

**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Escola de Música**

**Mateus Espinha Oliveira**

A presença de instrumentos de percussão da música popular na música de concerto: estudo e performance de *Íris* para berimbau solo, de Alexandre Lunsqui; *Concerto para Pandeiro*, de Tim Rescala; e *Boreal III* para chocalhos e eletrônica, de Guilherme Bertissolo.

**Mateus Espinha Oliveira**

A presença de instrumentos de percussão da música popular na música de concerto: estudo e performance de *Íris* para berimbau solo, de Alexandre Lunsqui; *Concerto para Pandeiro*, de Tim Rescala; e *Boreal III* para chocalhos e eletrônica, de Guilherme Bertissolo.

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha

Belo Horizonte

2015

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador e apoiador em diversos momentos de minha formação, Fernando Rocha. A Greg Beyer, por algumas poucas mas fundamentais aulas sobre a peça *Íris*. A Alexandre Lunsqui, Vina Lacerda, Randy Gloss e vários outros que me enviaram, tão solícitamente, partituras, dissertações e outros textos necessários a este trabalho. A Guilherme Bertissolo, pela extrema paciência e pelo trabalho de compor uma obra especialmente para este trabalho.

A todos os colegas de trabalho e estudo que contribuíram com pequenas sugestões e atitudes que foram sempre muito úteis para minha dissertação



**Resumo** Este trabalho se propõe a discutir a execução de peças de música de concerto escritas para instrumentos provenientes da música popular. O foco do trabalho está nas implicações para o intérprete do uso de instrumentos fora da tradição musical ocidental em obras contemporâneas. Neste trabalho estão incluídas três peças, *Íris*, de Alexandre Lunsqui, *Concerto para Pandeiro e Quatro Instrumentos*, de Tim Rescala, e *Boreal III*, de Guilherme Bertissolo. São abordadas diversas questões inerentes à execução destas peças, tais como a técnica dos instrumentos envolvidos e as diversas possibilidades e escolhas interpretativas possíveis para cada um deles. Para tal, busco embasamento no trabalho de diversos intérpretes reconhecidos pelo seu trabalho com estes instrumentos, tanto no campo da música popular quanto no da música de concerto. Também foram usados métodos, trabalhos acadêmicos, vídeos e livros para abordar as possibilidades de cada instrumento. Além disso, há uma pequena discussão musicológica acerca da recontextualização destes instrumentos. Dentro deste projeto foi encomendada uma peça, *Boreal III*, a qual teve a colaboração do intérprete, que mostrou e comentou diversas possibilidades dos instrumentos usados na peça.

**Palavras chave:** Percussão; performance; berimbau; pandeiro; chocalhos brasileiros.

**Abstract** This work proposes to discuss the performance of concert music pieces written for popular music originated instruments. The focus of the work is on the implications for the performer of the use of instruments out of western music tradition in contemporary works. In this work are included three pieces, *Íris*, of Alexandre Lunsqui, *Concerto para Pandeiro e Quatro Instrumentos*, of Tim Rescala, and *Boreal III*, of Guilherme Bertissolo. I approach several issues inherent to the execution of these pieces, such as the technique of the instruments involved and the various possibilities and interpretive choices possible for each of them. For such, I seek a basis in the work of several performers recognized for their work with this instruments, both in the fields of popular music and concert music. Were also used methods, academic works, videos and books to approach the possibilities of each instrument. Besides that, there is a small musicological discussion around the re-contextualization of these instruments. Inside this project it was commissioned one piece, *Boreal III*, witch had the colaboration of the performer, who showed and commented diverse possibilities of the instruments used on it.

**Keywords:** Percussion; performance; berimbau; pandeiro; brazilian rattles.

## Sumário

1	Introdução .....	7
2	Uso de elementos da música popular na música de concerto. ....	9
2.1	Antecedentes históricos .....	9
2.2	Repertório contemporâneo específico para percussão usando instrumentos da música popular .....	15
3	Alexandre Lunsqui e sua abordagem do berimbau .....	19
3.1	O berimbau.....	19
3.2	Íris .....	23
3.3	Considerações estéticas acerca de <i>Íris</i> .....	25
3.4	Autenticidade e identidade .....	28
3.5	Considerações sobre a performance de <i>Íris</i> .....	30
3.6	<i>Íris</i> : Aspectos Interpretativos .....	32
4	Concerto para pandeiro, de Tim Rescala .....	45
4.1	O PANDEIRO.....	45
4.2	O contexto social do Choro e o <i>Concerto para Pandeiro</i> .....	49
4.3	A notação e a técnica do pandeiro.....	52
4.4	Considerações sobre a execução do "Concerto para Pandeiro". ....	58
4.4.1	1º Movimento: "Choro".....	58
4.4.2	2º Movimento: "Seresta". ....	65
4.4.3	3º Movimento: Frevo .....	68
5	Boreal III, de Guilherme Bertissolo .....	77
5.1	Chocalhos.....	78
5.1.1	Caxixis .....	80
5.1.2	Patangome.....	83
5.1.3	Caracaxá .....	86
5.2	<i>Boreal III: aspectos interpretativos</i> .....	88
6	Considerações finais .....	97
7	Anexos .....	101
7.1	Partitura do <i>Concerto para Pandeiro e Quatro Instrumentos</i> : Transcrição do autor 101	
7.2	Lista de peças contendo instrumentos populares.....	107
7.3	Exercícios para o berimbau usando duas pedras .....	111
7.4	Bula para notação do pandeiro e berimbau .....	112

## Lista de Figuras

Fig. 1: Lunsqui, 2012, p. 1 .....	24
Fig. 2: Lunsqui, 2012, p.3. ....	24
Fig. 3: RITMO IÚNA: notação: Déo Lemba (LEMBA, 2002, P. 59) .....	31
Fig. 4: Representação de <i>plastic rhythm</i> (LUNSQUI, 2009, p. 5). ....	32
Fig. 5: Trecho de <i>Íris</i> (LUNSQUI, 2012, p. 2). ....	33
Fig. 6: Primeiros compassos do <i>click track</i> feito para <i>Íris</i> . ....	35
Fig. 7: Primeiros compassos de <i>Íris</i> : exemplo da notação (LUNSQUI, 2012, p. 1).....	36
Fig. 8: Tampão usado para prender o berimbau ao corpo. ....	36
Fig. 9: Desacelerando e acelerando seguido por rulo com os dedos (LUNSQUI, 2012, p. 2-3).....	37
Fig. 10: Transição entre trecho rítmico para seção com rulos (LUNSQUI, 2009, p. 2). ....	38
Fig. 11: Trecho que utiliza mudanças de alturas (dó, ré e réb).....	39
Fig. 12: Espuma com buracos: apoio para as pedras. ....	39
Fig. 13: Foto com exemplo de Miranda (2013, p. 31) sobre a forma de se tocar a segunda pedra.....	40
Fig. 14: Figura com marcações no berimbau (BEYER, 2004, p. 159). ....	41
Fig. 15: Figura com ataques pressionados no arame e acelerando para rulo com alteração das notas (LUNSQUI, 2012, p. 4). ....	41
Fig. 16: Sons raspados da moeda (linhas inferiores), sons pressionados no arame (linhas superiores). Obtenção de três notas e polirritmias (LUNSQUI, 2012, p. 5).....	42
Fig. 17: Dobrão com sulcos (BEYER, 2004, p. 158). ....	42
Fig. 18: Glissandos no berimbau (LUNSQUI, 2012, p.7).....	43
Fig. 19: Transição entre glissandos e rulos na cabaça (LUNSQUI, 2004, p. 8). ....	43
Fig. 20: Baqueta serrilhada usada em <i>Íris</i> . ....	44
Fig. 21: Bula da notação de Luiz D'Anunciação (D'ANUNCIACÃO, 1993, p.16). ....	53
Fig. 22: Trecho da peça <i>Dança para Pandeiro Estilo Brasileiro e Oboé</i> , de Luiz D'Anunciação (D'ANUNCIACÃO, 1993, p.45). ....	53
Fig. 23: Trecho com notação de ritmo do pandeiro (BOLÃO, 2003, p.25).....	54
Fig. 24: Notação do cavalo-marinho (SOUZA, 2011, p. 87). ....	54
Fig. 25: Exemplo da notação de Carlos Stasi (LACERDA, 2007, p. 47). ....	55
Fig. 26: Trecho com notação e manuações de caixa-clara (WILCOXON, 1945, p.68).56	
Fig. 27: Compassos 27 (esqu.) e 28 (dir.) da parte de pandeiro do <i>Concerto para Pandeiro</i> (RESCALA, p.1). ....	57
Fig. 28: Compasso 25 do <i>Concerto para Pandeiro</i> (RESCALA, 1992). Transcrição do autor (esq.) e versão original (dir.).....	59
Fig. 29: Compasso 28 do <i>Concerto para Pandeiro</i> . Transcrição do autor (esqu.) e versão original (dir.). ....	60
Fig. 30: Compasso 37 do <i>Concerto para Pandeiro</i> . Transcrição do autora (esqu.) e versão original (dir.). ....	61

Fig. 31: Execução alternativa para compasso 13 do <i>Concerto para Pandeiro</i> . Transcrição do autor. ....	62
Fig. 32: Compasso 60 do <i>Concerto para Pandeiro</i> . Transcrição do autor (esqu.) e versão original (dir.). ....	62
Fig. 33: Compasso 86 do <i>Concerto para Pandeiro</i> . Transcrição do autor (esq.) e versão original (dir.). ....	63
Fig. 34: Possibilidade alternativa para o compasso 86 do <i>Concerto para Pandeiro</i> . Transcrição do autor. ....	63
Fig. 35: Compasso 105, 106 e 107 na grafia de Rescala (1992). ....	64
Fig. 36: Compasso 107 do <i>Choro</i> (transcrição do autor): execução de rulos de ponta e punho. ....	64
Fig. 37: Compasso 14 da "Seresta" (transcrição do autor). ....	65
Fig. 38: Padrão da "levada" da Seresta usado por Oscar Bolão (transcrição do autor). .	66
Fig. 39: Compasso 7 da partitura de Rescala do Concerto para Pandeiro e Quatro Instrumentos. ....	66
Fig. 40: Compasso 22 da partitura de Rescala. ....	67
Fig. 41: Compasso 22 da <i>Seresta</i> , como tocado por Oscar Bolão (transcrição do autor). .....	67
Fig. 42: Compasso 26 da partitura de Rescala. ....	67
Fig. 43: Compasso 26 da Seresta. Solução de Lacerda (2007, p. 24). ....	67
Fig. 44: Compasso 26 da <i>Seresta</i> : opção do autor (esq.) e de Oscar Bolão (dir.). ....	68
Fig. 45: Padrões de frevo (LACERDA, 2007, p.96). ....	69
Fig. 46: Padrão do frevo na partitura de Tim Rescala, compasso 26. ....	69
Fig. 47: Padrão de frevo citado por Sampaio (2004, p. 53). ....	69
Fig. 48: Padrão nº 8 de frevo de Sampaio (2004, p. 53): toques definidos (esqu.). Padrão de frevo nº8 de Lacerda (2007, p. 96): rulo na ponta dos dedos (dir.). ....	70
Fig. 49: Parte A dos pandeiros 1 e 2 de Lacerda (pags.119 e 125): efeito de pergunta e resposta (surdos de 1ª e 2ª). ....	71
Fig. 50: Exemplos para exercícios de sestinas de Sampaio (2007, p. 36). ....	72
Fig. 51: Exercícios de sestinas: elaboração do autor. ....	72
Fig. 52: Exercício de sestinas com graves incluídos: elaboração do autor. ....	73
Fig. 53: Compasso 166 do <i>Frevo</i> , parte do pandeiro. ....	73
Fig. 54: Compassos 83 a 86 do <i>Frevo</i> . Interpretação e transcrição do autor. ....	74
Fig. 55: Solução alternativa para os compassos 83 a 86 do <i>Frevo</i> . Transcrição do autor. .....	74
Fig. 56: Compasso 165 do <i>Frevo</i> (RESCALA, 192, P. 4). ....	75
Fig. 57: Compasso 165 do <i>Frevo</i> . Interpretação de Lacerda (esqu.) e do autor (dir.). ...	75
Fig. 58: Compasso 175 do <i>Frevo</i> (RESCALA, 1992, p. 5). ....	75
Fig. 59: Compasso 175 do <i>Frevo</i> . Interpretação de Lacerda (esqu.) e do autor (dir.). ...	76
Fig. 60: Solução alternativa para o compasso 175 do <i>Frevo</i> . ....	76
Fig. 61: Sugestão de Anunciação de se tocar os caracaxás no <i>Choros nº8</i> (ANUNCIACÃO apud GIANESELLA, 2012, p. 118). ....	79
Fig. 62: Figura com a grafia do toque do "mineiro" (SOUZA, 2011, p.92). ....	79
Fig. 63: Ritmo da música <i>Raga</i> , transcrição do autor. ....	81



Fig. 64: Notação de <i>Caxixando</i> (SOUZA, 2012, P. 1).	82
Fig. 65: Algumas das posições de toque de <i>Caxixando</i> (SOUZA, 2012, p. 2).	82
Fig. 66: Posições de golpes do caxixi (MULLER, 2012, p. 32).	83
Fig. 67: Movimento das esferas dentro do patangome.	85
Fig. 68: Padrão de patangome com movimento “para cima” (LUCAS, 2002, p. 196)..	85
Fig. 69: Algumas variações de patangome (LUCAS, 2002, p. 204).	85
Fig. 70: Padrão rítmico do caracaxá segundo Souza (2011, p.98).	87
Fig. 71: Padrões de caracaxá transcritos por Guerra-Peixe (2007, p. 52).	87
Fig. 72: Padrão de chocalho encontrado na faixa "Instrumentos do 'caboclinho índios africanos', presente no CD 2 do disco <i>Mário de Andrade- Missão de Pesquisas Folclóricas</i> (SESC-SP, 2007). Transcrição do autor.	87
Fig. 73: À esquerda: ataques com sons típicos (centro da pauta) e movimento lateral (extremidade da pauta). À direita: espiral com movimentos circulares (BERTISSOLO, 2015).	89
Fig. 74: Movimento básico e movimento lateral.	89
Fig. 75: Notação de ataques do caxixi (esq.) e notação de rulos (dir.) (BERTISSOLO, 2015).	90
Fig. 76: Início de <i>Boreal III</i> . Movimentos circulares seguidos de ataques "laterais".	91
Fig. 77: Ataque lateral do caracaxá: movimento "para fora" e "para dentro".	91
Fig. 78: Figura com setas na partitura indicando o sentido do movimento (BERTISSOLO, 2015).	91
Fig. 79: Trecho da partitura com apogiaturas nos caracaxás (BERTISSOLO, 2015, p. 1).	92
Fig. 80: Movimento executado nas apogiaturas do caracaxá.	92
Fig. 81: Trecho "ágil, rítmico" (BERTISSOLO, 2015, p. 2).	93
Fig. 82: Figura do desacelerando (BERTISSOLO, 2015, p. 2).	93
Fig. 83: Movimentos realizados pelo caxixi em <i>Boreal III</i> .	94
Fig. 84: Terceiro compasso da página 4 (BERTISSOLO, 2015).	95
Fig. 85: Terceiro compasso da página 5 (BERTISSOLO, 2015).	95
Fig. 86: Caxixis utilizados em <i>Boreal III</i> .	96
Fig. 87: Pantangomes utilizados em <i>Boreal III</i> .	96
Fig. 88: Partitura de "Choro": 1º movimento do "Concerto para Pandeiro. Transcrição do autor, pág. 1.	101
Fig. 89: Partitura de "Choro": 1º movimento do "Concerto para Pandeiro. Transcrição do autor, pág. 2.	102
Fig. 90: Partitura de "Choro": 1º movimento do "Concerto para Pandeiro. Transcrição do autor, pág. 3.	103
Fig. 91: Partitura de "Seresta": 2º movimento do "Concerto para Pandeiro. Transcrição do autor, pág. 1.	103
Fig. 92: Partitura da "Seresta": 2º movimento do "Concerto para Pandeiro". Transcrição do autor, pág. 2.	104
Fig. 93: Partitura de "Frevo": 3º movimento do "Concerto para Pandeiro. Transcrição do autor, pág. 1.	104

Fig. 94: Partitura de "Frevo": 3º movimento do "Concerto para Pandeiro. Transcrição do autor, pág. 2. ....	105
Fig. 95: Partitura de "Frevo": 3º movimento do "Concerto para Pandeiro. Transcrição do autor, pág. 3. ....	106
Fig. 96: Exercícios para berimbau utilizando duas pedras (criação do autor). ....	111

# 1 Introdução

Este trabalho se destina ao estudo de três peças de concerto para percussão que envolvem instrumentos da música popular. O foco da pesquisa está no intérprete, em pensar no preparo necessário e em quais são os atributos necessários para se tocar bem peças desta natureza. Neste trabalho analiso principalmente as questões técnicas das peças estudadas, abordando as técnicas tradicionais dos instrumentos populares e também aquelas feitas especialmente para as obras aqui comentadas. Faço também uma pequena discussão musicológica abordando a relação entre música popular e música de concerto nestas obras.

As peças aqui estudadas são *Íris*, de Alexandre Lunsqui, para berimbau solo, *Concerto para Pandeiro e Quatro Instrumentos*, de Tim Rescala, para pandeiro solista, violão, flauta, contrabaixo e piano, e *Boreal III*, de Guilherme Bertissolo, para chocalhos brasileiros e eletrônica em tempo real. *Íris* é uma peça solo com características voltadas para a música contemporânea, o *Concerto para Pandeiro e Quatro Instrumentos* é uma peça para instrumento solista que mescla referências das duas áreas, popular e erudita, e *Boreal III* é também voltada para a música contemporânea, porém com o uso de eletrônica.

Para falar da técnica e das formas de se tocar estes instrumentos, me embasei em textos acadêmicos e também em métodos (SAMPAIO, 2004, 2007, BOLÃO, 2003, LACERDA, 2007, 2010, D'ANUNCIACÃO, 1993, SOUZA, 2011, SUZANO, 2008, MIRANDA, 2013 e BEYER, 2004). Para a pequena discussão musicológica, usei os textos de autores como Turino (2008), Feld (2005), Blacking (1973), Stasi e Lacerda (2007), além das observações presentes em textos de intérpretes e compositores, como Beyer (2004), Lunsqui (2009) e Álvarez (1989).

Como abordo aqui a música popular e a música de concerto, é importante definir o que quero dizer quando me refiro a cada um destes termos. Por música de concerto, entendo a música de tradição ocidental, também chamada de música erudita. Já a música popular é um termo de definição mais difícil, pois pode abordar uma gama enorme de estilos musicais, que vão desde as músicas folclóricas até o *jazz*, passando pelo repertório também diversificado das músicas de consumo de massa. Tinhorão (2001, p. 153-154) afirma haver dois tipos de música popular, "a da gente do mundo rural (presa historicamente a um modelo de vida coletiva) e a do moderno mundo urbano contemporâneo do poder das cidades (sujeita às regras do individualismo burguês)". Os instrumentos abordados neste texto são provenientes de ambos os seguimentos da música popular acima descritos, possuindo, cada um deles, características bem diversas. O berimbau, o pandeiro e o patangome, por exemplo, são instrumentos que vêm de contextos sociais bem diferentes, todos de origem popular. O pandeiro vem de um contexto mais urbano, o patangome, apesar de estar presente também em manifestações populares urbanas, tem sua origem em um ambiente rural. Neste texto, entretanto, estes instrumentos são abordados fora de seu contexto tradicional, estando eles inseridos na música de concerto. É isto o que têm em comum

aqui cada um destes instrumentos, provenientes de universos tão distintos: o fato de estarem presentes em obras de um gênero musical diferente daquele da sua origem. Quando menciono aqui o termo "música popular" me refiro não somente a um estilo musical, mas a gêneros musicais provenientes de diversas culturas populares diferentes. O meu interesse, no presente texto, está em falar sobre a associação da música de concerto com estas diversas culturas, estando o meu foco no papel do intérprete ao tocar peças que possuam esta associação.

A minha primeira motivação para esta pesquisa veio do fato de eu ser um instrumentista que sempre teve ligação com a música popular, porém com formação acadêmica na percussão clássica. O meu gosto pelas duas áreas me levou ao interesse por peças desta natureza. Outra motivação veio da peça *Temazcal*, de Javier Álvarez, para maracas e eletrônica.

Esta peça utiliza padrões do *'joropo'*, gênero musical venezuelano, e é uma peça tocada em todo o mundo por diversos intérpretes importantes. Nas 'notas para performance' da peça, incluídas na partitura, o compositor faz um comentário sobre o uso dos padrões rítmicos presentes na partitura. Álvarez (1984, p.2) diz o seguinte: "Eles podem ser combinados livremente para criar maiores estruturas rítmicas e padrões de ornamentação. Outras variações e ornamentações destes padrões são desejáveis e deixadas para o intérprete".

Sobre este texto, Jeremy Muller (2012, p. 48) tece a seguinte questão: "Onde se adquire vocabulário para ornamentação e variação destes padrões?". E prossegue: "Os exemplos na partitura são muito limitados e não apresentam desafios técnicos para se tocar as maracas, eles tampouco nos dirigem a quaisquer nuances que possam estar disponíveis para o instrumento" (MULLER, 2012, p. 48). Sendo assim, a capacidade do intérprete de conseguir ornamentações e variações dos padrões de maracas é fundamental para que a peça seja bem executada.

Outras questões surgem a partir deste questionamento: como abordar uma peça como estas? "Onde está a informação sobre a performance? (...) Que tipo de músico é destinado a tocar estas peças? (MULLER, 2012, p. 48)". Estas e outras questões são algumas das que permeiam esta dissertação. Espero clarear um pouco sobre o preparo necessário ao intérprete, além de fornecer algumas sugestões de possibilidades para a boa execução destas peças.

Um ponto importante a ser destacado está em *Boreal III*, que foi escrita especialmente para este projeto para ilustrar algumas das ideias aqui presentes. A peça foi feita com a participação do intérprete ao fornecer ao compositor informações relativas aos instrumentos e sua técnica. Com base nestas informações, Bertissolo compôs uma peça usando as sonoridades destes instrumentos, porém em outro contexto, o da música contemporânea, envolvendo o uso da eletrônica.

## 2 Uso de elementos da música popular na música de concerto.

### 2.1 Antecedentes históricos

O uso da percussão na música de concerto foi, desde o início, visto como uma forma de os compositores ampliarem as possibilidades timbrísticas em sua música. Os instrumentos de percussão foram vastamente explorados a partir do século XX, pois essa busca por novas sonoridades foi uma tendência neste momento histórico (BLADES, 1992). Cope (2001, p. 66) também nos fala do uso da percussão na música do século XX e sobre sua associação à necessidade da busca de novas sonoridades, passando inclusive pelo uso de instrumentos fora da tradição clássica ocidental. Por fim, John Cage (1937), em sua obra *Credo: The Future of Music*, também aborda o uso da percussão como forma de ampliação do leque de sons pelo compositor moderno: "Qualquer som é aceitável para o compositor de música percussiva; ele explora o academicamente proibido campo de sons 'não musicais' até onde é manualmente possível" (CAGE, 1937).

Além das possibilidades trazidas pelo uso da percussão, muitos compositores também fizeram uso de instrumentos não ocidentais em suas composições, não somente de percussão, mas também de outras famílias de instrumentos. Schwartz e Godfrey falam de Lou Harrison, Alan Hovhaness e Henry Cowell, entre outros (GODFREY, SHWARTZ, 1993):

Como muitos descobriram, as músicas de culturas não-ocidentais oferecem não somente um vasto tesouro de sons que são ainda frescos, mas também um amplo aspecto de possibilidades alternativas nos contextos rituais e sociais da música (GODFREY, SCHWARTZ, 1993, p. 195).

No livro *Music Since 1945- Issues, Materials and Literature*, (GODFREY, SHWARTZ, 1993) encontramos um capítulo inteiro dedicado a este assunto. Várias obras são citadas para ilustrar este fato. Entre os diversos usos de elementos não ocidentais enumerados neste capítulo estão o uso de melodias e ritmos turcos por Mozart, as rapsódias e danças húngaras de Brahms e Liza, melodias pentatônicas no ciclo de canções *Das Lied von der Erde*, de Mahler, e as assimilações folclóricas de obras de Bartók e Kodály, até chegar a Alan Hovhaness, que incorporou inúmeros instrumentos orientais em sua obra, e Toru Takemitsu, que usou a flauta japonesa *shakuhachi*, além de vários gongos e tan-tans (GODFREY, SCHWARTZ, 1993). Todos estes exemplos dados por Godfrey e Schwartz, nos mostram como os instrumentos provenientes de músicas populares são utilizados dentro da música de concerto, e como eles vieram a ganhar importância na busca de novas sonoridades pelos compositores do século XX em diante. Outro depoimento que fala sobre o uso de instrumentos não ocidentais na música clássica do século XX, é o de Alex Ross (2007, p. 516), que nos fala que "agora a música clássica é o mundo; deixou de ser européia", e que, está, portanto, cada vez mais sujeita a elementos exteriores à sua tradição.

Historicamente, o uso de instrumentos da música popular dentro da música de concerto não é assim uma coisa tão nova, como nos atesta Butler (2004), em seu artigo presente no *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Aqui, ele fala da presença de elementos da música popular dentro da música clássica como algo que acontece já há algum tempo, ao mesmo tempo que associa o uso de elementos da música popular ao modernismo e à inovação:

A música popular dentro do estilo clássico não é uma novidade (ela está lá, transformada, em Mozart), mas sob pressões modernistas muitos trabalhos musicais se tornaram muito mais claramente híbridos, já que diferentes estilos estão lá misturados em uma só obra (BUTLER, 2004, p. 83).

Lacerda também nos fala sobre a utilização de formas musicais populares dentro da obra de Schubert, discorrendo sobre o uso deste compositor do gênero tradicionalmente popular das canções dentro de sua obra (LACERDA, 2007, p. 20). Ele, além de situar este uso de elementos populares na arte erudita como um fato já antigo, também fala do uso desta como elemento inovador. Para tanto chega a citar um comentário do compositor húngaro Bèla Bartok, em que este fala que o estudo da música camponesa "abriu a possibilidade de emancipação plena do predomínio total do sistema maior/menor" (BARTOK apud LACERDA, 2007, p. 24). Os compositores minimalistas também buscaram na música popular, mais particularmente na africana, fontes de inspiração que os conduziram a inovações em seus trabalhos. Alex Ross (2007) nos fala da influência da música popular na música de compositores minimalistas como Steve Reich, Philip Glass e Terry Riley. E Lacerda (2007, p. 30) diz de Reich que ele "vai a Gana atrás de compreender novas polifonias; ele realiza seus próprios estudos e compõe também a partir de parâmetros daí absorvidos".

Godfrey e Schwartz (1993, p. 195) colocam, dentro de um contexto de inovação musical, a presença de elementos provenientes da música popular entre as principais formas de uso de elementos não ocidentais na música clássica. Entre os muitos exemplos citados por eles estariam o uso de melodias e ritmos brasileiros no balé de Milhaud, *Le boeuf sur le toit* (1919), e em sua peça para piano, *Saudades do Brasil* (1921), e as apropriações de elementos do flamenco na música de compositores como Manuel de Falla e Maurice Ravel.

O nacionalismo também foi uma tendência musical que agregou vários elementos da música popular dentro da música clássica. Para Walter (2004, p. 287), "o conceito de 'povo' foi central para o clima nacionalista político dos anos 30" e, como consequência disso, "era natural que os compositores invocassem conceitos como 'o povo' e 'a nação' como justificativa para suas obras". Para ele, esse clima de nacionalismo político fez com que vários compositores se voltassem a conceitos que remetessem às tradições de suas músicas nacionais (WALTER, 2004, p. 287). E, baseando-se nestes conceitos, falou, sobre nações da península ibérica e do novo mundo:

Voltar-se a tradições nacionais da música séria era impossível para nações que não possuem estas tradições, particularmente países da

Península Ibérica, América Latina e os Estados Unidos. Como consequência, um esforço foi feito então para as músicas autóctonas folclóricas tradicionais (WALTER, 2004, p. 290).

Thomas Turino (2003, p. 176) explica o nacionalismo de forma bastante crítica, esclarecendo melhor essa questão do nacionalismo político presente neste período histórico, e segundo ele nas composições deste estilo "as práticas culturais locais são 'reformadas' à luz de técnicas, estética e conceitos 'modernos'". Para Turino (2003, p. 175), o nacionalismo foi parte de uma esforço ideológico para a criação de uma identidade nacional, no qual a música seria um dos elementos para o reforço da ideia de nação para um dado povo. Para ele, dentro do nacionalismo:

(...) o que é tipicamente expressado é que uma 'nova' cultura nacional será forjada a partir do 'melhor' da cultura local combinado com o 'melhor' da cultura 'moderna' (cosmopolita). Os elementos locais são importantes para distinção emblemática e para promover a identificação com o país. Os aspectos cosmopolitas são importantes para criar iconicidade<sup>1</sup> com outros estados-nação e como base de aceitação e popularidade no exterior (TURINO, 2003, p. 176).

Exemplo deste movimento, o mexicano Carlos Chávez chegou a usar vários instrumentos folclóricos mexicanos dentro de algumas de suas peças, além de abordar sempre temas nacionais mexicanos. Michael Walter (2004, p. 291) nos dá o exemplo da peça *Xochipilli-Macuilxóchtli*, de 1940, para quatro sopros e seis percussionistas, que usava uma grande variedade de tambores indígenas. Além, é claro, da sua importante *Sinfonia Índia*, de 1935-6, baseada em temas indígenas (WALTER, 2004, p. 291).

As inovações de Chávez foram descritas por Béhague de maneira a conciliar tanto um pensamento musical modernista, quanto a ideologia nacionalista descrita por Turino. Segundo ele "suas tentativas de reconstruir a música indígena pré-colonial por fim se constituiu como um pretexto para escrever música de um novo caráter- tudo em linha com a ideologia nacionalista prevalecente" (BÉHAGUE apud WALTER, 2004, p. 291). Ou seja, ao mesmo tempo em que usava os sons das diferentes culturas presentes no México na tentativa de descobrir novas sonoridades, também aderiu ao pensamento nacionalista de seu tempo.

No Brasil este pensamento também existiu e podemos vê-lo expresso de maneira bem marcante no *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade. Neste ensaio, Andrade fala da necessidade de dar à música produzida no Brasil um caráter nacional. Segundo ele, este período da história do Brasil, "especialmente nas artes, é o de nacionalização" (ANDRADE, 1928, p. 5). Estaríamos em um "período de construção" no qual o Brasil deveria sair de um "primitivismo", que dominava a realidade nacional do momento, e, para sair deste "primitivismo", que não seria "estético" e sim "social", a "arte nacional" teria um papel importante, e os compositores deveriam assumir o seu

---

<sup>1</sup> O conceito de "icon", vem de Charles Peirce, e foi utilizado por Thomas Turino para falar sobre as maneiras como as pessoas percebem a música. Em sua obra *Music as Social Life*, Turino fala sobre este conceito. Para mais informações sobre o tema, ver: Turino, 2008, p.6.



papel neste cenário compondo músicas que se enquadrassem nesta "arte nacional" (ANDRADE, 1928, p. 5). E assim diz que:

uma arte nacional não se faz com escolha discrecionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada (ANDRADE, 1928, p. 4).<sup>2</sup>

Os critérios para a elaboração música brasileira deste período deveriam ser os de "nacionalizar a nossa manifestação" (musical), refletindo as "características musicais da raça". E, "onde que estas estão?", pergunta o próprio Andrade, "na música popular", responde (ANDRADE, 1928, p. 6).

Na música brasileira, o compositor de maior destaque neste período, Heitor Villa-Lobos, também se identificou em parte com a estética nacionalista, e vemos em suas obras o uso de uma enorme gama de instrumentos populares brasileiros, além, é claro, de referências à nossa música popular. Segundo Wisnik, "Villa-Lobos deslanchou a sua fulminante trajetória a partir da convivência íntima do dado erudito da sua formação com o dado popular urbano, com o que projetou (...) um alcance violentamente mais amplo que o do nacionalismo ortodoxo" (WISNIK, 2004, p. 36).

Gianesella (2012) nos fala do uso de instrumentos brasileiros nas obras orquestrais de Villa-Lobos. Ao falar da grande capacidade de orquestração deste compositor, ele diz o seguinte:

E logicamente com a percussão, em que ele explora, além de nossos ritmos, a riqueza tímbrica do rico arsenal de instrumentos típicos brasileiros nunca antes utilizados nas orquestras sinfônicas, como a cuíca, o roncador, o tambu-tambi, os camisões, o tamborim, etc. Desta forma ele consegue nos remeter a um universo genuinamente brasileiro (GIANESELLA, 2012, p. 110).

Gianesella usa as seguintes obras para demonstrar a presença destes instrumentos populares brasileiros na obra de Villa-Lobos: *Uirapuru*, *Choros nº 8*, *Bachianas Brasileiras nº 8*, *Choros nº 6*, *Choros nº 10*, *Choros nº 9*, *Choros nº 12*, *Bachianas Brasileiras nº 2* e *Descobrimento do Brasil*. (GIANESELLA, 2012, p. 112). Todas elas utilizam um grande número de instrumentos brasileiros. Além dos acima citados, estão presentes o reco-reco, o coco, caracaxá, chocalho de madeira, *xucalho de metal*, matraca e vários outros. Mais especificamente na série de composições dos *Choros*, Villa-Lobos trabalha uma "matriz popular urbana, amalgamada com blocos de outras informações, primitivas negras e indígenas, rurais, suburbanas e cosmopolitas - da vanguarda européia", sendo esta junção de elementos o que significava, para ele, o

---

<sup>2</sup> O conceito de "arte desinteressada", em oposição ao de "arte interessada", é elaborado por Andrade e quer dizer, a grosso modo, que é "desinteressada" a arte que tem somente fins contemplativos, e "interessada" a arte que se destina a um fim objetivo, por exemplo, o calendário agrícola. Este conceito tem certa semelhança com o de "*participatory*" e "*presentational music*", elaborados por Thomas Turino e que serão discutidos mais adiante neste texto.



"problema' brasileiro (a sinfonização e a ordenação do tumulto musical nacional)" (WISNIK, 2004, p. 136).

Postas a parte todas as polêmicas<sup>3</sup> que envolvem o período musical nacionalista no Brasil, já que este não é o foco deste trabalho, esta influência da música popular segue sendo recorrente na criação musical brasileira:

(...) a arte nacionalista nunca deixou de atrair. Seja porque coloca com alguma coerência a necessidade de se inspirar no popular, seja porque tem à mão os elementos que pode usar para denunciar algumas mazelas (SQUEFF, 2004, p. 88).

Neste sentido, "saem as fórmulas conciliadoras entre a vanguarda e o nacionalismo" (SQUEFF, 2004, p. 88). Squeff (2004, p. 88) nos dá alguns exemplos de vanguardistas que usam elementos populares em suas obras, entre estes, cita a obra *Unkrimakrinkrin*, de Marlos Nobre, obra esta que aborda a relação entre índios e brancos, incluindo motivos indígenas que permeiam a linguagem da peça, porém estando estes em um tratamento fora do sistema tonal. Outros vanguardistas que recorreram a ideias musicais provenientes do universo popular, segundo Squeff (2004, p. 89), seriam Bruno Kiefer e Edino Krieger, que "chegaram à atonalidade pelo nacionalismo".

A presença destes elementos exteriores à cultura ocidental e provenientes das músicas populares foi também polêmico e gerou críticas de diversas naturezas, tanto de jornalistas, quando dos próprios compositores. Podemos citar um comentário de Jacques Lonchampt acerca da peça *Rebounds*, para percussão múltipla (usando bongôs e uma *tumba*, ambos de origem caribenha) de Iannis Xenakis. Segundo ele, *Rebounds* é uma peça sem qualquer "contaminação folclórica" (LONCHAMPT apud XENAKIS, 1989). Este comentário nos dá a impressão que esta "contaminação folclórica" seria um aspecto negativo que não estaria presente na obra de Xenakis, sendo esta uma obra de "música pura" (LONCHAMPT apud XENAKIS, 1989)<sup>4</sup>. Esta oposição, segundo Santos (2014, p. 3), pode ser também vista como a oposição de uma cultura marginal e outra dominante.

Alguns compositores chegaram a usar os instrumentos não ocidentais para criticar a linguagem da música erudita. Michael Colquhoun, em sua peça *Das Guiro*, tenta ironizar cânones da música clássica, e a maneira como ela se põe como superior a outras culturas. Colquhoun diz que tem usado o guiro "como um ícone pessoal para atacar a música ocidental e sua propaganda idiotice" (COLQUHOUN apud STASI, 2011, P. 145). Outra peça que envolve a crítica à música erudita, utilizando-se de instrumentos não ocidentais, é *Exotica*, de Mauricio Kagel. Nesta peça pede-se ao intérprete que ele toque algum instrumento não europeu. Segundo Santos (2014, p. 4), "(...) Kagel deseja

---

<sup>3</sup> Vários autores já escreveram artigos abordando a estética nacionalista e as questões que a envolvem. Entre eles cito Walter (2004), Béhague (1993), Turino (2003), Wisnik (2004), Squeff (2004) e Andrade (1928).

<sup>4</sup> Em artigo de 2014, Santos nos fala muito bem sobre esta oposição entre "contaminação folclórica" e "música pura".

que o músico toque instrumentos que não saiba tocar, e isso resulta em sons provocativos: uma metáfora à forma de representação imperialista do outro pelo ocidente"<sup>5</sup>.

Além de terem sido usados como crítica à música ocidental, o uso de instrumentos da música popular também pode acabar por "trazer o exótico à luz do mundo" (STASI, 2011, p.139). Segundo Stasi, (2011, p. 139) " a busca do exótico, desde a incorporação dos primeiros instrumentos de percussão, sempre foi uma tônica na música 'ocidental' ". Curiosamente, a preocupação com o exótico também foi uma preocupação de Mário de Andrade, em sua defesa da arte nacionalista. Segundo ele, "se a gente aceita como brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo que é exótico até pra nós" (ANDRADE, 1928, p. 9). Ou seja, desde que se começou o uso destes instrumentos dentro da música ocidental a associação deles com o exótico e com as culturas "periféricas" de onde eles provêm também aconteceu.

Sendo assim, podemos ver que instrumentos exteriores à tradição europeia foram usado de diversas formas, por diversos compositores, e, apesar de ser recorrente em vários deles, não significou uma tendência isolada dentro da música de concerto. Estes instrumentos foram usados tanto como tentativa de descoberta de novos timbres e sonoridades, tanto quanto forma de afirmação de um conceito de nação ainda em formação, quanto como forma de crítica à própria música erudita.

Em um contexto em que diversos compositores de raízes não europeias escrevem músicas usando elementos de seus países e locais de origem, também observamos o fato de que há uma forte influência da música ocidental dentro de outras linguagens musicais presentes no mundo. Sobre este assunto, Jonathan Stock (STOCK, 2004, p. 18), em seu artigo do livro *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, nos fala de vários aspectos de mudanças passadas pelas músicas de vários países não ocidentais. Ele cita mudanças na estrutura e na técnica de se tocar vários instrumentos tradicionais, na adoção de instrumentos ocidentais em músicas de culturas não ocidentais, do impacto do rádio e das novas formas de difusão da música, que fizeram com que mudanças no pensamento musical de diversas culturas acontecessem, de instituições como os conservatórios, que também auxiliaram a entrada de novos elementos dentro de músicas tradicionais, além de várias outras formas de mudanças ocasionadas pela maior presença da música ocidental em culturas não ocidentais. As músicas erudita e popular vem então, se influenciando mutuamente.

---

<sup>5</sup> Para mais informações sobre o tema da marginalização de instrumentos de percussão, assim como sobre o uso destes para críticas à linguagem musical ocidental, sugiro as leituras de um artigo de Santos (2014) e, especialmente, o livro e a tese de doutorado de Stasi (1998 e 2011).

## 2.2 Repertório contemporâneo específico para percussão usando instrumentos da música popular

Nesta seção abordo um pouco o histórico das peças específicas para percussão escritas para instrumentos da música popular. Falarei aqui de algumas peças importantes e farei também um levantamento de várias peças que utilizam instrumentos populares.

Um primeiro exemplo a ser citado são as peças *Rítmicas 5* e *Rítmicas 6*, de Amadeo Roldán, compostas entre 1929 e 1930, que estariam entre as primeiras obras escritas somente para percussão. Alguns escritores, como Graciela Paraskevaídís (2002, p.10-15) argumentam que elas foram escritas antes mesmo de *Ionisation*, de Edgard Varèse. Nestas obras observa-se a presença massiva de instrumentos populares de percussão latino-americanos, como claves, cencerros, bongôs e vários outros. Porém, estes instrumentos não são usados simplesmente como elementos timbrísticos. Percebe-se na obra elementos característicos da música popular cubana, como, por exemplo, o padrão da clave cubana, padrão este que norteia os percussionistas dos grupos de salsa e é fundamental neste estilo musical. Além disso, os instrumentos sinfônicos da peça, como o tímpano e o bumbo, "são utilizados pelo compositor de maneira muito semelhante aos demais, ou seja, utiliza técnicas de execução da música popular, tais quais tocar no corpo do instrumento, abafar os sons com a mão ou com as baquetas, ou tocar em diferentes partes da pele para obter diferentes sonoridades (...)" (GÓMEZ, 2010).

Roldán era um compositor ligado à estética nacionalista. Mesmo fora desta estética, encontramos vários exemplos de compositores que também utilizaram instrumentos provenientes da música popular.

As rítmicas de Amadeo Roldán devem ser as primeiras peças a serem mencionadas devido à sua importância histórica, porém há uma peça que tem uma importância especial entre as peças de percussão escritas para instrumentos populares: *Temazcal*, de Javier Álvarez.

Esta é uma peça, composta em 1984, para maracas e eletrônica, e talvez a peça mais conhecida e executada mundialmente para um instrumento popular. Ela utiliza uma maraca específica, tocada no *zoropo*, gênero musical venezuelano, e tem como característica marcante a improvisação constante do intérprete ao tocar a peça. Em sua tese de doutorado, Jeremy Muller fala sobre a importância desta obra, alegando que, com sua sofisticação, ela "criou uma mudança de paradigma na interpretação das maracas" (MULLER, 2012, p. 43). Ele também diz que: "*Temazcal* essencialmente estabeleceu o tom para obras semelhantes que virão a seguir" (MULLER, 2012, p. 88). Esta peça foi composta para um músico venezuelano, flautista de formação, chamado Júlio Toro, integrante de um importante grupo venezuelano que mescla a música folclórica de seu país com o jazz e outras músicas, chamado *Ensamble Gurrufío*. Júlio Toro é, assim, um profundo conhecedor da cultura e música de seu país. A presença,

não só do instrumento vindo do contexto musical popular, mas também da linguagem tradicional deste instrumento é descrita da seguinte maneira por Muller:

O ritmo é criado de maneiras fascinantes através da tradição venezuelana das maracas e Álvarez estava evidentemente consciente disto através de sua colaboração com Luís Júlio Toro. É certamente evidente que as técnicas, timbre, fraseado e ritmo, todos existem na dianteira da música em *Temazcal* (MULLER, 2012, p. 45).

Em *Temazcal*, o intérprete é levado a mesclar alguns pequenos padrões sugeridos pelo compositor criando fraseados maiores, que " (...) resultam de suas reações aos movimentos sugeridos a ele pelos pulsos da fita (ÁLVAREZ, 1989, p.218). O compositor descreve o porque de achar interessante a liberdade improvisatória dada ao intérprete, que está livre para desenvolver frases dentro da música, em dois motivos:

Primeiramente, em que o intérprete deve, pela própria natureza da obra, se engajar em uma escuta ativa e quase dançar para que consiga tocar a peça. Em segundo lugar: essa simples abordagem quebra o conceito de que a fita é uma camisa de força: em *Temazcal* é possível interpretar livremente o material sugerido, mas, ainda sob estas condições aparentemente livres, os pontos de sincronização invariavelmente continuam extremamente precisos enquanto a resposta ao material da fita continua bastante pessoal (ÁLVAREZ, 1989, p.218).

Importante salientar que a forma com a qual se tocam as maracas dentro do *zoropo*, seu contexto mais natural, já é bastante improvisatória, com o intérprete reagindo à melodia, à forma da música e à improvisação dos outros participantes, além de improvisar ele também, tocando de maneira bem livre. É possível que esta forma de tocar do maraqueiro venezuelano tenha inspirado Álvarez a sugerir este tipo de interpretação em sua peça.

Álvarez também compôs duas outras peças importantes para instrumentos tradicionais, *Así el Acero*, para *steel drums* e eletrônica, e *Shekere*, para xquerê e eletrônica. Sendo, talvez, o compositor mais importante a escrever para este tipo de instrumentos.

Também para as maracas venezuelanas foi escrito o *Pataruco: Concerto for Venezuelan Maracas and Orchestra*, de Ricardo Lorenz. Segundo Muller (2012, p.54), este foi o primeiro concerto já escrito para as maracas, sob encomenda da Chicago Sinfonietta para o percussionista Ed Harrison, este, um ex-timpanista da Orquestra Sinfônica da Venezuela, que aprendeu sobre as maracas com o conhecido maraqueiro venezuelano Máximo Teppa.

Outros compositores também escreveram peças importantes para instrumentos de percussão populares. O porto-riquenho Roberto Sierra, por exemplo, escreveu uma peça para bongô solo, chamada *Bongo-O*. Na bula desta peça ele acrescenta um texto que diz: "*Bongo-O* segue a mesma linha da música afro-caribenha, de forma que o ritmo é o principal parâmetro. Nesta peça, os bongôs são usados da maneira tradicional (...)"

(SIERRA, 1982, p.IV). Ele ainda finaliza dizendo: "*Bongo-O* não é uma mera transcrição da música folclórica. Esta obra extrai a essência folclórica da música afro-caribenha e a apresenta em uma dimensão totalmente diferente" (SIERRA, 1982, p. IV).

Roberto Sierra (1987) também escreveu outra peça para instrumentos populares de percussão: *Mano a Mano*. Sua instrumentação é composta de maracas, congas, bongôs, claves e cencerros, além de um *bomba drum*, instrumento proveniente da República Dominicana. Ele tem ainda uma peça para percussão solista e grupo de câmara chamada *Bongo +*. Nesta peça o percussionista deve tocar bongôs, congas, maracas, *guiro*, *cencerros*, *wood blocks*, marimba e xilofone.

Outra peça importante é *Corps à Corps* (1978), de Georges Aperghis, para zarb solo, instrumento iraniano de percussão, com récita de um texto e grande apelo cênico. Também posso citar *Variações Rítmicas*, de Marlos Nobre (1963), para piano e percussão, usou uma cuíca aguda, *xocalho de metal*, afoxê, reco-reco, 5 agogôs, pandeiro, tamborim e três atabaques, e *Tambourines* e *3 Tambourines*, de Rupert Kettle, para diferentes pandeiros.

Entre trabalhos que devem ser mencionados estão o de Carlos Stasi e Luiz Guello, com o Duo Ello, no qual são tocadas várias composições de Stasi para diferentes instrumentos de percussão, muitos deles de origem popular. Stasi também se destaca por seu trabalho com o reco-reco, instrumento que estudou profundamente, sendo o assunto de sua tese de doutorado (STASI, 1998).

Também importante é o trabalho do grupo californiano *Hands On'Semble*, que mescla instrumentos provenientes de várias partes do mundo nas suas peças. Parte das composições do grupo é norteadas, entre outras coisas, por aspectos estruturais de músicas de várias partes do mundo, como a música indiana e africana. Um exemplo desta mescla de linguagens e instrumentos não ocidentais na linguagem de concerto está, por exemplo, na peça *X-Mas In Goa*, de Randy Gloss. Esta peça é escrita para tabla e pandeiro. O pandeiro é escrito em notação ocidental, enquanto a tabla é escrita na notação silábica indiana. A estrutura rítmica da peça também é baseada em ciclos indianos de 8 ou 16 tempos. O compositor ainda sugere, nas notas de performance, a associação com o sistema indiano das talas, sugerindo que os ciclos nela presentes seriam aqueles chamados, na Índia, de *adi tal* e *tin tal* (GLOSS, 2003, p. 66).

Ainda interessante é destacar o trabalho do compositor Paulo C. Chagas, compositor baiano radicado nos Estados Unidos, que usa como temática de várias de suas composições as religiões afro-brasileiras, especialmente o candomblé, e, portanto, utiliza diversos instrumentos desta manifestação em sua obra, sendo frequente entre a instrumentação de suas obras a menção a "instrumentos afro-americanos" (vide lista de obras nos anexos).

O próprio berimbau, instrumento tratado neste texto, tem já diversas peças compostas para ele. Alexandre Lunsqui, escreveu, além de *Íris*, para berimbau solo, algumas outras peças, são elas: *Repercussio*, para sexteto de berimbaus, *P-Orbital*, para

nove instrumentos e berimbau, *Glaes*, para berimbau/percussão e piano, e *Diogenes' Lantern*, para marimba solo com introdução no berimbau.

Além de Lunsqui, outros compositores também escreveram para o berimbau. Eduardo Reck Miranda escreveu a sua peça *Zenrimbau*, para conjunto de berimbaus em uníssono, Ney Rosauo já escreveu a sua *Cadência para Berimbaus*, para berimbau solo, marimba, xylofone, congas e surdo, Tim Rescala tem a sua peça *Música para Berimbau e Fita Magnética*, e o compositor Guilherme Bertissolo, gaúcho radicado na Bahia, escreveu *M'Bolumbumba 4*, para berimbau, eletrônica em tempo real e uma bailarina. Um caso a se destacar é o do percussionista norte-americano Greg Beyer, que compôs já várias peças para este instrumento, destacando-se a peça *Bahian Counterpoint*, para berimbau e caxixi, com acompanhamento em DVD, e também *Vou-me embora*, para berimbau solista, grupo de sopros e coro feminino ou infantil.

### 3 Alexandre Lunsqui e sua abordagem do berimbau

Alexandre Lunsqui, natural de São Paulo, é atualmente professor de composição e harmonia na UNESP (Universidade Estadual Paulista), tendo estudado em instituições como UNICAMP (bacharelado), *University of Iowa* (mestrado), *Columbia University* (doutorado) e no IRCAM (*Institute de Recherche et Cordination Acoustique/Musique*). Já teve peças executadas por diversos grupos de música clássica brasileiros e internacionais, para citar alguns, *New York Philharmonic*, *Argento Chamber Ensemble*, *Ensemble Reconsil Viena*, entre outros (disponível em: [http://lunsqui.com/cv\\_lattes\\_lunsqui.pdf](http://lunsqui.com/cv_lattes_lunsqui.pdf) > visualizado em 25/07/2015).

A peça *Íris*, para berimbau solo, estudada neste trabalho foi encomendada pelo percussionista norte-americano Greg Beyer no ano de 2001, tendo depois sido revisada no ano de 2012, quando uma nova versão foi feita. A versão aqui estudada é a segunda, de 2012. O nome *Íris*, vem de um jogo de palavras envolvendo a família de instrumentos à qual o berimbau pertence, arcos musicais, e a palavra arco-íris, a partir da semelhança das palavras Lunsqui deu o nome à peça de *Íris* (BEYER, 2004, p.182).

Com a composição desta peça Lunsqui buscou encontrar novas sonoridades do berimbau, somadas também à suas técnicas tradicionais de execução.

Propor novas formas de tocar o berimbau é uma maneira de investigar alguns dos aspectos históricos e técnicos relacionados ao instrumento. Eu queria criar (...) algo 'mais complexo', algo que pudesse escapar do uso tradicional do berimbau. Ao fazer isto eu estaria sendo fiel às minhas crenças musicais como compositor contemporâneo e às complexas questões sociais e culturais que acompanham este instrumento (LUNSQUI apud BEYER, 2004, p. 182).

Com este pequeno texto Lunsqui descreve, em conversa com Beyer, como pretendia abordar o berimbau em *Íris*. Antes, porém, de me aprofundar no estudo da peça, falarei sobre o berimbau, suas características e origens.

#### 3.1 O berimbau

Começo a falar sobre o berimbau citando o verbete de Mário Frungillo (2003):

**Berimbau:** Cordof. perc. S.m., pl.= 'berimbaus'- Não confundir com "*birimbao*" [espan.]. Este é um "*arco musical*" feito de um ramo de árvore comum no Estado da Bahia, chamada *biriba* (*Rollinia* ou *Duguetia*), tendo entre 1,20 e 1,55m de comprimento (em algumas regiões diz-se que deve ter 7 palmos), com um arame tensionado entre as extremidades, de modo que essa tensão provoque o envergamento da madeira, adquirindo a forma de um "*arco*". Na porção em torno de um quarto do comprimento desse arco é amarrada uma "*cabaça*" cortada ao meio, de modo que o cordão passe em torno do instrumento (da corda e da madeira), tensionando um pouco mais o arame. A abertura da "*cabaça*" fica voltada para o instrumento. O "*instrumentista*" segura o "*arco*" verticalmente com a "*mão*"



esquerda de modo que o cordão que prende a “cabaça” fique entre os dedos médio e anular. Entre o polegar e o indicador é segurado uma moeda ou ‘ruela’ e metal. É sustentado de modo que a “cabaça” fique na altura do estômago do instrumentista. Na “mão” direita é colocado um “caxixi” com a alça em torno dos dedos médio e anular. Entre o polegar e o indicador é segura uma “vareta” de madeira ou bambu (*Bambusa vulgaris*), da qual derivou o nome “berimbau-de vara”, com cerca de 14” de comprimento. É com ela que se percute o arame por meio de articulações do pulso, em alguns casos com amplo movimento para que o “caxixi” sacuda junto. A moeda da “mão” esquerda é encostada na corda, provocando um nó de vibração que altera a altura do som (mais agudo). Basicamente o instrumento produz 2 sons, com e sem moeda, mas a destreza do “instrumentista” pode permitir variação maior. Além disso, a mão esquerda pode aproximar e afastar a abertura da “cabaça” da barriga do músico (origem da expressão “berimbau-de-barriga”), fazendo que essa caixa de ressonância seja abafada ou não. A destreza do instrumentista também pode provocar outros tipos de variação do ressonador, emitindo até um tipo de ‘glissando’ de timbre com movimentos de aproximar e afastar a “cabaça” de sua barriga. É instrumento tradicional do estado da Bahia, por influência africana, sobretudo dos “arcos” “hungo” (ou “humbo”) de Luanda, do “mbolumbumba”, “kambulumbumba” (sudoeste de Angola), do “nkungu” e do “rucumbo”. Não confundir o “birimbao” [espan.], termo foneticamente similar ao nome dado a “guimbarde”. Algumas denominações derivam do nome de língua ‘Quimbundo’, dado à “cabaça” que complementa sua construção, “rikúngú” no singular. Derivam assim os nomes “ricongo”, “rucungo”, “rucumbo”, “oricungo”, “orucungo”, “aricungo”, “lucungo”, “humbo”, “hungo” ou “hungu”. O nome no plural é “makúngú”, do qual derivaram, “mkungo”, “nkungo”, “macungo”, “matungo”, “mutungo”, “gunga” (2) e “gongo” (4). Na língua ‘Umbundo’ o nome é “ombumbumba”, do qual derivou “bucumbumba”, e o já citado “mbolumbumba”. O nome “berimbau” parece ter derivado de uma mistura de “birimbao” (nome ibérico do “mirliton”, percutido junto aos lábios) e do “arco-de-boca” africano, similar ao “urucungo” na época da colonização. Apesar de ser um instrumento de poucos recursos e identificado com a dança-jogo da ‘capoeira’, tem sido esporadicamente utilizado em música erudita. Na ‘capoeira’ é usado pelo menos um instrumento, e na ‘capoeira’ estilo ‘Angola’ três deles, denominados “gunga” (grave), “médio” (médio) e “viola” (agudo), geralmente com tamanhos quase iguais mas “cabaças” de tamanhos correspondentes à altura do som. A primeira peça sinfônica em que aparece é o poema sinfônico-coral ‘Gangazuma’ (1959) composta por Mário Tavares. Luiz A. Anunciação pede o instrumento afinado em ‘sol’ na peça “Motivos Nordestinos”, trio com flauta e “vibrafone” (1975). Além dos já citados, é chamado também de “barimbau”, “birimbau”, “berimbau-de-vara”, “marima” (Maranhão, Brasil), “thomo”, “gobo”, “violam” (Luanda, África) e “sambi” (FRUNGILLO, 2003, p. 39-40).

Como dito no fim deste verbete, o berimbau é um instrumento associado à capoeira, o que também é dito por Luís da Câmara Cascudo (1954, p.100) ao descrever este instrumento em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, no verbete de nome



"berimbau-de-barriga". Esta associação (berimbau e capoeira) é para qualquer brasileiro um fato bastante óbvio, porém Kay Shaffer nos diz que nem sempre o berimbau esteve associado à capoeira: "Nossa impressão é que a associação do jogo com o instrumento só ocorreu bem tarde, talvez somente no fim do século XIX" (1977, p. 33). Shaffer diz isso para afirmar que o primeiro lugar onde este instrumento foi associado à dança da capoeira no Brasil, foi o estado da Bahia, e que deste partiu para os demais estados (1977, p. 33). Segundo ele (1977, p. 33), nos demais estados onde a capoeira teria existido sem o berimbau, ela acabou logo após o término dos problemas dos capoeiristas com a polícia, e que, na Bahia, a associação do berimbau com a capoeira fez com que o esporte seguisse existindo, até ser reintroduzido no Rio de Janeiro por mestres baianos, o que espalhou novamente a capoeira pelo país.

Além da associação com a capoeira, podemos ressaltar no verbete de Frungillo a origem africana do berimbau, classificado por ele como um "arco musical". Shaffer (1977, p. 8), que também define o berimbau como um arco musical, menciona regiões da África do Sul e Central como regiões africanas onde pode-se encontrar outros arcos musicais semelhantes ao berimbau e descreve alguns destes instrumentos. Mukuna (2000, p. 111) nos fala da provável herança bantu presente na morfologia e até mesmo no material musical usado no berimbau tocado no Brasil. Entre os povos bantu ele identificou principalmente os grupos habitantes da região hoje ocupada pelos países de Angola e da República Democrática do Congo. Segundo Mukuna (2000, p. 165) o berimbau " (...) extraiu seu modelo dos vários arcos musicais populares na área banta, onde a escravidão foi praticada. O que é mais interessante é a sobrevivência do material musical que foi adaptado para uma função diferente". Para falar desta permanência do material musical ele cita uma conversa particular que teve com Gehard Kubik. Segundo ele Kubik teria realizado trabalhos de campo em Angola e "(...) ele tocou algumas gravações que fizera do arco musical em Angola, onde se podia observar as semelhanças com os padrões usados na Bahia pelos jogadores de capoeira" (MUKUNA, 2000, p. 165). Outro dado interessante sobre a influência africana na capoeira é a influência também da cultura yorubá. Ainda que os arcos musicais sejam instrumentos de origem bantu, houve na capoeira uma mistura com aspectos da cultura yorubá, muito presente na Bahia. Isso fica claro quando observamos o fato de que, na capoeira angolana, o grupo instrumental é composto de três berimbaus. Este agrupamento de três instrumentos é comum na cultura yorubá, como se pode perceber em músicas com essa influência, como o candomblé e os tambóres batá, de Cuba, que têm ambos três tambores como pilar do seu grupo instrumental. Beyer (2004) nos fala um pouco sobre isso:

Logo quando a capoeira estava perdendo a sua *raison d'être* original, e assim enfrentando uma possibilidade real de extinção, para sobreviver ela cooptou traços musicais yorubás. Sem muita vontade de perder suas características bantu, a capoeira se segurou à ideia de manter o arco musical como um traço especificamente angolano. Em nenhum lugar da África os arcos musicais são tocados em grupos de três; este é um fenômeno distintivamente brasileiro que mostra uma clara influência inter-cultural (BEYER, 2004, p. 58).

O berimbau é, principalmente, aprendido por aqueles que desejam aprender o jogo da capoeira, e seu ensino e execução segue as necessidades da utilização deste instrumento dentro do jogo, valorizando os toques para cada tipo diferente de jogo presente na capoeira. Neste contexto a principal figura de disseminação das maneiras de se tocar este instrumento é o "mestre". Podemos citar historicamente o mestre Bimba e o mestre Pastinha, como sendo mestres de influência decisiva na capoeira pois criaram, respectivamente, os estilos da capoeira regional e da capoeira Angola, os dois principais estilos de capoeira existentes hoje em dia (SHAFFER, 1977, p. 37). Entretanto há diversos mestres e escolas pelo Brasil que difundem as formas de se tocar o berimbau.

Fora do âmbito tradicional da capoeira, podemos citar alguns percussionistas que usaram o berimbau de maneira diferente. Dentro da música popular podemos citar Naná Vasconcelos, talvez a maior referência do instrumento hoje em dia, e também o argentino Ramiro Mussoto, que alcançou respeito na Bahia por sua habilidade e conhecimento do instrumento, tendo-o usado inclusive associado à música eletrônica.

Naná Vasconcelos é talvez a maior referência deste instrumento fora do contexto tradicional. O berimbau é ouvido em diversos trabalhos do artista com músicos como Milton Nascimento, Egberto Gismonti, Pat Metheny, Codona, Jan Garbarek e vários outros, além de sua bem sucedida carreira como artista solo. Segundo Beyer (2004, p. 62), "(...) Naná levou o berimbau bem além do âmbito de seu papel na capoeira". De fato, Naná não começou a tocar o berimbau no contexto da capoeira, e sim já durante seu processo de profissionalização como músico. Em entrevista a Beyer (2007, p. 49) ele menciona que começou a tocar o berimbau pelo fato de este instrumento simbolizar o estado da Bahia em um espetáculo cênico-musical no qual tocou entre 1964-65. Naná sempre utilizou vários elementos não tradicionais em sua maneira de tocar, como compassos em 7, que ele começou a executar sob influência do baterista norte americano Joe Morello (BEYER, 2007, p. 57), ou sons hoje característicos dele como um rulo na cabaça em que ele circula a baqueta em torno desta e sua voz cantando "uá-uá" juntamente ao vibrato da cabaça (BEYER, 2007, p. 51). Além disso, Beyer (2004, p. 23) cita o uso da segunda menor em um trecho do solo de Naná na música *O Berimbau*, em seu disco *Saudade*.

O berimbau também está presente na música erudita em peças de diversos compositores. Mais adiante no texto citarei muitos deles juntamente com as peças que escreveram para o instrumento. Há, porém, um intérprete fundamental para a prática deste instrumento dentro do contexto da música de concerto, que é Greg Beyer. Greg é um americano de formação como percussionista clássico que, devido a paixão pelo instrumento, incentivou vários compositores a escrever peças para o instrumento, tendo ele mesmo escrito várias e mantido um grupo de berimbaus na *Northern Illinois University*, onde leciona. Beyer também é responsável por uma série de novas técnicas acrescentadas ao instrumento.

## 3.2 Íris

A peça *Íris* é uma peça para berimbau solo que se enquadra no contexto relacionado à música de concerto. Apesar de ser escrita para um instrumento que, tradicionalmente é associado à capoeira, *Íris* possui todas as características de uma peça da música de concerto, sendo escrita dentro de uma estética mais próxima à música contemporânea do século XX e XXI. Em sua partitura, o compositor usa vários recursos técnicos não ligados à tradição do instrumento e se baseia em técnicas de composição ligados à música contemporânea ocidental. Ela não é a única peça escrita por Alexandre Lunsqui para o berimbau. Em sua tese de doutorado (LUNSQUI, 2009), além de *Íris*, ele menciona duas outras peças: *Repercussio*, para sexteto de berimbaus, e *P-Orbital*, para nove instrumentos e berimbau. Porém, há outras peças de sua autoria que envolvem este instrumento, elas são: *Glaes*, para berimbau/percussão e piano, e *Diogenes' Lanttern*, para marimba solo com introdução no berimbau. Ao observarmos o número de peças escritas por ele para o berimbau notamos que, obviamente, este compositor não tem uma relação superficial com o instrumento.

Sua tese de doutorado, usada aqui para falar sobre como o compositor vê a presença do berimbau em suas peças, fala principalmente sobre o uso do ritmo em suas composições, porém ela dedica um capítulo inteiro à presença do berimbau em sua música.

Nesta tese, Lunsqui escreve sobre sua forma de abordar a composição para o berimbau em três das peças acima mencionadas (*Íris*, *Repercussio* e *P-Orbital*). Uma das primeiras afirmativas acerca de sua maneira de usar este instrumento é a seguinte:

“Minha abordagem pessoal sobre o berimbau foi de pesquisar novas possibilidades técnicas, incorporando uma linguagem contemporânea ao mesmo tempo em que lido com os elementos históricos profundos intrínsecos ao instrumento. (...) Esta nova orientação para o instrumento, de forma alguma representa uma negação de suas tradições” (LUNSQUI, 2009, p. 47).

Através desta declaração, percebe-se a intenção do compositor em criar novas formas de se tocar o berimbau, porém sem desconsiderar seu passado e sua tradição. Esta peça é um solo que possui tanto elementos da técnica tradicional do berimbau, quanto elementos não tradicionais. O compositor utiliza aqui técnicas desenvolvidas exclusivamente para tocar esta peça.

Um exemplo acontece já no início da peça, quando deve-se utilizar ambas as mãos para se tocar a cabaça do instrumento, o que faz com que o instrumentista necessite do uso de um colar para prender o instrumento ao corpo, já que a mão que segura o instrumento deverá ser usada para tocar a cabaça. O que se percebe ao ver os primeiros compassos da peça, nos quais as mãos direita e esquerda tocam a cabaça.

**IRIS**  
Alexandre Lunsqui (2001)

região 1 (topo)
região 2 (alto)
região 3 (meio-alto)
região 4 (meio)

**Verga (parte superior)**  
 Cabasa MD - baqueta  
 ME - polegar  
 - demais dedos  
**Verga (parte inferior)**

Musical notation for Berimbau:  
 Time signature: 7/16  
 Dynamics: *ff*, *p*  
 Rhythmic patterns: triplets, eighth notes, sixteenth notes

Fig. 1: Trecho de *Iris* (Lunsqui, 2012, p. 1).

Lunsqui tenta, aqui, ampliar o universo sonoro do instrumento, sem, entretanto, deixar de dialogar com sua abordagem tradicional. Esta intenção é retificada adiante em seu texto:

Além das ideias conceituais acerca da história do instrumento, eu tentei gerar um espectro amplo de elementos sonoros baseados na luta entre as limitações técnicas do instrumento (restrições ergonômicas), em uma orientação mais microscópica do timbre e no uso (ou negação) de matrizes rítmicas comumente associadas ao instrumento (LUNSQUI, 2009, p. 48).

Em outro trecho da peça, Lunsqui usa a maneira tradicional de se tocar o berimbau, com a mão esquerda manuseando a pedra e a direita a baqueta. Ele, porém utiliza uma definição mais detalhada das notas, sugerindo inclusive a possibilidade do uso de duas pedras, para obter duas diferentes alturas, Ré e Ré bemol, e tendo ainda a nota Dó da corda solta do berimbau. Assim, mesmo ao usar a técnica tradicional do instrumento, ele tenta obter uma sonoridade não tradicional.

**MAIS RÁPIDO**

Musical notation for Berimbau:  
 Time signature: 7/16  
 Dynamics: *f*  
 Rhythmic patterns: triplets, eighth notes

Fig. 2: Lunsqui, 2012, p.3.

Em outro momento de sua tese, Lunsqui, ao falar da aparição de uma frase semelhante ao ritmo do samba em sua peça *Topografia Index 3A*, faz a seguinte afirmativa:

Para mim é um desafio levar o universo do samba (ou qualquer um equivalente) para uma linguagem musical complexa e para o mundo acadêmico. Por outro lado, eu rejeito completamente o tipo de nova música que simplesmente importa ritmos da música popular com o objetivo único de criar um referencial que irá eventualmente facilitar a

sua conexão com o ouvinte comum. Meu objetivo está em explorar as potencialidades destes ritmos de maneiras microscópicas em um ato deliberado de recontextualização (LUNSQUI, 2009, p. 27).

Esta ideia de “recontextualização” proposta por Lunsqui ao tratar o ritmo do samba, também foi dita sobre o berimbau. Percebemos isso ao ler o que Lunsqui diz sobre o uso do berimbau e sua função dentro da peça *P-Orbital*:

Até certo ponto, as técnicas do berimbau usadas nesta peça seguem as tradições do instrumento. Entretanto, aqui o berimbau é usado para gerar ruído, variando entre sons harmônicos e inarmônicos, que funcionam como ligação entre os vários tipos de materiais usados na peça. (...) Conscientemente evitando as armadilhas de estereótipos simplistas ao ser reforçado pelos instrumentos orquestrais, os sons do berimbau são completamente recontextualizados nesta peça (LUNSQUI, 2009, p.50).

Este conceito de “recontextualização” será aplicado ao uso do berimbau em *Íris*. Tendo ele em vista, farei algumas considerações estéticas sobre a obra e o uso do instrumento.

### 3.3 Considerações estéticas acerca de *Íris*

Obviamente não é comum ouvir o berimbau em salas de concerto ou no contexto da música erudita. Ainda que Lunsqui não tenha sido o primeiro e único a usar este instrumento no contexto da música de concerto, vide peças de Tim Rescala, Ney Rosauero, Eduardo Reck Miranda, entre outros, este é, e provavelmente sempre será, um instrumento visto como exterior à cultura da música clássica.

O berimbau, mais comumente, nos indexará à cultura da capoeira. Esta é uma cultura que se encaixa na definição de Thomas Turino (2008) de “*participatory music*”<sup>6</sup>, enquanto a música clássica é uma cultura que se encaixa no conceito de “*presentational music*”<sup>7</sup> (TURINO, 2008). A “recontextualização” de Lunsqui foi então tirar um instrumento de seu contexto “participatório” e colocá-lo em um contexto “de apresentação”. A partir disso, uma série de associações podem ser feitas por cada pessoa.

---

<sup>6</sup> Segundo Turino, músicas nas quais as pessoas envolvidas contribuem ativamente para toda a criação de sons e movimento dentro do evento musical, envolvendo canto, dança, palmas e outros tipos de interação. Em suma, é um tipo de música no qual a música não se distingue dos demais aspectos performáticos de um evento, tendo toda uma comunidade participando ativamente no seu acontecimento.

<sup>7</sup> Segundo Turino, um tipo de música no qual um grupo de músicos apresenta um número ou performance musical para uma plateia que escuta, havendo uma diferença clara entre aqueles que executam a performance e aqueles que a escutam, devendo isto acontecer em um ambiente propício para o evento, como teatros ou salas de concerto.

Ainda que os membros participantes de um grupo de capoeira possam fazer eventuais apresentações, estas não têm o mesmo caráter de uma apresentação como a de música clássica, e tampouco têm o mesmo público. Em um concerto clássico o grupo de pessoas que estará assistindo ao concerto terá outras características sociais, assim como outros interesses. O berimbau, visto por estas pessoas, neste contexto, gerará um significado completamente diferente para esta audiência do que ele visto em seu contexto tradicional. Um estímulo sonoro ou visual pode ser interpretado de diferentes maneiras, dependendo do contexto onde ele é visto ou da maneira como ocorre. Seteven Feld, em seu texto *Communication, Music and Speech about Music*, nos fala um pouco sobre este tipo de relação:

Eu respondo aos detalhes de uma performance de uma certa forma em um concerto ou clube, e de outra forma em casa com uma gravação ou uma partitura. (...) Estes níveis de experiência podem também ser combinados. Tendo respondido a uma experiência sonora em uma destas formas me faz não mais ser capaz de responder a qualquer outra destas experiências exatamente da mesma forma que respondia antes. A experiência não é apenas cumulativa, mas interativamente cumulativa. Nós raramente confrontamos sons que são totalmente novos, incomuns e sem âncoras experienciais. Portanto, cada experiência auditiva necessariamente conota audições passadas, presentes e futuras (FELD, 2005, p.83).

Assim, podemos dizer que, após assistir a uma performance do berimbau em um contexto de música clássica, um dos ouvintes pode fazer uma série de outras relações acerca deste instrumento, associações estas que ele não fazia antes. O mesmo pode se dar caso alguém pertencente a um grupo de capoeira veja o berimbau neste contexto. É muito difícil prever quais tipos de associações podem vir a ser feitas, porém podemos dizer que é bastante possível que outras relações de significado sejam feitas a partir deste tipo de experiência, sejam elas positivas ou negativas.

Associações diversas relacionando um estilo musical a outro foram fatores importantes para Lunsqui durante o processo composicional de *Íris*. Greg Beyer (2004, p. 181), percussionista para o qual Lunsqui escreveu a peça, nos conta em sua tese de doutorado o momento que ele propôs a Lunsqui a composição de *Íris*. Beyer mostrou a Lunsqui algumas canções provenientes do universo da capoeira e, ao cantar a palavra "mentira", surgiram ideias, por parte do compositor, a respeito do conceito da malandragem, conceito este que norteou a composição desta peça. (BEYER, 2004). A letra da música cantada por Beyer é a seguinte:

A história nos engana  
Diz tudo pelo contrário  
Até diz que a abolição  
Aconteceu no mês de maio  
A prova dessa mentira  
É que da miséria eu não saio. (Capoeira Angola from Salvador Brasil, Smithsonian Folkways Recordings, apud BEYER, 2004, p. 181)



Lunsqui, então, em depoimento a Beyer, explica um pouco este conceito relacionado a um trecho da peça:

(...) a forma em 7/16 sugere aprisionamento e rigidez. Paradoxalmente, esta seção tem uma qualidade sonora mais 'enevoada'. O conflito entre a forma restrita e o som real, sugere duas coisas: a contradição entre história e realidade (e a 'mentira' associada a isto), e a complementaridade entre corpo e alma. Por exemplo, os gestos ascendentes indo entre o arame e a madeira (começando no compasso 156) estão sempre tentando escapar de algum tipo de linearidade previsível. Eles querem escapar do instrumento em si, mas de fato eles dão vida a ele. Eu acho que, ao menos no contexto desta peça, a alma está diretamente associada ao conceito de liberdade. (LUNSQUI apud BEYER, 2004, p. 182).

Este tipo de sonoridade relatada acima por Lunsqui, quando se toca entre arame e madeira, é para ele uma forma de escapar do previsível, "escapar do instrumento em si", o que ele associa à ideia de liberdade. Para ele o uso destas novas técnicas remete a essa ideia. Várias formas de se tocar o instrumento estão presentes aí, como o uso de duas pedras, diferentes baquetas, diferentes tipos de articulação e ataque no instrumento, e até o uso de glissandos, estes últimos também relacionados por Beyer (2004, p. 188) à ideia de liberdade. Para Lunsqui (2009, p. 48), no contexto desta peça, "(...) a mente está ligada à ideia de liberdade e nunca à de conformidade". Ele menciona isso ao lembrar da resistência dos escravos sob o regime escravocrata do Brasil colonial, regime no qual a prática da capoeira esteve contextualizada durante anos. O berimbau seria um objeto que, de certa forma, simbolizaria esta resistência à escravidão. A consciência desta resistência está, para Lunsqui (2009, p. 48), relacionada à "(...) noção de dar novas perspectivas a algo", no caso o berimbau. Para ele, esta criação de novas formas de tocar o instrumento, novas técnicas, seriam estas "novas perspectivas".

A recontextualização fica mais clara então desde o momento da ideia da peça, até no uso das técnicas necessárias para sua execução. Se para criar a peça ele se inspirou em músicas de capoeira e conceitos inerentes a elas, para a execução ele exigiu do intérprete o domínio de questões técnicas básicas do instrumento, como o equilíbrio do dedo mindinho, aliado a novas formas propostas para tocá-lo. Em cada trecho da música fica mais claro o que Lunsqui (2009, p. 48) disse como "o uso ou negação de matrizes rítmicas associadas ao instrumento", já que as novas técnicas estão, frequentemente, associadas à forma tradicional de tocar o berimbau.

Thomas Turino, em seu livro *Music as Social Life*, faz um quadro com algumas das características das músicas descritas por ele como "*presentational music*".

- Começo e fim organizados;
- Repetição balanceada com contraste;
- Variações de ritmo e métrica possível;
- Texturas transparentes/ clareza enfatizada, variadas texturas e densidade para contraste;

- Peça com forma definida. (TURINO, 2008, P. 59).

Ao se observar os trechos aqui mencionados e a obra *Íris* como um todo, percebemos que ela apresenta todas estas características, podendo ser associada ao que Turino chama de "*presentational music*". Isso faz com que fique bem caracterizada a recontextualização pretendida por Lunsqui, já que a peça, feita para um instrumento tradicionalmente inserido no contexto da "*participatory music*", é composta com conceitos e técnicas ligadas à música de concerto, caracterizando-se claramente como "*presentational music*".

Tanto as questões técnicas mencionadas acima, inerentes também à tradição do instrumento, tanto esta relação mencionada entre "*presentational*" e "*participatory music*", nos levam a crer que o intérprete ideal para esta obra deve ser alguém que tenha um conhecimento das duas linguagens musicais mencionadas, a tradicional e a linguagem de concerto, ou, sendo um percussionista de formação "erudita", que vá buscar informações na tradição do berimbau para melhor se capacitar para tocar esta peça. Ou seja, é necessário que o percussionista tenha, ou busque, contato com o contexto tradicional deste instrumento.

### 3.4 Autenticidade e identidade

Os dois conceitos descritos neste subtítulo podem ser vistos de maneira interessante na relação de Alexandre Lunsqui com a escrita do berimbau. Cito abaixo um exemplo presente no livro *Music as Social Life*, de Thomas Turino, para ilustrar a argumentação que pretendo fazer aqui.

Na recepção de certos gêneros, as pessoas fazem avaliações baseadas na presença ou ausência de índices, signos de autenticidade. (...) Por exemplo, (...) se ficamos sabendo que um *rapper*, cujo trabalho reflete a vida nas gangues da cidade, cresceu em um subúrbio de classe média alta e nunca teve experiência com gangues, seu *status* seria provavelmente devastado, pois esperamos autenticidade em relação a este gênero. Na arte usada para expressar identidades existentes, esta relação entre o signo e seu objeto é geralmente considerada importante - nós esperamos a autêntica representação de um dado grupo social ou posição cultural na arte que foi diretamente afetada por participação e experiência naquele grupo ou posição (TURINO, 2008, p. 107).

A relação de identidade presente na peça de Lunsqui é interessante. Em uma citação de Lunsqui acima mencionada, ele diz: "tentei gerar um espectro amplo de elementos sonoros baseados na luta entre as limitações técnicas do instrumento (...) e no uso (ou negação) de matrizes rítmicas comumente associadas ao instrumento" (LUNSQUI, 2009, p. 48). Em outra ele fala também o seguinte: "rejeito completamente o tipo de nova música que simplesmente importa ritmos da música popular com o



objetivo único de criar um referencial que irá eventualmente facilitar a sua conexão com o ouvinte comum” (LUNSQUI, 2009, p. 27).

Se ele fala em “negação” de matrizes rítmicas ligadas a um instrumento, ele está dizendo que não usaria elementos tradicionais deste instrumento em sua música, tentando evitar provavelmente algum tipo de indexação que leve o ouvinte a relacionar sua música com a capoeira e sua rede de significados. Novamente, pode-se observar aqui a sua intenção na “recontextualização” do berimbau.

Se ele busca o distanciamento de uma associação entre sua música e a autêntica cultura da capoeira é porque certamente não pertence a esta cultura e se recusa a retratá-la, talvez como forma de respeito à mesma. Se ele o fizesse, talvez, como o *rapper* do exemplo de Turino, tivesse a sua reputação devastada, pelo mesmo motivo, falta de autenticidade. Os ouvintes de sua música o veriam como falso e talvez não dessem credibilidade ao que faz. Por outro lado, ele busca sim a autenticidade dentro do meio dos compositores de música contemporânea. Os fatores enumerados no fim do tópico anterior, que caracterizam sua música como “*presentational music*”, dão a ele credibilidade nesta área, fato que o permite escrever para o berimbau, instrumento não comum a cultura da música de concerto, e obter êxito e credibilidade no que faz.

É simples observarmos o quanto *Íris* não nos remete à realidade da capoeira. Basta pensarmos no contexto cultural dos praticantes da capoeira. Dentro de uma roda, um capoeirista ao escutar o ritmo São Bento Grande de Angola pode associar este toque com “(...) um jogo alto com golpes aprimorados e bem objetivos, um jogo duro e rápido” (LEMBA, 2002, p. 54). Este tipo de associação não ocorreria quando um capoeirista ouvisse a peça de Lunsqui, já que a linguagem musical aqui utilizada é bem diferente daquela da capoeira. Já em um ambiente de concerto, os sons extraídos do berimbau em *Íris* fariam muito sentido, pois uma das principais características desta peça é a busca por sonoridades inexploradas do instrumento. Esta é também uma característica da música de concerto, especialmente àquela composta para percussão, a partir do século XX: a busca por novas possibilidades tímbricas.

Uma interpretação positiva de sua obra surgirá pela forma como as pessoas interpretam a presença do berimbau nela. Este instrumento, sua imagem e sonoridade, será inevitavelmente ligado à prática da capoeira, a possibilidade de percebê-lo de outra maneira, entretanto, pode variar de acordo com o contexto e com os indivíduos que o ouvem. Uma frase de Feld pode ilustrar esta afirmativa:

Todas as estruturas sonoras musicais são estruturadas socialmente em dois sentidos: elas existem através de uma construção social, e adquirem significado através de uma interpretação social (FELD, 2005, p. 85).

Turino (2008, p. 111), ao falar de cultura, estabelece um conceito chamado por ele de “*cultural cohorts*”, o que será traduzido aqui como grupos culturais. Estes são, para ele, “(...) agrupamentos sociais que se formam ao longo de linhas de constelações específicas de hábitos compartilhados baseados em similaridades de partes do ser”

(TURINO, 2008, p.111). Alguns exemplos destes grupos culturais seriam classes sociais, raça, ocupação e até mesmo alguns *hobbies*, como o ciclismo, por exemplo. Neste contexto Lunsqui se identifica com compositores, intérpretes e ouvintes de música contemporânea, e os códigos musicais usados por ele para construir a sua composição – alguns deles já descritos acima por meio de citação ao caracterizar o estilo de “*presentational music*” – são feitos para se comunicar com este grupo de pessoas. Ao inovar nas técnicas do berimbau, ele não pensa em introduzir algo novo na prática da capoeira, mas sim em construir novas sonoridades e possibilidades dentro da música de concerto.

Em *Íris* não se estabelece um vínculo de identidade com a linguagem da capoeira, mas sim com a música de concerto. Entretanto, pelo fato de o instrumento da peça ser um berimbau é possível que se estabeleça também um vínculo entre aqueles interessados na capoeira. Lunsqui não pertence ao grupo cultural dos capoeiristas, porém tem informações sobre o universo da capoeira. Muitos capoeiristas podem não conhecer bem o mundo da música contemporânea, porém podem se interessar por sua música devido a o uso do berimbau. Esta interseção de afinidades pode ser ilustrada por uma fala de Turino (2008, p. 111) que diz que:

Dentro de qualquer sociedade, cada indivíduo é um vetor de semelhanças e diferenças culturais com os outros ao longo de uma variedade de trajetórias de hábitos devidas a experiências semelhantes ou diferentes, posicionamento social e aspectos do ser.

### 3.5 Considerações sobre a performance de *Íris*

A música pode exprimir atitudes sociais e processos cognitivos, mas é útil e eficaz apenas quando a ouvem os ouvidos preparados e receptivos das pessoas que compartilharam, ou de algum modo podem compartilhar, das experiências individuais e culturais de seus criadores (BLACKING, 1973, p.53).

Diante desta afirmação de John Blacking, podemos inferir que o ouvinte ideal da peça de Alexandre Lunsqui deva ser um ouvinte acostumado à linguagem da música de concerto, isto é, alguém que compartilhe dos conceitos presentes na composição desta peça, podendo assim extrair sentido de tal experiência.

Se podemos dizer isso do ouvinte, também podemos afirmar o mesmo do intérprete. Lunsqui compõe a peça pensando no universo da música de concerto e da linguagem da música contemporânea, estando esta dialogando com a linguagem de um instrumento tradicional. O intérprete necessário para a peça *Íris*, assim como aquele que toca *Temazcal*, precisa dialogar com duas linguagens musicais; isto é, além de ter conhecimentos ligados a uma formação mais ‘erudita’, que o permita entender e executar a complexidade rítmica e tímbrica da peça, ele deve ter ou buscar conhecimento sobre a técnica tradicional do berimbau e o universo musical de onde ele

vem. Lunsqui, ao falar do uso do berimbau em *P-Orbital*, deixa clara a sua posição quanto ao uso de um instrumento não ocidental dentro da linguagem da música contemporânea, mostrando também o que espera do intérprete.

Houve várias tentativas de incorporar instrumentos étnicos em grupos de câmara e orquestras, mas em muitos casos, os resultados foram simplistas e de natureza estereotipada. Entre as razões para esta ultra-simplificação do material está a dificuldade de aprender e dominar um instrumento tradicional e fazer dele mais que uma parte ornamental de um grupo com instrumentos modernos (LUNSQUI, 2009, p. 52).

Há várias questões idiomáticas do berimbau que podem ser úteis ao intérprete no momento do preparo da peça. Por exemplo, o movimento da pedra requerido para tocar o trecho descrito na figura 3 existe de maneira semelhante no ritmo tradicional Iúna. O uso do caxixi, assim como o movimento e a forma de segurá-lo junto à baqueta, a questão da afinação, que requer a habilidade de "armar" bem o berimbau para conseguir uma tensão adequada da corda, são conhecimentos úteis ao intérprete na execução desta obra. Todas estas habilidades e formas de manuseio do instrumento são, de fato, recursos importantes que podem fazer a diferença entre uma boa e uma má interpretação.

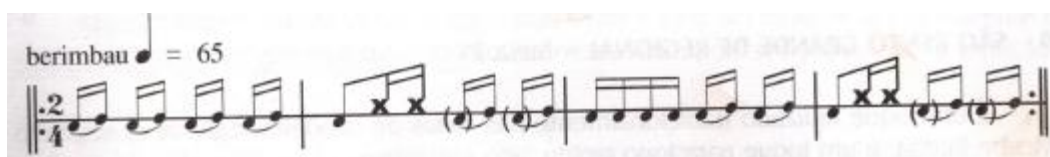


Fig. 3: RITMO IÚNA: notação: Déo Lemba (LEMBA, 2002, P. 59)

Uma interpretação superficial pode comprometer o caráter de uma peça e fazer com que o público construa relações equivocadas acerca dos conceitos e ideias do compositor. O uso de um instrumento não ocidental, envolto em contextos culturais exteriores à música de concerto, pode ser especialmente polêmico se não tratado de maneira adequada. Lunsqui também ressalta a importância de se aprofundar no tratamento destes instrumentos.

Na música clássica contemporânea, o intercâmbio entre compositores vindos de diferentes regiões do planeta nunca foi tão forte. Neste nível de intercâmbio artístico, espera-se que esta fertilização cruzada não seja uma mera colagem de estilos e ainda menos um amálgama de culturas disparatadas ligadas através de um turismo artístico (LUNSQUI, 2009, p. 45).

Cabe ao intérprete estar consciente desta problemática, dando aos gestos e frases musicais tocados por ele uma correta interpretação. Para que o caráter de uma peça não fique comprometido o intérprete deve estar consciente do material musical que está executando. A mesma impressão de "amálgama de culturas disparatadas ligadas através de um turismo artístico" (LUNSQUI, 2009, p. 45) que se pode ter em relação a uma composição, pode-se ter também acerca de uma interpretação. Para se evitar este tipo de

más associações, o intérprete deve ter intimidade tanto com o instrumento quanto com a obra que toca, além de conhecer bem as linguagens intrínsecas a ambos.

### 3.6 *Íris*: Aspectos Interpretativos

Antes de falar de soluções encontradas para diversos problemas de execução na peça *Íris*, comentarei alguns conceitos que julgo relevantes para sua interpretação. Em sua tese de doutorado, Lunsqui (2009, p. 5) fala de um conceito que está associado à utilização do ritmo nas obras ali comentadas: *plastic rhythm*<sup>8</sup>. Este conceito se refere à capacidade do som de “sair da condição de uma ação no tempo para a condição de forma” (LUNSQUI, 2009, p.5), estando relacionada a este conceito a ideia de que “(...) não existe tempo absoluto nem espaço absoluto” (LUNSQUI, 2009, p. 5). Assim, “tempo e espaço não são parâmetros nos quais os eventos acontecem. Eles são mais uma consequência destes eventos” (BELIC apud LUNSQUI, P. 5).

Abaixo mostro a figura 4, presente na tese de doutorado de Lunsqui, que exemplifica seu pensamento sobre o conceito de *plastic rhythm*:



Figure 1: the notion of a *plastic rhythm*

Fig. 4: Representação de *plastic rhythm* (LUNSQUI, 2009, p. 5).

A figura da esquerda representaria um instante, e já a da direita é a figura da esquerda esticada, o que sugere uma ação do tempo, uma noção de itinerário. Musicalmente, Lunsqui cita alguns fatores que podem criar esta transformação no som: “noções de densidade, orquestração, velocidade, mudanças harmônicas e melódicas, e virtualmente qualquer coisa que vá criar uma variedade musical” (LUNSQUI, 2009, p.6). As consequências desta transformação estariam em como a forma do material musical seria afetada. Ele então define:

A qualidade do ritmo plástico organiza e coordena o movimento, criando e modificando a forma a cada instante. Isto permite à matéria sonora mudar de configurações arrítmicas para padrões regulares, e vice versa, caracterizando o que estou chamando de modulação entre estados. O ritmo plástico define uma qualidade para o material (LUNSQUI, 2009, p.7).

Para mim, um exemplo de como o ritmo plástico está presente em *Íris*, está na constante alternância, durante toda a peça, entre configurações rítmicas e arrítmicas.

---

<sup>8</sup> Conceito inspirado em idéias do pintor, escultor e teórico da arte, Milija Belic.

Esta característica é marcante em grande parte das transições entre seções em *Íris*. Cito como exemplo um trecho da página 2 da peça.

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Íris'. It consists of four systems of staves. The top system shows a percussion part with a series of rhythmic patterns, marked 'MOLTO ACCELERANDO!'. Below it is a piano part with various textures and dynamics. The second system is marked 'A TEMPO' and includes instructions like 'tremolo entre madeira e arame (com madeira)', 'esfregando baqueta na verga e mais rápido posterior', and 'M de direita (com madeira) tremolo entre madeira e arame na acuracidade de baixo do instrumento'. The third system continues the piano part with complex textures. The fourth system shows a return to the percussion part, marked '(verga)', with instructions like 'f > mf' and '(pegar uma ou duas pedras)'.

Fig. 5: Trecho de *Íris* (LUNSQUI, 2012, p. 2).

Nesta seção percebe-se duas transições. A primeira delas ocorre da primeira para a segunda linhas da figura 5. Neste trecho, o intérprete começa percutando a verga de cima para baixo com a baqueta, em uma rítmica e 7/16 bem constante. Há então um acelerando que marca a passagem para uma seção marcada pelo uso de rulos diversos (entre arame e verga, na parte de cima e de baixo do berimbau, rulo na cabaça e rulo esfregando a baqueta na verga). Ainda que o compositor escreva que a passagem deva ser tocada "a tempo", o ouvinte não terá uma clara percepção do pulso, já que o material musical dos rulos não deixa isso evidente. A próxima transição ocorrerá da terceira para quarta linha, quando há uma volta da textura de rulos para aquela com a percussão da verga de cima abaixo. Na primeira transição, o acelerando atua como elemento transformador da textura sonora, já na segunda é a insistência em um crescendo executado com rulo entre arame e verga, na parte de baixo do instrumento, que faz este papel, tendo ainda a manutenção do rulo na cabaça feito com as mãos um papel de ressaltar esta transformação.

Uma ideia importante na composição de *Íris* é a ideia de liberdade ou ausência de liberdade (LUNSQUI, 2009, p. 47). Esta ideia, já comentada acima (vide citação na p. 24), está ligada à criação, pelo compositor, de uma forma rígida, sugerindo um certo aprisionamento, que contrasta com um material sonoro mais "enevado" usado nesta seção (LUNSQUI, 2009, p. 47). Para Lunsqui (2009, p.47), isto sugere a ideia da

mentira associada à abolição da escravatura, ideia esta presente em uma ladainha de capoeira mostrada a ele por Beyer (vide citação na p. 24).

Ao falar isso, Lunsqui menciona uma seção específica da primeira versão da peça, composta em 2001. Esta ideia de seções com métricas rígidas em contraste a um material musical "enevado", entretanto, permeia grande parte das seções da peça.

Eu associei isto à ideia de ritmo plástico, na qual Lunsqui (2009, p. 7) fala sobre as mudanças da matéria sonora entre "configurações arrítmicas para padrões regulares e vice versa". Em Íris é frequente a alternância entre materiais musicais de características rítmicas distintas (padrões regulares e arrítmicos). Também são comuns seções com uma métrica complexa, porém com material musical arrítmico. Assim, há sempre transformações dos materiais, que modificam-se em texturas diferentes, com características rítmicas também diferentes. Corroborando ainda com esta ideia está um comentário de Lunsqui (2009, p. 9), que diz: "o conceito do ritmo em minhas peças se refere a processos de cristalização e dissolução do material sônico". Adiante comentarei um pouco sobre esta associação que fiz mais diretamente relacionada a trechos específicos da peça. Entretanto, agora cabe dizer que, no meu processo de estudo da peça, em meio às aulas que fazia com Fernando Rocha, meu orientador, ele sempre me chamava a atenção para as transições entre as seções. Elas eram sempre um problema para mim. No momento, nem eu, nem Fernando, havíamos lido ainda sobre as ideias de Lunsqui sobre o ritmo plástico, porém podíamos perceber que estas passagens de seções e mudanças de caráter da peça tinham papel estrutural na sua interpretação.

Outro fator chave de minha interpretação ocorreu após algumas aulas que tive com Greg Beyer, o percussionista para quem a peça foi encomendada. Nestas aulas Greg ressaltou a importância de sempre manter o pulso constante, evitando relaxar no pulso nos momentos de caráter auditivamente arrítmico, por exemplo, nas seções de rulos. Greg me orientou a não deixar nunca que o tempo siga para uma característica de *rubato* nestas seções, me dizendo para não relaxar e manter sempre o pulso constante, ainda que este pulso não fosse perceptível para o ouvinte. Ele fez menção a ideia, já exposta acima, da relação entre liberdade e ausência de liberdade (presente na citação da página 24). O "conflito entre forma restrita e som real" (LUNSQUI apud BEYER, 2004, p. 182), sendo manifestado na execução de rulos, que fazem com que não se perceba o pulso, dentro de uma fórmula de compasso restrita, como o 7/16 por exemplo, é aqui relacionado à mentira em relação a abolição da escravatura, na qual a liberdade dos negros é apenas ilusória após este período histórico. Beyer diz ser importante manter o ritmo constante mesmo que o material musical aparente ser de natureza mais livre. Para ele isto daria um vigor maior à interpretação, deixando os gestos mais claros e demarcados. O compositor também dá pistas disso na partitura. Se observamos a figura 5, na passagem da segunda para a terceira linha, quando há a mudança de um padrão rítmico para um trecho com rulos, ele insere a orientação "a tempo" na partitura. Ou seja, ele quer que o ritmo aí seja mantido, mesmo que não haja aí um material que deixe o pulso exposto para o ouvinte.





**IRIS** Alexandre Lunsqui (2001)

Fig. 7: Primeiros compassos de Íris: exemplo da notação (LUNSQUI, 2012, p. 1).

O primeiro desafio para o intérprete de *Íris*, começa já nos primeiros compassos da peça, mostrados na figura 7. Nesta seção, o intérprete deve tocar a cabaça com a mão esquerda, usando os dedos, e com a mão direita usando a baqueta. Na posição tradicional de toque do berimbau isto seria impossível, há porém a solução do uso de um colar para prender o instrumento ao corpo. Esta possibilidade foi mostrada a Lunsqui por Beyer quando este sugeriu a Lunsqui que compusesse uma peça para berimbau (BEYER, 2004, p. 182). Esta solução foi encontrada por Beyer ao se deparar com uma situação semelhante na peça *An Apotheosis of Archaeopteryx*, de Lejaren Hiller. Beyer, após um ensaio viu a alça utilizada pelo claronista e tentou uma solução semelhante, prendendo o instrumento ao corpo (BEYER, 2004, p. 157). Miranda teve outra solução, ele utilizou, além do colar, uma corda amarrada à extremidade inferior do berimbau que não deixa o instrumento cair, ficando este pendurado ao seu corpo (MIRANDA, 2013, p.15). A minha solução é ainda diferente. Eu usei, além do colar, um tampão de cano de PVC amarrado à minha perna esquerda. Basta encaixar a extremidade inferior do berimbau no tampão e ele fica preso em boa posição para se tocar o instrumento. Para eliminar o barulho do atrito entre o berimbau e o tampão, coleí um pano dentro do tampão, que amortece o contato do instrumento com o tampão. Esta solução pode ter um inconveniente: que o instrumento fique mal encaixado no tampão e se solte durante a performance. Para evitar que isto aconteça é importante achar um tampão com o tamanho adequado para que o berimbau fique bem encaixado. Minha opção por esta solução veio por dois motivos, o primeiro foi não conhecer bem a solução encontrada pelos dois intérpretes anteriormente mencionados, e em segundo lugar, porque desta forma posso encaixar e desencaixar o berimbau no tampão com bastante agilidade, o que é interessante para algumas trocas de baquetas e de posição de toque no instrumento que ocorrem ao longo da peça.



Fig. 8: Tampão usado para prender o berimbau ao corpo.

A primeira transição importante, de uma sonoridade para outra, que ocorre ao longo da peça está nos dois últimos compassos da primeira página. Neste momento há



um desacelerando seguido por um acelerando, executados na cabaça com os dedos da mão esquerda e a baqueta na mão direita, que termina em um rulo de mão esquerda idêntico ao feito no início da peça. Para fazer esta transição bem feita eu começo os movimentos rápidos tocando a baqueta com o cabo (parte bem próxima à mão), e vou movendo a baqueta ao longo do desacelerando até que ela chegue na ponta da baqueta. Atingir a cabaça com a ponta resulta em um som bem agudo. O desacelerando e acelerando é acompanhado de um movimento tímbrico que vai do grave ao agudo, voltando ao grave no final. Achei interessante usar este movimento, ainda que não especificado pelo compositor, já que logo em seguida a frase culmina no rulo com os dedos na cabaça. Este rulo tem som naturalmente mais grave que o ataque com a baqueta na cabaça. Achei que o acelerar chegando em um som grave iria facilitar a transição para o som do rulo com os dedos. Além disso, já no final do acelerando, eu já começo a executar o rulo com os dedos, ao mesmo tempo em que toco a cabaça com a baqueta, isto também facilita a transição.

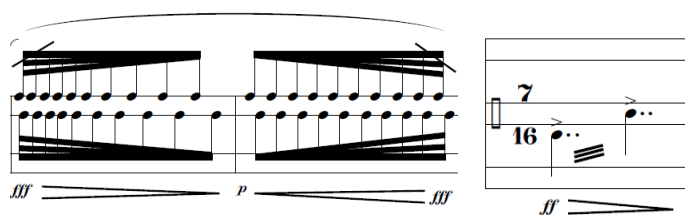


Fig. 9: Desacelerando e acelerando seguido por rulo com os dedos (LUNSQUI, 2012, p. 2-3).

Este rulo marca o início da próxima seção. Esta seção apresenta um novo timbre, o da baqueta percutindo a verga. A baqueta percute a verga em toda a sua extensão, de cima até em baixo, em um compasso 7/16, dividido em 4 + 3 semicolcheias. Nesta seção há a primeira parte que, a meu ver se assemelha ao que Lunsqui chamou de tempo plástico, descrito acima neste texto, e exemplificado na figura 5. Ela vai de uma parte bem rítmica para outra com a descrita sonoridade "enevoada", na qual se percebe pouco os pulsos, já que ela é composta de rulos entre a verga e o arame juntamente aos rulos na cabaça, para depois voltar para a sonoridade rítmica, com a baqueta percutindo a verga. Nesta seção, o *molto accelerando* dos dois últimos compassos da segunda linha é muito importante, pois é ele quem vai fazer a transição para os rulos que vêm a seguir. O acelerando deve ser bem enfático, acelerando o máximo possível para chegar ao rulo, como se uma coisa se transformasse na outra. Isto para mim se assemelha ao que Lunsqui caracterizou como "tempo plástico", já que uma das características deste procedimento em sua obra é ir de "configurações arrítmicas para padrões regulares e vice versa" (LUNSQUI, 2009, p.7). Neste caso é o contrário, a seção sai de um padrão regular para uma configuração arrítmica.

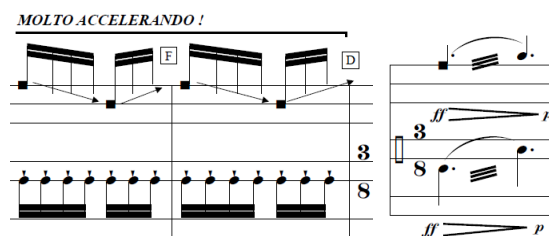


Fig. 10: Transição entre trecho rítmico para seção com rulos (LUNSQUI, 2009, p. 2).

A seção seguinte começa com um som vibrato com a corda solta do berimbau. É a terceira página da partitura e também o primeiro momento onde aparece um som característico do berimbau. Este som provoca grande surpresa neste momento e deve ser bem valorizado. Ele começa então a usar o berimbau na sua posição tradicional de execução. A diferença aqui é o uso de tons e semitons ao pressionar a corda com uma pedra ou moeda. Ao invés de obter somente duas notas, como mais comum no berimbau, aqui Lunsqui pede três. Há duas maneiras de obter estas notas, usando uma pedra, ou dobrão<sup>9</sup>, que pressionará a corda em dois lugares diferentes, ou usando duas pedras, ou dobrões; a pedra de cima irá obter o intervalo de segunda maior, em relação à corda solta, e a pedra de baixo, irá obter o intervalo de segunda menor. Este é um dos momentos de maior dificuldade técnica da peça. Caso o intérprete decida usar a técnica de duas pedras, ele possivelmente encontrará um problema em sustentar o peso do berimbau, já que terá um dedo a menos para apoiar o instrumento, pois ele estará ocupado segurando a pedra. Eu comecei minha interpretação utilizando a técnica de duas pedras, pois achei que nela eu poderia obter maior clareza na diferenciação das notas, entretanto, após as já mencionadas aulas com Greg Beyer, resolvi mudar e usar somente um dobrão. O critério para a mudança foi o fato de conseguir mais agilidade com somente um dobrão, além de não precisar de pegar a segunda pedra enquanto tocava, fato que dificultava muito minha execução. Abaixo irei comentar ambas as opções de execução, tanto utilizando somente um dobrão, como usando duas pedras. Ao tirar uma das pedras decidi usar o dobrão por gostar mais do som do instrumento usando o dobrão. Eu, entretanto, não usaria dois dobrões, pois este é fino e fica pouco seguro nas mãos ao se usar dois; as pedras, por serem mais grossas, me dão mais segurança para agarrá-las.

Na prática do berimbau o dedo mindinho é o mais exigido e que sustenta a maior parte do peso do instrumento, entretanto, os dedos médio e anular também exercem uma função de sustentação do instrumento. Ao usar a técnica de duas pedras e ter estes dedos ocupados a primeira sensação é de perda de equilíbrio do instrumento. É necessário algum tempo de adaptação e prática tanto para dominar esta técnica, e sentir-se à vontade no instrumento com ela. Isto também pode pesar a favor do uso de somente uma pedra, ou dobrão, pois acostumar-se com duas pode exigir um certo tempo.

<sup>9</sup> Nome dado pelos capoeiristas à moeda usada para percutir a corda do berimbau.

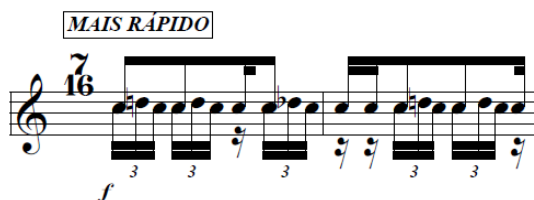


Fig. 11: Trecho que utiliza mudanças de alturas (dó, ré e réb).

Além das dificuldades de tocar com duas pedras, comentadas logo abaixo, um problema era pegar as pedras na posição correta, já que eu teria que vir da seção de rulos na cabaça, usando as duas mãos nesta parte do instrumento. A solução foi cortar dois buracos em uma espuma de isolamento de som, usada aqui para colocar baquetas e outros acessórios em cima, evitando o ruído destes. As pedras são posicionadas nos buracos de forma que estejam já na posição correta e que eu já as pegue preparadas, evitando problemas para posicioná-las enquanto toco. Ao usar somente um dobrão, este problema deixa de existir, pois já não será necessário pegar uma segunda pedra, ou dobrão.



Fig. 12: Espuma com buracos: apoio para as pedras.

Este trecho foi, talvez o trecho no qual eu tenha sentido maior dificuldade. Comecei tentando executá-lo com uma só pedra e conseguia pouca definição das alturas pedidas pelo compositor, devido, principalmente à rapidez com que se tem que tocar as frases em questão. No começo, usando duas pedras eu consegui melhor sonoridade e definição das alturas, porém, tive dificuldades com o equilíbrio do instrumento, e com a técnica em si. Após estudar com Beyer decidi usar somente um dobrão, tive, entretanto que desenvolver mais rapidez para obter a diferença de um tom e de meio tom. Para isto, não há solução fácil, somente o treino e o tempo de estudo investido farão com que consigamos velocidade e clareza na mudança entre tom e semitom. Para desenvolver a técnica de duas pedras, foi observando a solução técnica de Miranda (2013) que encontrei o melhor caminho para tocar esta seção. Miranda sugere uma técnica para usar a pedra de baixo na qual:

a pressão exercida na segunda pedra (...) partirá do polegar e nunca dos dedos que a sustentam (...). Para que o dedo polegar possa empurrar a segunda pedra será preciso que a primeira seja apontada para cima. Desta forma a base do polegar entrará em contato com a

segunda pedra podendo exercer pressão suficiente para se extrair a nota do arame (MIRANDA, 2013, p. 30).



Fig. 13: Foto com exemplo de Miranda (2013, p. 31) sobre a forma de se tocar a segunda pedra.

Como contribuição a intérpretes que venham a querer dominar a técnica de duas pedras deixo nos anexos (ao fim deste artigo) alguns exercícios para duas pedras. Parte foi usada por mim para ganhar intimidade com a técnica e parte elaborada posteriormente. Uma boa parte dos meus estudos para esta peça foi tocar livremente e improvisar padrões utilizando duas pedras, para me adaptar a esta forma de tocar. Alguns deles transcritos no anexo final deste trabalho.

Apesar de, no final, ter me decidido pelo uso de um dobrão, foi para mim muito enriquecedor ter estudado a técnica de duas pedras, pois ela abre um outro leque de possibilidades no instrumento e pode também ser usada em diferentes situações musicais que não a execução desta peça.

O próximo recurso não usual é o uso de uma baqueta de metal, metade lisa e metade serrilhada. Neste trecho da peça deve-se tocar quatro alturas diferentes, não definidas, no arame do berimbau. Para conseguir este som deve-se pressionar a parte lisa da baqueta no arame. Miranda e Beyer pressionam o arame na parte "de fora" dele, eu preferi executar o movimento "por dentro", entre a verga e o arame, pois achei que obtia melhor sonoridade, devido talvez a estar atingindo o arame de forma a aproveitar melhor a tensão do mesmo.

Outra inovação presente neste trecho é a demarcação da verga como referência para se acertar as alturas corretas para este trecho. Beyer e Miranda utilizaram esta técnica, chamada por Beyer de *frets* (BEYER, 2004, p. 186), pois com essa demarcação conseguem visualizar com mais clareza o local exato onde tocam. No começo de minha interpretação fiz isto, depois de certo tempo preferi abandonar esta ideia pois considerei já haver me acostumado com o local do ataque.

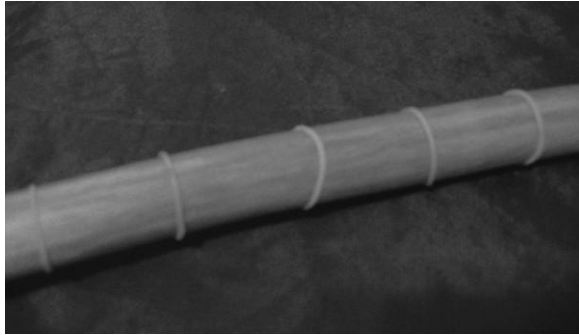


Fig. 14: Figura com marcações no berimbau (BEYER, 2004, p. 159).

Aqui há outra seção de transição contendo um *acelerando* semelhante ao presente na página dois da partitura. Desta vez os ataques pressionados na corda vão do grave ao agudo até se transformar em um rulo, que alterna entre as notas ré e réb. Esta não é uma transição difícil, de qualquer forma, eu a penso da mesma maneira que a da página 2, tentando fazer com que uma textura se "transforme" na outra.

The image shows a musical score for berimbau. The top staff contains a melodic line with an *ACCELERANDO* marking and a crescendo hairpin. The bottom staff shows rhythmic patterns with dynamic markings *ff* and *p*. Labels include *Mão Esquerda (nota):*, **2**, **4 Ré**, and **Réb**.

Fig. 15: Figura com ataques pressionados no arame e *acelerando* para rulo com alteração das notas (LUNSQUI, 2012, p. 4).

Em seguida, ao fim da pág. 4, há uma seção com polirritmias que usa recursos muito interessantes, a percussão da corda somente com a pedra, e o uso dos ataques pressionados no arame. Neste trecho o intérprete precisa executar dois tipos de movimento: com a mão direita, o ataques pressionados no arame, na mão esquerda, a moeda extraíndo, através de sua fricção na corda, as notas Ré e Dó. O primeiro movimento não é usado na capoeira, enquanto o segundo traz à tona uma questão básica da técnica instrumental do berimbau: a segurança e o equilíbrio do instrumento, que é apoiado pelo dedo mindinho da mão esquerda, como já comentado acima. Para se tocar este trecho, é preciso que o intérprete tenha o instrumento bem equilibrado de forma a conseguir executar, ao mesmo tempo, as frases ascendentes da mão direita e as notas com a mão esquerda. Para se executar estas notas, é preciso usar um movimento diferente do habitual na moeda, um raspado, já que os sons extraídos pela mão direita têm naturalmente maior volume que estes extraídos pela moeda. Para equilibrar os dois, deve-se tocar um pouco menos a mão direita e também extrair o máximo de som possível da mão esquerda. O instrumento deve estar bem seguro, já que, será requerido

do intérprete que ele extraia também uma terceira nota, o Réb, executada com a segunda pedra, maneira de tocar que exige equilíbrio do instrumento. E, além desta terceira nota, a seção evoluirá ainda para polirritmias executadas com a pedra neste movimento raspado, fato que aumenta ainda as dificuldades. Neste trecho, a técnica das duas pedras deve estar bastante segura, pois, do contrário, ele se tornará bem complicado, comprometendo a boa execução das frases e timbres pedidos pelo compositor.

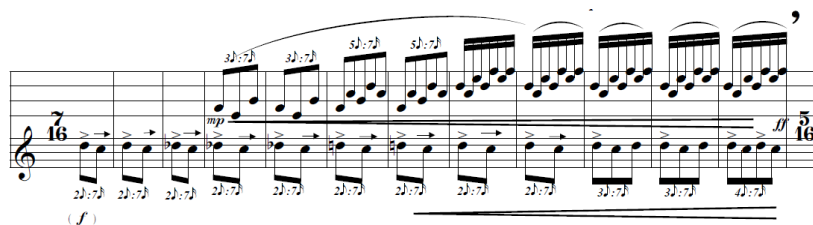


Fig. 16: Sons raspados da moeda (linhas inferiores), sons pressionados no arame (linhas superiores). Obtenção de três notas e polirritmias (LUNSQUI, 2012, p. 5).

Na página 7, temos a próxima inovação técnica: o uso de glissandos executados no arame. Neste momento o material timbrístico da peça constitui-se principalmente na execução de glissandos ascendentes e descendentes no arame do berimbau. Ele os usa de maneira arrítmica (frases que terminam em fermatas), rítmica, e também somado ao uso do caxixi. Aqui o percussionista precisa voltar a usar o colar, pois precisa de uma mão para percutir a corda com a baqueta e a outra para executar os glissandos. Conheço duas soluções para a execução destes glissandos: o uso de um tubo cilíndrico, solução encontrada por Miranda (2013, p. 27), e o uso de um dobrão com sulcos (BEYER, 2004, p. 158).



Fig. 17: Dobrão com sulcos (BEYER, 2004, p. 158).

O uso do dobrão com sulcos se deve ao fato de o dobrão, quando não tem sulcos, escorregar para fora do arame (BEYER, 2004, p.157). Importante salientar que o dobrão normalmente usado não tem nenhum sulco, esta foi uma criação do percussionista Greg Beyer, ao tentar resolver problemas relativos à peça *An Apotheosis of Archaeopteryx*, de Lejaren Hiller.

A minha opção foi pela opção de Miranda, por diversos motivos. Primeiramente, porque o meu contato com a peça veio primeiro pela execução de Miranda, segundo, porque não sabia como Beyer tinha obtido um dobrão com sulcos. Como senti que a seção ficava bem resolvida usando o cilindro de metal, adotei-o em minha execução.

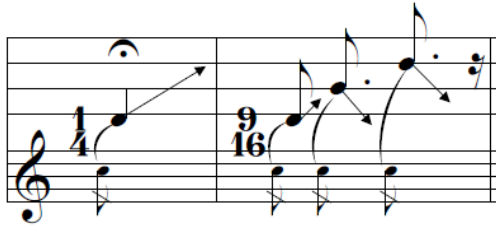


Fig. 18: Glissandos no berimbau (LUNSQUI, 2012, p.7).

Um problema que enfrentei nesta seção foi no momento da associação dos glissandos com o caxixi. O problema era minimizar os ruídos das esferas do instrumento ao pegá-lo e soltá-lo. Em geral, na técnica tradicional de se tocar este instrumento, usa-se um dedo dentro da alça do instrumento. Pegá-lo assim me parecia desajeitado, já que eu estava executando outros movimentos com a mão esquerda, e também ruidoso. Acabei segurando-o de uma forma em que minha mão segura o caxixi sem usar a alça. O resultado foi ter mais agilidade ao segurá-lo, além de diminuir o som das esferas do instrumento. Para soltá-lo, o meu problema estava em colocá-lo "em pé" sobre a estante. Para colocá-lo nesta posição, o instrumento emitia muito ruído. A solução foi colocá-lo deitado, pois nesta posição, parecida com a qual eu seguro o instrumento, não há muitos ruídos das esferas. A solução é ironicamente simples, porém, durante algum tempo eu tive problemas com o ruído do caxixi, e demorei um pouco a encontrar uma solução adequada.

No fim desta seção, novamente Lunsqui utiliza um *acelerando* para sair dos glissandos e chegar à seguinte textura, semelhante àquela do início da peça, com rulos na cabaça com as mãos e baquetas. Aqui porém ele acrescenta o caxixi.

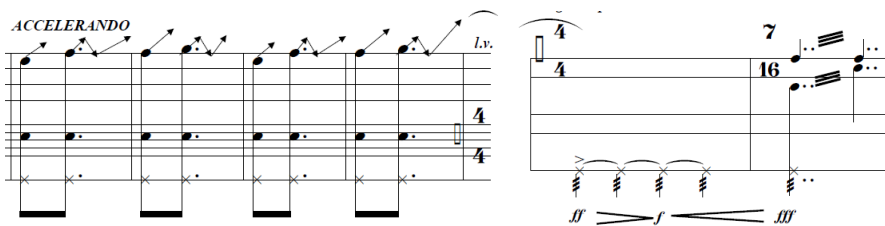


Fig. 19: Transição entre glissandos e rulos na cabaça (LUNSQUI, 2004, p. 8).

Por fim, a última seção da peça, e também a última inovação timbrística, vem nos últimos compasso, quando a mão direita deve arrastar-se pela verga, produzindo um som contínuo, enquanto a mão esquerda deve usar uma baqueta com sulcos, raspando-a na verga. A solução de Miranda (2013, p.28) foi de usar um reco-reco ao invés da baqueta. No meu caso, tentei repetir sua ideia, porém, os reco-recos que eu tinha ou eram muito grandes, e desajeitados para se tocar, ou tinham os dentes pouco abertos, o que não resultava em um efeito sonoro bonito. Eu pensei primeiramente em comprar um outro reco-reco, porém tive a ideia de construir eu mesmo uma baqueta serrilhada de madeira. O processo foi razoavelmente simples: escolhi uma baqueta grossa de madeira,



semelhante às usadas em surdos ou alfaias<sup>10</sup>, serrei os dentes com uma cegueta e alarguei-os com uma lima. Esta baqueta tinha então dentes com largura necessária para obter-se o efeito pedido, além de ter um tamanho não muito grande, facilitando seu manuseio.



Fig. 20: Baqueta serrilhada usada em *Íris*.

---

<sup>10</sup> Alfaia: tambor de diâmetro largo geralmente utilizado no maracatu pemambucano.

## 4 Concerto para pandeiro, de Tim Rescala

Tim Rescala, nascido no Rio de Janeiro em 1961, estudou piano e teoria musical na UFRJ entre 1976 e 1978, tendo posteriormente estudado com Hans-Joachim Kollreuter e concluído o curso de licenciatura em música pela UNI-RIO. Rescala é conhecido por seu trabalho como produtor musical na TV GLOBO, tendo trabalhado lá entre 1988 e 1997 (ANDRADE, 2008, p.24-25). Além de seu trabalho na televisão e ele é muito conhecido por compor peças com fortes elementos cênicos, alguns exemplos são *A Base (1989)*, *Bravo (1989)*, *Música (1989)*, *Psii! (1989)*, *A Dois (1992)*, *Romance Policial (1994)* e outras mais (ANDRADE, 2008, p.28-45). Rescala, entretanto, compõe em diversas áreas da criação musical, atuando também na música contemporânea e na música popular.

O *Concerto para pandeiro e Quatro Instrumentos (1992)*, a ser estudado aqui, é uma versão feita para o Quinteto Tim Rescala do *Concerto para Dois Pandeiros e Orquestra de Cordas Brasileiras (1992)*, feito sob encomenda da Orquestra de Cordas Brasileiras, dirigida por Henrique Cazes. A versão aqui estudada tem um pandeiro como solista, sendo que os demais instrumentos são o piano, o violão, o contrabaixo e a flauta. Na versão original a peça continha dois solistas no pandeiro, Oscar Bolão e Beto Cazes, então membros da Orquestra de Cordas Brasileiras<sup>11</sup>.

A ideia foi fazer um concerto em três movimentos que invertesse os papéis dos solistas e dos instrumentos acompanhadores. A parte solista foi dada a instrumentos de percussão com som indeterminado e o acompanhamento a instrumentos melódicos e harmônicos. Isso foi feito, contudo, procurando manter as características de cada estilo e, ao mesmo tempo, tentando explorar novas possibilidades estruturais, harmônicas e tímbricas em cada um deles (RESCALA apud LACERDA, 2007, p.115).

A versão aqui estudada foi gravada posteriormente no CD *Desritmificações*, do Quinteto Tim Rescala, no ano de 2003, tendo como solista um só pandeirista e foi executada por Oscar Bolão, integrante do Quinteto.

### 4.1 O PANDEIRO

Para começar a falar sobre o pandeiro, primeiramente exponho o verbete com a definição deste instrumento dada por Mário Frungillo, em seu Dicionário de Percussão (FRUNGILLO, 2003):

---

<sup>11</sup> Grupo carioca dedicado à execução de gêneros musicais brasileiros, especialmente àqueles ligados ao choro, fundado em 1987 com instrumentação contendo bandolim, cavaquinho, viola-caipira, violão, violão de 7 cordas, contrabaixo e percussão (disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/orquestra-de-cordas-brasileiras/dados-artisticos> > visualizado em 25/07/2015).

**Pandeiro** Membr. perc. e/ou sac., s.m., pl. = 'pandeiros' - Nome de provável origem no latim tardio 'Pandorius', derivado do grego 'Pandoura' ou 'Pandoriun'. É um "tamborete" com "platinelas" difundido praticamente em todo o mundo. Possui uma "pele" presa a um "casco" feito de madeira ou metal, podendo ser encontrado também de bambu (*Bambusa vulgaris*) e "cabaça". Nesse "casco" são presos materiais (geralmente de metal) que produzem som pelo entrecchoque quando o instrumento é sacudido. Podem ser argolas que se entrecchoquem ou se choquem contra o "casco", "guizos", mas o mais comum é que sejam encaixados pares de pequenos discos metálicos ("platinelas") em pinos atravessados perpendicularmente em fendas abertas em torno do "casco". São encontradas citações desde os tempos bíblicos, quase sempre tocados por mulheres. O instrumento é basicamente segurado pelo "aro" com uma das mãos e percutido com os dedos ou a outra mão inteira. O efeito de "rulo" é obtido sacudindo-se a mão que segura o instrumento ou pela fricção de um ou 2 dedos da outra mão sobre a "pele", de modo que as "platinelas" produzam efeito de "tremolo". São instrumentos característicos em inúmeras danças populares e no Brasil seu uso tem sido destacado na música popular, dando origem a uma técnica de execução única, notadamente no "samba" e no "choro", uma mistura entre a tradição ibérica e o ritmo trazido pelo escravo africano (...) (FRUNGILLO, 2003, p. 244-245).

O pandeiro, como dito no verbete acima, é usado em diversas manifestações populares, porém se destaca no choro e no samba. Sobre o seu uso no choro, Henrique Cazes (1998, p. 77) nos diz que apesar de hoje em dia não imaginarmos o choro sem o pandeiro, este instrumento demorou aproximadamente cinquenta anos para introduzir-se efetivamente no gênero em questão, e isto ocorreu primeiramente com destaque nas gravações orquestrais dirigidas por Pixinguinha.

Já no samba, Sandroni (2001, p. 91) menciona o uso do pandeiro desde os primeiros registros de ocorrência deste gênero no Rio de Janeiro, a capital federal no momento da década de 1880. Segundo ele, nesta década "começam a aparecer descrições de danças que se encaixam perfeitamente no conceito de samba-de-umbigada, mas que o cenário não é mais a velha Bahia (...) e sim os diferentes bairros da capital federal" (SANDRONI, 2001, p. 91). Os instrumentos aí usados eram "os mesmos encontrados em inúmeras descrições de sambas folclóricos: viola, pandeiro, prato-e-faca, palmas dos circunstantes (...)" (SANDRONI, 2001, p. 91).

Eduardo Ganesella (2012, p.155) também menciona o pandeiro ligado ao universo do samba, ele porém atribui a introdução do instrumento no samba ao pandeirista João da Bahiana, tendo-o feito com base em depoimento do próprio pandeirista<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Não entrarei aqui no mérito de dizer se foi ou não João da Bahiana que introduziu o pandeiro no samba, já que isto foge ao assunto desta pesquisa. Talvez João da Bahiana tenha sido o primeiro a introduzir o pandeiro no samba de estúdio de gravação, a partir de sua sabida experiência com o samba folclórico. Carlos Sandroni (2001, p. 140), em seu livro "Feitiço Descendente", nos fala um pouco sobre a diferença destes dois estilos, e pode residir nesta diferença a afirmação de João da Bahiana.

Fora do universo do samba e do choro, John Patrick Murphy (2008, P.64) faz uma menção ao pandeiro na dança do Cavalo-Marinheiro, dizendo que "entre os instrumentos de percussão, o pandeiro é talvez o mais essencial (...)". E Ganesella (2012, p. 153) diz que "ele acabou sendo usado para tocar os vários ritmos de origem africana existentes no Brasil, como o ritmo da capoeira, o samba, o choro, o frevo, etc.". Diante disso, vemos que este é um instrumento largamente utilizado em várias manifestações culturais brasileiras.

Essa associação ao samba, fez também com que o instrumento fosse socialmente mal visto, tendo sido relatados por vários autores casos ligando o pandeiro à perseguição policial. Sandroni (2001, p. 111) cita um depoimento de João da Bahiana no qual este diz: "fui preso várias vezes por tocar pandeiro". Acerca do mesmo pandeirista, Henrique Cazes (1998, p. 77) cita um episódio em 1908, em que João da Bahiana teria ficado sem seu pandeiro após uma batida policial. Em Ganesella (2012, p. 154), há o depoimento de um "'mulato-escuro' de 87 anos, compositor e músico carioca" citando um episódio em que este "(...) estava na Penha, participando da festa e do samba. A polícia veio, acabou com a nossa festa e ainda quebrou o meu pandeiro" (PEREIRA *apud* GIANESELLA, 2012, P. 155).<sup>13</sup> Por último, e nos remetendo a tempos já não tão antigos, Marcos Suzano nos fala, não abordando a marginalização, mas talvez preconceitos, que:

(...) houve um período da música brasileira em que os percussionistas usavam apenas o *setup* latino. Entretanto, se hoje em dia alguém pergunta, 'Você toca pandeiro?', e você diz 'não!', estará em apuros. Antes, se você tocasse pandeiro, as pessoas diriam, 'Você não é um percussionista; você é somente um *ritimista*' (LIM, 2009, p. 22, In: Percussive Notes)

Esta afirmação foi dita para responder uma pergunta acerca da contribuição de Suzano sobre a performance do pandeiro.

A partir disso, falo então dos intérpretes importantes do instrumento. Como já dito acima, citando os trabalhos de Ganesella (2012, p. 155) e Cazes (1998, p. 77), é preciso falar da importância de João da Bahiana para o pandeiro. Cazes (1998, p. 77) cita como representativos as colaborações do pandeirista com Pixinguinha e Radamés Gnattali, tendo tocado sob a batuta deste último na orquestra da Rádio Nacional. Cazes (2011, p. 79), cita como o "primeiro pandeirista a se destacar depois de João da Bahiana", o paulistano Russo do Pandeiro, tendo este tocado com Benedito Lacerda no grupo Gente do Morro e no Regional de Benedito Lacerda. Ainda segundo Cazes, (*Idem*), Jorginho do Pandeiro teria desenvolvido "um estilo marcante que influenciou toda uma geração de pandeiristas" (CAZES, 2011, P. 79). Entre os pandeiristas mais recentes, Cazes (2011, p. 80) cita Marcos Suzano, Celsinho Silva, filho de Jorginho do Pandeiro, e Beto Cazes. Suzano, ainda de acordo com Cazes, é "dos jovens pandeiristas,

---

<sup>13</sup> Sobre a marginalização de instrumentos de percussão vale a pena ler o trabalho de Carlos Stasi (1998, 2011), que, ainda que foque mais especificamente nos "reco-recos", idiofones raspadores, contribui de maneira extraordinária sobre este tema.

o que mais tem se destacado" (CAZES, 2011, p. 80). Giancesella (2012, p.156) cita também, além destes citados acima, Jackson do Pandeiro, Mestre Marçal, Bira Presidente, Airto Moreira, Guelo, entre outros. Um trabalho interessante que merece menção é o do *Pandeiro Repique Duo*, do pandeirista Bernardo Aguiar, discípulo de Marcos Suzano. Este trabalho também envolve diversas inovações, como o uso da esteira de caixa em um pandeiro.

Tendo falado dos intérpretes, é importante falar também do desenvolvimento da técnica do instrumento. Os métodos consultados (SAMPAIO, 2006, 2007 e 2009, LACERDA, 2007, BOLÃO, 2003 e D'ANUNCIACÃO, 1993) nesta pesquisa falam, quase todos, do ensino da técnica como é feito nos dias de hoje, já tendo esta técnica recebido a contribuição de vários pandeiristas ao longo dos anos. Nenhum deles, entretanto, detalha esta evolução gradativa da técnica do instrumento. Sobre esta evolução, encontrei, nos livros já citados acima, somente alguns poucos relatos com pouco detalhamento, mas que dizem um pouco sobre a evolução da técnica do pandeiro.

Cazes (2011, p.79) nos fala que João da Bahiana e Russo do Pandeiro, segundo ele "pioneiros do pandeiro brasileiro", tocavam diferentemente do que se toca hoje: "para eles não havia diferenciação entre primeiro e segundo tempo". Sobre essa ausência de diferenças entre os tempos 1 e 2, imagina-se que o dedo médio da mão esquerda não executa a ação de abafamento da pele, ao ser percutida com o polegar. Somente assim ambos os tempos soariam iguais. Estes dois pandeiristas tiveram o ápice de suas carreiras entre os anos 30 e 40, já em 1960, Guerra-Peixe escreveu um artigo descrevendo de maneira diferente a execução do pandeiro. Sobre o abafamento da mão esquerda, ele afirma que "(...) no decorrer da execução o indicador exerce função exclusivamente musical, ora abafando a pele, ora deixando-a vibrar, promovendo assim permanente troca de efeitos" (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 171). E completa dizendo que "geralmente, a pele vibra solta: ou no segundo tempo exato do compasso 2/4; ou nas colcheias em contratempo; ou, ainda, na primeira e quarta semicolcheias de cada tempo, ou seja, de cada grupo de quatro" (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 171). Isso nos leva a crer que a forma de tocar o pandeiro ia já incorporando pequenas sutilezas no decorrer dos anos. Este texto, entretanto, não deixa especificado em qual gênero da música brasileira esta forma de se tocar acontece. Ele descreve a forma de execução do pandeiro brasileiro de forma genérica, sem especificar qualquer região ou estilo musical do qual ele tirou tais informações.

Sobre outro pandeirista bastante influente, Jorginho do Pandeiro, Cazes (2011, p. 79), diz o seguinte:

(...)Jorginho desenvolveu um estilo marcante que influenciou toda uma geração de pandeiristas. Este estilo exuberante, com mais aproveitamento das possibilidades sonoras do couro do pandeiro e polegar bastante movimentado, é um desenvolvimento do estilo de João da Bahiana (CAZES, 2011, p. 79).

Por essa afirmação, não se pode falar muito sobre a técnica de Jorginho do Pandeiro, ou sobre quais foram suas contribuições estilísticas à forma de se tocar pandeiro no Brasil, mais especificamente no choro. Jorginho, entretanto, é um pandeirista citado por vários pandeiristas contemporâneos como uma de suas principais influências. Entre os pandeiristas que o citam como influência estão: Marcos Suzano (LIM, 2009, p.24), Scott Feiner (LIM, 2008, p. 44), pandeirista norte-americano conhecido por seu projeto com o pandeiro dentro do jazz, e Sérgio Krakowsky, pandeirista carioca hoje residente em Nova York. Cazes (2011, p. 80) também coloca o estilo de Jorginho do Pandeiro como o ponto de partida para as inovações de Marcos Suzano. E Feiner (apud Lim, 2008, P. 44) diz que "(...) Marcos Suzano ouviu muito a Jorginho e Celsinho<sup>14</sup>, pegou o que eles tinham desenvolvido, misturou com outras influências musicais e desenvolveu sua própria variação disto de uma perspectiva técnica, musical e sonora". Tudo isso nos leva a crer que Jorginho do Pandeiro foi um intérprete crucial para a evolução do pandeiro.

Sobre Suzano, pode-se dizer que é tido como um grande inovador do pandeiro, e talvez o principal responsável pela técnica hoje executada no pandeiro. Cazes (2011, p. 80) diz que ele "assimilou elementos do pop e da cultura percussiva afro-brasileira", além de ser "pioneiro no aperfeiçoamento de uma microfonação que deu ao pandeiro mais peso, num procedimento hoje adotado por muitos outros pandeiristas". Lim (2009, p. 22) diz que ele é reconhecido como um "virtuoso do pandeiro que influenciou profundamente a performance do pandeiro pelo mundo afora", e completa dizendo que "ao desenvolver novas abordagens e usar o instrumento em contextos não tradicionais, Suzano revolucionou a performance do pandeiro e se tornou virtualmente um sinônimo do instrumento". Sendo assim, pode-se dizer que Suzano é um dos mais influentes pandeiristas da atualidade e que contribuiu largamente para o desenvolvimento da técnica do instrumento. A ele podem-se atribuir inovações sugeridas por Giancesella, (2012, p. 154) que diz que "pandeiristas brasileiros já criaram técnicas aplicadas em ritmos que extrapolam até mesmo a esfera nacional, como o funk, o rock, o reggae, etc". Sobre o disco *Sambatown*, de Marcos Suzano, Neves (2006, p. 96) fala da presença dos "conceitos inovadores na execução do pandeiro e sua articulação com batidas de samba-funk".

## **4.2 O contexto social do Choro e o *Concerto para Pandeiro***

O Choro, como se sabe, é um gênero musical brasileiro que se iniciou no Rio de Janeiro, ainda no século XIX. Foi a partir de 1808, quando da vinda da corte portuguesa para o Brasil que se deram as condições para a criação deste estilo musical. As melhorias na urbanização da cidade, a criação de uma estrutura mais desenvolvida de serviços públicos, como os correios e estradas de ferro, e também a abolição da escravidão, em 1850, criaram condições para o desenvolvimento da cidade e de uma

---

<sup>14</sup> Ao dizer "Celsinho", Feiner se refere a Celsinho Silva, filho de Jorginho do Pandeiro e pandeirista renomado e bastante influente até os dias de hoje.



classe média afro-brasileira que ocupou cargos do funcionalismo público (CAZES, 1998, p. 15). Estes diversos cargos públicos que surgiram com o desenvolvimento da cidade e do aumento de sua estrutura urbana propiciaram o surgimento desta nova classe média que "(...) forneceu não só a mão de obra do Choro mas também o público consumidor desse tipo de música" (CAZES, 1998, p. 16). Tinhorão (2010, p. 208) nos fala sobre o perfil social dos músicos do choro desta época, compostos majoritariamente por "(...) funcionários dos correios, soldados de polícia e outros componentes de bandas de corporações fardadas, feitores de obras, pequenos empregados do comércio e burocratas".

O ambiente inicial no qual estes músicos se apresentavam era basicamente constituído por festas de família e bailes modestos organizados nas casas de pessoas da classe média da época (TINHORÃO, 2010, p. 205). Estas festas eram os pontos de encontro e de convívio das classes médias mais baixas em fins do século XIX, já que nesta época o Rio de Janeiro contava com pouca alternativa de diversões públicas para esta classe social (TINHORÃO, 2010, p. 211). Também eram estas festas as principais ocasiões nas quais estes músicos se apresentavam, já que nesta época ainda não havia o rádio e nem formas de profissionalização para os mesmos (TINHORÃO, 2010, p. 209).

Posteriormente a este período de fins do século XIX, já houve oportunidades de profissionalização para músicos de Choro, além também de mais lugares para se apresentar. Este caráter doméstico retratado nas festas familiares acima descritas, entretanto, não se extinguiu, vide as famosas rodas de choro que ocorriam na casa de Jacob do Bandolim entre 1950 e 1960 (CAZES, 1998, P. 113-114). Estas rodas de choro são, hoje em dia, talvez o encontro mais representativo dos chorões. Cazes (1998, p. 113) nos atesta isso dizendo que "o Choro pode ser ouvido no palco de um teatro, casa noturna ou entre as mesas de um bar, mas não há dúvida que o *habitat* natural dessa música é a roda de Choro, um encontro doméstico".

Esta fala de Cazes reproduzida acima nos chama então a atenção para uma característica muito particular do choro, a de ser uma música com características de apresentação e também participativas. Para dizer isso, me remeto aqui aos conceitos já comentados de *presentational music* e *participatory music*, definidos por Thomas Turino (2008). Cazes, nos falou dos diversos ambientes nos quais o Choro pode ser ouvido, falando inclusive do palco de um teatro. Este é um ambiente no qual se caracteriza o conceito de *presentational music*. Outras coisas, porém, irão dar este caráter ao Choro, como por exemplo a valorização do virtuosismo entre os músicos, os diversos tipos de contrastes e variações presentes nessa música. O Choro tem as características de uma música feita para ser apresentada para outras pessoas. Encontramos várias gravações deste gênero musical, *shows* ao vivo são constantes, encontra-se partituras editadas de diversos compositores, enfim, várias são as características que colocam o Choro como uma música feita para ser apresentada. Há, no choro, a diferenciação entre público e intérpretes, ou seja, há "(...) um grupo de pessoas (os artistas) levando música para outro (a platéia)" (TURINO, 2008, p. 51).



Entretanto, podemos encontrar também as características da música participativa, ou *participatory music*, como definido por Turino (2008). Uma característica deste conceito delineado por Turino é a participação de todas as pessoas envolvidas no evento em questão, o que pode ser ilustrado pela seguinte frase de Turino (2008, p. 28): "no fazer da música participativa, a principal atenção está na atividade, no fazer, e nos participantes, mais do que no produto final que resulta desta atividade". Esta interação entre as pessoas no fazer musical do Choro é muito presente, por exemplo, na roda de Choro, já acima comentada. Um exemplo disso está em algumas falas de Cazes (1998, p. 113) que diz que "uma roda de verdade é aquela que mistura profissionais e amadores, gente que toca melhor ou pior, sem nenhum problema". Cazes (1998, p. 113) também ressalta a importância da dona de casa, que fornecia a comida e a bebida, fatores importantes para agregar os músicos na roda. E ele fala ainda dos encontros de chorões em bares "(...) onde bebida e brincadeira eram prioridade" (CAZES, 1998, p. 114). Todas estas características põe o Choro também como um estilo musical participativo. Assim, podemos dizer que, neste gênero musical, há tanto as características de *participatory music* quanto de *presentational music*, não podendo ele ser enquadrado somente em uma das categorias acima.

Sendo assim, o *Concerto para Pandeiro* não tem a mesma relação vista em *Íris*, na qual Lunsqui busca uma recontextualização do instrumento, usando um instrumento de um contexto participativo em um contexto de apresentação. Como, dentro do Choro, o pandeiro já é usado em um contexto de apresentação, esta recontextualização não acontece. O que acontece é simplesmente o uso de um instrumento proveniente de um gênero musical popular dentro da música de concerto.

Na verdade, o *Concerto para Pandeiro* não é a primeira peça feita associando o Choro à música de concerto. A peça pioneira nesta associação é talvez a *Suíte Retratos*, de Radamés Gnattali, composta por volta de 1956 e dedicada a Jacob do Bandolim (CAZES, 1998, p. 127). Esta suíte homenageava quatro compositores, Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga, tendo cada um deles um movimento em sua homenagem. Cada um destes movimentos era tocado em um ritmo que aludia à obra de cada compositor. Os ritmos eram choro, valsa, *schottisch* e maxixe. No *Concerto para Pandeiro* cada movimento também é feito em um ritmo brasileiro diferente. A associação de uma forma musical erudita, um concerto e uma suíte, com gêneros brasileiros marca ambas as obras.

Outras associações do Choro com a música de concerto também ocorreram. O mesmo Radamés fez um arranjo do *Concerto grosso op. 3 n° 11*, de Vivaldi, para o seu grupo, Camerata Carioca (CAZES, 1998, p. 174).

As reações dos instrumentistas, ao tocar estas peças, nos falam um pouco sobre os contrastes entre a linguagem da música de concerto e a música popular presentes nestas peças. As dificuldades encontradas pelos instrumentistas eram diferentes das usuais de se tocar um chorinho comum. Falando sobre o processo de ensaio da *Suíte Retratos*, Jacob do Bandolim disse, em carta a Radamés Gnattali, que antes ele se

incomodava em ensaiar, agora porém, o problema era estudar, e que tanto ele quando os músicos que o acompanhavam estavam estudando bastante (JACOB DO BANDOLIM apud CAZES, 1998, p. 128). Ele disse também: "o pandeirista já não fala mais em paradas: 'seu Jacob, o senhor aí quer uma fermata?'" (JACOB DO BANDOLIM apud CAZES, 1998, p. 128). A diferença dos termos usados pelos músicos e da atitude diante do preparo da música mostram como havia ali um contraste entre os gêneros erudito e popular.

A mesma relação presente na *Suíte Retratos* pode ser também encontrada no *Concerto para Pandeiro*, já que este também usa ritmos brasileiros, porém com diversas inovações formais incomuns no Choro. Nesta peça Rescala procurou "(...) manter as características de cada estilo e, ao mesmo tempo, tentar explorar novas possibilidades estruturais, harmônicas e tímbricas em cada um deles" (RESCALA apud LACERDA, 2007, p. 115).

Sendo assim, essa associação entre música de concerto e música popular já é bem mais natural no *Concerto para Pandeiro*, já que experimentos parecidos foram anteriormente feitos. O caráter maleável do Choro também faz com que, neste caso, esta mistura de gêneros fique mais natural. Cazes (1998, p. 180) nos diz que o Choro pode ser visto " (...) da roda informal até a sala de concerto" e que é uma música maleável capaz " (...) de se adaptar a objetivos que vão do simples lazer à rigorosa apresentação artística".

### **4.3 A notação e a técnica do pandeiro**

Uma hábil notação da música de pandeiro está a desafiar o pesquisador para um estudo paciente, sem o que não se tornará possível escrever 'em brasileiro' para este instrumento, cujas possibilidades a mentalidade acadêmica ainda não pode compreender (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 174).

Com esta frase Guerra-Peixe termina um texto escrito para a publicação *A Gazeta*, de São Paulo, em 9 de abril de 1960. Neste texto ele fala brevemente dos vários sons e possibilidades de execução do pandeiro, assim como dos músicos que tocam este instrumento.

Se em 1960 a notação do pandeiro podia ser um desafio para os acadêmicos da época, hoje em dia temos já algumas formas de se escrever para este instrumento, ainda que não haja uma forma padronizada. Alguns autores já desenvolveram formas de se escrever para o pandeiro, sendo os dois principais, Luiz D'Anunciação e Carlos Stasi.

Antes, porém, de abordar a notação, falarei um pouco sobre as possibilidades de articulação dos timbres do pandeiro. Isso é interessante para que o leitor tenha a noção entenda a motivação da criação destas notações para o pandeiro. O pandeiro possui três sons básicos: grave, tapa e pratinelas. Há, porém, duas formas de obter cada um destes sons. O som das pratinelas é obtido com o toque tanto do punho, como da ponta dos

dedos, técnica esta presente nas formas mais tradicionais de se tocar o pandeiro. O som do grave pode ser obtido com o polegar, ou também com a ponta dos dedos. O toque do polegar é o mais comum e tradicional, o grave com a ponta dos dedos é usado mais recentemente, para obtê-lo deve-se fechar um pouco os dedos, ficando a mão em forma de concha e atacar o pandeiro na borda da pele. E, o som do "tapa", é mais tradicionalmente obtido com a palma da mão percutindo o centro da pele do pandeiro, porém há também o "tapa" de polegar. Este tapa é obtido com um toque do polegar no centro da pele do pandeiro. Há ainda o som dos rulos, um trinado, geralmente obtido através da fricção da ponta dos dedos na pele do instrumento, porém, Marcos Suzano faz um outro tipo de rulo, executado com o punho (SUZANO, 2008). O interessante é que, ao tocar em uma subdivisão quaternária, o pandeiro tem qualquer som em qualquer uma das quatro semicolcheias, pois ele tem todos os sons em duas partes diferentes da mão.

Voltando a notação, segundo Anunciação a sua forma de se escrever para o pandeiro segue um critério em que "os elementos sonoros do pandeiro estão representados graficamente pela propriedade de articulação de cada som. Isso quer dizer: o som é identificado pela maneira como é produzido" (D'ANUNCIÇÃO, 1993, p. 15).

Assim, na pauta estão representados cada um dos toques do pandeiro, deixando claro qual parte da mão é usada para executar cada tipo de toque do pandeiro. Além disso, ele deixa claro os movimentos da mão esquerda e da mão direita.

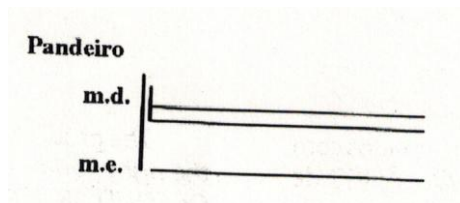


Fig. 21: Bula da notação de Luiz D'Anunciação (D'ANUNCIÇÃO, 1993, p.16).

Assim, além de deixar claro na escrita o que é executado pela mão direita e o que é executado pela mão esquerda, D'Anunciação também expõe na pauta todos os sons do pandeiro e as partes da mão que os executam.



Fig. 22: Trecho da peça *Dança para Pandeiro Estilo Brasileiro e Oboé*, de Luiz D'Anunciação (D'ANUNCIÇÃO, 1993, p.45).

Nesta grafia, "mão" quer dizer o som de "tapa", executado com a palma da mão no centro do instrumento, "efeitos" diz respeito ao rulo, executado com a ponta dos

dedos ou com o polegar, "dedos" se refere ao toque em que soam as pratineas executado pela ponta dos dedos, "base" se refere ao toque em que soam as pratineas executado pela base da mão e "polegar" se refere ao som grave do pandeiro, executado pelo polegar. A linha inferior, aonde ele escreve "membrana", diz respeito à mão esquerda e consiste nos abafamentos na pele do pandeiro executados pelo dedo médio. Quando há um toque escrito na membrana, isso quer dizer que a pele do pandeiro deve ser abafada, e quando há pausa, que a pele deve estar solta.

Um adepto da escrita de Luiz D'Anunciação é Oscar Bolão, percussionista carioca que escreveu um importante e muito lido método de percussão chamado *Batuque é um Privilégio*.

Neste método, Oscar Bolão (2003) utiliza a grafia de D'Anunciação, porém acrescenta uma novidade: um símbolo para descrever os movimentos da mão esquerda executados pelo pandeirista. Ele usa um símbolo para descrever o movimento ascendente e outro para descrever o movimento descendente do pandeiro.



Fig. 23: Trecho com notação de ritmo do pandeiro (BOLÃO, 2003, p.25).

Ao incluir a simbologia que indica os movimentos da mão esquerda para cima e para baixo, como indicado acima, Bolão dá uma importante informação referente ao movimento executado. Este movimento é diretamente associado à sonoridade a ser obtida do pandeiro, já que representa a articulação feita pelo intérprete ao tocar o pandeiro.

Souza (2011), também é adepto à escrita de D'Anunciação, usando-a voltada para a escrita de ritmos nordestinos. Ele inclusive acrescenta uma pequena inovação, um "estalito dos dedos" feito para definir a articulação do ritmo do cavalo-marinho (SOUZA, 2011, p. 87).

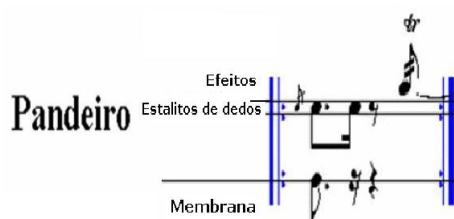


Fig. 24: Notação do cavalo-marinho (SOUZA, 2011, p. 87).

A outra notação importante elaborada para o pandeiro, a de Carlos Stasi, está documentada em alguns métodos de Sampaio (2006, 2007 e 2009) e de Lacerda (2007).

Uma característica importante da grafia de Stasi é que, ao mesmo tempo em que exibe com clareza todos os movimentos a serem executados no pandeiro, consegue ser extremamente sintética, pois utiliza-se somente de uma linha. Abaixo, mostro uma figura com a notação de Stasi, retirada do método de Vina Lacerda:

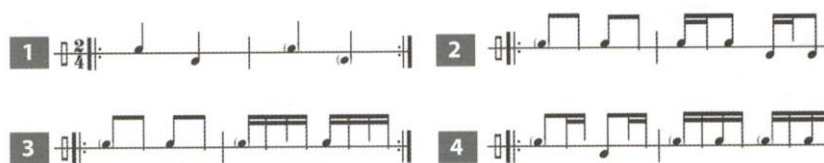


Fig. 25: Exemplo da notação de Carlos Stasi (LACERDA, 2007, p. 47).

Na notação de Stasi, quando a nota está acima da linha, ela representa o som grave tocado com a ponta dos dedos, e quando a nota está abaixo da linha, ela representa o som grave tocado com o polegar. Se a haste encosta na linha, o som representado é o da pratinela tocada pela base da mão, e se a haste não encosta na linha, o som representado é o da pratinela tocada pela ponta dos dedos. Da mesma forma, se há um "x" acima da linha, isto se refere ao som de "tapa" com a palma da mão, e se o "x" está abaixo da linha, o som representado é o do "tapa" executado com o polegar. Para o som com a membrana abafada, Stasi simplesmente coloca um ponto, relativo ao som *staccato*. Caso não haja este ponto, assume-se que a membrana está solta.

Uma observação aqui deve ser feita. Na figura acima, Lacerda, seguindo o exemplo de Sampaio, usa um parêntese na nota para representar a membrana abafada. Isto foi acrescentado livremente à notação de Stasi por Sampaio, não sendo próprio da grafia de Stasi.

Questionado sobre a mudança na grafia de Stasi, Sampaio disse que "o ponto era sutil demais para uma resposta rápida quando visualizamos a partitura" (SAMPAIO, apud MENDES, 2010, P.22). Já Lacerda "seguiu as modificações propostas por Sampaio no intuito de padronizar a escrita" (MENDES, 2010, p.22).

Uma coisa interessante a ser notada na grafia de Stasi é que ela mostra duas formas de execução do som grave (ponta e polegar) e duas formas de execução do tapa (palma da mão e polegar). Essas diferentes formas de se executar os sons do pandeiro não estão presentes na notação de D'Anunciação.

Gianesella, em seu livro *Percussão Orquestral Brasileira- Problemas editoriais e interpretativos*, aponta algumas vantagens na notação de Stasi, alegando que este "propõe uma grafia bastante sintética que facilita a leitura, ao mesmo tempo em que identifica todas as diferentes articulações propostas por ele, utilizando apenas uma linha (...)" (GIANESELLA, 2012, p. 159).

Para o intérprete do pandeiro é importantíssimo definir como irá executar os graves (ponta ou polegar), ou os tapas (tapa ou polegar), assim como também é importantíssimo definir se os sons de pratinelas serão executados com a base da mão ou

com os dedos. Uma boa execução do pandeiro usa um movimento de rotação da mão esquerda. A mão direita em geral se move pouco na técnica mais moderna do pandeiro, deixando a mão esquerda levar o pandeiro até a direita, e esta simplesmente executar os golpes no instrumento. Lacerda, em seu método *Pandeirada Brasileira* descreve bem os movimentos de rotação do pandeiro, especificamente quando fala dos sons de ponta e punho nas pratineas, em que a mão esquerda leva o pandeiro ao encontro dos dedos ou do punho para extrair o som do instrumento (LACERDA, 2010).

Sampaio também menciona este movimento de rotação em seu método:

**Muito importante:** A mão que segura o pandeiro é a que faz o serviço pesado, pois além de suportar o peso do instrumento, executa o movimento de rotação do pulso. Use sempre a técnica de girar o pulso em todos os exercícios e ritmos (SAMPAIO, 2007, p. 9).

Um destaque na citação de Sampaio está para a expressão "muito importante", ressaltada em negrito e sublinhada, deixando bem clara a importância do movimento de rotação.

Sendo assim, uma grafia que já deixe subentendido quais os movimentos a serem executados pelo instrumentista no momento da execução pode ser de grande valia. Isto pode funcionar para o pandeiro como as indicações de manulação funcionam para o percussionista ao tocar a caixa-clara, por exemplo:



Fig. 26: Trecho com notação e manulações de caixa-clara (WILCOXON, 1945, p.68).

No momento da escrita do *Concerto para Pandeiro e Quatro Instrumentos*, Rescala, que já conhecia a grafia de Luiz D'Anunciação, usou um teclado midi para facilitar sua escrita e deixar o processo mais rápido, e daí surge a grafia desta peça (RESCALA em entrevista ao autor). Nesta grafia ele não coloca nenhuma bula, ou seja, falta uma especificação a respeito de que som é representado em cada linha escrita em sua partitura. A dedução, porém, não é muito complexa, especialmente observando que o compositor fez uma gravação desta peça em um disco de seu Quinteto Tim Rescala, chamado *Desritmificações*. Nesta gravação, a partir da escuta do intérprete do pandeiro, Oscar Bolão, podemos chegar a conclusões a respeito de quais sons são representado em cada uma das linhas.

Seguem então (fig. 27) dois trechos da partitura de Rescala juntamente com a explicação acerca dos sons representados em sua grafia.





Fig. 27: Compassos 27 (esqu.) e 28 (dir.) da parte de pandeiro do *Concerto para Pandeiro* (RESCALA, p.1).

A partir destes compassos, podemos falar sobre os sons pedidos pelo compositor. No compasso 27, quarto espaço (o que corresponderia à nota "mi" na clave de sol) está descrito o som de grave abafado. No primeiro espaço (o que corresponderia à nota "fá" da clave de sol), está o som de grave solto, sem abafamento. No segundo espaço (o que corresponderia à nota "lá" da clave de sol) está descrito o som de pratinelas executado com o dedo. No terceiro espaço (o que corresponderia à nota "dó" da clave de sol) está descrito o som das pratinelas executado pelo punho. Por fim, no compasso 28, podemos ver o som do tapa, que estaria no primeiro espaço suplementar (o que corresponderia à nota "sol 4" da clave de sol).

Após o entendimento da notação musical de Rescala, podemos observar que os timbres pedidos pelo compositor estão claramente definidos e bem detalhados. O compositor inclusive inclui uma sugestão de movimentos a serem realizados no pandeiro, no caso específico do som de pratinelas executado nos dedos e no punho. Ele, porém, não especifica os movimentos de mão esquerda, ou mesmo como serão executados os tapas (palma da mão ou polegar) e sons graves (ponta e polegar). Isto tudo fica a cargo do intérprete.

Deixar as decisões a cargo do intérprete implica em alguns riscos por parte do compositor, podendo este ter sua obra mal interpretada em algumas situações. Giancesella, em seu já citado livro, levanta a possibilidade de uma peça com instrumentos tradicionais ser tocada no exterior, e sobre isso que há o risco de que, provavelmente, a "parte da percussão seria tocada exatamente como escrita, ou seja, apenas a figura rítmica básica sem nenhuma articulação que lembre, mesmo que remotamente, o ritmo pretendido pelo compositor" (GIANESELLA, 2012, p. 148).

Porém, Rescala deixa os sons do pandeiro muito bem definidos, o que proporciona que o intérprete possa dar sua contribuição tocando de forma coerente com a linguagem musical para a qual o compositor escreveu, desde, é claro, que este conheça a linguagem tradicional do instrumento. Novamente, segundo Giancesella:

(...) se o intérprete tiver familiaridade com o instrumento e o ritmo mencionados, ele pode ter liberdade para acrescentar variações, dentro do estilo. Dessa forma, os percussionistas que têm conhecimento do ritmo em questão podem contribuir e tocar de forma mais orgânica, o que é sempre desejável em qualquer estilo de música, mas essencial naquelas que remetem a uma música de caráter popular (GIANESELLA, 2012, p. 151).



Para se escrever os sons do instrumento da forma mais clara possível, é requerido do compositor um conhecimento do idiomatismo do instrumento, para que aí se possa transmitir todas as variações tímbricas desejadas. Porém, ele pode também optar por especificar em sua notação somente os sons do instrumento que ele deseja que sejam tocados e deixar a cargo do instrumentista as escolhas referentes às formas de se extrair estes sons, ou seja, a escolha das partes da mão que serão usadas para extrair cada som, o que já foi descrito acima no início desta seção.

Em ambos os casos, é requerido do intérprete um conhecimento do instrumento e uma tomada de decisões quanto às articulações usadas. No primeiro caso, quando todos os sons estão bem definidos na partitura, o intérprete é exigido, pois deve conhecer o instrumento a fundo, de forma a ser capaz de tocar todos estes sons da forma pedida pelo compositor. No segundo caso, quando o compositor somente define os timbres, deixando todo o resto a cargo do intérprete, este precisa conhecer o instrumento a ponto de fazer com que o que o compositor escreveu soe natural à linguagem do instrumento. Neste caso, é dever do intérprete saber traduzir em articulações os sons escritos pelo compositor.

#### **4.4 Considerações sobre a execução do "Concerto para Pandeiro".**

Para falar das questões técnicas e estilísticas presentes nesta peça me embasei basicamente nas execuções de dois intérpretes, além é claro de expor as minhas decisões: Oscar Bolão, que gravou a peça com o Quinteto Tim Rescala no disco *Desritmificações*, e Vina Lacerda, que juntamente com Caito Marcondes, gravou a peça original, o *Concerto para Dois Pandeiros e Orquestra de Cordas Brasileiras*, disponível em seu método de 2007, *Pandeirada Brasileira*.

Interessante observar que todas as frases presentes na versão para quinteto são idênticas às da versão original. O que muda é que, na original, elas estão distribuídas entre dois pandeiros, e na versão para o quinteto, são executadas por um pandeirista só.

##### **4.4.1 1º Movimento: "Choro".**

Diante do que foi dito acima, entre as propostas deste trabalho está a transcrição da partitura de Rescala na notação de Carlos Stasi, acreditando assim estar deixando claras as escolhas de articulações para se tocar esta peça. O que, obviamente, funciona somente como sugestão de execução, não se pretendendo a dizer como é ou como não é correto se tocar esta peça.

Assim, busco com este trabalho, explorar as diversas técnicas do pandeiro e usá-las dentro da execução do *Concerto para Pandeiro*. Com a notação espero estar deixando claras as minhas escolhas de movimentos a serem executados, buscando uma escrita que reflita sobre questões idiomáticas do instrumento.

Começo aqui com o primeiro movimento da peça, de nome *Choro*. A partitura da parte do pandeiro deste movimento transcrita por mim na notação de Carlos Stasi está ao fim desta seção.

A primeira coisa a ser dita acerca deste movimento está já no primeiro compasso em que o pandeiro entra na peça. Ele começa com o seguinte padrão rítmico:

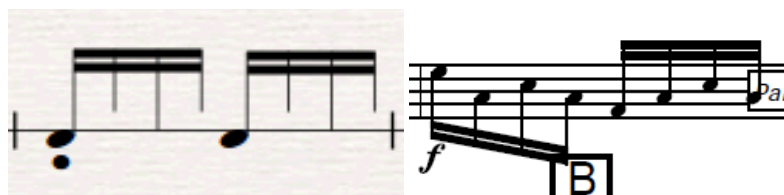


Fig. 28: Compasso 25 do *Concerto para Pandeiro* (RESCALA, 1992). Transcrição do autor (esq.) e versão original (dir.).

Este trecho exemplifica a forma tradicional de se tocar o ritmo do choro no pandeiro, ou a sua "levada"<sup>15</sup>, como chamado no meio da música popular. Este trecho está escrito da maneira como é normalmente tocado este padrão, ou seja, com o polegar tocando os graves, os dedos tocando a segunda e quarta semicolcheias e o punho tocando a terceira semicolcheia.

Este mesmo padrão é escrito desta mesma forma no método de Vina Lacerda, com a única diferença que lá é usado o parênteses para designar a nota abafada, como foi descrito mais acima no texto (LACERDA, 2010, p. 38). Também encontramos este padrão no método de Oscar Bolão, como ilustrado acima na figura 21 (BOLÃO, 2003, p. 25). Bolão, porém, inclui uma designação para o movimento da mão esquerda. Este movimento é importante, pois é comumente executado por pandeiristas no meio do choro e do samba sempre que executam este ritmo. Ele também é uma informação estilística importante, pois corresponde a uma forma mais tradicional de se executar o pandeiro.

Na notação de Stasi, utilizada por Lacerda, também podemos perceber este movimento, porém, aqui ele é pensado ininterruptamente, como movimento de rotação, ou seja, quando os dedos tocam as pratinelas a mão esquerda move o pandeiro para cima, e, quando o punho toca as pratinelas, a mão esquerda move o pandeiro para baixo. Nos métodos de Lacerda e Sampaio esta informação está implícita na escrita, pois ela é comentada na parte textual destes métodos. O movimento de rotação ininterrupto é recomendado pelos autores além de estar demonstrado nos DVDs que acompanham ambos os métodos.

Corroborando com este pensamento, no DVD presente em seu método, Lacerda executa o ritmo do choro com o movimento de rotação ininterrupta (LACERDA, 2010).

<sup>15</sup> Forma pela qual pandeiristas e músicos oriundos da música popular se referem a um padrão rítmico usado no acompanhamento de um ritmo ou música em questão.

Na forma mais moderna de se tocar o pandeiro, o movimento de rotação é executado ininterruptamente, já na forma mais tradicional do choro e do samba, ele é feito basicamente na segunda e terceira semicolcheias, como descrito por Bolão. Há também pandeiristas usando o movimento de rotação ininterrupto em gêneros como o choro e o samba. Isto, porém, vem para somar recursos à técnica que utilizam, sem querer dizer, necessariamente, que abandonam a maneira mais tradicional. Pandeiristas como Vina Lacerda têm grande ligação a este gênero e não deixam de utilizar as técnicas mais modernas, assim como pandeiristas que são claramente adeptos às técnicas mais modernas não deixam de tocar em grupos mais tradicionais, vide o exemplo de Sérgio Krakowski tocando com o grupo de choro Tira Poeira.

Na minha interpretação, comentada nesta dissertação, sempre que houver este ritmo do choro, ele ocorrerá executando o movimento como descrito por Bolão. Ainda que não coloque o símbolo usado por Bolão, prefiro que seja considerado uma questão implícita na leitura deste padrão. Isto pode facilitar a leitura por parte do intérprete, ao não incluir informação gráfica demasiada na partitura.

Na peça de Rescala, especialmente por se tratar de uma peça para instrumento solista, encontramos diversos momentos em que o pandeirista não executa o padrão de acompanhamento rítmico, tocando diversas frases que pontuam a melodia tocada pela flauta ou por algum outro instrumento, ou mesmo frases de solo propriamente ditas. Entre os critérios aqui adotados para a escrita deste movimento está o próprio movimento de rotação do pandeiro. Seja na maneira moderna ou na tradicional, é comum que após o toque do grave com o polegar a pratinela seja tocada com os dedos, para, após isso, ser tocada com o punho. Este é um movimento de certa forma "natural" do pandeiro, e também bastante idiomático. Sendo assim, nos diversos momentos em que há o movimento da pratinela após o grave do polegar o critério utilizado foi o de utilizar os dedos para tocar a pratinela. O próprio movimento de rotação pode também justificar este critério, já que ao tocar o grave com o polegar o pandeiro deve estar mais inclinado para baixo, sendo então natural incliná-lo para cima após este golpe. Incliná-lo para cima quer dizer levá-lo ao encontro dos dedos.

Abaixo (fig. 29) coloco a minha sugestão para o compasso 28 da peça exemplificando este comentário.

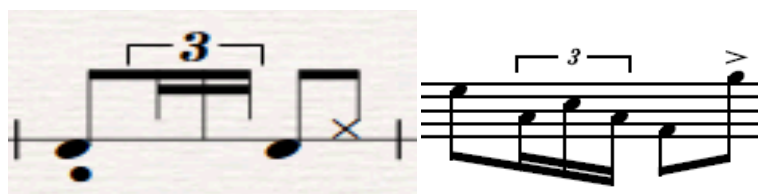


Fig. 29: Compasso 28 do *Concerto para Pandeiro*. Transcrição do autor (esqu.) e versão original (dir.).

A figura de tercinas apresenta um movimento usando os dedos para tocar as pratinelas logo após o grave de polegar. Desta forma, a mão esquerda está com um movimento de rotação ininterrupto em cada um dos toques.

Este compasso inclui também um outro som do pandeiro, o "tapa". Este som foi definido por Lacerda da seguinte forma: "A característica deste golpe é um som curto e estalado. O golpe deve ser dado com a mão espalmada no centro da pele" (LACERDA, 2010, p. 41).

Comumente, o tapa, quando inserido dentro de ritmos ou fraseados do pandeiro, é executado com o movimento do pandeiro para cima.

No caso do compasso 28, o fraseado permite que o tapa seja executado da maneira tecnicamente mais fácil e natural, ou seja, com o movimento de rotação para cima. Porém, há outros compassos em que a execução do tapa não sairia assim tão natural. O compasso 37 é um exemplo deste tipo de caso:



Fig. 30: Compasso 37 do *Concerto para Pandeiro*. Transcrição do autora (esqu.) e versão original (dir.).

Neste caso, após um som grave e um som de pratinelas, há um tapa. Como o mais natural é que o grave seja executado com o movimento rotatório para baixo, as pratinelas seriam então executadas com este movimento para cima, nos dedos, e o tapa com o movimento para baixo.

Surge aí uma questão: o tapa, realizado com a mão aberta, é frequentemente, e também mais comodamente, executado com o movimento para cima, porém nesta frase o tapa ocorreu em um momento no qual o movimento rotatório está para baixo. Para evitar uma eventual ruptura neste movimento de rotação, o ideal é que se use um movimento de "tapa de polegar". Este movimento é definido por Lacerda assim: "Este golpe imita o som do tapa, dado com a mão espalmada. Articulado com o polegar no centro da pele, resulta um som curto e estalado" (LACERDA, 2010, p. 48).

A vantagem desta opção está em não interromper o movimento de rotação. A desvantagem é que este som é de execução ligeiramente mais difícil que o tapa de mão aberta. Isto pode ocasionar, eventualmente, em um som de menor qualidade. Porém, se bem executado tem um resultado tão bom quanto o som de mão aberta.

Uma outra opção seria começar a frase, desde o início com o movimento de rotação partindo de baixo, com as pratinelas sendo executadas pelo punho, da seguinte forma:

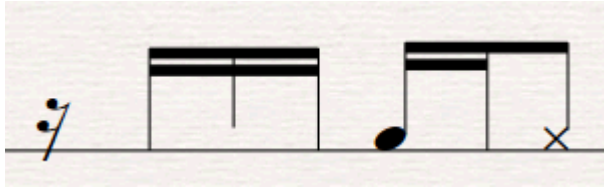


Fig. 31: Execução alternativa para compasso 13 do *Concerto para Pandeiro*. Transcrição do autor.

Esta forma de execução possibilitaria que o tapa fosse executado com o mão aberta, porém faria com que o grave fosse o de ponta e não o de dedão, que será abordado mais adiante. Isto, na verdade, não representa um problema para o som do grave. A minha opção pela execução representada na figura 30, com o tapa de polegar, se deve basicamente a articulação começando pelos dedos, com o movimento rotatório para cima. O meu critério é de que esta articulação é mais natural do movimento do pandeiro, além de privilegiar uma ênfase na segunda semicolcheia, movimento típico do choro, já exemplificado acima na figura 28, sugerido por Bolão. Ressalto também que, na minha transcrição, os sons que estavam ligados, como no caso do compasso 37 (vide figura 30), foram substituídos por pausas. A minha escolha se deve ao fato de que a duração dos sons do pandeiro é curta, mesmo do som grave, e a pausa deixaria mais evidente o lugar exato onde cada nota se posiciona no tempo. No caso do compasso 37, a segunda semicolcheia, por exemplo.

O grave de ponta pode ser usado em várias situações. Antes de comentar o uso dele dentro do *Concerto para Pandeiro*, definirei este som com as palavras de Lacerda: "Esta articulação imita o som do polegar solto. É articulado com a ponta dos dedos anular e médio golpeando o instrumento a alguns centímetros da borda" (LACERDA, 2010, p. 46). Nesta peça, um momento digno de comentário no qual este som é utilizado por mim está no compasso 60:



Fig. 32: Compasso 60 do *Concerto para Pandeiro*. Transcrição do autor (esqu.) e versão original (dir.).

Neste momento, há três graves seguidos, sendo dois deles em fusas, um movimento rápido. Estes graves poderiam ser executados sem problemas com o polegar. A minha escolha, no entanto, reside na possibilidade de obtenção de maior sonoridade e precisão rítmica. Por usar partes diferentes da mão, e também por atacar a membrana em partes diferentes, temos a possibilidade de dar mais força ao nosso golpe, além de conseguir também maior definição sonora. O próprio movimento de rotação da mão esquerda, usado aqui para reforçar cada um dos golpes, ajuda na obtenção de maior

sonoridade e definição rítmica, pois à força da mão direita executando os graves, soma-se a força da mão esquerda levando o pandeiro até a mão direita.

Outro momento interessante a ser comentado é o compasso 86:

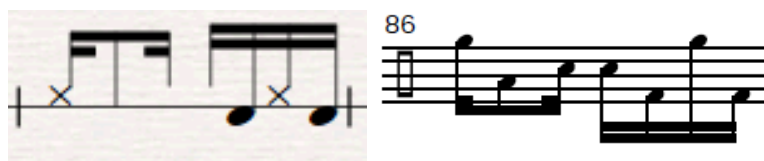


Fig. 33: Compasso 86 do *Concerto para Pandeiro*. Transcrição do autor (esq.) e versão original (dir.).

Este é um dos únicos momentos em que sugiro o dobramento de um ataque com a mesma parte da mão. No caso, a última semicolcheia do primeiro tempo e a primeira do segundo tempo. Ambas as articulações são tocadas aqui com os dedos. Isto é normalmente desaconselhável, pois interrompe o movimento de rotação do pandeiro. Neste caso, porém, me pareceu vantajoso por permitir que o tapa que vem em seguida possa ser realizado com a mão aberta. Isso fará com que a execução dos graves e do tapa seja mais confortável que também mais nítida, já que a execução do tapa com a mão aberta pode resultar em um som com mais nitidez, pois é de mais fácil execução.

A outra possibilidade é a seguinte:

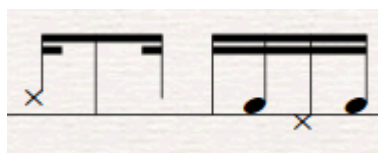


Fig. 34: Possibilidade alternativa para o compasso 86 do *Concerto para Pandeiro*. Transcrição do autor.

Neste caso, o movimento de rotação é mantido, mas teríamos que executar os graves com a ponta e o tapa com o polegar, um movimento tecnicamente mais difícil. Sendo assim, preferi sacrificar o movimento de rotação levemente para permitir uma execução mais cômoda dos graves e do tapa. O fato de estes dois sons também serem os mais sonoros do instrumento, e, automaticamente os que devem ser ressaltados, aumenta a minha convicção de que devo interromper o movimento de rotação para privilegiá-los.

Por fim, exponho o exemplo dos compassos 105, 106 e 107:



Fig. 35: Compasso 105, 106 e 107 na grafia de Rescala (1992).

Nos compassos 105, 106 e 107 aparece um som ainda não comentado neste texto, o som do rulo. Para a execução do rulo no pandeiro Lacerda sugere o seguinte:

Utilize os dedos indicador e médio friccionando-os na borda do instrumento. O efeito resultante é som contínuo da trepidação das platinelas, semelhante ao trêmulo. A aderência dos dedos à membrana é essencial (LACERDA, 2010, p. 42).

Lacerda, porém, faz referência em seu método somente ao rulo executado pelos dedos, não mencionando a possibilidade do rulo com o punho (LACERDA, 2010, p. 42). Sampaio, em ambos os seus métodos, tampouco faz referência a este rulo, falando somente do rulo com os dedos. (SAMPAIO, 2004, 2007).

Este rulo, porém, já foi usado várias vezes por Marcos Suzano, e está presente em seu DVD instrucional (2008, 18:30min.) o percussionista reconhecido por inovar a técnica do pandeiro e a quem atribui-se grande parte da criação e uso inovador dos golpes aqui mencionados.

Este rulo tem, comparando-o ao rulo mais comum, uma desvantagem: não é possível sustentá-lo por muito tempo. O som obtido com o rulo da ponta dos dedos é melhor, deixando o rulo mais nítido, e foi usado em quase todos os rulos deste trecho, com a exceção do primeiro rulo do compasso 107. A minha escolha se dá devido ao compasso anterior, no qual é tocada uma frase rápida com fusas. Após esta frase preferi usar o rulo do punho na primeira colcheia onde ele aparece, já que, com esse rulo eu nantenho o movimento de rotação do pandeiro. Após esta colcheia, executo as demais com o rulo de ponta, devido à sonoridade mais nítida deste.



Fig. 36: Compasso 107 do *Choro* (transcrição do autor): execução de rulos de ponta e punho.

Todo o pensamento falado aqui neste capítulo será estendido aos demais movimentos do *Concerto para Pandeiro*, sendo feita uma análise semelhante a essa feita até o presente momento.



#### 4.4.2 2º Movimento: "Seresta".

Este movimento, por ser um movimento de andamento mais lento, apresenta poucas dificuldades técnicas. A principal delas é provavelmente o rulo. Neste movimento o rulo é fundamental à boa execução da peça, pois é um recurso repetido com frequência ao longo dela e também porque em geral está associado ao fraseado melódico de algumas partes determinadas. Um primeiro exemplo está no compasso 14, repetindo-se até o compasso 17, quando há um rulo de dois tempos ocupando o segundo e o terceiro tempos deste compasso.



Fig. 37: Compasso 14 da "Seresta" (transcrição do autor).

Para comentar este caso falarei da primeira versão da peça, o *Concerto para Dois Pandeiros e Orquestra de Cordas Brasileiras*. Nesta primeira versão o rulo do pandeiro está associado a um trêmolo do bandolim, o que gera uma associação timbrística entre os dois instrumentos neste momento. Além disso, a melodia tem um caráter *legatto* bem marcante. No *Concerto para Pandeiro e Quatro Instrumentos* não há nenhum instrumento executando este trêmolo e a melodia é dividida entre a flauta e o piano. Ainda assim, a melodia tem, como na versão original, um caráter *legatto* que deve ser evidenciado. Por este motivo, acredito ser importante que o rulo dure os dois tempos inteiros, sem interrupção alguma até que seja tocada a pratineira no quarto tempo destes compassos. Para que isso ocorra, enumero dois fatores como principais: a execução do rulo com a ponta dos dedos e o toque na pratineira com o punho. É importante executar o rulo com a ponta dos dedos porque esta é a maneira mais fácil de se obter um som longo e prolongado do rulo. O rulo feito com o punho é eficiente apenas para rulos de curta duração. O toque na pratineira feito com o punho é importante pois permite que o som não seja interrompido antes do quarto tempo. Caso o toque do quarto tempo fosse executado com a ponta dos dedos, o pandeirista teria que interromper o rulo antes deste tempo para poder executar esta nota. Esta é, a meu ver a principal dificuldade técnica deste movimento, e o momento no qual o instrumentista deve analisar melhor as suas escolhas técnicas. Lacerda (2007, p.118), ainda que não comente suas escolhas técnicas, usou esta mesma articulação em sua transcrição da parte de pandeiro da primeira versão da peça.

No restante deste movimento não há muitos outros trechos de dificuldade técnica considerável. Há, porém, momentos nos quais ele deve ter atenção por outros motivos. O primeiro que enunciarei começa no compasso 7. Neste momento, o pandeirista toca um ritmo, ou "levada", de choro lento. Uma coisa que chama a atenção na gravação da música pelo Quinteto Tim Rescala é que o pandeirista, Oscar Bolão, neste momento toca um padrão levemente diferente do que está escrito na partitura. O padrão é o seguinte:

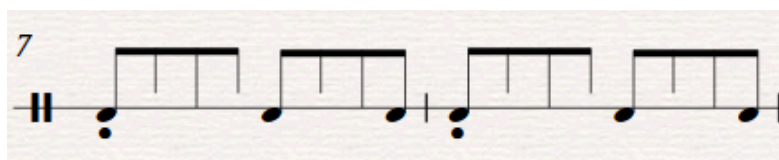


Fig. 38: Padrão da "levada" da Seresta usado por Oscar Bolão (transcrição do autor).

Este padrão foi também o escolhido para a minha execução. Além de ter gostado da opção de Oscar Bolão, entendi que este padrão, tocado geralmente no choro-canção ou em choros lentos, é mais adequado a este momento da peça. É muito comum ver, em rodas de choro, gravações, shows e diversas execuções de choro em geral, este padrão sendo usado para choros de andamento lento, parecido com este. Esta levada é bastante idiomática e recorrente no universo do choro, ao qual a peça se refere. Rescala (2015, em entrevista ao autor) diz que escreveu a partitura com a intenção de que o intérprete toque cada nota como está escrita, porém permite que hajam pequenas modificações, dadas pelo intérprete, que visem alguma contribuição na execução da peça. Lacerda (2007, p. 124) não modificou esta levada, deixando exatamente como escrito pelo compositor.

Para tocar esta levada sugiro que todos os graves sejam executados com o polegar, mesmo interrompendo o movimento de rotação do pandeiro. Sugiro a execução desta forma por ser assim que este ritmo geralmente aparece dentro do contexto do choro (vide fig. 38).

Um dado interessante acerca desta trecho da peça é forma como Rescala escreve esta levada do compasso 7. Ele coloca o grave ressonante no primeiro tempo e o grave abafado no segundo tempo. Em geral, no choro o que se dá é o contrário. Lacerda (2007, p.124) mantém a execução exatamente como escrito por Rescala, porém Oscar Bolão, mudou-a para o padrão acima descrito na gravação com o Quinteto Tim Rescala. Na minha escolha, preferi fazer como faz Oscar Bolão, por achar que esta levada remete ao universo do choro mais que a escrita por Rescala.



Fig. 39: Compasso 7 da partitura de Rescala do Concerto para Pandeiro e Quatro Instrumentos.

Na interpretação do Quinteto, Bolão usa esta ideia de acrescentar um grave à levada proposta por Rescala em mais um momento da peça. Isso se dá no compasso 22, quando Rescala escreve o seguinte:



Fig. 40: Compaço 22 da partitura de Rescala.

Neste momento, Bolão toca o seguinte padrão:



Fig. 41: Compaço 22 da *Seresta*, como tocado por Oscar Bolão (transcrição do autor).

Neste momento ele é um pouco menos sutil em sua mudança, pois acrescenta dois graves, um no terceiro tempo e outro na última colcheia do compasso. Além disso, o primeiro grave, escrito como solto por Rescala, é tocado como abafado. Isso aproxima a levada de um padrão de choro lento/choro-canção como aconteceu no exemplo anteriormente descrito. Em minha execução, para ser coerente com minha escolha do exemplo anterior, escolhi adotar esta opção de Oscar Bolão. Como minha escolha do trecho anterior se baseou no fato da associação com o choro entendi ser melhor fazer o mesmo neste trecho. Lacerda (2007, p.118) não optou pela escolha de Bolão e preferiu tocar exatamente como estava escrito na partitura.

Por último, há um trecho nos compassos 26 e 27 no qual Rescala escreve uma articulação que envolve duas notas tocadas com o punho e duas tocadas com a ponta. Vide a figura 42:



Fig. 42: Compaço 26 da partitura de Rescala.

Lacerda opta por ser fidedigno à escrita de Rescala e mantém as colcheias articuladas duas notas no punho e duas na ponta.



Fig. 43: Compaço 26 da *Seresta*. Solução de Lacerda (2007, p. 24).

Em minha execução preferi manter as quatro colcheias tocadas com a ponta dos dedos. Faço isso por achar que essa forma de articulação dá mais igualdade às notas, além de mais precisão rítmica. Optei por isso também porque o som obtido será o das pratineiras, ainda que obtido através do uso de partes diferentes das mãos. Da forma que

proponho, acredito obter uma maior qualidade do som das pratinelas, sem prejudicar o fraseado. Oscar Bolão toca este trecho de uma forma ainda diferente. Escolhi não utilizá-la pois achei a opção de Lacerda (2007) mais fidedigna à partitura. Alerto que foi difícil descobrir somente pela audição qual a forma como Bolão articulou as pratinelas, portanto me atenho somente à forma com a qual ele tocou os graves, forma esta que preferi não escolher.



Fig. 44: Compasso 26 da *Seresta*: opção do autor (esq.) e de Oscar Bolão (dir.).

#### 4.4.3 3º Movimento: Frevo

Este movimento é o mais rápido e tecnicamente mais difícil dos três movimentos da peça. Apesar de haver diversos momentos de dificuldade técnica considerável na peça, há, em minha opinião, dois pontos cruciais a serem analisados pelo intérprete antes de tocar este movimento: o padrão rítmico do frevo e as sestinas. O primeiro por ser o ritmo característico do movimento e o segundo por ser um grupo com muitas notas e de difícil execução, talvez as frases mais difíceis desta peça sejam as que contêm sestinas neste movimento.

O frevo é tido por muitos como um ritmo de difícil execução, entre outros motivos, devido ao seu andamento rápido. Rescala propõe um padrão, porém não especifica que movimentos o intérprete deve fazer, nem mesmo que partes da mão são usadas para obter os sons pedidos por ele. Há várias formas de se tocar o ritmo do frevo. Antes de falar da forma que optei, falarei um pouco sobre as formas propostas nos métodos de Sampaio (2004) e Lacerda (2007).

Lacerda (2007, p. 96) propõe oito formas de se tocar o frevo. Entre todas as formas propostas, algumas delas (as de números 2, 5 e 6) apresentam o padrão mais básico do frevo, enquanto as outras apresentam algumas variações, também tradicionais mas que acrescentam outros elementos ao padrão básico do frevo. Entre os padrões 2, 5 e 6 percebemos, inclusive na escuta do CD que acompanha o método, que há pouca diferença no som da execução de cada um deles. A principal diferença é de movimento, o que se deve, provavelmente, à intenção do autor de apresentar diferentes formas de se tocar o mesmo padrão, já que sua escrita vem de um método de pandeiro, e, métodos, em geral, tendem a dar possibilidades ao intérprete, além de mostrar possíveis escolhas diferentes de se tocar um mesmo trecho musical.

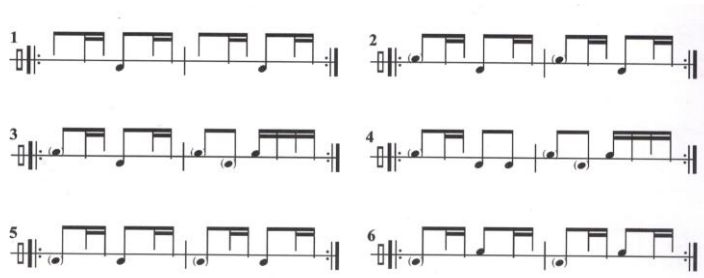


Fig. 45: Padrões de frevo (LACERDA, 2007, p.96).

Rescala, a partir do compasso 25, repete com bastante insistência este padrão básico do frevo, idêntico aos padrões de número 2, 5 e 6 referidos acima. Ele, porém, não especifica qual o movimento a ser feito pelo intérprete, deixando a seu cargo a escolha de como executar este ritmo.



Fig. 46: Padrão do frevo na partitura de Tim Rescala, compasso 26.

Entre estes padrões, dois me chamam a atenção por diferentes motivos. O padrão de número 5 reflete, talvez, a forma mais tradicional de se tocar o frevo, em geral mais executada em Recife pelos tocadores de frevo. Já o padrão 2, reflete uma forma mais moderna, recente e, em geral, associada à forma de se tocar o frevo do pandeirista Marcos Suzano. Esta segunda forma apresenta o movimento de rotação bem evidente, alternando a cada tempo a parte da mão que executa as semicolcheias nas pratinelas, enquanto a de número 5 repete constantemente a forma de se atacar as pratinelas (ver padrões 2 e 5 da fig. 45).

O padrão de número 6 (vide fig. 45) apresenta uma solução provavelmente sugerida pelo autor para alguém que queira executar o grave ressonante com a ponta dos dedos.

Sampaio (2004, p.53), coincidentemente, também sugere oito formas de se tocar o frevo, todas elas refletindo diferentes formas de se tocar o padrão básico do frevo, sem apresentar muitas variações rítmicas, ao contrário de Lacerda. Curiosamente, ele não cita o movimento mais tradicional de se tocar o frevo, mas cita, assim como Lacerda, o movimento mais recentemente difundido utilizando a rotação do pandeiro.

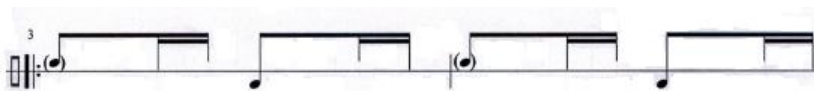


Fig. 47: Padrão de frevo citado por Sampaio (2004, p. 53).

Uma curiosidade é que, tanto Lacerda quanto Sampaio, mostram uma forma de se tocar o frevo usando todos os graves, abafados e ressonantes, no dedão e as demais notas todas executadas na ponta dos dedos. A diferença é que Sampaio (2004, p. 53) utiliza dois toques definidos na ponta dos dedos e Lacerda (2007, p. 96) utiliza um rulo, sem número definido de toques, também na ponta dos dedos. Esta é uma forma muito comum de se tocar o frevo, especialmente por pandeiristas de choro, que a associam a Jorginho do Pandeiro.



Fig. 48: Padrão nº 8 de frevo de Sampaio (2004, p. 53): toques definidos (esqu.). Padrão de frevo nº8 de Lacerda (2007, p. 96): rulo na ponta dos dedos (dir.).

Para se tocar o padrão sugerido a partir do compasso 25 de Rescala, podemos usar a maioria destas formas sugeridas acima, com exceção do padrão oito de Lacerda, pois este utiliza um rulo no contratempo, enquanto Rescala pede duas notas claramente definidas. A escolha deve partir da intimidade que o intérprete tem com um ou outro dos padrões acima comentados.

A minha escolha de execução está pelo padrão 2 sugerido por Lacerda (2007, p. 53), idêntico ao padrão 3 de Sampaio (2004, p. 53) (vide figs. 45 e 47).

Esta escolha se deve simplesmente à minha intimidade com este padrão. Por achar que com ele consigo maior precisão e melhor sonoridade das pratinelas, além de conseguir alternar mais facilmente deste padrão para as várias convenções e frases de solos presentes na peça de Rescala. Esta é, entretanto, somente a minha escolha. Outros intérpretes poderão obter resultados tão bons quanto com outros padrões de frevo.

Uma questão a ser observada aqui, e que foi levada em conta na transcrição de minha interpretação, é quando Rescala faz uma inversão dos graves do pandeiro. Tradicionalmente, no frevo, os graves são abafados no tempo 1 e ressonantes no tempo 2. Em alguns momentos do *Frevo*, Rescala inverte estes padrões, usando o grave ressonante no tempo 1 e o abafado no 2. A minha opção interpretativa é de não fazer esta inversão. Esta escolha se deve a um embasamento na versão original da peça. No *Concerto para Dois Pandeiros e Orquestra de Cordas Brasileiras*, os pandeiros têm duas afinações, um mais grave e outro mais agudo. Se observamos os momentos da versão para quinteto em que Rescala inverte os graves e os mesmos momentos da versão original, podemos observar que, na original, o pandeiro mais agudo toca o tempo 1 com o grave ressonante, e o pandeiro mais grave toca o tempo 2 da mesma forma. Assim, não se altera a característica estilística do frevo, na qual o grave ressonante está no segundo tempo. O que ocorre é um efeito semelhante ao dos surdos de 1ª e 2ª,

existentes no samba<sup>16</sup>. Este efeito é muito interessante e resulta em um diálogo entre os dois pandeiros. Como na versão para o quinteto só há um pandeiro, preferi manter o grave ressonante no segundo tempo. Essa também foi a opção de Oscar Bolão na gravação de *Desritmificações*.

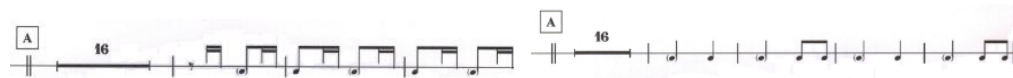


Fig. 49: Parte A dos pandeiros 1 e 2 de Lacerda (pags.119 e 125): efeito de pergunta e resposta (surdos de 1ª e 2ª).

O segundo ponto, em minha opinião, mais relevante para o intérprete é o dos compassos que contêm sestinas. Há dois trechos em especial que contêm dificuldade marcante: o primeiro entre os compassos 169 e 170, com três grupos de sestinas consecutivos, e o segundo entre os compassos 245 e 246, com quatro grupos de sestinas consecutivos. Os demais trechos apresentam somente um grupo de sestinas.

A grande dificuldade aqui está em tocar muitas notas no andamento requerido por Rescala. O autor pede que se toque a peça com a semínima a 140 bpm. O andamento é extremamente rápido para se tocar seis notas por tempo. Para se ter uma ideia da rapidez, Sampaio, (2007, p.36-41) na seção de seu livro que trata das quiálteras, pede que se estude os exercícios em velocidades de 48 bpm até 120 bpm por semínima, o que já são 20 bpm a menos que a velocidade pedida por Rescala. Sampaio (2007, p.36-41) também coloca somente dois grupos de sestinas consecutivos em seus exercícios.

Entre os métodos revisados nesta dissertação, o método que apresentou o conteúdo mais detalhado de exercícios sobre quiálteras e sestinas foi o método *Pandeiro Brasileiro- Volume 2*, de Luiz Roberto Sampaio. O método de Vina Lacerda (2007, p.52) apresenta exercícios em compassos 3/8, que poderiam se assemelhar a sestinas, porém estes são ligados ao ritmo da valsa brasileira, executada em andamento bem mais lento e portanto não são o mais adequado a se estudar para tocar estas sestinas. No método de Lacerda o mais adequado para se estudar as sestinas é na verdade o trecho musical em si. O método de Lacerda vem acompanhado de um *play-along* com o *Concerto para Dois Pandeiros e Orquestra Brasileira*, a peça primeiramente escrita por Rescala, e anterior à redução para o quinteto, a qual trato neste trabalho. Lacerda (2007, p. 119-121 e 125-127) escreve, na notação de Carlos Stasi, as partes para pandeiro com sua opção de escolha dos movimentos. Através daí pode-se tocar este trecho juntamente com a gravação da música, o que é uma ótima alternativa, a meu ver.

Os exercícios de Sampaio (2007, p.36-41) são, entretanto, mais adequados como exercícios preparatórios para se desenvolver a velocidade de execução das sestinas. Apesar de sugerir que o estudante vá até a semínima a 120 bpm, pode-se naturalmente

---

<sup>16</sup> No samba o surdo de 1ª marca o segundo tempo (acentuação característica do samba) e o surdo de 2ª marca o primeiro tempo, em resposta ao surdo de 1ª. Cria-se com isso um diálogo entre os dois instrumentos (BOLÃO, 2003, p. 55).



executar estes exercícios mais rapidamente. Estes exercícios combinam várias formas de se tocar as sestinas, usando graves, pratinelas e tapas. Ele também utiliza as duas formas possíveis de rotação do pandeiro, começando do punho e também da ponta dos dedos. Estes são ótimos exercícios para o desenvolvimento das sestinas e alguém que os estude irá certamente alcançar bons resultados com este estudo.

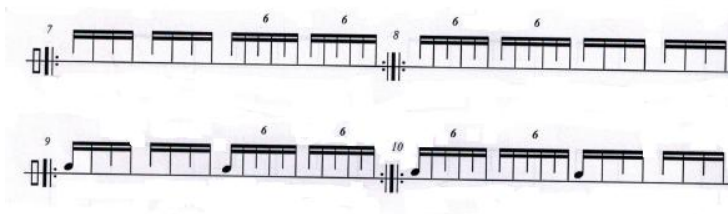


Fig. 50: Exemplos para exercícios de sestinas de Sampaio (2007, p. 36).

No meu caso, entretanto, desenvolvi outro tipo de estudo que me pareceu mais adequado ao estudo específico dos trechos da peça, já que o estudo de Sampaio é mais genérico. Este estudo consiste em tocar primeiramente um grupo de sestinas, seguido de pausas, logo dois grupos de sestinas consecutivos, também seguido de pausas, depois três grupos consecutivos seguidos de pausas e, finalmente, quatro grupos de sestinas seguidos de pausas. É importante que o metrônomo comece de uma velocidade cômoda e vá progredindo lentamente para velocidades mais rápidas, até chegar a 140 bpm. A velocidade inicial deve ser escolha do intérprete.

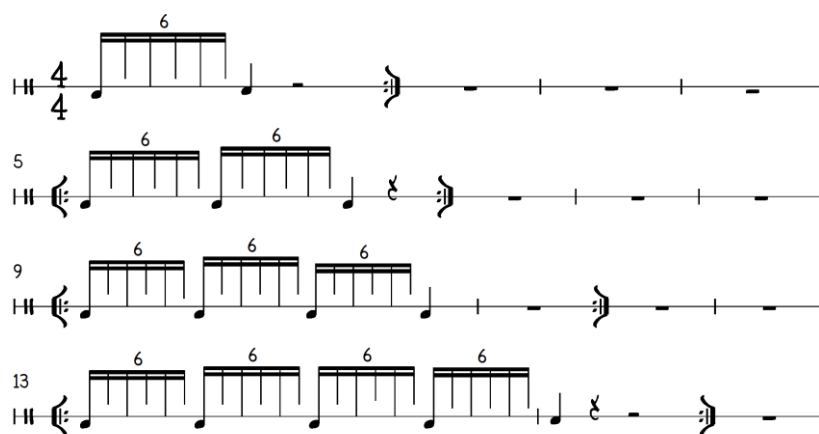


Fig. 51: Exercícios de sestinas: elaboração do autor.

No começo eu estudei as sestinas somente com o primeiro grave do dedão, diferentemente de como pedido por Rescala. Fiz isso para ganhar velocidade com a mão esquerda primeiramente, sem ter que preocupar com os outros sons do pandeiro. Em seguida acrescentei o grave abafado com o dedão da mão esquerda na quarta semicólcheia de cada sestina.

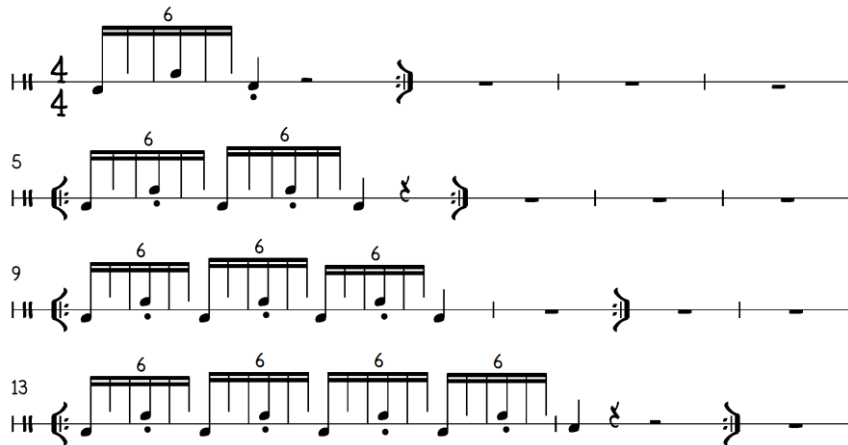


Fig. 52: Exercício de sestinas com graves incluídos: elaboração do autor.

Outra questão importante para a execução deste trecho é o uso da mão esquerda. Marcos Suzano, em seu DVD *Pandeiro Brasileiro*, diz que, para ele, é muito importante o abafamento com o dedo<sup>17</sup>, pois isso possibilita que ele tenha um dedo a mais segurando o pandeiro, e assim ter também mais força e precisão para executar a rotação do instrumento. No meu caso, ao longo da peça, utilizo o abafamento tradicional do pandeiro, com o dedo médio da mão esquerda. Porém, neste trecho específico, utilizo a técnica de Suzano e abafa a pele com o dedão da mão esquerda, pois isso me deu mais velocidade para executar as sestinas.

Um outro elemento presente na peça, este pouco usual na prática do pandeiro, é a quintina, como a presente no compasso 166 do *Frevo*:



Fig. 53: Compasso 166 do *Frevo*, parte do pandeiro.

O método de Sampaio (2007, p.36-41) é o único que apresenta exercícios para estudar esta figura rítmica. Na seção de nome "quialtera" ele apresenta uma grande variação de exercícios para esta figura, assim como apresenta para a sestina. As quintinas podem chegar a apresentar, talvez, alguma dificuldade rítmica, porém, tecnicamente não apresentarão problemas, já que esta figura possui uma nota a menos que a sestina, sendo então de mais fácil execução nesta velocidade. Após estudar as sestinas, executar as quintinas presentes na peça não será um desafio técnico muito grande.

<sup>17</sup> Em geral os pandeiristas abafam o pandeiro com o dedo médio da mão esquerda. Suzano é talvez o primeiro a abafar somente com o dedão da mesma mão. Posteriormente a ele outros utilizaram-se da mesma técnica. Os pandeiristas mais tradicionalistas têm certa resistência em adotar esta técnica.

Outra questão importante para a execução deste movimento são os solos do pandeiro. Vários destes têm momentos com dificuldades técnicas que devem ser comentados. Eles estão localizados entre os compassos 40 a 47, 79 a 86, 137 a 139, 155 a 179, 181 a 183, 185 a 187, 189 a 190, 193 a 195, e 237 a 247, além de pequenos solos nos compassos 232 e 233 , e 234 e 235. Alguns trechos não possuem dificuldades técnicas consideráveis, irei então me concentrar nos trechos que possuem dificuldades mais significativas que não foram até então comentadas.

O primeiro trecho que contém alguma dificuldade é o dos compassos 79 a 86. Além da dificuldade existente devido à velocidade da peça, destaco aqui um pequeno trecho que mereceu mais atenção, o que está entre os compassos 83 e 86 (vide figura 54). Entre o compasso 83 e 84, na passagem de um para o outro, é exigido do intérprete que ele toque dois tapas consecutivos. Como no compasso 83 é definitivamente mais cômodo tocar os tapas com a mão aberta (tapa tradicional), já que só há tapas no compasso, resta-nos duas possibilidades, tocar dois tapas seguidos com a mão aberta, ou um tapa com a mão aberta e outro com polegar. A minha escolha está em tocar dois tapas seguidos com a mão aberta, já que mudar a posição da mão para executar o mesmo som pode prejudicar a precisão rítmica, devido ao andamento rápido. A questão aí é a seguinte: se começamos o compasso com o tapa de mão aberta, mantendo o movimento de rotação constante, o grave do compasso 85 cairá na ponta dos dedos. Este movimento não é tão natural, já que é idêntico ao padrão do samba e do choro. Para tocá-lo com o grave de ponta a solução mais viável para mim seria tocar todos os tapas do compasso 84 com a mão aberta, como fez Lacerda (2007, p.119). Fora isso, mantendo o movimento de rotação, eu tocaria um tapa com a mão aberta e outro com o polegar. A solução que escolhi é a seguinte:

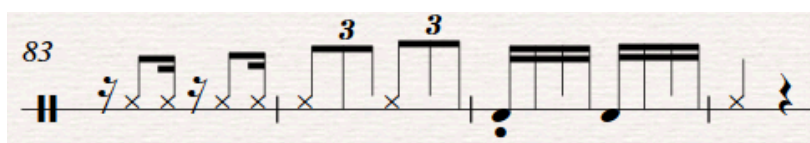


Fig. 54: Compassos 83 a 86 do *Frevo*. Interpretação e transcrição do autor.

Outra solução seria manter o movimento de rotação no compasso 84 e tocar os graves do compasso 85 com a ponta. Eu entretanto preferi interromper brevemente a rotação para beneficiar o compasso seguinte.

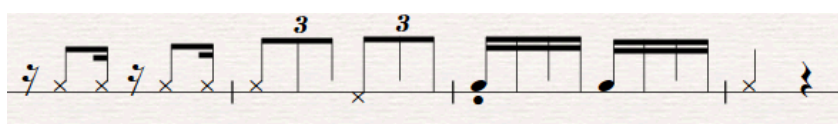


Fig. 55: Solução alternativa para os compassos 83 a 86 do *Frevo*. Transcrição do autor.

Sobre a passagem do compasso 85 para o 86, preferi usar o grave de polegar, mantendo o movimento de rotação, solução diferente da usada por Lacerda (2007, p. 125), que interrompeu a rotação e tocou o tapa com a mão aberta.

O próximo solo com dificuldade técnica está entre os compassos 155 e 178, que é o solo mais complicado deste movimento. As maiores dificuldades aqui estão em dois fatores, o primeiro por ser uma construção maior e com um fraseado mais variado, e a segunda está nas sestinas que devem ser feitas em andamento bastante rápido. Sobre as sestinas, entretanto, já comentei acima. Meus comentários aqui serão então sobre algumas diferenças entre as minhas escolhas de movimento e as de Lacerda (2007).

A primeira diferença neste trecho está no compasso 165.

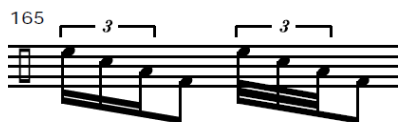


Fig. 56: Compasso 165 do *Frevo* (RESCALA, 192, P. 4).

Lacerda (2007, p. 120) começa este trecho com o grave de ponta e termina com o grave de polegar. Em minha interpretação preferi fazer o oposto, começar com o polegar e terminar com a ponta. Lacerda provavelmente escolheu esta opção para chegar com mais força no grave do contratempo, já que é mais fácil tocar forte com o polegar. Eu escolhi o oposto devido à terminação do compasso anterior, que termina em dois tapas de mão aberta. No movimento de rotação, o tapa é executado com um movimento "para cima", assim como o grave de ponta. Já o grave do polegar é feito com um movimento "para baixo". Eu preferi não repetir três vezes esse movimento "para cima" e começar o compasso seguinte com o polegar. Isso faz com que o grave de ponta seja mais exigido, porém isso para mim foi menos determinante, já que também é possível ter um bom som no grave de ponta.



Fig. 57: Compasso 165 do *Frevo*. Interpretação de Lacerda (esqu.) e do autor (dir.).

O outro trecho que possui diferença de opções está no compasso 175.



Fig. 58: Compasso 175 do *Frevo* (RESCALA, 1992, p. 5).

Neste trecho a questão está em como fazer os dois tapas seguidos que ocorrem entre o primeiro e o segundo tempo. Em minha opção, preferi fazer todos os tapas aí presentes com a mão aberta. Minha escolha é pessoal, e a fiz por achar que consigo mais agilidade desta maneira. Lacerda (2007, p. 120) optou por fazer cada um dos graves de uma forma, o primeiro com mão aberta e o segundo com o polegar. Entre os motivos

que podem tê-lo levado a executar desta maneira está a possibilidade de ganho com a articulação. Ao não repetir o mesmo movimento para executar o tapa, ele pode ganhar melhor sonoridade, pois ao repetir o movimento em trechos rápidos é possível que o segundo não seja tão bem executado quanto o primeiro, pois terá tido menos tempo de preparo. Nesta situação, entretanto, a dificuldade de executar estes movimentos é maior. Ambas as soluções são possíveis, cabendo ao intérprete escolher a que lhe caiba melhor.

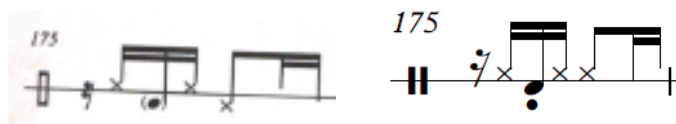


Fig. 59: Compasso 175 do *Frevo*. Interpretação de Lacerda (esqu.) e do autor (dir.).

Outra solução possível seria a seguinte:



Fig. 60: Solução alternativa para o compasso 175 do *Frevo*.

Neste caso seria usado o tapa de polegar para começar a frase. Começando assim é possível manter o movimento de rotação na frase toda.

O último solo de considerável dificuldade neste movimento vai do compasso 237 ao 247. Ele não é um solo difícil, com uma exceção, as quatro sestinas consecutivas dos compassos 245 e 246. Esta é a passagem técnica mais difícil da peça, pois é o maior trecho com sestinas consecutivas e em andamento mais rápido. O estudo feito para ele é o mesmo sugerido acima sobre as sestinas.

## 5 Boreal III, de Guilherme Bertissolo

Guilherme Bertissolo, natural de Porto Alegre, é hoje professor da Escola de Música da UFBA, assim como de seu Programa de pós-Graduação em Música, e editor da revista ART-Review. Obteve seus títulos de mestrado e doutorado em composição na UFBA (Universidade Federal da Bahia) com período sanduíche na *University of California, Riverside*. Organizou festivais como o III-Festival Internacional de Música Contemporânea -PPGMUS-UFBA (2010) e o VI Encontro Nacional de Compositores Universitários (2008) (disponível em: <https://guilhermebertissolo.wordpress.com/sobre/> > visualizado em 25/07/2015). Tem vários escritos, entre artigos, tese doutorado e dissertação de mestrado, abordando a relação entre música e movimento. Compõe com frequência para meios eletrônicos, vide peças como a série *M'Bolumbumba*, três peças acusmáticas e a quarta para berimbau e eletrônica em tempo real, além de *Ilex* (2015), *Noite* (2007-2009), *Devir* (2007), entre outras. Já compôs anteriormente também utilizando instrumentos populares, mais especificamente o berimbau, utilizado como matriz de sons eletrônicos e também tocado ao vivo, na série de peças acusmáticas *M'Bolumbumba*, já mencionada acima. Sua tese de doutorado associando a música ao movimento, aborda conceitos ligados à capoeira regional relacionados à prática da composição.

*Boreal III* é a terceira de uma série de três peças assim definidas pelo compositor:

*Boreal Op.35* - Série de obras eletrônicas e mistas. Uma explosão, mas uma explosão bela e sensível. O deslumbramento frente a uma experiência inexplicavelmente forte e plena de entusiasmo. A série *Boreal* trata ao mesmo tempo da força e da delicadeza presentes nos recônditos desvãos da existência humana (disponível em: <https://guilhermebertissolo.wordpress.com/category/obras-works/> > visualizado em 25/07/2015).

*Boreal III* foi encomendada para este trabalho. O intuito disto está em explorar as possibilidades de alguns instrumentos populares através da colaboração entre o intérprete e o compositor. Nesta peça a ideia foi trabalhar diversos chocalhos brasileiros (idiofones sacudidos), o papel do intérprete foi de apresentar ao compositor diversas formas de se tocar estes instrumentos, e o papel do compositor, obviamente, foi de compor com esta informação. Por parte do intérprete, veio a sugestão de que a peça fosse composta com eletrônica, para diferenciá-la das outras duas presentes neste estudo.

Escolhi Bertissolo devido à peça *M'Bolumbumba 4*, para berimbau e eletrônica em tempo real. Conheci esta peça pesquisando na internet peças que utilizassem o berimbau. Como vi que Bertissolo já havia escrito para um instrumento popular achei que ele seria uma boa escolha.

O primeiro passo foi gravar vídeos com execuções de diferentes chocalhos, todos presentes no Brasil. Nestes vídeos, além de mostrar as técnicas tradicionais destes

instrumentos, mostrei também algumas técnicas não usuais, buscadas através de minha própria exploração nos instrumentos. Combinações destes instrumentos também foram usadas, por exemplo, o intérprete tocando dois diferentes chocalhos, um em cada mão. Os vídeos abordavam os seguintes instrumentos: xequerê, caracaxá, patangome, caxixi, ganzá pequeno (tocado apenas com uma mão), ganzá grande (de metal e tocado com as duas mãos), além de um vídeo com instrumentos semelhantes como sementes (efeitos), afoxé e xequebalde<sup>18</sup>. Entre os vídeos com combinações foram mostradas combinações entre caxixis e patangomes e caxixis e caracaxás. Na peça foram usados três instrumentos: caxixi, patangome e caracaxá, assim como algumas combinações deles.

Os recursos mais específicos acerca do uso de cada instrumento serão comentados mais adiante, primeiramente começo falando sobre cada um dos instrumentos individualmente.

## 5.1 Chocalhos

Como a peça *Boreal III* utiliza-se de três instrumentos (caxixi, patangome e caracaxá) de uma mesma família, começo falando desta família de forma genérica. Frungillo (2003) define tanto o termo chocalhos quanto os outros instrumentos presentes na peça como idiofones sacudidos. Idiofones seriam instrumentos nos quais o som "possa ser produzido sem a adição de uma membrana esticada, uma corda que vibra ou palhetas" (NKETIA, 1974, p.69). Nketia (1974, p.70) também agrupa estes instrumentos em alguns grupos, entre eles "*shaken idiophones*", ou idiofones sacudidos. Para defini-los em um termo mais geral, que possa ser aplicado aos instrumentos em questão aqui, recorro à definição de Frungillo (2003) do verbete "chocalhos".

**Chocalho** Idiof. sac., s.m., pl='chocalhos'- Termo derivado do latim '*choca*' (=chocalho grande), encontrado desde o século XIII, derivado do latim tardio "*clocca*" = ("*sino*"), originando o verbo "*chocalhar*". Indica qualquer tipo de instrumento cuja produção sonora é feita por meio do ato de sacudir ou agitar. (...)Na música popular é utilizado em par (como as "*maracas*"). Os "*chocalhos*" podem ser subdivididos em: 1. Internos, quando os objetos entrechocados estão confinados em um recipiente; o recipiente pode ser feito de qualquer material, sendo os mais antigos (e comuns) feitos de "*cabaça*" ou outros tipos de frutos como o coco (*Cocus nucifera*), ovos de animais, ossos, cerâmica, palha, até os mais elaborados, feitos de madeira, metal ou material sintético; 2. Externos, quando alguns objetos se chocam colocados na superfície de outro objeto no qual estão presos ou são envolvidos. Nesse caso são encontrados: 2.1 '*de fieira*', quando estão alinhados a um material flexível (pedaço de couro, corda, etc.) e são presos a um outro objeto ou ao próprio corpo do "*instrumentista*"; são chamados de "*ankle Bells*" e "*row rattle*"; 2.2. '*de alça*', quando estão presos, de forma alinhada ou não, a um objeto rígido que será sacudido pelo "*instrumentista*" (como o "*xequerê*" e o "*sistro*");

---

<sup>18</sup> Xequebalde: instrumento de percussão que consiste em um balde com diversos furos onde são colocados parafusos e aruelas. O som do instrumento pode ser obtido através da percussão de seus parafusos ou também sendo chacoalhado.



2.3. 'de vento', quando estão presos a outro material que por sua vez está preso a uma estrutura rígida, leves o suficiente para entrecrocarem conforme o deslocamento do ar; nesse caso são chamados também de "sino de vento"(...). (FRUNGILLO, 2003).

Frungillo, (2003) ainda estende sua definição destes instrumentos em outros dois verbetes: "chocalho de fieira" e "chocalho de metal", referindo-se mais ao material de construção e às características de sua estrutura física.

Na música sinfônica encontramos algumas peças que usam estes instrumentos. Giancesella (2012), em seu livro *Percussão Orquestral Brasileira: problemas editoriais e interpretativos*, enumera vários instrumentos brasileiros utilizados em diversas peças sinfônicas brasileiras. Em várias delas encontramos chocalhos. Enumero aqui algumas delas: *Maracatu de Chico Rei*, de Francisco Mignone, *Frevo*, de Cláudio Santoro, *Choros n°8, n°9, n°10 e n°12*, de Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n°2 e Descobrimento do Brasil*, também de Heitor Villa-Lobos. Em todas estas peças os instrumentos estão descritos como chocalhos, sem muitas especificações, estando, no máximo, descritos como de madeira ou metal. Um bom exemplo sobre formas de tocar os chocalhos em partes de orquestra está na fala de Giancesella (2012, p.118) a respeito da parte dos caracaxás no *Choros n°8*, de Heitor Villa-Lobos. O autor fala sobre as formas de se tocar este instrumento na linguagem orquestral, porém, a execução abordada aqui é exclusiva sobre este trecho específico. Os caracaxás aqui são, entretanto, chocalhos simples de metal, e D'Anunciação (apud GIANESELLA, 2012, p.118) propõe o uso de dois chocalhos diferentes para sua execução.

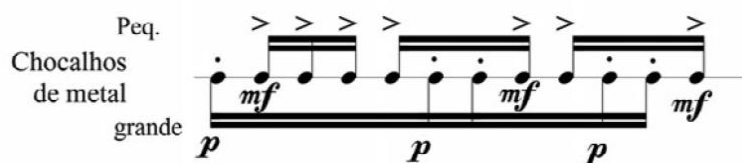


Fig. 61: Sugestão de Anunciação de se tocar os caracaxás no *Choros n°8* (ANUNCIACÃO apud GIANESELLA, 2012, p.118).

Entre as informações didáticas acerca destes instrumentos, principalmente encontradas em métodos de percussão, o mais detalhado que encontrei foi de Fernando Souza (2011), que trata dos ritmos pernambucanos. Neste método, Souza (2011) descreve bem as articulações usadas para se tocar cada um dos chocalhos presentes em cada uma das manifestações abordadas por ele.



Fig. 62: Figura com a grafia do toque do "mineiro"<sup>19</sup> (SOUZA, 2011, p.92).

<sup>19</sup> Nome dado a vários chocalhos, geralmente cilíndricos e de metal, encontrados no nordeste do Brasil.

Há outros autores que abordam estes instrumentos em seus métodos, como Bolão (2003) e Gonçalves e Odilon (2000). Provavelmente devido ao papel periférico destes instrumentos, raramente em papel protagonista dentro das músicas, e ao seu caráter de acompanhamento com padrões muitas vezes simples de serem tocados, e, portanto, descritos, esses autores dedicam pouco espaço em seus livros para falar destes instrumentos. Em geral estes livros são bastante esclarecedores no que tange ao papel destes instrumentos dentro das músicas das quais eles fazem parte, porém a informação sobre eles é ainda pouca dentro da maioria dos métodos e da literatura sobre a percussão.

Em *Boreal III*, entretanto, os instrumentos estudados são ligados a tradições específicas e, apesar de terem características semelhantes, no que diz respeito a sua morfologia, têm características distintas no que diz respeito às culturas das quais eles provêm e também no que diz respeito às formas de se tocar cada um, suas respectivas técnicas. Sendo assim, devo abordá-los separadamente.

### 5.1.1 Caxixis

Dentre os instrumentos abordados em *Boreal III*, os caxixis são definitivamente os mais comuns pelo Brasil. São usados em vários estilos musicais e estão espalhados em várias regiões do país. Frungillo (2003) define-os da seguinte forma:

**Caxixi** Idiof. sac., s.m., pl. = 'caxixis'- Nome dado ao “chocalho” de recipient feito de palha trançada com format cônico, tendo a base fechada geralmente por um pedaço de “cabaça”. Possui alça na extremidade superior e contém sementes ou pedrinhas. Sua altura varia entre 3” e 7” e o diâmetro entre 1,5” e 3”. Tornou-se conhecido por ser tocado junto com o “berimbau” (1) na mesma mão que segura a “vareta” percutora, presa pela alça no dedo médio do instrumentista. O som é produzido sacudindo-se no sentido vertical, de forma que os grânulos se choquem contra a base de “cabaça”. Nome abreviado de “mucaxixi”, é conhecido pelas variantes “mucaxixê”, “mocaxixi”, “cestinha”, “peneira” (Estado do Rio Grande do Norte), chamado de “basket rattle” [ingl.] e na África encontram-se instrumentos semelhantes denominados “saya lin” e “dikásá” (Brasil), (FRUNGILLO, 2003).

Como dito acima, o caxixi é mais comumente associado ao seu uso junto ao berimbau e na prática da capoeira, apesar de ser também utilizado com bastante frequência em outros tipos de música popular urbana. Candeia (apud MUKUNA, 2000, p. 111) associa-o também ao jongo e, um verbete na *Enciclopédia da Música Brasileira- popular, erudita e folclórica* associa o caxixi aos cultos do candomblé e ao coco de Alagoas.

A sua origem, assim como a do berimbau, com o qual é associado, é também africana. Mukuna (2000, p. 158) relaciona este instrumento com um cesto utilitário encontrado na região do *Kasai*, na bacia do rio Congo, perto do que configura hoje os países de Congo e Angola. Segundo ele (MUKUNA, 2000, p.158), o caxixi teria a forma invertida deste cesto, que leva o nome de *tshisaka*. Além deste, Mukuna (2000,

p.159) também relaciona o caxixi a um chocalho de cesto chamado *dikásá*, também na região do *Kasai*, onde teria sido utilizado inicialmente em cerimônias para gêmeos, para futuramente substituir o chocalho de cabaça em alguns conjuntos musicais. Finalmente, Mukuna (2000, p. 158-159) fala da grande difusão deste instrumento na região costeira do baixo Congo ao norte de Angola, áreas de grande influência portuguesa, e aonde ele foi usado não só como instrumento, mas também em utensílios domésticos.

Entre intérpretes que tiveram destaque tocando o caxixi podemos citar Naná Vasconcelos, que é uma referência no caxixi assim como o é no berimbau, ainda que seja mais reconhecido por seu trabalho com o segundo instrumento. Naná explorou este instrumento em várias gravações. Dois exemplos estão em músicas de Egberto Gismonti, em discos do mesmo autor, como *Raga*, presente no disco *Sol do Meio Dia*, e *Fogueira*, presente no disco *Duas Vozes*, feito em parceria de Egberto Gismonti com Naná Vasconcelos. Abaixo segue uma pequena transcrição do ritmo tocado por Naná Vasconcelos na música *Raga*.



Fig. 63: Ritmo da música *Raga*, transcrição do autor<sup>20</sup>.

O interessante na execução de Vasconcelos não é sua inovação, porém a fluência com a qual toca o instrumento. Importante lembrar que o caxixi "(...) não existe como instrumento principal de acompanhamento em um grupo (...)" (MULLER, 2012, p. 31). Naná Vasconcelos usa dois caxixis, um em cada mão. O caxixi não é usado desta forma em nenhum gênero musical brasileiro, ainda que, mais recentemente, se possa encontrar o instrumento tocado desta forma em diversas gravações de música popular. Não é objetivo deste trabalho afirmar como, e quem, começou a tocar o caxixi da maneira tocada por Vasconcelos, sendo difícil precisar como isso aconteceu. Ainda assim, é importante dizer que Vasconcelos foi uma referência na execução do instrumento, da forma como descrita acima.

Dentro do uso deste instrumento na música de concerto cito três peças: *Caxixando*, de Ricardo A. Coelho de Souza, *Bahian Counterpoint*, de Greg Beyer, e *Music for Botany*, de Jeremy Muller.

A primeira delas, *Caxixando*, possui uma notação altamente definida acerca dos timbres a serem tirados do caxixi. O autor define várias posições diferentes além de formas de se atacar o instrumento e, conseqüentemente, obter diferentes sons dele.

<sup>20</sup> As notas com "x" referem-se ao som da cabaça, já aquelas com cabeça de nota referem-se ao som do cesto (esferas atingindo a lateral do instrumento). As notas escritas abaixo da linha referem-se à mão esquerda, já as posicionadas acima da linha, à mão direita. A manulação foi escolhida pelo autor, sendo difícil atestar com segurança qual a manulação usada por Naná Vasconcelos nesta gravação.



Fig. 64: Notação de *Caxixando* (SOUZA, 2012, P. 1).

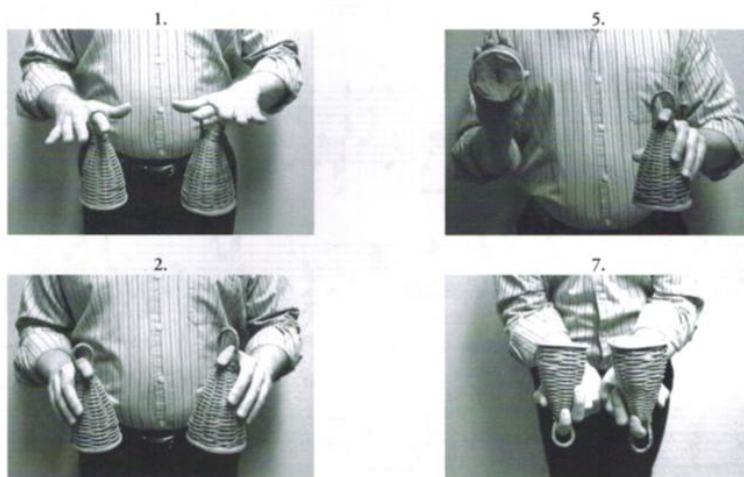


Fig. 65: Algumas das posições de toque de *Caxixando* (SOUZA, 2012, p. 2).

As duas outras peças, *Bahian Counterpoint* e *Music for Botany*, são baseadas em peças minimalistas, respectivamente, *New York Counterpoint* e *Music for Pieces of Wood*, ambas de Steve Reich.

Na primeira delas, *Bahian Counterpoint*, o uso do caxixi está apenas no segundo movimento, sendo os demais tocados no berimbau. Esta peça usa uma técnica do caxixi na qual há movimentos para frente e para trás, sendo que ambos são capazes de obter acentos, porém em diferentes parte do tempo. Abaixo, a figura 66, presente na tese de doutorado de Jeremy Muller, mostra os tais movimentos executados no caxixi.

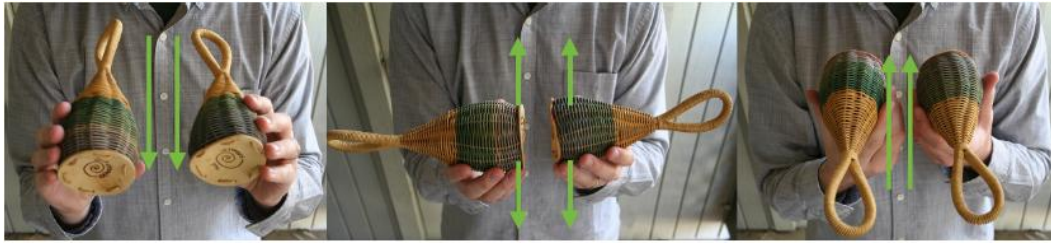


Fig. 66: Posições de golpes do caxixi (MULLER, 2012, p. 32).

Quando o caxixi executa o ataque com o movimento executado para frente, como no primeiro quadro acima, os acentos podem cair na 1ª ou 3ª semicolcheias, e quando o movimento para trás é executado, como no terceiro quadro acima, os acentos cairão na 2ª ou 4ª semicolcheias. Esta técnica é bastante comum na música popular, porém na música clássica não é muito usada, obviamente pelo fato de este não ser um instrumento frequentemente usado neste repertório.

*Music for Botany*, de Jeremy Muller, "usa o modelo de *Music for Pieces of Wood*, de Steve Reich, como inspiração na composição" (MULLER, 2012, p.59). Ela mistura as maracas da Venezuela com os caxixis brasileiros. Nesta peça, "os componentes de *Music for Pieces of Wood* foram substituídos por chocalhos" (MULLER, 2012, p.59).

### 5.1.2 Patangome

O patangome é um instrumento tocado nas guardas de Moçambique, uma das guardas presentes no cortejo do Congado, ou Reinado, manifestação religiosa afro-brasileira presente em Minas Gerais.

A expressão religiosa do Congado, e mais especificamente a do Reinado de Nossa Senhora do Rosário em Minas Gerais, desenvolveu-se no interior do sistema escravista brasileiro, resultando do violento processo de imposição cultural sofrido pelos negros. Como decorrência dos contatos culturais, os negros reelaboraram valores alheios à sua concepção de mundo, reinterpretando, assim, o catolicismo, pro meio de sua própria cosmovisão. (...) O código musical que transita nas festas deriva, assim, desses processos transcriativos de interação cultural, a partir de elementos e concepções musicais de culturas bantu, reelaborados em solo brasileiro no contato com o europeu, com outras culturas negras e também com as indígenas locais, transformando-se ao longo de seu percurso histórico (LUCAS, 2002, p.17-18).

Nos cortejos do Congado há duas guardas que saem às ruas, o Congo e o Moçambique. Segundo Lucas (2002, p. 59), "é o Moçambique que conduz reis e rainhas (...) sendo, assim, o primeiro na hierarquia". Sobre os moçambiqueiros, Lucas (2002, p.59) diz ainda que eles "(...) são os que detêm os segredos e os mistérios, e seus cantos rememorizam a África e os antepassados".





Entre os instrumentos presentes no Moçambique estão o patangome, as gungas e as caixas. Os congadeiros têm um termo importante usado em várias ocasiões, mas que também se refere a seus instrumentos: *ingoma* (LUCAS, 2002, P.87). Laurenty (apud LUCAS, 2002, P.87) diz que *ngoma* é uma palavra bantu que significa tambor. Gomes e Pereira (apud LUCAS, 2002, p.87) ainda dizem que *ngoma* pode se referir a várias outras coisas, entre elas a herança dos antepassados. "O sentido africano de *ingoma* se transforma e é ampliado nesse contexto, restando a palavra, carregada de força, que assume significados variados" (LUCAS, 2002,p. 87). Ao se referir a *ingoma*, os congadeiros não só falam de seus instrumentos, mas também de uma série de representações presentes em seu culto, representações estas que estão ligadas simbolicamente aos instrumentos, e, conseqüentemente, ao conceito de *ingoma*.

O patangome é um destes instrumentos, segue abaixo a sua definição por Lucas (2002, p.93):

*Patangome*- Também chamado de *chitangome* ou *foia* (folha) por alguns capitães mais antigos. Idiofone que consiste em uma lata redonda de aproximadamente 25cm de diâmetro, feita com lata grande de doce em barra, ou com calotas de automóveis, cheias com chumbinho ou sementes. No corpo do instrumento são colocadas duas alças laterais. Assim, o movimento mais comum para a produção de som é no sentido das laterais. Através de um movimento mais brusco, conseguem-se sons que definem ritmos mais precisos, com a batida de todos os chumbinhos ou sementes nas paredes internas do instrumento. Movimentos mais leves- para cima, ou aqueles que fazem com que as sementes corram por toda a circunferência do patangome- produzem sons mais contínuos (LUCAS, 2002, p. 93).

Entre as funções que o patangome exerce no grupo do Moçambique está a de marcação do ritmo, sendo eles "referências importantes para os caixeiros" (LUCAS, 2002, p. 192).

Entre os sons extraídos pelos patangomes, pode-se dizer que o principal é o ataque lateral, no qual as esferas atingem as paredes laterais do instrumento, já descrito no verbete acima. Em geral o padrão rítmico do Moçambique é o seguinte: .

Uma variação<sup>21</sup> muito comum é feita com um movimento no qual as esferas fazem um movimento circular em torno do patangome. A rítmica deste movimento é a seguinte: . Segundo Lucas (2002, p. 204), isso é um reflexo de uma ambigüidade na forma de sentir o tempo, presente no ritmo do serra abaixo<sup>22</sup>, podendo-se sentir o tempo com a referência de uma semínima pontuada ou de uma semínima.

---

<sup>21</sup> Esta variação está presente no ritmo do Serra Abaixo, uma das variantes rítmicas tocadas pelas guardas de Moçambique.

<sup>22</sup> Padrão rítmico tocado por guardas de Moçambique durante os cortejos. (LUCAS, 2002, p. 204).

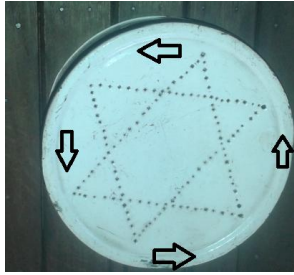


Fig. 67: Movimento das esferas dentro do patangome.

Outros sons obtidos são um som definido por Lucas (2002, p.196) como mais contínuo, feito com um "movimento para cima", vide a figura 68:



Fig. 68: Padrão de patangome com movimento “para cima” (LUCAS, 2002, p. 196).

Abaixo seguem algumas figuras com a notação de algumas variações dos ritmos tradicionalmente tocados no patangome:

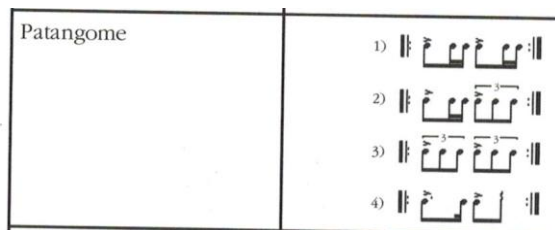


Fig. 69: Algumas variações de patangome (LUCAS, 2002, p. 204).

Fora do Congado, este instrumento é encontrado em gravações de artistas como Maurício Tizumba e Tambolelê, entre outros. Maurício Tizumba, que também já teve participação em grupos tradicionais de Congado, é um dos principais propagadores desta manifestação fora do ritual do Reinado. Ele desenvolve um trabalho com um grupo chamado Tambor Mineiro, realizando também, anualmente, uma festa chamada Festejo do Tambor Mineiro.

Criado em 2002, o Festejo do Tambor Mineiro tem como objetivos celebrar e difundir a cultura afro-mineira, sobretudo a reinadeira/congadeira. Além do tradicional encontro nas ruas do Prado, que reúne guardas, artistas e grupos percussivos, as ações do festejo incluem apoio a festas da Irmandade do Rosário, produção de vídeos, disponibilização de publicações e promoção de campanhas afirmativas (disponível em <http://www.festejo.art.br/#> > visualizado em 24/07/2014).



### 5.1.3 Caracaxá

O instrumento caracaxá é um chocalho de metal presente na manifestação carnavalesca do caboclinhos, no estado de Pernambuco. O caboclinhos é uma dança de origem indígena e, segundo Souza (2011, p.97) "(...) o mais antigo bailado do Brasil. Foi registrado pela primeira vez em 1584, por ocasião das missões organizadas pelos catequistas no livro *Tratado e Terra da Gente do Brasil*, do Padre Fernão Cardim". Ele representa "(...) um drama que simboliza batalhas, caçadas e colheitas" (SOUZA, 2011, p.97). Entre os temas abordados pelos caboclinhos estão "(...) louvações à riqueza da terra, à selva, à valentia e dignidade das tribos, a Pedro Álvares Cabral, aos dignatários portugueses, às divindades ameríndias etc., bem com o relembram tradições dos 'antepassados' (...)" (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 39).

O caracaxá tem seu nome frequentemente confundido com um instrumento raspador, como um reco-reco. De fato, alguns autores (FRUNGILLO, 2003, CASCUDO, 1954) o caracterizam desta forma. A *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* (1998-p. 155) define este nome como sendo referente a dois tipos de instrumento, tanto o raspador, quanto o chocalho. Guerra-Peixe (2007, p.44) também chega a mencionar esta relação do caracaxá com um instrumento do tipo raspador, porém o define como sendo um chocalho presente no caboclinhos. Segue abaixo sua definição do instrumento:

Caracaxá- nome com que escritores dos tempos coloniais descrevem como instrumento ameríndio, do tipo reco-reco- é nos Caboclinhos o nome para designar instrumentos afins com o maracá, tais como o ganzá, o chocalho, na sua forma amplamente conhecida, e o mineiro. Seja qual for a sua construção, fato é que tanto o ganzá como o chocalho, o mineiro e o maracá executam a mesma espécie de ritmo, ou seja, o permanente, o isócrono ruído que caracteriza uma espécie de centro na polirritmia do conjunto tal como seria o cavaquinho no velho choro. Nos atuais Caboclinhos, o caracaxá ora é o instrumento de forma cilíndrica, de metal, ora é qualquer chocalho, e ora é o mineiro, chocalho pequeno de metal que mais se aproxima ao que nos xangôs se chama de xére. De qualquer modo, são executados, sempre pelo mesmo músico, dois "caracaxás" ao mesmo tempo e de dois tamanhos- o maior, na mão esquerda, percutindo ritmo geralmente mais simples e com efeitos de chiado; e o menor, na mão direita, com o qual o executante percute da maneira mais simples, porém articulando acentuações características do ritmo. O músico que executa os caracaxás se denomina caracaxêro (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 44-45).

Outra definição vem de Fernando Souza (2011, p.44):

Caracaxá- espécie de flandres cônicos presos a uma haste central que lhe serve de empunhadura (presente no Caboclinho ou Cabocolinho, e eventualmente em outros folguedos), (SOUZA, 2011, p. 44).

Neste trabalho apenas me refiro ao instrumento do tipo chocalho, já que este é usado em *Boreal III*, peça estudada neste capítulo.

Outra confusão presente na literatura encontrada por mim acerca do caracaxá está na grafia do padrão principal executado pelo instrumento nos caboclinhos. Souza (2011, p. 98) faz uma notação em que está separada a escrita de cada um dos caracaxás tocados pelo instrumentista, já que ele é tocado com um instrumento em cada mão.

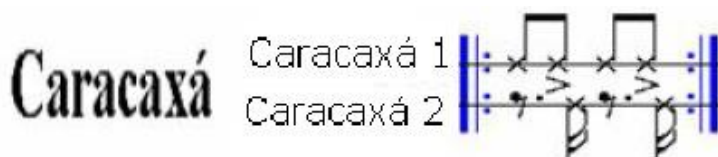


Fig. 70: Padrão rítmico do caracaxá segundo Souza (2011, p.98).

Guerra-Peixe (2007, p.52-53) nos mostra outro padrão. Ele também discrimina o padrão tocado por cada uma das mãos.

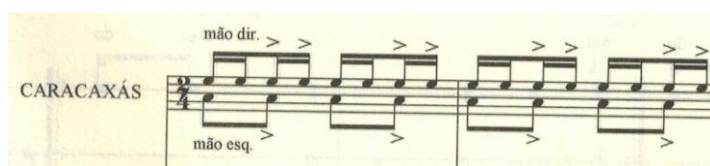


Fig. 71: Padrões de caracaxá transcritos por Guerra-Peixe (2007, p. 52).

Uma das possíveis explicações para este fato está na data da pesquisa de Guerra-Peixe. O artigo em questão foi coletado entre 1950-1952. O livro de Fernando Souza data de 2011. Modificações na forma de tocar este gênero podem ter ocorrido entre a época da pesquisa de Guerra-Peixe e os dias de hoje. Algumas gravações antigas de caboclinhos também possuem padrão semelhante ao descrito por Guerra-Peixe. Em uma coletânea de 6 CDs (SESC-SP, 2007) com algumas das gravações feitas por Mário de Andrade na sua Missão de Pesquisas Folclóricas<sup>23</sup>, podemos identificar alguns padrões de chocalhos presentes no caboclinhos. Os dados das gravações não dizem os instrumentos tocados e é impossível saber se nestas gravações o chocalho utilizado era mesmo o caracaxá, entretanto é visível que é um chocalho de metal e o ritmo tocado é extremamente semelhante àquele descrito por Guerra-Peixe.



Fig. 72: Padrão de chocalho encontrado na faixa "Instrumentos do 'caboclinho índios africanos', presente no CD 2 do disco Mário de Andrade- Missão de Pesquisas Folclóricas (SESC-SP, 2007). Transcrição do autor.

<sup>23</sup> Nas décadas de 20 e 30, Mário de Andrade fez uma jornada pelo norte e nordeste do Brasil com o intuito de documentar, através de gravações, diversas manifestações populares do país. Em 2006, é lançado uma compilação de 6 CDs, organizada pelo SESC-SP e o Centro Cultural São Paulo, com uma parte das gravações realizadas na viagem de Mário de Andrade, estas gravações, referidas neste trabalho, datam de 1938.

Entretanto, como referência de tempos mais atuais, posso aqui citar duas pequenas referências do caracaxá sendo tocado com o padrão descrito acima por Sousa. Uma de um grupo tradicional de Caboclinhos, o Caboclinhos União Sete Flechas, e outra de um grupo moderno, o Mestre Ambrósio. A primeira é um vídeo presente no *site youtube* (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Ixyo6K5DHk> > visualizado em 24/07/2014) com a gravação de um ensaio do referido grupo de Caboclinhos. Nela, aproximadamente no minuto 1:27 pode-se perceber bem o padrão de execução do caracaxá. A segunda gravação, também disponível no mesmo *site* (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zt3aX2ca-AI> > visualizado em 24/07/2014), é do grupo Mestre Ambrósio. Ela, além de mostrar a forma de se tocar o instrumento também mostra a utilização deste instrumento fora de seu contexto tradicional.

Aprofundar sobre as formas tradicionais de se tocar o caracaxá não é o intuito deste trabalho, busco, com estes últimos exemplos, apenas ilustrar as formas de se tocar o instrumento para clarear o entendimento do leitor. A referência proveniente da internet é também adequada, julgo eu, pois o caráter visual é extremamente importante na compreensão da forma com que se toca o caracaxá.

## **5.2 *Boreal III: aspectos interpretativos***

A peça *Boreal III* utiliza-se de três instrumentos: caracaxá, patangome e caxixi. Para falar sobre a interpretação da peça, começo detalhando os sons pedidos pelo compositor para cada instrumento.

O primeiro instrumento a aparecer na peça é o caracaxá. Há basicamente três sons pedidos, ou formas de ataque pedidos pelo compositor: o ataque mais típico do instrumento, um ataque usando um movimento lateral<sup>24</sup> e movimentos circulares<sup>25</sup> que resultam em um movimento mais contínuo (BERTISSOLO, correspondência com o autor).

---

<sup>24</sup> Ataque no qual a mão executa um movimento "jogando" o instrumento para o lado direito ou esquerdo.

<sup>25</sup> O que é chamado aqui por "movimentos circulares" é um som contínuo, no qual as mãos devem executar um movimento circular para extraí-lo. A notação deste som, em espiral, também foi levada em consideração para designar este som desta forma.

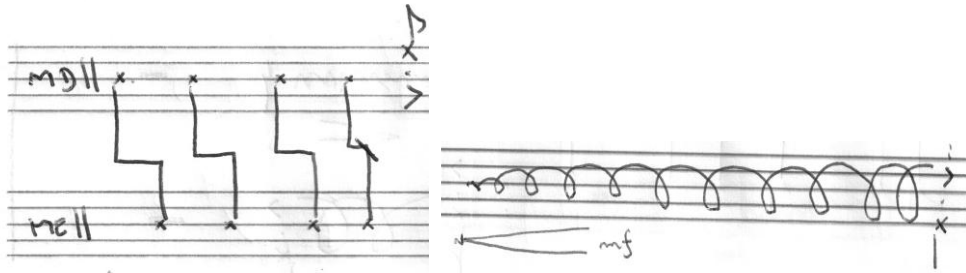


Fig. 73: À esquerda: ataques com sons típicos (centro da pauta) e movimento lateral (extremidade da pauta). À direita: espiral com movimentos circulares (BERTISSOLO, 2015).



Fig. 74: Movimento básico e movimento lateral.

O patangome segue a mesma lógica dos caracaxás, ou seja, as notas escritas mais ao centro da pauta são para ataques mais comuns e as notas escritas nas extremidades sons mais laterais, que, neste caso são tocados como os movimentos nos quais as esferas movem-se ao longo do corpo do instrumento, circularmente (vide figura 67). Este movimento, tradicional da técnica do instrumento, é usado também para executar as espirais, notadas da mesma forma como as do caracaxá.

O caxixi é notado de forma mais simples que os outros dois: os sons notados com cabeça de nota são sons do corpo do instrumento, e os sons escritos com "x" representam os ataques na cabaça. No caxixi também são executados movimentos como os das espirais.

Além disso, em todos os instrumentos são executados rulos, que devem ser diferenciados dos movimentos circulares.



Fig. 75: Notação de ataques do caxixi (esq.) e notação de rulos (dir.) (BERTISSOLO, 2015).

Alguns destes ataques são tradicionais e outros não. Por exemplo, o som obtido a partir do movimento aqui chamado de lateral, é bastante recorrente, por exemplo, na execução do patangome. Lucas (2002, p. 196) descreve esta forma de execução do instrumento como "movimento para cima", associando-o a diversos padrões rítmicos. Já no caracaxá, este movimento acontece tradicionalmente<sup>26</sup>, entretanto não pude encontrar uma forma de notação nem de descrição entre os autores que consultei (SOUZA, 2011, GUERRA-PEIXE, 2007).

Já os sons do caxixi, são bastante comuns e muito usados tradicionalmente. Eles são descritos por Muller (2012, p. 32) que diz que os sons acentuados são obtidos através do ataque "(...) das esferas contra a cabaça", e os "(...) ataques mais sutis e não definidos", são obtidos com o ataque das esferas no corpo do instrumento, chamado por ele de "tecido"<sup>27</sup>.

Sigo então para a descrição das minhas opções de execução, assim como a descrição das seções da peça.

Os primeiros instrumentos a serem utilizados em *Boreal III* são os caracaxás, um em cada mão. Primeiramente, são usados os movimentos circulares, notados com espirais, como descritos acima. Estes movimentos são frequentemente interrompidos pelos ataques laterais do caracaxá. É neste momento que aparecem as primeiras questões interpretativas. A primeira delas é sobre como executar estes ataques laterais. A questão a ser resolvida é a sobra de sons após estes ataques. Em instrumentos como os chocalhos é comum que as esferas continuem se movimentando dentro do instrumento após um ataque, assim, é frequente que o instrumento continue soando após atacado. Bertissolo (em correspondência com o autor) disse que estes sons são bem vindos e até desejáveis, podendo ser contornados em seções com ataques mais "secos". Ainda assim, para enfatizar as pausas que existem depois dos crescendos de sons circulares, preferi minimizar um pouco estas sobras de sons.

<sup>26</sup> Podemos ver este tipo de ataque em vídeos de apresentações de grupos de Caboclinhos. Por exemplo, no minuto 1:27 de um vídeo do site *youtube* com uma apresentação do grupo Caboclinhos União Sete Flechas (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Ixyo6K5DHk> >, visualizado em 30/03/2015).

<sup>27</sup> No original, em inglês, Muller (2012:32) se refere ao corpo do caxixi como "*woven materials*".

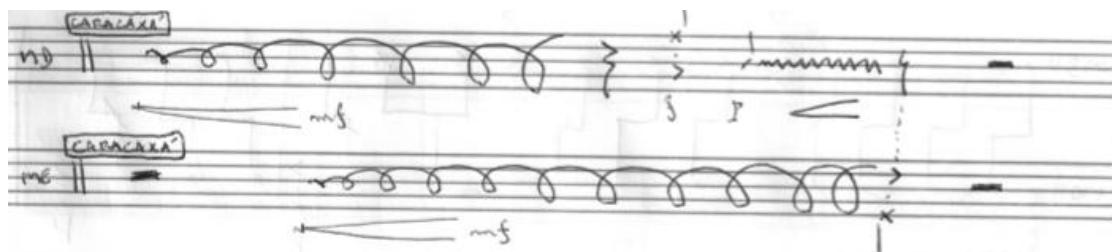


Fig. 76: Início de *Boreal III*. Movimentos circulares seguidos de ataques "laterais".

Descobri que posso obter este som de ataque lateral de duas formas: com o ataque "para fora" e "para dentro", sendo que o ataque "para dentro" resulta em menos sobra de sons.



Fig. 77: Ataque lateral do caracaxá: movimento "para fora" e "para dentro".

Assim, adotei um sinal, inserido por mim na partitura, para indicar quando eu faria qual dos movimentos: setas para cima, indicando o ataque lateral "para fora", e setas para baixo, indicando o ataque lateral "para dentro". Este sinal não foi colocado na partitura por Bertissolo, e foi inserido por mim como orientação pessoal para a forma com a qual eu executarei cada ataque. Não há exigência para se seguir estes movimentos, eles são uma escolha pessoal minha.

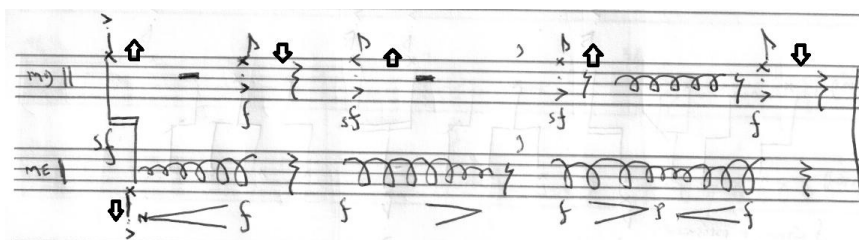


Fig. 78: Figura com setas na partitura indicando o sentido do movimento (BERTISSOLO, 2015).

Interessante reparar que o movimento "para dentro", que resulta em menos sobra de sons, é usado no fim das espirais, quando há pausas. Neste momento achei que um ataque mais seco iria ser mais adequado, pois ele está culminando em um fim de frase, na interrupção de um crescendo, e deixa assim mais clara esta intenção de interrupção.

Mais adiante, Bertissolo (2015) escreve uma passagem caracterizada por uma série de apogiaturas feitas no caracaxá, usando sempre os movimentos laterais já anteriormente descritos.



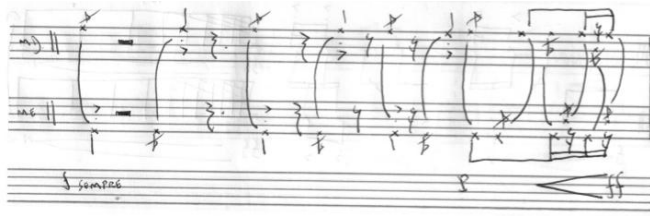


Fig. 79: Trecho da partitura com apogiaturas nos caracaxás (BERTISSOLO, 2015, p. 1).

Uma característica deste movimento lateral é que ele ocorre saindo de uma posição na qual o instrumento está próximo ao corpo, e chegando em uma posição na qual ele está afastado do corpo, como ilustrado na figura 80. Se for necessário que o percussionista execute dois movimentos como este em seguida, será necessário usar a técnica descrita acima que utiliza ataques "para dentro" e "para fora". De outra forma, caso se queira voltar o instrumento à posição original, haverá muita sobra de ruído, pois será necessário movimentar o instrumento. Este fato foi determinante nas escolhas interpretativas deste trecho.



Fig. 80: Movimento executado nas apogiaturas do caracaxá.

Aqui, uma apogiatura é executada com um movimento "para fora" e a seguinte com o movimento "para dentro". Isto faz com que os ruídos deixem de ser um problema além de que, ao executar um movimento, o seguinte já está preparado, ou seja, cada movimento acaba sendo a preparação para o que virá. Outro elemento beneficiado foi o gestual. Desta forma, esta seção é visualmente mais bonita, um fator que deve ser observado com cuidado, devido ao próprio apelo visual dos instrumentos usados. A figura 80 também mostra os movimentos em seqüência, ou seja, uma apogiatura seguida da outra.

A próxima seção da peça é caracterizada com a expressão "ágil e rítmico" (BERTISSOLO, 2015, p. 2). Nesta seção os movimentos do caracaxá ainda são os mesmos com a exceção de um toque duplo em algumas das colcheias (vide fig. 64). Este ataque é bastante idiomático do instrumento, ocorrendo de forma que o instrumentista movimenta o caracaxá para cima de forma que as esferas o atinjam na extremidade de cima e de baixo, provocando um toque duplo no instrumento. Tradicionalmente, a mão direita executa uma nota tocada no tempo, executando "(...) a condução do pulso rítmico" (SOUZA, 2011), e a esquerda o toque duplo. Este



movimento pode ser executado de forma bem precisa ritmicamente. Aqui é muito interessante a combinação de três formas básicas de ataque do instrumento, uma nota simples, um toque duplo, e o ataque lateral. Estes três ataques são comuns na forma tradicional de se tocar o caracaxá, porém não aparecem da forma como estão escritos nesta peça.

Este é um dos trechos mais difíceis, já que exige precisão rítmica, domínio técnico do instrumento e a execução de rítmicas complexas. Observem a figura 6, com o trecho descrito. Há uma predominância de golpes simples em colcheias, eventualmente interrompidos por golpes duplos. A precisão aqui é fundamental, para que a rítmica possa ser bem escutada e para que um golpe se diferencie do outro. Além disso, os acentos são, em geral, executados com movimentos laterais, que também devem ser bem nítidos e claramente diferenciados dos demais. Nesta seção também uso as setas para definir como executo os ataques laterais, sendo estes "para dentro" ou "para fora".

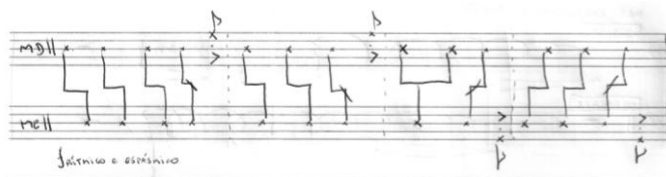


Fig. 81: Trecho "ágil, rítmico" (BERTISSOLO, 2015, p. 2).

Nesta seção também uso as setas para definir como executo os ataques laterais.

Por fim, esta seção termina com um desacelerando que culmina em uma fermata e uma pausa antecedente à seção seguinte. Isto não seria necessariamente uma passagem complicada, ela porém possui uma troca de instrumentos, e para fazê-la sem ruído desenvolvi uma maneira. Ao longo do desacelerando, eu vou movendo o caracaxá da posição vertical (na qual ele é tocado) para a horizontal. Eu continuo executando os golpes horizontalmente, até que eles cessam. O caracaxá, na posição horizontal, fica então pronto para ser colocado acima de uma mesa, para que eu possa trocar de instrumento sem que haja som do caracaxá neste momento, pois ele já estaria na posição em que eu devo deixá-lo na mesa.

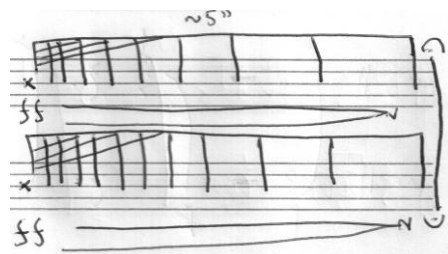


Fig. 82: Figura do desacelerando (BERTISSOLO, 2015, p. 2).

A próxima seção é caracterizada como "preciso e expressivo" (BERTISSOLO, 2015, p.3), é a mais longa da peça e é a única a conter uma indicação metronômica (semínima igual a 86). Ela é feita com dois instrumentos, caxixi, na mão direita, e

patangome, na mão esquerda. Nela o primeiro destaque está para o movimento dos caxixis. Ele é, aqui, executado de maneira diferente da usada por Beyer (2001-2005) em *Bahian Counterpoint*, já comentada acima, na página 84. Os movimentos do caxixi são aqui feitos de forma que as esferas atinjam o corpo do instrumento e a cabaça, e um movimento articulado pelo pulso, porém sem voltar a cabaça para trás, como na descrição do movimento de *Bahian Counterpoint*. Este movimento é semelhante ao movimento executado por músicos que tocam dois caxixis simultaneamente, um em cada mão. O movimento aqui, entretanto, não é contínuo, e sim com ataques esporádicos e secos.



Fig. 83: Movimentos realizados pelo caxixi em *Boreal III*.

Neste movimento deve-se executar movimentos secos, evitando muitas sobras de sons das esferas. Para se obter sons secos aqui a atenção principal está nos sons do patangome. Deve-se evitar os ataques nos quais as esferas atingem o instrumento em suas laterais, movimento mais tradicional. O ideal, em minha concepção, foi utilizar ataques com o instrumento em posição horizontal, para obter maior precisão rítmica. Sugiro o uso de duas posições, uma com o instrumento totalmente na horizontal e outra com o instrumento na vertical. Com a primeira é mais fácil obter sons de dinâmicas mais fortes, e com a segunda de dinâmicas mais piano.

Nesta seção identifico as principais dificuldades técnicas nos momentos em que são envolvidos diferentes tipos de ataque em cada mão/instrumento. Um exemplo está na página 4, quando os caxixis tocam semínimas nos tempos em *sforzato* e o patangome executa movimentos circulares, aqueles escritos com espirais. A dificuldade está na diferença da natureza dos movimentos, além disso o patangome executa crescendos em cada um dos tempos. A minha solução foi tocar o patangome de forma que o crescendo começasse com um movimento mais próximo ao corpo e terminasse com um movimento mais afastado deste. Esta definição de movimento é importante para que seja possível para o intérprete pensar exatamente na junção do ataque do caxixi com o do patangome. O caxixi ataca no momento em que o patangome executa o movimento circular mais rente ao corpo.

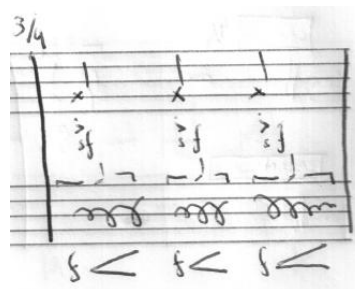


Fig. 84: Terceiro compasso da página 4 (BERTISSOLO, 2015).

Em outro trecho isto também acontece, porém em situação inversa o patangome ataca em *sforzatos* e o caxixi executa rulos em crescendo. A solução é a mesma, os rulos começam piano mais perto do corpo e terminam forte mais afastado do corpo.



Fig. 85: Terceiro compasso da página 5 (BERTISSOLO, 2015).

Neste momento os ataques em *sforzato* do patangome são feitos com o movimento circular, para dar mais ênfase aos ascetos da partitura.

A próxima seção é uma retomada da de nome "ágil, rítmico" (BERTISSOLO, 2015, p. 7). Aqui ela é, entretanto, modificada. Há uma combinação do patangome com o caracaxá, o primeiro na mão direita e o segundo na mão esquerda. As ideias aqui contidas são basicamente as mesmas da seção homônima da página 2, porém, aqui ocorrem mais ataques centrais, das sonoridades mais básicas do instrumento, sendo que os ataques mais laterais ocorrem somente no fim da seção. Os ataques laterais do caracaxá são executados da mesma maneira em que na seção anterior, já os do patangome são feitos com o movimento circular, já descrito.

A última seção, "lento, fluído" (BERTISSOLO, 2015, p.8), é executada no patangome e no caxixi. Aqui há uma ocorrência maior dos movimentos circulares notados com uma espiral no caxixi, o que pouco ocorreu anteriormente. Para enfatizá-los, usei um caxixi de maior dimensão, pois com este instrumento consigo obter esta sonoridade de maneira mais clara e perceptível que com o anterior, que possui menor área, e portanto, menos espaço para as esferas circularem ao seu redor. O primeiro caxixi, entretanto, era mais adequado à seção anterior, com mais variações de dinâmicas, pois com ele eu tinha mais maleabilidade para executar sons piano e pianíssimo.



Fig. 86: Caxixis utilizados em *Boreal III*.

Outra vantagem do caxixi de maior tamanho está nos ataques mais fortes que ele pode obter. Esta seção retoma a primeira seção da peça, na qual os ataques interrompem os crescendos em espiral. Assim, o ataque tem uma função importante aqui, são todos escritos em *sforzatto*, e o tamanho do caxixi pode beneficiar a execução deste ataque.

Os ataques aqui realizados pelo patangome foram feitos por mim na posição vertical. A minha escolha por esta forma de ataque se deve à possibilidade de minimizar a sobra de sons após o mesmo.

Por fim, a peça termina com somente um instrumento, o patangome. Apesar de já estar com um patangome em mãos, eu decidi trocar de instrumento. Para tal, uso o decrescendo dos dois instrumentos que vem logo antes das duas últimas linhas, momento no qual somente o patangome é tocado.

A minha decisão de trocar de instrumento se deve simplesmente a melhor sonoridade. Entre os patangomes que tenho disponíveis, este que uso por último tem o melhor som, especialmente para fazer os movimentos circulares no instrumento, muito usados nesta seção. Eu não o usei anteriormente devido ao seu peso, e nas seções anteriores ele deveria ser tocado somente com uma mão. O seu formato também não facilita o ato de tocá-lo somente com uma mão, pois ele pode escorregar facilmente. Ele é feito de calotas de automóvel, de forma semelhante à feita por algumas guardas de congado. Eu usei sementes dentro dele, ao invés de chumbinho, ou esferas de metal, pois, como usaria o instrumento em ambiente de concerto, não precisaria da quantidade de som usada pelas guardas, que o utilizam ao ar livre.



Fig. 87: Pantangomes utilizados em *Boreal III*.

## 6 Considerações finais

A primeira intenção deste trabalho foi mostrar como um intérprete que queira tocar peças ligadas a instrumentos da música popular deve ter contato com este universo para poder executar bem estas peças. Até certo ponto é natural pensar em tal afirmação, já que, por exemplo, quando um compositor escreve uma peça para piano, ele está certamente imaginando que um pianista a tocará. Entretanto, a prática de estudo do percussionista envolve lidar com instrumentos diversos, ou mesmo com objetos que não são direcionados originalmente à execução musical, fazendo com que percussionistas sejam capazes de se adaptar para tocar instrumentos sobre os quais ele tenha pouca informação. Neste contexto,

"fatores como o aumento do arsenal de percussão na música contemporânea e o imediatismo frequente presente na preparação de concertos muitas vezes criam ambientes nos quais aprendemos a tocar uma obra mas não aprendemos a tocar os instrumentos para os quais a obra é escrita" (SANTOS, 2014, p. 5).

Santos ainda cita uma conversa com Miquel Bernat, falando sobre a obra *Mantis Walk in a Metal Space*, de Javier Álvarez, em que "esta obra pode vir a ser um treino de uma coreografia ao *Steel Drum* no lugar do aprendizado das técnicas e o mapeamento do instrumento" (BERNAT apud SANTOS, 2014, p. 5). Diversos problemas podem surgir disto. Anteriormente nesta dissertação, citei uma fala de Lunsqui na qual ele menciona os problemas em se incluir instrumentos tradicionais em peças de câmara ou orquestra, e que "em muitos casos, os resultados foram simplistas e de natureza estereotipada" (LUNSQUI, 2009, p. 52). Ele ainda cita como razões para estes resultados "a dificuldade de se dominar um instrumento tradicional" (LUNSQUI, 2009, p. 52). Em minha experiência particular ao tocar *Íris*, me pareceu difícil não buscar um envolvimento com o instrumento. Um exemplo está na técnica de duas pedras, que me obrigou a reaprender como se toca o instrumento. Ao afetar o equilíbrio do instrumento, a peça me fez aprender novamente a segurá-lo, e também a tocar padrões simples e comuns, porém usando duas pedras. Em minha opinião a própria concepção da peça dificulta uma abordagem simplista do instrumento. Cito uma frase de Beyer (2004, p. 189), na qual ele diz que "a sinceridade com a qual a peça foi escrita, e sua tentativa de subitamente gritar por revolução, nunca permitirão uma atitude resignada na performance".

Em muitos casos, na interpretação de peças deste tipo, intérpretes tendem a aprender a peça, e não o instrumento usado nela, como dito acima por Santos (2014, p.5), entretanto algumas indicações surgem a respeito do papel do intérprete ao abordar estas peças. *Íris* foi encomendada por Beyer, um intérprete de música contemporânea que já se envolvia há já um bom tempo com o berimbau. Em outros casos isto também ocorreu, como no na composição de *Temazcal*, que foi feita para Luís Júlio Toro, "um flautista de formação clássica com o conhecimento nativo das tradições folclóricas venezuelanas" (MULLER, 2012, P.48). O *Concerto para Dois Pandeiros e Orquestra de Cordas Brasileiras* foi também composto para um grupo especialista no gênero do

choro, sendo que todos estes músicos tinham treinamento formal de música. Esta atitude dos compositores é um sinal de uma busca por pessoas que tenham algum tipo de envolvimento com os instrumentos e músicas em questão, porém, que tenham também envolvimento com a música clássica.

A familiaridade do intérprete com as áreas da música erudita e popular é sem dúvida importante, entretanto, não encerra a questão. A área da música popular é uma área vasta e com diversas facetas, assim como também o é a música erudita. Muito importante para mim foi conhecer e me aprofundar sobre o trabalho de vários músicos que têm trabalhos importantes relacionados aos instrumentos aqui estudados. O contato com estes trabalhos certamente me fez tocar melhor, além de me fazer conhecer mais sobre estes instrumentos. Estes diversos trabalhos, além das diversas facetas da música erudita e popular, representaram entretanto uma dificuldade no trabalho: ter que transitar entre diversas áreas. O ato de escrever me forçou a refletir sobre diversas abordagens de cada um dos instrumentos aqui comentados. O trabalho de um único músico aqui mencionado, já seria motivo para uma tese de doutorado, o que já foi feito sobre Marcos Suzano por Brian James Potts (2012), com sua tese de nome *Marcos Suzano and the Amplified Pandeiro: techniques for nontraditional performance*. Apesar de complexo, ser obrigado a buscar informações no trabalho de diversos intérpretes foi fundamental para este trabalho. Mais do que transitar entre as duas áreas (erudita e popular) conhecer estes trabalhos foi talvez o principal fator para que eu conseguisse executar esta dissertação.

Entretanto, o trabalho aqui realizado não foi feito apenas observando o trabalho de outros músicos. Além de intérpretes e músicos populares, outra voz está presente ao falarmos destes instrumentos, a das várias culturas populares as quais eles pertencem, e também a das pessoas que fazem estas culturas existirem. Surge aí uma questão sobre a apropriação destes instrumentos para fazer um tipo de música não relacionado com sua tradição e com a cultura de onde ele vem, e nas questões éticas envolvidas neste uso. Como ilustração de um mal uso de material musical tradicional, cito Steven Feld (2000, p. 154-164) que descreve um caso no qual um canto tradicional foi usado comercialmente sem nenhuma preocupação com a comunidade da qual ele vinha. Ele relata o uso do canto de nome "*rorogwela*", proveniente das Ilhas Salomão, pelo grupo pop *Deep Forest*. Este canto gerou vendas milionárias de discos, sendo que nada foi revertido para a comunidade das Ilhas Salomão (FELD, 2000, p. 154-164). Feld descreve também uma série de desdobramentos deste evento, no qual o canto "*rorogwela*" acabou sendo usado dentro do contexto da indústria cultural sem qualquer consideração a suas origens e tradições, além de levantar uma discussão sobre a autoralidade de um canto tradicional (FELD, 2000, p. 154-164).

As peças estudadas aqui não usam cantos ou melodias provenientes de alguma cultura específica, entretanto, utilizam instrumentos musicais, que "são tão simbólicos e emblemáticos de pessoas e lugares como qualquer outro fenômeno musical" (DAWE, 2003, p. 274).



A preocupação com o respeito à tradição e à identidades culturais é presente no pensamento de alguns músicos e intérpretes. Cito Naná Vasconcelos, em entrevista a Greg Beyer, que disse que experimentar com ritmos diferentes da capoeira "(...) era assustador no começo. Porque o berimbau no Brasil é a capoeira, e a capoeira é tradição, e não se pode mexer com a tradição- a tradição você deve respeitar porque tem a ver com religião, com a África" (VASCONCELOS apud BEYER, 2007, p. 51). Este tipo de preocupações de Naná Vasconcelos eram compartilhadas por Beyer (2004, p. 211), e aparentemente, até por Steven Feld, que disse:

Eu preciso reconhecer que a minha paixão por compartilhar o que tenho sido privilegiado em vivenciar não pode mascarar a minha cumplicidade com instituições e práticas de dominação destinadas a comercializar 'o outro' (FELD apud BEYER, 2004, p. 213).

Enquanto Feld se preocupava com o uso comercial que outros podiam fazer de seu trabalho, Vasconcelos e Beyer se preocupavam, principalmente, em ser respeitosos com as tradições e o instrumento que tanto valorizavam. A resposta positiva que Beyer (2004, p. 212) teve acerca de seu trabalho deixou-o aliviado em relação a esta questão. Lunsqui (2009, p. 27), também mostra esta preocupação compondo de acordo com um conceito de recontextualização mencionado anteriormente nesta dissertação. Álvarez, até onde eu saiba, não escreveu sobre este tipo de questões, porém, ao falar de *Así el Acero*, sua peça para steel drums e eletrônica, mostra uma atitude semelhante à de Lunsqui, tentando "(...) reinventar os instrumentos para inventar a música" (ÁLVAREZ, 1993, p. 97).

Entre os fatores que podem resultar na preocupação destes músicos está o da representação do instrumento musical fora de seu contexto tradicional. Um autor que muito falou sobre a representação de instrumentos musicais é Carlos Stasi (1998), que aborda como são vistos os instrumentos raspadores, da família do reco-reco, dentro da sociedade ocidental e inclusive dentro da música ocidental. Stasi mostra como estes instrumentos são frequentemente vistos de maneira depreciativa, ligando-os inclusive a imagens estereotipadas de músicos e comunidades de pessoas que usam estes instrumentos em suas tradições musicais. No contexto da música ocidental, eles são inclusive vistos como "instrumentos acessórios" (STASI, 1998, p. 145). Entretanto, ao falar sobre a resposta de pessoas às suas peças, Stasi (1998, p. 148) diz que essas formas de representação chegam a ser dispensadas pelo público, de forma que estes deixam de ver estes instrumentos como limitados, sendo que:

A pergunta geralmente perguntada por pessoas que não são familiares com o instrumento, "o que é que se pode tocar com isso?", foi substituída por pessoas perguntando "como você pode tocar aquilo, produzir tal variedade de sons com 'isto'?" (STASI, 1998, p. 148).

A mesma reação tida em relação às peças para reco-reco de Stasi são também comuns às peças aqui trabalhadas, como pode ser percebido a partir da boa reação ao trabalho de Beyer (2004, p. 212). Uma má representação destes instrumentos pode fazer de uma obra uma "apropriação estereotipada que utiliza estes elementos como produtos



de mercado" (SANTOS, 2014, p. 4). Em minha opinião, este não é o caso aqui, vide a intenção de Rescala em dar uma posição de destaque ao pandeiro no *Concerto para Pandeiro e Quatro Instrumentos* (RESCALA apud LACERDA, 2007, p. 115).

Além da boa recepção das obras de Beyer (2004, p. 212) e Stasi (1998, p. 148) cito um comentário de Marcos Branda Lacerda (2007, p. 30), compositor e musicólogo africanista, que ao falar do uso de elementos de manifestações afro-brasileiras disse que "é difícil pegá-la de ouvido sem recair em clichês que mais a descaracterizam". Esse comentário vem entretanto relacionado a peças que fazem relação explícita a estas manifestações. Não é o caso deste repertório, com exceção talvez da peça de Rescala, que, entretanto, é tão ligada ao choro que pode também ser vista como uma peça deste gênero que engloba elementos exteriores a ele. As peças aqui estudadas não fazem parte de um movimento estético, como foi o nacionalismo, e, diferentemente deste estilo, não têm intenções ideológicas, nem buscam criar uma linguagem nacional. Elas são mais o que Lacerda (2007, p. 30) define como "intenções e percepções singulares, integradas em posições estéticas múltiplas e perfeitamente assumidas", o que para ele "vale".

Várias tendências são vistas em peças que utilizam-se de instrumentos populares. Elas serão, geralmente, bem diversas umas das outras, e, atualmente, não se encaixam em uma tendência homogênea. O importante para o intérprete é estar sempre atento às várias possibilidades de leituras e de abordagens possíveis para cada uma delas. Cada instrumento abordado, nas peças aqui estudadas e também em outras semelhantes, nos remete a um universo diferente, que deve ser visto cautelosamente pelo intérprete. Ele tem o papel de buscar informações em diversas fontes para retratá-lo bem, não criando estereótipos e representações depreciativas, como as ditas por Stasi (1998).

## 7 Anexos

### 7.1 Partitura do *Concerto para Pandeiro e Quatro Instrumentos*: Transcrição do autor

#### Concerto para Pandeiro e Quatro Instrumentos: Choro

Tim Rescala

♩ = 90

Percussão  $\frac{2}{4}$  **A** 4 8 11 *f*

Perc. 26 **B** *mf*

Perc. 32 5

Perc. 38 3

Perc. 45 3 3

Perc. 51 **C** 3

Perc. 60

Perc. 66

Perc. 71

Perc. **D** 77 5 3 *mf*

Fig. 88: Partitura de "Choro": 1º movimento do "Concerto para Pandeiro". Transcrição do autor, pág. 1.

2

Perc. 83

Perc. 89 *f*

Perc. 95

Perc. 101 *p*

Perc. 107

Perc. 116 **F**

Perc. 122

Perc. 132

Perc. 139 **G** *mf*

Perc. 148

Perc. 154

Fig. 89: Partitura de "Choro": 1º movimento do "Concerto para Pandeiro. Transcrição do autor, pág. 2.



2

Perc. 47

Perc. 51 **D** *p*

Fig. 92: Partitura da "Seresta": 2º movimento do "Concerto para Pandeiro". Transcrição do autor, pág. 2.

### Frevo

♩ = 140 Tim Rescala

Percussão  $\frac{2}{4}$  *f*

Perc. 6 **A** 16

Perc. 27

Perc. 34

Perc. 42 **B**

Perc. 49

Perc. 55

Perc. 63

Perc. 70

Perc. 77

Fig. 93: Partitura de "Frevo": 3º movimento do "Concerto para Pandeiro". Transcrição do autor, pág. 1.

2

Perc. 83 **C** 16

Perc. 104

Perc. 111

Perc. 119 **D** 2 *mf*

Perc. 129

Perc. 138 *f*

Perc. 145

Perc. 151

Perc. 157

Perc. 164

Perc. 169

Perc. 175 **E** 2

Fig. 94: Partitura de "Frevo": 3º movimento do "Concerto para Pandeiro. Transcrição do autor, pág. 2.

182 Perc.  $\text{\textcircled{F}}$

190 Perc.

196 Perc. 16

217 Perc.

224 Perc.  $\text{\textcircled{G}}$

232 Perc. *pp cresc.*

240 Perc.

244 Perc.

Fig. 95: Partitura de "Frevo": 3º movimento do "Concerto para Pandeiro. Transcrição do autor, pág. 3.



## 7.2 Lista de peças contendo instrumentos populares

### PEÇAS ENVOLVENDO O BERIMBAU

COMPOSITOR	PEÇA	INSTRUMENTO(S)
Alexandre Lunsqui	Íris	Berimbau solo
Alexandre Lunsqui	Repercusion	Sexteto de berimbaus
Alexandre Lunsqui	P-Oribital	Nove instrumentos e berimbau
Alexandre Lunsqui	Glaes	Percussão/berimbau e piano
Alexandre Lunsqui	Diogenes' Lanttern	Marimba solo com introdução de berimbau
Eduardo Reck Miranda	Zenrinbau	Conjunto de berimbaus em uníssono
Ney Rosauo	Cadência para Berimbaus	Berimbau solo, marimba, xilofone, congas e surdo.
Tim Rescala	Música para Berimbau e Fita Magnética	Berimbau e eletrônica
Guilherme Bertissolo	M'Bolumumba 4	Berimbau e eletrônica em tempo real
Jeremy Muller	Quociente	Sexteto de Berimbaus
Jeremy Muller	Quociente: Laços	Berimbau e eletrônica
Jeremy Muller	Auricle	Berimbau micro-tonal e eletrônica em tempo real
Lejaren Hiller	An Apotheosis of the Archaeopteryx	Berimbau e flautim
Andrew Noble	Just Visiting	Sexteto de berimbaus
Tobias Wagner	Arpa	Sexteto de berimbaus
Alexis Bacon	Cowboy Song	Solo com moringa, conga, caxixis, berimbau e eletrônica
Alexis Lamb	Caída de Quatro	Quarteto de berimbaus
Alexis Lamb	Descobertas por Pau e Pedra	Duo de berimbaus
Alexis Lamb	Mudança de Onda	Quinteto de berimbaus
Alexis Lamb	Palindromo	Trio de berimbaus
Jeff Harriot	Hollow	Berimbau e eletrônica
David M. Gordon	Jigsaw Zither	Sexteto de berimbaus
Matthew Dotson	Pulse Cycles	Sexteto de berimbaus e flauta contrabaixo
Miles Okazaki	Rotations	Sexteto de berimbaus
Brian Wach	Volleys	Duo de berimbaus
Joseph Harchanko	West	Duo de berimbaus e eletrônica
Greg Beyer	Bahian Counterpoint	Berimbau e eletrônica
Greg Beyer	Berimbau Duo nº 1	Duo de berimbaus
Greg Beyer	Berimbau Duo nº 3	Duo de berimbaus
Greg Beyer	Berimbau Duo nº 5	Duo de berimbaus

Greg Beyer	Berimbau Duo n° 6	Duo de berimbaus
Greg Beyer	Berimbau Trio n° 1	Trio de berimbaus
Greg Beyer	Berimbau Quartet n° 1 "Chip"	Quarteto de berimbaus
Greg Beyer	Berimbau Quintet n° 1	Quinteto de berimbaus
Greg Beyer	Home-ing	Berimbau solo
Greg Beyer	Vou-me Embora	Concerto para berimbau, coro e orquestra
Paulo C. Chagas	Elegba	Percussão solista (bumbo, vibrafone e berimbau) e banda sinfônica
Carlos Stasi	Viagem	Reco-reco de mola e berimbau*

\*Adaptação da peça *Xavier Guello*, original para reco-reco solo.

### PEÇAS PARA PANDEIRO

COMPOSITOR	PEÇA	INSTRUMENTO(S)
Tim Rescala	Concerto para Dois Pandeiros e Orquestra de Cordas Brasileira	Pandeiros, cavaquinho, bandolim, contrabaixo, violão, violão de 7 cordas, viola caipira
Tim Rescala	Concerto para Pandeiro e Quatro Instrumentos	Pandeiro, piano, contrabaixo, violão e flauta
Randy Gloss	X-Mass In Goa	Duo para tabla e pandeiro
Randy Gloss	From McBean to Hasley Cyn	Pandeiro solo
Clarice Cast/ Greg Essig	Chili Chow Chow	Duo de pandeiro
Clarice Cast/ Greg Essig	Monkeypants	Duo de pandeiro
Clarice Cast/ Greg Essig	One for Jess	Duo de pandeiro
Luiz D'Anunciação	Dança para Pandeiro Estilo Brasileiro e Oboé	Pandeiro e oboé
Carlos Stasi	Ello	Dois Pandeiros
Carlos Stasi	Ela	Dois pandeiros, kalimba e caxixi
Leonardo Gorosito e Rafael Alberto	Folhagens	Duo de pandeiros
Leonardo Gorosito e Rafael Alberto	Ao Léu	Duo de pandeiros
Luiz Roberto Sampaio	Cachaçada	Pandeiro solo
Iê do Pandeiro	Chorinho pro Jorginho	Pandeiro solo
Iê do Pandeiro	Semi-afro	3 pandeiros
Iê do Pandeiro/ Luiz Roberto Sampaio	Pancadaria	Duo de pandeiros
Luiz Roberto Sampaio	Afoxé	4 pandeiros
Luiz Roberto Sampaio	Estudo n° 1	Estudo para pandeiro

### PEÇAS PARA DIFERENTES CHOCALHOS

COMPOSITOR	PEÇA	INSTRUMENTO(S)
Guilherme Bertissolo	Boreal III	Caxixi, patangome, caracaxá
Javier Álvarez	Temazcal	Maracas e eletrônica
Javier Álvarez	Shekere	Xequerê e eletrônica
Ricardo Lorenz	Pataruco: Concerto para Venezuelan Maracas and Orquestra	Maracas solista e orquestra
Jeremy Muller	Music for Botany	Maracas, caxixis e áudio pré-gravado
Ricardo A. Coelho de Souza	Caxixando	Caxixi solo
Leonardo Gorosito e Rafael Alberto	Sementes (Seeds)	Chocalhos diversos- duo de percussão

### PEÇAS PARA OUTROS INSTRUMENTOS POPULARES

COMPOSITOR	PEÇA	INSTRUMENTO(S)
Roberto Sierra	Bongo-O	Bongô solo
Roberto Sierra	Mano a Mano	Duo de percussão (bongôs, congas, maracas, claves, cencerros, bomba drum)
Roberto Sierra	Bongo +	Percussão solo (bongôs, congas, guiro, maracas, cencerros, xilofone, marimba e wood-block) e grupo de câmara
Luís Carlos Cseko	Brasil S/A-Extração de Impostos	Voz e percussão (cuíca e agogô, 2 tambores, prato suspenso, gongo, vibrafone e wood block)
Luís Carlos Cseko	Canções dos Dias Vãos 4	4 percussionistas (chocalho de vidro, caixa-clara, 2 timbales, 4 tamborins, zabumba, surdo, agogôs, 2 reco-recos de metal, 5 pratos, tam tam e apito)
Silvio Ferraz	No Encalço do Boi	Clarone e percussão (zabumba, tam tam e gongos)
Paulo C. Chagas	Rumores II	2 percussionistas (5 ton-tons, 2 crotales e tamborim)

Paulo C. Chagas	Eshu- The Gates of Hell	Grupo de percussão afro-americana (agogô, pequenos sinos e 3 tambores diferentes, podendo ser atabaques, batás, djembes, etc.), orquestra e sons eletrônicos
Paulo C. Chagas	No Meio do Caminho	Percussão solo (bongos, ton-tons, alfaia, bumbo, pratos e wood blocks)
Paulo C. Chagas	Shango Kultmusic	Dançarino, 2 percussionistas (instrumentos afro-americanos) e eletrônica em tempo real
Javier Álvarez	Así el Acero	Steel Drums e eletrônica
Javier Álvarez	Estudio # 5	Tenor Steel Pan
Carlos Stasi	Xavier Guello	Reco-reco de mola solo
Carlos Stasi	A Harley Davidson Surrounding the Rain Forest	Percussão solo (reco-reco e bongô)
Carlos Stasi	Estudos- Quatro Pequenas Peças para Reco-reco Solo	Reco-reco solo
Carlos Stasi	33 Samra Zagora	Reco-recos
Carlos Stasi	Sapus Columbus	Reco-recos
Carlos Stasi e Maynard Mabatle	May	Derbak e Djembe
Carlos Stasi	Santos	Guira e cajon
Carlos Stasi	Onze- Hands in	Bongôs ou congas
Amadeo Roldán	Rítmicas 5 e 6	Grupo de percussão (claves, bongôs, timbales cubanos, guiro, queixada, cencerros, maracas, tímpano, bumbo e marimbula)
Rodolfo Coelho de Souza	O Círculo Mágico	Grupo de percussão e eletrônica (diversos instrumentos brasileiros e zunidores Kamayurá)
Michael Colquhoun	Das Guiro	Reco-reco solo
Marlos Nobre	Variações Rítmicas	Piano e percussão (cuíca, chocalho de metal, afoxê, reco-reco, 5 agogôs, pandeiro, tamborim, 3 atabaques)
Juan Blanco	Circus Toccata	Timbales, tumbadoras e eletrônica
Leonardo Gorosito	Cascas	Duas alfaias

Leonardo Gorosito	Fandangueiro	Marimba e alfaia
Iannis Xenakis	Okkho	Três djembes

### 7.3 Exercícios para o berimbau usando duas pedras

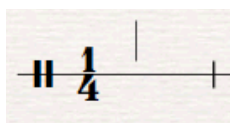
#### Berimbau- Exercícios para duas pedras

The musical score is written on six staves in 2/4 time. The first five staves contain rhythmic exercises using eighth and sixteenth notes. The sixth staff features four triplet exercises, each marked with a '3' above the notes. The exercises are designed for a berimbau using two stones.

Fig. 96: Exercícios para berimbau utilizando duas pedras (criação do autor).

## 7.4 Bula para notação do pandeiro e berimbau

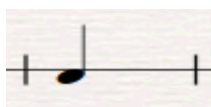
### Sons de pandeiro



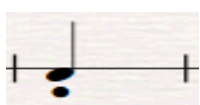
Ponta dos dedos na pratineira



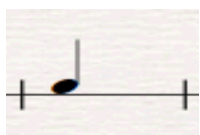
Punho na pratineira



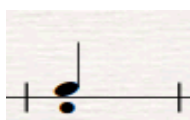
Grave de polegar



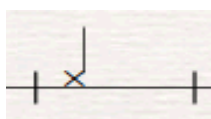
Grave de polegar abafado



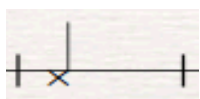
Grave de ponta



Grave de ponta abafado



Tapa com a mão



Tapa de polegar



Rulo com a ponta dos dedos



Rulo com o punho

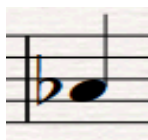
## Sons de berimbau



Som com a corda solta



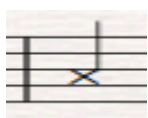
Som com a corda presa (1ª pedra-segunda maior)



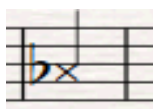
Som com a corda presa (2ª pedra- segunda menor)



Percussão da corda solta seguida de pressão com a pedra ou dobrão



Chiado com a corda presa (1ª pedra- segunda maior)



Chiado com a corda presa (2ª pedra- segunda menor)

OBS.: A grafia da corda solta na nota sol é relativa. A nota sol aqui pode ser vista como a nota fundamental do berimbau, variando de acordo com a afinação de cada instrumento. As notas A e Ab representam respectivamente os intervalos de segunda maior e menor obtidos com cada uma das pedras. Sua altura aqui também é relativa.



## 8 Referências

- ÁLVAREZ, Javier. *Rhythm as Motion Discovered*. Contemporary Music Review, 3:1, 203-231, DOI: 10.1080/07494468900640141. 1989.
- \_\_\_\_\_. *Temazcal*. Londres: Black Dog Editions. 1984. Partitura.
- \_\_\_\_\_. *Compositional Strategies in Music for Solo Instruments and Eletroacoustic Sounds*. Londres: City University, 1993. Tese de doutorado.
- ANDRADE, Débora. *A Orquestra dos Sonhos: Proposta Didática e Atuação Polifônica*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado-UFMG, 2008.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre Música Brasileira*. São Paulo: I. Chiarato, 1928.
- BEYER, Gregory. *O Berimbau. A Project of Ethnomusicological Research, Musicological Analysis and Creative Endeavour*. 215p. Tese (Doutorado em artes musicais). Manhattan School of Music, Lawrence University, Nova York, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Naná Vasconcelos: The voice of the berimbau*. Percussive notes. Indianapolis, p. 48-59, out. 2007.
- BLADES, James. *The Percussion Instruments and their History*. New York: The Bold Strummer, ltd, 1992. 513 p.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um Privilégio*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003.
- BUTLER, Chistopher. *Innovation and the Avant-Guard, 19900-20*. In: COOK, Nicholas e POPLÉ, Anthony. (Eds) *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 69.
- CAGE, John. *The Future of Music-Credo*. Nova York, 1968. Disponível em< <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/41/>> Acesso em: 03/12/2014.
- CASCUDO, Luís C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura- Instituto Nacional do Livro. 1954.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- COPE, David. *New Directions in Music*. Long Grove: Waveland Press, Inc. 2001.
- D'ANUNCIÇÃO, Luiz. *A Percussão dos Ritmos Brasileiros*. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 1993.
- DAWE, Kevin. *The Cultural Study of Musical Instruments*. In: CLAYTON, Martin, HERBERT, Trevor e MIDDLETON, Richard. (Eds) *The Cultural Study of Music*. Nova York: Routlege, 2003. p.274.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. Reimpr. da 2ª ed. – São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora da UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GIANESELLA, Eduardo Flores. *Percussão Orquestral Brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

GODFREY, Daniel e SCHWARTZ, Elliot. *Music Since 1945. Issues, Materials and Literature*. Nova York: Schirmer Books, 1993. 537 p.

GÓMEZ, Lester R. *Las Rítmicas V y VI de Amadeo Roldán y la Toccata para Instrumentos de Percusión de Carlos Chaves: análisis comparativo de dos aproximaciones vanguardistas al nacionalismo y la modernidad latinoamericanos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010. Tese de doutorado.

GONÇALVES, Guilherme, COSTA, Mestre Odilon. *O Batuque Carioca: As baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Groove, 2000.

GUERRA-PEIXE, César. *A Execução de Pandeiro no Brasil*. In: GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. [organização, introdução e notas: Samuel Araújo]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 171.

HANDS ON' SEMBLE. *Hands On' Semble Songbook*. Piru, CA: Tal Mala, 2003.

KEIL, Charles e FELD, Steven. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. 2ª Edição. Tucson, Arizona (EUA): Fenestra Books, 2005.

LACERDA, Marcos B. *Inspirações Étnicas*. In: FERRAZ, Silvio (Org.). *Notas.Atos.Gestos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. 182 p.

LACERDA, Vina. *Pandeirada Brasileira: Pocket Edition*. Curitiba: Edição do autor, 2010.

\_\_\_\_\_. *Pandeirada Brasileira*. Curitiba: Edição do autor, 2007.

LEMBA, Déo. *Meu Berimbau Instrumento Genial*. Manual de Percussão. Salvador-BA. Edição do autor. 2002.

LIM, Malcolm. *Marcos Suzano: Expanding the Pandeiro*. Percussive Notes. Indianapolis, p. 22-24, abr. 2009.

LUCAS, Glaura. *Os Sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LUNSQUI, Alexandre. *Íris*. 2012. Partitura.

\_\_\_\_\_. *Rhythm and Globalization: Aesthetics, Culture and Creativity in Contemporary Classical Music*. Nova York: Tese de Doutorado- Columbia University, 2009.

MENDES, Hélvio. *A Funcionalidade do Sistema Notacional para Pandeiro de Carlos Stasi*. São Paulo: UNESP, 2010. TCC.

MIRANDA, Fernando. *Íris: Exploração sonora do berimbau na obra de Alexandre Lunsqui*. São Paulo: UNESP, 2013. TCC.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

MULLER, Jeremy. *The Confluence of Folkloric Maraca Performance and Contemporary Artistry: Assessing the Past, Present and Inspiring the Future*. Phoenix, 2012. 94p. Tese (Doutorado em artes musicais). Arizona State University, Phoenix, 2012.

MURPHY, John Patrick. *Cavalo-Marinho Pernambucano*. Trad.: André Curati de Paulo Bueno. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NEVES, Adonay. *Eletronic Samba: A música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

NKETIA, J. H. Kwabena. *The Music of Africa*. New York, N. W.: Norton & Company Inc., 1974.

NOBRE, Marlos. *Variações Rítmicas*. Darmstadt: Tonos International, 1963. Partitura.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. *Edgard Varèse y su relación con músicos y intelectuales latino-americanos de su tiempo. Algunas historias en redondo*. Revista Musical Chilena, Ano LVI, n 198:7- 20. 2002.

RESCALA, Tim. *Concerto para Pandeiro e Quatro Instrumentos*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2003.

RODRIGUES, Lutero. *A Música de Rodolfo Coelho de Souza*. In: *Música Contemporânea Brasileira: Rodolfo Coelho de Souza*. [coordenação de projeto Francisco Carlos Coelho; tradução Maryon Mayer]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006. (*Música Contemporânea Brasileira* v. 5). p. 43.

ROSS, Alex. *O Resto é Ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAMPAIO, Luiz Roberto. *Pandeiro Brasileiro: Volume 1*. Florianópolis: Bernúncia, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro(1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

\_\_\_\_\_. *Pandeiro Brasileiro: Volume 2*. Florianópolis: Bernúncia, 2004.

SANTOS, Bruno. *A marginalidade no repertório para percussão*. SIMCAM 10: X Simpósio de Cognição e Artes Musicais. UNICAMP, 2014.

SCHICK, Steven. *The percussionists art: same bed, different dreams*. Rochester: University of Rochester Press, 2006.

SHAFFER, Kay. *O Berimbau de Barriga e seus Toques*. Monografias Folclóricas 2. Rio de Janeiro: FUNARTE/MEC, 1977.

SIERRA, Roberto. *Bongo-O*. Paris: Editions Salabert S. A. 1986. Partitura.

\_\_\_\_\_. *Mano a Mano*. Miami: Subito Music., 1987. Partitura.

SOUZA, Fernando. *Esquentando os Tambores: manual de percussão dos ritmos pernambucanos- escrita e técnica*. Recife: Funcultura; CEI, 2011.

SOUZA, Ricardo A. Coelho. *Caxixando*. Greensboro: C-Alan Publications, 2012-partitura.

SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um Mesmo Tema. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira-Música*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 13-128.

STASI, Carlos. *O Instrumento do Diabo: Música, Imaginação e Marginalidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_. *Representations of Musical Scrapers: The disjuncture between simple and complex in the study of a percussion instrument*. Durban: University of Natal, 1998. Tese de doutorado.

STOCK, Jonathan. *Peripheries and Interfaces: the western impact on other music*. In: COOK, Nicholas e POPLE, Anthony. (Eds) *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 18.

SUZANO, Marcos. *Pandeiro Brasileiro*. Tann, Alemanha: Kalango Productions, 2008. DVD.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press. 2008.

WALTER, Michael. *Music of Seriousness and Commitment:the 1930s and beyond*. In: COOK, Nicholas e POPLE, Anthony. (Eds) *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 286.

WILCOXON, Charley. *The All American Drummer. 150 Rudimental Solos*. Cleveland: Ludwig Music Publishing. 1979.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira-Música*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 129-191 .

XENAKIS, Iannis. *Rebounds*. Paris: Editions Salabert, 1989. Partitura.

### **Sites relacionados**

[http://lunsqui.com/cv\\_lattes\\_lunsqui.pdf](http://lunsqui.com/cv_lattes_lunsqui.pdf)

<https://www.youtube.com/watch?v=BMM21EEf8rU>

[https://www.youtube.com/watch?v=LyLhj\\_A0Ntw](https://www.youtube.com/watch?v=LyLhj_A0Ntw)

<https://guilhermebertissolo.wordpress.com/sobre/>

<http://www.festejo.art.br/#>

<https://www.youtube.com/watch?v=0Ixyo6K5DHk>

<https://www.youtube.com/watch?v=Zt3aX2ca-AI>

<http://paulocchagas.com/chagas/category/works/>

[http://duoello.com/portugues/?page\\_id=7](http://duoello.com/portugues/?page_id=7)

<http://desvio.art.br/>

<http://www.dicionariomb.com.br/orquestra-de-cordas-brasileiras/dados-artisticos>

<http://www.arcomusical.com/works-catalog/>