

Igor Caracas de Souza Maia

**Percussão, Descoberta e Criação:  
materiais naturais e objetos do cotidiano em contexto  
percussivo, cultural, educativo e artístico.**

São Paulo

2023

Igor Caracas de Souza Maia

**Percussão, Descoberta e Criação:  
materiais naturais e objetos do cotidiano em contexto  
percussivo, cultural, educativo e artístico.**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Processos de criação musical

Linha de Pesquisa: Música e Educação: processos de criação, ensino e aprendizagem

Orientadora: Profa. Dra. Ana Luisa Fridman

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Maia, Igor Caracas de Souza  
Percussão, Descoberta e Criação: materiais naturais e objetos do cotidiano em contexto percussivo, cultural, educativo e artístico. / Igor Caracas de Souza Maia; orientadora, Profa. Dra. Ana Luisa Fridman. - São Paulo, 2023.  
113 p.: il. + anexos.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão corrigida

1. Percussão. 2. Objetos do cotidiano. 3. Criação musical. 4. Educação musical. 5. Materiais naturais. I. Fridman, Profa. Dra. Ana Luisa. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

MAIA, Igor Caracas de Souza. Percussão, Descoberta e Criação: materiais naturais e objetos do cotidiano em contexto percussivo, cultural, educativo e artístico. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2023.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Data: 20/09/2023

Banca examinadora:

---

Profa. Dra. Ana Luisa Fridman (Orientadora)

ECA – USP

---

Profa. Dra. Maria Consiglia Raphaela Carrozzo Latorre

ICA – UFC

---

Prof. Dr. César Adriano Traldi

IA – UFU

Ao Aruã e suas lindas descobertas.

À Marina e às contínuas criações do amor.

## Agradecimentos

Agradeço a quem me guia, noite e dia, pelos caminhos do mundo.

À Marina Sapede, por tanto amor envolvido, nossa vida de muitos motivos. Por toda a força e beleza do amor.

Ao Aruã, nosso filho, pela linda transformação em nossas vidas e pelo amor de cada dia.

À minha família nuclear, Ana Luiza, Moacir, Janine, Tamires, Edília, Cauê e Lis, por toda a vida.

Aos meus avós, Ésio e Heloísa, e à família Caracas de Souza, pelo apoio.

À família Maia, pelo legado na educação.

À família Sapede, pelo acolhimento e força.

À Ana Fridman, pela maravilhosa orientação desde a qualificação desta dissertação até os últimos instantes.

À memória da querida mestra Teca Alencar de Brito, por me abrir os caminhos da Educação Musical e pela maestria todos esses anos desde a Licenciatura. E por ter acolhido o projeto deste mestrado no início de tudo e por ter acompanhado até onde foi possível.

À CAPES, por financiar e viabilizar este trabalho.

À Consiglia Latorre e Rogério Costa, pela leitura atenta, pelas preciosas observações e incentivos na qualificação.

À banca examinadora, César Traldi e Consiglia Latorre, pela disposição e atenção para com esta dissertação.

A todos os participantes das oficinas Percussão, Descoberta e Criação.

Ao Recanto Quiguiricá, por todo o axé.

Ao Mestre Zelão e ao Mutungo, pela capoeira e lindas trocas, no jogo de dentro e no jogo de fora.

À memória do grande mestre Naná Vasconcelos, pela inspiração e a imensa gratidão que sinto pelo encontro matinal em que ele me ensinou como batucar as águas.

À memória dos queridos mestres Tarcísio Sardinha, Gilmar de Carvalho e Luizinho Duarte que, cada um a sua maneira, me incentivaram e ensinaram sobre as práticas da música e da pesquisa desde o início da minha carreira.

Ao mestre Ari Colares, por me instigar a prestar o vestibular de Música na USP, ter feito parte da minha banca de TCC, me apoiar para entrar no Mestrado e por ser uma referência no ensino e prática da Percussão Brasileira para mim e para este trabalho.

Ao querido amigo Gustavo Branco Germano, o Gusva, pelas trocas e contribuições para minha pesquisa acadêmica.

Aos amigos dos Acordos Acústicos: Kika (Angélica Pereira), Gustavo Branco, Maurício Pazz e Kezo Nogueira.

Ao amigo Betão Aguiar, por me apresentar o Samba de Enxada baiano e pelo belo trabalho realizado com o projeto *Mestres Navegantes*, referência fonográfica para esta dissertação.

Aos amigos Túlio Bias, Pepeu JC, Allen Alencar e Bruno Rafael, pela força e companhia em momentos importantes.

Ao amigo Artur Cordeiro, pelas trocas e pelo suporte tecnológico.

Ao Rodrigo Campos e ao Lucas Nobile, pela troca e referências nas caixas de fósforos.

À Jane Teles por todo o suporte.

## Resumo

Esta dissertação trata das descobertas sonoras advindas da relação entre humano e matéria em uma intenção musical que parte da percussão. Pesquisamos o uso musical percussivo de variados objetos do cotidiano e materiais naturais – como água, pedras, folhas, frutas, madeiras, bambus – em contextos culturais e em práticas artísticas de grupos e artistas em diversos lugares do mundo: Brasil, Venezuela, Camarões, República Democrática do Congo, Espanha, Itália, Vanuatu e Ilhas Salomão. Através do levantamento dessas práticas culturais e artísticas, compreende-se que há tempos, e em lugares distintos do planeta, o ser humano expressa suas musicalidades com o que se tem à disposição em seu entorno de variadas formas, tornando instrumento o que originalmente possuía outra função – o que chamamos neste trabalho por *objetos percussivos*. Além desse levantamento, fazemos um aprofundamento na prática pedagógica da oficina *Percussão, Descoberta e Criação*, ministrada pelo autor desta dissertação. Esta abordagem pedagógica visa aproximar a música da vida das pessoas e trazer à tona as potencialidades musicais, criativas, sociais, políticas e ambientais da criação e educação musical com esses objetos. Do ponto de vista da fundamentação teórica, o pensamento filosófico de Gaston Bachelard (1948), em confluência com os antropólogos Daniel Miller (2013) e Bruno Latour (2007), nos auxiliam no entendimento acerca das relações humano-matéria e dialogam com os pensamentos musicais de Pierre Schaeffer (1966), Murray Schafer (2011, 2013), Teca Alencar de Brito (2003, 2007, 2019), Ari Colares (2018), Ana Fridman (2013, 2015, 2016), Rogério Costa (2008), Consiglia Latorre (2014) e Fátima Carneiro dos Santos (2006), e com a ideia de fluxo criativo do psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi (1999). Com esse caminho, buscamos mostrar a relevância desta temática para a educação musical, para as artes e para a pesquisa acadêmica, e contribuir com a ampliação das possibilidades musicais nessas áreas.

Palavras-chave: Percussão. Objetos do cotidiano. Criação musical. Educação musical.

## Abstract

This dissertation deals with sound discoveries arising from the relationship between human and matter in a musical intention that starts from percussion. We researched the percussive musical use of various everyday objects and natural materials – such as water, stones, leaves, fruits, wood, bamboo – in cultural contexts and in artistic practices of groups and artists in different parts of the world: Brazil, Venezuela, Cameroon, Democratic Republic of Congo, Spain, Italy, Vanuatu and Solomon Islands. By surveying these cultural and artistic practices, it is understood that for a long time, and in different places on the planet, human beings have expressed their musicality with what is available in their surroundings in various ways, turning into an instrument what originally had another function – what we call *percussive objects* in this work. In addition to this survey, we deepen the pedagogical practice of the *Percussion, Discovery and Creation* workshop, taught by the author of this dissertation. This pedagogical approach aims to bring music closer to people's lives and bring to light the musical, creative, social, political and environmental potential of musical creation and education with these objects. From the point of view of theoretical foundation, the philosophical thought of Gaston Bachelard (1948), in confluence with the anthropologists Daniel Miller (2013) and Bruno Latour (2007), help us to understand the human-matter relations and dialogue with the musical thoughts of Pierre Schaeffer (1966), Murray Schafer (2011, 2013), Teca Alencar de Brito (2003, 2007, 2019), Ari Colares (2018), Ana Fridman (2013, 2015, 2016), Rogério Costa (2008), Consiglia Latorre (2014) and Fátima Carneiro dos Santos (2006), and with the idea of creative flow by psychologist Mihaly Csikszentmihalyi (1999). With this path, we seek to show the relevance of this theme for music education, for the arts and for academic research, and to contribute to the expansion of musical possibilities in these areas.

Keywords: Percussion. Everyday objects. Musical creation. Musical education.

## Lista de Figuras

Figura 1 – Tambor de Taboca, Casa Fanti Ashanti, São Luís-MA.....	35
Figura 2 – Tambor de Crioula, São Luís-MA.....	35
Figura 3 – Quitiplás (BANDOLA, LADAMA, 202?, p. 2).....	37
Figura 4 - Trocano: tambor de fenda do povo Tukano, em Pari-Cachoeira (AM).....	45
Figura 5 - Careta (brincante) de Zambiapunga em Taperoá-BA tocando corneta feita de búzio.....	49
Figura 6 – Palma da capoeira.....	52
Figura 7 - Palma do samba de roda. ....	53
Figura 8 – Mão aberta, partes macias.....	57
Figura 9 – Mão aberta, partes duras. ....	58
Figura 10 - Mão fechada, parte macia.....	58
Figura 11 - Mão fechada, partes duras.....	59
Figura 12 – Samba urbano, grade esturural completa 2 - Ari Colares (2018) .....	83

## **Lista de Áudios**

Áudio 1 - Liberdade, Brasil, Mar composição coletiva na oficina Percussão, Descoberta e Criação, Fortaleza-CE, 2019. .... 67

# Sumário

Introdução .....	14
I. Práticas Culturais .....	21
1.1 Tocar as águas .....	22
1.1.1 Povo Baka (Camarões) e o <i>liquindi</i> .....	24
1.1.2 Venezuela e o <i>bungo</i> ou <i>tambor de agua</i> .....	25
1.1.3 Vanuatu e o <i>vus lamlam</i> .....	27
1.1.4 Povo 'Are'are, das Ilhas Salomão e o <i>kiro ni karusi</i> .....	30
1.2 Tocar os bambus nas pedras, no chão e na madeira .....	32
1.2.1 'Au ni mako, povo 'Are'are, Ilhas Salomão .....	32
1.2.2 Tambor de Crioula de Taboca, São Luís-MA .....	32
1.2.3 <i>Quitiplás</i> , Venezuela.....	36
1.2.4 Bastão de ritmo, povo Kamayurá, Alto Xingu, Brasil.....	38
1.3 Tocar as latas .....	39
1.3.1 Bandas de lata .....	39
1.3.2 Samba de Lata de Tijuaçu, sertão norte da Bahia. ....	42
1.3.3 Côco de Zambê de Mestre Geraldo, Rio Grande do Norte.....	43
1.4 Tocar as pedras, para depois tocar madeiras e couros.....	44
1.4.1 Tambores de fenda.....	45
1.5 Prato-e-faca .....	46
1.6 Tocar as enxadas .....	48
II. Prática Educativa.....	50
Oficina Percussão, Descoberta e Criação: .....	50
2.1 Percussão: encontro de duas (ou mais) matérias.....	55

2.2 Tocando, improvisando e regendo .....	60
2.3 Compor coletivamente.....	65
2.4 Dimensão política e acessibilidade da proposta .....	67
III. Práticas Artísticas.....	69
3.1 Primeiras descobertas.....	70
3.2 Percepção Sonora Percussiva.....	72
3.3 Coisas e Sons (série de vídeos percussivos, 2020-2023).....	75
3.4 Quem Se Aproxima (2022) e Cada Passo (2019), discos: .....	79
3.5 Práticas de outros artistas e grupos .....	80
3.5.1 Caixa de fósforos .....	80
3.5.2 Lata de graxa .....	84
3.5.3 Pedras .....	85
3.5.4 Hermeto Pascoal .....	87
3.5.5 Fulu Miziki, República Democrática do Congo. ....	89
3.5.6 Coetus Orquesta de Percusión Ibérica,Espanha.....	91
Considerações Finais.....	93
Bibliografia .....	95
Filmografia .....	100
Discografia.....	101
Anexos .....	102
A. Possíveis relações entre Percussão, Foley, objetos do cotidiano e materiais naturais: a busca por sonoridades .....	102
B. Conteúdos multimídia:.....	113

## Introdução

A partir da exploração e do relacionar-se com objetos usuais do cotidiano, assim como materiais presentes na natureza, passamos a perceber as minúcias sonoras e de textura de cada um: madeira, água, plástico, papelão, metais, frutas, pedras etc. Ao tocarmos essas coisas com as mãos entendemos, sentimos através do tato, suas diferentes propostas de matéria. Suas densidades e seus formatos trazem consigo sons ocultos que revelar-se-ão àqueles que se propuserem a interagir com eles em uma intenção musical, com uma vontade sonora.

Para a percussão, o toque do tato é o toque musical. Tocar é sentir na mão a resposta da sua proposta. Como em uma comunicação através de sinais que ultrapassa a imagem e atinge as peles – humanas ou inertes – conversamos com o objeto pedindo-lhe sons agudos, médios ou graves. Por sua vez, esse objeto nos devolverá seus sons possíveis, a depender de suas características, assumindo sua própria tessitura. Nesse sentido, o filósofo e epistemólogo francês Gaston Bachelard (1884-1962), ao tratar das relações entre humano e matéria, nos fala:

Essas imagens da matéria *terrestre* oferecem-se a nós em profusão, num mundo de metal e de pedra, de madeira e de gomas; são estáveis e tranquilas; temo-las sob os olhos; sentimo-las nas mãos, despertam em nós alegrias musculares assim que tomamos o gosto de trabalhá-las. (BACHELARD, 2013 - prefácio, p.1)

Munidos de um interesse “(...) pelas *belas matérias* que obedecem fielmente ao esforço criador de nossos dedos”<sup>1</sup>, podemos então usufruir de suas músicas à medida que ficamos mais íntimos delas e também da nossa própria consciência corporal e musical tornando-nos “(...) *materialmente* hábeis ao agir no ponto de equilíbrio de nossa força e da resistência da matéria” (BACHELARD, 2013, p. 21). Força e resistência que nos parecem passíveis de uma interpretação musical, onde *força* seria o gesto musical

---

<sup>1</sup> BACHELARD, Gaston, A Terra e os Devaneios da Vontade, 2013 - prefácio, p. 1

e a *resistência* seria o próprio som, timbre, do material. Portanto, agir no ponto de equilíbrio entre nossa força e a resistência da matéria é, também, alcançar uma sonoridade do objeto através do toque percussivo.

Cabe a nós, seres musicais<sup>2</sup>, encontrarmos os pares, as parcerias instrumentais nesses materiais dispostos a conversar conosco saindo da condição em que estávamos: “(...) ambos enfraquecidos pela contemplação, um em sua inércia, outro em sua ociosidade”. (BACHELARD, 2013, p. 21).

Pierre Schaeffer (1910-1995), compositor e pesquisador francês, principal nome da música concreta<sup>3</sup>, valeu-se do estudo do que chamou de *objetos sonoros* – sons advindos da exploração de diversos materiais, repetidos por meio de gravações e transformando suas sonoridades para fins composicionais. Em seu *Tratado dos Objetos Musicais*, publicado em 1966, conta o episódio de um menino e uma folha de capim. Ao relacionar-se com a folha, a criança tateia suas características e entende que disposições corporais lhe são exigidas para alcançar suas intenções sonoras:

Vamos escutar um menino que apanhou uma folha adequada, espicha-a entre as suas duas palmas e agora a sopra, enquanto o côncavo das suas mãos lhe serve de ressonador. [...] Com efeito, esse menino experimenta os seus sons, uns após os outros, e o problema que ele coloca é menos o da identificação do que o do estilo de fabricação. Por outro lado, a sua intenção é visivelmente 'música'. Se o resultado não parecer musical aos seus ouvintes exasperados, não se poderia negar ao autor uma intenção estética, ou pelo menos uma atividade artística. Ele não utiliza um instrumento, nem assim o chama. O seu objetivo é gratuito, senão gracioso; confessemos-lo, ele é mesmo musical. Não satisfeito em emitir sons, ele brinca com eles, ele os compara, ele os julga, acha-os mais ou menos bem sucedidos, e a sua sucessão mais ou menos satisfatória. [...] Se esse menino não faz música, quem a faz então? (SCHAEFFER, 1993, p.282-283 apud BRITO, 2007, p. 91).

---

<sup>2</sup> A educadora musical brasileira Teca Alencar de Brito (1954 -), referência em música na educação infantil, em sua tese de doutorado, *Por uma educação musical do pensamento – novas estratégias de comunicação*, afirma: “Seres humanos são - também - seres musicais. Seres que redimensionaram (e redimensionam) sua relação com o ouvir, criando significados e sentidos por meio de formas sonoras; criando territórios” (BRITO, 2007, p. 18).

<sup>3</sup> Sobre a definição de música concreta, Schaeffer diz: “Quando, em 1948, sugeri o termo *musique concrète*, pretendia, com esse adjetivo, expressar uma inversão do modo como se faz o trabalho musical. Em vez de anotar ideias musicais usando os símbolos da teoria musical, e deixar que instrumentos conhecidos as realizem, o objetivo era reunir o som concreto, de onde quer que viesse, e abstrair os valores musicais que potencialmente continham” (SCHAEFFER, 2017, p. 7, tradução nossa).

Explorar sonoramente as coisas parece exigir dos adultos uma disposição para ampliar seus conceitos de música, enquanto que para as crianças apresenta-se como algo espontâneo e natural, como revela Teca Alencar de Brito ao dialogar com Schaeffer:

Se Schaeffer teve a intenção de remeter o leitor à compreensão da atitude do músico concreto, experimental, tomamos de empréstimo o seu exemplo porque o mesmo revela aspectos essenciais próprios ao fazer musical da infância, nosso objeto de estudo e de pesquisa. (...) Copos, garrafas, pisos de madeira, cadeiras, dentre tantos outros possíveis, são, sempre, "folhas de capim" a serem pesquisadas e exploradas, sonorizando as intenções estéticas ou artísticas que permeiam as relações das crianças com o sonoro. (BRITO, 2007, p. 91-92).

Schaeffer trazia em seu trabalho com a música concreta a busca de *objetos sonoros* através da “distinção de um elemento, escutando-o em si, sua textura, sua matéria e sua cor, para, em seguida repeti-lo” (SANTOS, 2006, p. 25). Com objetivos composicionais, valia-se de gravações e repetições desse som. Partia também do conceito de que era importante desvincular-se das fontes sonoras e suas significações primeiras em prol do som em si, exclusivamente. Ao evitar qualquer vínculo com a origem desse *objeto sonoro*, extraía-se o som por meio de gravações alterando suas características iniciais em um processamento audiológico posterior e colocando-os em um novo contexto, o da composição musical concreta, onde não se reconhece tal matéria-prima. Surgem, então, novas sonoridades que não seriam alcançadas acusticamente. A professora Fátima Carneiro dos Santos, pesquisadora da escuta de paisagens sonoras, nos explica:

(...) não basta apenas a repetição para chamar um acontecimento sonoro de musical. Segundo Schaeffer, “a repetição do mesmo fenômeno faz com que desapareça a significação prática desse sinal: é a passagem do 'utensílio' ao 'instrumento'”. Mas é a “variação, no seio da repetição causal”, que vai acentuar o “caráter desinteressado da atividade”, conferindo-lhe um “interesse novo e criando um acontecimento de outra natureza, um acontecimento que somos levados a chamar de musical (SCHAEFFER, 1966, p.43 apud SANTOS, 2006, p. 25).

Segundo essa afirmação, para Pierre Schaeffer o que importa é o som do objeto, não o objeto em si. Tendo em vista que seu processo composicional acontecerá, essencialmente, distante da matéria-prima e utilizando somente o som dela extraído e alterado. Para atingir tais objetivos artísticos e musicais é necessário “(...) tomar o

fenômeno sonoro não por sua significância, mas por suas próprias substâncias” (SANTOS, 2006, p. 25).

Em contraponto, o compositor e educador canadense Murray Schafer (1933-2021) trouxe importantes reflexões acerca dos ambientes sonoros, da escuta atenta dos sons que nos cercam onde quer que estejamos, a paisagem sonora<sup>4</sup> da qual fazemos parte, e como contribuímos com sons – poluentes ou musicais – ou silêncios.

Seria insuficiente realizar “apenas” um estudo do som em suas qualidades, desvinculando-o de seu contexto, pois no estudo da paisagem sonora é necessário focalizar os sons isoladamente de modo a “considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros”. (SCHAFER, 1977, p. 130-131 apud SANTOS, 2006, p. 26)

Importante salientar as diferenças de abordagem do termo *objeto sonoro*. Para Schaeffer, o inventor do termo, “por ‘objeto sonoro’ entendemos o próprio som, considerado como som, e não o objeto material (instrumento ou algum tipo de dispositivo) que o produz” (SCHAEFFER, 2017, p. 8, tradução nossa). É um som obtido através de materiais variados, gravado, processado e reproduzido distante em som e sentido do objeto que o originou. Para Teca Alencar de Brito, é a “(...) produção sonora que resulta do gesto produtor, ou seja, o *objeto sonoro* emergente, que é o som, a sonoridade” (BRITO, 2019, p. 62). Por outro lado, para Murray Schafer, “cada coisa que você ouve é um objeto sonoro. O objeto sonoro pode ser encontrado em qualquer parte. Ele é agudo, grave, longo, curto, pesado, forte, contínuo ou interrompido” (SCHAFER, 2011, p. 165). Santos nos auxilia nessa diferenciação:

Para evitar confusão com a idéia de “objeto sonoro”, entendida enquanto “espécimes de laboratório”, Schafer propõe chamar esses sons de “eventos sonoros”, até porque afirma que, “de acordo com o dicionário”, “evento” significa “alguma coisa que ocorre em algum lugar e que dura um determinado lapso de tempo”, o que implica necessariamente em um contexto. (SCHAFER, 1977, p. 130-131 apud SANTOS, 2006, p. 26)

---

<sup>4</sup> Schafer define este conceito de paisagem sonora como “o ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente”. (SCHAFER, 2011a, p.366)

Todavia, uma questão permanece: e quando a intenção é fazer música acusticamente através da percussão com o que se tem à disposição, sem processamentos de pós-produção, é possível fazê-lo com objetos e outros materiais não tidos como instrumentos musicais? Assim sendo, o objeto continua a ser menos relevante que o som dele obtido?

Para clarificarmos nossa abordagem de pesquisa, não usaremos o termo *objeto sonoro* para tratar do uso percussivo de objetos do cotidiano. Propomos chamar as coisas passíveis de exploração musical pela percussão de *objetos percussivos*: são objetos ou materiais originalmente utilizados para outros fins, mas que a partir da intenção do músico e da sua interação com eles atinge-se essa atuação sonora. “De fato, a mão que trabalha põe o objeto numa ordem nova, na emergência de sua existência *dinamizada*” (BACHELARD, 2013, p.21). A mão coloca o objeto em uma ordem nova, assim como o objeto exige da mão uma disposição tátil e gestual, uma linguagem percussiva manual específica. Prática baseada em uma presença ativa nos ambientes aliada à escuta atenta do entorno e à comunicação musical com materiais, naturais ou por nós fabricados, que também habitam esses espaços.

Visamos, portanto, estudar e aprofundarmo-nos na exploração de objetos cotidianos e materiais naturais de maneira musical, principalmente percussiva. Para tanto, trazemos um levantamento de algumas manifestações culturais e práticas artísticas ao redor do mundo; e a análise pedagógica da oficina *Percussão, Descoberta e Criação*, que nomeia a presente dissertação.

O primeiro capítulo, intitulado *Práticas Culturais*, está organizado por tipos de materiais usados percussivamente em culturas de várias localidades, países e continentes diferentes. A primeira seção *Tocar as águas* trata das musicalidades nas águas praticadas por mulheres nos Camarões (África Central), pelo povo Baka – denominada *liquindi*; na Venezuela (América do Sul) – chamada de *bungo* ou *tambor de agua*; em Vanuatu (Melanésia) – de nome *vus lam lam*; e nas Ilhas Salomão (Melanésia), pelo povo ‘Are’are – o *kiro ni karusi*. A segunda seção, *Tocar os bambus nas pedras, no chão e na madeira*, fala sobre o uso do bambu pelo povo ‘Are’are, nas Ilhas Salomão, o *‘au ni mako*; na Venezuela, o *quitiplás*; no Brasil, o *tambor de taboca* no Maranhão e o *bastão de ritmo* do povo indígena Kamayurá, na região do Alto Xingu-MT. Em seguida,

a seção *Tocar as latas* traz as bandas e as baterias de lata do Ceará; o uso da lata no Samba de Lata de Tijuacu-BA; a lata presente no Côco de Zambê de Mestre Geraldo, no Rio Grande do Norte; e a bateria de lata e plástico da Orchestré Baka Gbiné, nos Camarões. A seção *Tocar as pedras, para depois tocar madeiras e couros* traz a prática cultural de educação musical do povo Dogon, no Mali, além de elencar os tambores de fenda deste e de outros povos como os Tukano, Kamayurá e Wauja no Brasil, e o povo 'Are'are nas Ilhas Salomão. Em seguida, a seção *Prato-e-faca* fala deste tradicional instrumento musical utilizado no samba de roda baiano. Por último, a seção *Tocar as enxadas* trata do Zambiapunga e do Samba de Enxada, na Bahia.

O segundo capítulo, intitulado *Prática Educativa*, aprofunda a proposta pedagógica e musical da oficina *Percussão, Descoberta e Criação*, que dá nome a esta dissertação. Como veremos adiante, trata-se de uma experiência percussiva coletiva que busca aproximar a música da vida das pessoas; aprimorar suas musicalidades; aguçar a consciência corporal; ampliar as relações musicais e de escuta com o entorno. Neste capítulo, levantamos as questões relacionadas às descobertas sonoras com os objetos do cotidiano – que a partir daí viram *objetos percussivos* –, seus potenciais didáticos, as técnicas envolvidas nesta exploração, o despertar tátil proveniente dessa relação, e aspectos relativos à criação musical coletiva.

O terceiro capítulo, *Práticas Artísticas*, reúne obras e um elenco de alguns artistas e grupos em diferentes lugares do mundo que têm a exploração sonora desses objetos e de materiais naturais como ponto fundamental em suas obras. Primeiramente falamos da série de vídeos percussivos *Coisas e Sons* – parte integrante desta dissertação, um viés prático dos aspectos teóricos e didáticos aqui levantados. Vídeos que trazem o improviso – tanto dos *objetos percussivos* utilizados, quanto do conteúdo musical em si – como traço relevante da obra. Também constam os discos *Quem Se Aproxima* e *Cada Passo*, ambos de nossa autoria, e as faixas que trouxeram tais materiais como instrumentos musicais.

Organizamos o capítulo por objeto ou material natural utilizado, quando este era explorado por mais de um artista; e por artista ou grupo quando este utiliza mais de um tipo de material. Tratamos sobre o uso da caixa de fósforos no samba, em específico, nos trabalhos de Cyro Monteiro (1913-1973), Elton Medeiros (1930-2019) e Ubirany Félix

do Nascimento (1940-2020). Em seguida, o uso da lata de graxa no samba paulista personificado no sambista Germano Mathias (1934-2023). As pedras também estão presentes neste capítulo com os trabalhos de Pietro Pirelli (1954-) e Pinuccio Sciola (1942-2016) com as *pedras sonoras* – esculturas sonoras feitas de pedra por Sciola e tocadas por Pirelli. Adiante mencionamos o trabalho do compositor multi-instrumentista brasileiro Hermeto Pascoal e sua música universal que potencializa sonoridades em qualquer tipo de objeto. Passamos, então, a falar de alguns grupos em diferentes lugares do mundo. O primeiro é Fulu Miziki – coletivo artístico da República Democrática do Congo que trabalha musicalmente com materiais encontrados nos lixões de Kinshasa, capital do país. O próprio nome do grupo já denota a proposta: em Lingala, língua bantu falada no noroeste do país, Fulu Miziki significa “música do lixo”. Por último, a Orquestra de Percusión Ibérica Coetus – que em latim significa união – traz em seu instrumental diversos objetos do cotidiano utilizados tradicionalmente na cultura ibérica, tais como: caçarolas, garrafas de vidro, colheres, pilões, cântaros e conchas do mar.

Com esse levantamento, buscamos mostrar a relevância do uso musical desses objetos do cotidiano e materiais naturais, desde as diversas práticas culturais no mundo às variadas práticas artísticas, e entendendo seu potencial pedagógico como algo transformador do ponto de vista musical, humano, político e ambiental.

## I. Práticas Culturais

Ao entender que a natureza e sua exuberância de sons e materiais estão dispostas na Terra há milhares de anos, é razoável concluir que a relação musical do ser humano com tudo isso não é recente, mas muito antiga. Teca Alencar de Brito afirma que “as capacidades de ouvir e escutar remetem a eras muito remotas”, assim como “(...) as relações com o sonoro e o musical, por essa via, também remontam a tempos muito distantes” (BRITO, 2019, p.35).

Mesmo não sendo a etnomusicologia, a ecomusicologia<sup>5</sup>, nem a arqueologia da música o foco de nossa pesquisa, faz-se imprescindível em nosso estudo, antes de adentrarmos as searas da arte e da educação, levantarmos algumas práticas culturais tradicionais de povos que utilizam recursos da natureza de maneira musical e percussiva, além de práticas culturais mais recentes que se valem de objetos do cotidiano como recurso instrumental em sua musicalidade.

No período disposto para esta pesquisa, encontramos diversos usos percussivos de materiais como água, pedra, bambu, madeiras; e objetos como latas, enxada, plástico, utensílios domésticos como prato, faca e frigideira, entre outros. Tendo em vista a vastidão de manifestações culturais afins ao redor do mundo e o tempo e espaço limitados para o desenvolvimento desta dissertação, optamos por elencar algumas musicalidades presentes em diversas localidades do planeta que nos pareceram contribuições de grande importância para este tema e seus desdobramentos educativos e artísticos.

Em busca de compreender essa percussividade de cada musicalidade, revelam-se nítidas interseções entre grupos separados por oceanos, no plural, que nos convidam a investigar possíveis relações entre as culturas, tais como trânsitos e fluxos históricos<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> "Abordagens ecomusicológicas para considerar sistemas, tradições, percepções e composições musicais humanas incluem estudos de influência, mimese e/ou referência do ambiente natural usando meios textuais, sonoros e/ou extramusicalis". [ALLEN, Aaron S. "Ecomusicology," Grove Dictionary of American Music, 2ª ed. (Oxford University Press, 2013), tradução nossa].

<sup>6</sup> Algumas semelhanças musicais – tanto rítmicas quanto dos materiais utilizados – não serão contempladas neste trabalho pelo simples fato de não apresentarem histórico de contato entre as culturas, o que instiga ainda mais essa investigação.

Compreendemos que uma análise musical profunda requer um recorte específico de pesquisa aliado de um tempo maior sobre cada uma dessas culturas, o que provavelmente faremos em um próximo trabalho. Todavia, acreditamos que trazer à tona a vastidão de belezas relacionadas a este tema da percussão, materiais naturais e objetos do cotidiano pode contribuir para aproximar, cada vez mais, a música da vida e da natureza para além das instituições e dos instrumentos socialmente estabelecidos.

Portanto, iremos elencar os resultados da presente pesquisa e nos debruçaremos sobre algumas delas, principalmente, sobre aquelas às quais tivemos maior acesso através de obras audiovisuais, discos, trabalhos escritos ou comunicações pessoais. Dividimos, então, as práticas culturais por recursos utilizados para expressão de sua música, sendo tais: Águas; Bambus; Pedras; Madeiras; Latas, Plásticos e Enxadas.

### **1.1 Tocar as águas**

Ao redor do mundo, em três continentes diferentes (África Central, América do Sul e Melanésia), encontram-se práticas percussivas nas águas, todas em latitudes próximas à linha do Equador. Todas elas partem de um ponto fundamental em comum: são tocadas por mulheres que vão até os rios e expressam sua musicalidade através da percussão nas águas. Entram no rio, onde ficam com o corpo submerso até a cintura, e tocam a água com as mãos em gestos que resultam sons de variadas alturas, diferindo entre si os mais graves, os médios e os mais agudos. Melodias surpreendentes e ritmos ricos em complexidade e beleza resultam dessa conversa em grupo com o rio.

Para fins de explicação sobre uma das formas possíveis para se alcançar sonoridades diferentes das águas, além de nos auxiliar a compreender as diversidades entre as técnicas percussivas dos exemplos que trataremos a seguir, cabe aqui um relato pessoal para contar uma situação que vivi com o grande mestre da percussão brasileira e mundial Naná Vasconcelos (1944-2016), natural de Recife - Pernambuco. Naná, dentre tantos feitos e contribuições com artistas do mundo todo, eleito oito vezes o melhor percussionista do mundo<sup>7</sup>, sempre se destacou por sua musicalidade inventiva e, ao

---

<sup>7</sup> Eleito melhor percussionista do mundo pela revista estadunidense *Downbeat Magazine* na categoria *DownBeat Critics Poll* todo ano no período de 1983 a 1991. Além de ganhar, também, na categoria

mesmo tempo, profundamente fincada em suas raízes nas tradições musicais afro-brasileiras.

Tive o enorme privilégio de conversar com ele ao encontrá-lo em um café da manhã de um hotel na cidade do Crato, no Cariri cearense, onde participamos da programação do mesmo festival em 2010, ele apresentando o seu maravilhoso show solo e eu como integrante do grupo cearense Breculê. Ao saber que eu também era percussionista, Naná me contou que tinha acabado de gravar um disco<sup>8</sup> na piscina de casa. Surpreso, perguntei-lhe como estava fazendo, ao que ele me respondeu<sup>9</sup>:

É assim: você entra na água e, para tirar os sons agudos, você coloca as mãos na frente do corpo e toca com os dedos na superfície. Para tirar os sons médios, você bate com a mão inteira. Para tirar os sons graves, aí tem o lance: levanta o braço e gira, tocando atrás do corpo, mergulhando o braço. Mas atenção porque o som do grave não vem na hora que você toca, vem depois! Então tem que calcular a hora do toque para que o retorno desse som chegue no tempo certo.  
**Naná Vasconcelos**, comunicação pessoal, 16 de novembro de 2010.

Obviamente que, depois de agradecer pela aula e pelo belo encontro com o mestre Naná Vasconcelos, corri para a piscina do hotel a fim de pôr em prática seus ensinamentos. De fato, tudo soou como ele havia ensinado e a surpresa do “rebote” do som grave vir depois do gesto produzido pareceu o maior desafio de controle técnico, mas não vencia a alegria de experimentar batucar nas águas orientado pelo gigante mestre Naná.

Mais adiante naquele mesmo ano de 2010, Naná Vasconcelos concedeu uma entrevista à Rádio Cultura falando sobre o seu novo disco *Sinfonia & Batuques* no qual apresentava seu *Batuque nas águas*, como afirma a segunda faixa do disco. Durante sua fala, Naná reconhece que foi influenciado pelo povo Baka da África Central, mas conta como foi o seu processo: “(...) isso é uma coisa que os pigmeus já fazem lá na África (...) comecei brincando na praia, aí tomei entusiasmo e estou estudando ainda. Tem muita coisa a ser descoberta. (...) É isso, eu não uso instrumento, a água é o

---

*DownBeat Readers Poll* nos anos 1983, 1984 e 1987. Disponível em <https://downbeat.com/news/detail/in-memoriam-nanaacute-vasconcelos> . Acesso em 19 de março de 2022.

<sup>8</sup> O disco em questão é o *Sinfonias & Batuques*, seu último disco, lançado em 2010.

<sup>9</sup> Embora nossa conversa não tenha sido gravada, a memória desse encontro e ensinamento ecoa forte em minha mente. Transcrevo aqui buscando ser fiel às palavras do mestre, sabendo que um termo ou outro pode diferir um pouco, porém o conteúdo da forma como tocar não se alterou. Repasso aqui, então, a forma como aprendi com ele.

instrumento”<sup>10</sup>. Naná, continuando sua resposta, também chama a atenção para a sutileza desse tipo de percussão quando afirma que

É delicado porque se você bate na água tem todas as frequências, a grave do *tum*, mas tem também o *xii* que espalha a água. Tem as frequências graves e agudas ao mesmo tempo. Você tem que ir com manha como todos os instrumentos né. A força de bater, o jeito de bater, pra não espalhar tanto, ficar mais a nota que você quer, o som grave que era isso que eu tava procurando, o som do tambor que existe ali dentro d’água e não os *xii* dos caxixis, por exemplo. (...) Então isso foi com jeito, batendo mais assim ou com a mão mais inclinada pra cá, evitando que ela espalhasse muito e soasse mais o som do tambor que tá lá: *poumpumbum*”.

**Naná Vasconcelos**, em entrevista a RCB, 22 de dezembro de 2010.

Com essa fala de Naná Vasconcelos, que encontrou de maneira empírica a sua própria forma de tocar as águas, podemos concluir a complexidade técnica envolvida nessa prática percussiva. Além das outras tantas possibilidades de alcançar tais sonoridades a depender da proposta gestual da pessoa.

Avante nos estudos sobre tradições que fazem o uso percussivo da água como instrumento, encontramos as seguintes práticas culturais em países diversos e distantes entre si: Venezuela, na América do Sul, Camarões, na África Central, Ilhas Salomão e Vanuatu, ambos na Melanésia. Como dito anteriormente, em todas essas tradições, essa musicalidade das águas é expressa exclusivamente por mulheres. Aqui elencadas:

### **1.1.1 Povo Baka (Camarões) e o *liquindi***

Oriundos da floresta equatorial na África Central, e tidos pelos europeus como “pigmeus”<sup>11</sup>, localizado principalmente no sudeste dos Camarões próximo à fronteira

---

<sup>10</sup> Entrevista apresentada pelo jornalista Danilo M. Martinho na Rádio Cultura Brasil no dia 22 de dezembro de 2010. Link nas referências.

<sup>11</sup> O termo “pigmeu” tem sido bastante criticado por antropólogos por ser impreciso em termos étnicos e potencialmente pejorativo. Só consta neste trabalho para fins de contextualização e crítica ao termo. Como afirma o antropólogo francês Serge Bahuchet, “criado por viajantes europeus durante o século XIX (Schweinfurth 1873), o termo guarda-chuva ‘pigmeu’ é usado para designar qualquer tipo de povos das florestas tropicais centro-africanas com baixa estatura e estilo de vida nômade. (BAHUCHET, 2012, p. 1, tradução nossa). “Created by European travellers during the 19th century (Common Era, CE) (Schweinfurth 1873), the blanket term “Pygmy” is used to designate any kind of rainforest people with a short stature and a nomadic lifestyle”.

com o Congo: as mulheres do povoado Baka Gbiné, perto da cidade de Moloundou, tocam as águas do rio com variadas sonoridades e ritmos, prática denominada *liquindi*. O fazem quando vão ao rio pescar ou lavar roupas. "O Tambor de Água é um costume das nossas ancestrais, foram elas que começaram a tocar isso. Nós tocamos toda vez que viemos ao rio juntas para pescar, lavar, nós gostamos de fazer isso"<sup>12</sup>. Várias notas são emitidas a partir de seus gestos manuais percussivos. Na região mais grave, conseguem fazer melodias bonitas e complexas que são contrapostas pelas notas médias e agudas dos sons alcançados na parte mais superficial da água. Um caráter polirrítmico apresenta-se: uma mulher inicia seu toque e em seguida vão somando-se outras vozes rítmicas, complementares a esta, tocadas por outras mulheres em fórmulas de compasso aparentemente distintas da primeira voz. Nos registros de vídeo e áudio em que o *liquindi* aparece isolado, é feito sem acompanhamento vocal, somente o toque percussivo. Porém, neste filme *Tambores de Agua - Un encuentro ancestral* (2009), de Clarissa Duque, apresentasse o *liquindi* acompanhando o *yelli* - canto contrapontístico polifônico e polirrítmico pelo qual os Baka são musicalmente mais conhecidos no Ocidente. Hoje em dia, um grupo musical do povoado Baka Gbiné, a *Orchestre Baka Gbiné* – que usa violões, percussão<sup>13</sup>, vozes e dança – ganhou bastante visibilidade no mundo virtual com dois discos<sup>14</sup> gravados e seus vídeos no Youtube somam milhares de visualizações.

### 1.1.2 Venezuela e o *bungo* ou *tambor de agua*

Na Venezuela, no continente da América do Sul, encontra-se o *Bungo* ou *Tambor de Agua*. Está presente, principalmente, nas regiões de Tacarigüita e Barlovento, no estado de Miranda, localidades onde, durante o período colonial, aportaram muitos africanos escravizados oriundos, em sua maioria, do Reino do Kongo e do Reino de Loango, na África Central. Áreas hoje pertencentes a República do Congo, República

---

<sup>12</sup> Resposta de um grupo de mulheres Baka à Tatiana Gómez no filme *Tambores de Agua - Un encuentro ancestral*, de Clarissa Duque, 2009. O filme não identificou a mulher que deu essa resposta. (No minuto 55:55s, tradução nossa)

<sup>13</sup> Inclusive com raízes de árvore e objetos do cotidiano sobre os quais falaremos mais adiante.

<sup>14</sup> Discos *Gati Bongo* (2006) e *Kopolo* (2012).

Democrática do Congo e Angola. A partir daí podemos, então, fazer uma relação direta entre o *bungo* venezuelano e o *liquindi* do povo Baka dos Camarões como uma prática trazida por essas pessoas durante a escravidão. Também tocado exclusivamente por mulheres que vão ao rio para lavar roupas, pescar ou banhar-se, o *bungo* é transmitido de geração em geração. Sua percussão nas águas do rio acompanha o canto dessas mulheres. No documentário *Tambores de Agua - Un encuentro ancestral* (2009), dirigido por Clarissa Duque, Tatiana Gómez entrevista as mulheres da família Monterola, de Tacarigüita - Amelia, Maria, Sebastiana e Virgilia Monterola - que têm forte tradição de tocar o *tambor de agua* ou *bungo* há gerações. Elas afirmam que este tem relação com os tambores de couro *culo y puya* - três tambores de couro que também são chamados de *pujao*, *cruzao* e *corrío* - e explicam como alcançam essas sonoridades na água<sup>15</sup>: para tocar a prima, primeira voz, bate-se as duas mãos com as palmas abertas; para tocar o *cruzao*, voz número dois, uma mão fechada formando um pequeno buraco entre os dedos indicador e polegar encontra a outra mão com a palma aberta; por último o *pujao*, terceira voz, se toca duas vezes na água com a mão aberta e depois faz-se o mesmo gesto do *cruzao*. A Monterola entrevistada - o filme não identificou qual delas que estava falando - explicou também que cada uma dessas vozes tem um ritmo próprio, ou seja, o *bungo* tem um caráter polirrítmico.

Um entrevistado do filme, infelizmente também não identificado<sup>16</sup>, conta que durante o ritual de *abluciones* – ritual de banho nas águas do rio no dia de São João em Tacarigüita para limpeza, proteção, liberação e bênção – se tocava também o *tambor de agua*. E que essa prática é exclusiva das mulheres enquanto os tambores de couro, historicamente, eram mais comumente tocados por homens. Ao que Tatiana Gómez, que realiza as entrevistas do documentário, respondeu: “Claro, porque simbolicamente sinto que a água é o elemento que dá vida, então sinto que percutir isso com nossas mãos está relacionado com a fertilidade, com essa possibilidade de dar vida”. (GÓMEZ apud DUQUE, 2009, 17m18s, tradução nossa).

---

<sup>15</sup> Explicação localizada no minuto 6:15s do filme, link nas referências audiovisuais.

<sup>16</sup> O filme contém valiosas entrevistas e depoimentos de pessoas ligadas ao *tambor de agua*, mas não identifica nenhuma delas, o que dificulta o aprofundamento e a busca por trabalhos feitos pelos entrevistados.

### 1.1.3 Vanuatu e o *vus lamlam*

Do outro lado do mundo, no Oceano Pacífico, no continente da Melanésia, no país-arquipélago de Vanuatu, encontram-se mulheres que também utilizam a água em sua potência musical percussiva. Trata-se do *Vus Lamlam*, traduzido do Mwerlap<sup>17</sup> para o inglês como *water music* (DICK, 2014), música das águas<sup>18</sup>. Igual às tradições citadas anteriormente, consiste em uma prática exclusivamente feminina. De acordo com Thomas Dick (2014), "não está associada a nenhum ritual formal ou cerimônia e, portanto, não é considerada uma prática sagrada ou tabu".

Desde tanto quanto alguém pode lembrar, as mulheres de Gaua e Merelava (ilhas no norte de Vanuatu) fazem sons no rio e no oceano. Essa prática, chamada *vus lamlam* na língua Mwerlap, tem sido transmitida de avó para mãe para filha há gerações. Mulheres de outras ilhas de Banks e Torres, assim como de mais longe, nas Ilhas Salomão<sup>19</sup>, país vizinho, também tem esse costume de fazer sons nas águas: espirrando a água com as mãos, escavando e dando tapas. (DICK, Thomas, 2014, p. 5, tradução nossa).

A princípio, é uma musicalidade expressa somente de maneira percussiva, explorando sonoridades desde frequências mais graves às mais agudas. Com uma longa história, que passa inclusive por uma diáspora interna em que grupos deixaram uma ilha rumo a outra – de Gaua e Merelava para a cidade de Luganville na ilha de Espiritu Santo –, o *vus lamlam* passou por uma formalização de ritmos de arranjos em 1974 feita por duas irmãs, Elizabeth Womal Marego e Zalet Hilda, e suas filhas. Elas usaram “uma gama de técnicas para criar uma estrutura de cor de tons em diferentes arranjos rítmicos, resultando em séries de composições únicas de várias batidas, ritmos e texturas que anteriormente eram aplicadas de forma mais aleatória” (WESSERGO apud DICK, 2014, p. 6, tradução nossa).

Meu nome é Warren Wevat Wessergo. Venho de um vilarejo chamado Dolap, no oeste de Gaua. Todas as mulheres das Ilhas Banks, no norte de Vanuatu, podem

<sup>17</sup> Mwerlap: língua falada pelos povos das ilhas de Merelava e de Gaua (ilhas vizinhas), no norte de Vanuatu.

<sup>18</sup> Tradução nossa.

<sup>19</sup> O povo 'Are'are, da ilha de Malaita, situada no país das Ilhas Salomão na Melanésia foi filmado por Hugo Zemp em seu filme 'Are'are Music, de 1978. Trataremos sobre isso no subitem seguinte.

fazer música espirrando a água. Isso é muito comum. Mas este é apenas um som padrão em todas as ilhas. No entanto, em 1974, minha tia, Elizabeth Womal Marego, com suas filhas, e minha mãe, Zalet (Charlotte) Hilda, com minhas irmãs, todas se reuniram para discutir o desenvolvimento do 'som de espirrar água' em algo mais como 'música das águas'. (WESSERGO, Warren Wevat apud DICK, 2014, tradução nossa).

Em seguida, as irmãs convocaram Rován Womal Marego para liderar o grupo criado, Water Music Group, e nomear os sons de *vus lamlam* praticados por todas as ilhas Banks. O primeiro som a ser nomeado foi *vus tuwel* - “the first beat”, a primeira batida<sup>20</sup>. Também adicionaram a palavra *ne-be* ao termo *vus lamlam* resultando em *vus lamlam ne-be* - “the sounds created by slapping the water. The term *etetung* refers to the musicality of the practice, and thus could be translated as ‘water music’” (DICK, 2014, p. 6). A Rován Womal Marego também coube “manipular a água em uma série de músicas ou arranjos” (idem, tradução nossa), são elas:

- *Vus tuwel*: a primeira batida
- *Kor ne be*: o som da água da chuva caindo sobre as pedras
- *Ne-kea*: o som das barbatanas dos golfinhos batendo na água
- *Ne-re*: o som da água da chuva caindo nas folhas e no telhado de sapê
- *Vus ero*: som das pessoas caçando e pastorando peixe em redes e armadilhas (DICK, 2014, p.397, tradução nossa).

Os nomes dados a essas músicas percussivas nas águas nos remete à escuta dessas pessoas e sua respectiva paisagem sonora. E como sua musicalidade está próxima da natureza, não só no material/instrumento em si, mas também no que esta expressão percussiva busca representar.

Sobre a técnica percussiva em si, encontramos uma menção em um dos artigos de Thomas Dick - *Vanuatu water music and the Mwerlap diaspora* (2014) e também um vídeo<sup>21</sup> produzido para explicar a técnica utilizada pelas mulheres de Vanuatu em sua *vus lamlam*.

---

<sup>20</sup> Tradução nossa.

<sup>21</sup> Link para vídeo explicativo da técnica percussiva do *vus lamlam* (water music) feito por Randy C. Hurd; John Allen; Jess Belden; Brian Makanoa; Mujtaba Mansoor; Nathan Speirs; Andrew Merritt; Rintaro Hayashi e Trad T. Truscott : [https://www.youtube.com/watch?v=i5ECtJvKd94&ab\\_channel=APSPPhysics](https://www.youtube.com/watch?v=i5ECtJvKd94&ab_channel=APSPPhysics) . Acesso em 22 de março de 2022.

De acordo com o levantamento feito por Dick, essas são as técnicas percussivas utilizadas para fazer a música das águas em Vanuatu:

- *Hããv*: acariciando a superfície da água
  - *Wes*: dando tapa na água
  - *Vuh Teqel*: batendo com força
  - *Gisgis*: um som leve criado enfiando apenas dois dedos na água
  - *Wej*: um som grave gerado ao mergulhar os dois punhos na água
- (DICK, 2014, p.397, tradução nossa).

Verbos e nomes que parecem já sugerir a intenção gestual a ser aplicada na água, e o humor muscular envolvido nesse toque. O tatear da água é fluido e permite dinâmicas, cada uma delas resultará em um som único. E já que nós, humanos, somos formados majoritariamente por água, trazemos essa fluidez conosco. A forma como tocamos afirma o som que queremos.

Essa musicalidade das águas tradicionalmente praticada pelas mulheres das ilhas do norte de Vanuatu foi registrada no filme *Vanuatu Women's Water Music* dirigido por Tim Cole (2014) e que é parte integrante da tese de doutorado de Thomas Joseph Dick - *Reconciling (kastom), tourism, and art in the Pacific : the case of the Leweton Cultural Group and "water music"* (2017). O filme<sup>22</sup> é composto pelas performances do Leweton Cultural Group da *vus lamlam – water music*, além de outras práticas musicais e culturais desse grupo, também traz cenas da natureza do lugar com seus sons. Apesar de serem músicas exclusivamente percussivas, no filme o *vus lamlam* é executado acompanhando o canto das mulheres. No material textual complementar ao filme consta que essa foi uma novidade que o filme trouxe: juntar as composições percussivas ao canto de músicas tradicionais: "For the DVD production, a further innovation was introduced. Each composition was juxtaposed with a traditional song (melody) and performed as a new arrangement" (Leweton Cultural Group, 2014 apud DICK, 2014, p. 8).

---

<sup>22</sup> O filme está disponível para venda em: <https://theplanetpins.vhx.tv/checkout/vanuatu-women-s-water-music/purchase>. E pode-se assistir a uma boa prévia gratuita aqui: [https://www.youtube.com/watch?v=UMFazztDbAl&ab\\_channel=IntercreateTrust](https://www.youtube.com/watch?v=UMFazztDbAl&ab_channel=IntercreateTrust).

### 1.1.4 Povo 'Are'are, das Ilhas Salomão e o *kiro ni karusi*

Nas Ilhas Salomão, país vizinho a Vanuatu, o povo 'Are'are pratica o *kiro ni karusi* traduzido pelo etnomusicólogo suíço Hugo Zemp (1937 -) para o inglês como *water game*. Trata-se de um divertimento musical na água: quando mulheres ou crianças banham-se no rio e estão contentes tocam as águas do rio. 'Irisipau é um músico do povo 'Are'are que faz uma função de anfitrião musical no filme *'Are'are Music*, de Hugo Zemp, produzido em 1978, explicando sua musicalidade e as características específicas de cada prática. 'Irisipau explica o *kiro ni karusi*:

Brincadeiras aquáticas: quando mulheres ou crianças banham-se no rio, e estão contentes na água, divertem-se com brincadeiras. Em um momento elas espirram a água ruidosamente, no seguinte, mais suavemente. Tocar as águas produz sons encantadores, como os instrumentos de bambu e tambores de fenda. E, de fato, os sons das brincadeiras aquáticas se classificam entre os sons dos instrumentos de bambu e os dos tambores de fenda. ('IRISIPAU apud ZEMP, 2013, p. 23, tradução nossa<sup>23</sup>).

Zemp (1978) filmou algumas mulheres 'Are'are tocando o *kiro ni karusi* em um rio perto do vilarejo de Hauhari'i, na ilha de Malaita, nas Ilhas Salomão. Como contou 'Irisipau na fala de apresentação, os ritmos tocados têm relação com os ritmos tocados nos instrumentos tradicionais de bambu e nos tambores de fenda. Nesta filmagem – o único registro do *kiro ni karusi* a que tivemos acesso – o toque não foi acompanhado de cantos. Foi realizado exclusivamente de maneira percussiva. Neste ponto aproveito para lembrar que o *bungo* ou *tambor de água* venezuelano também tem relação direta com outros instrumentos tradicionais. Ao que nos parecem cumprir, ambas as práticas, uma função instrumental da musicalidade original e não outra musicalidade em si.

Visualmente, através do vídeo, mas também a partir dos sons produzidos pelos toques dessas mulheres 'Are'are, podemos supor uma proximidade técnica com a da prática de Vanuatu. Nota-se que os recursos do tapa e do “escavar” a água são também utilizados, assim como no país vizinho.

---

<sup>23</sup> Water games: when women or children bathe in the river, and they are content in the water, they amuse themselves by playing games. One moment they splash loudly, the next, more gently. Splashing makes lovely sounds, like bamboo instruments and slit drums. And in fact, the sounds of water games are classed between the sounds of bamboo instruments and those of slit drums. ('IRISIPAU apud ZEMP, 2013, p. 23).

O filme conta com um guia de estudo como material adjunto, publicado originalmente em 1993 e revisado em 2013. Lá, Zemp afirma que depois de assistirem ao filme, as pessoas frequentemente lhes perguntavam onde estavam os tambores dos quais elas ouviam o som. Não existia outro tambor senão a água. Afirma que "todos os sons das brincadeiras aquáticas são o resultado de palmas sobre a água e debaixo d'água" (ZEMP, 2013, p. 23, tradução nossa).

As práticas e as técnicas percussivas de cada uma dessas expressões musicais nas águas trazem muitas semelhanças entre si, mas também carregam particularidades e diferem das demais em alguns pontos. Apesar da bibliografia muito escassa sobre o tema, conseguimos acesso a três obras audiovisuais e dois artigos científicos e uma tese de doutorado. Os filmes são: o documentário *Tambores de Agua - Un encuentro ancestral (Water Drums)*, de 2009 - estrelado por Tatiana Gómez e dirigido por Clarisa Duque - sobre o *Bungo* ou *Tambor de Agua* da Venezuela; o documentário *'Are'are Music*, de 1978 - dirigido por Hugo Zemp - que trata sobre toda a musicalidade do povo 'Are'are da pequena ilha de Malaita nas Ilhas Salomão e que dedica um interlúdio para apresentar o *Kiro Ni Karusi – water game*; o filme *Vanuatu Women's Water Music*, de 2015 – dirigido por Tim Cole como parte da pesquisa de doutorado de Thomas Joseph Dick - um filme produzido para mostrar o *Vus Lamlam – water music* – das mulheres de Vanuatu.

Infelizmente não encontramos um filme ou trabalho acadêmico que falasse exclusivamente do *Liquindi – water drums* – das mulheres do povo Baka, do sudeste dos Camarões. Porém, o filme venezuelano acima citado *Tambores de Agua* (2019), de Clarissa Duque, faz uma conexão intercultural entre a prática na Venezuela e na África Central – o filme fez uma viagem até os Camarões visitando o povoado Baka Gbiné para entender como essa prática se dá por lá. Além desse registro, encontramos gravações de *liquindi* presentes em dois discos gravados: *Baka in the Forest* (2009) e *Voice of the Rainforest* (2015), ambos atribuídos ao nome de artista de Baka Forest People of Southeast Cameroon. Não encontramos um trabalho escrito que fale de forma mais profunda sobre essa tradição entre os Baka e a técnica utilizada para alcançar essas sonoridades.

## 1.2 Tocar os bambus nas pedras, no chão e na madeira

### 1.2.1 'Au ni mako, povo 'Are'are, Ilhas Salomão

O povo 'Are'are, das Ilhas Salomão, citado acima, expressa sua musicalidade principalmente através do bambu, em variadas maneiras: percutindo ou soprando. Focaremos na performance percussiva '*au ni mako* [*stamping tubes*, tradução de ZEMP (1978)] – que dá-se no encontro percussivo entre tubos de bambu com o fundo fechado e pedras de tamanho pequeno e médio. O músico 'Irisipau é quem apresenta a música 'Are'are no filme de Hugo Zemp (1978) e demonstra a versão tocada por uma pessoa e também explica como funciona a modalidade em grupo. Acontece das seguintes maneiras:

- Para ser tocada por uma pessoa, consiste na junção de oito peças de bambu de tamanhos e notas diferentes unidas entre os dedos das mãos - sendo quatro em cada mão: dois tubos entre os dedos polegar e indicador; outros dois segurados entre o dedo médio e os dedos anelar e mindinho. Esses tubos tocam em pedras. Outras duas peças de bambu prendem-se em cada pé, seguros pelos dois dedos maiores, uma maior no direito e outra menor no esquerdo e tocam uma pedra em cada respectivo pé. Também toca os bambus uns nos outros. Ou seja, uma só pessoa sentada no chão toca, com dez tubos de bambu e três pedras, músicas de grande beleza e complexidade.
- Outra modalidade se dá em grupo, desta feita com doze tubos de bambu divididos entre três pessoas. Todas sentadas ao chão com uma pedra à frente onde os bambus serão batidos.

Quando um homem os toca sozinho, ele usa dez tubos e toca em três partes: *hoo* com os pés, *ke'etou* com a mão direita, *aarita'i* com a mão esquerda. Quando em conjunto, três pessoas tocam em três partes: *ke'etou*, *aarita'i* e *hoo*. Cada mão bate com dois tubos na oitava. Nós tocamos por prazer. ('IRISIPAU apud ZEMP, 2013, p. 20, tradução nossa).

### 1.2.2 Tambor de Crioula de Taboca, São Luís-MA

Deste lado do mundo, no Brasil, estado do Maranhão, em sua capital São Luís, encontra-se uma modalidade de Tambor de Crioula tocado somente com bambus: é o

Tambor de Taboca ou Tambor de Crioula de Taboca. Tais bambus são tocados no chão fazendo o ritmo que fazem os tambores de tronco escavado e couro apertado com cravelhas chamados de Tambor Grande, Meião e Crivador – do grave ao agudo, respectivamente – no Tambor de Crioula. São três pessoas: a primeira com dois bambus mais agudos fazendo o papel do Crivador; a segunda com dois bambus de som médio fazendo a função do Meião; e a terceira com um bambu grande de som grave, responsável pelos fraseados improvisados. Primeira e segunda vozes mantêm o ritmo enquanto o bambu grave, a terceira voz, improvisa em diálogo com a dança e a pungada – umbigada – das coreiras.

O tambor de crioula do Maranhão é uma festa, brincadeira, um ritual de promessa a um santo negro católico, São Benedito. Herança ancestral dos tempos da escravização, brincadeira de pretos (as), outrora luta de pernadas, e hoje, dança, festa, espetáculo de chão, feita em quintais, na roça, em praças, largos e nas feiras das cidades maranhenses. A Punga é uma manifestação afro-diaspórica protagonizada pelo povo negro, cantada, versada, dançada com giros, balanço do quadril, rodopios e firmada na fusão da marcação rítmica do tambor grande (dono do solo) e a punga, (umbigada) das coreiras, entre elas (para entrar e sair da roda). Herança de negros escravizados e de suas diversas manifestações culturais, danças e ritmos, oriundos, em especial do antigo reino do Daomé, hoje, Benin. (MELO, 2021, p. 79)

Embora seja difícil afirmar com precisão – em situação de diásporas africanas no Brasil – as origens do Tambor de Crioula, em contraponto ao que afirmou Salvio Fernandes de Melo (2021) sobre uma das origens estar no reino do Daomé – hoje Benin –, Ildener Barbosa, do grupo Tambor Coração de São Benedito, conta no dossiê feito pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Brasil (IPHAN) intitulado *Tambor de Crioula do Maranhão* sobre uma outra origem, centro-africana, localizada em Angola, o que remete a uma pluralidade étnica dessa manifestação:

Eu, na minha idade, eu me entendi que tambor de crioula era dos antigos. Era daquelas raças negras que a gente chamava de *angolas*, viviam pelo mato. Numa casca de pau que eles batiam, baque, baque, baque. [...] Então, nisso, nós a cada tempo vamos recorrendo, fazendo uma coisa muito difícil. [...] Em todo caso, a gente vai levando a vida, que cada tempo é uma coisa... Mas o que eu quis dizer é que o tambor de crioula é antigo. É dos negros! (BARBOSA apud IPHAN, p. 22).

Ao tratar do Tambor de Taboca<sup>24</sup> em si, o mesmo dossiê do IPHAN afirma:

No amplo universo dos tambores, não se trata de classificar o tambor de taboca meramente como variação ou derivação. Apesar de ser feito por poucos grupos, ele enriquece a diversidade dos toques de tambores na Ilha de São Luís e no interior do Maranhão, ao mesmo tempo, que exhibe histórias, estilos e *performances* próprias. (IPHAN, 2007, p. 37).

Euclides Menezes Ferreira, o Pai Euclides Talabyian (1937-2015) – babalorixá que fundou a casa de candomblé jêje-nagô Fanti Ashanti em São Luís em 1954 juntamente com Mãe Isabel – comenta na faixa do disco *Sobre o Tambor*<sup>25</sup> a relação do Tambor de Taboca com o Tambor de Crioula e sua importância para a cultura popular do Maranhão:

Essa historinha do Tambor de Crioula de Taboca, hoje difundido aqui na Casa Fanti Ashanti é uma coisa que vem na minha memória desde criança. E eu espero que isso possa ser repassado para outras gerações. E agora mesmo que vai ficar gravado é um registro, é muito bonito. É uma manifestação popular das mais ricas do Maranhão, isso mesmo sem falar no tambor tradicional, que é o tambor de couro apertado com cravelha. Mas o Tambor de Crioula de Taboca ainda é uma reminiscência de toda essa história, de toda essa junção de cores, de melodias, enfim, é a manifestação popular do Maranhão. (FERREIRA apud *Turista Aprendiz*, A Barca, 2004).

---

<sup>24</sup> Aqui está um registro fonográfico em disco intitulado *Tambor de Crioula de Taboca* tocado pela Casa Fanti Ashanti e registrado pelo grupo paulistano A Barca na coleção *Turista Aprendiz* (2004): [https://youtu.be/M4iFaAs\\_udg](https://youtu.be/M4iFaAs_udg) .

<sup>25</sup> Disponível em <https://youtu.be/yE6IMFnEJZs> . Acesso em 26 de julho de 2023.

Figura 1 – Tambor de Taboca, Casa Fanti Ashanti, São Luís-MA.



Fonte: foto de Ernesto Baldan in *Música do Brasil*, de Hermano Vianna (2000).

Figura 2 – Tambor de Crioula, São Luís-MA.



Fonte: foto de Ernesto Baldan in *Música do Brasil*, de Hermano Vianna (2000).

### 1.2.3 Quitiplás, Venezuela

Na Venezuela – região de Barlovento, estado de Miranda, norte do país – encontra-se o *quitiplás*: família de quatro peças de bambu que também são tocadas no chão contendo três vozes distintas. A primeira voz é a *la prima*, tocada por um bambu médio. A segunda voz se chama *quitiplás*, que consiste em dois bambus mais finos e agudos que tocam entre si e em seguida tocam o chão, um seguido do outro. A terceira voz se chama *pujao*, o bambu mais grave. Uma pessoa segura dois bambus, um em cada mão – *quitiplás* – e algumas segurando um só bambu – *la prima* e *pujao* – fazendo soar o bambu ao percutir o chão e alterando sua nota ao tampar e destampá-lo. Todos tocam o chão com os bambus e suas células rítmicas complementares em caráter polirrítmico de três contra dois em um compasso binário composto. Além disso, em algumas manifestações, é usado um bambu deitado e tocado com baquetas de madeira ou um par de maracas, ambos fazendo as subdivisões dos tempos em semicolcheias.

A educadora musical e musicista venezuelana Mafer Bandola<sup>26</sup>, do grupo LADAMA, fala do *quitiplás*, seus tambores e a relação com a natureza:

A celebração e reverência pela natureza também tem sido uma parte importante da Quitiplás. Para construir seus tambores, os afro-venezuelanos cortavam o bambu em épocas específicas do ano de acordo com as estações da lua. Como o bambu é uma planta oca, quando os músicos batem os Quitiplás no chão ou contra si mesmos, eles ressoam, tornando-os parte de família de instrumentos idiofônicos (ou instrumentos que criam som ao vibrar quando tocados, dedilhados ou sacudidos). A própria palavra Quitiplás é uma onomatopeia, imitando a forma como os sons do bambu são produzidos quando tocados. O conjunto de tambores Quitiplás é composto por quatro instrumentos, Quitiplás (um conjunto de dois tambores), Prima e Pujao. Como as raízes dos Quitiplás estão na cultura e na memória africana (e mais especificamente no Congo e em Angola), a polirritmia é uma parte importante do fazer musical dos Quitiplás. A polirritmia – a presença de um ou mais ritmos conversando uns com os outros – é um ato natural de comunhão em muitas culturas africanas. (BANDOLA apud LADAMA, 202?, pp. 1-2)

---

<sup>26</sup> Material presente na aula intitulada *Quitiplás: deep listening and rhythm building with afro-venezuelan bamboo drums from Barlovento* que está disponível na *Teachrock.org* – plataforma de educação musical estadunidense que contém aulas em diversos temas e gêneros musicais com materiais de texto e vídeos. A aula, apesar de ser ministrada e escrita por Mafer Bandola, está assinada por seu grupo artístico LADAMA. Segue link: <https://teachrock.org/lesson/quitiplas-deep-listening-and-rhythm-building-with-afro-venezuelan-bamboo-drums-from-barlovento/> . Acesso em 26 de julho de 2023.

Em dois exemplos observados em vídeos sobre o *quitiplás*, podemos notar que, para além das três vozes tocadas nos bambus ao chão, existe outro elemento cumprindo uma função de condução, subdividindo os tempos. O primeiro exemplo em San José, Barlovento, Venezuela: com dois pares de bambu fazendo a voz *quitiplás*; um bambu fazendo *la prima* e outro *pujao*, além de um bambu a mais sendo tocado com baquetas marcando a subdivisão<sup>27</sup>. E o segundo exemplo, com a senhora Belén Palácios, conhecida tocadora de *quitiplás* e seu grupo. Este, além dos quatro bambus, traz um par de maracas venezuelanas neste papel de subdivisão dos tempos<sup>28</sup>.

Em sua videoaula, Mafer Bandola explica de maneira bem didática as diferentes vozes do *quitiplás* e sua polirritmia em três contra dois dentro de um compasso binário composto. No material auxiliar para professores, ela expõe uma proposta de escrita para melhor compreensão das células rítmicas de cada voz:

Quitiplás  $\text{♩} = 70$   
 plá qui ti plá qui ti plá qui ti plá qui ti plá qui ti

Prima  
 pin pon pin pon pin pon

Pujao  
 pom pom pom pom pom pom

Figura 3 – *Quitiplás* (BANDOLA, LADAMA, 202?, p. 2)

As evidentes proximidades entre as práticas culturais percussivas nos bambus do Tambor de Taboca brasileiro e do *quitiplás* venezuelano apontam para uma raiz comum fincada em musicalidades diaspóricas africanas que expandiram e adaptaram o uso de seus ritmos para além dos tambores tradicionais de madeira e couro, em um diálogo intenso com a natureza, com povos originários da América do Sul e os materiais disponíveis nessas localidades. Sobre as semelhanças entre essas musicalidades do Maranhão e de Barlovento, o etnomusicólogo José Jorge de Carvalho (2000) aponta:

<sup>27</sup> *Quitiplás de Arenita*, em San José, Barlovento. Disponível em: <https://youtu.be/uegiZ6bKH-k>. Acesso em 20 de março de 2022.

<sup>28</sup> *El quitiplá de Belén María*. Disponível em: [https://youtu.be/IT1RdT\\_Nqr4](https://youtu.be/IT1RdT_Nqr4). Acesso em 03 de junho de 2022.

O tambor de crioula é o estilo de música afro-brasileira que mais se parece com os estilos de música da Diáspora Africana encontrados na Venezuela, Colômbia e Equador. No caso da Venezuela, as semelhanças com os tambores de San Juan de Barlovento são surpreendentes: o conjunto de tambores, o canto, a dança, a ocasião social, mesmo o conteúdo das letras das músicas, que alternam a louvação aos santos com comentários sociais, celebrando a dança, o desafio entre cantores e tamboreiros, a louvação a mulheres (...). Mesmo o costume das mulheres dançarem com a imagem do santo nas mãos é praticada em San Juan de Barlovento. (CARVALHO, 2000, p. 28).

#### **1.2.4 Bastão de ritmo, povo Kamayurá, Alto Xingu, Brasil**

Entre vários grupos étnicos indígenas do Brasil, principalmente na região do Xingu, os Kamayurá do Alto Xingu, por exemplo, usam o bambu – taquara – como instrumento de percussão fazendo a marcação do tempo e exercendo também a função de diapasão, dando o tom para o canto. É tocado em uma base de madeira – um cepo, pedaço de tronco – e é chamado genericamente de bastão de ritmo ou bastão de bambu. O bastão de ritmo dos Kamayurá é utilizado na festa *Tapanawanã*:

Essa festa tem duração de um dia, começando por volta de sete horas da manhã e indo até às cinco horas da tarde. Com uma estrutura núcleo/periferia (Menezes Bastos, 1999) bastante aparente, um cantor solista e seu acompanhante assumem a posição central. Cantando em pé, o cantor principal usa um arco como apoio na mão esquerda e um chocalho na mão direita, com o qual marca o ritmo. O acompanhante permanece sentado batendo um idiofone feito de bambu sobre uma base de madeira de acordo com o ritmo da música. Os dançarinos, que elaboram a performance da música, permanecem na parte periférica da formação músico-coreográfica, realizando um círculo concêntrico em relação aos cantores centrais, batendo seus pés no chão ritmicamente e fazendo evoluções circulares em que vão e voltam em direção ao centro (...) Nesse, ambos os pés são batidos contra o chão, acompanhando a marcação da música que é marcadamente fixa entre 180 e 200 batimentos por minutos. Essa marcação pelo chocalho de mão, idiofone e chocalhos de pé (tanto de castanha de pequi quanto de guizos metálicos) cria uma esfera bastante animada. (ALMEIDA, 2012, p. 112)

Durante nossa pesquisa não encontramos um vídeo da festa *Tapanawanã* para demonstração do que foi supracitado. Porém, o bastão de ritmo também é utilizado pelos Kamayurá durante a *dança do papagaio*, e desta conseguimos um registro audiovisual. Neste breve vídeo, conseguimos ouvir e visualizar, embora de longe, o bastão de ritmo sendo tocado no cepo de madeira e conduzindo o ritmo da dança e do canto<sup>29</sup>.

Por outro lado, expandimos o raio de abrangência da pesquisa para práticas culturais mais recentes que se valem de objetos do cotidiano como recurso instrumental em sua musicalidade. O fizemos a fim de denotar a atualidade dessas expressões musicais a partir do que se tem à disposição no entorno.

### **1.3 Tocar as latas**

No nordeste brasileiro, a lata é utilizada como instrumento de percussão em diversas manifestações culturais. As diferentes formas disponíveis destes objetos metálicos proporcionam interessantes sonoridades brilhantes ressaltadas em regiões de frequências médias e agudas, embora, como veremos aqui, soam graves a partir de latas de tamanho grande. Traremos aqui alguns exemplos desses usos, onde latas grandes, médias e pequenas são tocadas com as mãos, com baquetas; juntas ao corpo ou apoiadas em suportes.

#### **1.3.1 Bandas de lata**

No estado do Ceará, do sertão ao litoral, encontram-se crianças que constroem as próprias baterias com os objetos que têm à disposição, como baldes, latas, coroas de bicicleta, bacias, entre outros objetos. Trata-se de uma prática muito comum há vários anos e ainda pouquíssimo estudada. É encontrada também em outros estados do nordeste, como Maranhão, Pernambuco, Bahia, porém destaca-se no Ceará pela quantidade de grupos, músicos e até festivais de música de lata.

Se considerarmos o instrumento como um meio, uma mídia, um veículo de expressão da musicalidade que carregamos conosco, poderemos fazer música com o

---

<sup>29</sup> Dança do papagaio dos Kamayurá com bastão de ritmo: <https://youtu.be/HFBTQoEzx7c>. Acesso em 03 de junho de 2022.

que tivermos em mãos, ao alcance delas ou de baquetas, ou do que possa vir a cumprir essa função. É o que fazem essas crianças cearenses há tempos. Focaremos na cidade de Nova Olinda, no Cariri cearense, onde diversas bandas de lata têm morada e que no ano de 1993 foi palco do Festlata (Festival de Bandas de Lata) organizado pela Fundação Casa Grande - Memorial do Homem Kariri - ONG fundada por Alemberg Quindis e Rosiane Limaverde, casal de músicos e arqueólogos, em 1992. A Fundação Casa Grande exerce um papel importantíssimo de espaço cultural e educativo, contribuindo para a formação das crianças de Nova Olinda dispondo de uma rádio, estúdio de gravação, TV, teatro, tudo administrado pelas crianças e jovens.

Hermano Vianna em seu livro *Música do Brasil* (2000), traz o caso de Antônio Pereira Júnior, o Toinho, líder da banda de lata *Dragões do Forró*, de Nova Olinda, Ceará. Toinho construiu todos os instrumentos da banda com sucata. Vianna explica também a importância e o funcionamento de uma banda de lata:

Os *Dragões do Forró* são uma banda de lata. Essa é uma instituição musical típica do sertão nordestino, tão típica quanto a banda de pífano ou o trio de baião. O nome já diz muita coisa: a banda é de lata porque seus instrumentos são feitos com sucatas. Na maior parte das vezes nem precisam produzir nenhum som. A guitarra e o baixo dos *Dragões do Forró*, por exemplo, são mudos, e servem apenas para causar impacto visual: os instrumentistas apenas fazem mímica. O que não deixa de ser muito animado. O som de uma banda de lata é, então, basicamente percussivo. (VIANNA, 2000, p. s/n)

O jornalista e pesquisador GG Albuquerque realizou uma matéria em seu site de jornalismo musical *Volume Morto* intitulada *A história das bandas de lata do Nordeste e sua cultura de gambiarra*<sup>30</sup>, onde aborda o assunto, elenca algumas bandas de lata em atividade hoje no Nordeste, além de entrevistar alguns bateristas de lata. Albuquerque entrevistou Aécio Diniz, ex-integrante da banda de lata *Dragões do Forró* - que posteriormente passou a chamar-se *Os Cabinha* e já está em sua quarta geração – os integrantes vão mudando com a idade. Aécio Diniz conta do cenário musical de lata em Nova Olinda-CE na sua infância nos anos 1990:

---

<sup>30</sup> Disponível em: <https://volumemorto.com.br/bandas-de-lata-nordeste-historia/> . Acesso em 10 de julho de 2021.

Em cada rua tinha uma banda de lata. Esse era o som dos quintais da infância, a gente brincava de música. Tem a ver com a cultura e como, a partir da criatividade, a criança pode pensar, criar, inovar, brincar com a música. (...) Acho que depois de ver os instrumentos de verdade, que eu não tinha, foi que começou a ideia de fabricar, de montar uma reprodução do que era desejado. (DINIZ apud ALBUQUERQUE, 2021)

Durante a entrevista, Aécio explicou também como construía certas peças de sua bateria, Albuquerque nos conta:

Seu foco foi a bateria. Para fazer os pratos ele cortou o fundo de latas, empilhou e amarrou tudo com borracha de estilingue. O chimbau foi feito com tampinhas de doce. Uma lata de cera foi revestida com plástico e se tornou a caixa” (ALBUQUERQUE, 2021).

Entre os entrevistados por GG Albuquerque, figura também o grande baterista cearense Riquelme na Batera, ex-integrante da banda Aviões do Forró, com quem Albuquerque fez uma entrevista para seu programa de podcast *Embrizado* apresentado por GG Albuquerque e Igor Marques em novembro de 2020<sup>31</sup>.

Neste vídeo produzido pela TV Casa Grande, da Fundação Casa Grande, a banda de lata Os Cabinha apresenta seus integrantes e instrumentos tocados além de explicar como funciona o processo de criação de arranjos musicais. O vídeo é apresentado pelas crianças e traz também um clipe para a música *Noite de Lua*, gravado por eles, revelando o enriquecimento criativo que este processo de exploração sonora traz para a musicalidade dessas crianças<sup>32</sup>.

Sobre a bateria de lata em si, existem várias maneiras de construir o instrumento e cada criança ou adulto que inventa o seu traz a sonoridade dos materiais que pôde obter em seu ambiente. Dentre vários vídeos disponíveis na internet, destacamos aqui o tutorial do baterista Joelson Batera que mostra “Como Fazer Uma Bateria Improvisada”. Joelson faz um chimbau com duas coroas de bicicleta, detalhe para o recurso que utiliza com ligas de borracha para acionar com o pedal feito com um pedaço de madeira<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Disponível em: Podcast Embrizado com Riquelme na Batera #014, “Da bateria de lata ao sucesso no Aviões do Forró” [https://www.youtube.com/watch?v=4ctw5jzn8pw&ab\\_channel=PortalEmbrizado](https://www.youtube.com/watch?v=4ctw5jzn8pw&ab_channel=PortalEmbrizado)

<sup>32</sup> Noite de Lua – Os Cabinha. Disponível em: <https://youtu.be/95nTDbiGL5E> . Acesso em 02 de julho de 2023.

<sup>33</sup> Vídeo atualmente indisponível. Entramos em contato com o autor para solucionar o problema de visualização.

Este tipo de bateria construída com os objetos cotidianos disponíveis não é exclusividade nordestina brasileira. No grupo musical Orchestré Baka Gbiné, do povo Baka no sudeste dos Camarões – já citado na seção dedicada à percussão nas águas – existe também uma bateria semelhante que integra o grupo. No vídeo em que tocam a música “Ima Gati”, chamamos a atenção para a bateria feita de galões de plástico e latas. Além de uma percussão grave resultado do encontro de um toco de madeira tocado num pedaço de raiz de uma árvore imensa<sup>34</sup>.

### 1.3.2 Samba de Lata de Tijuaçu, sertão norte da Bahia. [11]

*Aê, muié, nós vai pro ôi d'água  
Nós vamo pro ôi d'água, ô muié  
Nós vamo pro ôi d'água*<sup>35</sup>

Em Tijuaçu, comunidade quilombola, distrito de Senhor do Bonfim na região norte da Bahia, mulheres fazem há gerações o Samba de Lata. No percurso até o rio, levam a lata para encher de água e, durante as pausas na caminhada batucavam a lata acompanhando o canto e as palmas.

A água pra pegar era muito distante. Aí quando as pessoas iam pegar água levavam o pote. Se descansava ali e começava a bater um sambinha pra se animar. E aí começou o samba de lata', contou a sambadeira Valdelice da Silva em entrevista à TV Escola<sup>36</sup>. (ALBUQUERQUE, 2021).

Na sua matéria sobre o uso musical das latas em musicalidades nordestinas, citada na subseção 1.3.1, o jornalista GG Albuquerque conta:

De acordo com as sambadeiras, o samba de lata surge na década de 1930 no contexto das secas e da busca de água na região, onde os recursos hídricos se tornaram propriedades particulares de latifundiários (...). O samba de lata nasce como uma forma de criar um momento de diversão em meio ao sacrifício de caminhar quase 20 km para buscar água. A lata se torna um tambor de som metálico muito especial e contagiante, às vezes parecendo um trovão, como

<sup>34</sup> Orchestre Baka Gbiné playing "Ima Gati" - album version  
[https://www.youtube.com/watch?v=p5PWm9\\_HHqM&ab\\_channel=bakabeyond](https://www.youtube.com/watch?v=p5PWm9_HHqM&ab_channel=bakabeyond)

<sup>35</sup> Trecho da letra da faixa 4 do álbum *Samba de Lata de Tijuaçu* (2005), da coleção *Sambadores e Sambadeiras da Bahia* lançado pela Associação dos Sambadores e Sambeiras do Estado da Bahia (ASSEBA). Disco disponível em:  
[https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_kYmd2qcX2r1\\_09bzYyfgmzEq8vm-Bkd7c](https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kYmd2qcX2r1_09bzYyfgmzEq8vm-Bkd7c) . Acesso em 04 de agosto de 2023.

<sup>36</sup> Entrevista disponível em: <https://youtu.be/Z7mmYlsdl4g> . Acesso em 20 de março de 2022.

podemos ouvir nas gravações dos CDs *Bahia Singular e Plural*<sup>37</sup> e da coleção *Sambadores e Sambadeiras da Bahia*, este lançado pela Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA). (ALBUQUERQUE, 2021).

A lata no Samba de Lata é tocada com as mãos e fica apoiada no corpo. Apesar do corpo de metal sugerir uma sonoridade mais aguda, pelo fato de ser tocada com as mãos e também pelo tamanho da lata utilizada, as frequências graves são bem presentes e contrastam com as vozes e as palmas. Este é o instrumental do Samba de Lata: uma lata grande de tinta de vinte litros, palmas de todas na roda, voz principal e vozes no coro.

*Mamãe olhou pra mim  
Minha filha pode cantar  
O nosso divertimento é  
No pé da Lata sambar*<sup>38</sup>

Nos parece caber aqui um diálogo entre as mulheres do Samba de Lata, no semiárido baiano, que caminham batucando até o rio em busca d'água, e as mulheres de Tacarigüita (Venezuela); Baka Gbiné (Camarões); Vanuatu e Ilhas Salomão (Melanésia) que estão no rio também fazendo o seu batuque, só que nas águas. Aquelas cantam dizendo que vão para o olho d'água e estas tocam as águas celebrando a presença do rio.

### 1.3.3 Côco de Zambê de Mestre Geraldo, Rio Grande do Norte.

Em Tibau do Sul, distrito de Cabaceiras, no Rio Grande do Norte, este grupo de côco utiliza, além dos seus dois tambores tradicionais, uma lata de tinta como instrumento. O instrumental consiste em um tambor grande de tronco escavado e formato cilíndrico chamado de Zambê – mas que outrora já fora chamado de Pau Furado – e outro tambor menor, também de tronco escavado e cilíndrico, com nome de Chama. Tambores que trazem semelhanças, em seu formato e forma de tocar, com os tambores Tambor Grande, Meião e Crivador, usados no Tambor de Criola do Maranhão, já citados

<sup>37</sup> Disco disponível em: <https://youtu.be/ReMBCue-DyE> . Acesso em 20 de março de 2022.

<sup>38</sup> Faixa 3 do mesmo álbum *Samba de Lata de Tijuacu* (2005).

na seção 1.2.2. Eles fazem a marcação do ritmo do côco nas regiões grave, acentuando o primeiro tempo e sua última semicolcheia, enquanto o tambor Chama – de frequência média – ocupa as duas semicolcheias do meio em um toque totalmente presente no contratempo assim como o tambor Crivador do Tambor de Criola. E a lata, pendurada no pescoço do tocador e apoiada em sua barriga, é tocada com duas varetas de madeira fazendo a condução subdividida no registro agudo. Diferentemente de outros tipos de côco, o Côco de Zambê é tocado e dançado somente por homens.

#### **1.4 Tocar as pedras, para depois tocar madeiras e couros.**

No Mali, país situado no oeste africano, o povo Dogon – grupo étnico da região do planalto central do Mali, nas falésias de Bandiagara – pratica um ensino percussivo baseado no toque de pedras para iniciação musical das crianças nos ritmos tradicionais. Usam pequenas pedras que percutem pedras grandes carregadas de sonoridades surpreendentes. Posteriormente, depois de aprendidos os ritmos, as crianças e jovens seguem para instrumentos de madeira como o Mali Krin – tambor de fenda feito de tronco escavado para, finalmente, tocarem os instrumentos de couro. Prática registrada cinematograficamente no filme *Batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes*, de Gilbert Rouget, Jean Rouch e Germaine Dieterlen, de 1966, a partir da pesquisa de Germaine Dieterlen<sup>39</sup>.

No Mali, nas falésias de Bandiagara, os jovens pastores de cabras Dogon aprendem a tocar tambores tradicionais nos tambores de pedra de seus ancestrais. Então eles praticam em tambores de madeira, troncos ocos de árvores que batem com duas varas de madeira. Tornam-se homens, eles vão bater os tambores de pele do funeral. (ROUGET; ROUCH; DIETERLEN, 1966, prólogo, tradução nossa).

Adultos e crianças vão até um pedregal onde, sentados à sombra de uma grande rocha, iniciam a aula em duplas. O professor demonstra as linhas polirrítmicas de cada ritmo e as crianças vão reproduzindo. Para além da alta complexidade rítmica,

---

<sup>39</sup> "Filme rodado no Mali, em março de 1964, como parte da pesquisa da Sra. Germaine Dieterlen, que assegurou a organização da missão e a direção da parte etnográfica de seu trabalho". (ROUGET, 1965 p. 126, tradução nossa). Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=BCXPawERK3c&ab\\_channel=Invocat](https://www.youtube.com/watch?v=BCXPawERK3c&ab_channel=Invocat). Acesso em 16 de outubro de 2020.

expressam sonoridades únicas advindas dessas pedras. Tocando-as com pedras menores, encontram pontos de sons distintos – agudos e médios – nas pedras para evidenciar bem a distinção das vozes envolvidas.

#### 1.4.1 Tambores de fenda

Nos parece relevante aproveitarmos o fato de termos citado o tambor de fenda Mali Krin nesta seção para elencar brevemente alguns tambores de fenda feitos de tronco escavado presentes em culturas distintas, distantes entre si e já citadas neste trabalho sobre outras práticas. Grandes árvores viram poderosos tambores feitos do próprio tronco escavado sem adição de outro tipo de material, tocado com baquetas de madeira. Exercendo também uma função de comunicação à distância ao serem tocados. São eles:

- Trocano: Tambor de fenda gigante, feito de tronco escavado e suspenso em cordas, do povo Tukano (Amazônia Brasileira) e outros povos do Rio Negro. Além de estar presente também em povos do Alto Xingu como os Kamayurá e os Wauja.

Figura 4 - Trocano: tambor de fenda do povo Tukano, em Pari-Cachoeira (AM).



Fonte: foto de Koch Gruenberg em 1921. Fonte: Instituto Socioambiental (ISA)<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Foto disponível em: [https://img.socioambiental.org/d/260799-2/noroeste\\_6.jpg](https://img.socioambiental.org/d/260799-2/noroeste_6.jpg) . Acesso em 27 de julho de 2023.

- Povo 'Are'are (Ilhas Salomão - Melanésia): Tambor de fenda gigante presente no filme *'Are'are music*<sup>41</sup>.
- Mali Krin: tambor de fenda do povo Dogon, Mali<sup>42</sup>.

## 1.5 Prato-e-faca

Instrumento característico e tradicional do samba de roda baiano<sup>43</sup>, o prato-e-faca é um ótimo exemplo do uso percussivo de objetos do cotidiano. Traz em si a essência da ideia de que o instrumento é o que a própria palavra denota: um meio, um veículo de expressão de uma musicalidade. Assim sendo, a música é feita com o que estiver disponível. Ultrapassando a questão material de ter ou não um instrumento convencional e assumindo uma música interna que sai como for possível por meio de uma exploração sonora e qualificado conhecimento percussivo, técnico e prático.

As pessoas que fazem o samba de roda tocam os instrumentos *disponíveis*. Esta expressão é utilizada para que se perceba a complexidade das relações entre, por um lado, a maneira como a participação dos instrumentos no samba de roda é conceituada pelos músicos, e por outro, a maneira como é posta em prática (...) O papel das soluções *ad hoc* na produção sonora do samba de roda tem sua melhor ilustração no caso do que, hoje, é um de seus mais nobres instrumentos: o prato- e-faca (...) (IPHAN, 2006, p. 42, itálico do autor)

O prato-e-faca opera uma função de condução na percussão do samba de roda. Com o raspar da faca no prato, obtém-se um som agudo que, com movimentos contínuos de vai-e-vem, preenche as semicolcheias dos tempos no compasso binário do samba. Podendo ainda, a depender de quem está tocando, flertar com a função de marcação dos tempos quando a faca golpeia o prato – além de raspar – na primeira e última semicolcheias de cada tempo.

---

<sup>41</sup> Aparece no minuto 4:49s deste trailer do filme: [https://youtu.be/QOTe4S\\_leSE?t=289](https://youtu.be/QOTe4S_leSE?t=289). Acesso em 04 de agosto de 2023.

<sup>42</sup> Minuto 12:12s do filme Batteries Dogon. *Éléments pour une étude des rythmes*, de Jean Rouch: <https://youtu.be/BCXPawERK3c?t=732>. Acesso em 16 de outubro de 2020.

<sup>43</sup> "O samba de roda é uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo". (IPHAN, 2006, p.23)

O jornalista GG Albuquerque fez uma matéria em 2020 intitulada *Samba de roda: o prato e faca como tecnologia sonora*, e contribui com essa discussão ao afirmar:

Apropriando-se de utensílios europeus de um modo absolutamente original, os sambistas, descendentes de escravizados, operaram um desvio de finalidade que transformou um objeto não-musical em um instrumento único para exprimir o mundo à sua volta. (ALBUQUERQUE, 2020)

Conta ainda que o uso do prato-e-faca no samba de roda remonta a séculos passados e cita o antropólogo Jocélio Teles dos Santos, que por sua vez traz em seu artigo *Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX* um dos primeiros registros sobre samba na Bahia: “Nos becos da Rua da Castanheda, por exemplo, havia, segundo o jornal O Alabama [de 26/1/1864], sambas, todas as noites, acompanhados de pratos e pandeiros” (DOS SANTOS apud ALBUQUERQUE, 2020).

Além desse registro há, ainda, uma passagem em uma crônica do escritor cearense Franklin Távora (1842-1888), radicado em Pernambuco, intitulada *O Matuto* (1878)<sup>44</sup> que cita o som “das costas da faca sobre a botija” e nos remete a um uso da faca como raspador neste caso em parceria não com o prato, mas com a botija – “instrumento idiofone de percussão que consta de um vaso atritado por uma moeda” (HOUAISS, 2009, p. 318). Levanta mais um uso percussivo da faca com um objeto do cotidiano – e sugere quiçá também o uso do prato – em outras localidades do Nordeste para além da Bahia, no caso, Pernambuco do fim do século XIX:

No mais aceso do samba, quando não só se ouviam os sons das violas, mas também os ásperos rechinar das costas da faca sobre a botija segundo praticam em ajuntamentos tais; quando os aplausos se manifestavam por meio de gritos e gargalhadas estridentes; quando não se dançava só o cocô e o baiano, mas uma mistura de todas as danças populares com o acréscimo da fantasia de cada um, escaldada pelos vapores espirituosos (TÁVORA, 1902, p. 34)

Dentre os artistas que tocam o prato-e-faca, destaca-se Edith Oliveira Nogueira, a Dona Edith do Prato (1916-2009), baiana de Santo Amaro da Purificação, foi referência para grandes artistas baianos como Caetano Veloso, Maria Bethânia, Roberto Mendes e Gilberto Gil. Dona Edith do Prato gravou um disco solo intitulado *Vozes da Purificação*

---

<sup>44</sup> Crônica originalmente escrita em 1878 e lançada em 1902. Disponível em <http://www.culturatura.com.br/obras/O%20matuto.pdf>.

(2003)<sup>45</sup>. Além disso, contribuiu com os artistas citados acima em fonogramas ou shows, destacamos aqui a faixa *Boas Vindas*, presente no álbum *Circuladô* (1991), de Caetano Veloso, em que ela toca seu prato-e-faca ao lado das percussões de Naná Vasconcelos.

## 1.6 Tocar as enxadas

Na Bahia, na cidade de Taperoá e em outras cidades do litoral baixo sul e em ilhas do arquipélago de Pinharé, acontece o **Zambiapunga** – brincantes mascarados em "um grupo de caretas, que faz um cortejo de madrugada, dançando e acordando a cidade com um som atordoante, tirado de enxadas, tambores, cuícas e búzios. que roda a cidade tocando suas enxadas" (PIRES, 2013). Tocam suas enxadas – sem o suporte de madeira – com uma baqueta de metal tirando delas um som agudo bem marcante.

O Zambiapunga é herança africana, veio com os negros bantos - os primeiros africanos escravizados trazidos para a Bahia da região do Congo-Angola. Na África, até hoje há festas de mascarados com esse mesmo nome. O Zambiapunga não acontece em nenhum outro lugar do Brasil. Mesmo na Bahia, só existe em cidades do litoral baixo sul e em ilhas do arquipélago de Pinharé. (Trecho do texto de Josias PIREs apresentado por Carlos Petrovich no documentário<sup>46</sup> *Caretas e Zambiapunga* da série Bahia Singular e Plural da TVE Bahia, 2013).

---

<sup>45</sup> Álbum lançado pela gravadora Biscoito Fino. Disponível em: <https://youtu.be/X8W5I2Wf4OY> .

<sup>46</sup> Documentário *Caretas e Zambiapunga* da série Bahia Singular e Plural da TVE Bahia. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Mzg-J9scGqw&ab\\_channel=BahiaSingularPlural](https://www.youtube.com/watch?v=Mzg-J9scGqw&ab_channel=BahiaSingularPlural) . No filme é citado outro filme que trata sobre o Zambiapunga intitulado *Zambiapunga de Cairu - festança de outrora*, filme de Agnaldo Siri Azevedo, 1978. Porém, durante a pesquisa, não tivemos acesso à obra.

Figura 5 - Careta (brincante) de Zambiapunga em Taperoá-BA tocando corneta feita de búzio.



Fonte: foto de Ernesto Baldan in Música do Brasil, de Hermano Vianna (2000).

Também na Bahia, acontece o **Samba de Enxada** – um tipo de samba de roda que, para além dos instrumentos tradicionais mais conhecidos como pandeiro; atabaque; cavaquinho; triângulo; tambor, utiliza também a enxada como instrumento de percussão. É o caso do grupo Samba de Enxada do Tuá – da comunidade do Tuá, na cidade de Cruz das Almas, no Recôncavo Baiano. A enxada é tocada com uma faca, e o encontro desses dois metais resulta em um som médio-agudo / agudo que se destaca entre os outros instrumentos. Também pode ser tocado com um pedaço de ferro, baqueta de triângulo ou pedaço de madeira – o que tiver à disposição. Por ser um instrumento de metal que ressoa bastante na vibração de seu corpo, é utilizada uma mão para abafar e soltar a enxada a fim de produzir-se notas diferentes – da mesma forma como é feito com o triângulo. Se compararmos com o ritmo do Cabula - ritmo que deu origem ao samba, tocado com três atabaques e um agogô (metal) – a função exercida pela enxada no grupo de instrumentos e a célula rítmica tocada por ela encontra equivalência no agogô, embora naturalmente diferencie-se em alguns pontos por tratar-se de outro instrumento e outro contexto. “Samba de enxada tremeu, tremeu, tremeu”<sup>47</sup> .

---

<sup>47</sup> Trecho da música Samba de Enxada Tremeu, composta por Dona Branca do Samba de Enxada de Tuá, gravada no CD Samba Rural, Batuques e Tiranias (Edição Bahia, vol. 1) dos Mestres Navegantes, produzido por Betão Aguar, 2017.

## II. Prática Educativa

### Oficina Percussão, Descoberta e Criação:

A partir de 2018 e ao longo destes últimos anos temos praticado e aprimorado a proposta educativa da oficina *Percussão, Descoberta e Criação*<sup>48</sup>. Consiste em uma experiência percussiva coletiva que busca aproximar a música da vida das pessoas; aprimorar suas musicalidades; aguçar a consciência corporal; ampliar as relações musicais e de escuta com o entorno.

Nasce das possibilidades musicais dos objetos cotidianos que são trazidos à oficina por seus participantes. Na oficina, solicitamos que busquem ao seu redor qualquer coisa que revele um potencial sonoro percussivo. A busca já abre o leque da criatividade e da sensibilidade musical. Se vemos um ganzá em um saleiro ou um tambor em um pote, é porque existe um batuque que começa dentro do corpo e sai pelos dedos, mãos ou pés.

Chegam as pessoas e os mais diversos objetos: vassouras, raladores, baldes, *pallets* de madeira, potes, painéis, garrafões, entre tantos outros. Depois de uma breve apresentação individual, propomos um aquecimento com o objetivo de aproximar as pessoas do grupo. Para tal, começamos com todos de pé, em roda, e marcando uma pulsação com perna direita e perna esquerda, como que caminhando no mesmo lugar. Assim começamos a entender que percussão e movimento são intrínsecos um ao outro, e já podemos ter uma noção de quem tem facilidade ou dificuldade com questões rítmicas, além de iniciar o pensamento musical coletivamente.

Propor-se a caminhar em um ritmo regular, por exemplo, pode não ser tão simples quanto parece, ou melhor dizendo, pode conter mais complexidades do que aparenta. Uma delas é a tendência em grupo de acelerar o andamento quando a proposta é fazerem juntos a mesma pulsação. O tempo é, também, uma questão individual. Ou uma

---

<sup>48</sup> Este vídeo traz alguns trechos de oficinas ministradas entre 2018 e 2019 no Ceará e em São Paulo:

<https://youtu.be/HeuWpAemqYw?si=SvPu-VerPUGAtNys>

relação entre indivíduo e natureza. O tempo também é carregado de características pessoais, pode variar em seres mais acelerados ou mais lentos; mais ansiosos ou mais calmos. Podendo também influenciar nossa expressão musical de acordo com o nosso estado pessoal no momento.

Aproveitamos o aquecimento para fazermos o chamado “Jogo da Flecha”. Difundido por Fernando Barba, fundador do grupo de percussão corporal Barbatuques<sup>49</sup>, trata-se de uma atividade para aproximar as pessoas do grupo e trabalhar as questões citadas anteriormente. Ele explica que “o jogo da flecha é um jogo de comunicação através do som e do gesto. É útil no início de aula para despertar a atenção e interação no grupo” (BARBA, 2013, p. 42).

João Paulo Simão, membro do grupo, explica o jogo em sua dissertação sobre o processo de ensino da percussão corporal do Barbatuques:

Para fazer o jogo da flecha, todos (inclusive o condutor da atividade) devem estar em pé formando uma roda. Uma pessoa bate uma palma em direção a outra, como se fosse um gesto de lançar uma flecha, cuidadosamente mirada nos olhos. Aquele que recebe a flecha repassa para outra pessoa (que pode ser inclusive a mesma que enviou para ele). Essa relança a palma-flecha para outra dentro da roda. Assim vai prosseguindo o jogo. (SIMÃO, 2013, p. 54)

Essa atividade, além do benefício rítmico e percussivo, ajuda a quebrar as barreiras da timidez e aproximar o grupo como um todo. Ademais, aproveitamos a pulsação marcada com os pés e o bater das palmas das mãos para trabalharmos questões fundamentais da música como tempo (ao bater a palma junto com o pé direito ou esquerdo) e contratempo (ao bater a palma entre o pisar de um pé e outro).

Simão (2013) conta que “é comum que os alunos toquem a palma no tempo ao tentar passar a palma no contratempo. Havendo dificuldade, pede-se para que cantem *pá* junto com a palma. A voz pode auxiliar nesse processo em alguns casos” (p. 54). Ele também adiciona observações sobre as variações aplicadas nos “(...) tipos de palma, assim como substituir os timbres do jogo por outros sons corporais (boca, voz, peito, pernas etc.), estabelecer um ritmo para ser seguido durante o passar da flecha, introduzir uma música para acompanhar o jogo etc.” (p. 54). Teca Alencar de Brito (2019) também

---

<sup>49</sup> Para mais informações sobre o grupo paulistano de percussão corporal Barbatuques, acessar [www.barbatuques.com.br](http://www.barbatuques.com.br)

utiliza esse jogo da flecha em “para despertar a atenção e a interação do grupo, no início da aula” (2019, p. 152):

Vale observar que esses jogos podem ser realizados em planos temporais livres, ou seja, sem seguir um pulso definido, regular, bem como, orientando-se pela regularidade de um pulso. É interessante misturar as possibilidades, com atenção para perceber o que o grupo com o qual trabalhamos pode fazer, bem como, o que ele pode conquistar, sempre nesse jogo contínuo que transforma as experiências, agregando complexidade (BRITO, 2019, p. 152).

A seguir, rodamos em roda com passos ritmados em andamento confortável a cantar alguma cantiga popular que seja curta e de fácil apreensão melódica a fim de trabalharmos as relações entre música e movimento e, mais uma vez, favorecer a desinibição tendo em vista que cantar é muitas vezes um ponto de dificuldade para algumas pessoas. Geralmente cantamos a cantiga da capoeira “Quem Quiser Me Ver” que diz o seguinte

Quem quiser me ver  
Arrodeia o mar sem fim  
Quem quiser me ver  
Três vezes arrodeia o mar  
(Capoeira, domínio público)

Em alguns grupos de capoeira, o segundo verso da cantiga é cantado assim: “arrodeia o mar três vezes”. Ao andar e cantar, batemos também a palma da capoeira:

Figura 6 – Palma da capoeira.



Fonte: (MAIA, 2016, p. 22)

Essa cantiga funciona muito bem para este momento da oficina pois traz na palavra o ato de “arrodear”, que no nordeste brasileiro significa “dar a volta” e rodar em conjunto fortalece a união do grupo. Além de nos permitir evoluir a complexidade dos movimentos ao sugerirmos, por exemplo, uma volta em torno de si mesmo ao cantar o trecho “três vezes arrodeia o mar”.

Caso o grupo esteja bem confortável com o ato de andar em passo ritmado, cantar e bater palma ao mesmo tempo, sugerimos também uma outra canção, agora um samba do compositor baiano Dorival Caymmi (1914-2008) ou um baião do compositor pernambucano Luiz Gonzaga, o Rei do Baião (1912-1989). Os movimentos seguem os mesmos, porém a palma sofre uma leve alteração, revelando a síncope da clave mais presente nos ritmos brasileiros, tais como o baião, o samba de roda, o tambor de crioula, o carimbó, o jongo, entre outros:

Figura 7 - Palma do samba de roda.



Fonte: (MAIA, 2016, p. 22)

E trazer esta pequena diferença tem um potencial pedagógico para ampliarmos a percepção rítmica dos participantes, a consciência dos espaços existentes em um tempo musical, suas subdivisões, e abrir caminho para as atividades seguintes. Porém, se o grupo não tem muita intimidade com percussão e ainda está absorvendo o que foi feito anteriormente, evitamos esta questão neste momento da oficina.

Depois dessa interação entre o grupo, cada pessoa apresenta o objeto que trouxe e toca os sons que descobriu. Aproveitamos este momento também para conhecermos as outras sonoridades possíveis de serem alcançadas através de variadas maneiras de tocar esses mesmos objetos. Assim começamos a compreender que **os sons estão nas coisas, mas também na forma como nos comunicamos com elas.**

Ou seja, de um mesmo objeto podemos ouvir sons distintos, a depender da forma como o tocamos e com o que tocamos. De uma maneira específica obteremos um som mais agudo, de outra forma ouviremos um som mais grave e assim por diante. Algo como uma linguagem de sinais entre a mão e a superfície ou objeto tocado.

Em seu estudo sobre a cultura material intitulado *Trecos, troços e coisas* (2010), o antropólogo inglês Daniel Miller fala sobre relações entre humanos e objetos e levanta o que chamou de *humildade das coisas*:

Objetos não gritam para você como os professores, nem jogam um pedaço de giz em você, como o meu jogou, mas eles lhe ajudam docilmente a aprender como agir da forma apropriada (MILLER, 2010, p. 83).

Para Miller, as coisas – não as individuais, mas em seu conceito mais amplo de sistema – fazem as pessoas serem o que são. Portanto, de grande importância para o indivíduo. Assim sendo, as coisas seriam humildes ao não exigirem tal reconhecimento por parte dos humanos. E para aprender essa forma apropriada de agir para com os objetos dita por Miller, podemos lembrar Gaston Bachelard e a nova ordem do objeto trabalhado – em nossa leitura, tocado – quando “*Matéria e Mão* devem estar unidas para formar o ponto essencial do *dualismo energético*, dualismo ativo que tem uma tonalidade bem diferente daquela do dualismo clássico do objeto e do sujeito, ambos enfraquecidos pela contemplação, um em sua inércia, outro em sua ociosidade (BACHELARD, 2013, p. 21, *itálico do autor*).

Contudo, como nos conta Ana Luisa Fridman – musicista, compositora, pesquisadora e educadora musical brasileira – ao tratar de teorias indivíduo-ambiente como *affordances* e *embodied mind* –, “nessa abordagem do conhecimento em ação e reação com um determinado ambiente, o corpo do indivíduo passou a ter um papel de extrema importância nessa inter-relação” (FRIDMAN, 2013, p. 81). A autora nos auxilia na compreensão do conceito de *affordances* criado pelo filósofo e psicólogo estadunidense James J. Gibson (1904-1979) ao explicar que “a ideia de interação com o meio foi estabelecida no conceito de *affordance*, proposto por Gibson, segundo o qual ‘as *affordances* do ambiente são os materiais que este oferece ao indivíduo, e que estes podem ser utilizados para o bem ou para o mal’” (GIBSON, 1979, p.127 apud FRIDMAN, 2013, p. 81). Fridman traz ainda a afirmação do psicólogo estadunidense James G. Greeno (1935-2020) sobre a teoria das *affordances* de Gibson que também contribui com aquela afirmação de Miller acerca da influência das *coisas* sobre o indivíduo:

Gibson propõe que, em qualquer interação entre um agente e um determinado ambiente, as condições ou qualidades inerentes a cada ambiente definem as ações que o agente vai executar neste ambiente (GREENO, 1994, apud FRIDMAN, 2013, p. 81).

Muito embora, como conclui Greeno, “a presença em uma situação de um sistema que fornece um *affordance* para alguma atividade não implica que a atividade ocorrerá, embora contribua para a possibilidade dessa atividade<sup>50</sup>” (GREENO, 1994, p. 340, tradução nossa). Ou seja, os objetos, o ambiente e suas *affordances* estão disponíveis, mas cabe a nós humanos iniciarmos esse diálogo.

Sobre a abordagem pedagógica da oficina relacionada aos conceitos vistos anteriormente, embora possamos tocar com variados utensílios usados como baquetas, nesta oficina trabalhamos bastante o uso das mãos como recurso tocador para favorecermos o desenvolvimento da consciência corporal aplicada à técnica de mãos. Pois a mão apresenta realidades táteis macias, duras e articuladas. Profundas camadas de comunicação tátil podem acontecer percussivamente, seguidas de seus resultados sonoros variados.

## **2.1 Percussão: encontro de duas (ou mais) matérias**

O som percussivo resulta do encontro<sup>51</sup> de, no mínimo, duas matérias. Cada objeto traz suas particularidades físicas que colaboram para sua sonoridade única. O material do qual é composto, a sua forma, peso e densidade lhe moldam sonoramente.

Quando a mão toca um objeto ou uma superfície – ou quando um objeto toca outro, ou uma superfície – escutamos o resultado sonoro da soma das partes. E escutamos também cada qual em separado. Cada parte envolvida influencia fortemente no timbre final. Portanto, se mudamos uma delas encontramos um novo som. Algo simples, porém profundamente essencial para a Percussão, no qual combinam-se aos poucos as possibilidades timbrísticas percussivas. Duas matérias – tocadora e tocada – e suas variáveis sonoras.

---

<sup>50</sup> The presence in a situation of a system that provides an affordance for some activity does not imply that the activity will occur, although it contributes to the possibility of that activity.

<sup>51</sup> A palavra encontro é aqui empregada por ter amplos sentidos de significação. As matérias podem encontrar-se percussivamente de variadas formas: tocando, raspando, chacoalhando, chocando, friccionando, entre outras.

De acordo com os Kamayurá<sup>52</sup>, quando duas coisas se chocam com um mínimo de força, origina-se *ihu*, “som”, que chega aos *yapù*, “ouvidos”, através do ar, sendo ele, por outro lado, ativamente também buscado e captado pelos ouvidos do agente. Note-se aí a ideia talvez mais básica da percepção entre esses índios, como simultaneamente ativa e passiva”. (BASTOS, Rafael. 2012, p. 10).

Essa percepção sonora dos Kamayurá levantada pelo antropólogo e etnomusicólogo Rafael José de Menezes Bastos como simultaneamente ativa e passiva, que busca o som gerado a partir do encontro entre duas matérias, nos remete a um tipo de percepção sobre a qual falaremos no próximo capítulo, em uma seção especial: a Percepção Sonora Percussiva. Esta nos dota da capacidade de identificar, a partir do som resultante quais foram as matérias que se encontraram e as características físicas de cada uma.

Ao longo de nossas experiências e descobertas percussivas, artísticas e educativas – com diversos objetos e instrumentos – podemos hoje concluir algo sobre a dureza das matérias e os sons gerados por elas. Chegamos à compreensão de que objetos diferentes – duros ou moles – porém feitos do mesmo material geram sons distintos. Em geral, sons mais agudos estão relacionados com matérias mais duras; e sons mais graves estão relacionados com matérias mais macias ou moles. Por exemplo, um garrafão de vinte litros de água: possui pontos mais densos e duros, com mais plástico, e outros pontos mais finos e moles, com menos plástico. Quando tocamos esses pontos com os dedos podemos perceber as diferenças sonoras de cada parte e a relação desse som com a dureza.

Reiteramos então que, de acordo com nossas experiências em diversos tipos de objetos e materiais, podemos concluir que, de maneira geral e não exclusiva<sup>53</sup>, materiais duros tendem a gerar sons mais agudos. Enquanto materiais mais moles ou macios tendem a gerar sons mais graves. Isso tanto para objetos ou superfícies tocadas quanto para objetos tocadores.

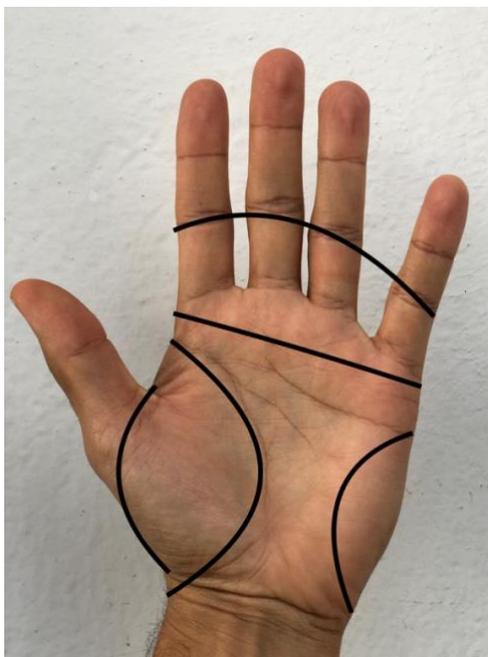
---

<sup>52</sup> Povo indígena brasileiro da região do Alto Xingu, no Mato Grosso. Da família linguística tupi-guarani. Para mais informações, acessar o site Povos Indígenas no Brasil, do Instituto Socioambiental (ISA): <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kamaiur%C3%A1>

<sup>53</sup> Existem muitas variáveis que influenciam na sonoridade de um encontro percussivo entre dois ou mais materiais. Esta é uma conclusão empírica nossa acerca da dureza e moleza dos objetos em relação às sonoridades alcançadas com eles a partir de nossas experiências ao longo dos anos com diversos tipos de objetos e materiais. Pretendemos, em nosso próximo trabalho, investigar ainda mais e aprender sobre os aspectos da Física envolvidos nesses processos.

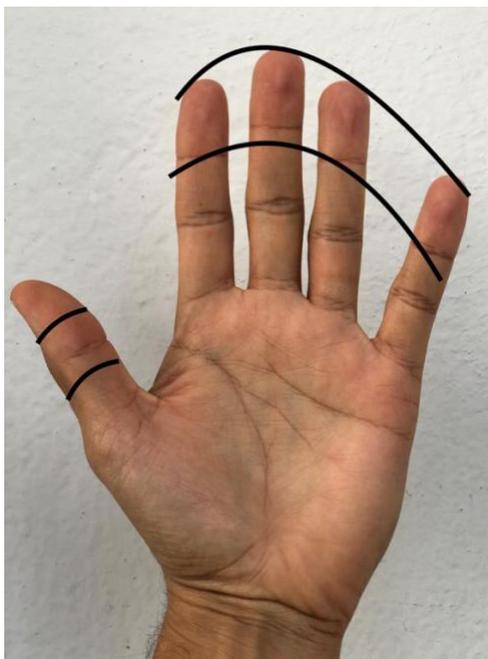
A mão também segue esta condição: quando tocamos com as partes mais macias e carnudas da mão – por exemplo, na altura das falanges proximais, ou com o músculo abaixo do dedão, ou até com a mão fechada tocando com o músculo abductor do dedo mínimo – obtemos sons mais graves. E quando tocamos com as partes mais magras da mão – pontas dos dedos, por exemplo, na altura das falanges distais – alcançamos sons mais agudos. Cabe a nós, portanto, entender que disposição tátil nos é requerida para que se estabeleça uma relação musical com objetos e materiais naturais que nos cercam.

Figura 8 – Mão aberta, partes macias.



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Figura 9 – Mão aberta, partes duras.



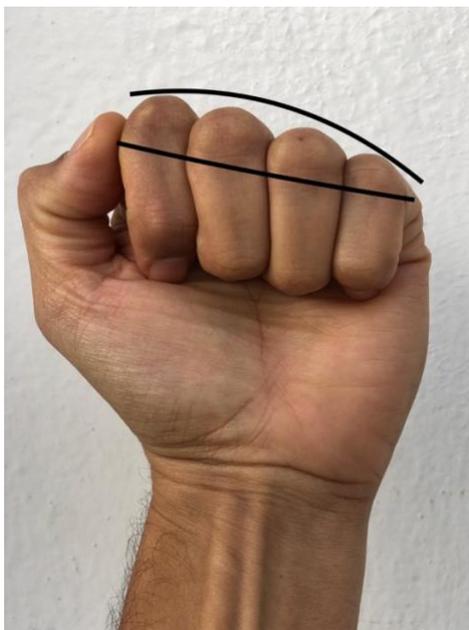
Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Figura 10 - Mão fechada, parte macia.



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Figura 11 - Mão fechada, partes duras.



Fonte: Arquivo pessoal (2023).

Gaston Bachelard nos auxilia mais uma vez, em seu “ensaio sobre sobre a imaginação das forças” no livro *A Terra e os Devaneios da Vontade* (2013) publicado originalmente em 1948, ao tratar também da dureza das matérias e as disposições humanas para lidar com elas:

Nessa escala das durezas (...) são envolvidos valores psíquicos bem diferentes quando se passa de uma matéria a outras, sobretudo quando se modifica a forma do ataque. (BACHELARD, 2016, p. 39).

Bachelard traz essa leitura de que cada matéria requer uma atuação psíquica, por exemplo, o manuseio da argila envolve um trabalho bem distinto do entalhe em madeira com ferramentas. “A ferramenta deverá adquirir tanto mais velocidade quanto mais duro for o corpo a atacar” (BACHELARD, 2013, p. 39).

Ao fazermos uma interpretação musical percussiva dessa afirmação, podemos fazer um paralelo entre o *valor psíquico* trazido por Bachelard e a nossa *disposição tátil* para fins percussivos. Assim, entendemos que matérias distintas requerem técnicas e dinâmicas diferentes. Portanto, necessitam de disposições táteis específicas aliadas à força gravitacional e velocidade maiores, resultando em mais volume.

Percussão e gravidade são amigos íntimos. O gesto percussivo gera som porque tem a gravidade a dar-lhe um suporte/força essencial. Quanto maior o gesto, maior a força gravitacional e maior o volume do som gerado. Ao entendermos isso, podemos nos beneficiar da gravidade no ato do gesto e assim usar menos da nossa própria força corporal para obter o som, o que resultará em gestos mais leves e precisos, além de garantir uma longevidade maior à prática percussiva do músico. Prática essa intrinsecamente ligada ao corpo.

Voltando à questão material de dureza ou moleza, cada qual nos pede uma disposição tátil específica para revelar sua sonoridade. E esse é um dos fundamentos que trabalhamos na oficina *Percussão, Descoberta e Criação*. A partir desse conhecimento, tornamo-nos mais fluentes nas escolhas para combinar elementos e encontrar os timbres que queremos alcançar. Dessa forma, os participantes da oficina passam a experimentar outras possibilidades sonoras com o que têm à mão, e com a própria mão. Experimentando e tocando com partes diferentes das mãos, seguem em busca da consciência corporal necessária para alcançar os sons desejados.

## **2.2 Tocando, improvisando e regendo**

Chega o momento em que os participantes da oficina tocam juntos os instrumentos descobertos. Em roda, agora sentados, experimentamos o soar coletivo desses objetos. Em geral, começamos essa atividade baseada no *Jogo do Maestro*<sup>54</sup>, criado pelo educador musical e compositor alemão radicado no Brasil Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Adaptamos a atividade para o ensino da percussão e o contexto da nossa oficina. Começamos com o condutor pulsando o andamento com os dois pés e indicando para cada instrumentista o que tocar, que ritmo fazer.

Primeiramente, frases simples e curtas. Considerando o timbre de cada instrumento escolhido e suas possibilidades sonoras desvendadas anteriormente, o

---

<sup>54</sup> Jogo presente no livro *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical* (2011), da Teca Alencar de Brito, sob nome de “Em casa é meu pai quem manda”, pág. 174. Ambos os nomes se referem ao mesmo jogo.

condutor deve indicar também a forma como gostaria que o instrumentista tocasse: raspando, tocando, chacoalhando, entre outras. À medida que outros instrumentos e frases vão entrando, evidencia-se o ritmo grande por trás de cada parte pequena. Dessa forma, estruturas simples, quando tocadas simultaneamente, podem gerar uma estrutura rítmica mais complexa.

A seguir, depois desse primeiro improvisado regido, tocamos algum ritmo brasileiro tradicional como baião, samba, xote, ou outros, ainda conduzidos por uma regência do educador. A fim de que o grupo tenha também uma vivência com um ritmo familiar, sempre buscando alinhar os timbres e frequências sonoras dos objetos com suas respectivas funções em cada ritmo. E possa sentir as diferentes funções de cada tipo de instrumento nos ritmos. Por exemplo, o que fazem os instrumentos de chocalho e raspadores no samba: conduzem a partir de uma subdivisão em semicolcheias. Os instrumentos graves de marcação, como o surdo, tocam no segundo tempo. E assim por diante.

Neste momento depois da tocada de um ritmo tradicional, falamos um pouco sobre a *percussão funcional*. A percussão é, essencialmente, coletiva. São raros os ritmos populares que contenham somente um instrumento de percussão. Sendo coletiva, tem suas funções distribuídas entre as partes envolvidas. Cada instrumento tem a sua função: de *condução* (subdivisão), de *marcação*, de *clave* ou de *contraponto*.

O percussionista brasileiro, paulistano, Ari Colares, reconhecido músico e professor especialista no ensino da percussão popular brasileira, traz em sua proposta pedagógica dos ritmos populares “(...) o entendimento das levadas (padrões rítmicos) que compõem sua estrutura, e da função que cada uma delas exerce no conjunto” (SANTOS, 2018, p. 16). Ari faz uma interessante relação entre as funções percussivas e os movimentos corporais na dança dos ritmos populares e no corpo do próprio tocador para melhor compreensão por parte dos estudantes. Em sua dissertação de mestrado *Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo* (2018), ele explica cada uma dessas funções:

- há uma “pulsção elementar” (Kubik, 2010) que é sempre tocada por algum instrumento, e sentida no balanço corporal, que é subjacente em todos os outros instrumentos. No samba ela é representada principalmente pelo ganzá. Para dar um nome para essa função eu utilizo o termo “condução”;

- há também sempre algum instrumento que destaca o pulso principal. No samba urbano, o surdo cumpre essa função de “marcação”;
- há também, uma levada que orienta o fraseado, uma “linha-guia”, ou “*time-line*” - Nketia (1975), Kubik (1979b), Pinto (2001), Sandroni (2001), Mukuna (2006), Fonseca (2017), Leite (2017) entre outros - que o faz manter uma divisão rítmica característica, e que atua numa percepção horizontal. Diferentemente das duas anteriores que atuam numa percepção corporal vertical. A essa levada, adotando conceito afro-cubano, denomino “clave”. (SANTOS, 2018, p. 16)

A esta rica síntese funcional da percussão popular feita por Ari Colares, pedimos licença e fazemos um adendo para refletir sobre mais uma função, a de contraponto: esta função estaria comprometida com um diálogo entre ela e as outras partes já estabelecidas, porém sem ter o compromisso de ocupar sempre o mesmo lugar rítmico, podendo passear entre os espaços.

Na oficina *Percussão, Descoberta e Criação* nossa prática pedagógica é baseada, também, na criação de novos padrões rítmicos e improvisos baseados nos objetos disponíveis na roda. Portanto, a função de contraponto faz-se imprescindível e enriquecedora. Contraponto pressupõe conversa e quando temos objetos muito distintos entre si em tamanho e matéria, lidamos com sons que sobrepõem-se a outros. Assim sendo, para que todos sejam escutados e cada parte exerça plenamente sua função no coletivo, é necessário aplicar dinâmicas. Quem tem mais volume fala mais baixo para que aquele outro pequenino objeto também seja escutado. Obviamente, respeitando a importância de cada elemento e função para o todo e buscando o equilíbrio entre as partes.

Algo que nos parece ser aplicável a diversas situações de vida em sociedade e trabalhos coletivos, por isso é sempre um assunto recorrente para nós. Principalmente se a oficina está sendo ministrada para um grupo que trabalha ou estuda junto, o que já ocorreu algumas vezes. Podemos utilizar a ferramenta do contraponto para pôr em diálogo, por exemplo, instrumentos bem distintos ou bem parecidos; pessoas que estão em pontos distantes na roda – o que instiga ainda mais a escuta e a concentração; dentre outras possíveis aplicações.

Feito este adendo sobre as questões funcionais na percussão, retornamos brevemente ao assunto da corporalidade e sua consciência como aspectos fundamentais para o aprendizado musical e os benefícios dessa abordagem no ensino da percussão.

Provavelmente, a prova mais evidente e amplamente citada sobre a ligação entre música e corpo vem de um caráter temporal ou processual da música, um caráter que se manifesta em coisas como pulso, tempo, ritmo: um conjunto de fenômenos muitas vezes descritos como um movimento ou sentimento rítmico. [...] As teorias de Dalcroze há muito salientaram a importância da experiência corporal associada à percepção e aptidão musical, e o movimento é uma consideração fundamental em muitos, ou mesmo na grande maioria das abordagens pedagógicas sobre o ritmo. (BOWMAN In: BRESLER, 2004, p. 38 apud FRIDMAN, 2013, p. 84)

São inúmeras as pedagogias de ensino de percussão que se baseiam na corporalidade como recurso didático. Tal fato não acontece à toa, pois o corpo é a ferramenta que tocará o instrumento, seja ele de percussão ou não. O corpo é quem fará soar o som intencionado. E é em movimento que o corpo nos apresenta o tempo e suas partes, suas subdivisões. Os gestos e a intrínseca relação com a gravidade: quanto tempo um braço leva para se erguer e cair rumo a um tambor. **O corpo toca, o corpo faz soar e o corpo soa.**

No passado, muitos processos de aprendizado de origem indígena aconteceram através da transmissão corporal e da imersão cultural. [...] A percussão era ensinada por um mestre percussionista que demonstrava fisicamente ou mesmo "trabalhava" as mãos do aprendiz, de modo a imprimir a correta relação entre tensão/relaxamento, utilização de energia e precisão rítmica. Esse sentido de corporificação é, eventualmente, internalizado e torna-se uma forma de corpo consciente. (MANS In: BRESLER, p.90 apud FRIDMAN, 2013, p. 84)

Tal forma de aprendizado ainda existe e precisa continuar existindo apesar de toda a conveniência das relações educativas via internet, e da vasta quantidade de informação disponível na rede. Nada substitui o aprendizado e a evolução corporal musical que acontece presencialmente, pois o tato requer presença. E essa não se trata de uma pedagogia do "passado", mas uma pedagogia ancestral na qual a percussão brasileira finca profundas raízes. Portanto, qualquer metodologia de educação musical, principalmente percussiva, que desconsidere a importância do corpo nos parece sofrer de um grande equívoco.

Fridman, em seus estudos sobre corporalidade e música (2013) trata também do corrente conceito de *embodied mind*, que busca justamente a não dissociação entre corpo e mente; um corpo consciente e ativo no processo de cognição e aprendizado

musical. Para ela, “o ritmo representa um dos primeiros aspectos musicais diretamente relacionados ao conceito da *embodied mind*” (2013, p. 83). E ao considerarmos o “corpo como meio ativo nesse processo, passamos a estudar a ideia da corporalidade aplicada especificamente ao conhecimento relacionado a aspectos rítmicos e à performance musical” (FRIDMAN, 2013, p 83).

Foi Émile-Jacques Dalcroze quem primeiro associou o ritmo musical à consciência motora para sua expressão mais plena. Suas pesquisas levaram-no à elaboração de um sistema de integração entre movimento e ritmo projetado para desenvolver o domínio do ritmo musical. Este sistema de educação musical utiliza o corpo como intérprete do ritmo musical e é conhecido em todo o mundo como *Euritmia* (FINDLAY, 1999, p.2 apud FRIDMAN, 2013, p. 86)

Todavia, nosso foco neste trabalho não é aprofundarmo-nos em uma metodologia específica já estabelecida, tampouco elencar todas aquelas existentes que trabalham sob essa égide, mas sim levantar que se trata de um tema relevante e rico para a educação musical e o ensino percussivo, como podemos ver em nossa própria abordagem de ensino e na do percussionista Ari Colares citado anteriormente.

Ao retomarmos o assunto para a nossa oficina, falaremos sobre o momento em que se abre espaço para que algum participante experimente fazer a regência improvisatória, o *Jogo do Maestro* criado pelo compositor e educador musical Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) e que chegou até nós através da educadora Teca Alencar de Brito.

Entendemos que a criação é fundamental para o aprendizado musical. Quando criamos podemos compreender que a música também faz parte de nós, da nossa essência, e não somente de um repertório externo que precisa ser adquirido. Podemos nos expressar através da música e assim nos libertamos de amarras que impedem uma expressão criativa. “Para Hans-Joachim Koellreutter, a improvisação deve ser o principal condutor das atividades pedagógico-musicais” (BRITO, 2003, p. 152). Nesse sentido, Teca Alencar de Brito nos traz o pensamento de seu mestre:

Koellreutter enfatiza também a ideia de que toda improvisação, no contexto da educação, deve atender a objetivos musicais e humanos, especialmente porque, para ele, o grande objetivo da educação musical tem de ser a formação da personalidade do aluno. Desse modo, se um jogo de improvisação pode servir ao desenvolvimento rítmico, por exemplo, precisa desenvolver também

capacidades humanas como a concentração, a autodisciplina, o trabalho em equipe, a criatividade, a memória e o senso crítico, entre outras questões. (BRITO, 2003, p. 152).

Em pleno acordo com essas afirmativas de Koellreutter, incentivamos os participantes da oficina a ultrapassarem a timidez e uma possível insegurança criativa/musical através da regência do restante do grupo. Para que tenham a oportunidade e experiência de orquestrar os sons, equilibrar vozes distintas e favorecer um coletivo a partir da música.

Baseado nas regências feitas anteriormente, sugerimos começar com um instrumento por vez até somar com todos. É notável a empolgação e alegria de alguns participantes ao verem suas ideias tomarem forma de música. E, se antes só uma pessoa se propôs a reger, em seguida várias delas tomam a iniciativa para participar. Tal atividade contribui enormemente para a atividade seguinte da oficina: a composição coletiva de uma música.

### **2.3 Compor coletivamente**

É chegada a hora de somar as ideias. Propomos que cada participante traga algo para contribuir com a composição coletiva. Pode ser uma frase falada, uma ideia pontual, um sentimento ou algo estritamente musical como um pedaço de melodia, de ritmo e outros. A proposta de compor algo que não parta necessariamente da música coincide com a intenção de tornar a criação musical ainda mais acessível para aquelas pessoas que se sentem mais à vontade com palavras e sentimentos do que com notas musicais ou ritmos. Além de instigá-los a buscar expressão – no sentido mais abrangente do termo – de outras formas.

Coletamos as criações e avaliamos cada material: os pontos em comum, as complementaridades, os pontos divergentes, distâncias e aproximações. Então levantamos para o grupo que toda decisão daquele momento em diante será tomada de forma coletiva. E para garantir o seguro andamento do processo criativo, é importante que todas as partes estejam abertas para terem suas ideias abraçadas ou descartadas pelo grupo.

A cantora, instrumentista, professora e pesquisadora Consiglia Latorre colabora com essas questões da criação musical coletiva afirmando:

Além dos *insights* da inventiva de cada um a serviço do coletivo, o fazer musical compartilhado, exigindo *pensar, agir e sentir* juntos, oferece ainda mais surpresas do que o nosso trabalho individual. Mesmo se alguma sugestão de um membro do grupo não possa ser aproveitada, pode liberar uma energia de contestação capaz de criar algo novo. Uma coisa puxa outra. Uma ideia inadequada pode puxar outra inadequada, ou então suscitar a busca de formas mais condizentes com o objetivo buscado pelo coletivo. A livre interatividade poética entre criadores é mais uma das possibilidades de dialogicidade. O ato inventivo compartilhado pode provocar resultados inesperados a partir do impulso poético do acaso. (LATORRE, 2014, pp. 107-108, itálico da autora).

Uma letra criada por uma pessoa por vezes cabe perfeitamente na sequência melódica trazida por outra; um ritmo proposto por um participante pode parecer uma ótima variação para entrar numa segunda parte da música e assim por diante. Neste momento começa a surgir um mote, um guarda-chuva temático que ampara as ideias que saltaram ao coletivo até aí. É então quando nascem outras ideias, agora mais certeiras no diálogo com o que está sendo construído. Faz-se de extrema importância uma generosa mediação por parte do educador e uma observação atenta sobre todos os participantes a fim de conferir se todos estão confortáveis com o processo.

Costumamos repassar cada parte da música quando ela já está mais esboçada, tanto para firmar mais as ideias já estabelecidas quanto para dar mais oportunidades de contribuição para aqueles que ainda não puderam somar de fato nesse processo. Por vezes, os objetos trazidos para a oficina inspiram algo nos participantes também. A tal ponto, a música – que não pretende ser muito extensa – já está quase formada. E a partir daí vão sendo feitas as coberturas e pontos finais de algo totalmente coletivo.

Trazemos aqui um exemplo em áudio de uma composição criada em uma das oficinas ministradas, esta em Fortaleza – Ceará, no Centro Cultural Belchior, em setembro de 2019. Neste caso, a palavra “mar” dita por um dos participantes, a palavra “liberdade” sugerida por outro, e as correntes de metal trazidas por mais um participante inspiraram o mote e nortearam a temática da canção intitulada “Liberdade, Brasil, Mar”.



Áudio 1 - *Liberdade, Brasil, Mar* composição coletiva  
na oficina Percussão, Descoberta e Criação, Fortaleza-CE, 2019<sup>55</sup>.

## 2.4 Dimensão política e acessibilidade da proposta

A presente proposta educativa favorece o entendimento de que a música está perto de todos, na essência humana e ao nosso redor – nas sonoridades que todas as coisas trazem consigo e nos sons presentes nos ambientes que nos cercam.

A música não está somente nos cânones dos conservatórios. Muito pelo contrário, ela está, antes, na espontaneidade das expressões populares e em suas elaborações culturais manifestadas. Está nos cantos de trabalho entoados para ritmar o labor, assim como nos cortejos carnavalescos que extravasam alegria, tradição e transgressão.

Ao compreendermos que, para fazermos música, não precisamos entrar em uma forma educacional euro-centrada tampouco seguir suas regras e dogmas, despertamos em uma dimensão política musical encantadora em sua potência e acessibilidade. A percussão é vasta e generosa. Espalhou-se entre as pessoas, principalmente, através da oralidade e da corporalidade. Como vimos no capítulo um, Práticas Culturais, diversos povos em localidades distintas do globo expressam sua musicalidade percussivamente através de objetos e materiais naturais que estão disponíveis ao seu redor. Para tanto, não foi necessário comprar um caríssimo piano. Nem aprender a tocar através de um código escrito que tenta traduzir visualmente o que é sonoro por essência.

Ensinar as pessoas a fazer música com quaisquer objetos é uma proposta que colabora com a acessibilidade porque instiga a expressão musical do ser humano a partir

---

<sup>55</sup> Caso não consiga acesso ao áudio clicando na imagem, acessar este link: <https://youtu.be/34mULk2RK2U>

do seu próprio habitat. E lhes dota de autonomia em música perante as condições de vida.

Assim, as correntes afirmativas de que “música é para quem tem talento”, “é preciso ter um instrumento caro” ou “estudar em conservatório para aprender a tocar”, dissolvem-se enquanto ergue-se a vontade de fruição através da música, como puder ou quiser ser feita.

Como exemplo do que é defendido neste trabalho, no bairro do Candeal, em Salvador, Jair Rezende – discípulo de Carlinhos Brown, realiza desde os anos 90 um relevante trabalho social e musical na comunidade – desenvolve com as crianças do bairro em seu projeto Lactomia<sup>56</sup> uma importante ação social e formativa em percussão a partir do reaproveitamento de materiais usuais e recicláveis em um uso percussivo. Rezende formou um grupo de percussão baiana construindo com os estudantes do projeto instrumentos típicos do samba-reggae e do *axé music* como timbaus, surdos, repiques, chocalhos com materiais de sucata em um sem fim de possibilidades.

Podemos lembrar também das bandas de lata no sertão do Cariri cearense, tratadas no primeiro capítulo desta dissertação, e a criatividade viabilizando a expressão com o que se tem e as potências educativas e humanas fortalecidas a partir da música.

São inúmeras as iniciativas como essas que não estancam diante da profunda desigualdade de acesso, renda e oportunidade em um país como o Brasil. Trabalhar com o que se tem à disposição não é uma novidade nem uma conveniência, mas uma resistência criativa. Isso não quer dizer que tais iniciativas não busquem condições melhores e instrumentos convencionais para seus projetos. Mas sim que a momentânea ausência deles não impedirá o desenvolvimento musical de seus estudantes. E quando o tiverem, farão além do lógico e estabelecido, pois tiveram acesso à música em si e não somente aos instrumentos, que são suas ferramentas.

---

<sup>56</sup> Para mais informações sobre o grupo, acessar <https://lactomia.com/lactomia/>

### III. Práticas Artísticas

Vimos nos capítulos anteriores diversas práticas e usos de materiais naturais – como água, pedra, bambu – e objetos do cotidiano dos mais variados em contextos culturais ao redor do mundo; e na prática educativa da oficina *Percussão, Descoberta e Criação*.

Veremos neste capítulo o uso desses e de outros materiais ainda não abordados – como frutas, folhas, troncos de árvore, chão, escadas, por exemplo – em um contexto artístico. Paralelamente, será abordada mais profunda e especificamente a minha própria prática como artista percussionista localizada na série de vídeos *Coisas e Sons* (2020-2023) e nos meus discos *Quem Se Aproxima* (2022) e *Cada Passo* (2019). Também estarão aqui elencados alguns artistas da música e obras fincadas neste terreno sonoro e material.

Além disso, incluímos nos anexos uma seção dedicada ao uso de objetos do cotidiano na prática sonora do *foley*<sup>57</sup> de cinema, também conhecido como *ruído-sala*. Para complementar esse material, dois *foley artists*<sup>58</sup> brasileiros foram entrevistados a fim de entendermos as interseções existentes entre os pensamentos, as percepções sonoras e as criações nos fazeres da percussão e do som de cinema.

Doravante escreverei, então, na primeira pessoa do singular a fim de favorecer a expressão e compreensão dos meus intuitos e abordagens musicais ao tocar esses objetos. Um caminho de exploração sonora que percorro desde criança até o presente momento.

---

<sup>57</sup> Sons construídos e gravados em estúdio na pós-produção de um filme referentes às ações, objetos, personagens, ruídos e o que sonoramente pode advir dessas interações em cena.

<sup>58</sup> Artistas de *foley*, profissionais que constroem e gravam esses sons na pós-produção do filme. Por vezes, submetidos aos conceitos sonoros de um *sound designer* – supervisor de som.

### 3.1 Primeiras descobertas

Ao longo da minha trajetória como músico, iniciada ainda criança na minha cidade Fortaleza, Ceará, percebo a cada dia a importância das primeiras descobertas sonoras e percussivas – localizadas nos diversos objetos disponíveis em casa – para o meu desenvolvimento musical, criativo, corporal e humano. Foi experimentando tocar as coisas que descobri que elas tinham sons: tapaués<sup>59</sup> de arroz, de açúcar ou café; panelas; tamborete, ou banco, de plástico; cadernos, CDs etc.

Através do tato, senti o toque de cada objeto e pude também escutar a diferença sonora entre eles, assim como as possíveis variações de alturas em cada um. Sinto que isso me proporcionou uma percepção e um certo conhecimento acerca dos sons de diferentes tipos de materiais como madeira, metal, plástico, vidro, couro, folha e tipos de objetos: densos, moles, duros, suspensos, apoiados, com tampa, sem tampa etc.

Além de me auxiliar em meu desvendar tátil: à medida que tocava com as mãos entendia que posição da mão ou dos dedos gerava que tipo de som naquele tipo de objeto. Experimentava, tocava, conhecia os sons de cada material e, principalmente, aprendia a expressar-me através da música.

Viver significa experimentar – por meio de atos, sentimentos, pensamentos. A experiência ocorre no tempo, por isso o tempo é o mais escasso recurso que possuímos. Com o passar dos anos, o conteúdo da experiência determinará a qualidade de vida. Portanto, uma das decisões mais essenciais que qualquer um de nós pode fazer é sobre o modo como nosso tempo é alocado ou investido. Naturalmente, o modo como investimos o tempo não depende somente da nossa vontade. Como já vimos antes, limitações severas ditam o que podemos fazer como membros da raça humana, ou como participantes de determinada cultura ou sociedade. Apesar disso, é possível fazer escolhas pessoais, e o controle sobre o tempo está, em certa medida, em nossas mãos.  
(CSIKSZENTMIHALYI, 1999, p. 17)

Como afirmou o psicólogo húngaro-americano Mihaly Csikszentmihalyi (1934-2021), a soma de vivências, nosso *conteúdo de experiência* e o tempo que direcionamos a cada atividade determina nossa qualidade de vida, a vida em si. Assim segui,

---

<sup>59</sup> Palavra cearense para os potes da conhecida marca *Tupperware*.

relacionando-me também com outros instrumentos de percussão, tidos como tais, como pandeiro, congas, bongô, zabumba, cajón, dentre outros.

Ao continuar minha caminhada musical, cá estou ainda batucando meu entorno e pesquisando sobre atuações culturais, educativas e artísticas neste tema. Portanto, devo dizer que estas descobertas sonoras na infância não só me aproximaram da música como me fizeram ser o músico percussionista que sou hoje e uma pessoa atenta aos sons ao redor.

Chegou a mim, então, a compreensão de que as sonoridades alcançadas naqueles objetos através das mãos eram de fato aprendizados efetivos para a prática percussiva em instrumentos convencionais. A técnica de mão que desenvolvi ao tocar o tamborete de plástico foi infinitamente essencial para que eu soubesse tocar sons graves, médios e agudos em tambores de mão como atabaque, congas e bongô, por exemplo. Eu não dispunha de um tambor propriamente dito e me desenvolvi primeiramente nesse banquinho. O que me faz refletir também sobre o nome *tamborete* designado a esse tipo de banco sem encosto que, em sua maioria, contém sonoridades variadas – graves, médias e agudas – dignas de um tambor. Havendo, inclusive, aqueles que têm o assento feito de couro. Aproveito para trazer algumas definições de *tamborete* no dicionário Houaiss:

1. MOB. assento quadrado ou redondo, sem encosto e braços, ger. com quatro pés; mocho, banco. 2. *p.ext.* cadeira de couro com pregaria, de assento quadrangular e encosto de pau. 3. banco de réu 4. espécie de pandeiro com que se joga o tamboréu<sup>60</sup>. ETIM *tambor* + *ete* \ ê \, por infl. do fr. *tabouret* 'assento sem encosto e braços'. (HOUAISS, 2009, p. 1808).

Como visto na definição do dicionário, tamborete trata-se de uma palavra com etimologia localizada na língua francesa – *tabouret* –, porém em português, *tamborete* ganha a raiz da palavra *tambor*. *Tabourete*<sup>61</sup> significa banco pequeno sem encosto e é uma palavra derivada de *tabour*, que por sua vez, além de *tabu*, é uma forma antiga da palavra *tambour* – tambor em francês.

<sup>60</sup> Jogo de origem italiana praticado com pandeiro e peteca, que teve grande receptividade na cidade brasileira de Santos-SP.

<sup>61</sup> Disponível em <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tabouret/76322> . Acesso em 9 de maio de 2023.

Tal etimologia nos instiga a uma investigação acerca do próprio uso deste banco: se de fato encerra-se em um assento ou se em algum outro sítio deste Brasil ou deste mundo – para além de minha casa em Fortaleza – também era tocado como um tambor, com as mãos tocando a superfície gerando sons de alturas distintas entre si.

### 3.2 Percepção Sonora Percussiva

Ao encontrar um objeto, geralmente visualizo sua forma, seu material e, sobretudo, imagino o seu som. Ao sentir pelo tato concretizo minha compreensão sobre ele. E ao tocar com diferentes partes da mão, conheço seus timbres. Como dito anteriormente, desde criança fui desenvolvendo essa curiosidade sonora que virou via de expressão musical. O objeto era visto, depois tocado, e o seu som descoberto.

O teórico do cinema e compositor de música experimental Michel Chion traz o conceito de *índices materializantes* como algo que liga o som, que está no ar, ao seu objeto de origem, seu órgão emissor, que está no campo tátil. Informações sonoras que revelam a matéria original de um som:

Num som, os índices materializantes são aqueles que nos remetem para a sensação da materialidade da fonte e para o processo concreto da emissão do som. São suscetíveis, entre outras coisas, de nos darem informações sobre a matéria (madeira, metal, papel, tecido) que causa o som, bem como sobre a maneira como o som é conservado (por fricções, choques, oscilações desordenadas, idas e vindas periódicas, etc.). À nossa volta, entre os ruídos mais quotidianos, há alguns que são pobres em índices materializantes e que, ouvidos separados da sua fonte e acusmatizados, se tornam enigmas: o ruído de um motor ou o ranger de um objeto pode ter de repente uma qualidade abstrata e desprovida de referência. (CHION, 2008, p. 92).

Ouvir algo cair no chão e identificar se é algo pesado, leve, duro ou mole a cair em um piso de madeira, de concreto, com folhas ou na terra, somente pelo som. A essas informações sonoras que nos chegam denotando seu objeto de origem que Michel Chion deu o nome de *índices materializantes*. O professor, compositor, pesquisador e percussionista Fernando Iazzetta colabora com essa perspectiva do som que cria *imagens sonoras* no ouvinte:

Quando escuto algo que me interessa, não é o objeto que produz o som que me chama a atenção? O motor que ronca, o vento que chia na janela, o vendedor que grita seu pregão, chegam até mim por meio do som, o som os apresenta, os referencia. **O som é a sua imagem.** É claro, então, que a imagem não se reduz ao domínio visual. Há imagens mentais, há imagens sonoras e, porque não, há imagens espaciais. E se o espaço pode ser percebido visualmente, ele não é essencialmente visual, já que podemos senti-lo também de maneira tátil ou auditiva, por exemplo. (IAZZETTA, 2018, p. 4, negrito do autor).

Se podemos identificar a matéria original ao ouvir um som, podemos também supor a sonoridade de um objeto ao visualizá-lo. A visão e a audição nos informam, ou nos aproximam, da existência material de um objeto, e o tato nos concretiza a matéria. Partindo do que se vê, podemos imaginar uma sonoridade de vidro ao ver uma porta de vidro. E se somente a ouvirmos também podemos mentalizar a mesma porta de vidro, ou algo semelhante. Mas se a tocarmos com as mãos (ou com algo manuseado por elas) completaremos o sentido sonoro daquele material, com aquela densidade, naquela disposição, e com aquelas características específicas.

Acredito residir aí uma espécie valiosa de percepção, a que chamo de **Percepção Sonora Percussiva**: que identifica a matéria através do som; mas que também imagina um som através da visualização da matéria; e que a toca, explora e conhece suas diversas sonoridades, de fato, através do tato. Sonora porque é relativa aos sons em geral, não somente às notas musicais do sistema temperado de doze notas; e percussiva porque são sons obtidos através da percussão – encontro de dois ou mais corpos –, seja oriundo de um gesto musical seja pela queda de algo em alguma coisa. Portanto, diretamente ligado ao fazer percussivo. Ampliando, assim, os conceitos de *índices materializantes* de Chion (2008) e *imagens sonoras* de Iazzetta (2016) para a prática percussiva e o desenvolvimento de uma percepção musical específica e abrangente que ultrapassa o sistema temperado eurocentrado.

Pierre Schaeffer (1910-1995), em seu *Traité Des Objets Musicaux*, de 1966, traz a ideia do surgimento do instrumento musical e do descobrimento da Música. Em uma suposição do ser humano neandertal que, ao realizar algo usando um utensílio, vê surgir “desinteressadamente” algo que posteriormente ganhará corpo e importância pelo resultado sonoro em si, a música e o instrumento musical:

Embora tenham se tornado cada vez mais diferentes, o utensílio e o instrumento musical eram, em essência, provavelmente relacionados e contemporâneos da mesma maneira. Estamos igualmente dispostos a apostar que também não havia distinção entre eles na realidade, e que a mesma cabaça servia igualmente bem para sopa e música. Sem dúvida, uma única cabaça não teria sido suficiente. Mas duas, três cabaças? O sinal, que se referia ao utensílio, torna-se pleonasma e anula-se pela repetição. Resta apenas o “objeto sonoro”, percebido de forma totalmente desinteressada, que “atinge o ouvido” como algo que não tem absolutamente nenhuma utilidade, mas impõe sua presença e é suficiente para transformar o cozinheiro em um músico experimental. Ligado à sua própria atividade e ao corpo sonoro, mas também, paradoxalmente, independente destes, acaba de descobrir a Música – porque já é isso – e, com ela, a possibilidade de tocar o que mais tarde se chamará de instrumento. (SCHAEFFER, 2017, p. 24 e 25, tradução nossa).

Ao servir, portanto, para o seu fim primeiro como utensílio para alimentação e também para esta nova utilidade, a musical, o objeto passa a existir de outra forma a partir dessa interação humano-objeto. Como afirma o antropólogo, sociólogo e filósofo francês Bruno Latour em sua teoria não-antropocêntrica sobre a presença dos *actantes* – objetos que também atuam e exercem influência na ação proposta pelo humano: “Qualquer curso de ação raramente consistirá em conexões humano-humano [...] ou em conexões objeto-objeto, mas provavelmente irá zigzaguear de um para o outro” (LATOURE, 2007, p. 75 apud COBUSSEN, 2017, p. 23). Por exemplo, o humano toca, mas o som vem de ambos: do objeto – a partir de seu material, forma, densidade que resultarão em seu timbre; do humano – com sua mão ou sua ferramenta que completará a sonoridade do encontro.

### 3.3 Coisas e Sons (série de vídeos percussivos, 2020-2023)

*As coisas têm peso, massa, volume  
Tamanho, tempo, forma, cor  
Posição, textura, duração  
Densidade, cheiro, valor  
Consistência, profundidade, contorno,  
Temperatura, função  
Aparência, preço, destino, idade  
Sentido, as coisas não têm paz.*

As Coisas, canção de Gilberto Gil e Arnaldo Antunes.

As experimentações instrumentais e criações sonoras cotidianas feitas nesses objetos ganharam mais profundidade e expressão ao longo da minha vida. Porém, somente durante a pandemia de Covid-19, a partir de 2020, quando estávamos isolados em casa, foi que passei a registrar em vídeo os meus improvisos cotidianos. Como músico atuante, estava impossibilitado de fazer shows. Compartilhar essas improvisações na internet desaguavam um tanto da minha necessidade artística que, então, estava limitada ao ambiente caseiro. Embora já estivesse habituado a fazer música nas coisas de casa e gravá-las em discos, nunca tinha compartilhado em forma de vídeo, revelando o objeto de onde estava tirando som e a técnica que utilizava para tal.

Foi então que surgiu a série de vídeos *Coisas e Sons*, quinze peças percussivas improvisadas. Onde o improviso está tanto no instrumento em si – o improviso de inventar um uso musical a um objeto do cotidiano – quanto no conteúdo musical criado em tempo real. E este fluxo criativo finca raiz em uma intensa interação com o espaço, o entorno, e os objetos que nele habitam. O registro em vídeo acontece nos primeiros momentos de interação entre mim e o que será tocado, justamente para que o caráter improvisatório desta relação humano-matéria e a descoberta dos sons ali existentes estejam bem evidentes. Tal produção encontra-se disponível *online* em meu canal YouTube<sup>62</sup> e em

---

<sup>62</sup> Coisas e Sons (2020-2023): <https://youtube.com/playlist?list=PLzzv52Ad50HX8vUu2i-Lhf0ohQGaiBNyt>

meu Instagram<sup>63</sup>, sob a *hashtag*<sup>64</sup> #percussãodescobertaecriação, título desta dissertação de mestrado.

Darei destaque a três dessas quinze peças para falar um pouco sobre o processo criativo e técnico presente na série. O primeiro destaque vai para *Coisas e Sons vol. 6* (2021)<sup>65</sup>, gravada no Parque do Cocó em Fortaleza, Ceará. A interação sonora com o espaço aconteceu a partir de uma caminhada pelo parque. Como afirma o educador musical e compositor canadense Murray Schafer (1933-2021), “os ouvidos de uma pessoa verdadeiramente sensível estão sempre abertos. Não existem pálpebras nos ouvidos” (2011, p. 276).

Naturalmente o pisar dos pés nas folhas e na terra já geravam sons, as folhas já se apresentavam. Mas foi ao avistar um pedaço grande de tronco velho, partido de sua árvore, porém ainda fincado no chão, o que me despertou maior curiosidade e me fez supor suas características materiais e sonoras. Fiz a mim mesmo a pergunta: será que ele está oco, carcomido por dentro ou ainda inteiro? Será possível tocá-lo percussivamente? E ao tocá-lo com os dedos e mãos em lugares diferentes – mais ao centro obtive sons mais agudos, na ponta sons mais graves – concretizei o sentido da *percepção sonora percussiva* explicada anteriormente. Podemos pensar que ao centro tínhamos sons mais agudos porque estava mais próximo à terra, que o prendia. Ou seja, quanto mais preso ou apertado mais agudo, o que vale para peles de tambores em geral. Na ponta estava mais grave provavelmente por ser uma parte que estava mais suspensa, mais solta, também válido para tambores. Sem contar a disposição interna da madeira – oca ou densa em pontos distintos – e o que dentro dela habita, que não pude avaliar por motivos óbvios de preservação daquela madeira. Outro ponto que posso abordar é sobre a resposta tátil de cada parte da madeira: respectivamente o mais duro soava mais agudo e o levemente mais macio soava mais grave.

Já *Coisas e Sons vol. 5* (2021)<sup>66</sup> é uma peça bem distinta da descrita acima. Em vez de utilizar materiais da natureza, esta foi composta no banheiro utilizando os objetos

---

<sup>63</sup> [www.instagram.com/igorcaracas](http://www.instagram.com/igorcaracas)

<sup>64</sup> Palavra-chave usada em redes sociais para categorizar conteúdo e criar um elenco de publicações afins sob o mesmo assunto. Dando acesso rápido a quem tiver interesse, o caractere # cria um link que associa todas as publicações com a mesma *hashtag*.

<sup>65</sup> *Coisas e Sons vol. 6*: <https://youtu.be/2zs8OPiYSok>

<sup>66</sup> *Coisas e Sons vol. 5*: <https://youtu.be/akzJomBH9Wk>

ali dispostos: dois interruptores de luz, torneira de metal, pia de granito, prateleira de vidro e um recipiente de fio-dental. Como parte do meu processo criativo, a peça também surgiu espontaneamente quando eu ali estava lavando as mãos e toquei a torneira por acaso. O som me chamou a atenção. Quando desliguei a luz no interruptor e, sem querer, liguei o outro interruptor, notei que cada um tinha uma nota diferente. Achei interessante e decidi experimentar os sons dos outros objetos que estavam ali. A bancada de granito da pia apresentou três alturas diferentes ao ser tocada com duas partes das mãos, as unhas e o punho. Notei que com as unhas eu conseguia extrair mais da sonoridade daquela pedra: próximo à quina com a parede, alcancei seu som mais agudo e mais próximo da borda um som médio. O som mais grave de todos alcancei ao tocar com o punho da mão na própria borda. Vale aqui um parêntese sobre a presença da dicotomia preso-solto/agudo-grave que novamente se apresenta, mesmo em materiais completamente distintos. O som do granito na quina com a parede era mais agudo porque estava mais apoiado, preso à parede, enquanto a borda soava mais grave porque estava mais solta, sem tantos pontos de contato que segurassem sua vibração.

Existe uma relação importantíssima de **proporção** entre tamanho e dureza do *objeto tocado* e a mão/objeto que o tocará – o *objeto tocador*. Isso é imprescindível para a formação do timbre final. Na verdade, para se alcançar um timbre de fato, otimizando a vibração daquela superfície ou objeto, para que seja emitido um som com volume e timbre relevantes, é preciso que se toque o objeto com algo proporcional a ele em tamanho, dureza e força. Por exemplo, o recipiente de plástico do fio-dental desta peça *Coisas e Sons vol. 5*: como ele é uma caixinha pequena e fina, foi preciso que eu tocasse com relativa leveza e usando somente a unha, sem o resto do dedo. Dessa forma consegui extrair uma sonoridade de timbre satisfatório e o volume estava em equilíbrio com as outras peças que tocavam juntas. Caso eu a tocasse com o dedo inteiro ou mão inteira, ela não responderia tão bem pois o *objeto tocador* seria desproporcional ao *objeto tocado*.

O som da torneira de metal também se revelou através do toque com a unha do dedo indicador somada com um pouco de pele da ponta do dedo para trazer um misto de duro e mole, com o ataque mais incisivo da unha aliado ao toque mais macio da pele.

A prateleira de vidro já é bem mais delicada e poderia quebrar caso fosse tocada com muita força, com uma mão inteira ou com algo duro. Por isso optei por tocá-la com a unha do indicador também e, além de soar muito bem, ela fez um ótimo par com o fio-dental em alturas próximas e bem combinadas.

O granito, pedra de alta dureza – grau sete na escala de Mohs<sup>67</sup> – também foi utilizada na peça *Coisas e Sons vol. 15* (2023)<sup>68</sup>, com subtítulo *Escada de Notas*. Um registro musical do momento em que descobri os sons e as diferentes notas da escada de granito presente na cozinha de minha casa. Os degraus desta escada possuem uma borda pequena para a frente, o que garante um curto pedaço de granito que fica suspenso e é onde eu toco com a ponta dos dedos indicadores até alcançar o som possível dali. Cada degrau da escada possui três notas diferentes, de uma ponta a outra: mais grave à esquerda, médio ao centro e mais agudo na ponta direita, onde encosta com a parede lateralmente.

Assim como aconteceu na bancada de granito da pia tocada na peça anterior, vol. 5, a sonoridade da pedra mais próxima à parede é mais aguda do que a outra ponta de cada degrau – que não faz contato com a parede. Tal fato sucedeu nos quatro primeiros degraus, que seguem essa lógica da ponta esquerda só fazer contato com a parte de baixo, e da ponta direita fazer contato com a parte de baixo e lateralmente com a parede. Mais um dado que me faz concluir que quanto mais apoiado está o objeto, mais agudo será seu som. Os degraus superiores, que estão apoiados tanto embaixo quanto dos dois lados, pois as duas pontas fazem contato com duas paredes, possuem sons mais agudos nas pontas e o som mais grave está no centro. Não posso afirmar como está a parte interna de cada degrau, se todos estão preenchidos igualmente. Porém, caso algum deles fugisse a essa lógica sonora, poderia supor que existisse alguma variação em seu preenchimento. A umidade, por exemplo, pode afetar a sonoridade notavelmente, tornando o som mais grave do que quando seco. Portanto, se soubermos como tocar as coisas, a **Percepção Sonora Percussiva** pode auxiliar-nos, inclusive, na observação e manutenção da casa.

---

<sup>67</sup> Escala criada pelo alemão Friedrich Mohs em 1812 para escalonar de 1 a 10 o grau de dureza dos materiais encontrados na natureza. O material mais duro, grau 10 na escala de Mohs, é o diamante.

<sup>68</sup> *Coisas e Sons vol. 15*: <https://youtu.be/fmGMT0jQ5Jw>

### 3.4 Quem Se Aproxima (2022) e Cada Passo (2019), discos:

Em minha atuação como compositor, cantor e produtor musical, produzi e lancei dois trabalhos autorais, os discos *Cada Passo*, de 2019, e *Quem Se Aproxima*, de 2022. São trabalhos fincados no campo da canção popular brasileira, com obras de minha autoria, além de algumas parcerias. Ambos os trabalhos foram lançados pelo selo paulistano YB Music.

No EP<sup>69</sup> *Quem Se Aproxima* (2022)<sup>70</sup>, produzido por mim e Pipo Pegoraro, a intensão musical era de criar uma sonoridade com poucos elementos – praticamente somente eu tocando – em que cada instrumento teria bastante relevância. A percussão tem um papel central nos arranjos e a presença dos objetos do cotidiano e materiais naturais se fez essencial nesta atmosfera sonora.

- A faixa de abertura, *Quem Se Aproxima*, traz um par de vassouras de palha em uma função de condução média-aguda;

- Na faixa *Esticar e Alongar*, em suas versões instrumental e com vocais, toco potes de vidro de duas maneiras, deixando um vidro quicar no outro e controlando o ritmo criando *acelerandos* – no intuito de criar uma imagem de caminho de um ponto a outro, como diz a letra “esticar é alcançar, alongar é caminhar até” – e também de maneira friccionada arrastando os fundos um no outro – esta com objetivo de sugerir sons internos de ossos e músculos em posição de alongamento profundo;

- Na faixa *Árvore a Menos*, lançada anteriormente como *single*<sup>71</sup> em 2021, folhas secas conduzem o arranjo para criar um ambiente de mata. O craquelar das folhas traz uma sonoridade semelhante ao do fogo queimando madeiras ao tratar do desmatamento, tema central da canção. Utilizo também um lustre de metal tocado com a parte macia de um punho cerrado, na lateral da mão, que gera um som bem grave. Aproximo-o gradativamente do microfone e isso gera um efeito semelhante ao de um baixo sintetizador.

<sup>69</sup> *Extended play*, que significa um álbum curto.

<sup>70</sup> Disponível em <https://youtu.be/2MUwdEV96kg>

<sup>71</sup> Faixa lançada antes do álbum completo como destaque e prévia do trabalho vindouro.

Em meu disco de estreia, *Cada Passo*<sup>72</sup> (2019), produzido por mim e Gabriel Bubu, a sonoridade é bem mais preenchida, com outros instrumentistas somando comigo, portanto bem diferente do meu trabalho seguinte. Dou destaque aqui para as canções *Salvo Engano* (faixa número sete do disco *Cada Passo*), em que toco um pilão de metal – o pilão de madeira é tradicionalmente utilizado na música espanhola; A faixa *Nada e Tudo* (2019) é ambientada no sertão do Ceará, na cidade de Itapipoca, através do uso de uma gravação que fiz da paisagem sonora: os sons de uma lagoa, cheia de sapos, cigarras e outros seres de sua fauna.

### 3.5 Práticas de outros artistas e grupos

No decorrer desta pesquisa encontrei inúmeros artistas da música ao redor do mundo relacionados com este tema. Embora não caiba no espaço desta dissertação tratar de todas essas pessoas de maneira aprofundada, e visando ampliar o olhar sobre tais práticas artísticas, aqui estão brevemente elencadas algumas que me pareceram dialogar mais fortemente com o que já foi abordado até então.

Esta seção está organizada de duas formas: por objeto ou material – quando mais de um artista faz uso do mesmo recurso ou quando um artista tem um foco específico em um objeto ou material; e por artista / grupo – quando tal faz uso de vários objetos.

#### 3.5.1 Caixa de fósforos

*“O samba é música do povo, seus instrumentos são inventados pelo povo, improvisados na rua, em casa, feitos de nosso cotidiano: Um gato (ouve-se um tamborim); outro gato (ouve-se um surdo); mais um gato (ouve-se um pandeiro). Em casa, uma frigideira, uma cadeira, um prato e uma faca. Talvez os mais fáceis, os do samba da esquina: uma caixa de fósforos e um chapéu”*  
(tais objetos são tocados à medida que são apresentados).

---

<sup>72</sup> Disponível em <https://youtu.be/n7Pvnt5Dyvc>. Acesso em 04 de agosto de 2023.

Apresentação do show de Cyro Monteiro e Dilermando Pinheiro, intitulado *Teleco Teco Opus n. 1*, de 1965<sup>73</sup>.

A caixa de fósforos é uma antiga companheira do samba e da boemia brasileira, acendendo as chamas das rodas e acompanhando os bambas em uma batucada minimalista. Sua versatilidade sonora permite-lhe fazer as funções de um tamborim contrapondo o canto; de um pandeiro de balanço marcado ou até de um chocalho conduzindo em subdivisão.

Instrumento de alta relevância no samba, a caixa de fósforos foi e ainda é tocada por muitos sambistas de diferentes épocas. No entanto, a completa ausência de trabalhos sobre ela – pelo menos até onde esta pesquisa alcançou – dificulta que se fale sobre esse instrumento de forma ampla e histórica. Sendo assim, fez mais sentido trazer a caixa de fósforos na performance de alguns artistas, como os sambistas cariocas Cyro Monteiro (1913-1973) e Elton Medeiros (1930-2019) e o percussionista Ubirany Félix do Nascimento (1940-2020). Os materiais utilizados na pesquisa foram discos, matérias de jornais, sites e vídeos encontrados na internet. Aqui estarão alguns exemplos em vídeo e matéria de jornal de cada um deles ao lado de suas caixinhas de fósforo:

Cyro Monteiro, também conhecido como *Formigão*, foi um importante cantor e compositor de sambas. Nascido no Rio de Janeiro, era um sambista icônico e tinha sempre consigo uma caixa de fósforos para acompanhar os sambas que cantava.

Há um samba que Chico Buarque compôs especialmente para ele chamado *Ilmo Sr. Cyro Monteiro ou Receita para Virar Casaca de Nenen*, lançado em 1970 no disco Chico Buarque N°4, e que no arranjo está presente a tal caixinha. No mesmo ano, Cyro Monteiro lançou-a no disco *Alô Jovens, "Tio" Cyro Monteiro Canta Sambas dos Sobrinhos*. Cyro começa a faixa com um solo de caixa de fósforo, revelando sua virtuosidade no instrumento e sua forma de tocá-la – como se fosse um tamborim, com acentuações em torno da clave do samba<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Show idealizado por Sérgio Cabral, escrito por Oduvaldo Vianna Filho e Teresa Aragão, dirigido por Armando Costa. Gravado ao vivo no Teatro Opinião. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=S7\\_gSIImVzR0&ab\\_channel=AcervodoSamba](https://www.youtube.com/watch?v=S7_gSIImVzR0&ab_channel=AcervodoSamba)  
Acesso em 14 de junho de 2023.

<sup>74</sup> Disponível em: <https://youtu.be/Onlp0jB3vEo>. Acesso em 25 de junho de 2023.

Elton Medeiros, compositor, cantor, produtor musical e radialista carioca, era um sambista dos mais respeitados e conhecido tocador de caixa de fósforo. Teve como principais parceiros Cartola (1908-1980), Zé Keti (1921-1999), Hermínio Bello de Carvalho (1935 -) e Paulinho da Viola (1942 -), e é com Paulinho que Elton aparece neste vídeo, trecho do documentário *Meu Tempo é Hoje* (2003), dirigido por Izabel Jaguaribe, cantando *O Sol Nascerá*, parceria de Cartola e Elton Medeiros<sup>75</sup>.

No samba *Retrato de Vida*, presente no disco *Elton Medeiros* – lançado em LP em 1980 e em CD em 1999 – Elton toca sua caixa de fósforos com direito a repiques destacados na introdução<sup>76</sup>.

A entrevista que ele cedeu à *Gazeta do Povo*<sup>77</sup> em 2010, escrita por Roberto Muggiati, traz falas importantes de Elton sobre esse instrumento que lhe acompanhou por toda a carreira de sambista:

Elton Medeiros, que acompanhou na caixinha divas como Elizeth Cardoso, Clementina de Jesus, e bambas como Néelson Sargento e Paulinho da Viola, afirma: "Bato caixinha de fósforos porque isso me ajuda a viver. Tudo que faz a gente feliz ajuda a viver, não é?" (...) Cada caixa tem 40 fósforos de quatro centímetros. Elton Medeiros dá a receita da "afinação" da caixa: "Ela não deve estar nem cheia nem vazia. Encontre um ritmo. Devagarzinho. Tente acompanhar a música. Siga. Tente. Todo mundo tem ritmo. Quem sabe bater caixinha de fósforos provavelmente saberá tocar outros instrumentos de percussão. Se não der para tocar caixinha de fósforos, invente outro instrumento." E Elton lembra seu amigo Dilermando Pinheiro: "Ele tocava samba batendo num simples chapéu de palha." (MUGGIATI, 2010)

Elton Medeiros toca a caixa de fósforos de forma distinta à de Cyro Monteiro, não acentuando o *teleco-teco* do tamborim como faz Cyro. Elton batuca sua caixinha em uma intenção mais semelhante à de um pandeiro, que marca os tempos, mas também conduz com as subdivisões. Detalhe para a sabedoria de bamba de Elton ao deixar a caixinha meio aberta, conferindo mais volume da caixa e do chacoalhar dos palitos que estão dentro.

<sup>75</sup> Disponível em: [https://youtu.be/p\\_x43ZhBIB8](https://youtu.be/p_x43ZhBIB8). Acesso em 25 de junho de 2023.

<sup>76</sup> Disponível em: <https://youtu.be/ijb7FSzp9K4>. Acesso em 25 de junho de 2023.

<sup>77</sup> "O grande som da pequena caixa", escrita por Roberto Muggiati, *Gazeta do Povo*, em 02/04/2010. Disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/o-grande-som-da-pequena-caixa-0p6qibdcso74s5dxml3g5u1a/>. Acesso em 10 de maio de 2023.

Sobre as diferentes funções exercidas entre tamborim e pandeiro no samba, o percussionista paulistano Ari Colares explica-nos:

(...) Diferentemente da marcação e da condução que evidenciam o pulso básico e sua subdivisão principal, e que atuam numa espécie de percepção vertical, enfatizo o fato de que a clave é referência para a orientação horizontal, agindo no âmbito do fraseado, esteja ela sendo tocada ou implícita, ajudando o discurso musical a manter sua divisão rítmica característica. (...) Como o pandeiro executa simultaneamente as levadas de marcação e de condução, esta grade pode ser considerada completa, com três elementos estruturais em apenas dois instrumentos. E com uma outra versão do teleco-teco do tamborim, sugerindo seu início em outro ponto:

Figura 12 – Samba urbano, grade esturural completa 2 - Ari Colares (2018)

(SANTOS, 2018, pp. 67 e 68)

Ubirany Félix do Nascimento, mais conhecido como Ubirany, percussionista, compositor e cantor carioca, foi um dos fundadores do bloco carnavalesco Cacique de Ramos e do grupo de samba Fundo de Quintal. Ubirany criou o instrumento chamado repique de mão e, segundo ele, a forma como ele toca seu repique deriva do toque feito na caixinha de fósforos. Por sua vez, ele tocava de maneira também distinta da forma como Cyro Monteiro e Elton Medeiros tocavam. Ubirany segue um toque que dialoga com o teleco-teco do tamborim, porém repleto de repiques, variações, assim como ele o faz em seu repique de mão. Neste samba, *O Verdadeiro Amor*, do seu grupo Fundo de Quintal, Ubirany toca sua caixinha de fósforos repicada somada aos outros instrumentos de percussão como paneiro de nylon, repique de mão, tam-tam e surdo<sup>78</sup>. E em outro vídeo, ele demonstra sua forma de tocar e explica que a caixinha era tocada em contextos mais intimistas, além de apresentar a adaptação que fez – colocou feijões dentro de uma caixinha de metal<sup>79</sup>.

<sup>78</sup> Disponível em: <https://youtu.be/mixZNlzQTzU>. Acesso em 26 de março de 2023.

<sup>79</sup> Disponível em: <https://youtu.be/K5UMXFgyQJc>. Acesso em 26 de março de 2023.

### 3.5.2 Lata de graxa

Germano Mathias (1934-2023), compositor, cantor, sambista paulistano tocava uma tampa de lata de graxa com baqueta de tamborim para lhe acompanhar ao cantar seus sambas. Ao longo da carreira lançou treze álbuns e seis compactos. Renomado sambista paulista, protagonizou um documentário feito sobre ele intitulado *O Catedrático do Samba*<sup>80</sup> (1998) – dirigido por Noel Carvalho e Alessandro Gamo.

Germano conta no filme que em São Paulo, nos anos 1950, existia um intenso batuque de engraxates nas praças da Sé, João Mendes e Clóvis Beviláqua. E que, depois de engraxar os sapatos dos fregueses, eles tocavam: as caixas de madeira para os sons de surdo e tamborim; e a tampa da lata de graxa para fazer o som das frigideiras. Segundo ele,

como tinham muitos (engraxates), tinha mais de trinta ou quarenta, aí formava-se aquela roda. E era um ritmo muito bem-feito, muito bem batucado, e eu tomava parte também. Então se usava como surdo e como tamborim, fazia-se os ritmos na caixa (sic). E, como frigideira, porque a frigideira é um instrumento estridente que aparecia muito bem em escola de samba – as escolas de samba deviam voltar a usar novamente – usávamos uma tampa de lata de graxa niquelada, já aproveitávamos ali. Inclusive eu, depois quando entrei para o profissionalismo como sambista, eu usei fazendo breques, usava uma tampa de lata de graxa, só que niquelada. Eu aprimorei mais. (CATEDRÁTICO, 1998).

Germano Mathias usava essa mesma técnica das frigideiras e dos tamborins de escola de samba para tocar sua tampa de lata de graxa na Praça da Sé de São Paulo e a levou para os seus discos. No samba *Lata de Graxa*, presente no disco *Em Continência ao Samba*, de 1958, Germano canta a história e a saudade da batucada feita neste instrumento. E em *Senhor Delegado* – samba de Ernâni Silva e Antoninho Lopes – faixa do disco *O Sambista Diferente*, de 1957, Germano Mathias sola sua tampa de lata de graxa nos breques do *coda* e revela sua virtuosidade e irreverência com tal metal<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Filme *O Catedrático do Samba*, sobre Germano Mathias, dirigido por Noel Carvalho e Alessandro Gamo, em 1998. Disponível em: <https://youtu.be/LoJCy4qACsk>. Acesso em 01 de junho de 2023.

<sup>81</sup> *Lata de Graxa* (1958) disponível em: <https://youtu.be/JRgpWpj5uHc>; *Senhor Delegado* (1957) disponível em: <https://youtu.be/E4ux5WfRZgo>. Acesso em 02 de junho de 2023.

### 3.5.3 Pedras

Ao atravessar o Atlântico, podemos citar os italianos Pietro Pirelli (1954-) e Pinuccio Sciola (1942-2016) e suas relações sonoras com as pedras. Pietro Pirelli<sup>82</sup>, nascido em Roma, é percussionista, compositor, artista do som e da luz. Realiza um trabalho relevante com pedras como instrumentos percussivos repletos de nuances sonoras. Pirelli trabalha musicalmente com esculturas de pedra e litofones.

Em sua prática utiliza principalmente *le pietre sonore*, em italiano, pedras sonoras – pedras em forma de esculturas sonoras feitas pelo escultor italiano da Sardenha, Pinuccio Sciola. Pirelli conheceu Sciola em 2003 e ficou encantado com suas pedras sonoras e iniciaram aí uma longa parceria.

Pinuccio Sciola saía ao campo em busca deste rico material natural – principalmente mármore e basalto – em sua forma bruta, procurando nelas os pontos de suas sonoridades tocando com pequenas pedras para depois começar a esculpi-las. Podemos fazer um parêntese aqui e lembrar do povo Dogon, do Mali, em sua prática percussiva e didática nas pedras tratada no capítulo um deste trabalho.

Suas esculturas, de grande beleza e tamanho, estão presentes em diversas cidades do mundo. São feitas a partir de uma lâmina de diamante que faz cortes profundos e quadrangulares; em algumas esculturas, cortes longos, retangulares e finos criam uma espécie de corda de pedra dos quais é possível extrair sons mais graves ao pinçá-los com os dedos. Vale fazer o paralelo com a dualidade preso-solto/agudo-grave: quanto mais solto é o pedaço de pedra, mais grave tem; e quanto mais preso, mais agudo. Ao raspar uma pedra pequena nas esculturas, é possível ouvir diversas vozes de alturas distintas.

No filme *Sciola Oltre La Pietra*<sup>83</sup> (2010), dirigido por Franco Fais, Pinuccio Sciola afirma:

Acredito que através das minhas esculturas, principalmente do último período, existe uma conexão precisa na continuidade ou vida da pedra para conseguir liberar seu som. Este, creio eu, é um dos aspetos mais importantes para que esta pedra continue a contar a sua história, a falar das civilizações que a usaram,

---

<sup>82</sup> Para conhecer mais sobre seu trabalho com pedras, luzes, instalações sonoras e visuais, acessar [www.pietropirelli.it](http://www.pietropirelli.it)

<sup>83</sup> Disponível em <https://youtu.be/lkq33RNZpL4> . Acesso em 25 de junho de 2023.

com os sons cósmicos que dela saem. E depois voltar a comunicar com as estrelas, com o sol, com a lua. (SCIOLA, 2010, tradução nossa).

Esta fala de Sciola sobre liberar o som das pedras ao trabalhá-las, abri-las para deixar sair o som nos remete a esta afirmação do filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) em *A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, publicado originalmente em 1948, e sobre o qual falamos no primeiro capítulo:

A imaginação material e dinâmica nos faz viver uma adversidade provocada, uma psicologia do *contra* que não se contenta com a pancada, com o choque, mas que se promete a dominação sobre a própria intimidade da matéria. Assim a dureza sonhada é uma dureza que renova sem cessar as suas excitações. Considerar a dureza como um mero motivo de uma exclusão, em seu primeiro *não*, é sonhá-la em sua forma exterior, em sua forma intangível. Para um sonhador da dureza íntima, o granito é um tipo de provocação, sua dureza ofende, uma ofensa que não se vingará sem armas, sem ferramentas, sem os meios da astúcia humana. Não se trata o granito com uma cólera infantil. Será preciso estriá-lo ou poli-lo, nova dialética em que a dinamologia do *contra* encontrará a oportunidade de múltiplos matizes. Assim que devaneamos trabalhando, assim que vivemos um devaneio da vontade, o tempo assume uma *realidade material*. Há um *tempo do granito*, assim como na filosofia hegeliana da Natureza há um “pirocronos”, um tempo do fogo. Esse tempo da dureza das pedras, esse *litocronos*, não pode se definir senão como o tempo ativo de um trabalho, um tempo que se dialetiza no esforço do trabalhador e na resistência da pedra; ele se manifesta como uma espécie de ritmo natural, de ritmo bem condicionado. E é por esse ritmo que o trabalho obtém ao mesmo tempo a sua eficácia objetiva e a sua tonicidade subjetiva. (BACHELARD, 2013, p. 18)

Através do trabalho de Pinuccio Sciola – esse “sonhador da dureza íntima” –, Pietro Pirelli expressa sua musicalidade tocando as esculturas com as mãos, com outras pedras, arcos ou baquetas. Vale-se ainda de um precioso diálogo entre acústico e elétrico ao microfonar as pedras com microfones de contato – obtendo assim sons bem mais graves sons que acusticamente não se escutam. Pirelli comenta:

Tocar as pedras como instrumentos de percussão libera um som profundo e ancestral. Acontece que neles também se esconde um coro de vozes, que emerge misteriosamente ao acariciá-los com as mãos ou pedra contra pedra. Com estes cortes profundos na pedra, não só se liberta o som aprisionado nas suas entranhas, como também passam vibrações de luz, transparências

pontuadas pelo movimento dos olhos que a olham. (PIRELLI, *release* do projeto *Il Suono Liberato* em seu site<sup>84</sup>, tradução nossa).

Pietro Pirelli, ao comentar sobre sua pesquisa por sons e o uso que faz dos microfones de contato ligados às pedras<sup>85</sup>, revela:

Sou um investigador dos sons, e na minha música, a par dos ritmos e das harmonias, procuro o valor psicológico do timbre. Experimentei profundamente os sons eletrônicos e a possibilidade de expandir – manipulá-los – o som dos instrumentos tradicionais. Mas eu não processo eletronicamente o timbre das pedras, mas modelo o som com minhas mãos. Sciola grava a pedra com as lâminas, tornando-a transparente e o que eu faço é insinuar nela ouvidos elétricos, membranas de microfone para escutar o imperceptível. (PIRELLI, *release* do projeto *Il Suono Liberato* em seu site, tradução nossa).

### 3.5.4 Hermeto Pascoal

Um dos músicos mais inventivos do Brasil e do mundo, Hermeto Pascoal (1936-) nasceu em Lagoa da Canoa - Alagoas e é mundialmente reconhecido por sua criatividade e expressão musical em múltiplos instrumentos e em inúmeros tipos de objetos do cotidiano. Criou o que ele chama de *música universal*, em que “todo o mundo dos sons pode ter seu lugar na música e todas as influências devem ser admitidas e exploradas” (ARRAIS, 2006, p. 5). Hermeto compõe com tudo aquilo que lhe rodeia – sons da natureza, dos animais, das pessoas falando, dos objetos variados – para além de rótulos ligados a gêneros musicais. E mesmo quando ligava uma música a algum, o fazia mostrando que pode navegar por todos e não ser de nenhum.

Hermeto também inclui em sua música diversos objetos, que são tratados como instrumentos musicais. Somente no disco *Mundo Verde Esperança* (2002) a lista já é grande: panela com água (batendo no fundo), frigideira, tamancos, pilões, bonecos, serrote, bacia com mola, rói-rói, calota com água, pele solta, apito e balas mastigadas dentro do copo. Em geral estes objetos fazem parte da seção percussiva, enriquecendo a paleta de timbres sem altura definida disponíveis em seu grupo. Com menos frequência, alguns outros objetos são usados como instrumentos melódicos ajudando a ampliar a gama de timbres nas melodias, como a chaleira com bocal de trompete que ele usa repetidamente em suas apresentações. (SANTOS, 2013, pp. 4 e 5).

<sup>84</sup> <https://pietropirelli.it/suono-liberato/>

<sup>85</sup> Aqui um exemplo do uso percussivo que Pietro Pirelli faz das pedras sonoras - *le pietre sonore* – de Pinuccio Sciola: [https://youtu.be/g8xec4f\\_PDA](https://youtu.be/g8xec4f_PDA). Acesso em 01 de junho de 2023.

No documentário francês *Musicien de la Nature*<sup>86</sup> (1990) – realizado por Belisário França –, Hermeto protagoniza situações musicais solo e em grupo, além de falar de sua filosofia de vida e de música. Fazendo uma flauta com um talo de mamoeiro, ele conta que desde a infância já criava instrumentos quando ficava debaixo das árvores para não pegar sol em sua pele albina enquanto seu pai trabalhava na roça. E que em seus discos sempre trouxe o campo, a floresta, buscando fazer com que o ouvinte se sinta nestes ambientes. Sendo a paisagem sonora não somente um lugar, mas também um instrumento.

Aos 9m20s do filme, toca as águas percussivamente junto com seu grupo no bairro do Jabour, na cidade do Rio de Janeiro – assim como fazem as mulheres do povo Baka nos Camarões; as mulheres de Vanuatu na Melanésia; as mulheres do *bungo* na Venezuela e como fez Naná Vasconcelos em *Sinfonias & Batuques* (2010), tratados no capítulo um desta dissertação. Para tanto, Hermeto dividiu em dois o grupo de seis pessoas: três faziam os sons agudos tocados na superfície e outros três tocavam os sons médio e grave afundando os braços n'água. E a partir dos 11m04s, Hermeto demonstra uma série de objetos do cotidiano como baldes, bacias, tampas de panela, dentre outros, dispostos em forma de *set* percussivo em seu estúdio. Em seguida apresenta sua famosa chaleira com bocal de trompete e afirma que “você pode até pegar uma lata de lixo enferrujada e tocar. Basta ter criatividade, musicalidade e ter técnica para tocar” (PASCOAL apud FRANÇA, 1990).

Hermeto, de fato, transmite algo como se ele fosse todo feito de música – ou que em tudo no mundo há música – pois, como ele diz em entrevista ao jornalista Pedro Bial em 2018, “meu primeiro instrumento, justamente, as coisas que eu achava no mato. E o público, são os animais, os passarinhos, da água, da vegetação, tudo que você possa imaginar, todos tinha a hora d’eu tocar pra eles” (sic). Com Hermeto, “do facão à colherinha tudo é coisa musical”, como afirma a canção *Chá de Panela*, de Guinga e Aldir Blanc<sup>87</sup>. Mais adiante, a mesma letra conta que foi “nesse chá de panela que eu

---

<sup>86</sup> Disponível em <https://youtu.be/tJu4QuoOSck> . Acesso em 22 de junho de 2023.

<sup>87</sup> Presente no disco Guinga e Convidados vol. 1, de 2015. Disponível em <https://youtu.be/9LC2oQc42-0> . Acesso em 24 de junho de 2023.

senti a vocação de que música é tudo que avôa e rasga o chão / foi Hermeto Pascoal que magistral me deu o dom de entender que do lixo ao avião em tudo há tom”.

E, do disco *Mundo Verde Esperança* (2002), de Hermeto Pascoal e todo composto arranjado por ele, damos destaque aqui para duas faixas:

- *Airan* (faixa 3<sup>88</sup>) com: pilões, tamancos e bonecos tocados por Fábio Pascoal e Márcio Bahia.

- *Aluxan* (faixa 9<sup>89</sup>) com: bacia com mola, calota com água, bonecos, pele solta tocados por Fábio Pascoal.

### 3.5.5 Fulu Miziki, República Democrática do Congo.

Fulu Miziki é um coletivo de artistas e grupo percussivo de Kinshasa, capital da República Democrática do Congo, que usa materiais recicláveis diversos como instrumentos musicais, figurino, máscaras e cenário. O nome do grupo, em Lingala – língua bantu falada no noroeste do país – significa “música do lixo”. Eles descrevem-se como um grupo “eco-afro-futurista” e afirmam que

Fulu Miziki é um coletivo de artistas que vem direto de um futuro onde os humanos se reconciliaram com a mãe terra e consigo mesmos. Este coletivo multidisciplinar de artistas está sediado no coração da capital congoleza Kinshasa e foi fundado por Pisko Crane. Há vários anos, seu fundador Pisko passou muito tempo conceituando uma orquestra feita de objetos encontrados no lixo, mudando constantemente de instrumentos, sempre em busca de novos sons. Alguns anos atrás, Pisko Crane juntou esforços com a artista performática Aicha Mena Kanieba que, com Le Meilleur, DeBoul, La Roche, Padou, Sekelebele e Tche Tche formaram o grupo punk eco-afro-futurista Fulu Miziki. Fazer nossos próprios figurinos, máscaras e instrumentos é essencial para a abordagem da ideologia musical de Fulu Miziki. O seu som único apoia uma mensagem pan-africana de libertação artística, paz e um olhar severo para a situação ecológica da República Democrática do Congo. (Auto-descrição do grupo em seu canal do YouTube)<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Disponível em: <https://youtu.be/IFU2YHrGDwM> . Acesso em 03 de junho de 2023.

<sup>89</sup> Disponível em: <https://youtu.be/WdmDktPiSOM> . Acesso em 03 de junho de 2023.

<sup>90</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/@fulumizikikolektiv2616/about> . Acesso em 18 de junho de 2023.

Como reporta o jornal britânico *The Guardian*, “Fulu Miziki usa itens que outros jogaram fora, de galões a chinelos, peças de carros a tubos de plástico, como instrumentos de percussão para seu som ‘afrofuturista’ enérgico” (matéria publicada em 29 de julho de 2022, tradução nossa)<sup>91</sup>. Nesta entrevista, Tche Tche, integrante do grupo, conta que eles se inspiram em artistas de rua de Kinshasa e em super-heróis do cinema para usar os materiais ao seu redor e criar suas fantasias. Também diz que gostam do som do tubo de PVC e latas de metal, mas estão sempre à procura de novos sons. Sekelebele, outro membro, manifesta que “na natureza não existe lixo porque a vida reusa tudo. Lixo é tóxico se não tem outro uso, então nós damos uma segunda vida ao que coletamos”. Ele completa dizendo que “esperamos que nosso coletivo traga luz ao problema da poluição em Kinshasa e em outras partes da África. Encontrar soluções, afrofuturismo é sobre isso” (SEKELEBELE, 2022, tradução nossa).

Outra questão relevante é sobre a improvisação do instrumento em si – algo que já foi dito anteriormente. Em viagens internacionais, muitas vezes o grupo não consegue levar instrumentos grandes e precisa improvisar novos instrumentos onde chega, buscando nos ferros-velhos das cidades onde vão tocar.

Inicialmente, o grupo Fulu Miziki<sup>92</sup> se reunia e performava ao ar livre, com instrumentos de percussão – naipes de tubos de PVC tocados com chinelas de borracha; marimbas de madeira reutilizada; bateria com galões de plástico, latas de metal e pedaços de madeira; dentre outros tantos instrumentos inventados por eles mesmos –, guitarra e baixo elétrico feitos de material reciclado, e vocais instigados. Vale aqui um parêntese para lembrarmos das baterias de lata das bandas cearenses e da Orchestre Baka Gbiné, dos Camarões, todas bem semelhantes entre si.

---

<sup>91</sup> Disponível em <https://www.theguardian.com/global-development/2022/jul/29/fulu-miziki-congolese-band-music> . Acesso em 18 de junho de 2023.

<sup>92</sup> Aqui um vídeo que exemplifica bem a prática artística do grupo: <https://youtu.be/Ri2oK4gApMU> ; Este um vídeo que mostra um tanto sobre a construção dos instrumentos, das fantasias, máscaras e também da musicalidade do grupo: <https://youtu.be/fJlwtq6lZg>. A construção da bateria é demonstrada neste vídeo: <https://youtu.be/lv6ErXl1fOk>.

Frente à pandemia de Covid-19, o grupo Fulu Miziki precisou recolher-se e começaram a trabalhar na gravação do primeiro fonograma. Em estúdio, passaram a pôr em diálogo seus instrumentos de material reciclável de universo acústico com timbres de instrumentos eletrônicos. Lançaram então em 2022, o EP *Ngbaka*, cuja sonoridade é bem distinta à das performances ao vivo.

### 3.5.6 Coetus Orquesta de Percusión Ibérica, Espanha.

Coetus em latim significa união, encontro, reunião. Trata-se de uma orquestra percussiva popular que finca raízes nas tradições populares da Península Ibérica, em suas canções, ritmos e instrumentos. O grupo está baseado na Catalunha, nos arredores de Barcelona, Espanha. Foi criado e é dirigido pelo percussionista e baterista Aleix Tobias Sabater (1976 -), que cria todos os arranjos do grupo e distribui entre doze percussionistas – aproximadamente, às vezes varia – e três cantores, sopros e baixo elétrico. Coetus tem três discos lançados: *Coetus* (2009), *Entretierras* (2012) e *De banda a banda* (2018).

Aleix resgatou, por influência do cantor espanhol Eliseo Parra (1949 -) – que fez parte do grupo por muitos anos –, uma série de canções populares da Península Ibérica e adaptou seus ritmos para a orquestra com naipes de instrumentos tradicionais como o Pandero Cuadrado de Peñaparda – oriundo desta pequena cidade Peñaparda e que antes do grupo adotá-lo era pouco conhecido do grande público espanhol –, e a pandereta. Criou arranjos ousados e complexos sem perder a raiz de sua tradição popular.

O grupo faz uso de diversos objetos do cotidiano em seus naipes de percussão, tais como<sup>93</sup>: caçarolas, frigideiras, pilões de metal, garrafa de vidro de anis, cântaros – vasos de cerâmica onde se põe água, colheres, tambor de máquina de lavar; e materiais naturais como conchas do mar. Tais objetos já são tradicionalmente usados em algumas

---

<sup>93</sup> Nomes originais em espanhol, respectivamente: *cacerolas, sartenes, almeriz, la botella de anís, cántaras e cucharas*. Neste vídeo gravado em 2013 durante os shows de lançamento do segundo álbum *Entretierras* (2012), podemos ver o uso de um set de panelas, um tambor de máquina de lavar com parafusos e conchas do mar: <https://youtu.be/NMhIRv-EIY> .

Aqui um vídeo que apresenta o último disco do grupo *De banda a banda*, e mostra alguns dos objetos usados citados acima além de vassouras: <https://youtu.be/HqWamD3cnE4> .

localidades da Espanha – com excessão do tambor de máquina de lavar, esta Aleix introduziu – : *la botella de anís*, o *almeriz* e as *cántaras* são tocados na região da Extremadura, centro-oeste do país, próximo a Portugal. As *sartenes* são muito presentes na região de Salamanca e são tocadas com colheres no fundo da frigideira e, em El Payo, próximo a Peñaparda, se usa um dedal tocando também a parte interna para executar os ritmos que são executados no *pandero cuadrado de Peñaparda*.

Aqui podemos fazer um paralelo com o uso das frigideiras no Brasil, no samba e em alas de escola de samba – como contou Germano Mathias no sub-item 3.5.2 – que são tocadas como tamborins. Mais um exemplo de adaptação instrumental com objetos caseiros, mas que por trazerem uma sonoridade rica e única, acabam estabelecendo-se como instrumentos tradicionais em diferentes localidades do mundo.

A primeira vez que pude assistir ao Coetus foi em 2010, em Salvador-BA, no *X Mercado Cultural*<sup>94</sup>, a última edição do festival. Eu estava lá para tocar com a banda cearense Breculê da qual eu fazia parte e tive a sorte de conhecê-los. De imediato me impressionei ao ver aquele grupo com doze percussionistas e três cantores navegando entre dinâmicas sutis inimagináveis para aquela formação aparentemente de tanto peso. Iam de momentos bem intensos e fortes a instantes levíssimos e suaves com todos eles tocando. Ali decidi que um dia iria estudar com eles. Foi então que em 2015 tive a oportunidade de fazer uma residência artística com Aleix Tobias e o Coetus em Tiana, próximo a Barcelona. Aleix me ensinou vários ritmos e instrumentos da percussão ibérica, além de me dar aulas de orquestração de percussão me contando como criou os arranjos de algumas canções tocadas e gravadas pelo grupo.

---

<sup>94</sup> Encontro Internacional da Música, festival realizado pelo Instituto Cultural Casa Via Magia que reunia artistas do mundo inteiro. Aconteceu em Salvador, com edições desde o ano 1999 até 2010.

## Considerações Finais

No decorrer desta dissertação vimos práticas culturais, educativas e artísticas que se relacionam com materiais naturais e objetos do cotidiano de maneira percussiva, fazendo música com recursos pouco convencionais ou ainda pouco explorados musicalmente. A sequência dada aos capítulos objetivou fundamentar que tais formas musicais não nasceram hoje, mas encontram origem na relação entre humano e matéria. Nessa relação entre seres musicais e seu entorno, abordamos com criatividade os recursos disponíveis, entendendo a música como algo intrínseco ao ser humano, independente do meio pelo qual ela se manifesta.

A palavra *instrumento* lida literalmente, firma-se como uma forma, um meio de expressão da musicalidade de alguém. E assim, tudo pode ser instrumento caso saibamos como comunicar aos objetos o som que desejamos alcançar de sua tessitura possível. O desvendar tátil e o desenvolvimento das mãos auxiliam nessa realização.

Água, pedras, madeiras, latas, plástico, pratos, folhas e tudo o que habita conosco esta Terra pode soar através de um toque percussivo. Culturas e artistas ao redor do mundo – Brasil, Venezuela, Camarões, República Democrática do Congo, Espanha, Itália, Vanuatu, Ilhas Salomão – revelam e abrem para nós os caminhos dessas possibilidades.

Ao longo deste trabalho, investigamos outras maneiras de expressar musicalidades com esses meios: tratamos das potências criativas, educativas e inclusivas que provêm do refinado conhecimento comunicativo e musical com as “coisas” na oficina *Percussão, Descoberta e Criação*, ministrada por mim, que deu nome a esta dissertação. Quando tocamos o que nos cerca, trazemos à tona a musicalidade que habita nas pessoas, tornamos a música mais próxima da vida, com inumeráveis benefícios que esta relação pode trazer para um ser humano. Ao propormos uma “orquestração das vozes” dos objetos presentes no ambiente de ensino, lembramos da importância de escutarmos e respeitarmos todos que ali estão, independente se soam fortes ou fracos. Algo que ultrapassa o fazer musical e colabora com o convívio social e o trabalho em equipe. Por isso, essa proposta de ensino funciona muito bem com grupos já formados – tendo sido realizada em empresas com todos os funcionários participando

e em turmas escolares – e com pessoas que ainda não se conhecem, favorecendo uma boa troca coletiva e colaborativa.

A **Percepção Sonora Percussiva** é desenvolvida na relação prática, tátil e cotidiana com todas as “coisas”. Um tipo de percepção capaz de identificar um material através do seu som – neste ponto dialoga com a ideia de *índices materializantes* de Michel Chion (1990) –; de entender as características ou condições físicas de um objeto ou material nas suas relações de densidade, tamanho, peso, estado e outros. Ao tocar e ao ouvir um determinado material, ao supor sua sonoridade ao vê-lo, a evolução destas percepções colabora com a criação musical e com a expansão da percepção musical tradicional.

Vimos também diversas dimensões artísticas, políticas e ambientais presentes nas práticas de muitos artistas e grupos ao redor do mundo que se relacionam com objetos variados – caseiros ou encontrados no lixo – e materiais naturais como água, folha ou materiais de grande dureza, como as pedras, para fazer música, escultura ou som de cinema: tudo isso junto e em separado.

As técnicas utilizadas na exploração sonora de objetos do cotidiano e materiais naturais servem imensamente ao desenvolvimento musical não só de instrumentistas da área percussiva, mas também em extensões, ampliações técnicas de outros instrumentos convencionais. Conferindo e exigindo-lhes novos recursos táteis, tais objetos despertam possibilidades sonoras entre mão e instrumento às vezes ignoradas pelas técnicas tradicionais. Dessa forma, conduzem o instrumentista a uma nova compreensão sobre outras formas de fazer soar seu instrumento.

Abrem-se, portanto, muitas camadas de aprofundamento nesta temática tão vasta e profícua. A ampliação do acesso ao ensino de música independentemente dos recursos financeiros disponíveis nos projetos ou escolas: a criatividade, o desenvolvimento musical e técnico – principalmente no campo da Percussão, mas não só – estão garantidos nesta produtiva relação com objetos do cotidiano, desde que seja bem mediada. O fazer artístico em múltiplas linguagens também é favorecido a partir dessa exploração sonora, enriquecendo timbres e estéticas. E, por fim, fortalecendo, quiçá, uma humanidade menos alheia ao seu entorno e indiferente a tantos materiais já produzidos e que hoje beiram o descarte neste planeta em estafa ambiental.

## Bibliografia

ALLEN, Aaron S. “Ecomusicology,” *Grove Dictionary of American Music*, 2nd ed. Oxford University Press, 2013.

ALBUQUERQUE, GG. *A história das bandas de lata do Nordeste e sua cultura da gambiarra*. 04 de julho de 2021. Volume Morto. Disponível em: <http://volumemorto.com.br/bandas-de-lata-nordeste-historia/> . Acesso em 02 de abril de 2022.

\_\_\_\_\_. *Samba de roda: o prato e faca como tecnologia sonora*. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/samba-de-roda-o-prato-e-faca-como-tecnologia-sonora/> . Acesso em 10 de maio de 2022.

ALMEIDA, João Carlos Albuquerque Souza de. *Tapanawanã: música e sociabilidade entre os Yawalapíti do Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

BACHELARD, Gaston - *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* ; tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. - 4a ed. - São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BANDOLA, Mafer. LADAMA. *Quitiplás: Deep Listening and Rhythm Building with Afro-Venezuelan Bamboo Drums From Barlovento*. TeachRock.org. 202?. Disponível em: <https://teachrock.org/lesson/quitiplas-deep-listening-and-rhythm-building-with-afro-venezuelan-bamboo-drums-from-barlovento/> . Acesso em 26 de julho de 2023.

BARBA, Fernando. Nucleo Educacional Barbatuques. *O corpo do som: experiências do Barbatuques*. Música na Educação Básica. Brasília: 2013.

BARCELOS NETO, A. *Pulupulu e warayumia: história e imagética do trocano do alto Xingu*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. *Ciências Humanas*, 15(3), e20190092. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0092, 2020.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *Audição do Mundo Apùap II – Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível*. In: Antropologia em Primeira Mão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

BRESLER, Liora (org.). *Knowing Bodies, moving minds: towards embodied teaching and learning*. London: Kluwer Academic publishers, 2004.

BRITO, Teca Alencar de. *Koellreuter educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2001.

\_\_\_\_\_. *Música na educação infantil*. São Paulo : Peirópolis, 2003.

\_\_\_\_\_. *Por uma educação musical do pensamento – novas estratégias de comunicação*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Um jogo chamado música: escuta, experiência, criação, educação*. São Paulo. Peirópolis, 2019.

CARVALHO, José Jorge de. *Um panorama da música afro-brasileira. Parte 1. Dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba*. In: Série Antropologia, Brasília, 2000.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. *Um campo emergente: a arqueologia da música e suas interfaces com o patrimônio*. Revista de Arqueologia Pública, Campinas, v. 10 n. 2, p. 101-114, jun. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8640959/13341> . Acesso em 17/09/2020.

CHAIB, Fernando Martins de Castro. *O Gesto na Performance em Percussão: uma abordagem sensorial e performativa*. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro - Portugal, 2012.

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Tradução Pedro Elói Duarte : Edições Texto & Grafia, Lda., 2008.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *A descoberta do fluxo: a psicologia do envolvimento com a vida cotidiana*. Tradução de Pedro Ribeiro : Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

COBUSSEN, Marcel - *The Field of Music Improvisation* : Leiden University Press, 2017.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *A ideia de corpo e a configuração do ambiente na improvisação musical*. In: Opus, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 87-99, dez. 2008.

DICK, Thomas Joseph. *Vanuatu water music and the Mwerlap diaspora*, 2014.

\_\_\_\_\_. *Reconciling (kastom), tourism, and art in the Pacific : the case of the Leweton Cultural Group and "water music"*, 2017.

\_\_\_\_\_. *Vanuatu Women's Water Music: DVD liner notes and e-book*. 2014.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. 2. ed. São Paulo : Ed. 34, 2008.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *Música e meio ambiente: a ecologia sonora*. São Paulo : Irmãos Vitale (Conexões musicais), 2004.

FRIDMAN, Ana Luisa. *Diálogos com a música de culturas não-ocidentais: Um percurso para a elaboração de propostas de improvisação*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, p. 168, 2013.

\_\_\_\_\_. *Processos sonoros em movimento: Uma proposta de improvisação sob parâmetros rítmicos*. Actas de ECCoM. Vol. 2 No 1, “La Experiencia Musical: Cuerpo, Tiempo y Sonido en el Escenario de Nuestra Mente. 12o ECCoM”. Buenos Aires: SACCoM. pp. 107-113, 2015.

FRIDMAN, Ana Luisa. MANZOLLI, Jônatas. *O ritmo como sistema evolutivo: o músico imerso em ciclos de percepção*. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Belo Horizonte, 2016.

GERMANO, Gustavo Branco. *A escuta como ato de composição*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, 195 p., 2020.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. – São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2ª edição, 2012.

GLØRSTAD, Håkon. HEDEAGER, Lotte (org). *Six essays on the materiality of society and culture*. Bricoleur Press. Suécia, 2008.

GUERREIRO, Goli - *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador* - São Paulo: Ed. 34, 2000.

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 1.ed. – Rio de Janeiro : Objetiva, 2009.

IAZZETTA, Fernando. *A Imagem que se ouve*. In: Prado, Gilberto; Tavares, Monica; Arantes, Priscila (org.). *Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa*. São Paulo : ECA/USP, pp. 376-395, 2016.

\_\_\_\_\_. *Escutas, subjetividades e materialidades*. In: Compassos, Passos, Espaços: Os lugares da música / 14º Encontro Internacional de Música e Mídia, MusiMidi. 2018.

IPHAN. Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Samba de roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: Iphan, 2006. Disponível em [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos\\_SambaRodaReconcavoBaiano\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_SambaRodaReconcavoBaiano_m.pdf) . Acesso em 10 de maio 2022. (Dossiê Iphan, 4).

IPHAN. Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Tambor de Crioula do Maranhão*. Brasília, DF: Iphan, 2007. Disponível em

[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15\\_tambor.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf) . Acesso em 02 de agosto de 2023. (Dossiê Iphan 15).

LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. *Sonoridades múltiplas: práticas criativas e interações poético-estéticas para uma educação sonoro-musical na contemporaneidade*. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, p. 222, 2014.

LATOUR, Bruno. *Para distinguir amigos e inimigos no tempo do antropoceno*. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 57 no 1, 2014.

LEITE, Fernanda Capibaribe. *Teias trançantes : o Mercado Cultural e as dinâmicas da cultura na contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 171, 2007.

LINTON, Seán J. *The Music of 'Are'are: Acoustemology, Environmental Influences and Sustainability* - Thesis, Otago University, 2012.

MAIA, Igor Caracas de Souza. *Caminhos para o ensino da percussão brasileira: os passos de Ari Colares, Caíto Marcondes, Guello, Maurício Badé e Mestre Dalua*. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Música), Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, p. 47, 2016.

MELO, Salvio Fernandes de. *Experimentação corpoética no Tambor de Crioula: Arte, vida e a vida como obra de arte*. In: Revista EntreRios Vol. 4, n. 1, p. 77 - 95, 2021.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. *Sociologia da música e Estudos Culturais. Contributos teórico-metodológicos para o estudo das músicas populares contemporâneas*. XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – João Pessoa, 2021.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *A descoberta do fluxo: a psicologia do envolvimento com a vida cotidiana*. Tradução de Pedro Ribeiro : Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Tradução: Renato Aguiar. – Rio de Janeiro : Zahar, 2013.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia* - Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

REILY, Suzel Ana; SAUNIER, Karine Aguiar de Sousa. *Ecomusicologia: uma introdução*. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus, 2018

ROUGET, Gilbert. *Un film expérimental : Batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes*. In: L'Homme, tome 5 n°2. pp. 126-132, 1965.

SANTOS, Arildo Colares dos. *Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, 119 p., 2018.

SANTOS, Daniel Zanella dos. *Um brasileiro que faz música: considerações sobre o pensamento musical de Hermeto Pascoal*. SIMPEMUS 6, Simpósio de Pesquisa em Música da UFPR, 2013.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. *A paisagem sonora, a criança e a cidade: exercícios de escuta e de composição para uma ampliação da idéia de música*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2006.

SCHAEFFER, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay Across Disciplines* ; tradução de Christine North e John Dack : University of California Press, 2017.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora* ; tradução Marisa Trench Fonterrada. - 2.ed. - São Paulo : Editora Unesp, 2011.

SIMÃO, João Paulo – *Música corporal e o corpo do som: um estudo dos processos de ensino da percussão corporal dos Barbatuques*. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade de Campinas, 2013.

TÁVORA, Franklin. *O matuto: crônica pernambucana*. Rio de Janeiro : Garnier, 1902. Disponível em: <http://www.culturatura.com.br/obras/O%20matuto.pdf> . Acesso em 20 de junho de 2023.

VASCONCELOS, Naná. *Naná Vasconcelos e sua sinfonia das águas*. Rádio Cultura Brasil 1200kHz: 03 jun. 2011. Entrevista concedida a Danilo M. Martinho. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/galeria/arquivo/nana-vasconcelos-e-sua-sinfonia-das-aguas> . Acesso em 16/09/20..

VIANNA, Hermano. *Música do Brasil*. Fotos Ernesto Baldan : Editora Abril, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

ZEMP, Hugo. *Study guide: 'Are 'are Music and Shaping Bamboo*. With a supplement of 2013 to the original booklet published in 1993 and included in the VHS cassette package distributed as the *Society for Ethnomusicology Audiovisual Series no. 1*.

## Filmografia

'ARE 'ARE music. Direção de Hugo Zemp. Documentary Educational Resources, 1979. 2 DVDs, cor (141 min).

BATTERIES Dogon: Éléments pour une étude des rythmes. Direção de Gilbert Rouget, Jean Rouch e Germaine Dieterlen, 1966. A partir da pesquisa de Germaine Dieterlen. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=BCXPawERK3c&ab\\_channel=Invocat](https://www.youtube.com/watch?v=BCXPawERK3c&ab_channel=Invocat). Acesso em 14 de outubro de 2020.

IBURI - Trompete dos Ticunas. Direção de Edson Tosta Matarezio Filho. 2014. NTSC, cor (15 min). Disponível em: <https://vimeo.com/108367090>. Acesso em 18 de setembro de 2021.

SCIOLA Oltre La Pietra. Direção de Franco Fais, 2010. Disponível em <https://youtu.be/lkq33RNZpL4>. Acesso em 25 de junho de 2023.

TAMBORES de Agua – Un encuentro ancestral. Direção de Clarissa Duque, 2009. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=x5si0m2yklc&ab\\_channel=AWAProductions](https://www.youtube.com/watch?v=x5si0m2yklc&ab_channel=AWAProductions). Acesso em 16 de setembro de 2020.

VANUATU Women's Water Music. Direção de Tim Cole, 2014 - parte integrante da tese de doutorado de Thomas Joseph Dick - *Reconciling (kastom), tourism, and art in the Pacific : the case of the Leweton Cultural Group and "water music"* (2017). Disponível para compra em: <https://theplanet spins.vhx.tv/products/vanuatu-women-s-water-music>. Acesso em 11 de abril de 2022.

HERMETO Pascoal – Musicien de la Nature – Direção de Belisário França : Synapse Comunicação RJ, Verão Filmes SP, 1990.

PAULINHO DA VIOLA – Meu Tempo é Hoje. Direção de Izabel Jaguaribe : VideoFilmes, 2004.

O CATEDRÁTICO do Samba – Direção de Noel Carvalho e Alessandro Gamo, 1998. Disponível em <https://youtu.be/LoJCy4qACsk>. Acesso em 20 de maio de 2023.

## Discografia

DONA EDITH DO PRATO. *Vozes da Purificação*. 2007. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=X8W5I2Wf4OY&ab\\_channel=J.Velloso](https://www.youtube.com/watch?v=X8W5I2Wf4OY&ab_channel=J.Velloso) . Acesso em 13 de maio de 2022.

IGOR CARACAS. *Cada Passo*. YB Music. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/n7Pvnt5Dyvc> . Acesso em 09 de agosto de 2023.

IGOR CARACAS. *Árvore a Menos*. YB Music. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ZuR6g7EbnWQ&ab\\_channel=IgorCaracas](https://www.youtube.com/watch?v=ZuR6g7EbnWQ&ab_channel=IgorCaracas) . Acesso em 05 de novembro de 2021.

IGOR CARACAS. *Quem Se Aproxima*. YB Music. 2022. Disponível em: <https://youtu.be/2MUwdEV96kg> . Acesso em 18 de agosto de 2022.

MESTRES NAVEGANTES. *Samba de Roda*. Produzido por Betão Aguiar. 2017. CD (79 min).

MESTRES NAVEGANTES. *Samba Rural, Bataques e Tiranias*. Produzido por Betão Aguiar. 2017. CD (76 min).

NANÁ VASCONCELOS. *Sinfonia e Bataques*. 2010. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=lbHvRflqvR0&ab\\_channel=2666-TheArtOfListening](https://www.youtube.com/watch?v=lbHvRflqvR0&ab_channel=2666-TheArtOfListening) . Acesso em 16 de setembro de 2020.

SAMBADORES E SAMBADEIRAS DA BAHIA. *Samba de Lata de Tijuáçu*. 2005. Associação dos Sambabores e Sambeiras do Estado da Bahia (ASSEBA). Disponível em [https://open.spotify.com/album/2odipM6qA2Xbhsn1yS6Nb0?si=Qq4hs\\_jfQ9KTnIE8PONHJg](https://open.spotify.com/album/2odipM6qA2Xbhsn1yS6Nb0?si=Qq4hs_jfQ9KTnIE8PONHJg) . Acesso em 02 de março de 2022.

## Anexos

### **A. Possíveis relações entre Percussão, Foley, objetos do cotidiano e materiais naturais: a busca por sonoridades**

Aqui seguirão algumas reflexões sobre as relações entre Percussão e Foley de cinema que surgiram durante a disciplina de Sound Design [*Projeto de Som - A Construção da Trilha Sonora no Cinema Narrativo Ficcional* (CTR5203)] ministrada pelo Prof. Dr. Eduardo Simões dos Santos Mendes na Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Lá falou-se bastante sobre as várias vertentes de atuação do Som no Cinema. Também sobre as particularidades de cada item na divisão do som do cinema entre Voz, Música e Ruído.

Dentre elas, o Foley, ou Ruído-Sala - desenvolvido pelo sonoplasta Jack Donovan Foley (1891-1967) e caracterizado pelos sons construídos na pós-produção de um filme referentes às ações, objetos, personagens, ruídos e o que sonoramente pode advir dessas interações -, me chamou especial atenção. Como expliquei no início deste capítulo, aprendi a tocar percussão ainda criança usando os objetos presentes em casa: bancos de plástico, panelas, tapaués etc. Assim criei especial afeto sonoro e musical pelos diversos materiais presentes ao meu redor, sempre tocando e procurando conhecer suas sonoridades. Sinto que isso me proporcionou um certo conhecimento acerca dos sons de diferentes tipos de materiais como madeira, metal, plástico, couro, folhas; e tipos de objetos: densos, moles, duros, suspensos, apoiados, com tampa, sem tampa etc. Além de auxiliar o meu desenvolvimento tátil, que me foi útil para alcançar os sons desses objetos e também para tocar instrumentos convencionais.

Ao entender que o trabalho de um artista de Foley é, a princípio, reproduzir sonoramente o que está acontecendo na cena de um filme – por exemplo, os sons gerados por uma personagem preparando um café –, me veio à mente a possibilidade de uma relação entre a prática do Foley e o fazer percussivo musical, pelo qual enveredei a partir dos sons de objetos de uma cena caseira. Ambas atividades trabalham com a sonoridade de diferentes matérias; ambas compreendem formas distintas de tocar algo gerando inúmeros e variados sons que muitas vezes se distanciam do objeto original.

Então surgiu a pergunta: que relações, aproximações e distanciamentos podem existir entre Percussão e Foley?

Para entender melhor e buscar responder a essas perguntas, convidei dois artistas de Foley em grande atividade hoje no cinema brasileiro: Guta Roim, de São Paulo-SP, e Felipe Burger Marques, de Porto Alegre-RS. Ambos toparam participar de uma entrevista comigo na qual fiz as seguintes perguntas:

- 1- Ao assistir a uma cena na qual você produzirá sons de foley, você imagina os sons a partir dos objetos em cena? Nesse caso, os sons são produzidos com objetos semelhantes aos que aparecem no vídeo ou não?
- 2- De que maneira os diferentes tipos de materiais e suas diversas sonoridades entram na sua criação na hora de gravar os sons de um filme?
- 3- Você utiliza objetos do cotidiano ou materiais naturais (folhas, água, frutas, madeiras, pedras etc) na sua construção sonora? Que outros materiais que não são objetos do cotidiano nem orgânicos são mais frequentemente utilizados nos seus trabalhos? (Por exemplo, panos, plástico etc).
- 4- Um(a) artista de foley necessita de noção rítmica?
- 5- Você acha que o seu trabalho como artista de foley dialoga de alguma forma com música e, em especial, com a percussão? Se sim, como? Se não, por quê?
- 6- Na percussão, o gesto (das mãos, dos braços ou dos pés e pernas) é considerado algo fundamental para a produção sonora e para a manutenção rítmica. No foley, o gesto é importante? Se sim, de que forma?
- 7- Você utiliza sons de bibliotecas pra somar ao material que gravou no estúdio? Se sim, com que finalidade, geralmente?

Daqui em diante buscarei colocar em diálogo as respostas de ambos artistas além de contribuir com algumas percepções minhas sobre as perguntas e as respostas.

**1- Ao assistir a uma cena na qual você produzirá sons de foley, você imagina os sons a partir dos objetos em cena? Nesse caso, os sons são produzidos com objetos semelhantes aos que aparecem no vídeo ou não?**

A proposta desta pergunta foi entender se uma intenção realista no som do cinema atravessa o que estou chamando de *real em si* para alcançar o *real em som*. E como esse *real* pode ser relativo, onde por vezes se atinge uma sonoridade mais crível de algo através de um objeto bem distinto do original. Por exemplo, uma grama gravada para representar um som de grama – *real em si* – em contraponto a um som de grama extraído de uma fita cassete – *real em som* –, como exemplifica o entrevistado Felipe Burger Marques ao contar que usa fita cassete para fazer sons de grama e de fogo.

Michel Chion nos levanta uma diferença entre *reprodução* e *representação*. Segundo ele, “na questão da função realista e narrativa dos sons diegéticos<sup>95</sup> – voz, música, ruídos –, a noção de *representação* opõe-se à de *reprodução*”. (CHION, 2008, p. 88). Completa afirmando que:

Por outras palavras, no cinema, o som é reconhecido pelo espectador como verdadeiro, eficaz e adaptado; o espectador não se preocupa se reproduz o som que faz na realidade o mesmo tipo de situação ou de causa, mas se representa (ou seja, traduz, exprime) as sensações associadas a essa causa. (CHION, 2008, p. 89)

A partir disso, podemos convencionar que o realismo sonoro tratado pelos artistas de foley aqui entrevistados estará mais ligado às sonoridades e sensações do que a realidade do objeto em si. Felipe Burger Marques, respondeu à primeira pergunta:

Sim, sempre procuro ser fiel ao que aparece, principalmente sonoramente. A coisa mais importante é ter uma referência sonora do que está sendo representado. Tanto a referência do *sound designer* quanto do próprio *foley artist* sobre o objeto, ou até do som direto. Quando não conheço o som, faço pesquisas, sobre o som da pisada na neve, por exemplo. A tendência é fazer o som o mais real possível. Se eu tiver o objeto que está em cena, perfeito. Tudo depende do que o cliente quer, se quer uma coisa hiperreal, realista. O bom Foley é o que não parece ser Foley, que parece som direto.

**Felipe Burger Marques**, comunicação pessoal em 20/12/21.

---

<sup>95</sup> Sons diegéticos são os sons que estão dentro do filme, na diegese, como a voz dos personagens e os ruídos decorrentes das cenas ou até as músicas que os personagens escutam em seu aparelho de som, por exemplo. Sons não-diegéticos são os sons que não fazem parte do mundo dos personagens, da cena em si, mas que estão no filme como algo externo: é o caso da trilha musical ou de uma narração em *off*.

A artista de foley paulistana Guta Roim contribui com o assunto levantando que

O trabalho do foley é criar ou recriar todas as movimentações e interações das personagens, sejam elas humanas, animais ou criaturas. Recriamos sons o mais próximo possível da realidade daquela obra. Mesmo que seja algo que não existe, a gente precisa aproximar o máximo possível do que a gente acredita que seja aquele som. Mas cada obra tem a sua linguagem. Antes de pensar no material, precisamos ter uma conversa com o supervisor de som para entender o que a pessoa espera do filme. Se é uma comédia romântica, os sons são cotidianos, da vida real. Temos que chegar o mais próximo possível do que as pessoas reconhecem desse som. Para esses casos, tento usar os materiais mais fáceis, cotidianos. Filmes de herói, filmes de luta: o cinema já criou uma linguagem sonora que não é o som real. Mas aí eu tenho que chegar o mais perto daquele som que não é o real para ser o real (risos). O que é o exemplo da espada: a espada não faz aquilo, mas para ela ter um super poder precisa ter aquele som, precisa ser grande.

**Guta Roim**, comunicação pessoal em 22/12/21.

## **2- De que maneira os diferentes tipos de materiais e suas diversas sonoridades entram na sua criação na hora de gravar os sons de um filme?**

Foi a partir do despertar para a vastidão de sonoridades presentes ao meu redor que me iniciei no universo percussivo e comecei a entender os resultados sonoros dos encontros entre matérias a partir do nosso toque, da forma como nos comunicamos com elas. E isso aconteceu a partir da minha curiosidade e inquietude musical diante do mundo. Pensando nisso, busco compreender como isso se dá para esses artistas de foley, como eles imaginam os sons e as matérias para alcançá-los e as trazem para dentro do filme em constante diálogo com a cena. Guta Roim conta que é através de uma

Busca e grande interesse pelos objetos. A gente vai nos lugares e mexe nas coisas igual criança, não perdemos o tato pra isso. Tem uma coisinha ali com somzinho a gente já tá olhando, cutucando, pedindo. Reparar nos sons da casa, das coisas das pessoas. Eu uso tudo. Tudo o que eu encontrar e puder, eu uso. Compro várias coisas com texturas diferentes. A gente acaba tendo esse acúmulo de materiais para usá-los sempre. É muito comum, para uma movimentação ou um objeto, somarmos camadas de som: por exemplo, uma carroça. A gente faz somas de som. Tem uma madeira que range; É uma estrada de paralelepípedo? Então vai fazer “pá pá pá pá pá”... o animal que leva a carroça tem corrente? Vai ter mais a somatória da corrente. É um pneu de borracha? Vou usar uma borracha. Se o chão tem pedrinhas, eu preciso criar o som das pedrinhas? O que eu vou usar também depende do que aquilo me pede. Vamos criar coisinhas por coisinhas para fazer a somatória da movimentação e do objeto final. Junção de materiais para fazer o som final.

**Guta Roim**, comunicação pessoal em 22/12/21.

Felipe Burger Marques conta que os diferentes tipos de materiais e sonoridades entram na sua criação a partir de

Maluquices da cabeça mesmo, das ideias. Tentativa e erro. Tem muita coisa no estúdio, mas eu sempre assisto o filme antes pra ver se há algo que não tenha no estúdio. Às vezes eu penso numa coisa pra levar pro estúdio e chego lá e não funcionou. Aí tem que inventar outra coisa pra solucionar esse som. Faço testes, às vezes usando várias camadas. Até para sugerir: “opção 1 com madeira; opção 2 com metal; vidro com metal etc”. Vai tentando e ver o que fica melhor. Som de uma queda: som pesado, saco de pancada caindo no chão (som grave) (que pode ser no asfalto, na madeira, no cimento, a depender da cena) e membros do corpo (som agudo), gravados separadamente.

**Felipe Burger Marques**, comunicação pessoal em 20/12/21.

**3- Você utiliza objetos do cotidiano ou materiais naturais (folhas, água, frutas, madeiras, pedras etc.) na sua construção sonora? Que outros materiais que não são objetos do cotidiano nem orgânicos são mais frequentemente utilizados nos seus trabalhos? (Por exemplo, panos, plástico etc.).**

Apesar desta pergunta ter sido bem contemplada nas outras respostas, trarei aqui as respostas deles a fim de ilustrar alguns exemplos de construção sonora que Guta e Felipe trouxeram. De fato, objetos do cotidiano e materiais naturais como frutas, verduras, dentre outros, são amplamente utilizados por artistas de foley, porém o mais valioso dessas resposta me parece ser as combinações que cada artista usa para encontrar aquele som necessário para a cena.

Costumo dizer em minhas práticas pedagógicas que a percussão consiste no encontro entre duas, ou mais, matérias. Uma encontra a outra e resulta em um som. Portanto, se eu altero uma delas, já se altera metade dessa sonoridade. Daí podemos supor, ou experimentar, as inúmeras combinações e resultados sonoros possíveis. Veremos, então, alguns exemplos trazidos pelos nossos entrevistados:

Uso muita fruta, verdura para fazer som de meleca, para cenas de cirurgia, por exemplo. Macarrão, salsão, para ossos. Lápis também. Na série Spectros, tinha um personagem que ficava estralando o pescoço o tempo inteiro, usamos várias verduras para fazer esses estralos de pescoço. Proteína animal eu evito ao máximo usar porque acho um desperdício. É muito comum a gente gravar tecido. Existem muitos sons que estão no nosso cotidiano que a gente não percebe, só quando tem som engraçado. Não percebemos, mas quando não estão ali nos causam estranhamento. Tudo que tem som no nosso dia-a-dia e não está ali, faz falta. **Guta Roim**, comunicação pessoal em 22/12/21.

---

Sim. O estúdio parece uma casa de acumuladores. Santa bagunça. Separo as coisas do estúdio por material: metal; correntes; relógios; madeiras etc. Uso toalha de camurça molhada para fazer um som de gosma perfeito. Passos em coisas encharcadas, lamas. Porque ela retém mais umidade que um pano. Uso muita fita cassete para fazer som de grama, de fogo, dentro de fronha de travesseiro para filtrar as frequências altas. Fita 1/4 de polegada para mato seco. Fita vhs som de folha seca. Coquinho pra fazer som do cavalo etc.

**Felipe Burger Marques**, comunicação pessoal em 20/12/21.

Retomo, então, para falar sobre a **Percepção Sonora Percussiva**, relativa aos materiais e seus timbres, tratada anteriormente neste capítulo. Um tipo de percepção ainda não reconhecida nos redutos musicais de prática e ensino e igualmente ignorada por alguns músicos que entendem o sistema temperado de notas como o absoluto da percepção musical e sonora.

Esta sensibilidade auditiva específica se me apresenta como uma interseção relevante entre percussionistas (e outros músicos que ultrapassam as instituições dos instrumentos convencionais) e artistas de foley. Ambas práticas requerem uma noção preciosa das sonoridades de diversos tipos de materiais em suas mais variadas formas e possibilidades.

O que faz Guta Roim representar um som de osso com macarrão e lápis? O que impulsiona Felipe Burger Marques a utilizar uma fita cassete para soar como grama e fogo? Antes de tudo, um vasto conhecimento sonoro advindo de uma exploração sonora diversa em materiais e possibilidades de combinação. Depois, uma prática extensa junto a esses objetos, fazendo-os soar de amplas maneiras, juntos ou separados.

Ao entender que o artista de foley é uma espécie de “dublê sonoro” das movimentações de um filme, perguntei-me – e em seguida lhes perguntei – se uma noção rítmica se faz necessária tendo em vista que ritmo abrange muito mais do que a música. Falo aqui do ritmo regular, que tem a ver com uma pulsação definida, com repetição e movimento recorrente. Algo que acontece em várias ocasiões do dia-a-dia das pessoas, sem que elas percebam que estão fazendo algo ritmado. E isso, na minha opinião, enquanto percussionista, está relacionado diretamente com música num sentido mais profundo que compreende a música como algo integrado ao ser humano e não só,

também presente na vida de vários seres terrestres. Como afirma Teca Alencar de Brito, “seres humanos são - também - seres musicais. Seres que redimensionaram (e redimensionam) sua relação com o ouvir, criando significados e sentidos por meio de formas sonoras; criando territórios” (BRITO, 2007, p. 18).

A partir dessa concepção musical do ser humano, há de se imaginar que as movimentações cotidianas relacionam-se, de alguma forma, com música. E uma dessas formas habita os ritmos do dia-a-dia. Sendo assim, fiz aos meus entrevistados duas perguntas falando mais diretamente sobre música e eles me responderam:

#### **4- Um(a) artista de foley necessita de noção rítmica?**

Tem que ter uma noção rítmica. Se eu soubesse dançar, pelo menos as cenas de dança, de passos, eu me daria melhor. Aí tem que ouvir a música, tentar dançar no ritmo. E se aparece um pé em primeiro plano, tu vai tentar fazer como tá ali na tela. Para fazer sons de pés, passos e danças, faço vestindo o sapato. Com um pé ou dois pés dependendo da leveza que tenho que pisar. Uma das coisas mais difíceis é fazer os passos de um bêbado, exatamente por não ter uma cadência firme, um ritmo. Provavelmente essa seção de foley vai ser toda picotada por ser muito difícil de fazer o *sync* na cena inteira. Por exemplo, no filme *Depois Daquele Baile*<sup>96</sup>, tem uma cena do Lima Duarte e do Marcos Caruso bêbados num plano sequência enorme, aquilo foi tenebroso de fazer (risos).

**Felipe Burger Marques**, comunicação pessoal em 20/12/21.

---

Não tenho nenhuma afinidade com música. Muita gente que trabalha com pós de som tem relação com música, mas eu não tenho. Duas coisas que me ajudaram muito a ter ritmo foi ter feito ballet por muito tempo e capoeira. A capoeira e o ballet me ajudaram muito a fazer foley, a seguir fisicamente a música. Porque ambos exigem essa noção física- rítmica de acompanhar o som; em ambos você precisa prestar atenção em certas cópias, né: no ballet, a professora fazia e eu tinha que fazer igual; na capoeira, na verdade, eu tenho que entrar em sintonia com a pessoa pra fazer igual só que diferente e, apesar de ser uma arte marcial, exige muito gingado, muito mesmo. Se eu entendi como aquela pessoa se move, o que ela pensa, o que está acontecendo. Mas teria me ajudado muito se eu tivesse relação com música.

**Guta Roim**, comunicação pessoal em 22/12/21.

#### **5- Você acha que o seu trabalho como artista de foley dialoga de alguma forma com música e, em especial, com a percussão? Se sim, como? Se não, por quê?**

---

<sup>96</sup> *Depois Daquele Baile*, filme dirigido por Roberto Bomtempo (2005).

Eu preciso entender como aquele objeto vai soar, reverberar. A interação do nosso corpo com aquele objeto é sonora. Eu saio batucando tudo, saio cutucando tudo como um percussionista para saber como aquilo soa. Contato de um material com outro. A mistura de elementos, materiais em contato com o outro, por exemplo, couve com couro. Mas no sentido da música em geral, aí já não sei. A gente aprende todo dia porque colocamos materiais diferentes em contato o tempo inteiro. Aprendendo todo dia como criar coisas novas.

**Guta Roim**, comunicação pessoal em 22/12/21.

---

Depende se no filme os personagens estão dialogando com a música do filme. Se os personagens estão agindo com a música, dialogando com a música, os passos ou algum som relacionado àquela música, sim. Se eles estiverem dançando, por exemplo, dialoga. Exemplo de um filme chileno (Romance Policial, de Jorge Durán) que tinha uma dança com esporas que eu tive que fazer o som das esporas para dar a continuidade do filme. Tinha o som direto (daí que eu peguei a referência para fazer algo muito parecido com o som direto. Felizmente eu tinha umas platinelas e deu pra fazer um som bem parecido com o original.

**Felipe Burger Marques**, comunicação pessoal em 20/12/21.

**6- Na percussão, o gesto (das mãos, dos braços ou dos pés e pernas) é considerado algo fundamental para a produção sonora e para a manutenção rítmica. No foley, o gesto é importante? Se sim, de que forma?**

Os gestos corporais compõem uma parte da gama de recursos comunicativos praticados pela humanidade. Muitos gestos, variando-se ao redor do mundo, podem expressar ideias sem sequer usar palavras. Gestos podem também alcançar a música através dos movimentos dotados de uma intensão musical. A depender do gesto gerador pode-se chegar a distintas sonoridades: mais fortes ou mais fracas, timbres agudos, médios, graves e assim por diante.

Segundo Hatten, o gesto humano

(...) inclui características que podemos associar a uma musicalidade fundamental partilhada por todos: a capacidade de perceber e reproduzir grosseiramente, características de conformação rítmica, temporização, contorno de altura e intensidade” (HATTEN, 2010, p. 1 apud CHAIB, 2012, p. 37).

Além disso, um gesto pode carregar consigo uma dramaticidade condutora da interpretação desejada pelo músico. Compreendendo isso, e sabendo que o *foley artist* é o intérprete sonoro dos personagens em cena - que trazem em seus gestos corporais suas dramaticidades para cada cena - levanto aqui a questão sobre se o gesto é importante para a arte do foley. Guta Roim me responde:

O tempo inteiro. Ninguém se move igual a ninguém. Cada um tem um tique, tem um jeitinho de se mover e de se expressar. O estado de espírito também influencia no gesto no som. Se o personagem está bravo vai pisar mais pesado, vai se mexer mais bruscamente; se o personagem vai pedir desculpas, vai pisar mais pianinho, levezinho, titubeando. A gente tenta seguir a personagem o mais próximo daquilo que ela é. A intensidade com que eu faço as coisas também muda o som: sons completamente diferentes com o mesmo material a partir da conotação, da interpretação. Por exemplo, toque de mão no braço pode ser leve ou tapas. Sons de passos podem ser completamente diferentes a depender das personagens.

**Guta Roim**, comunicação pessoal em 22/12/21.

Além disso, ao responder outra pergunta, Guta trouxe um exemplo de quando ela gravou os sons de uma cena em que o personagem manuseava um bife de carne. Para interpretar sonoramente essa cena, em vez de usar um pedaço de carne (ela já tinha mencionado que não gostava da ideia de desperdiçar uma comida cara para gravar som) ela utilizou a própria mão. Para isso, valeu-se uma interpretação na qual deixou a mão muito mole, o que para mim flerta diretamente com essa noção gestual-sonora aplicada ao foley. Felipe Burger Marques também contribuiu neste sentido e trouxe o gesto como recurso interpretativo ao afirmar que o som de "uma pessoa caminhando no corredor e que vai arrombar uma porta é diferente de uma pessoa chegando cansada do trabalho" e que "um tapa nas costas, cumprimentando, é diferente de um tapa com raiva".

**7- Você utiliza sons de bibliotecas pra somar ao material que gravou no estúdio?  
Se sim, com que finalidade, geralmente?**

A última pergunta estava relacionada a forma como os artistas de foley alcançavam o resultado final dos seus trabalhos buscando abordar também as possibilidades sonoras acústicas, que foram todas mencionadas até aqui, e eletrônicas. Se eles valiam-se de recursos eletrônicos de samples, efeitos sonoros para somar a suas gravações, ou até mesmo sons gravados acusticamente, mas presentes em bancos de sons. Porém ambas as respostas foram negativas no sentido de banco de sons comprados, ou seja, eles mesmos produzem seus sons. Muitas vezes adicionam várias camadas de som, em *tracks* diferentes para atingir o timbre desejado, mas sempre partindo de sons acústicos gravados com microfones. Vale ressaltar que a maneira como se grava, o posicionamento do microfone, assim como o tipo do mesmo, influenciam fortemente no resultado sonoro. Por exemplo, Felipe fala que para que a fita cassete tenha o som de grama, coloca-a dentro de uma fronha de travesseiro a fim de cortar as frequências mais altas já na gravação. Se necessário, aplica filtros na equalização posteriormente. Fica claro que o som gravado pode ser editado e timbrado digitalmente, mas é gerado acusticamente.

Tanto os recursos acústicos para alteração do timbre do objeto tocado quanto suas possíveis alterações digitais posteriores dialogam diretamente com a prática de gravação de percussão praticadas por mim e por todos os percussionistas que conheço. São inúmeros os recursos possíveis para chegar até o som desejado.

Guta Roim afirma que "a ideia do foley é criar algo para aquela cena, para aquele filme, é especial. Se eu preciso de algo de banco de sons para efeitos etc, converso com o supervisor de som". Felipe Burger Marques, em concordância com essa ideia diz que só utiliza sons já gravados se for do seu próprio banco de sons:

Só uso da nossa própria biblioteca sonora, não de bancos sonoros comprados. Por exemplo, para gravar águas. Tenho um banco de sons de água que eu fiz dentro de uma caixa d'água cheia de 500L, fiz nadando, um monte de tibus, splashes e coisa e tal. Uso como referência às vezes, pra saber como foi gravado. Foi a partir dos bancos de sons que entrei no foley porque estávamos fazendo o desenho de som de um filme (O Cárcere e a Rua, de Liliana Suzbar) usando banco de efeitos, editando no Sound Ideas, mas que não tinha o som dos passos com a chinela de dedo (havaianas) que as personagens usavam. Tivemos que gravar os sons dessas chinelas e a partir daí começamos a fazer foley.

**Felipe Burger Marques**, comunicação pessoal em 20/12/21.

Antes de iniciar este trabalho e ter este proveitoso contato com dois talentosos artistas de foley brasileiros, eu supunha ser esta uma arte que dialogava com a percussão. Pelo menos, com a forma pela qual a percussão surgiu na minha vida: através dos objetos do cotidiano.

A percussão apresenta-se como uma possibilidade musical que transcende a instituição dos instrumentos tradicionais tendo em vista que ela é o encontro de duas, ou mais, matérias mediadas por um gesto musical a partir do toque. Sendo assim, ela pode estar em todo lugar, em todo tipo de objeto ou material. Cabe a nós, seres musicais, entender como nos comunicar com esses objetos e expressar nossa musicalidade através deles.

A percepção sonora que envolve o universo amplo da percussão em objetos e materiais diversos – a que chamei de **Percepção Sonora Percussiva** – me parece a mesma desenvolvida pelos artistas de foley. Em ambas atividades artísticas, a sensibilidade para as variadas sonoridades se faz valiosa ferramenta de trabalho. Aliada a todos os aspectos que levantamos aqui, como tato; noção rítmica e expressão gestual, essa intensa curiosidade acerca dos sons que nos rodeiam e que só se revelam às inquietas mãos comunicativas, alcança sonoridades preciosas para a música e para o cinema.

Muito me alegra constatar que o diálogo entre essas artes de fato existe e pode ser ainda mais aprofundado e explorado, tanto no aspecto artístico de criação quanto no estudo acadêmico. E para além da música, o foley aparenta ter uma relação intensa com a arte dramática. Suponho que artistas de foley sejam dublês sonoros dos atores de um filme. Avante aos sons de fitas, copos, toalhas, frutas, verduras, e tudo quanto habita este mundo, seguimos descobrindo, criando e interpretando através dos sons.

**B. Conteúdos multimídia:**

- Áudio de *Liberdade, Brasil, Mar.* composição coletiva resultante da oficina Percussão Descoberta e Criação em Fortaleza – Ceará, no Centro Cultural Belchior, em setembro de 2019
- Vídeo de encontros da Oficina Percussão, Descoberta e Criação
- Vídeo de Coisas e Sons vol. 6
- Vídeo de Coisas e Sons vol. 5
- Vídeo de Coisas e Sons vol. 15