associada à sua concepção de divisão dos sons permitiu, Suzano comenta: “o pandeiro passou de ser um tradutor da minha ideia de ritmo; então eu tinha uma ideia e aí eu passava através do pandeiro” (SUZANO, 2009, p. 23).

De fato, no mundo da música *pop*, a atuação de Suzano mudou a representação do pandeiro como instrumento marginal. Segundo ele, “teve um período brasileiro [em] que todos os percussionistas só usavam set [de música] latina (...) Antigamente se um cara [sic] tocasse pandeiro, o cara fala «você não é percussionista, você é ritmista»” (SUZANO, 2009, p. 23).

## 5.2. Sons, técnicas e notação do pandeiro em métodos e peças escritas para pandeiro

O método de Suzano é descrito pelo próprio autor no seu DVD *Pandeiro Brasileiro* de 2008. Neste, Suzano demonstra como concebe a separação dos três tipos de timbre e, a partir deles, expõe um grande número de possibilidades tímbricas. Sérgio Krakowski Rego, que foi aluno de Suzano, fez um trabalho de programação no qual faz o computador reconhecer os sons básicos do pandeiro. Neste trabalho ele sugere seis sons básicos:

---

<sup>102</sup> Tradicionalmente os ritmos iniciam — no samba por exemplo — com a parte da mão mais próxima ao braço (pulso/polegar). Suzano desenvolveu uma técnica na qual os ritmos iniciam com a ponta dos dedos.

‘tung’ (o grave), ‘ting’ (grave médio), ‘pa’ (golpe médio), ‘tchi’ (platinelas), ‘tr’ (rulo), ‘PA’ (como um tapa de conga) (REGO; ROY; PACHET, 2007, p. 215).

O grave e o grave médio são feitos pelo polegar e pela ponta dos dedos médio, anelar e indicador da mão que não segura o pandeiro — mão dominante<sup>103</sup>. Eles diferem entre si pela pressão exercida pelo polegar da mão que segura o pandeiro — mão não-dominante — que atua de modo a subir a afinação da pele. O golpe médio é realizado no centro da pele também pela mão dominante. Este efeito é parecido com o efeito do golpe no centro da pele do tímpano, desenvolvido nas *Oito Peças para Tímpano Solo* (1968) de Elliott Carter, que extrai um som mais seco da pele: “o centro do pandeiro já tem essa capacidade de secar o som” (SUZANO, 2008)<sup>104</sup>. O tapa deve extrair um “som curto e estalado. O golpe deve ser dado com a mão espalmada no centro da pele” (LACERDA, 2007, p. 58). O som das platinelas, no método de Suzano, é realizado sobretudo com um movimento giratório do antebraço da mão não-dominante<sup>105</sup>. A mão dominante é posicionada de maneira a receber ‘pandeiradas’ — no pulso e ponta dos dedos — geradas por esse movimento giratório. O rulo é realizado com a fricção dos dedos — tradicionalmente com o dedo médio e indicador — semelhante ao rulo de dedos do pandeiro orquestral: “O efeito resultante é um som contínuo da trepidação das platinelas” (LACERDA, 2007, p. 70).

É preciso ter em conta que a concepção de Suzano da utilização dos sons do pandeiro difere da maioria dos métodos e sistemas notacionais existentes. Suzano concebe o som abafado como um som médio que deve ser tocado no centro da pele (com um golpe semelhante ao grave com o polegar ou com a ponta dos dedos). Distingue-se assim de outros métodos (LACERDA, 2007; SAMPAIO, 2013; D’ANUNCIACÃO, 2006) que o

---

<sup>103</sup> Tradicionalmente, a mão não-dominante, esquerda para os destros e direita para os canhotos, é a mão que segura o pandeiro. Há exceções como o falecido pandeirista belo-horizontino Zazá do Pandeiro (1949-2010).

<sup>104</sup> Minutagem: 18 minutos e 39 segundos (SUZANO, 2008).

<sup>105</sup> O eixo deste movimento deve ser uma linha imaginária que desenhe o raio entre a mão não-dominante, que segura o pandeiro, e a extremidade oposta — esta extremidade será uma platinela, no caso dos pandeiros com número ímpar de platinelas. No método de Suzano os outros golpes não devem interromper este movimento, já que “quando você faz uma nota grave a platinela também vai soar” (SUZANO, 2013).

consideram um golpe grave do polegar ou da ponta dos dedos com a pele abafada pela mão que segura o pandeiro (dedo médio ou indicador — abafando a pele pela parte interior do tambor — ou polegar — abafando a pele pela parte exterior do tambor). O que Suzano chama de golpe médio é chamado de ‘tapa de polegar’ por Lacerda, Sampaio e D’Anunciação. O golpe ‘tapa de polegar’ imita o som do tapa sendo “articulado com o som no centro da pele” (LACERDA, 2007, p. 90). Para Krakowski este som, por ele chamado de ‘pa’, é um tapa mais suave (REGO; ROY; PACHET, 2007, p. 215). É importante notar que o som é abafado naturalmente pela forma de vibração da pele ao ser percutida no centro, ou seja, este golpe não inclui o abafamento com a mão que segura o pandeiro. Estes sons estão no grupo dos sons médios no método de Suzano, assim como o tapa que produz um “som médio alto” (SUZANO, 2008, p. 7). O abafamento feito com o dedo médio da mão que segura o pandeiro na parte inferior da pele não é utilizado por ser considerado perda de energia da mão que já tem a carga de segurar o pandeiro (SUZANO, 2008)<sup>106</sup>.

O som médio tocado no centro da pele é utilizado em 8 dos 23 ritmos apresentados em seu método: o baião, a ciranda, o ilú, o ibi, o alujá, o samba e choro, o frevo e a batucada funkeada (SUZANO, 2008)<sup>107</sup>.

Os tipos de abafamento feitos pela mão não-dominante produzem efeitos diferentes. O abafamento feito — pela mão que segura o pandeiro — na parte interior do tambor pelo dedo médio ou indicador produz um som seco diferente do abafamento feito pelo polegar que preserva alguns harmônicos (LACERDA, 2007, p. 42). Possivelmente por isso, Krakowski o considera um “som grave mais alto, também aberto” (REGO; ROY; PACHET, 2007, p. 215).

O sistema de escrita que Suzano utiliza é simples e se parece com o sistema presente no método de congas *Anga Mania* (DIAZ, 1999): uma só linha onde o tipo de golpe é indicado por códigos. “O grave é o “G”, o tapa é o “T”, o agudo com os dedos é o “D”, o agudo com o punho é o “P”. O grave com o dedo médio é o "GDM" e as abafadas

---

<sup>106</sup> Minutagem: 18 minutos e 13 segundos (SUZANO, 2008).

<sup>107</sup> Minutagens: baião—33:57, ciranda—51:00, ilú—59:30, ibi—1:10:23, alujá—1:13:23, samba e choro—1:18:01, frevo—1:30:35 e a batucada funkeada—1:53:20 (SUZANO, 2008).

são o “G” e “GDM” cortado” (SUZANO, 2013)<sup>108</sup>. Abaixo (Figura 76) seguem os exemplos da notação de Suzano para os ritmos ciranda, baião e ilú para pandeiro:

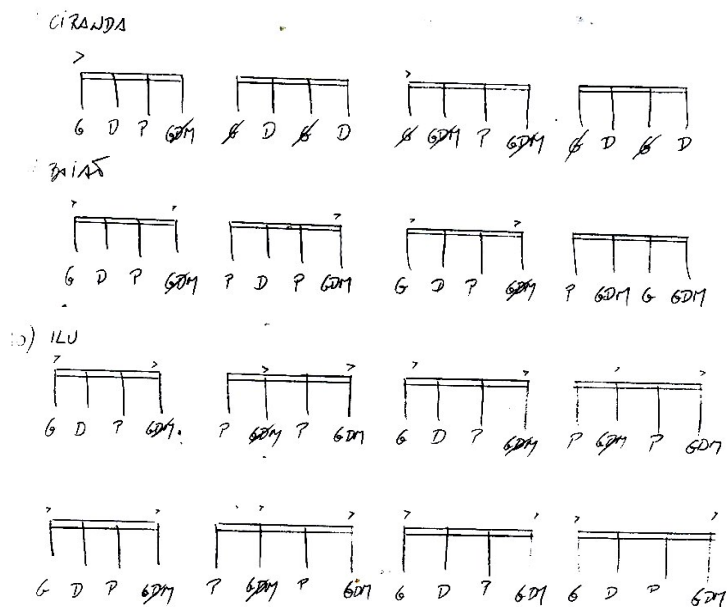


Figura 76 — Marcos Suzano. Apostila (manual) de masterclass<sup>109</sup>: interpretação dos ritmos ciranda, baião e ilú para pandeiro por Marcos Suzano.

Há outros dois sistemas de notação para o pandeiro brasileiro que têm sido utilizados em alguns métodos para pandeiro e na escrita de estudos e peças para este instrumento: o sistema de Luiz D’Anunciação e o de Carlos Stasi. Uma reflexão sobre as diferenças entre estes dois sistemas de notação se encontra nos trabalhos *Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro* (2012) de Giancesella; e *A Funcionalidade do Sistema Notacional para Pandeiro de Carlos Stasi* (2010) de Mendes.

D’Anunciação escreveu provavelmente o primeiro solo para pandeiro brasileiro: o *Divertimento para Pandeiro* dedicado a Guerra Peixe, composto em 1992. Giancesella

<sup>108</sup> Em seu DVD *Pandeiro Brasileiro* (2008) Suzano utiliza códigos baseados em palavras da língua inglesa e também utiliza os parênteses no lugar das letras cortadas. A letra ‘T’ representa o golpe grave com o polegar: em inglês *thumb*.

<sup>109</sup> Masterclass realizada em Lisboa em 2013.



(2012) transcreveu a peça de D’Anunção do sistema do autor para o sistema de Stasi, o que explicita bem as características de cada sistema (Figuras 77 e 78).



Figura 77 — D’Anunção, Luiz. *Divertimento para Pandeiro*: primeiro sistema (D’ANUNCIÇÃO, 1992).



Figura 78 — Primeiro sistema da transcrição do *Divertimento para Pandeiro* de D’Anunção para o sistema de Stasi feita por Giancesella (GIANESELLA, 2009).

Um fator determinante para a grande diferença entre os sistemas de D’Anunção e de Stasi é o objetivo de cada um deles. Segundo Emerson, “a função da notação ocidental foi a de agir para unificar, padronizar e simplificar para a aplicação universal” (EMMERSON, 2000, p. 119) e é neste sentido que os dois sistemas se diferenciam.

Segundo Higa, o sistema de D’Anunção “buscaria uma sistematização do ensino” do pandeiro “assim como o do tamborim e do surdo, entre outros instrumentos populares” (HIGA, 2006, p. 9). Para cumprir esta função o sistema de D’Anunção acaba por exigir uma notação bastante detalhada e mais complexa, o que resulta em “uma notação um pouco complicada: quem não tem muita prática de leitura sofre um pouquinho [sic] para traduzir as ideias” (SUZANO, 2013).

Por outro lado, o fato de Stasi não se colocar “a favor de uma padronização da escrita” (MENDES, 2010, p. 27) torna seu sistema funcional somente para o pandeiro. Esta limitação do sistema de Stasi acaba por possibilitar a criação de “uma notação que espelha os aspectos físicos e mecânicos de quem toca” (MENDES, 2010, p. 26). Ou seja, ela deixa

claros os “dois hemisférios da mão” (SUZANO, 2008)<sup>110</sup> inerentes à técnica do pandeiro, relacionando-os com a pauta. O sistema possui somente uma linha; o que está acima desta linha representa a região da ponta dos dedos, e o que está abaixo a região do pulso e do polegar.

O sistema de Stasi foi utilizado com algumas variações em métodos como o *Pandeiro Brasileiro* (2007) e *Estudo e peças para pandeiro brasileiro* (2013) de Luiz Roberto Sampaio e *Pandeirada Brasileira* (2007) de Vina Lacerda.

Stasi também compôs um solo para pandeiro: *Ela* (1993/2001/2002) para pandeiro e calimba. Para além de explorar técnicas variadas do pandeiro, a peça inclui técnicas estendidas como a execução simultânea dos dois instrumentos — o pandeiro e a calimba. Esta peça é tocada geralmente pelo próprio compositor. Este é também o caso do *Duo para Pandeiro e Laptop* (2008) de Fernando Rocha e Joseph Malloch. Em ambas as obras a improvisação tem um papel importante e este é possivelmente um fator importante para a pouca reprodução destas obras por outros intérpretes.

Outros exemplos de obras escritas para pandeiro brasileiro em outras formações são: *O Concerto para dois pandeiros e Orquestra de Cordas Brasileiras* (1992) de Tim Rescala<sup>111</sup>; a *Dança para pandeiro estilo brasileiro e oboé* [sic] (1992) de D’Anunciação, dedicada a Marcos Suzano (TULLIO, 2005, p. 33); o sexteto para pandeiros *Pandemônio* (2000) de Fernando Rocha; a obra *X-Mas in Goa* (2002) para pandeiro brasileiro e tablas indianas composta por Randy Gloss, membro do grupo *Hands On’semble*; o duo do percussionista norte-americano N. Scott Robinson *Bear Talk* (2002); o quarteto de pandeiros *Cá Entre Nós* [sic] (2003) composta pelo percussionista Francisco Abreu; o duo de Hélvio Mendes *Imparidades Rítmicas* (2010); os duos de pandeiro *Ao léu* (2005) e *Folhagens* (2012) desenvolvidas pelo duo *Desvio*, formado pelos percussionistas Rafael Alberto e Leonardo Gorosito; o trio de pandeiro *Old Boy* composto em 2012 por Brad Dutz também dos E.U.A.; entre outras.

---




<sup>110</sup> Minutagem: 5 minutos e 34 segundos.

<sup>111</sup> Em *Tehillim* (1981) de Steve Reich é sugerida a utilização de outros *frame drums* típicos do samba no Brasil, os tamborins (REICH, 1981, p. 4). São necessários oito tamborins afinados em diferentes notas (REICH, 1981, p. 14).

Segundo Suzano, a maior contribuição da criação da escrita para o pandeiro é a internacionalização do instrumento (SUZANO, 2013). Ele considera, por um lado, a utilização da notação em aulas no Japão, por exemplo, bastante funcional. Por outro lado, no Brasil, onde está a tradição do instrumento, a transmissão de ideias se dá através do som e da imagem e a escrita se torna pouco funcional (Ibidem). Talvez por esta razão a representatividade da música escrita para pandeiro seja menor. Mesmo no âmbito acadêmico há obras onde a improvisação é um elemento central e que são tocadas maioritariamente pelos seus compositores.

Tendo em conta o número crescente de métodos e estudos para pandeiro disponíveis, não se poderá considerar que exista lacuna de material didático. Cito como exemplo os *Estudos e peças para pandeiro brasileiro* (2008) de Luiz Roberto Sampaio e Lê do Pandeiro, que contam com as peças *Pancadaria* e *Chorinho para Jorginho*; e *Estudo e peças para pandeiro brasileiro 2* (2013) de Luiz Roberto Sampaio, que possui quartetos para pandeiro e trios para pandeiro, tamborim e surdo; e o método de Vina Lacerda *Pandeirada Brasileira* (2007). A contribuição destes métodos para a academia é visível na promoção de um diálogo entre a tradição da educação musical tradicional brasileira e a tradição da música popular brasileira. Um bom exemplo deste diálogo é o exercício proposto por Vina Lacerda (2007, p. 94) no qual a série 2.1 de Eduardo Gramani (1992, p. 29) é adaptada à mecânica da técnica do pandeiro.

Apesar do processo de criação, estudo e interpretação da minha peça *Improvisação para Pandeiro Brasileiro e Pedais* ter sido fortemente influenciado pelo método de Marcos Suzano, o sistema de escrita adotado baseia-se no de Carlos Stasi. Este sistema foi utilizado com algumas variações para melhor adaptação da notação às técnicas usadas na obra.

No sistema de Stasi o símbolo ‘’ representa o grave<sup>112</sup>; o tapa<sup>113</sup> é representado pelo símbolo ‘’; e o som das platinelas é representado pelo símbolo ‘’.

---

<sup>112</sup> Representados no método de Suzano pela letra ‘G’ — “Dedão (polegar) aberto, som médio” (SUZANO, 2008, p. 7) — e as letras Gmd — “Dedo médio aberto, som grave” (Ibidem).

<sup>113</sup> Representados no método de Suzano pela letra ‘T’. Este símbolo abaixo da linha da pauta representa o tapa de polegar no sistema de Carlos Stasi. Como há a distinção entre o golpe médio e o tapa no método de Suzano, o tapa aparecerá somente acima da linha da pauta nesta notação por mim sugerida.


símbolo ‘’ para representar os médios<sup>114</sup>. A escolha deste símbolo foi feita para distinguir este golpe do tapa, no intuito de aproximar esta notação da concepção técnica de Suzano. Desta maneira, com exceção do tapa, todos os sons são realizados em ‘ambos os hemisférios’ da técnica do pandeiro e a representação destes na pauta é feita pelas notas acima e abaixo da linha. Abaixo (Figura 79) transcrevo a interpretação para pandeiro dos ritmos ciranda, baião e ilú de Suzano para a notação do sistema de Stasi.



Figura 79 — Interpretação dos ritmos ciranda, baião e ilú para pandeiro por Marcos Suzano transcritos para notação baseada no sistema de Carlos Stasi.

A interpretação de Suzano dos ritmos do candomblé *agueré*, *ibi* e *alujá* (Figuras 80 e 81) utiliza os dois golpes do grupo dos sons médios e ‘G cortado’ atua como um tapa ‘de polegar’.

<sup>114</sup> Representados no método de Suzano pela letra ‘G’ cortada — “Dedão (polegar) abafado, som médio” (SUZANO, 2008, p. 7) — e as letras Gmd cortadas — “Dedo médio abafado, som médio” (Ibidem).

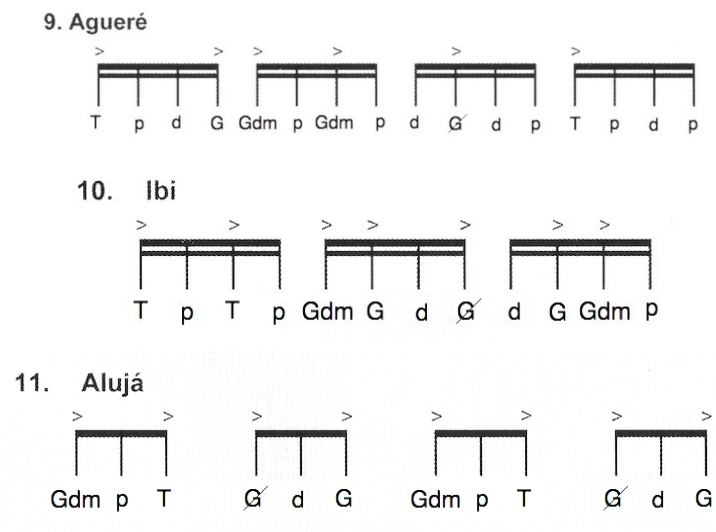


Figura 80 — Marcos Suzano. Interpretação dos ritmos do candomblé *agueré*, *ibi* e *alujá* para pandeiro, por Marcos Suzano (SUZANO, 2008, p. 3)<sup>115</sup>.



Figura 81 — Interpretação dos ritmos do candomblé *agueré*, *ibi* e *alujá* para pandeiro por Marcos Suzano, transcritos para notação baseada no sistema de Carlos Stasi.

### 5.3. Pandeiro brasileiro e sua utilização com tecnologia

Marcos Suzano é considerado um dos primeiros pandeiristas a usar eletrônica para modificar o som do pandeiro (POTTS, 2012, p. 65) e a partir de 1991 explorou diferentes maneiras de amplificação do instrumento (CROOK, 1999, p. 43). Atualmente, ele utiliza um microfone preso ao corpo do instrumento direcionado para a parte de baixo da pele.

<sup>115</sup> A imagem foi editada por mim. Esta edição foi feita no intuito de traduzir os códigos baseados na língua inglesa do DVD para os códigos usados por Suzano baseados na língua portuguesa.

Este tipo de amplificação propiciou uma perspectiva diferente que ressaltou a presença dos sons graves (SUZANO, 2008)<sup>116</sup>. Segundo Osvaldinho da Cuíca (Osvaldo Barro, n. 1940)<sup>117</sup>, a microfonação do pandeiro possibilita uma afinação mais grave<sup>118</sup>. Segundo Moehn, Suzano se interessou pelo som mais grave da pele do pandeiro “influenciado pelos gêneros *drum and bass*, *jungle*, e *dub*” (MOEHN, 2009, p. 282). Este tipo de amplificação possibilita também o uso de pedais de guitarra, presentes em performances de Suzano ao vivo.

Entre os efeitos utilizados por Suzano estão: o efeito oitavador; os filtros; o envelope; a distorção; e o *delay*. Ele geralmente trabalha com dois canais para o pandeiro: um para o pandeiro com os efeitos e outro somente com o som limpo do pandeiro (SUZANO, 2008)<sup>119</sup>. Potts (2012) faz uma descrição detalhada dos pedais utilizados por Suzano. Para Potts “uma vez que tocar pandeiro ocupa ambas as mãos, a possibilidade de transformar seu som com os pés pode ser útil e eficaz” (POTTS, 2012, p. 50). A experimentação destes pedais proporciona um gama de novos timbres que não devem deixar de ser explorados pelos percussionistas (SUZANO, 2008)<sup>120</sup>. De fato, há outros pandeiristas que mais recentemente têm desenvolvido um trabalho com o pandeiro e pedais de efeito como o percussionista italiano Bubi Staffa<sup>121</sup>, o pandeirista brasileiro Túlio Araújo, o percussionista Fernando Rocha e o pandeirista Sérgio Krakowski.

Há na academia trabalhos nos quais o pandeiro é utilizado com eletrônica. Em 2008, Fernando Rocha e Joseph Malloch criaram o *Duo para Pandeiro e Laptop*. Um patch do Max/Msp foi desenvolvido para reconhecer gestos musicais típicos de uma performance idiomática com o pandeiro (golpes graves e agudos, platinelas e rulos com os

---

<sup>116</sup> Minutagem: 2 horas, 6 minutos e 50 segundos.

<sup>117</sup> Sambista paulistano que integrou o grupo *Demônios da Garoa*.

<sup>118</sup> Masterclass realizada em 2005 na qual Osvaldinho sugeriu uma afinação mais aguda do pandeiro em um contexto sem microfonação próxima e mais grave num contexto com microfonação próxima.

<sup>119</sup> Minutagem: 2 horas, 7 minutos e 14 segundos.

<sup>120</sup> Minutagem: 2 horas 12 minutos e 38 segundos.

<sup>121</sup> Bubi Staffa lançou seu *Metodo per pandeiro autodidatta* em 2013.

dedos)<sup>122</sup>. Nesta peça o computador ‘ouve’ a parte acústica da obra e consegue reconhecer deixas<sup>123</sup> feitas pelo pandeirista num processo chamado de *scorefollowing* (ROCHA, 2010, p. 1235) eliminando assim a necessidade do uso de pedais. O computador ‘improvisa’ ao analisar a parte acústica da obra e cria um *tape* a partir desta análise.

Um trabalho parecido foi desenvolvido na mesma altura e se encontra no estudo de caso sobre o pandeiro da tese de Krakowski (REGO, 2009)<sup>124</sup> na qual são desenvolvidas ferramentas computacionais, utilizando a plataforma *Pure Data*, cujo “objetivo principal é permitir que o músico tenha acesso a ferramentas de DJ’s somente pelo conteúdo rítmico do sinal de áudio do músico” (REGO, 2009, p. 83). Neste sistema, frases rítmicas predeterminadas criam a interação entre músico e computador. Ao reconhecer estas frases rítmicas o computador, que distingue diferentes timbres do pandeiro, inicia diferentes modos de interação nos quais são disparados *loops*, imagens e *samples* e efeitos que modificam o som do pandeiro através do *delay* e da distorção. Krakowski desenvolveu um improviso baseado na estética do gênero brasileiro de música eletrônica dançante ‘funk carioca’. Tanto Krakowski quanto Rocha desenvolveram estruturas para improviso no lugar de escrever uma peça.

---

<sup>122</sup> Joseph Malloch. Pandeiro/Laptop. Web. Acessado em janeiro de 2015. <<https://josephmalloch.wordpress.com/portfolio/pandeirilaptop/>>.

<sup>123</sup> Eventos predeterminados, como frases ou timbres, que marcam uma mudança na obra musical.

<sup>124</sup> Tese de doutorado realizada no Instituto de Matemática Pura e Aplicada (IMPA) do Rio de Janeiro.

#### 5.4. A Improvisação para Pandeiro Brasileiro e Pedais

A busca por repertório para pandeiro brasileiro — que pudesse ser abordado como uma ‘expressão menor’<sup>125</sup> desta tradição — e eletrônica foi motivado pelo fato da eletrônica ter muitas vezes “uma função de ‘ampliar’ a tradição” (EMMERSON, 2000, p. 133). O reduzido número de obras para este instrumento e eletrônica foi um impulso para a criação da *Improvisação para Pandeiro Brasileiro e Pedais*, desenvolvida para este trabalho.

Como descrito na metodologia, esta peça foi desenvolvida a partir de várias sessões de improvisação que atuaram como um laboratório para experimentação: das técnicas do pandeiro abordadas na peça; dos diálogos entre timbres e frases rítmicas; da interação entre os efeitos dos pedais e outros elementos da performance; da criação da noção de forma da peça; e da própria prática da improvisação. Segundo Rocha, na prática da improvisação

O intérprete tem de estar disposto, também, a uma nova forma de estudo, na qual a repetição de uma frase musical, na busca de uma grande precisão na execução, não é o único, ou melhor caminho. A experimentação, a busca de diferentes possibilidades e a autenticidade, espontaneidade e fluidez na performance são essenciais (ROCHA, 2001, p. 107).

Esta prática foi desenvolvida em sessões de improvisação realizadas entre setembro de 2014 e junho de 2015, sendo algumas públicas. As sessões feitas sem público foram realizadas na Universidade de Aveiro. As sessões públicas foram performances, também gravadas: no simpósio *In-Dialogue* em outubro de 2014 em Nottingham, Inglaterra; no meu recital em fevereiro de 2015 no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro; e no congresso Performa 2015, em concerto realizado na capela do Museu de Aveiro.

As gravações, em áudio e vídeo, das sessões de improvisação serviram como uma maneira de refletir sobre a prática da improvisação e foram fundamentais para o processo de criação da peça. Segundo Emerson “a gravação abre a oportunidade para esta curva de aprendizado pessoal, interativa e dinâmica ser reforçada” (EMMERSON, 2000, p. 128).

---

<sup>125</sup> Em referência ao conceito de literatura menor de Deleuze e Guattari (1986).



Várias ideias para o improviso tiveram seu impulso inicial no desenvolvimento de um recurso técnico específico. A exploração de cada um desses recursos foi feita através da improvisação. A incorporação dos resultados desta exploração foi feita através da análise do diário audiovisual.

O timbre teve um papel central na organização da forma da peça. Os timbres utilizados nas improvisações tiveram uma maior diversidade na região aguda do instrumento. Os sons agudos explorados foram: [1] o som da platinela tradicional (com pandeiro horizontal e tocado com o punho e dedo médio); [2] pandeiro em posição vertical tocado com o punho; [3] técnica do arco com o pandeiro horizontal e [4] vertical; [5] movimentação isolada do pandeiro; [6] som da unha na platinela com a técnica do ‘peteleco’<sup>126</sup>; [7] rulos de platinela diferentes (realizados com o dedo médio, punho e cotovelo); [8] platinelas girando. Os sons médios utilizados foram: [1] o tapa tradicional; quatro sons do centro da pele (percutidos com [2] o polegar, dedo médio, técnica da tabla indiana e [3] a unha com a técnica do ‘peteleco’). Os sons graves explorados foram: [1] o grave tradicional (polegar, dedo médio); [2] som do grave com a unha, técnica do ‘peteleco’; [3] rulo de fricção. Os timbres graves tiveram uma variante com a modificação da nota fundamental gerada pelo emprego de pressão sobre a membrana citado anteriormente.

Em referência ao uso de pedais de efeito desenvolvido por Suzano foram utilizados nas sessões de improvisação efeitos de um emulador de pedais de guitarra elétrica digital. Uma vantagem desta escolha foi a oportunidade de experimentação de um grande número de efeitos, incluídos no software<sup>127</sup>. Os efeitos escolhidos foram o [1] oitavador, [2] o *delay*, [3] o filtro *wah-wah* e [4] o sintetizador harmônico<sup>128</sup>. Um emulador de pedal *split* foi utilizado para dividir o sinal de áudio capturado pelo microfone do pandeiro em duas vias: uma via com o som do pandeiro sem modificações e a outra com o som dos pedais. Dessa maneira foi possível controlar o equilíbrio do som modificado e do som ‘puro’.

---

<sup>126</sup> Palavra do português brasileiro que significa ‘Piparote’.

<sup>127</sup> O software utilizado foi o *Guitar Rig*.

<sup>128</sup> Pedais similares aos: oitavador *Boss OC-2 Octave*, *delay* do pedal *Eventide H3000*, pedal de *wah-wah Dunlop Cry Baby* e o *Micro Synthesizer* da *Electro-Harmonix*.

Os efeitos controlados ao vivo nas performances, e combinados de diferentes maneiras, foram os de *delay*, de *wah-wah* e de sintetizador harmônico. O oitavador foi utilizado para criar uma maior profundidade no grave do pandeiro.

Timbres extraídos com o pandeiro na posição vertical, como se tivéssemos o intuito de “descansar” (SUZANO, 2008)<sup>129</sup>, marcam o início e o meio da peça. Nesta posição percutir o corpo do pandeiro com o pulso da mão resulta em um som da platinela um pouco mais seco que o som tocado com o pandeiro em posição horizontal. Este som foi notado com o símbolo ‘ $\updownarrow$ ’ em cima da linha da pauta<sup>130</sup>.

Uma técnica comum nesta posição é o movimento para cima e para baixo — semelhante ao golpe do arco da maraca *llanera* — realizado pela mão que segura o pandeiro. Tradicionalmente esta técnica é usada para preencher espaços deixados pelo ritmo da mão que percute o pandeiro, como no exemplo da figura 82.

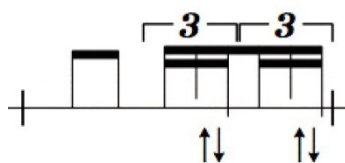


Figura 82 — Exemplo de articulação do golpe das platinelas com o pulso e o ‘golpe do arco’ representado pelas setas para cima e para baixo.

Outros timbres explorados na posição vertical do pandeiro foram: o som de girar as platinelas, representado pelo símbolo ‘ $\curvearrowright$ ’; e o som do ‘peteleco’ representado pelo símbolo ‘ $\downarrow$ ’. O ato de girar a platinela resulta em um som de duração longa. Este golpe foi explorado em *Cá entre Nós* de Abreu, e em *Ao Léu* do duo *Desvio*. A busca por uma maior diversidade tímbrica para a improvisação resultou na utilização deste golpe no maior número de platinelas possível. Na improvisação desenvolvida neste trabalho houve a preocupação de explorar a característica da nota longa deste golpe que contrasta com os outros golpes. A combinação deste golpe com o efeito de *delay* foi uma estratégia para realçar este efeito.

<sup>129</sup> Minutagem: 14 minutos e 24 segundos.

<sup>130</sup> Os sons da platinela feitos na posição horizontal do pandeiro são notados acima e abaixo da linha.

O golpe ‘peteleco’, similar ao golpe de unhas do *zarb* iraniano, se trata de um golpe feito com a unha do dedo indicador. A preparação deste golpe passa por segurar o dedo indicador com o polegar antes de percutir, aumentando a força do golpe. Há a possibilidade de realizar um golpe duplo, segurando os dedos indicador e médio, e um golpe triplo, segurando os dedos indicador, médio e anelar. A exploração tímbrica através da aplicação desta técnica se deu: ao percutir diretamente diferentes platinelas; em sua utilização sobre diferentes áreas da pele — centro e borda; e pela pressão exercida na pele pelo polegar da mão que segura o pandeiro.

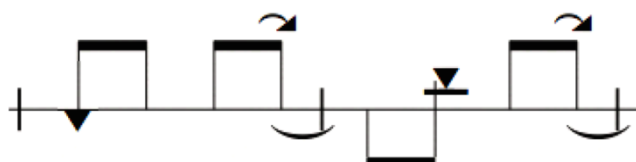
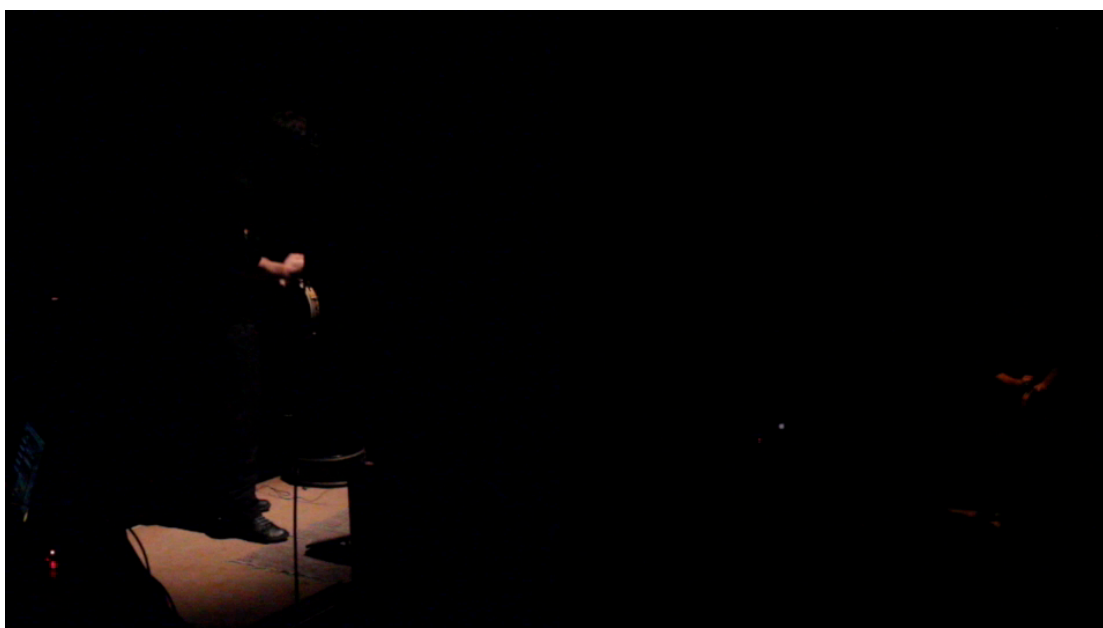


Figura 83 — Exemplo de articulação do golpe do peteleco, na pele e na platinela, e o golpe da platinela girada. O peteleco sobre a membrana está notado na parte inferior da linha da pauta; quando é realizado diretamente na platinela está acima de uma linha suplementar superior.



Vídeo 11 — Exemplo de articulação dos golpes com o pandeiro na posição vertical. Excerto do recital realizado em fevereiro de 2015.

Link: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/1mlcjikmik/flash.html>

A interação com o efeito *delay* culminou em uma espécie de estudo deste efeito. O *delay* foi regulado a 475 milissegundos com 60% de *feedback* o que resultou em uma frequência de repetição do som de aproximadamente 125 b.p.m., que leva alguns segundos para decrescer até sumir. A duração do decrescendo depende da dinâmica do som captado pelo microfone do pandeiro.

O estudo do *delay* procurou criar diferentes ritmos resultantes das repetições geradas pelo pedal. Numa fase inicial do estudo, o efeito de repetição proporcionado pelo *delay* foi considerado uma semínima, ou seja, todo o som do pandeiro é reproduzido com uma semínima de atraso múltiplas vezes.

Uma estratégia para preencher os espaços vazios entre as repetições geradas pelo pedal é criar uma relação rítmica com as repetições do efeito, nas quais a duração das notas tocadas pelo pandeiro nunca coincida com o tempo destas repetições. A execução de semínimas pontuadas, quiáleras de três mínimas e colcheias pontuadas preenche o espaço entre as repetições do *delay*. Cada um destes ritmos gera um resultado rítmico diferente: semínimas pontuadas resultarão em uma frase com acentuação de 3 em 3 notas (Figura 84); e as quiáleras de três mínimas terão uma frase com acentuação de 4 em 4 notas como resultado (Figura 85) (Vídeo 12).



Figura 84 — Efeito do *delay* com alimentação de semínimas pontuadas.



Figura 85 — Efeito do *delay* com alimentação de quiáleras de mínima.



Vídeo 12 — Exemplo do resultado do efeito *delay* com alimentação de semínimas pontuadas e quiáteras de três mínimas. Excerto da participação no congresso Performa em junho de 2015.

Link: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/23co7uipvz/flash.html>

Como mencionado anteriormente, o *delay* realça o timbre das platinelas girando e cria o efeito de um som ainda mais prolongado. Os timbres do início da peça, quando combinados com o efeito de *delay*, também criam uma espécie de desenvolvimento da ideia inicial e acabam por se tornar um ponto de articulação formal da improvisação.

No momento da mudança de ritmo, o ritmo novo e o que vinha sendo tocado são ouvidos simultaneamente, graças ao *feedback* do *delay*, e dessa maneira criam uma polirritmia. No vídeo 13 esta polirritmia pode ser ouvida.



Vídeo 13 — Excerto de vídeo gravado em outubro de 2014 para o diário audiovisual. Neste exemplo, o som seco da platinela é tocado em semínima pontuada; seguido pelo som da platinela girando no mesmo ritmo. Quando o timbre seco da platinela volta a ser utilizado ele já está em quiáltera de mínima. O som da platinela girando retorna em semínimas pontuadas e neste momento a polirritmia pode ser ouvida. Mais à frente o som seco da platinela é tocado em colcheia pontuada.

Link: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/vp81lhogc/flash.html>

Um desenvolvimento do estudo de *delay* aparece na coda da peça de maneira semelhante ao uso deste efeito sugerido por Suzano (2008)<sup>131</sup>: com o pandeiro tocado de maneira tradicional, ou seja, com a condução da platinela com pontuações e acentos com os sons graves e médios. Apesar da textura mais densa o efeito resulta de maneira similar pois os sons graves e médios destacam-se da condução que está na região aguda e tem uma função repetitiva. Dessa maneira acabam por sobressair também no efeito de *delay*.

Para manter a relação rítmica das quiálteras de mínima no estudo de *delay* descrito acima, a frequência de repetição do pedal de efeito deve ser preenchida com três notas. Nesse sentido a utilização de *ostinatos* em compasso composto — como o *alujá*<sup>132</sup> por exemplo — garante um pulso compatível com o *delay*.

---

<sup>131</sup> Minutagem: 2 horas, 8 minutos e 47 segundos. Este uso do pedal de *delay* pode ser visto em concertos feitos por Suzano.

<sup>132</sup> Ritmos interpretados no pandeiro por Suzano (2008) ilustrados acima.

No exemplo abaixo (Vídeo 14), além de *ostinatos* em compasso composto, são utilizados outros compassos no intuito de alcançar o desenvolvimento rítmico descrito no estudo de *delay* acima: o compasso ternário e quaternário com a colcheia igual a colcheia; e binário simples com a semínima pontuada igual a semínima.



Vídeo 14 — Exemplo do uso de *delay* na coda da sessão de improvisação de outubro de 2014.

Link: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8kfh/flash.html>

A mudança de compasso composto para simples — semínima pontuada igual a semínima —, realizada nas sessões de improvisação como um estudo do efeito de *delay*, estimulou a aplicação de estratégias de estudo similares aos exercícios sugeridos no capítulo anterior para a preparação da improvisação em *Le Grand Jeu*, adaptados ao pandeiro.

O que inspirou esta adaptação foi o *ostinato* de frevo desenvolvido pelo percussionista Guello<sup>133</sup> (Figura 86), em que o foco está em manter um toque simples entre os ‘hemisférios da mão’, ou seja, evitar dois toques repetidos na região do pulso-polegar ou na região do dedo médio.

---

<sup>133</sup> Este dado foi coletado no encontro Tomarimbando 2012 em um encontro o percussionista.



Figura 86 — Frevo do percussionista Guello.

Uma estratégia para o estudo deste *ostinato* foi a prática da sucessão de golpes sem diferença de duração entre as notas. Como o número de notas é doze, este processo acabou por sugerir um *ostinato* no compasso de 6/8 a partir do frevo de Guello (Figura 87).

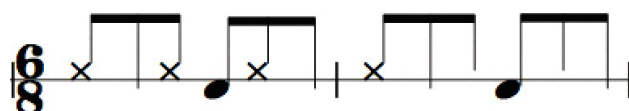


Figura 87 — Mesma sucessão de golpes do frevo do percussionista Guello escrito em colcheias. Neste processo o *ostinato* é encaixado no compasso de 6/8.

Utilizo dois *ostinatos* apresentados por Suzano em seu método para exemplificar o processo contrário — a partir de um *ostinato* em 6/8 criar outro em 2/4, onde a semínima pontuada é igual a semínima — e dessa forma criar uma estratégia para o estudo desta mudança de compasso (Figuras 88-91).

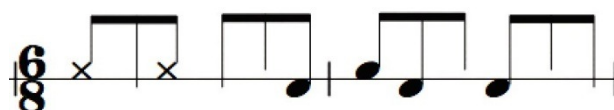


Figura 88 — Jongo (SUZANO, 2008)<sup>134</sup> transcrito para notação de Stasi.



Figura 89 — Mesma sucessão de golpes do Jongo de Suzano escrito com a figura colcheia/duas semicolcheias.

<sup>134</sup> Minutagem: 1 hora, 16 minutos e 22 segundos.





Figura 90 — *Ibi* (SUZANO, 2008)<sup>135</sup> escrito em 6/8 (o original é em 3/4).



Figura 91 — Mesma sucessão de golpes do *ibi* de Suzano escrito com as figuras colcheia/duas semicolcheias e semicolcheia/colcheia/semicolcheia.

Outros *ostinatos* sugeridos por Suzano que serviram de inspiração para a improvisação foram o *jungle* e o *drum & bass*. Aqui também o impulso inicial foi a prática de um aspecto técnico idiomático nestes *ostinatos*: a execução rápida de duas notas (semicolcheias nas figuras 92 e 93).



Figura 92 — *Jungle* (SUZANO, 2008)<sup>136</sup>, transcrito para notação de Stasi.



Figura 93 — *Drum & Bass* (SUZANO, 2008)<sup>137</sup>, transcrito para notação de Stasi.

Através da fragmentação destes *ostinatos* foi criado um outro *ostinato* de 5 tempos. A colagem dos dois *ostinatos* foi feita no segundo tapa do *jungle* (colcheia do terceiro tempo) e no primeiro tapa do *drum & bass* (segundo tempo) como ilustrado, com semicolcheias e fusas, na figura 94.

<sup>135</sup> Minutagem: 1 hora, 10 minutos e 9 segundos.

<sup>136</sup> Minutagem: 1 hora, 56 minutos e 39 segundos.

<sup>137</sup> Minutagem: 2 horas e 46 segundos.



Figura 94 — *Ostinato* em cinco tempos criado a partir da colagem do *jungle* e *drum & bass* de Suzano (2008).

Esta colagem foi encontrada em uma análise de uma sessão de improvisação (Vídeo 15). No exemplo abaixo este *ostinato* em cinco tempos é construído e desconstruído.



Vídeo 15 — Exemplo da fragmentação dos *ostinatos jungle* e *drum & base* de Suzano com o efeito de *delay*.  
Link: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/1udypsfqmh/flash.html>

O rulo foi muitas vezes utilizado em pontos culminantes das partes tocadas com a técnica tradicional do instrumento — pandeiro na posição horizontal e platinelas com a função de condução. Este foi o caso da coda da peça (Vídeo 16).



Vídeo 16 — Final da peça na sessão improvisação gravada em novembro de 2014 para o diário audiovisual.

Link: <https://educast.fcn.pt/vod/clips/1atkdu57c/flash.html>

Representados na partitura pelo símbolo ‘ $\overset{\wedge}{\text{p}}$ ’, foram desenvolvidos três tipos de rulos realizados com o dedo médio, o pulso e o cotovelo. O rulo resulta em um “som contínuo da trepidação das platinelas, semelhante ao tremolo [sic]” (LACERDA, 2007, p. 70), feito geralmente sobre a pele próxima à borda do instrumento. A utilização do efeito de *wah-wah* com o rulo foi recorrente nas sessões de improvisação.

Este efeito atua de maneira a filtrar certas frequências do espectro sonoro, amplificando uma determinada faixa de frequências. O efeito da mudança desta faixa<sup>138</sup> de frequências atenuadas gera um efeito que soa como o nome onomatopeico do pedal. Foi explorado com este efeito a alteração do espectro sonoro do som agudo das platinelas do padeiro em notas longas como rulos (Vídeo 17) e com as platinelas girando.

---

<sup>138</sup> As oscilações da faixa de frequência são geralmente controladas por um pedal similar a um pedal de volume. No lugar deste pedal um emulador de um pedal LFO (Low Frequency Oscillator) foi utilizado para automatizar as oscilações.



Vídeo 17 — Rulo com o efeito do *wah-wah*.


Link: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8q4m/flash.html>

Cada um dos três tipos de rulo utilizados propicia possibilidades de finalização diferentes (Vídeo 18): o rulo com cotovelo, por ser um golpe do ‘hemisfério sul’ da técnica do pandeiro, propicia uma finalização com sons graves e médios como o tapa e o grave com o dedo médio, ambos golpes do ‘hemisfério norte’. O gesto necessário para realização deste rulo favorece estas finalizações. Outro rulo realizado no ‘hemisfério sul’ é o rulo com o punho cujo gesto não favorece as referidas finalizações. O rulo do dedo médio propicia finalizações com golpes do ‘hemisfério sul’ do pandeiro.



Vídeo 18 — Três tipos de rulo.

Link: <https://educast.fcn.pt/vod/clips/4q8q8qem/flash.html>

Outro timbre que serviu como elemento formal foi o gerado pelo rulo de fricção — também conhecido como *lion's roar* — realizado de maneira similar ao rulo comum, mas com um resultado tímbrico diferente (demonstrado nos vídeos 19 e 20). O rulo de fricção é um som sem ataque extraído pela vibração da membrana gerada por sua fricção, uma técnica similar à utilizada com uma *superball*<sup>139</sup>. O timbre assemelha-se ao timbre de tambores de fricção como o roncador, a cuíca e a puíta. A área mais favorável a este tipo de técnica é a região central da membrana<sup>140</sup>. O símbolo utilizado para representar este timbre na peça foi o .

O som do rulo de fricção acabou se tornando parte de uma frase de entrada para a peça. A frase ilustrada na figura 95 serve de base para as quatro variações do vídeo 19. Todas as frases do vídeo foram frases de entrada em diferentes sessões de improvisação.

---

<sup>139</sup> A *Superball* é uma bola feita de um material que favorece a fricção contra a pele de tambores. Ela é geralmente fixada a um cabo flexível.

<sup>140</sup> Esta técnica é utilizada também em outros *frame drums* — presente em alguns solos de Glen Velez — e por vezes exige dedos úmidos que funcionam como o pano úmido utilizado para tocar a cuíca.

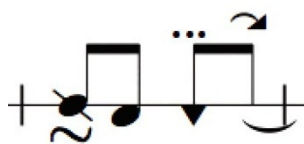


Figura 95 — Frase base para a introdução com 4 timbres diferentes — rulo de fricção, grave com o polegar, o peteleco e a platanela girada. Os três pontos acima do peteleco indicam o peteleco triplo.



Vídeo 19 — Quatro frases de entrada com o rulo de fricção. Excertos em ordem cronológica dos vídeos gravados em outubro de 2014, novembro de 2014, fevereiro 2015, e junho de 2015.

Link: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8r0t/flash.html>

Nas sessões de improvisação este timbre foi muitas vezes associado ao efeito do sintetizador harmônico. A partir do som do pandeiro este efeito gera outros sons sintetizados — a oitava acima, a oitava abaixo e uma onda quadrada<sup>141</sup> — e aplica filtros a estes sons cuja varredura pode ser regulada. Este efeito foi usado para distorcer, por meio da onda quadrada, os sons graves do pandeiro. O vídeo 20 demonstra a distorção do som grave e do rulo de fricção. A pele pressionada pela mão que segura o pandeiro sobe a afinação do instrumento. Uma combinação do efeito do sintetizador harmônico e *wah-wah* também foi explorada neste momento desta sessão de improvisação.

---

<sup>141</sup> Onda com período não sinusoidal.



Vídeo 20 — Exemplo da combinação do rulo de fricção com o sintetizador harmônico e *wah-wah*. Excerto de vídeo gravado em novembro de 2014 na Universidade de Aveiro para o diário audiovisual.

Link: <https://educast.fcn.pt/vod/clips/1pplf7jd0b/flash.html>

O vídeo 21 demonstra a combinação da técnica de mão esquerda frente-trás — semelhante à técnica da maraca — com a técnica do rulo de fricção ilustrada na figura xx. Neste momento desta sessão de improvisação o efeito do sintetizador harmônico está combinado com o efeito de *delay*.

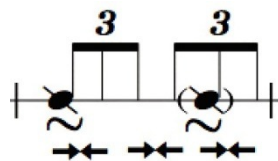


Figura 96 — Combinação da técnica frente-trás, representado pelas setas na parte inferior da pauta e com o rulo de fricção. Os parênteses indicam a pressão realizada na membrana pelo polegar da mão que segura a pele com a intenção de subir sua afinação.



Vídeo 21 — Exemplo da combinação do rulo de fricção com o efeito do sintetizador harmônico.

Link: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q908e4e/flash.html>

Algumas sessões de improvisação tiveram peculiaridades específicas: explorações tímbricas e rítmicas com o pandeiro e com os pedais que aconteceram somente naquela ocasião. Algumas destas peculiaridades foram incorporadas na forma da peça. Cito três ocasiões abaixo que se tornaram parte da peça.

Uma variante do som agudo das platinelas foi experimentada na sessão de improvisação de junho de 2015 no Museu de Aveiro (Vídeo 22). Esta variante se trata do som do pandeiro ao ser chacoalhado isolado da mão que percute o pandeiro. A técnica tradicional dos sons agudos da platinela conta com uma função ativa da mão que segura o pandeiro, e por vezes a mão que percute o pandeiro tem uma função passiva, ou seja, recebe ‘pandeiradas’. Nesta técnica estas ‘pandeiradas’ deixam de ser dadas resultando em uma variação do som agudo da platinela.





Vídeo 22 — Exemplo da exploração do som da platanela gerado isoladamente pelo movimento do pandeiro.  
Excerto da participação no congresso Performa em junho de 2015.

Link: <https://educast.fcn.pt/vod/clips/1aie6k5q9s/flash.html>

Uma técnica semelhante à técnica da tabla indiana<sup>142</sup> foi empregada nas sessões de outubro e novembro de 2014. Nesta técnica a mão é dividida em duas áreas: dedo indicador e dedos médio, anelar e mindinho. Os golpes desta técnica realizados no centro da pele geram um som médio semelhante ao som médio feito com o polegar.

No vídeo 23 esta técnica é empregada com o efeito de *delay*. Nesta situação o som médio gerado por esta técnica, por diferir dos outros timbres empregados, sobressai no pedal de *delay*.

---

<sup>142</sup> Os percussionistas Xavier Guello e Randy Gloss foram as principais influências na exploração desta técnica.



Vídeo 23 — Resultado do som médio executado com a técnica das tablas indianas sob o efeito de *delay*.

Link: <https://educast.fcn.pt/vod/clips/1rnqys4err/flash.html>

Os efeitos *wah-wah*, sintetizador harmônico e *delay* foram combinados com os sons médios gerados com a técnica da tabla na sessão de outubro de 2014. Como esta combinação faz com que o *delay* responda mais aos graves, a técnica de tabla possibilita a realização de frases rápidas isoladas dos pedais de efeito (Vídeo 24).



Vídeo 24 — Som médio isolado da combinação dos efeitos — *delay*, *wah-wah* e sintetizador harmônico e realizado com a técnica das tablas indianas.

Link: <https://educast.fcn.pt/vod/clips/12ps0h1phe/flash.html>

Alguns fatores se fizeram importantes nas improvisações: [1] os elementos tímbricos como articuladores formais; [2] o desenvolvimento de ideias musicais a partir de técnicas expandidas; [3] a modificação do som pelos pedais de efeito [4] a interação rítmica com efeito de *delay*; e [5] a colagem, a construção e a desconstrução de *ostinatos*.

A exploração tímbrica, que acabou por tornar o timbre um articulador formal das improvisações, desviou o foco do ritmo, que é um elemento chave na linguagem musical do pandeiro. Algumas soluções técnicas foram desenvolvidas a partir de demandas geradas pela articulação das técnicas expandidas com as técnicas tradicionais: a articulação entre os sons típicos da técnica do pandeiro vertical e o som da platinela girando; e o rulo de fricção empregado em conjunto com a técnica trás-frente foram duas, por exemplo.

A interação dos timbres com os efeitos resultou em algumas variantes destes timbres como: os rulos agudos com o *wah-wah*; os rulos de fricção com o sintetizador harmônico; e a multiplicação das notas longas geradas pelas platinelas girando. Esta exploração também resultou nas configurações onde alguns golpes não acionam os efeitos do pedal: os efeitos do oitavador e do sintetizador harmônico impedem os sons agudos de

serem modificados pelo *delay*; e esta configuração adicionada ao *wah-wah* isolou os timbres médios.

Uma estratégia para manipulação do efeito de *delay* foi desenvolvida em duas frentes: [1] a interação a partir de um ritmo constante, executado sem subdivisões, que possuísse uma regularidade diferente das repetições do *delay*; [2] e a interação com *ostinatos* tocados de maneira mais idiomática (com a subdivisão da platinelas) que atuou de maneira a alterar sua subdivisão rítmica, com o intuito de manipular a resultante rítmica gerada pelo *delay*.

O processo de colagem, construção e desconstrução dos *ostinatos* gerou, a partir de exercícios voltados para o desenvolvimento técnico, a desterritorialização da linguagem musical dos *ostinatos* e ritmos que originalmente demandam estas técnicas.

## Considerações Finais

A articulação dos conceitos de instrumento marginal de Stasi com o de literatura menor de Deleuze e Guattari — bem como a abordagem da música escrita para estes instrumentos como uma expressão menor da linguagem musical típica dos mesmos — motivou esta investigação. A organização deste trabalho baseou-se em estruturas para interpretação de manifestações da linguagem maior no repertório selecionado em três diferentes patamares:

[1] No primeiro estudo de caso a linguagem maior é explicitada por Javier Alvarez em sua obra *Temazcal* para maracas e *tape* e é a influência principal para a busca de parâmetros interpretativos;

[2] No segundo estudo de caso, a linguagem maior é sugerida por mim ao relacionar estudos de tambores de mão latino-americanos — como os encontrados no método de Miguel ‘Anga’ Diaz (1999) e nos exercícios de atabaques brasileiros criados a partir de uma concepção do percussionista Bill Lucas — com as obras *Composition in Blue, Grey and Pink* de Andrew Ford e *Le grand Jeu* de Bruno Mantovani;

[3] No terceiro estudo de caso a linguagem maior está inserida na improvisação e se baseia na linguagem do pandeiro brasileiro, sobretudo na concepção técnica de Marcos Suzano. O estudo de *ostinatos* típicos deste instrumento — sobretudo os presentes no método de Suzano (2008) — com o enfoque em aspectos técnicos e exploração tímbrica — que envolveu o uso de pedais de efeito — foi o impulso inicial para o desenvolvimento de uma estrutura de improvisação.

Estes estudos de caso sugerem um possível contexto interpretativo para obras escritas para instrumentos não convencionais ou marginais (STASI, 2011).

O mesmo vale para o processo através do qual foram desenvolvidos os exercícios para preparação da performance no segundo estudo de caso. O estudo da movimentação inerente a uma passagem de uma obra que abarque aspectos da linguagem e da técnica típicos do instrumento musical utilizado gera um processo onde a noção de tempo e andamento é fruída de maneira mais próxima da prática original destes instrumentos, o que vai para além do estudo com metrônomo. Desta maneira, a fisicalidade empregada na

busca por um objetivo técnico da obra — como o de ser capaz de tocar uma passagem em determinado andamento — é realizada a partir de uma estrutura idiomática, desterritorializando a acepção original do tempo de determinada passagem. Outro experimento com as mesmas obras, mas com outras variáveis criariam outros exercícios e, dessa forma, outras influências seriam ressaltadas.

O método pelo qual a *Improvisação para Pandeiro Brasileiro e Pedais* foi concebida também é passível de reprodução. Além de ter sido feita uma exploração deste método, este estudo de caso resultou também em uma peça que pode ser tocada por outros instrumentistas. O método realizado a partir de improvisações gravadas e influenciadas por gravações de improvisações anteriores possibilitou a criação de uma estrutura formal representada em uma partitura<sup>143</sup>. Esta partitura representa o mapa mental dos processos musicais desenvolvidos na improvisação. Aspectos técnicos instrumentais e questões relativas à utilização da eletrônica — e a interação destes dois fatores — foram inspirados sobretudo pelo método de Marcos Suzano.

Ao contrário do processo de desenvolvimento dos exercícios do segundo estudo de caso — que agregou frases rítmicas aos *ostinatos* típicos das congas — o processo de fragmentação de *ostinatos* — demonstrado no terceiro estudo de caso — resultou na criação de frases rítmicas durante a improvisação, desterritorializando os aspectos técnicos típicos destes *ostinatos*.

Esta tese sugere também que a linguagem percussiva de tradição ocidental desde o início do século XX vem se tornando mais e mais ampla. O grande número de instrumentos inseridos nesta linguagem no último século e sua presença na música experimental tiveram um papel importante neste processo. As diversas demandas técnicas presentes no repertório escrito para percussão obrigaram os praticantes desta linguagem a construir uma prática cada vez mais versátil e flexível. Segundo Stene, “esse legado provou ser uma vantagem para o nosso campo, especialmente no domínio das artes experimentais” (STENE, 2015, p. 15).

---

<sup>143</sup> A partitura se encontra nos anexos deste trabalho.

Há no repertório da música de tradição ocidental contemporânea uma tendência para a utilização de “técnicas específicas a uma obra” (STENE, 2015, p. 3). Este conceito, desenvolvido por Stene (2015), abarca as obras cuja “diversidade e especificidade contextual frustram uma definição e aplicação geral confiável” (Ibidem).

Graças à natureza plural da prática percussiva, este repertório, que muitas vezes não inclui instrumentos de percussão, tem sido tocado por percussionistas. Obras como *Guero* (1969) de Helmut Lachenmann, *Patty Cake* (2002) de Sean Griffin, *Situations* (2008-2015) de François Sarhan, *Letter Pieces* (2008-2013) de Matthew Shlomowitz, entre várias outras que se enquadrariam neste conceito, são muitas vezes tocadas por percussionistas, criando dessa maneira um tipo de “prática pós-percussiva” (STENE, 2015). Segundo Stene,

se alguém escolhe adotar a multiplicidade e a complexidade de uma estratégia pós-percussiva como um conceito aberto, corre o risco de perder uma base técnica coerente e a familiaridade com o seu próprio instrumento uma vez que cada nova obra emprega diferentes ferramentas (STENE, 2015, p. 16).

As obras para instrumentos à margem do repertório central são, justamente por estarem à margem, de número reduzido e por muitas vezes as demandas técnicas presentes nestas peças são, como nos exemplos acima, restritas a elas. No entanto a diversidade e especificidade destas obras podem incluir elementos de outra tradição performativa cuja linguagem possui uma definição e aplicação geral confiável.

Há na música contemporânea um imediatismo onde “as pressões crescentes de trabalho costumam dar tempo insuficiente para se entrar em um acordo com a performance ou com implicações estéticas mais amplas desta nova aventura” (EMMERSON, 2000, p. 127). Este imediatismo pode criar problemas de interpretação, sobretudo em peças para instrumentos marginais que necessitam de uma busca mais extensa por parâmetros interpretativos.

Uma prática interpretativa informada pelas características da literatura menor que envolva elementos das linguagens destes instrumentos marginais — gerando dessa forma uma expressão menor destas linguagens — irá, além de promover um diálogo profundo das diversas práticas percussivas, trazer uma contribuição na forma de representação destes instrumentos dentro do âmbito da academia e da música de tradição ocidental. *Temazcal* é

um exemplo de como uma peça pode mudar o escopo do conhecimento técnico percussivo de tradição ocidental<sup>144</sup>.

Aqui se enquadra a conotação política presente nesta prática. Segundo Canclini, “reconhecer a hibridação cultural e trabalhar experimentalmente sobre ela serve para desconstruir as percepções do social e as linguagens que o representam” (CANCLINI, 1997, p. 22). A ruptura gerada pelas obras escritas para instrumentos marginais — como *Xavier Guello* e *Das Guiro* citadas por Stasi, e *Temazcal* de Alvarez — cria um movimento que desloca as linguagens musicais, ou expressões culturais (no caso, a música contemporânea ocidental e o universo representacional destes instrumentos).

A produção musical a partir da multiplicidade cultural referida acima — que promove a reinvenção de representações de instrumentos musicais e músicas — se encaixa na dialética do conceito de *ninguendade* proposto por Darcy Ribeiro em sua obra *O Povo Brasileiro* de 1995. Segundo Ribeiro, o brasileiro se viu forçado a criar sua identidade para se livrar do estatuto de ‘não índio’, ‘não europeu’ e ‘não africano’ (RIBEIRO, 1995, p. 131). Dessa forma, a construção da identidade brasileira foi feita “com os tijolos dessas matrizes à medida que elas iam sendo desfeitas” (Idem, p. 30). O anti-herói Macunaíma (ANDRADE, 1928) personifica a multiplicidade da identidade/ninguendade brasileira.

É no ato de declarar, em imagens, sons e movimento, que somos tudo isso – índios, negros e brancos, jesuítas, pajés e pais de santo, colonizadores e colonizados, urbanos e da mata, espertos e dissimulados, estratégicos e espirituosos, vistos de todos os ângulos possíveis e orquestrados ritmicamente é que podemos nos pensar (MOTA, 2003, p. 201).

O estudo de instrumentos considerados marginais e a transposição das suas linguagens maiores para um contexto de linguagem menor podem ser entendidos como uma afirmação dessa identidade/ninguendade, cuja desterritorialização tem o potencial de ampliar. Podemos fazer um paralelo com a forma como o tratamento do absurdo por Kafka é feito “de forma minuciosamente realista, dando a ele um poder de agressão muito maior” (HOLLANDA, 1978, p. 116). Segundo Hollanda, na adaptação para o cinema de Macunaíma, realizada em 1969 por Joaquim Pedro de Andrade, este tratamento se dá de

---

<sup>144</sup> Fora deste âmbito estas obras têm pouca ou nenhuma influência: apesar da *güira* ser o símbolo da música da República Dominicana e possuir técnicas sofisticadas, Stasi argumenta que “ela ocupa uma posição ambivalente na imaginação dos dominicanos” (STASI, 1998, p. 109).



forma similar: “o canibalismo, por exemplo, é tratado no filme com a maior naturalidade, sem artifício. Isso o torna mais próximo e incômodo” (Ibidem).

Futuras investigações podem ser realizadas a partir deste trabalho. Intervenções distintas nas obras abordadas aqui, ou a utilização em outras obras dos processos interpretativos descritos podem se dar na investigação:

[1] da utilização de outra tradição performativa das maracas — diferente da música *llanera* — para a obra *Temazcal*;

[2] da utilização de 5 tambores de mão de outra prática musical — 5 pandeiretas porto-riquenhas ou 5 tabelas indianas, por exemplo — em uma montagem de *Composition in Blue, Grey and Pink* — ou outra obra com o instrumental aberto — que inclua uma prática mista entre a peça e a prática típica destes tambores, promovendo assim uma ‘contaminação’;

[3] do desenvolvimento de uma prática para a improvisação baseada em outro *frame drum* — o adufe português, por exemplo — com o foco na construção e desconstrução de padrões deste *frame drum* e na estruturação baseada na exploração tímbrica deste instrumento, utilizando pedais de efeito.

[4] da aplicação dos processos de criação de exercícios descritos no segundo e terceiro estudo de caso no ensino de outros instrumentos de percussão baseados em músicas de outras partes da América Latina.

[5] da elaboração de exercícios para preparação de *Okho* de Xenakis através dos processos desenvolvidos no segundo estudo de caso. O cruzamento de frases da peça com *ostinatos* do oeste africano podem criar exercícios similares aos desenvolvidos para *Composition in Blue, Grey and Pink* de Andrew Ford. As combinações dos golpes sugeridos por Xenakis oferecem bastante material para o desenvolvimento de exercícios similares aos propostos para *Le Grand Jeu* de Bruno Mantovani.

[6] do desenvolvimento de estruturas para improvisação para grupo de percussão a partir da manipulação de técnicas, *ostinatos* e fraseados típicos de instrumentos latino-americanos.

O caráter revolucionário presente no repertório para percussão na música contemporânea cria um ambiente de perpétua mudança no qual o percussionista está “na

sua própria língua como um estrangeiro” (DELEUZE; GUATTARI, 1986, p. 54). Desse modo, a interpretação deste repertório propicia uma renovação cultural e pessoal (EMMERSON, 2000, p. 134) fundamental para uma música do novo milênio.

## Referências

- ABREU, Francisco. *Cá Entre Nós: quarteto de pandeiros*. São Paulo: Edição do autor, 2003.
- ALVAREZ, Javier. *Temazcal*. Londres: Black Dog Edition, 1984.
- \_\_\_\_\_. Rhythm as motion discovered. In: \_\_\_\_\_. *Contemporary Music Review*. Londres: Routledge, 1989. v. 3 n. 1. pp. 203-231.
- \_\_\_\_\_. *Transformaciones Exóticas*. Libreto de CD. Saydisc Records, England CD-SDL 390. 1992.
- \_\_\_\_\_. *Compositional strategies in music for solo instruments and electroacoustic sounds*. 1993. 157 f. Tese (Doutorado em Música) – City University, Londres.
- \_\_\_\_\_. Temazcal, program notes. *The Electronic Hammer*. Disponível em: <[http://www.electronichammer.com/music/alvarez\\_temazcal.php](http://www.electronichammer.com/music/alvarez_temazcal.php)>. Acesso em: 11 fev. 2013.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. São Paulo: Editorial CSIC-CSIC Press, 1928.
- ARANTES, Érica Bastos. *O Porto Negro: Cultura e Trabalho no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX*. Campinas: EDUEC, 2005.
- ARETZ, Isabel. El folklore musical de Venezuela. *Revista musical chilena*, Bogotá, v. 22 n. 104/1, pp. 53-82, abr.-dez. 1968.
- BARBEITAS, Flavio. Música, cultura e nação. *Artefilosofia*: Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, Ouro Preto, n. 2, pp. 127-145, 2007.
- BAROJA, Julio Caro. *Ciclos y temas de la historia de España: los moriscos del reino de Granada: ensayo de historia social*. Madrid: Ediciones AKAL, 1976.
- BECK, John H.: *Encyclopedia of Percussion*. Nova Iorque: Garland Publishing, 1995.
- BÉHAGUE, Gerard. Boundaries and borders in the study of music in Latin America: A

conceptual re-mapping. *Latin American Music Review*, Texas, v. 21 n. 1, pp. 16-30, primavera-verão 2000.

BENETTI JR, Alfonso. *Expressividade e performance pianística*. 2013. 315 f. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.

BERGAMO, John; BERGAMO, Janeth. Exploring Tambourine Technique. *Percussive Notes*, v. 28 n. 3, pp. 12-14, primavera 1990.

BEYER, Gregory. *O Berimbau: a project of ethnomusicological research, musicological analysis, and creative endeavor*. 2004. 215 f. Tese (Doutorado em Música) – Manhattan School of Music, Nova Iorque.

\_\_\_\_\_. *Performing Javier Alvarez's Temazcal*. DeKalb: Northern Illinois University. No prelo, 2013. pp. 1-11.

\_\_\_\_\_. *Bahian Counterpoint (Homage to Steve Reich)*. Illinois: Arcomusical, 2002.

BIDIMA, Jean-Godefroy. Music and the Socio-Historied Real: Rhythm, Series and Critique in Deleuze and O. Revault a'Allonnes. In: BUCHANAN, Ian; SWIBODA, Marcel. *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. p. 176.

BIGGS, Michael; BUCHLER, Daniela. Eight criteria for practice-based research in the creative and cultural industries. *Art, Design & Communication in Higher Education*, Londres, v. 7, n. 1, pp. 5-18, 2008.

BHABHA, H., & Rutherford, JONATHAN. The Third Space. Interview with Homi Bhabha. In: Ders. (Hg). *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990. pp. 207-221.

BHAGWATI, Sandeep. 4 Imagining the Other's Voice. *Vocal Music and Contemporary Identities: Unlimited Voices in East Asia and the West*, v. 3, p. 76, 2013.

BORDE, Percival. The Sounds of Trinidad; The Development of the Steel-Drum Bands. *The Black Perspective in Music*,<sup>1</sup> (spring 1973): 45–49. Brereton, Bridget, 1973. pp.

45-49.

BRANDT, Max H. Venezuela. In: OLSEN, Dale A.; SHEEHY, Daniel E. (ed.). *The Garland Handbook of Latin American Music*. New York: Garland Publishing, Inc., 2000. p. 291-314.

BLADES, James. *Percussion instruments and their history*. London: Faber and Faber, 1970.

BRINDLE, Reginald S. *Contemporary percussion*. New York: Oxford University Press, 1970.

BUCHANAN, Ian; SWIBODA, Marcel. *Deleuze and music*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

BUCHAHAN, Ian. Deleuze and pop music. *American Humanities Review*, set./out. 1997. Disponível em: <<http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-August-1997/buchanan.html>>. Acesso em: 31 jan. 2014.

BUGG, D. Doran. *The Role of Turkish Percussion in the History and Development of the Orchestral Percussion Section*. 2003. 92 f. Tese (Doutorado em Música) – School of Music, Louisiana State University, Baton Rouge.

CAGE, John. *Segunda Construção*. Nova Iorque: Henman press inc., 1978.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: \_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Edusp, São Paulo, 1997. p. 3.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A Linguagem dos Tambores*. 2006. 402 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CARTER, Elliott. *Oito Peças para Tímpano*. Nova Iorque: Associated Music Publishers, 1968.

CHAPMAN, Jim. *Afro No-Clash: composing syncretic African/Western music: eleven compositions and the frameworks for their systematic analysis*. 2007. 237 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Queensland, Brisbane.

CHÁVEZ, Carlos. *Toccata: para instrumentos de percusión*. Los Angeles, CA: Affiliated

Musicians, 1954.

COIMBRA, Ana. O Movimento Armorial reafirmando as raízes da cultura popular. In: IX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO DO NORDESTE, 2007, Fortaleza. *Atas...* Fortaleza: GT de Produção Editorial e Cultural, 2007.

CORRÊA, Djalma. A Percussão no Brasil. *Ensaio elaborado especialmente para o projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia*, patrocinado pela Petrobras através da Lei Rouanet. Edição do Autor, Brasília, 2009.

CROOK, Larry. *Focus: music of northeast Brazil*. Taylor & Francis, Nova Iorque, 2009.

CRUMB, George. *Ancient Voices of Children*. Nova Iorque: C.F. Peters inc., 1970.

D'ANUNCIAÇÃO, Luiz Almeida de. *Divertimento para Pandeiro*. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 1992.

---

\_\_\_\_\_. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros (Sua Técnica e Sua Escrita) – O Pandeiro Estilo Brasileiro*. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 1992. p. 104.

---

\_\_\_\_\_. *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

DASHWOOD, Richard. *Composing With Anthropology: The Manifestation of Influence in Interactions between Western and Non-Western Music*. 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado em Música) – University of Huddersfield, Huddersfield.

DAWE, Kevin. The Cultural Study of Musical Instruments. In: CLAYTON, Martin (ed.). *The Cultural Study of Music*. New York and London: Routledge, 2003.

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, s.d. Tradução para o inglês de Dana Polan. University of Minnessota, 1986.

---

\_\_\_\_\_. *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

DIAZ, Miguel 'Anga'. *Anga Mania*. Columbus: Music in Motion Films Ltd, 1999.

- EMMERSON, Simon, (ed.) Crossing cultural boundaries through technology? In: *Music, Electronic Media and Culture*. Sydney: Ashgate, 2000. p.115-137.
- \_\_\_\_\_. Personal, local, universal-where are we? In: Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network International Conference, Buenos Aires, 2009. *Atas...* Buenos Aires, 2009.
- FARRET, Rafael Leporace; PINTO, Simone Rodrigues. América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia. *Topoi*. Rio de Janeiro, v. 12 n. 23, p 30-42, 2011.
- FELD, Steven. *Music Grooves*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. p. 286-7.
- FIDYK, Steve. *Inside the Big Band Drum Chart*. St. Louis: Mel Bay, 2008.
- FORD, Andrew. *Composition in Blue, Grey and Pink* (solo version). Melbourne: Sounds Australian, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Composition in Blue, Grey and Pink* (duo version). Melbourne: Sounds Australian, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Winterreise*. In: \_\_\_\_\_. Pertout E.; BURKE, A.; GIFFORF B. *Suspensions: Australian Percussion Works*. Victoria: Red House Editions, 2000. p. 24-27.
- FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- GALM, Eric. Tension and “Tradition”: Explorations of the Brazilian Berimbau by Naná Vasconcelos, Dinho Nascimento and Ramiro Musotto. *Luso-Brazilian Review*, Winsconsin, n. 48, p. 79-99, 2011.
- GIANESELLA, Eduardo F. *Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. 2009. 237 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. O Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 12 n. 2, p. 188-200, 2012.

- GLOBOKAR, Vinko. *Toucher*. Alemanha: Wergo, 2004.
- GÓMEZ, Zoila. *Amadeo Roldán*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, 1977.
- GORDON, Michael. *XY*. Nova Iorque: G. Shirmer, 1997.
- GRAHAM, Richard. Technology and Culture Change: The Development of the "Berimbau" in Colonial Brazil. In: *Revista de Música Latinoamericana*, v. 12 n. 1 p. 1-20, 1991.
- GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- HALL, J. Richard. *Development of the Percussion Ensemble Through the Contributions of Latin American Composers Amadeo Roldan, José Ardévol, Carlos Chávez and Alberto Ginastera*. 2008. 94 f. Tese (Doutorado em Música) – The Ohio State University, Columbus.
- HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Philadelphia: Open University Press, 1997.
- HARRISON, Edward. The Art of Maraca Player. In: *Percussive Notes*, Nova Iorque, v. 28 n. 5, p. 5-7, 1990.
- HASHIMOTO, Fernando. *Análise Musical de "Estudos para Instrumentos de Percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri*; Primeira Peça Escrita Somente para instrumentos de Percussão no Brasil. 2003. 144 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Unicamp, Campinas.
- HEMMENT, Drew. e is for Ekstasis. In: *New Formations: A Journal of Culture, Theory and Politics*, Londres, n. 31, p. 23-38, 1997.
- \_\_\_\_\_. Affect and individuation in popular electronic music. In: BUCHANAN, Ian; SWIBODA, Marcel. *Deleuze and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004. p. 76-94.
- HERNANDEZ, Horacio 'el Negro'. *Conversations in Clave*. Alfred Music; Pap/Com edition. Nova Iorque, 2000.
- HERNÁNDEZ-REGUANT, Ariana. World Music Producers and the Cuban Frontier. In:



- WHITE, Bob (ed.). *Music and Globalization: Critical Encounters*. Bloomington: Indiana University Press. 2011, p. 111-34.
- HIGA, Igor S. *A escrita para pandeiro na música popular*. 2006. 45 f. Monografia (Licenciatura em Música) – Centro de Letras e Artes, Instituto Villa Lobos, Universidade do Rio de Janeiro.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaima: da literatura ao cinema*. Empresa Brasileira de Filmes, Brasília, 1978.
- HOLLER, Marcos T. *Uma História de Cantares de Sion na Terra dos Brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. 2006. 699 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- KAGEL, Mauricio. *Exotica*, libreto do CD *Exotica*, AUL 6000 SF, 1992.
- KASHAKA. *More Names*. Acessado em 03/03/2015. <[http://www.kashaka.com/more\\_names.html](http://www.kashaka.com/more_names.html)>.
- KRONMAN, Ulf. *Steel Pan Tuning: a handbook for steel pan making and tuning*. Musikmuseet. Stockholm, 1991.
- LACERDA, Vina. *Pandeirada Brasileira*. Edição do Autor, Curitiba. 2007.
- LEÓN, William. Las maracas llaneras. *A Contratiempo: Música y Danza* Vol. 2-3. p. 63-71/p. 53-55. Bogotá: Dimensión Educativa. 1988.
- LOCKE, Ralph P. *A Broader View of Musical Exoticism*, *The Journal of Musicology*, v. 24 No. 4, outono, 2007. p. 477-521.
- \_\_\_\_\_. *Musical exoticism. Images and reflections*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- LONCHAMPT, Jacques. Epígrafe da partitura. In: XENAKIS, Iannis. *Rebonds*. Editions Salabert, Paris, 1989.
- LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. *A Bossa de Elis Regina e Jair Rodrigues: Tradição e modernidade na música popular brasileira (1965-1967)*, Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, 2011.

- LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música*. ESMUC. Primera edición: Barcelona, 2014.
- MACCHIONI, Oscar Ernesto. *The Tango in American Piano Music: Selected Tangos by Thomson, Copland, Barber, Jaggard, Biscardi, and Bolcom*. The College Music Society. Londres, 2004.
- MALINS, Julian; GRAY, Carole. *Visualizing research: A guide to the research process in art and design*. Ashgate Publishing Ltd. Londres, 2004.
- MALLOCH, Joseph. *Pandeiro/Laptop*. Web. Acessado em jan. de 2015. <<https://josephmalloch.wordpress.com/portfolio/pandeiorolaptop/>>.
- MANTOVANI, Bruno. *Le Grand Jeu*. Editeur Lemoine. Paris, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Programme du concert Coursus de composition de l'Ircam*, 1999. Acessado em 22/03/2014. <<http://brahms.ircam.fr/works/work/10501/>>.
- MENDES, Helvio Monteiro. *A Funcionalidade do Sistema Notacional para Pandeiro de Carlos Stasi*. 2010. 29 f. Monografia apresentada no curso de Graduação em Bacharelado em Música e Instrumento – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.
- MENDOZA, Emilio. Calipso venezolano. SHEPHERD, John; HORN, David; LAING(Eds.). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, Vol 9 Genres: Caribbean and Latin Anmerica. S.v. Bloomsbury Academic, Londres. 2013. 1-11.
- MOLINA, Mauricio. *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*. ProQuest. Michigan, 2006.
- MONTARDO, Deise Lucy. *Através do mbaraka –música e xamanismo guarani*. 2002. 276 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MONTEIRO, Tiago. Quanto vale o fado? Capital cultural, distinção social, legitimação simbólica: proposta teórico-metodológica para a análise do consumo de música portuguesa no Brasil. *Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura* v. 6.2.

Salvador, 2009. p. 2-21.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*, v. 16, Porto Alegre, 2010. p. 61-79.

MOTA, Maria Regina Paula. Tupi or not tupi: A dialética da «ninguendade» no cinema brasileiro. *MATRIZES*, 2009, v. 1.2: 193-206.

MULLER, Jeremy. *The Confluence of Folkloric Maraca Performance and Contemporary Artistry: Assessing the Past, Present, and Inspiring the Future*. 2012. 94 f. Tese (Doutorado em Música) – University of Arizona, Tucson.

\_\_\_\_\_. *Botany Music*. 2011. \_\_\_\_\_. *The Confluence of Folkloric Maraca Performance and Contemporary Artistry: Assessing the Past, Present, and Inspiring the Future*. Tese (Doutorado em Música) – University of Arizona, Tucson, 2012.

NETTL, Bruno. *Heartland excursions: Ethnomusicological reflections on schools of music*. University of Illinois Press. 1995.

NETTL, Bruno; LEVINE, Victoria Lindsay, Amerindian Music. *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press), editado por Deane Root. <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (acessado em 25/12/2014).

NKETIA, Joseph H. Kwabena. Developing Contemporary Idioms out of Traditional Music. *Supplementum: Report of the Musicological Congress of the International Music Council*, 1982. p. 81-97.

NICHOLLS, David. Transethnicism and the American Experimental Tradition. *The Musical Quarterly*, v. 80, No. 4, 1996. p. 569-594.

NICHOLSON, Jason. *Selected Works for Solo Frame Drums By B. Michael Williams*. 2009. 66 f. Tese (Doutorado em Música) – University of North Texas, Denton.

OLSEN, Dale A. A Profile of the Lands and People of Latin America. OLSEN, Dale A.; SHEEHY, Daniel E.. *The Garland Handbook of Latin American Music*, 291-314. Garland Publishing, Inc. Nova Iorque, 2000.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. *Las venas sonoras de América Latina*. Acessado em 16 de julho de 2015. Magma. <[http://www.gp-magma.net/pdf/txt\\_e/sitio-AL-Francia.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-AL-Francia.pdf)>, 2007.

\_\_\_\_\_. Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latino americanos de su tiempo. *Revista Musical Chilena, Algunas historias en redondo*, Año LVI, n. 198, 2002. 7-20.

PELINSKI, Ramon. Masques de l'identité: réflexions sur Exotica de Mauricio Kagel. *Musiques Contemporaines*, v. 6, n. 2. p. 47-60. 1995.

PINHO, José Francisco Bastos Dias de. *Folclorización en Monsanto: del "más portugués de todos los pueblos de Portugal" hasta la actualidad*. 2013. 368 f. Tese (Doutorado) – Universidad de Extremadura. Cáceres.

POTTS, Brian J. *Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: Techniques for Nontraditional Performance*. 2012. 77 f. Tese (Doutorado em Música) – University of Miami.

PRIMATIC, Stephen P. *Maracas in the Venezuelan Joropo*. 2004. 71 f. Tese (Doutorado em Música) – University of Georgia, Athens.

PRUDENCIO, Cergio. *La Música contemporânea y El Público en La América Latina*, 1984, p. 38/45. \_\_\_\_\_. *Hay que Caminar Sonando. Escritos, Ensayos, Entrevistas*. Fundación Otro Arte Para el Diálogo y Desarrollo de las Artes Contemporáneas, La Paz, 2010.

\_\_\_\_\_. *Hay que Caminar Sonando*. Fundación Otro Arte Para el Diálogo y Desarrollo de las Artes Contemporáneas. La Paz, Bolivia, 2010.

\_\_\_\_\_. *La necesidad de decir, de no callar...: Entrevistador: AHARONIAN, Coriún. Diálogo con Cergio Prudencio, compositor boliviano*. *Revista Ciência e Cultura* n.11, 2002. p. 106-109.

RABINOW, Paul. Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology. CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (ed). *Writing Culture: The*

- Poetics and Politics of Ethnography. University of California Press. Berkeley, 1986.
- REGO, Sergio Krakowski Costa. *Rhythmically-Controlled Automata Applied to Musical Improvisation*. 2009. 111 f. Tese (Doutorado) – Instituto Nacional de Matemática Pura e Aplicada, Rio de Janeiro.
- REGO, Sergio Krakowski Costa; ROY, Pierre; PACHET, François. *Analytical features for the classification of percussive sounds: the case of the Pandeiro*. In: Proceedings of the 10th International Conference on Digital Audio Effects (DAFx'07). 2007. p. 213-220.
- REICH, Steve. *Four Organs*. Londres: Halstan & Co. Ltd, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Tehillim*. Nova Iorque: Boosey & Hawks, 1981.
- REYTHÉ, Santiago. *Oficina de Percussão Cubana* (anotações). 2004.
- REY, Mário. The Rhythmic Component of "Afrocubanismo" in the Art Music of Cuba. In: *Black Music Research Journal*, Vol. 26, No. 2, 2006. p. 181-212.
- RIBEIRO, Darcy. 1995. *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras.
- ROBERTSON, Carolina; BÉHAGUE Gerard. Latin America. *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press) editado por Deane Root. <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (acessado em 25/12/2014).
- ROBINSON, N. Scott. Frame Drums and Tambourines. SHEPHERD, John; HORN, David; LAING, Dave; OLIVER, Paul; WICKER, Peter. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Volume 2: Performance and Production. New York: 2003, p. 362-372.
- ROCHA, Fernando de Oliveira. *A Improvisação na música indeterminada: Análise e performance de três obras brasileiras para percussão*. 2001. 112 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- \_\_\_\_\_. Questões de performance em obras eletrônicas mistas. XX CONGRESSO DA ANPPOM. Uberlândia, 2010.
- ROLDÁN, Amadeo. *Rítmica No. 5*. Nova Iorque: Southern Music, 1967.

- SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce. *Pandeiro Brasileiro*. V. 1, Florianópolis: Bernúncia Editora, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Estudo e peças para pandeiro brasileiro 2*. Livre Percussão. Belém, Pará, 2013.
- ROWLAND, David. *A history of pianoforte pedalling*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- SAID, Edward W. *Orientalism*. Nova Iorque: Vintage Books, 1979.
- SAMU, Leonardo. Presença árabe no português: 1300 anos depois. *Revista Augustus*, v.30. Rio de Janeiro. 2010, p. 46-51.
- SANTOS, Bruno. A criação acerca da interpretação da obra Temazcal para maracas e tape de Javier Alvarez. *Performa 2013 – Conference on Performance Studies: Proceedings*. Editado por Helena Marinho, Catarina Domenici, Isabel Nogueira, Joana Holanda, Maria do Rosário Pestana and Silvia Martinez. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013 (CD-ROM).
- \_\_\_\_\_. A Marginalidade e o Repertório para Percussão. *Atas do 10º Simpósio de Cognição e Artes Musicais*-edição nacional, SIMCAM X. Florianópolis, 2014.
- SARDO, Susana. Música Popular e diferenças regionais. \_\_\_\_\_. *Multiculturalidade: Raízes e Estruturas* (cap.11). Coleção Portugal Intercultural Volume I. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2009.
- SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. *Retorno ao Futuro: Smetak e suas plásticas sonoras*. 2001. 123 F. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas.
- SCHICK, Steven. *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams*. Rochester: University of Rochester Press, 2006.
- SCHWARTZ, Elliott; GODFREY, Daniel. *Music since 1945: Issues, materials and literature*. Nova Iorque: Schirmer. 1993.
- SIERRA, Geronimo de. America Latina, una y diversa. In: CAIRO, Heriberto; SIERRA,

- Geronimo de (compiladores). *América Latina: una y diversa: teorías y métodos para su análisis*. San José: Editorial Alma Mater, 2008.
- SIERRA, Roberto. *Bongo-0*. Nova Iorque: Subito Music, 1982.
- SILVA, Catarina Percinio Moreira da. *Sete obras brasileiras inéditas para percussão: concepção, colaboração e o processo de criação de solos para instrumentos marginalizados*. 2014. 81 f. Dissertação (Mestrado em Música) – UFG, Goiânia.
- SHAIN, Richard M. Trovador of the Black Atlantic: Laba Sosseh and the Africanization of Afro-Cuban Music. In: WHITE, Bob W. (ed.). *Music and Globalization: Critical Encounters*. Columbus: Indiana University Press, 2011, 135.
- SMITH, Mark M. Remembering Mary, Shaping Revolt: Reconsidering the Stono Rebellion. *Journal of Southern History*, v. 67. 2001. p. 513-534.
- SOTO, Cristóbal. Merengue. *Enciclopedia de la Música en Venezuela* v. 2, editado por José Peñín and Walter Guido. 219–23. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- SOUZA, Nilson Araújo de. América Latina: as ondas da integração. *OIKOS* v. 11.1. Rio de Janeiro, 2012. p. 87-126.
- STAFFA, Bubi. *Metodo per pandeiro autodidatta*. DVD. Volontè & Co. Itália, 2013.
- STASI, Carlos. *Representations of Musical Scrapers: The Disjuncture Between Complex and Simple in The Study of Percussion Instruments*. 1998. 158 f. Tese (Doutorado) – University of Natal, Durban.
- \_\_\_\_\_. ‘World Music’ y percusión: primitivismo revisitado? *Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM*. Bogotá, 2001. p. 1-7.
- \_\_\_\_\_. *33 Samra Zabobra*. In: *Dimensões – Durum Percussão Brasil*. Libreto de CD. Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O instrumento do “Diabo”*: música, imaginação e marginalidade. Editora Unesp. São Paulo, 2011.
- STENE, Håkon Mørch. This is not a drum: towards a post percussive practice. *Music + Practice Journal*, Academia Norueguesa de Música. 2015. Acessado em 28 de junho

de 2015. <<http://musicandpractice.org/?p=896>>.

SULLIVAN, Megan. African-American music as rebellion: From slavesong to hip-hop. *Discoveries*, v. 3, 2001. p. 21-39.

SULPÍCIO, Eliana C. M. G. *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras*. 2011. 292p. Tese (Doutorado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

SUZANO, Marcos. *Pandeiro Brasileiro*. libreto de DVD. Tann, Kalango Productions. Alemanha, 2008.

\_\_\_\_\_. Marcos Suzano: Expanding the Pandeiro. Entrevistador: Lim, Malcolm. *Percussive Notes* v. 47 no. 2 (Abril de 2009) Nova Iorque, 2009. p. 22-25.

\_\_\_\_\_: entrevista [nov. 2013]. Entrevistador: Bruno Soares Santos. Lisboa, 2013. Arquivo de áudio.

TARCHA, Carlos. *Técnica de Duas Baquetas para Teclados de Percussão*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes USP. São Paulo, 1997.

TAYLOR, Timothy D. *Beyond exoticism: Western music and the world*. Durham: Duke University Press, 2007.

TELAGRAPH. *Miguel 'Anga' Diaz*. Matéria publicada em 16 de agosto de 2006, Telegraph Media Group Limited, 2006.

THOMPSON, Donald. Puerto Rico. *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press) editado por Deane Root. <<http://www.oxfordmusiconline.com>> (acessado em 16/03/2015).

TULBOVITZ, Sergio. *Congas/Tumbadoras Desarrollo Técnico y Rítmico*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones. 2009.

TULLIO, Eduardo Fraga. *O Idiomatismo nas Composições para Percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauero e Fernando Iazzetta: análise, edição e performance de obras selecionadas*. 2005. 103 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade



Federal de Goiás.

\_\_\_\_\_. *O Grupo do Brooklin – Semente da Percussão Contemporânea no Brasil*. 2014. 218 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro.

TURINO, Thomas. Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Revista de Música Latinoamericana* v. 24:2. p. 169-209. 2003.

VALLEJO, Polo. *Tactus para 6 Tambores (o 4 Congas y 2 Bongos) afinados*. Instituto Valenciano de la Música. Valencia, 2006.

VARÈSE, Edgard. *Ionisation*. Colfranc Music Publishing Corporation: Nova Iorque, 1995.

VERGE, Pierre. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. Edusp. São Paulo, 1999.

XENAKIS, Iannis. *Rebonds*. Editions Salabert, Paris, 1989.

\_\_\_\_\_. *Okho*. Editions Salabert, Paris, 1989.

WHITE, Bob W. (ed.). *Music and Globalization: critical encounters*. Indiana University Press. Bloomington, 2011.

ZIVKOVIC, Nebojsa Jovan. *To the Gods of Rhythm*, Edition Musica Europea: Alemanha, 1994.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. EDUC-Editora da PUC-SP. Trad. de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, 2000.

## Outras Mídias

ALVAREZ, Javier. *Transformaciones Exóticas*. CD-SDL. Londres: Saydisc Records,. 1992.

FORD, Andrew. *Harbour*. CD. Melbourne: Tall Poppies. 1999.

BANDOLAS DE VENEZUELA. *Bandolas de Venezuela*. CD Caracas: Producciones Musicarte. 1990.

- BERMUDEZ, Lucho. *Colombia Tierra Querida em: La Cumbia Colombiana* (Compilação). Vinyl, LP. Bogotá: Discos CBS, S.A., 1972.
- CAICEDO, Romulo. *Guepa je em: Viejitas Bailables Vol. 2* (Compilação). CD. Bogotá: Sonolux, 1993.
- CONVENEZUELA. *Guayana Es... Calypso*. LP/CD. Caracas: Top Hits Traditional, 1982.
- DIAZ, Miguel ‘Anga’. *Anga Mania*. DVD. Columbus: Music in Motion Films Ltd, 1999.
- DURUM. *Dimensões – Durum Percussão Brasil*. CD. São Paulo: Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 2008.
- EDWARDS, Claire. *Works By Donatoni, Ford, Klatzow, Schwantner*. CD. Sydney: ABC Classic FM / Symphony Australia, 2001.
- GURRUFIO Ensemble: *El Cruzao - New Acoustic Music from Venezuela*. CD. Caracas: Dorian Recordings. 1995.
- HANDS ON’SEMBLE. *Hands On’Semble*, Los Angeles: Edição de autor, 1998.
- HIDALGO, Giovanni; QUINTANA, José Luis “Changuito”. *Conga Masters: José Luis Quintana “Changuito” and Giovanni Duets*. DVD. Los Angeles. Alfred Publishing DVD, 1995.
- HIDALGO, Giovanni. *Conga Virtuoso*. DVD. Los Angeles. Alfred Music, 2003.
- HIDALGO, Giovanni; HERNANDEZ, Horacio ‘el Negro’. *Travelling Through Time*. DVD. Los Angeles. Alfred Publishing, 2004.
- HUÁSCAR, Barradas y Maracaibo. *Folk Music from Venezuela*. CD. Caracas: Arc Music. 2000.
- KAGEL, m. *Exotica*. Deutscher Grammophon, 1992.
- LOYOLA, Ángel Custodio. *Sentimiento llanero*. LP. Caracas: Discomoda, 1960.
- POWERPLANT. *Electric Counterpoint*. CD: Londres: Signum Classics. 2008.
- QUINTANA, José Luis ‘Changuito’. *Evolution of the Tumbadoras*. VHS Tape. Los Angeles: Alfred Publishing Company, 1996.

\_\_\_\_\_. *LA historia del Songo*. VHS. Nova Iorque: Warner Brothers Pub.  
2000.

STASI, Carlos. *Solo en el Manacial*. CD. São Paulo: Edição do autor, 2003.

SUZANO, Marcos. *Sambatown*. CD. Rio de Janeiro: Universal Music, 1996.

\_\_\_\_\_. *Pandeiro brasileiro*. DVD. Tann: Kalango Productions, 2008.

VENEZUELA. *Venezuela De Norte a Sur: Songs from Venezuela*. CD (Coletânia).  
Caracas: Arc Music, 2011.



# Anexos

## Programas

shari simpson  
bruno santos

deca-universidade de aveiro  
quinta feira dia 5 de fevereiro de 2015 - 18:30

programa

roberto victório | tetragrammaton xx  
para marimba solo

edgard varèse | density 21.5  
para flauta solo

claudes debussy | syrinx  
para flauta solo

javier alvarez | estudio #5  
para steel drum solo

carl philipp emanuel bach | sonata em lá menor  
poco adagio - allegro - allegro  
para flauta solo

roberto sierra | bongo-0  
para bongôs solo

andrew ford | composition in blue, grey & pink  
para percussão múltipla solo

bruno santos | improviso  
para pandeiro e pedais

toru takemitsu | towards the sea  
adaptação para flauta em sol e marimba

matthew shlomowitz | letter piece #5: northern cities  
para duo



Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/zzk93tp4l/flash.html>.





**recital  
flauta  
percussão**

**shari simpson  
bruno santos**

**5 de fevereiro de 2015  
às 18:30  
auditório do deca**

**universidade de aveiro**

**DECA UA**







## recital de percussão

bruno santos

gretua-universidade de aveiro  
quinta-feira dia 3 de abril de 2014 às 22 hs

programa:

blecharz wojtek | k'an  
para steel drum

javier alvarez | asi el acero  
para steel drum e tape

andrew ford | winterreise  
para quatro guizos

françoise sarhan | imagination  
tradução para o português: bruno santos

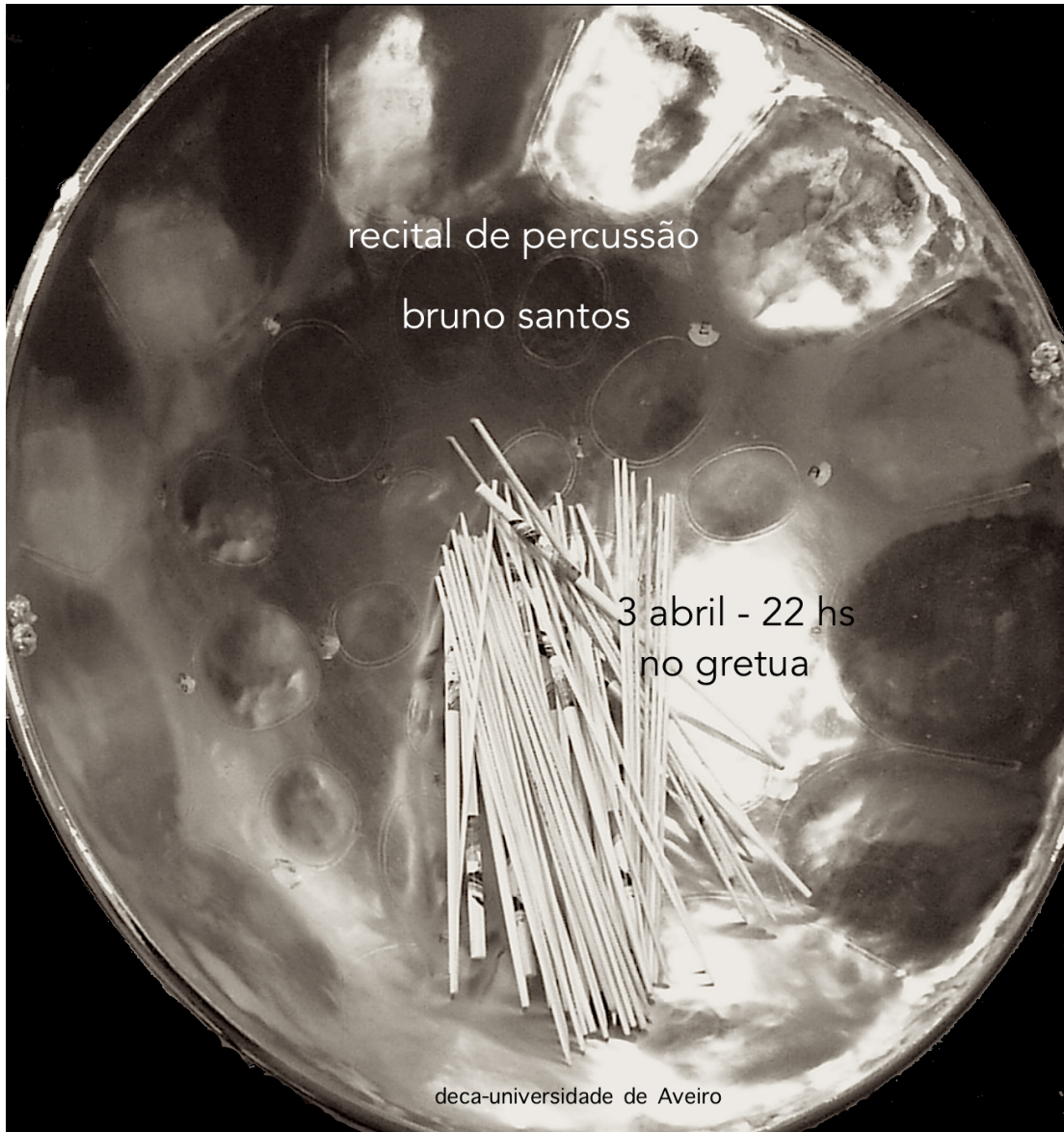
olivier messiaen | o sacrum convivium  
adaptação para marimba solo: bruno santos

bruno mantovani | le grand jeu  
para congas, bongo e tape



Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/1tlwegt509/flash.html>.





recital de percussão

bruno santos

3 abril - 22 hs  
no gretua

deca-universidade de Aveiro



## duo de percussão

bruno santos  
saulo giovannini

deca-universidade de aveiro  
quinta feira dia 4 de abril de 2013 21 hs

### programa

eduardo álvares (in memoriam) | estudo ii – a falsa rhumba  
para marimba e vibrafone

roberto victório | tetragrammaton vii  
para marimba e vibrafone

andy pape | cadance  
duo para percussão múltipla

edson zampronha | modelagens xa  
para vibrafone solo; saulo giovannini

françois sarhan | vice versa  
tradução para o português: bruno santos

roberto victório | 4 instantâneos  
para vibrafone solo; bruno santos

philippe manoury | le livre de claviers mov. ii  
para duas marimbas



Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/13hu7fi4hh/flash.html>.



**recital de percussão  
bruno santos  
saulo giovannini**

**04/04/2013  
21 hr**

**auditório do deca**

**obras de:**

**alvares victorio  
pipe zampronha  
manoury sahan**







recital  
bruno santos  
saulo giovannini

gretua-universidade de aveiro  
quinta feira dia 11 de julho de 2012 - 21 hs

programa

Home Work II: in the garage (2008) – François Sarhan  
solo: saulo giovanni

Vox Sum Vitae (2011) – João Pedro Oliveira  
vibrafone: bruno santos

Mari (1992) – Franco Donadoni  
marimba solo: saulo giovanni

Patty Cake (2002) – Sean Griffin  
duo: bruno santos e saulo giovanni

Intervalo

Density 21.5 (1936) – Edgar Varèse  
flauta solo: shari simpson (participação especial)

Monodrame (2002) – Yoshihisa Taïra  
vibrafone: saulo giovanni

Bahian Counterpoint (2002) – Gregory Beyer  
berimbau: bruno santos

Rhythm Strip (1997) – Áskell Másson  
caixa clara: bruno santos e saulo giovanni



**recital de percussão**

**bruno santos**

**saulo giovannini**

**gretua**

**11.07.2012**

**21:00**

**entrada franca**

**participação:**

**shari simpson-flauta**

**universidade de aveiro**





recital  
bruno santos

deca-universidade de aveiro  
quinta feira dia 7 de fevereiro de 2012 - 18 hs

programa:

javier alvarez ■ temazcal maracas  
para maracas e tape

jacques de vos malan ■ mobile structures III  
para marimba

eduardo álvares ■ estudo ii – a falsa rhumba  
para vibrafone e marimba (participação saulo giovannini)

roberto victório ■ tetragrammaton vii  
para marimba e vibrafone (participação saulo giovannini)

edmund campion ■ domus aurea  
para vibrafone e piano (participação gustavo gouveia)



Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/vb6xdo6hp/flash.html>.



## Diário audiovisual: sessões de estudo, apresentações e concertos

- Gravações das improvisações para pandeiro e pedais em vídeo:

[1] Sessão de improvisação gravada na Universidade de Aveiro no dia 11 de outubro de 2014 para o diário audiovisual.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8ijt/flash.html>.

[2] Sessão de improvisação gravada na Universidade de Aveiro no dia 5 de novembro de 2014 para o diário audiovisual.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/2n88rnr4o6/flash.html>.

[3] Sessão de improvisação apresentada em recital no dia 5 de fevereiro de 2015 na Universidade de Aveiro.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/mqik1r9b3/flash.html>.

[4] Sessão de improvisação apresentada no encontro de investigação *Performa* em 12 junho de 2015.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/4q8q8cc1/flash.html>.

- Gravações das improvisações para pandeiro e pedais em áudio:

[1] Primeira sessão de improvisação gravada na Universidade de Aveiro em 26 de setembro de 2014 para o diário audiovisual.

Link para o áudio: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/1nrfwa5fsm/flash.html>.

[2] Segunda sessão de improvisação gravada na Universidade de Aveiro em 26 de setembro de 2014 para o diário audiovisual.

Link para o áudio: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/27n0fjic5w/flash.html>.

[3] Primeira sessão de improvisação gravada na Universidade de Aveiro em 28 de setembro de 2014 para o diário audiovisual.

Link para o áudio: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/6d807o791/flash.html>.

[4] Segunda sessão de improvisação gravada na Universidade de Aveiro em 28 de setembro de 2014 para o diário audiovisual.

Link para o áudio: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/1urzungk50/flash.html>.

[5] Sessão de improvisação gravada na Universidade de Aveiro em 29 de setembro de 2014 para o diário audiovisual.

Link para o áudio: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/26gx3yv0ak/flash.html>.

- Gravações das performances e estudos da obra *Temazcal* de Javier Alvarez e pedais em áudio e vídeo:

[1] Performance da obra *Temazcal* de Javier Alvarez gravada na participação na lição inaugural do Programa Doutoral em Música do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro no dia 12 de Outubro de 2012.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/vb6xdo7fd/flash.html>.

[2] Performance da obra *Temazcal* de Javier Alvarez do recital realizado no dia 7 de fevereiro de 2012 na Universidade de Aveiro.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/1sft5glclz/flash.html>.

[3] Áudio de sessão de estudo da obra *Temazcal* de Javier Alvarez realizada no dia 14 de dezembro de 2011 na minha casa em Aveiro.

Link para o áudio: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/2pkffn0mv0/flash.html>.

[4] Áudio da parte da maraca, sem o *tape*, da sessão de estudo da obra *Temazcal* de Javier Alvarez realizada no dia 14 de dezembro de 2011 na minha casa em Aveiro.

Link para o áudio: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/93frijvhq/flash.html>.

- Performance da obra *Bongo-0* de Robert Sierra apresentada em recital no dia 5 de fevereiro de 2015 na Universidade de Aveiro.

- Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/8pen3odjz/flash.html>.

- Sessão de estudo da obra *Bongo 0* de Robert Sierra, realizada no dia 4 de junho de 2014.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/c7oliaks2/flash.html>.



- Performance da obra *Le Grand Jeu* de Bruno Mantovani gravada no dia 3 de abril de 2014 no Gretua, Universidade de Aveiro.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/vb6xdo3ca/flash.html>.

- Performance da versão para cinco congas, tocadas com a mão, da obra *Composition in Blue, Grey and Pink* de Andrew Ford apresentada em recital no dia 5 de fevereiro de 2015 na Universidade de Aveiro.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/e5u4ocydf/flash.html>.

- Sessão de estudo da obra *Composition in Blue, Grey and Pink* de Andrew Ford, realizada no dia 20 de janeiro de 2015.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/ejv5z19ry/flash.html>.

- Sessão de estudo da primeira frase rápida da obra *Composition in Blue, Grey and Pink* de Andrew Ford em combinação com a marcha de Miguel ‘Anga’ Diaz, realizada em novembro de 2015.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/8bdu5aq6n/flash.html>.

- Sessão de estudo da primeira segunda rápida da obra *Composition in Blue, Grey and Pink* de Andrew Ford em combinação com o padrão José Luis ‘Changuito’ Quintana ambientado na montagem de cinco congas de Miguel ‘Anga’ Diaz, realizada em novembro de 2015.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/2lo4msyl9l/flash.html>.

- Sessão de estudo da terceira frase rápida da obra *Composition in Blue, Grey and Pink* de Andrew Ford em combinação com a marcha de Miguel ‘Anga’ Diaz, realizada em novembro de 2015.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/29755pdhkh/flash.html>.

- Sessão de estudo da quarta frase rápida da obra *Composition in Blue, Grey and Pink* de Andrew Ford em combinação com o padrão José Luis ‘Changuito’ Quintana ambientado na montagem de cinco congas de Miguel ‘Anga’ Diaz, realizada em novembro de 2015.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/29755pdia9/flash.html>.

- Apresentação da obra *Composition in Blue, Grey and Pink* de Andrew Ford no encontro de investigação *Post’ip* em 10 de dezembro de 2015 na Universidade de Aveiro.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/1aiehfgtw/flash.html>.

- Sessão de estudo da obra *Estudio 5 para Steel Drum* de Javier Alvarez, realizada no dia 11 de maio de 2014.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/vb6xdo961/flash.html>.

- Apresentação no encontro de investigação *Performa* em 12 de junho de 2015 completa. Contém as peças *Asi el Acero* de Javier Alvarez e minha *Improvisação para Pandeiro Brasileiro e Pedais*.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/1qhnmjwpbw/flash.html>.

- Sessão de estudo gravada na Universidade de Aveiro no dia 5 de novembro de 2014 para o diário audiovisual. Contém as peças: *Estudio 5 para Steel Drum* de Javier Alvarez; meu arranjo para marimba solo da obra *Tacho* de Hermeto Pascoal; *Bongo-0* de Robert Sierra; o arranjo para violino, violoncello, maracas *llaneras* e bateria de Sofia Leandro para *El cruzao* de Ricardo Sandoval (joropo venezuelano); a variação 21 BWV 988 de J. S. Bach ambientada para marimba solo; e minha *Improvisação para Pandeiro Brasileiro e Pedais*.

Link para o vídeo: <https://educast.fccn.pt/vod/clips/2ftnoct7us/flash.html>.

- Concerto realizado na Universidade de Aveiro com a clarinetista Olalla Rodriguez no dia 26 de maio de 2014. Contém as peças *Estudios Cinco* para *Steel Drum* de Javier Alvarez, o duo para clarinete e tambopr de mão, tocado com o *zarb* iraniano, de Áskell Másson *Season Fantasy on a Japanese Poem*, O duo de François Sarhan *Imagination* com texto de Jan Svankmajer e o solo para caixa clara de Carlos Stasi *Canção Simples para Tambor*.

Link para o vídeo: <https://educast.fcn.pt/vod/clips/1mlciub0ii/flash.html>.

- Recital realizado no dia 5 de fevereiro de 2015 na Universidade de Aveiro.

Link para o vídeo: <https://educast.fcn.pt/vod/clips/zzk93tp4l/flash.html>.

- Recital realizado no dia 3 de Abril de 2014 na Universidade de Aveiro.

Link para o vídeo: <https://educast.fcn.pt/vod/clips/1tlwegt509/flash.html>.

- Recital realizado no dia 4 de fevereiro de 2013 na Universidade de Aveiro.

Link para o vídeo: <https://educast.fcn.pt/vod/clips/13hu7fi4hh/flash.html>.

- Recital realizado no dia 7 de fevereiro de 2012 na Universidade de Aveiro.

Link para o vídeo: <https://educast.fcn.pt/vod/clips/vb6xdo6hp/flash.html>.

## Transcrição da entrevista realizada com Marcos Suzano em novembro de 2013

**Bruno:** Queria que você me falasse, (tentasse resumir já que imagino que é muito extenso), que você acha que foi importante para a construção da linguagem do pandeiro brasileiro (a existência desse instrumento e tal)?

**Suzano:** O que foi importante? O choro.

**B:** o Choro né

**S:** É. O choro foi uma musica que... na verdade o pandeiro é... Ele entrou no choro depois né. O choro quando começou a ser feito, quando foi tocado nos primórdios, né, (Joaquim Calado, Chiquinha Gonzaga) não tinha ritmo né (não tinha ritmista não tinha nenhum instrumento de percussão). E pandeiro foi o primeiro a ser... a entrar ,na figura do João da Baiana né, do Grupo de Pixinguinha entendeu?

**B:** Sim.

**S:** Que é quam fazia uma tradução mais afro assim da coisa né. Isso que é uma coisa muito interessante assim né.

**B:** Massa. Tem gravação disso? São os oito batutas?

**S:** Cara, assim se tiver é daquelas caquéticas né?

**B:** (Risos). Se você fosse me falar então assim: alguns panderistas importantes. Esse então sem dúvida...

**S:** É. João da Baiana, Jorginho do pandeiro. Ele a família inteira né. O Jorginho, o Celsinho, o Neto e o Netinho, os caras são geniais né. E Jackson do pandeiro... E.. Gilberto D`ávila. Também importantíssimo o Gilberto D`ávila, seu Gilberto era importantíssimo.

**B:** Maravilha. Então a segunda pergunta (ela é mais direta assim): primeiro, você conhece método de pandeiro?

**S:** Conheço, o Vina Lacerda e o Pinduca que tem um método muito interessante de pandeiro, difícil mas interessante, entendeu?

**B:** Difícil por que?

**S:** Por que ele utilizou uma notação um pouco complicada de leitura sabe? Para leitura é um pouco complicada. Ele usou uma notação um pouco complicada, quem não tem muita prática de leitura sofre um pouquinho para traduzir as ideias.

**B:** Entendi. E tem o método do Betão?

**S:** Esse eu num saco não.

**B:** E a contribuição desses métodos? Você acha que esses métodos contribuem pro pandeiro hoje em dia? Como você vê isso? Na verdade eu quero é... são duas perguntas... na verdade é a terceira pergunta: A contribuição desses métodos e estudos e a contribuição dessa com a notação do pandeiro e a do Carlos Stasi também, com essa coisa de escrever, como você vê isso?

**S:** Acho que isso funciona muito mais para a internacionalização da coisa. Entendeu? Os músicos de outros países, e outros planetas (risos), né, que têm acesso à leitura e conhecimento musical já na formação escolar, entendeu, acho que eles traduzem muito mais rápido o que agente tá querendo explicar. Como no Brasil você começa a escrever uma partitura e os cara falam: pô, isso aí é grego para mim. Tá entendendo(risos). Então quer dizer, na verdade isso não é muito funcional. É melhor a tradição... assim você passar as ideias através do som e da imagem, com DVD's, do que da escrita entendeu? Mas no Japão por exemplo, funciona muito bem. Nas minhas aulas lá eu escrevo tudo. O nível de aproveitamento é altíssimo. Por que eles estudam música desde criança entendeu? E o que não é o nosso caso aqui, não é o caso do Brasil. Que a música na escola, pô, não rola entendeu? Essa que é a questão maior né?

**B:** Legal demais! Obrigado

**S:** Acho que esse é o maior problema né?

**B:** Sim sem dúvida! A gente tem esse déficit eu acho.

**S:** Exatamente.

**B:** Legal demais cara! Eu nunca vi nada seu escrito, tenho curiosidade para saber como você escreve.

**S:** Cara meu método é... eu escrevo muito simples. Sabe como eu resolvi, a maneira que eu resolvi assim para escrever? É da maneira mais simples possível. Em uma linha só

né. E eu acabei criando onomatopéias do som. Na verdade não é nem onomatopéia, eu criei um código para cada tipo de... por exemplo para sete notas. E coloco tudo em uma linha só. Como quando você tá tocando pandeiro, você subentende que o agudo está sempre presente. Né? Por que quando você faz uma nota grave a platinela também vai soar. Então eu não preciso de uma linha complementar para colocar o grave nem colocar a condução dos agudos numa linha separada. Entendeu? Então por exemplo, o grave é o “G”, o tapa é o “T”, o agudo com os dedos é o “D”, o agudo com o punho é o “P”. Entendeu? O grave com o dedo médio é o "GDM" e as abafadas são o “G” e “GDM” cortado entendeu? Então eu escrevo a ideia assim, e numa linha só. Foi a maneira mais fácil de fazer com que meus alunos entendessem a minha ideia. Coloco a acentuação em cima quando é necessário ter um acento entendeu? Essa é que a questão.

**B:** Acho que já vi isso aí com o Paulinho Silva.

**S:** Isso inclusive no meu DVD... Eu tenho um DVD né? Que eu lancei por um produtora alemã, pela Calango que, nesse DVD tem lá umas frasezinhas escritas assim sabe? Eu explico mais ou menos isso e assim, o método é muito bom, a parte escrita é bem superficial, só um guia rápido assim né. Mas muita gente usa, esse troço, acabo usando à bessa aí, para divulgar me deixou bastante feliz. Foi muito prático, mas muito prático mesmo. Principalmente para aquele cara que... tem preguiça de aprender a ler, a verdade é essa. (Risos)

**B:** (Risos) Meu, muito obrigado e boa viagem, quebra tudo.

**S:** Valeu Bruno, tá jóia. Falou cumpadi. Abraço