

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

GEORGE MAIKE DOS SANTOS FERREIRA

*Racatumaratuçama* de Carlos dos Santos:  
**O uso idiomático de instrumentos de percussão  
tipicamente brasileiros, considerações sobre a obra e  
relatos da colaboração entre compositor e intérprete.**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2022



GEORGE MAIKE DOS SANTOS FERREIRA

***Racatumaratuçama* de Carlos dos Santos:  
O uso idiomático de instrumentos de percussão  
tipicamente brasileiros, considerações sobre a obra e  
relatos da colaboração entre compositor e intérprete.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Departamento de Música da Escola de Comunicações  
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção  
do título de bacharel em instrumento percussão.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo de Figueiredo Bologna.

São Paulo

2022

## FICHA CATALOGRÁFICA

Ferreira, George Maike dos Santos

Racatumaratucama de Carlos dos Santos: O uso idiomático de instrumentos de percussão tipicamente brasileiros, considerações sobre a obra e relatos da colaboração entre compositor e intérprete. / George Maike dos Santos Ferreira; orientador, Ricardo Bologna; coorientador, Carlos dos Santos. - São Paulo, 2022.

56 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) –  
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.

Bibliografia

1. Percussão. 2. Percussão Múltipla. 3. Idiomatismo. 4. Obras brasileiras para percussão solo. 5. Maracatu. I. Bologna, Ricardo. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

*“Tambores e corações falam a mesma língua”*

*Autor desconhecido*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, formada por minha mãe e irmãs mais velhas, que além de me criarem, incentivaram meus estudos e acompanham toda a minha carreira como músico e artista.

Agradeço a cada amiga e amigo que estiveram comigo em momentos importantes de minha vida, nos momentos que culminaram no meu ingresso na universidade, na minha permanência, superação e no momento de conclusão deste importante ciclo.

Agradeço e dedico este trabalho a cada professor e professora que me formou como profissional, músico, artista e ser humano.

Agradeço especialmente a banca examinadora, formada por meu orientador Ricardo Bologna, o professor Marcos Branda Lacerda e o compositor e percussionista Carlos dos Santos.

Também agradeço e dedico este trabalho a cada parceiro e parceira percussionista que além de me inspirar, me deram forças para seguir e continuam me apoiando e acompanhando.



## RESUMO

FERREIRA, George Maike dos. *Racatumaratuçama* de Carlos dos Santos: O uso idiomático de instrumentos de percussão tipicamente brasileiros, considerações sobre a obra e relatos da colaboração entre compositor e intérprete. 2022, 56 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

**Resumo:** O uso de instrumentos de percussão tipicamente utilizados na música popular brasileira e inseridos no contexto da música de concerto é o tema central da presente pesquisa. Discutimos acerca das questões idiomáticas, a presença destes instrumentos habitando uma nova linguagem, explorando suas diferentes técnicas e timbres, analisando suas formas de escrita, sugerindo formas de interpretá-los na determinada obra, além de demonstrar as possibilidades de expandir a maneira de tocá-los. Devido a uma percepção da crescente adoção destes instrumentos na música de concerto e a necessidade de difundir obras brasileiras para percussão múltipla, a obra *Racatumaratuçama* do compositor Carlos dos Santos, foi investigada a fim de discutir e fomentar tal tipo de repertório. *Racatumaratuçama*, foi escrita em 2020, para alfaias, caixa, agogô, gonguê e agbês, instrumentos de percussão tradicionalmente utilizados no maracatu de baque virado. Buscamos compreender os processos composicionais, tais como a escrita, as inspirações e intenções musicais propostas na obra e investigamos os processos interpretativos destas, como as técnicas demandadas e suas possíveis expansões, os recursos mecânicos para tocar os instrumentos e a contextualização do uso destes instrumentos, valorizando e fomentando o crescimento de um repertório percussivo com identidades brasileiras.

**Palavras-chave:** percussão brasileira. Idiomatismo. percussão múltipla. obras brasileiras.

## ABSTRACT

**Abstract:** The use of percussion instruments typically used in Brazilian popular music and inserted in the context of concert music is the central theme of this research. We discuss about idiomatic issues, the presence of these instruments inhabiting a new language, exploring their different techniques and timbres, analyzing their writing forms, suggesting ways of interpreting them in a given work, in addition to demonstrating the possibilities of expanding the way of playing them. Due to a perception of the growing adoption of these instruments in concert music and the need to disseminate Brazilian works for multiple percussion, the work *Racatumaratuacama* by composer Carlos dos Santos was investigated in order to discuss and promote this type of repertoire. *Racatumaratuacama*, was written in 2020, for alfaias, snare drum, agogô, gonguê and agbês, percussion instruments traditionally used in maracatu of baque virado. We seek to understand the compositional processes, such as writing, the inspirations and musical intentions proposed in the work and we investigate their interpretative processes, such as the techniques required and their possible expansions, the mechanical resources to play the instruments and the contextualization of the use of these instruments, valuing and encouraging the growth of a percussive repertoire with Brazilian identities.

**Key-words:** Brazilian percussion. Idioms. multiple percussion. Brazilian works.

# SUMÁRIO

<b>Resumo .....</b>	<b>8</b>
<b>Lista de Abreviaturas .....</b>	<b>11</b>
<b>Lista de Exemplos.....</b>	<b>11</b>
<b>Lista de Figuras .....</b>	<b>12</b>
<b>Sumário .....</b>	<b>10</b>
<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
1.1 Sobre a pesquisa.....	13
1.2 Temática e repertório: a escolha da obra e justificativas .....	13
1.3 Metodologia e expectativas .....	15
<b>2. CONTEXTUALIZAÇÃO: O uso de instrumentos de percussão tipicamente brasileiros na música de concerto .....</b>	<b>16</b>
2.1 Os instrumentos de percussão tipicamente brasileiros. ....	16
2.2 Alguns exemplos do uso de instrumentos de percussão tipicamente brasileiros na música de concerto.....	18
<b>3. ASPECTOS DA PERFORMANCE .....</b>	<b>27</b>
3.1 A percussão múltipla e o idiomatismo na percussão .....	27
3.2 <i>Racatumaratu</i> cama – Carlos dos Santos .....	31
3.2.1 Sobre o compositor, a obra e alguns aspectos musicológicos. ....	31
3.2.2 Estrutura formal da obra.....	36
3.2.3 Sonoridades e intenções propostas pelo compositor.....	37
3.2.4 Sugestões/soluções técnico-interpretativas. ....	42
3.2.5 Relatos sobre a colaboração intérprete/compositor.....	45
<b>4. CONCLUSÃO .....</b>	<b>48</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>49</b>
<b>ANEXO A: Partitura completa de <i>Racatumaratu</i>cama – Carlos dos Santos .....</b>	<b>51</b>

## LISTA DE ABREVIATURAS

comp.	compasso.
Ex.	Exemplo.
Fig.	Figura.

## LISTA DE EXEMPLOS

<b>Ex. 1</b> - Partitura de percussão de <i>Uirapuru</i> , de Villa-Lobos .....	19
<b>Ex. 2</b> - Exemplo do Reco-reco em <i>Uirapuru</i> segundo Luiz D’Anunciação.....	20
<b>Ex. 3</b> - Página 4 da grade geral de Rhythmetron.....	21
<b>Ex. 4</b> - Página 15 da grade geral de Rhythmetron.....	22
<b>Ex. 5</b> - Partitura individual de pandeiro e tambores de Rhythmetron.....	23
<b>Ex. 6</b> - Primeira página da partitura de <i>Íris</i> .....	24
<b>Ex. 7</b> - A notação musical de Lunsqui em <i>Íris</i> .....	25
<b>Ex. 8</b> – A bula de <i>Matiz III</i> , ‘ <i>Ciclos</i> ’.....	26
<b>Ex. 9</b> – Os primeiros compassos de <i>Matiz III</i> , ‘ <i>Ciclos</i> ’.....	27
<b>Ex. 10</b> - A sugestão de montagem da percussão d’A História do Soldado por James Blades.....	29
<b>Ex. 11:</b> Transcrição da toada intitulada “Segue Embaixadô”, realizada por Guerra-Peixe.....	33
<b>Ex. 12</b> - A secção inicial de <i>Racatumaratuçama</i> .....	36
<b>Ex. 13</b> - Do compasso 33 ao comp. 36. .....	36
<b>Ex. 14</b> - Do compasso 56 ao comp. 59.....	37
<b>Ex. 15</b> - Do compasso 71 ao comp. 77.....	37
<b>Ex. 16</b> - Do compasso 90 ao comp. 94.....	37
<b>Ex. 17</b> - Os compassos 104, 105 e 106.....	37
<b>Ex. 18</b> - Do compasso 174 ao compasso 177.....	37
<b>Ex. 19</b> - Os compassos 183, 184 e 185 exemplificando o momento final da obra. .....	38
<b>Ex. 20</b> - Os primeiros compassos da obra.....	38
<b>Ex. 21</b> - Do compasso 18 ao comp. 22.....	38
<b>Ex. 22</b> - Os compassos 30, 31 e 32.....	38
<b>Ex. 23</b> - Do compasso 85 ao comp. 89.....	39
<b>Ex. 24</b> - Do compasso 41 ao comp. 44.....	42
<b>Ex. 25</b> - Compassos 107, 108 e 109 de <i>Racatumaratuçama</i> .....	42
<b>Ex. 26</b> - Do compasso 60 ao comp. 64.....	42
<b>Ex. 27</b> - Do compasso 71 ao comp. 77.....	42
<b>Ex. 28</b> - Sugestão da ordem de baquetas no trecho final da obra.....	45

## LISTA DE FIGURAS

<b>Fig. 1:</b> Registros da rainha Dona Santa e de alegorias da nação Elefante.	
Fonte: Batuque Book Maracatu: baque virado e baque solto.....	33
<b>Fig. 2:</b> Maracatu Leão Coroado.	
Fonte: Batuque Book Maracatu: baque virado e baque solto.....	34
<b>Fig. 3:</b> Estandarte e corte da Nação Estrela Brilhante do Recife.	
Fonte: Batuque Book Maracatu: baque virado e baque solto.....	34
<b>Fig. 4</b> – Alfaia. Fonte: Internet.....	39
<b>Fig. 5</b> - Agbê. Fonte: Internet.....	39
<b>Fig. 6</b> - Tarol. Fonte: Internet.....	40
<b>Fig. 7</b> - Gonguê. Fonte: Internet.....	40
<b>Fig. 8</b> - Agogô. Fonte: Internet.....	41
<b>Fig. 9</b> - Sugestão de montagem para <i>Racatumaratuçama</i> . Registro dos autores.....	43
<b>Fig. 10</b> - Baqueta entre as campanas do agogô para execução do rulo. Registro dos autores.....	44

## **1. INTRODUÇÃO**

### **1.1 Sobre a pesquisa**

A presente pesquisa nasce da percepção acerca do uso de instrumentos tipicamente usados na música popular brasileira inseridos no contexto da música de concerto, habitando uma nova linguagem, explorando suas diferentes técnicas e timbres, além de expandir e transformar a maneira de tocá-los. As particularidades apresentadas em cada instrumento e as maneiras apropriadas de tocá-los, serão abordadas ao mesmo tempo em que analisaremos, discutiremos e buscaremos soluções para as propostas de uso de cada instrumento realizadas pelo compositor na obra.

No repertório percussivo brasileiro, ainda precisamos difundir cada vez mais as obras pensadas para solos de percussão múltipla, onde compositor(a) e intérprete combinam sons, técnicas e montagens com diferentes instrumentos sendo executados ao mesmo tempo, como é o caso da obra escolhida. Ao mesmo tempo que é perceptível também o uso cada vez mais frequente de instrumentos que não pertenciam à tradicional música de concerto sendo adotados em obras solo, duos, trios ou grupos de câmara. Em obras com esta característica, compositores e compositoras trazem diferentes timbres dos instrumentos da música popular brasileira para uma nova linguagem, para um novo contexto, possibilitando o encontro entre diferentes universos e novas pesquisas acerca dos perfis dos intérpretes, técnica demandada e desafios deste novo repertório.

As características de escritura destes instrumentos na obra selecionada serão explanadas junto às suas dificuldades técnicas e possibilidades interpretativas, além de valorizarmos as individualidades deste tipo de repertório, fomentando a continuidade desta prática e novas possibilidades no meio percussivo. Esta pesquisa destina-se a intérpretes, compositores(as) e musicólogos(as) que pretendem compreender e explorar a presença de instrumentos de percussão tipicamente usados na música popular brasileira em obras ou performances da música de concerto contemporânea.

### **1.2 Temática e repertório: a escolha da obra e justificativas**

A escolha deste tema deve-se ao fato de o autor imergir nos estudos da percussão popular tipicamente brasileira, na percussão orquestral e da música de concerto contemporânea, desde o início de seus estudos em música. Durante a sua formação na Escola do Auditório Ibirapuera, localizada no parque Ibirapuera, capital de São Paulo, no curso de percussão, frequentava aulas de percussão erudita e de percussão popular, com diferentes

professores, ao mesmo tempo que na Orquestra Brasileira do Auditório, que é um dos corpos artísticos desta escola, precisava exercer o papel de percussionista popular, tocando pandeiro, congas, entre outros instrumentos populares, e também o papel de percussionista erudito, tocando tímpanos, vibrafone, xilofone, etc. Formou-se também pelo curso de percussão da EMESP Tom Jobim (Escola de Música do Estado de São Paulo), tendo contato com importantes professores de diferentes estilos e trajetórias, até chegar em sua graduação na USP (Universidade de São Paulo), ambiente que permite exercer tal perfil, além de expandir tais possibilidades, notáveis nesta pesquisa. Desenvolveu-se então um papel de percussionista híbrido, pois continua emergindo no contexto da percussão popular brasileira ao mesmo tempo em que se desenvolve como intérprete da música de concerto, um perfil cada vez mais recorrente entre os estudantes brasileiros de percussão.

O repertório da música de concerto para percussão tem se desenvolvido ao longo dos últimos anos no Brasil, mas alguns catálogos apontam uma maior quantidade de obras para os instrumentos de teclas (principalmente o vibrafone), enquanto nota-se uma baixa quantidade de publicações de peças para percussão múltipla e pouca difusão das obras existentes. No entanto, compositores(as) e percussionistas tem explorado cada vez mais o uso de timbres novos no universo percussivo, recorrendo a instrumentos até então pouco usados na música de concerto, garantindo uma pluralidade a este repertório. Ao analisarmos e discutirmos uma obra com este viés, estamos instigando a produção de tal repertório, colaborando com a comunidade percussiva na criação e interpretação de novas peças, além de promover uma cultura sempre em movimento.

Ao nos depararmos com a obra *Racatumaratuçama* de Carlos dos Santos (1990), podemos notar diferentes aspectos que as tornam excelentes objetos para tal pesquisa, pois além de se tratar de uma obra de percussão múltipla, possui a presença de instrumentos tipicamente usados na música popular brasileira. A obra é escrita para uma instrumentação totalmente inspirada nos maracatus de baque-virado, como alfaias, caixa, gonguê, agogô e os agbês (xequerês). Tal fator pode nos inferir uma afirmação de identidade brasileira em obras para percussão, assim, o intérprete poderá contar também com a possibilidade de um maior contato com a linguagem e as técnicas destes instrumentos, para explorar e exprimir de forma precisa os sons e as propostas pensadas pelos compositores(as).

*Racatumaratuçama* também nos confere o encontro entre diferentes gêneros musicais, trazendo a linguagem da música de concerto, com o uso de rítmica complexa, métrica variada, modulações rítmicas, poliritmias, combinando-se aos timbres, elementos advindos do maracatu e maneiras diferentes de se tocar os instrumentos populares. As propostas e

combinações rítmicas sugeridas pelo compositor demandam novas maneiras de se tocar tais instrumentos, contribuindo com a expansão de suas técnicas. As características particulares destes instrumentos nos remetem aos seus contextos típicos, devido aos movimentos usados para toca-los ou aos timbres explorados, além da possibilidade de aproveitamento da linguagem musical do próprio instrumento com uma nova roupagem.

A inserção de instrumentos tipicamente brasileiros no repertório da música de concerto para percussão aponta uma constante demanda de adaptação e aprendizados, onde possivelmente alguns intérpretes se deparam com instrumentos que nunca tiveram contato, além de colaborar para uma mudança na instrumentação adotada para os concertos e recitais, já que os instrumentos populares somam-se aos já tradicionais instrumentos da música de concerto, possibilitando também que os perfis de percussionistas estudantes da música popular entrem em contato com uma nova linguagem através do domínio de seus instrumentos.

### **1.3 Metodologia e expectativas**

**Análise do uso dos instrumentos populares na obra:** A partir da partitura da obra, refletiremos e discutiremos acerca das propostas de uso dos específicos instrumentos típicos da percussão popular brasileira, a adaptação de escrita e as sugestões e intenções do compositor.

**Abordagem dos elementos musicais:** Explanaremos quanto às inspirações para o uso de cada instrumento na obra, quanto ao uso dos elementos advindos do gênero musical do qual tais instrumentos pertencem, quais características se mantiveram quanto ao contexto musical típico dos instrumentos ou as novas possibilidades linguísticas que foram propostas.

**Abordagem dos timbres/instrumentos:** Faremos observações referentes à demanda timbrística da obra, bem como as formas das quais os sons foram combinados na montagem, assim como a análise das possibilidades para alcançar os timbres propostos. As possibilidades interpretativas serão debatidas de encontro com as propostas do compositor.

**Abordagem técnica e montagens:** Faremos comparações entre formas de segurar as baquetas, movimentações do corpo e uso de mecanismos que garantem a possibilidade de execução da obra, para refletirmos sobre caminhos que facilitem uma releitura plena da mesma.

**Contextualização do instrumento em análise:** Traremos um breve panorama quanto ao contexto histórico, social e musical dos instrumentos em questão, utilizados na obra, assim como as principais técnicas para tocá-los, a fim de entendermos o que se manteve da linguagem dos instrumentos em cada peça e como se dá a expansão do idioma destes instrumentos, a partir das sugestões dos compositores ou soluções do interprete.

Pretendemos propor soluções interpretativas para a obra nas questões técnicas, explanando as formas de segurar e movimentar as baquetas, a ordem de uso das mesmas de acordo com fraseados propostos e movimentações adequadas das mãos ou dos pés ao longo da interpretação, além das questões de montagem dos instrumentos, sugerindo disposições adequadas às melhores formas de tocá-los. Pretendemos sugerir também os mecanismos de suspensão de determinados instrumentos e baquetas adequadas para sua execução, refletindo também sobre as formas de extrair determinados timbres próprios dos instrumentos ou propostos pelos compositores.

Faremos comparações entre as diferentes formas de uso dos instrumentos populares, onde eles desempenham diferentes funções em determinados momentos da obra. Podendo exercer o papel de protagonista, explorados de forma central na obra e em outros momentos exercendo um papel de coadjuvante, assumindo a função de acompanhamento de um discurso principal.

Valorizamos o crescimento do uso de instrumentos típicos da percussão popular brasileira em obras da música de concerto, fomentando a produção de peças que caracterizam uma identidade de música contemporânea com referências brasileiras.

## **2. CONTEXTUALIZAÇÃO: O uso de instrumentos de percussão tipicamente brasileiros na música de concerto**

### **2.1 Os instrumentos de percussão tipicamente brasileiros**

Traremos como instrumentos típicos da percussão brasileira, aqueles que são próprios dos gêneros musicais do Brasil, característicos dos ritmos que compõem estes gêneros, que estão intrinsecamente ligados às manifestações culturais deste país e que representam estes determinados movimentos musicais.

Ao consultarmos a descrição de instrumentos como estes no *Dicionário de Percussão* de Mário D. Frungillo (2003, p.6, p.39, p.273), percebemos que há sempre uma explicação

prévia sobre em que gênero musical o instrumento é mais tocado, como nos exemplos a seguir:

**agogô** Idiofone percutido e de choque, substantivo masculino, plural = agogôs – (...) De origem africana, difundiu-se muito na música brasileira, sendo instrumento essencial no “maracatu”, “afoxé” e bastante utilizado em outros estilos como o “samba” (...).

**berimbau (1)** Cordofone percutido, substantivo masculino, plural = berimbaus - (...) Apesar de ser um instrumento de poucos recursos e identificado com a dança-jogo da ‘capoeira’, tem sido esporadicamente utilizado em música erudita. Na ‘capoeira’ é usado pelo menos um instrumento, e na ‘capoeira’ estilo ‘Angola’ três deles, denominados “gunga” (grave), “médio” (médio) e “viola” (agudo), geralmente com tamanhos correspondentes à altura do som (...).

**reco-reco de metal** Idiofone raspado, substantivo masculino – (...) Instrumento similar ao “reco-reco”, em que as ranhuras são feitas num objeto de metal ou com objetos de metal que se prestem a ser raspados. Um deles, que se tornou comum em “escolas de samba” por sua potência sonora, é feito com um recipiente retangular de metal tendo cerca de 12” de comprimento (...).

É importante ressaltarmos que a confecção de alguns destes instrumentos, em muitos casos, acontece de forma artesanal pelos próprios instrumentistas, como é o caso da alfaia:

**Alfaia s.f.** Também chamada, por alguns, de bombo ou zabumba. Seu uso mais conhecido é no maracatu, com timbre característico, frases sincopadas e ritmo marcante. Além disso, é também encontrado nos cocos, cirandas e outros gêneros tipicamente nordestinos. O instrumento seria classificado como um membranofone que é percutido diretamente, tubular, cilíndrico, com membrana dupla, porém, só a membrana superior é tocada. Sua classificação é 211.212.11. Geralmente, seu diâmetro pode variar entre 12” e 24”, porém, nos maracatus mais tradicionais, é possível encontrar alfaias de até 30”. Os tambores menores possuem cerca de 13” de altura. (SEIXAS, 2016, s/p).

Para explicar a forma de confecção da Alfaia durante a história, Seixas transcreveu um trecho de entrevista feita com um percussionista, por um canal de televisão:

Em entrevista concedida ao “Programa Diversidade” da TV Cultura, o percussionista pernambucano Sandro Rodrigues, afirmou que escravos provenientes do Congo desembarcavam em Pernambuco e, nas coroações de Portugal, aconteciam os “arrastões”, onde se tinha o maracatu, executados por eles. Ele ainda diz que antigamente, a alfaia era confeccionada com barris de carvalho (utilizados no processo de “envelhecimento” do vinho). Com o passar do tempo, começou a ser utilizado também o tronco da Macaíba (árvore semelhante a Palmeira). Seu tronco oco por dentro, facilitava sua confecção. As peles eram animais e as cordas de sisal. Atualmente, o material de confecção evoluiu, e hoje é muito comum encontrarmos alfaias feitas de compensado. Sandro Rodrigues também conta que, com a difusão do maracatu, a alfaia vem ganhando espaço, e seu uso não se limita aos contextos populares, sendo utilizado em outros meios, como é o caso da Orquestra Sinfônica de Pernambuco. (SEIXAS, 2016, s/p).

Como afirmamos anteriormente, o uso dos instrumentos de percussão tipicamente brasileiros nos remete ao contexto onde cada instrumento está enraizado, à compreensão das

características singulares, aos movimentos técnicos para toca-los ou formas de explorar os timbres apresentados, demandando uma pesquisa intensa sobre o instrumento e o contexto cultural do qual ele é inicialmente pertencente.

O percussionista Luiz D’Anunciação (1928) afirma sobre a importância do reconhecimento destes instrumentos no universo musical acadêmico e salienta a necessidade de uma quebra de preconceito com estes, em notas do autor do livro *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos* (2006, p.9): “(...) cada tambor tem suas particularidades. O colorido tímbrico dos instrumentos é responsável pela plasticidade sonora da percussão. A incapacidade de ouvir e relacioná-los esteticamente demonstra insensibilidade”.

## **2.2 Alguns exemplos do uso de instrumentos de percussão tipicamente brasileiros na música de concerto**

Apresentaremos alguns exemplos de inserção destes instrumentos de percussão tipicamente brasileiros em obras sinfônicas, de música de câmara ou para obras solo, que se tornaram marcantes para a história da música brasileira orquestral, do repertório para grupo de percussão ou do repertório solo para instrumentos de percussão.

Foram muitos os compositores brasileiros que no fim do século XIX até o fim do século XX aderiram ao uso inusitado (naquela época) de elementos inspirados nos ritmos tipicamente brasileiros ou dos instrumentos característicos destes ritmos, inserindo um corpo sonoro ou elemento musical até então pouco explorado no ambiente orquestral. Dentre estes compositores, podemos citar: Carlos Gomes (1836 – 1896), Alberto Nepomuceno (1864 – 1920), Villa-Lobos (1887 – 1959), Francisco Mignone (1897 – 1986), Radamés Gnatalli (1906 – 1988), Camargo Guarnieri (1907 – 1993), Guerra-Peixe (1914 – 1993), Cláudio Santoro (1919 – 1989), entre outros. Focaremos em apenas dois exemplos do uso do Reco-Reco inserido na obra de Heitor Villa-Lobos.

Na obra *Uirapuru* de Villa-Lobos, um poema sinfônico composto em 1917, o compositor faz uso inusitado do Reco-reco, propondo uma maneira inovadora de tocá-lo, instigando diferentes maneiras de pensar a execução do instrumento no contexto de orquestra sinfônica.

Duas pesquisas analisaram e discutiram o reco-reco em *Uirapuru*, a fim de investigarem uma forma adequada de atender a demanda específica do compositor na obra. Eduardo Gianesella em sua tese de doutorado intitulada “*Percussão Orquestral brasileira: estudo da inserção do reco-reco no repertório sinfônico de Heitor Villa-Lobos*” (2010).

*problemas editoriais e interpretativos*” (2009), discutiu o uso do instrumento e sugere uma forma de execução, baseando-se em sua experiência como músico de orquestra e na pesquisa do percussionista Luiz D’Anunciação, intitulada “*Os instrumentos típicos brasileiros na obra de villa-lobos*”:

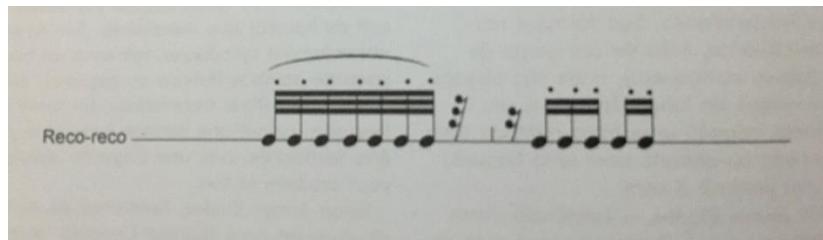
Villa-Lobos faz uso inovador do reco-reco na cifra 9, com a distinção do som raspado e batido. Essa seção merece uma observação especial. Anunciação, em seu esclarecedor livro sobre Villa-Lobos, tece interessante comentário (com exemplo de execução em multimídia) sobre esse trecho 93, embora exista uma outra corrente que defende outra possibilidade de execução. Segundo Anunciação, as sete notas (fusas) com a ligadura e com a observação “raspando”, devem ser tocadas com um único movimento, lento é verdade, para se distinguir as 7 notas (similar ao movimento do arco nos instrumentos de corda). Por outro lado, na frente da palavra reco-reco, o compositor coloca, entre parênteses, a palavra “sonoro”, o que nos leva a crer que o som do instrumento deve ser audível em sua dinâmica *mf*. Quanto às 5 semicolcheias seguintes, está bastante claro, pois o próprio compositor escreve entre parênteses “batendo”. Então temos duas formas diferentes de articulação. A primeira, raspando e a segunda batendo. A segunda corrente defende a idéia de que as 7 fusas devem ser tocadas raspando-se individualmente cada nota, pois na seção o tempo (*Calmo*) é lento suficientemente para permitir essa abordagem e além disso, apesar da ligadura, também existem staccatos sobre cada uma dessas notas, efeito que poderia ser obtido com uma melhor articulação. No caso da primeira opção, que em nossa opinião soa melhor, deve-se utilizar um reco-reco com os dentes mais espaçados, assim como a baqueta utilizada não pode ser do tipo “pente”, ou seja, uma lâmina com cortes serrados em tiras finas, que normalmente é utilizada para se tocar o reco-reco, mas sim uma baqueta roliça simples, de forma a garantir o controle sobre o número exato dos dentes raspados. (GIANESELLA, 2009, p. 118).

A seguir, o exemplo musical a que Ganesella se refere:

Ex. 1 – Partitura de percussão de *Uirapuru*, de Villa-Lobos.

Anunciação (2006), percussionista que investigou cuidadosamente o uso dos instrumentos típicos na obra do compositor, escreveu sobre este trecho de *Uirapuru* no capítulo 4 de seu livro, no item 14. O instrumento RECO-RECO:

Assim como Stravinsky escreveu, acertadamente, em *Le sacre du printemps*, os sinais de articulação para o rasp (reco-reco) disciplinando o modo de tocar, sinais estes até então restritos ao domínio do naipe dos arcos na orquestra, Villa-Lobos, no poema sinfônico *Uirapuru* introduziu duas contribuições didáticas importantes para a técnica do reco-reco: o portato e o staccato percutido.



Ex. 2 – Exemplo do Reco-reco em *Uirapuru* segundo Luiz D’Anunciação.

No exemplo acima, alguns regentes pedem, erroneamente, um movimento rápido nesse grupo em portato transformando as sete notas em uma só. É um equívoco, pois existem regras técnicas para a interpretação do portato (ANUNCIAÇÃO, 2006, p.92).

Gianesella concorda com Anunciação na técnica para tocar as notas em portato, raspando de forma lenta, onde cada dente do instrumento soará uma nota escrita, uma proposta do compositor que explorou uma nova forma de se tocar o instrumento, demandando um estudo com cautela pelo(a) intérprete e garantindo mais uma maneira de se tocar o instrumento, além de solicitar que o reco-reco seja percutido, quando o mais comum do idioma do instrumento, era ser raspado.

Villa-Lobos inovou e estendeu as possibilidades de uso do reco-reco, garantindo uma referência para que as próximas gerações de compositores(as) pudessem explorar e estender estas sonoridades em suas obras, além de experimentar a extensão do idioma de outros instrumentos tipicamente brasileiros.

Entrando no universo percussivo, mas ainda na música de câmara, traremos como exemplo *Rhythmetron*, de Marlos Nobre, peça para grupo de percussão que também explorou o uso de instrumentos como estes, mas também de elementos rítmicos dos gêneros dos quais eles inicialmente pertenciam ou das possibilidades técnicas e sonoras que os instrumentos tipicamente brasileiros podem alcançar. A obra faz uma mescla entre os instrumentos sinfônicos da orquestra com os instrumentos de ritmos populares.

*Rhythmetron* é um ballet escrito por Marlos Nobre para dez percussionistas em 1968, a obra contém instrumentos sinfônicos como pratos suspensos, timpanos, caixa-clara tocada junto com tom-toms e bombo sinfônico, combinados com as sonoridades dos instrumentos populares como o agogô de três campanas, afoxé, reco-reco, cocos, pandeiro popular e os atabaques tocados junto com os bongôs.

É possível identificar a presença da frase rítmica do agogô do ritmo de maracatu ao longo de *Rhythmetron*, como um motivo rítmico caracterizando toda a obra, o compositor pernambucano pode ter se inspirado totalmente no gênero do maracatu de baque virado, a ponto de adotar elementos rítmicos para a obra. A frase é apresentada inicialmente pelo próprio instrumento nos compassos 39 e 40 da primeira linha:

Ex. 3 - Página 4 da grade geral de *Rhythmetron*.

Esta mesma frase apresentada pelo agogô, extraída do ritmo de maracatu é explorada ao longo de *Rhythmetron* por alguns instrumentos, sejam eles populares ou sinfônicos, desta forma, podemos perceber a inspiração em elementos da cultura popular ao longo de uma obra estritamente escrita, como nos moldes da música de concerto. No exemplo a seguir, nota-se a presença da frase do agogô de maracatu no compasso 211 da segunda linha, executada pelo afoxé mas sem variações de altura, uma linha rítmica até então pouco comum para este instrumento, do qual está variando entre notas com e sem acentos para aproximar-se da variação de altura, recurso também usado na terceira linha, executado pelo reco-reco, demandando movimentos de raspagem em diferentes sentidos para manter a acentuação e frase rítmica de forma orgânica. A mesma frase é também tocada pelo pandeiro na quinta linha, variando entre diferentes timbres para aproximar-se das alturas apresentadas inicialmente pelo agogô:

Ex. 4 - Página 15 da grade geral de Rhythmetron.

No exemplo acima, ainda notamos a mesma frase rítmica sendo explorada pelos bongôs na sétima linha, a partir do compasso 211, mas com as alturas invertidas e variações da mesma frase. Os tímpanos também reproduzem tal frase na nona linha, também a partir do compasso 211 e com variações, seguido pelos tom-toms na décima primeira linha, executando a mesma frase a partir do compasso 213. Desta forma, os instrumentos sobrepõem a frase inspirada no agogô de maracatu, mas com variações e combinações, causando uma interessante textura em que se escutam ecos da mesma frase ao fim do primeiro movimento. Este exemplo de recurso composicional, nos apresenta uma extensão possível entre elementos da cultura popular com a música de concerto.

Ainda em *Rhythmetron*, Nobre escreveu de forma inusitada (pensando no ano de 1968) para o pandeiro popular, pois já na segunda linha, o(a) intérprete precisa executar um som *glissando* do grave para o agudo, recurso que o compositor usou ao longo de toda a obra para este instrumento:

**Ex. 5 - Partitura individual de pandeiro e tambores de Rhythmetron.**

*Rhythmetron* é uma importante obra para o repertório de grupo de percussão brasileira, pois além de promover o encontro entre diferentes linguagens, timbres e instrumentos, demandou diversos questionamentos acerca de interpretações para os instrumentos tipicamente brasileiros, propondo também uma referência à cultura popular nas articulações e fraseados dos instrumentos sinfônicos e durante o processo de interpretação em grupo.

Outros compositores contemporâneos de Marlos Nobre também exploraram tais recursos com os instrumentos tipicamente brasileiros em obras de música contemporânea, inspirando as gerações seguintes de compositores(as).

Escolhemos como exemplo de obra solo, *Íris* de Alezandre Lunsqui, que além de explorar os recursos técnicos e sonoros já usados no berimbau, foi além do idioma deste instrumento, estendendo suas possibilidades técnicas e timbrísticas, demandando uma notação cuidadosa, detalhada e específica.

*Íris* é uma peça escrita para berimbau, composta em 2001 pelo compositor Alexandre Lunsqui, ela foi revisada em 2012, e já foi objeto de pesquisa nas teses de doutorado do percussionista e pesquisador Gregory Beyer, a quem a peça foi encomendada, no mestrado do percussionista Matheus Espinha Oliveira, que teve aulas sobre esta peça com Beyer e o trabalho de conclusão de curso do percussionista Fernando Miranda, um dos intérpretes que registrou “*Íris*” em áudio e vídeo, disponível no site oficial do compositor.

Lunsqui fala sobre sua abordagem e intenções com o berimbau em sua tese de doutorado (LUNSQUI, 2009), no trecho a seguir:

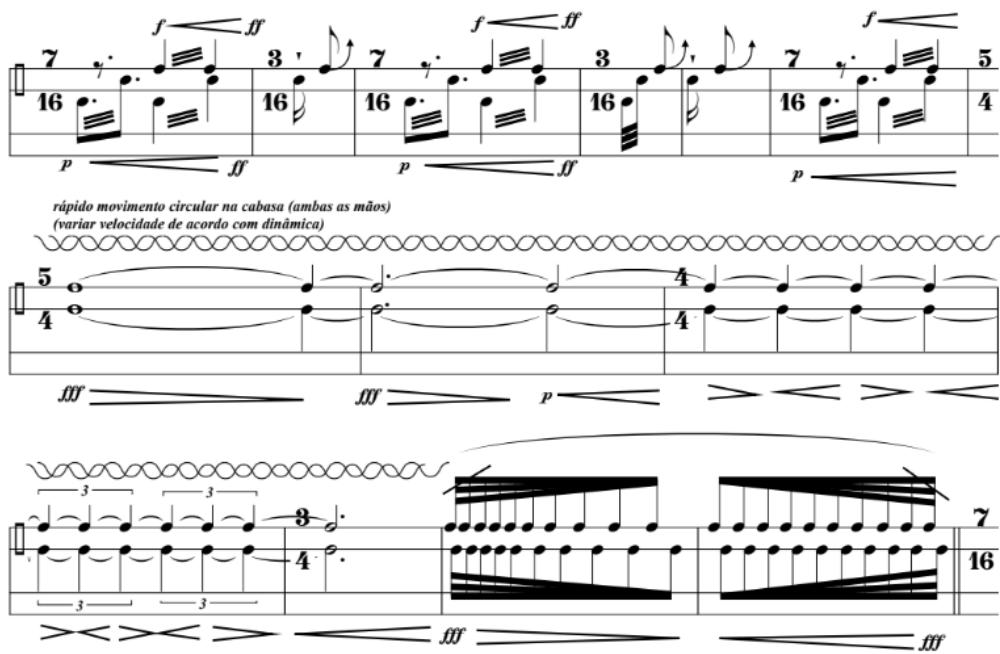
Minha abordagem pessoal sobre o berimbau foi de pesquisar novas possibilidades técnicas, incorporando uma linguagem contemporânea ao mesmo tempo em que lido com os elementos históricos profundos intrínsecos ao instrumento. (...) Esta nova orientação para o instrumento, de forma alguma representa uma negação de suas tradições (LUNSQUI, 2009, p. 47 apud OLIVEIRA, 2015, p.23).

Observamos com esta afirmação do compositor, a intenção de explorar os limites tímbricos e técnicos do berimbau, alcançando uma alta gama sonora, mas ainda respeitando o contexto do qual o instrumento é inicialmente pertencente, fatores decisivos ao nosso ver, para uma boa abordagem destes instrumentos em novos contextos, dos quais discutiremos melhor no segundo capítulo, que trará especificidades sobre o uso de cada instrumento em cada obra, por cada compositor.

A imagem a seguir, exemplifica os diferentes sons, regiões do instrumento, técnicas para toca-lo e a notação escolhida para a escrita da obra:

Ex. 6 – Primeira página da partitura de *Íris*.

Neste exemplo, nota-se a indicação do uso da cabaça com a mão esquerda, enquanto a baqueta raspa a mesma cabaça com a mão direita, recurso usado no instrumento neste contexto, mas pouco (ou nada) explorado na capoeira, contexto onde o instrumento está tipicamente inserido. Ainda na primeira página da partitura de *Íris* podemos notar outras indicações feitas pelo compositor e que são necessárias para a interpretação, como as setas indicando o gestual com a baqueta, que resulta numa sonoridade específica, um pequeno texto indicando o movimento e um desenho gráfico simbolizando o início e fim de tal movimento:



Ex. 7 – A notação musical de Lunsqui em *Íris*.

Em sua tese de doutorado, Lunsqui ainda afirma sobre ressignificar e contextualizar o uso do berimbau:

Até certo ponto, as técnicas do berimbau usadas nesta peça seguem as tradições do instrumento. Entretanto, aqui o berimbau é usado para gerar ruído, variando entre sons harmônicos e inarmônicos, que funcionam como ligação entre os vários tipos de materiais usados na peça. (...) Conscientemente evitando as armadilhas de estereótipos simplistas ao ser reforçado pelos instrumentos orquestrais, os sons do berimbau são completamente recontextualizados nesta peça (LUNSQUI, 2009, p.50 apud OLIVEIRA, 2015, p. 25).

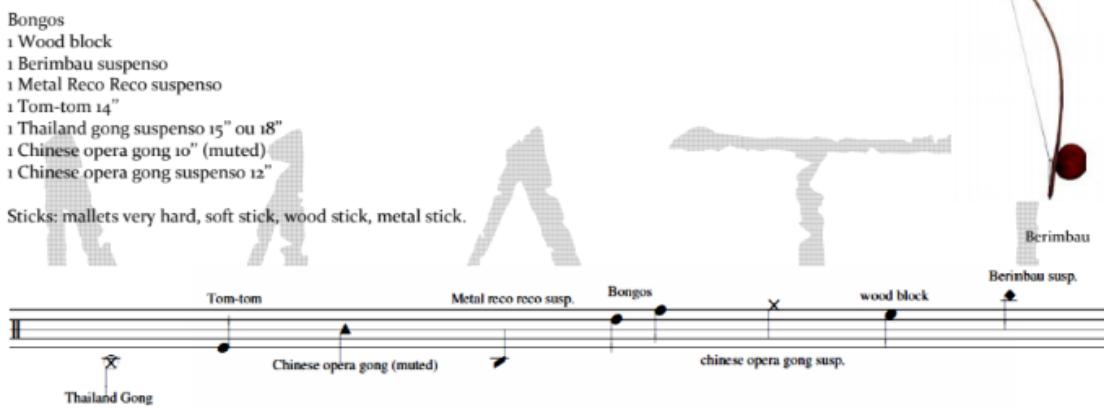
O compositor explorou os limites técnicos e timbrísticos dos instrumentos em sua obra solo, percebemos uma liberdade para tais intenções e explorações, o que remeteu uma pesquisa intensa e extensa com intérpretes que estrearam as obras, como os percussionistas Gregory Beyer e Fernando Miranda.

Aproximando os exemplos que contextualizam esta pesquisa a fim de chegarmos na obra analisada, traremos mais um exemplo de obra solo que possui características em comum com *Racatumaratuacama*, de Carlos dos Santos, trata-se da obra *Matiz III, 'Ciclos'*, do compositor Rodrigo Lima.

*Matiz III, 'Ciclos'*, foi composta em 2013 e revisada em 2018, a obra foi encomendada por um intérprete, do qual pensou junto com o compositor a instrumentação ideal. Lima adotou na montagem de *Matiz III, 'Ciclos'* dois instrumentos tipicamente usados na cultura popular brasileira, o berimbau, popularmente conhecido devido ao seu uso na capoeira, e o reco-reco de metal, mais utilizado nas rodas de samba e em grupos de pagode. Trata-se de

uma obra de percussão múltipla da qual o compositor pensou especificamente para determinados instrumentos, dos quais Lima indica na bula da partitura o nome de cada instrumento e a quantidade, assim como uma pequena ilustração do berimbau, já que se trata de um instrumento de pouco acesso ou conhecimento em vários países.

#### ***Set Up percussion***



**Ex. 8 - Bula de *Matiz III, 'Ciclos'*.**

A obra demanda uma montagem com bongôs, um bloco de madeira, um tom-tom com 14 polegadas de diâmetro, um gongo tailandês suspenso de 15 ou 18 polegadas de diâmetro e dois gongos chineses, um de 10 polegadas mutado (abafado, eliminando a ressonância) e outro de 12 polegadas suspenso. Podemos reparar a necessidade de sonoridades que ressoem, como no caso dos gongos, onde o compositor especifica a necessidade de estarem suspensos, instaurando uma atmosfera sonora ao fundo, como um pedal, ou mutado, combinando-se aos outros instrumentos que exercem funções mais melódicas.

Lima também indica as baquetas necessárias ao longo da obra, solicitando baquetas duras, macias, baquetas de madeira e também de metal, o que garantem determinados timbres extraídos de cada instrumento e também determinadas técnicas para manuseá-las.

No caso dos instrumentos em análise, o berimbau e o reco-reco de metal, instrumentos tipicamente brasileiros, o compositor salienta a necessidade de que estes estejam suspensos, estabelecendo assim o uso inusitado de instrumentos que comumente são tocados segurando nas mãos do(a) interprete, principalmente nos contextos típicos destes instrumentos, como nas rodas de capoeira e nas rodas de samba. Desta forma, Lima estabelece uma transformação do idioma destes instrumentos, demandando uma nova técnica e mecanismos para suspendê-los.

Na execução de *Matiz III, 'Ciclos'*, podemos reparar que o berimbau e o reco-reco de metal acabam exercendo funções de protagonistas, assumindo a condução e delimitando a

estrutura da obra como uma espinha dorsal, mas também instauram a mesma atmosfera sonora que os gongos, já que a maneira proposta de execução reforça a ressonância garantida por estes instrumentos. O exemplo a seguir, que traz o início da obra, ilustra o papel que o berimbau desenvolve ao longo da obra:

**Ex. 9 - Os primeiros compassos de *Matiz III, 'Ciclos'*.**

Consideramos de suma importância os exemplos apresentados até aqui, a fim de compreendermos como se iniciou o uso de instrumentos tipicamente brasileiros na música de concerto, como se dá o aproveitamento do idioma típico do contexto inicial destes, os avanços na forma de explorar suas sonoridades, estendendo ou transformando o idioma e a escrita destes instrumentos ao longo do tempo, compreendendo também as diferentes demandas que foram surgindo ao passar das décadas, sendo elas, as formas de explorar elementos musicais e os timbres, e por fim suas notações, para que pudéssemos chegar até o exemplos de obra solo, onde apenas uma pessoa executa um instrumento, ou vários instrumentos, como é o caso da obra que abordaremos nesta pesquisa.

### 3. ASPECTOS DA PERFORMANCE

### 3.1 A percussão múltipla e o idiomatismo na percussão

A percussão múltipla trata-se de uma vertente interpretativa que teve seu desenvolvimento a partir do início do século XX, quando as composições da música de concerto exploraram a percussão de maneira mais intensa e em alguns casos com destaque, sendo elas de caráter orquestral, música de câmara ou solo. De acordo com Payson (1973, apud MORAIS e STASI, 2010, p.62), “ela é definida como a prática em que um executante tem a possibilidade de tocar dois ou mais instrumentos de percussão ao mesmo tempo ou em rápida sucessão”. Morais e Stasi (2010) afirmam que “Payson não define a natureza dos

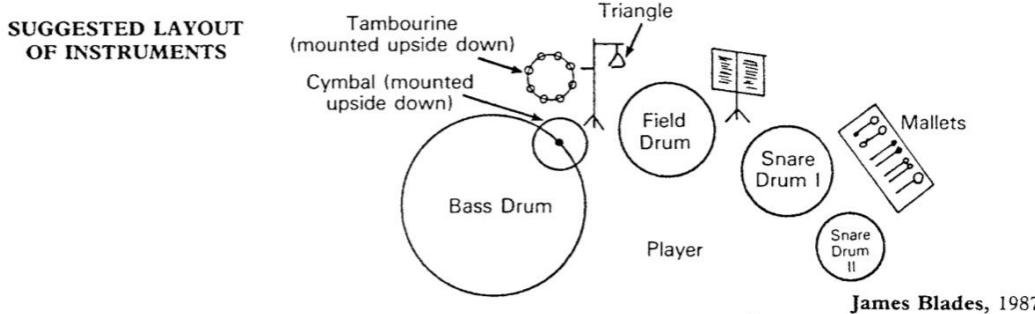
instrumentos que podem ser utilizados, mas afirma que instrumentos historicamente usados aos pares (como por exemplo bongôs ou timbales) ou em conjunto (como congas ou tímpanos) são considerados neste contexto como um só instrumento”.

A partir de tal afirmação, considera-se que a percussão múltipla pode reunir instrumentos de percussão de diferentes naturezas e classificações, como por exemplo, os tambores (membranofones percutidos) combinados com berimbau (cordofone percutido), reco-reco de metal (idiofone raspado) e gongos (idiofone percutido) ou tambores combinados com xequerê (idiofone sacudido), agogôs (idiofone percutido e de choque) e gonguê (idiofone percutido e de choque), como é o caso da obra analisada nesta pesquisa.

Historicamente, a percussão múltipla se desenvolveu sob uma demanda socioeconômica, onde o período entre guerras gerou uma necessidade de adaptação das composições da época para sua subsistência, de acordo com Payson (1973, *apud* BOLOGNA, 2018, p.20):

Os exemplos mais antigos da percussão múltipla de câmara surgiram em uma época na qual compositores influentes, por razões financeiras, abandonaram a escrita de peças para grande orquestra em detrimento de obras escritas para grupos de câmara menores que pudessem ser mais tocadas em vários tipos de teatros.

É o caso de uma das primeiras obras com a presença da percussão múltipla na primeira metade do século XX, *A História do Soldado* (1918) de Igor Stravinsky, uma obra de música de câmara que reúne em sua montagem de percussão, um bumbo sinfônico, um tambor militar, duas caixas em diferentes afinações, um prato ou chimal, triângulo e pandeiro sinfônico. Tal obra ganhou posteriormente uma edição autorizada da partitura feita por John Carewe em 1987, mas a edição da parte de percussão foi realizada pelo percussionista James Blades, onde ele cuidou de traduzir para a língua inglesa as indicações de Stravinsky, indicou uma bula com sugestões equivalentes a original, sobre o uso e trocas de baquetas e um mapa de montagem dos instrumentos:



**Ex. 10** – A sugestão de montagem da percussão d'A História do Soldado por James Blades.

Tal feito nos traz o exemplo de outro fator importante nesta vertente percussiva, a possibilidade de cada interprete resolver de forma individual a montagem, o uso e trocas de diferentes baquetas e registrar as soluções encontradas, a fim de facilitar futuras performances da obra, como também é o caso de nossa pesquisa.

Nas composições para percussão múltipla, há também a possibilidade de o(a) compositor(a) escrever as alturas, mas deixar a instrumentação livre, a cargo do(a) intérprete ou as vezes sugerindo apenas a matéria prima, tipos de instrumentos ou objetos, é o caso 27'10.554 (1956), de John Cage. Segundo Bologna (2018, p.24):

Considerada a primeira obra escrita para percussão múltipla solo, esse trabalho era visto como um grande desafio para os percussionistas da época, sendo que ainda hoje a obra é repleta de questões interpretativas e de técnicas com certo grau de complexidade para o intérprete. Trata-se de uma peça com instrumentação livre, com uma única instrução de Cage sobre a necessidade de instrumentos de pele, madeira, metal, além de outros como rádios, aparelhos eletrônicos, apitos, ou qualquer objeto que não se encaixe nas definições anteriores. Sem indicar instrumentos específicos, Cage possibilitou uma nova fase na era da escrita para a percussão.

Sobre obras brasileiras para percussão múltipla solo, de acordo com Bologna (2018, p.31) “o repertório é muito escasso”. Bologna (2018, p.32) também afirma que:

Entre as primeiras obras que utilizaram a percussão múltipla (não solo) estão: *Diagramas Cílicos* (1966) para percussão múltipla e piano, de Cláudio Santoro, e *Três Estudos para Percussão* (1966), de Osvaldo Lacerda, para grupo de percussão. O primeiro concerto brasileiro para percussão e orquestra foi escrito para um enorme set de percussão múltipla: a obra *Variations on Two Rows for Percussion and Strings* (1968), de Eleazar de Carvalho.

Considera-se que a primeira obra para percussão múltipla solo no Brasil, foi composta por Luiz D'Anunciação em 1973, o *Estudo No. 4*, tendo um caráter didático, já que o próprio compositor afirma na partitura que o estudo visa desenvolver o toque simples e a leitura

vertical, com vários instrumentos escritos em linhas diferentes. D’Anunciação escreveu tal estudo para dois pratos suspensos (um médio e um grande) e dois tom-toms, indicando inclusive as baquetas necessárias e suas trocas, a fim de desenvolver o senso de montagem e execução de uma obra desta vertente no estudante de percussão (BOLOGNA, 2018, p. 32 e 33).

Entre outras obras brasileiras para percussão múltipla solo, podemos citar também *Vento* (1989), de Carlos Stasi, *Três Danças Rituais* (1990) de Roberto Victorio, *A Cidade Encantada* (2002), de Líduino Pitombeira e *Noite do Catete 5* (2005), de Luiz Carlos Scökö.

Segundo Bologna (2018, p.38):

A produção brasileira ainda é muito pequena se comparada ao repertório europeu ou estadunidense. Possivelmente, um dos fatores que explicam esse fato é a falta de encomendas por parte dos intérpretes e instituições culturais de novas peças para múltipla percussão solo.

Nesta pesquisa, estamos analisando uma obra que foi encomendada ao compositor pelo intérprete e autor, fomentando também o crescimento do repertório desta vertente percussiva. A colaboração entre intérprete e compositor será relatada mais à frente.

Sobre idiomatismo, é importante compreendermos quanto a origem do termo e como se dá o seu uso na área da música, pois nos interessamos em discutir o uso dos instrumentos tipicamente brasileiros em obras de música contemporânea sob a perspectiva idiomática destes instrumentos.

Segundo Pavan (2009, pg.39, apud MIRANDA, 2018, p.15) “na origem etimológica da palavra idiomático, *idio* é derivado do grego *ídios*, que significa aquilo que é próprio, pessoal, privativo”. Na área musical, quando usado, o termo pode se referir às características próprias de um instrumento ou estilo. De acordo com Kreutz (2012, p.3, apud MIRANDA, 2018, p.16) o idiomatismo em um instrumento musical são:

...peculiaridades e possibilidades técnicas e expressivas que determinado meio sonoro possibilita. Sendo que como meio sonoro se entende qualquer instrumento/voz ou formação instrumental/vocal/mista. Dentre os assuntos que o termo engloba pode-se destacar: técnicas específicas de execução; possibilidades físicas e mecânicas; possibilidades expressivas, procedimentos típicos da escrita; nível de exequibilidade dos procedimentos; conhecimento de obras relevantes para o meio, etc

Assim, podemos concluir que ao explorar novas possibilidades técnicas, mecânicas e físicas em instrumentos como os tambores, agbês, gonguê e agogô do maracatu, típicos da percussão brasileira e presentes na obra analisada, estamos alterando também as possibilidades expressivas, as determinadas formas de escrita e os níveis de execução,

gerando novas possibilidades sonoras e consequentemente transformando e estendendo suas capacidades idiomáticas.

*Racatumaratuçama* (2020) de Carlos dos Santos nos aponta recursos mecânicos, técnicos e expressivos de forma peculiar no uso dos instrumentos percussivos tipicamente brasileiros, transformando ou aproveitando o idioma típico destes, dos quais discutiremos de forma aprofundada nos próximos subcapítulos.

### **3.2 *Racatumaratuçama* – Carlos dos Santos**

#### *3.2.1 Sobre o compositor, a obra e alguns aspectos musicológicos.*

Neste tópico, analisaremos a obra *Racatumaratuçama*, composta em 2020 para percussão múltipla solo pelo compositor Carlos dos Santos:

Nascido em 1990, no Grajaú – SP, é compositor e percussionista. Formou-se no curso de bacharel em percussão pela Escola de Comunicações e Artes da USP com orientação do Prof. Ricardo Bologna, no curso de mestrado e doutorado em música com orientação do Prof. Dr. Manuel Falleiros, pelo instituto de artes da UNICAMP. Formou-se em percussão popular e erudita pela antiga Universidade Livre de Música (ULM) atual Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP). Foi acadêmista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) tendo aulas com Elizabeth Del Grande e Ricardo Righini. Teve aulas de composição com Aylton Escobar e Eduardo Guimarães Álvares. Foi laureado em diversos concursos de composição e tem obras executadas por diversos grupos dentre eles: Percorso Ensemble (São Paulo - SP); Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB); Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA); Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP (PIAP; São Paulo - SP); McCormick Percussion Group (South Florida- FL); Trio UFRJ (Rio de Janeiro-RJ); Ensemble for These Times (Sacramento - CA); Coro acadêmico da OSESP (São Paulo - SP); Percussivo USP (São Paulo - SP). Foi percussionista solista da Orquestra do Theatro São Pedro (ORTHESP). Atualmente é professor de Percussão e Percepção Musical na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). (SANTOS, Carlos dos. Bio. **Carlos dos Santos Compositor e Percussionista**, 2022. Disponível em: <<https://carlosdossantos.art.br/biografia>>. Acesso em 25 de setembro de 2022).

A palavra *Racatumaratuçama* perceptivelmente trata-se de um anagrama com a palavra “maracatu”, onde o compositor dispôs uma nova ordem das sílabas repetindo a palavra duas vezes. Em entrevista nossa, o compositor nos conta um pouco sobre a ideia do nome e consequentemente da obra:

A experiência de realizar junções entre práticas musicais distintas sempre me encanta. Foi um desafio enorme, pois não queria simplesmente retirar esses instrumentos do seu contexto musical sem deixar resquícios de um maracatu. Por isto o título faz referência a palavra maracatu, mas embaralhando as sílabas. Musicalmente ocorre isto, ideias rítmicas extraídas do maracatu são reordenadas e variadas (informação verbal).

Para entendermos um pouco sobre a palavra “maracatu”, nos apoiaremos na definição de Guerra-Peixe (1914), compositor e etnomusicólogo que realizou uma extensa pesquisa sobre este gênero musical da cultura popular de Recife – PE, que em seu livro *Maracatus do Recife* (1980), nos conta um pouco sobre o entendimento da palavra da seguinte forma:

Em Gonçalves Fernandes encontramos um registro que nos parece merecer atenção. O autor obteve a explicação de um famoso babalorixá, de que antigamente os dançadores diziam <<muracatucá>> ou <<maracatucá>> ao se despedirem, isto é, ao deixarem a porta da igreja do Rosário. Os estudantes gostavam de assistir às danças e << ouvindo sempre a palavra, engendraram, com negros mesmo, uma dança semelhante (...) chamando-a <<maracatu>>. Nos apontamentos por nós feitos entre os populares do folguedo, um se nos afigura importante para ajudar, talvez, a completar o que nos parece incluso no registro de G. Fernandes: <<maracatu>>, disseram-nos, é palavra <<africana>> entendida na acepção de <<batuque>>. E <<maracatucá>> exprime ação de praticar o <<maracatu>>, tal como <<batucar>> enuncia o ato de fazer <<batuque>>. Se **muracatucá** ou **maracatucá** significava <<vamos debandar>>, a ação importaria na execução de sua música, pois o cortejo só deixa a Igreja executando as suas cantigas, acompanhadas do característico **batuque**. (GUERRA-PEIXE. Maracatus do Recife. Ed. Irmãos Vitale. Coleção Recife Vol. XIV. São Paulo – Rio de Janeiro: 1980. p.28)

Em sua pesquisa, Guerra-Peixe define o maracatu da seguinte maneira:

Os maracatus teriam sido outrora designados, em sua primeira fase, <<nações>> e <<afoxés>>. Como <<nações>>, implicavam em relações administrativas subordinadas à instituição do Rei do Congo; como <<afoxés>>, exibiam-se principalmente nas festas de coroação de reis negros. Grupos semelhantes apareciam no Rio de Janeiro e Henry Koster refere-se a um deles, assinalado na Ilha de Itamaracá. Com o nome de <<Afoxé>>, há, na Bahia, uma folgança do gênero de cortejo recifense. Coincide em Salvador, a aplicação do mesmo sentido ao termo, como antigamente lhe era atribuído no Recife. (GUERRA-PEIXE. Maracatus do Recife. Ed. Irmãos Vitale. Coleção Recife Vol. XIV. São Paulo – Rio de Janeiro: 1980. p.30)

*Racatumaratuçama* utiliza elementos advindos do Maracatu Nação, ou Maracatu de Baque Virado, no excerto a seguir, podemos entender de acordo com Guerra-Peixe, o sentido do termo “baque virado”:

Cada instrumento possui particularidades <<tonais>> na poliritmia do conjunto. <<Toque>> vem a ser a execução individual, coletiva e a festa do maracatu. <<Toque virado>>, <<baque virado>>, <<toque dobrado>> e <<baque dobrado>> são expressões que indicam a música de percussão dos conjuntos em que participam mais de um zabumba. (GUERRA-PEIXE. Maracatus do Recife. Ed. Irmãos Vitale. Coleção Recife Vol. XIV. São Paulo – Rio de Janeiro: 1980. p.79).

O exemplo musical a seguir, ilustra uma transcrição em partitura feita por Guerra-Peixe sobre o maracatu de baque virado, extraído da página 76 do livro “Maracatus do recife”:



**Ex. 11:** Transcrição da toada intitulada “Segue Embaixadô”, realizada por Guerra-Peixe.

As imagens a seguir ilustram três antigas e importantes nações de maracatu de baque virado, a Nação Elefante (1800), Leão Coroado (1863) e Estrela Brilhante do Recife (1906):



**Fig. 1:** Registros da rainha Dona Santa e de alegorias da nação Elefante. Fonte: Batuque Book  
Maracatu: baque virado e baque solto.



**Fig. 2:** Maracatu Leão Coroado. Fonte: Batuque Book Maracatu: baque virado e baque solto.



**Fig. 3:** Estandarte e corte da Nação Estrela Brilhante do Recife. Fonte: Batuque Book Maracatu: baque virado e baque solto.

Sobre os instrumentos típicos do maracatu, Guerra-Peixe (1980), registra o tarol, espécie de tambor com seis cordas em uma das peles, as caixas-de-guerra, também com cordas, mas apenas quatro, o gongué, uma campana de ferro com boca, corpo e cabo, e alguns

maracatus levam o ganzá, chocalho de metal. Os bombos ou zabumbas são os principais instrumentos, com tamanhos, afinações e toques diferentes entre eles:

Os grandes tambores são indiferentemente designados <<zabumbas>>, bem como o conjunto dos mesmos. Ao grupo de zabumbas, porém, também é dado o designativo <<afalhas>>, nome que vem de <<faia>> - madeira de barris de vinho, procedente do Rio Grande do Sul, com a qual são feitos os bojos de dois zabumbas mais importantes no toque. (GUERRA-PEIXE. Maracatus do Recife. Ed. Irmãos Vitale. Coleção Recife Vol. XIV. São Paulo – Rio de Janeiro: 1980. p. 60)

Segundo Guerra-Peixe (1980) e de acordo com as mais tradicionais nações de maracatu, os zabumbas são divididos em repique, meião e marcante, executando funções e toques diferentes.

A obra *Racatumaratuçama* ainda traz os agbês ou xequerês, feito com uma cabaça envolvida por uma rede de contas, produzindo som de frequência aguda. Segundo o percussionista Eder “O” Rocha, o agbê “foi introduzido no baque do maracatu Estrela Brilhante de Recife devido à influência direta do candomblé de rua, o afoxé Ilê de Egbá e o Afoxé Ódolú Pandha, proveniente desses terreiros de candomblé” (ROCHA, 1999, s/p).

Ainda sobre alguns aspectos musicológicos, a adoção destes instrumentos em *Racatumaratuçama*, nos remete a uma musicalidade particular de nosso país, remetendo aos ouvintes uma referência musical que vai de encontro com contextos históricos, sociais e políticos, para adentrarmos ao conceito de musicalidade, recorremos ao pensamento de Piedade (2013):

Entendo musicalidade não como capacidade ou aptidão para a música, mas como uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. Desenvolvida e transmitida culturalmente na comunidade (Bauman 2003, *apud* Piedade, 2013), a musicalidade é o campo que torna possível ali um processo comunicativo na composição, performance e audição musical.

Desta forma, entendemos que intérpretes e ouvintes podem se conectar com *Racatumaratuçama* ou outras obras percussivas que aderem instrumentos típicos do Brasil, através dos timbres explorados ou simplesmente pela presença destes instrumentos, pois eles podem remeter às referências musicais que estão intrinsecamente ligadas à nossa cultura, neste caso, o maracatu, gênero musical brasileiro que está presente tanto nas comunidades marginalizadas quanto nas grandes salas de concerto.

Percebemos aqui uma similaridade deste discurso com a “teoria das tópicas”, que segundo Piedade (2013), “pressupõe a visão da música como discurso, no qual se manifestam figuras da retórica musical”, a noção de tópicas (do grego *topoï*, significa lugares-comuns)

enquanto elementos de estruturação musical passíveis de função retórica e semântica, por serem portadores de vínculos socioculturais, permite conceber um plano comum entre a tomada de decisões de pertencimento e representação identitária e a tomada de decisões no processo composicional.

Concordamos que neste caso, para se alcançar as intenções demandadas na obra, é de suma importância que haja um domínio de linguagem do(a) interprete que vá de encontro com as inspirações presentes em determinados excertos, no que diz respeito à acentuação, fraseados e execução de determinadas células rítmicas, para que soe o que não é possível transcrever em notação musical, mas estão ligadas às referências musicais do compositor e consequentemente da obra.

### 3.2.2 Estrutura formal da obra

Sobre a estrutura formal da obra, *Racatumaratuçama* é seccionada em oito partes, os exemplos musicais a seguir foram retirados da partitura original, adquirida diretamente com o compositor:

1. Do compasso 1 ao comp. 26, com uma textura que se vale dos silêncios, apresentando pouco a pouco cada instrumento, num crescente sonoro:

**Ex. 12** - A secção inicial de *Racatumaratuçama*.

2. Do compasso 27 ao comp. 52, explorando a sonoridade dos tambores em uma espécie de conversa com os outros instrumentos:

**Ex. 13** - Do compasso 33 ao comp. 36.

3. Do compasso 53 (com *levare*) ao comp. 67, explorando apenas os instrumentos de metal:

**Ex. 14** - Do compasso 56 ao comp. 59.

4. Do compasso 68 ao comp. 81, uma textura sonora com rulos é contrastada com os comentários rítmicos de outros instrumentos:

**Ex. 15** - Do compasso 71 ao comp. 77.

5. Do compasso 82 ao comp. 101, explorando apenas os instrumentos chacoalhados:

**Ex. 16** - Do compasso 90 ao comp. 94.

6. Do compasso 102 ao comp. 124, estipulando um diálogo virtuoso entre todos os tambores:

**Ex. 17** - Os compassos 104, 105 e 106.

7. Do compasso 125 ao comp. 180, com elementos rítmicos advindos do maracatu de baque virado, sendo o ponto culminante da obra e a seção mais longa:

**Ex. 18** - Do compasso 174 ao compasso 177.

8. Coda: do compasso 181 ao comp. 188, explorando os tambores e seus respectivos aros, com um acompanhamento marcando o contratempo:



**Ex. 19** - Os compassos 183, 184 e 185 exemplificando o momento final da obra.

Nos próximos tópicos, abordaremos os instrumentos e sons escolhidos pelo compositor para a obra, os recursos necessários para tocá-los e algumas sugestões técnico-interpretativas.

### 3.2.3 Sonoridades e intenções propostas pelo compositor

Carlos dos Santos opta por não usar uma bula para a execução de *Racatumaratuacama*, diferente de outros(as) compositores(as) que listam os instrumentos e exemplificam como estes serão representados no pentagrama, o compositor indica o instrumento no momento em que este surge na obra, indicando que determinada nota posicionada em determinada linha ou espaço, indicará o som do respectivo instrumento ao longo da obra, os exemplos musicais a seguir ilustram o aparecimento de cada instrumento em *Racatumaratuacama*:

*Para George Ferreira*  
**Racatumaratuacama**  
 Carlos dos Santos  
 (1990-)

**Maracatu**  $\frac{4}{4}$  - 90

Percussão Múltipla

**Ex. 20** - Os primeiros compassos da obra.

**Ex. 21** - Do compasso 18 ao comp. 22.

**Ex. 22** - Os compassos 30, 31 e 32.



**Ex. 23** - Do compasso 85 ao comp. 89.

De acordo com o exemplo 22, nota-se que o último instrumento aparece no compasso 85, quando o compositor indica o uso de um agbê tocado com as mãos. Desta forma, temos os seguintes instrumentos típicos do maracatu de acordo com a aparição de cada um na obra:

- Alfaia média
- Alfaia grave
- Agbê suspenso
- Gonguê
- Caixa
- Agogô
- Agbê nas mãos

O compositor indica o uso de duas alfaias, uma grande e uma média. De acordo com Rocha (1999), no maracatu elas respectivamente são chamadas de “marcante” e “meião”. Rocha afirma que “a alfaia marcante mede de 22”x14” a 26”x16”. Ela tem a função da frequência grave, e seu tocador, a responsabilidade de segurar todas as bases dos baques”. Já sobre a alfaia “meião”, Rocha afirma que “mede de 18”x14” até 20”x14”. Tem a função das frequências médias, e seu tocador, a responsabilidade de segurar o ritmo na íntegra, junto com a toada”.



**Fig. 4** - Alfaia. Fonte: Internet.

Santos também indica o uso de um agbê suspenso, o que não é comum quando nos deparamos com o instrumento em outros contextos musicais, pelo fato de ser frequentemente

tocado com as duas mãos para chacoalhá-lo, como indicado no compasso 85, demandando o uso de dois agbês diferentes.



**Fig. 5** - Agbê. Fonte: Internet.

O compositor também escreve para uma caixa, surgindo no compasso 19. O instrumento indicado aproxima-se do tarol dos maracatus, por conta da presença de esteiras ou cordas que vibram na pele cada vez que o instrumento é percutido ou com qualquer ressonância aproximada, seja de outros instrumentos musicais ou sons eventuais no mesmo ambiente.



**Fig. 6** - Tarol. Fonte: Internet.

O gonguê, instrumento de metal do maracatu, surge no compasso 05, segundo Rocha (1999, p. 9):

Este instrumento musical é feito com duas chapas de ferro fundido que, em formato de concha, são cravadas uma na outra. Ele tem em um dos lados uma abertura (boca) de onde se propaga o som e, no outro lado, uma espécie de cabo para se segurar com uma das mãos. Na Sua extremidade existe um apoio para se pôr na coxa. É tocado com uma baqueta de madeira ou ferro.

O compositor também indica o uso de um agogô, instrumento similar ao gonguê por conta da mesma matéria prima, o ferro, e também pela presença de campana.



**Fig. 7** - Gonguê. Fonte: Internet.

O agogô é popularmente ligado a cultura do maracatu pelo uso deste instrumento em algumas nações e devido a facilidade que o instrumento tem de executar frases rítmicas do gonguê em suas duas campanas, uma aguda e outra grave, já que no gonguê para extrair a frequência grave, toca-se mais próximo a boca do instrumento, já para extrair um som mais agudo, toca-se mais distante da boca do instrumento, mas ainda na mesma campana.



**Fig. 8** - Agogô. Fonte: Internet.

Ao adotar cada um destes instrumentos para serem tocados ao mesmo tempo em uma montagem de percussão múltipla, o compositor está sugerindo novas formas de tocá-los se compararmos ao contexto musical destes instrumentos, no caso as nações de maracatu, já que neste contexto, cada instrumento é comumente tocado por uma única pessoa, e segundo Guerra-Peixe (1980, p.59) “com exceção do gonguê, todos os instrumentos são suspensos por <<talabate>> (talabarte), peça que volteia o ombro direito do músico, sustentando-os na posição requerida para a respectiva execução”.

Santos também indica o uso de timbres específicos em alguns instrumentos, em determinados momentos da obra. Como no caso do *rim-shot*, usual na literatura percussiva e na bateria, mas pouco usado nas linhas rítmicas características de cultura popular. *Rim-shot*

trata-se de quando a baqueta percute o aro e a pele ao mesmo tempo, produzindo um som com maior projeção e timbre modificado. Este som surge no compasso 44 de *Racatumaratuçama*:



**Ex. 24** - Do compasso 41 ao comp. 44.

Assim como também explora o som do aro da caixa, a borda de metal que fixa a pele no cilindro, Santos indica o toque no aro na mesma linha que descreve o instrumento, mas com uma notação diferente, também usual na literatura percussiva:



**Ex. 25** - Compassos 107, 108 e 109 de *Racatumaratuçama*.

Um som pouco usado na literatura percussiva, mas presente na obra, é o rulo simples no agogô, executado nas duas campanas. Segundo Frungillo (2003, p.282), é a “técnica de execução de “rulo” realizada com a alternância rápida de batidas das “baquetas” articuladas uma a uma (...) sem o uso de “rebote”.

Tal técnica aparece na obra no compasso 62:



**Ex. 26** - Do compasso 60 ao comp. 64.

Alguns compassos adiante, a mesma técnica aparece novamente, mas como uma textura ao fundo para acompanhar frases de outros instrumentos:



**Ex. 27** - Do compasso 71 ao comp. 77.

No próximo tópico traremos sugestões de execução de cada uma destas demandas da obra, baseadas nas soluções que encontramos durante o nosso processo de interpretação, assim como a sugestão de ordem de baquetas em momentos com alto nível de dificuldade

### 3.2.4 Sugestões/soluções técnico-interpretativas

Ao interpretarmos a obra, nos deparamos com desafios apresentados no tópico anterior. Seja na questão mecânica de como suspender os instrumentos que não são comumente tocados desta maneira, na questão técnica de como executar com fluidez a condução rítmica característica em determinados momentos de *Racatumaratuçama* e a ordem de tocar com cada mão que segura a baqueta para seções que demandam uma capacidade técnico-interpretativo de alto nível. Portanto, traremos sugestões de soluções para estes desafios, a fim de facilitarmos futuras interpretações desta obra.

#### **Montagem**

Nossa primeira sugestão, compete ao uso das alfaias em *Racatumaratuçama*. Assim como sugerimos no caso do berimbau, a importância de se aprender a afinar o instrumento com pessoas ligadas ao uso deste, também sugerimos que o(a) intérprete aprenda a afinar as alfaias com mestres(as) do maracatu, brincantes da cultura popular ou artesãos deste tipo de instrumento, já que a afinação é feita através da tensão das cordas e a pele animal afrouxa com frequência, devido às baixas temperaturas de certos ambientes ou ao uso intenso.

Ao realizar uma montagem de múltipla percussão, é sempre importante uma análise completa da obra, quanto às frases rítmicas, passagens de um instrumento para outro, a fim de que não seja necessário remanejar os instrumentos novamente ao meio do processo, quando o(a) intérprete já está acostumado(a) com a disposição dos instrumentos.

A obra demanda que a montagem seja pensada de forma com que os tambores (alfaias e caixa) estejam próximos, devido a momentos que estes serão tocados com passagens muito rápidas entre eles, o mesmo acontece para os instrumentos de metal. Salientamos a importância da caixa ou tarol estar posicionado a frente da montagem, próximo ao(a) intérprete, para execução do *rim-shot* e notas no aro deste instrumento.

No caso do agbê suspenso, ao longo de toda a obra, o instrumento dialoga com as frases rítmicas dos tambores e metais, além de realizar uma condução rítmica no contratempo musical em diversos momentos de *Racatumaratuçama* e também ser tocado simultaneamente aos outros instrumentos. O agbê é um instrumento do qual a melhor forma de se extrair seu som, é chacoalhando, para que as contas ou miçangas entrem em contato com a cabaça, portanto, nossa solução foi adaptar o instrumento em uma máquina de chimbal de bateria, para ser tocado com o pé, enquanto as mãos tocam os tambores e instrumentos de metal que também estão suspensos.

A figura a seguir ilustra nossa solução de montagem para *Racatumaratuçama*, da qual se pode reparar à direita da imagem, o agbê suspenso em uma máquina de chimbá:



**Fig. 9** - Sugestão de montagem para *Racatumaratuçama*. Registro dos autores.

As alfaias foram suspensas em estantes de pratos de bateria através de presilhas de ferro ou argolas de metal ligadas em suas cordas. O agogô foi suspenso num suporte próprio para se adaptar a instrumentos pequenos. O gonguê e o agbê para se tocar com as mãos estão posicionados em uma mesa revestida com espuma, para evitar ruídos que não fazem parte da obra.

### Técnica de baquetas

Após uma análise inicial de trechos tecnicamente mais difíceis, percebemos a possibilidade de se tocar a obra com apenas duas baquetas de madeira, uma em cada mão. Indicamos a possibilidade do uso de baquetas de cabeça dupla, onde uma ponta tenha uma cabeça fina para trechos que usam mais os instrumentos de metal ou a caixa e outra ponta uma cabeça grossa, para execução de trechos que exploram mais as alfaias.

Conforme o exemplo 23, onde demonstramos a necessidade de se executar um “rulo” no agogô nas duas campanas do instrumento, esta técnica é explorada como uma textura no compasso 68 de *Racatumaratuçama*, enquanto os tambores também são tocados. Para estes momentos, sugerimos a execução deste rulo com apenas uma baqueta, tocada entre as duas campanas do instrumento, com movimento de toque simples, a figura a seguir ilustra a posição da baqueta no instrumento para a execução do rulo nas duas campanas do agogô:

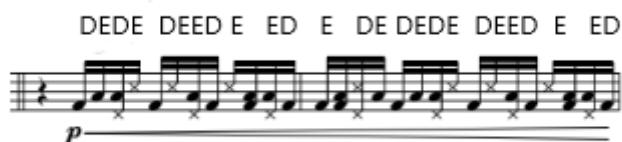


**Fig. 10** - Baqueta entre as campanas do agogô para execução do rulo. Registro dos autores.

### Ordem de baquetas

Após nossa interpretação, reparamos a dificuldade técnica nas sessões 7 e 8 de *Racatumaratuçama*, quando os elementos musicais do maracatu são trazidos com evidência na sessão 7 levando até a *coda* da sessão 8.

Para a sessão 8, que se inicia no compasso 181, o compositor propõe o andamento de semínima igual a 152bpm. Para tanto, sugerimos a seguinte ordem de baquetas de acordo com a disposição dos tambores na montagem apresentada neste tópico:



**Exemplo 28** - Sugestão da ordem de baquetas no trecho final da obra.

Na figura acima, a letra “D” corresponde a baqueta da mão direita e a letra “E” à baqueta da mão esquerda. A sessão final da obra corresponde a uma frase rítmica com métrica de sete tempos sobreposta em uma formula de compasso quaternária, a frase se repete quatro vezes, com dinâmica cada vez mais intensa, propondo um ápice interpretativo.

### *3.2.5 Relatos sobre a colaboração intérprete/compositor*

Trata-se de uma obra encomendada por mim, autor desta pesquisa, em outubro de 2020, sob a pandemia do COVID-19, quando muitos(as) musicistas se viram privados de exercerem suas atividades profissionais e estudantis, restringidos ao estado de quarentena, tendo como recurso a produção com o que tinham disponíveis em suas próprias casas. O processo de encomenda, trocas de referências, escolha de instrumentos e temática, envio de partitura e saneamento de dúvidas foi realizado por conversas através do *WhatsApp*, aplicativo de smartphone para trocas de mensagens instantâneas, enquanto intérprete, também pude enviar vídeos gravados com a câmera de meu celular ou links de vídeos da internet para determinadas referências.

Conversei com o compositor inicialmente sobre o uso dos instrumentos tipicamente brasileiros na música contemporânea, temática que se tornou minha pesquisa central ao longo da graduação, onde conheci o compositor, assim, após algumas conversas, ambos concordaram sobre este ser o tema central da obra, restava escolhermos os instrumentos e inspirações.

Demandei ao compositor que ele escrevesse uma obra de percussão múltipla com alguns instrumentos típicos do maracatu de baque virado, já que disponibilizava de alguns instrumentos usados neste gênero musical em casa, como alfaia, agogô, agbê e caixa. Após o envio da lista de instrumentos e vídeos em que tocava cada instrumento demonstrando as possibilidades técnicas e frases rítmicas características do maracatu, Santos entrou em processo composicional. Eu havia alertado para a possibilidade de suspensão do agbê em uma máquina de chimbal e para o rulo executado entre as campanas do agogô, recursos estes que o compositor admirou muito após alguns exemplos e aderiu à obra.

Durante o processo composicional, o compositor me questionou quanto a duração total da obra e a disposição dos instrumentos no pentagrama. Na metade do mês de novembro de 2020, Santos me enviou uma primeira versão da obra, explicando um pouco sobre a forma, timbres, recursos técnicos, dificuldade técnica, os diferentes símbolos para cada instrumento ou sonoridades e significado do título da obra. Assim como o compositor teve um tempo livre para compor a obra, também tive enquanto intérprete um bom tempo individual para experimentar as soluções e estudar a interpretação integral da obra.

Não pude estudar a obra em minha casa devido ao som extremamente alto dos instrumentos e falta de isolamento acústico, portanto, no segundo semestre de 2021, após o retorno de algumas atividades com o abrandamento da pandemia do corona vírus, pude voltar

aos estudos individuais no departamento de música da Universidade de São Paulo, campus Butantã, podendo montar a percussão múltipla para estudo da obra. Inicialmente precisei substituir alguns instrumentos devido a falta destes na sala de percussão onde estudava, trocando o gonguê por um *cowbell* e a alfaia aguda por outro tambor disponível, até que pudesse reunir todos os instrumentos pensados na obra.

Em dezembro de 2021, finalizei o processo de interpretação da obra, gravando um vídeo que seria usado para a finalização da disciplina de “Criação e Interpretação em Música contemporânea” realizada no departamento de música da ECA/USP, em formato online. Para este momento, consegui reunir todos os instrumentos necessários. O vídeo foi publicado no canal oficial da disciplina, no meu canal oficial no site YouTube e enviado ao compositor. Desta forma, houve uma “estreia” da obra, divulgada de maneira gravada, de acordo com o contexto para produções musicais naquele momento pandêmico.

Após a primeira escuta, o compositor me apontou algumas observações, através de mensagens de áudio, salientando a importância de diferentes direcionamentos de energia em determinados momentos da obra, sobre o uso de baquetas diferentes para as alfaias, sobre a possibilidade de usar um tarol ao invés de uma caixa e sobre a possibilidade de abrir um momento de improviso na sessão 5, ao tocar os agbês, instrumentos chacoalhados.

Segui os estudos da obra experimentando as sugestões do compositor, apresentei a obra ao meu professor e orientador, do qual fez apontamentos nas questões de enfatizar as dinâmicas escritas, além de tocar para colegas da classe de percussão.

Retomei os estudos da obra no segundo semestre de 2022, durante a escrita desta pesquisa, apresentando a obra em um dos concertos do grupo *Percussivo USP*, realizado em novembro, preparando-a para tocá-la na defesa desta pesquisa e no recital de formatura do curso de bacharel em percussão.

O processo de colaboração para o nascimento desta obra, me deixou extremamente realizado com o curso de bacharel em percussão, no sentido de colaborar com a literatura percussiva com uma obra de percussão múltipla brasileira, aproveitando parte de minha bagagem como músico popular, interpretando uma obra nova, que conversa com as demandas contemporâneas no sentido de pensar a relação entre música e sociedade.

*Racatumaratucama* é inspirada diretamente na cultura pernambucana do maracatu de baque virado, em sua instrumentação e nos elementos advindos da música deste gênero musical e cultural, instigando ao(a) interprete uma imersão neste universo, aprendizagem e reconhecimento deste repertório e contato com os personagens e instrumentos que a ele

pertencem. O presente link<sup>1</sup> a seguir contém o vídeo da performance da obra, gravado em dezembro de 2021, executada por George Ferreira, autor desta pesquisa.

#### **4. CONCLUSÃO**

Com a presente pesquisa de trabalho de conclusão de curso, fomentamos o crescimento do repertório para percussão múltipla na literatura percussiva brasileira, através da encomenda, interpretação, análise, divulgação da existência da obra e da apresentação desta em determinados concertos, salientando a importância temática da obra. Acreditamos colaborar também para o nascimento de mais obras desta vertente percussiva, com a temática do uso dos instrumentos tipicamente brasileiros em nossa música de concerto.

Obras como *Racatumaratuacama* e outras que possuem similaridades no uso de instrumentos tipicamente brasileiros, além de trazerem novos instrumentos para programas de concertos, demandam aos perfis de intérpretes deste tipo de música, o contato e relação com instrumentos até então pouco usados no repertório canônico, colaborando também com a transformação e extensão do idioma destes instrumentos.

Obras com esta temática tem crescido notavelmente, mas demandam cuidado e atenção na abordagem destes instrumentos, portanto, salientamos a legítima valorização e pesquisa do contexto inicial destes instrumentos, pois eles trazem características que representam a identidade de nossa música, dialogando com a musicalidade presente nos ouvintes e estipulando novas pontes de acesso a um novo público.

Propusemos soluções de uso e interpretações destes instrumentos na obra, assim como registramos as diferentes maneiras das quais os instrumentos tipicamente brasileiros foram usados na música de concerto, apresentando formas de não segregar gêneros musicais presentes no Brasil e no mundo, como a música popular e a música de concerto.

O uso de instrumentos tipicamente brasileiros na música de concerto, pode também render uma pesquisa que compare a forma de tocá-los em seus contextos iniciais com a forma de tocá-los na música de concerto de estética contemporânea, afim de entendermos melhor como se dá a transformação e extensão do idioma destes, em obras existentes ou através do nascimento de uma nova obra. Pesquisas como estas estabelecem o contato com diferentes instrumentações e referências, estimulando relações entre pesquisadores(as) de diferentes áreas de atuação, linguagens, regiões e trajetórias

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=o0cnNhDYYyI>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEYER, Gregory. *O Berimbau: a project of ethnomusicological research, musicological analysis and creative endeavour*. Tese (Doutorado em artes musicais). Manhattan School of Music, Lawrence University, Nova York, 2004. 215 p.
- BOLOGNA, Ricardo de Figueiredo. *Estudo interpretativo da obra “Janissary Music” de Charles Wuorinen*. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas, 2018.
- D’ANUNCIAÇÃO, Luiz. *Os instrumentos típicos na obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilíngue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.
- FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora da UNESP/ Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- GIANESELLA, Eduardo Flores. *Percussão Orquestral Brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- GUERRA-PEIXE. *Maracatus do Recife*. São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1980.
- HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LIMA, Rodrigo. *Matiz III, ‘Ciclos’*. Site oficial: Babel Scores, 2018. Partitura.
- LUNSQUI, Alexandre. Site oficial. Disponível em: <<https://www.alexandrelunsqui.com>> acesso em setembro de 2022.
- LUNSQUI, Alexandre. *Íris*. Para berimbau solo. 2012. Arcomusical (ASCAP). Partitura
- MIRANDA, Fernando de Souza; DI STASI, Carlos Eduardo. *Íris: exploração sonora do berimbau na obra de Alexandre Lunsqui*. Congresso de Extensão Universitária, 7., 2013, Águas de Lindólia. *Anais...* São Paulo: PROEX; UNESP, 2013, p. 10060 Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/146826>>
- MIRANDA, Fernando de Souza. *O uso de elementos idiomáticos do berimbau em experimentações compostoriais colaborativas*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, São Paulo, 2018.
- MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*. v. 16, n. 2, p. 61-79, 2010.
- NOBRE, Marlos. *Rhythmetron Opus 27. Für Percussions – Ensemble*. Rio de Janeiro, 1968. Tonos international Darmstadt. Grade geral da partitura.

OLIVEIRA, Mateus Espinha. *A presença de instrumentos de percussão da música popular na música de concerto: estudo e performance de Íris para berimbau solo, de Alexandre Lunsqui; Concerto para Pandeiro, de Tim Rescala; e Boreal III para chocalhos e eletrônica, de Guilherme Bertissolo*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. 122 p.

RACATUMARATUCAMA – Carlos dos Santos (George Ferreira, Percussão). George Ferreira. Produção de LAMI-USP. Vídeo. 7'28. Canal oficial do percussionista no YouTube, 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=o0cnNhDYYyI>> acesso em setembro de 2022.

ROCHA, Eder O'. *A Música do Maracatu de Baque Virado*. São Paulo: Prego Batido. 1999.

SANTOS, Carlos dos. Site oficial. Disponível em: <<https://carlosdossantos.art.br/>> acesso em setembro de 2022.

SANTOS, Carlos dos. *Racatumaratuacama*. Hiperlúdio, 2020. Partitura.

SANTOS, Carlos dos. *Conversa com Carlos dos Santos*. Entrevista concedida aos autores em 22 de setembro de 2022, São Paulo. Áudios gravados. Aplicativo WhatsApp.

SANTOS, Climério de Oliveira. Batuque book maracatu: baque virado e baque solto.

Recife: Ed. Do Autor, 2005.

SEIXAS, Gabriel da Rosa. Alfaia. *Acervo Brazil Instrumentarium*, LABEET – UFPB, 2016.

Disponível em:

<<http://www.ccta.ufpb.br/labeet/contents/acervos/categorias/membranofones/alfaia>>

STRAVINSKY, Igor. *Histoire Du Soldat*. For ensemble. Lausanne, Switzerland. Authorised edition J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Ltd, on 1987. Note by the editor of the percussion part.

PIEDEADE, Acácio T. C. 2013. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, vol.1, n.1, p. 1 – 23.

**ANEXO A:**

Partitura completa de *Racatumaratuçama* – *Carlos dos Santos*

*para George Ferreira*

# Racatumaratuçama (2020)

Carlos dos Santos

Para George Ferreira  
**Racatumaratuçama**

Carlos dos Santos  
(1990-)

Maracatu J - 90

Percussão Múltipla

(alfaia média) (alfaia grave) (abê suspenso) (gonguê)

**ff** **f** **p** **mf** **p** **mf pp**

6

**p** **(p)** **pp** **mf** **p** **f** **pp**

12 **A**

**ff** **p** **f** **p** **mf** **p** **p** **pp** **p**

18

**(p)** **(caixa)**

23

27 **B**

**p** **f** **p** **f**

30

**mf** **o = o ↗** **(agogô)** **pp**

33

**ff mf** **pp** **ff mf** **pp**

37

**ff mf** **pp** **f** **C**

Direitos autorais © Hiperlúdio



**F**

85 *f* (abê na mão) *p*

90 *mf*

95

100 **G** *mf*

104 *pp* *ff* *mf*

107 *pp*

110 *ff* *mf* *pp* *ff*

113 *p* *pp*

116 **H** *ff* *pp* *ff* *pp*

119 

122 

126 

130 

134 

139 

144 

149 

154 

158

162

166

170

174

178

183

186