

Caminhos do resgate e descrição de instrumentos musicais de percussão tradicionais da cultura brasileira usados por Villa-Lobos em sua obra: uma parceria MVIM-MVL

Adriana Olinto Ballesté
Ana Cristina Valentino

Resumo: O Museu Virtual de Instrumentos Musicais (MVIM) foi concebido em 2011 com uma proposta inovadora focada na agregação de acervos de instrumentos musicais que não poderiam ser reunidos no mundo concreto. No entanto, a atuação do MVIM envolve também ações no mundo físico: os acervos, se necessário, são restaurados, organizados, documentados e daí divulgados no espaço virtual. Fazem parte do acervo do MVIM os instrumentos do Museu Instrumental Delgado de Carvalho, do Instituto Moreira Salles e do Museu Villa-Lobos. O acervo de instrumentos do Museu Villa-Lobos (MVL), que será o foco desse artigo, é interessante pois lá estão presentes os instrumentos de Heitor Villa-Lobos: violoncelo, violão e piano, e instrumentos de percussão que o compositor usou em suas obras. Entretanto, a coleção de instrumentos de percussão do MVL, segundo os estudos do percussionista D’Anuniação (2006), não estava completa. Quando a parceria MVIM-MVL teve início, em 2019, estavam presentes no MVL um camisão, um chocalho natural, uma cuíca, dois ganzás, quatro pios, e dois reco-recos. Para completar a coleção o MVIM resolveu adquirir os instrumentos faltantes: tamborim, surdo, tambor curimbó (ou caxambú) e prato de louça. E foram confeccionados pelo luthier Thiago Calderano, a partir da descrição de D’Anuniação (2006), cinco instrumentos de percussão pouco usuais na música de concerto, que fazem parte da cultura popular brasileira: caracaxá, caraxá, matraca selvagem, puíta, tambu-tambi, instrumentos provenientes de várias regiões do nosso país, mergulhados em interações e fusões revelando a multiplicidade do nosso cenário cultural ligado às variadas tradições e manifestações que se entrecruzam pelos caminhos desse vasto território que é o Brasil, que encantou e levou Villa-Lobos a demonstrar essa diversidade nas composições que ganharam o mundo. Como existem poucas fontes que deem pistas conclusivas sobre as origens e desdobramentos desses instrumentos, propomos, neste artigo, descrever os desafios encontrados para a confecção, identificação e descrição desses instrumentos, essenciais para a história da tradicional cultura brasileira presentes na obra de Villa-Lobos.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu Menção Honrosa por parte do Júri do Prêmio RIDIM-Brasil 2023.

Introdução

O Museu Virtual de Instrumentos Musicais – MVIM foi concebido em 2011 com uma proposta inovadora, focada na agregação de acervos de instrumentos musicais que não poderiam ser reunidos no mundo concreto. O primeiro passo se deu com o projeto *Museu Virtual de Instrumentos Musicais Delgado de Carvalho*, iniciado em 2011, que visava à criação do primeiro museu virtual de instrumentos musicais no Brasil, tendo como acervo fundamental os instrumentos e itens documentais do Museu Delgado de Carvalho, sediado na Escola de Música da UFRJ, que estava desativado desde 2008. O acervo foi restaurado, catalogado, fotografado e acondicionado segundo normas e padrões internacionais. Em 2019, iniciamos um novo projeto intitulado “Museu Virtual de Instrumentos Musicais: espaço de convergência de acervos e conhecimento”, com a finalidade de ampliar e consolidar o MVIM como um espaço virtual inovador, educativo e agregador de acervos de instrumentos musicais. Para atingir esses objetivos, foram traçadas duas linhas de ação: (1) a ampliação do acervo com o acréscimo de instrumentos musicais em parceria com o Museu Villa-Lobos e o Instituto Moreira Salles, cujos acervos foram fotografados, registrados em áudio, catalogados e inseridos no catálogo online do MVIM; (2) a elaboração de materiais audiovisuais educativos sobre os instrumentos musicais: vídeos com especialistas; entrevistas; concertos; artigos; e a seção *Em Pauta*, um espaço do MVIM para novidades e curiosidades.

Neste artigo, nosso foco é a coleção de instrumentos de percussão do Museu Villa-Lobos – MVL, que segundo o pesquisador e percussionista Luiz D’Anunciação em seu livro *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos*¹, não estava completa. Em 2019, quando iniciamos a parceria entre o MVIM e o MVL, estavam presentes no acervo do MVL os instrumentos que pertenceram ao compositor Heitor Villa-Lobos – o violoncelo, o violão e o piano – e alguns instrumentos de percussão que o compositor utilizou em suas obras – um camisão, um chocalho natural, uma cuíca, dois ganzás, quatro pios e dois reco-recos.

Com o objetivo de organizar, catalogar e completar o acervo de percussão do MVL, iniciamos uma pesquisa tendo como base principal o livro de D’Anunciação (2006), percussionista e estudioso do assunto, que, através de uma extensa pesquisa – que envolveu viagens por quase todo o Brasil –, chegou à conclusão de que vários instrumentos de percussão não estavam presentes na coleção do MVL, e que deveriam ser incorporados ao seu acervo.

Seria muito valioso que toda essa percussão típica brasileira, por sua peculiar importância, pudesse ser encontrada no Museu Villa-Lobos, para evitar as injustificáveis e constantes substituições de instrumentos originais em apresentações de determinadas obras. Tal providência muito ajudaria nos tra-

1 ANUNCIACÃO, Luiz D’. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

balhos de pesquisa, podendo trazer maior seriedade ao uso dos instrumentos para os quais ele escreveu, e comprovaria que não foi uma percussão imaginária [...] (ANUNCIAÇÃO, 2006, p. 25-26).

Diante da importância de tal apelo, decidimos completar a coleção de instrumentos do Museu Villa-Lobos, de forma que estes também pudessem ser utilizados por músicos, conjuntos e orquestras, além de servir a propósitos de pesquisa. Para concretizar essa ideia, o MVIM adquiriu um tamborim, um surdo, um tambor curimbó (ou caxambu) e um prato de louça, e convidou o luthier Tiago Calderano para confeccionar – a partir da descrição de D’Anuniação (2006) – cinco instrumentos de percussão pouco usuais na música de concerto, que têm referências na cultura popular brasileira – o caracaxá, o caraxá, a matraca selvagem, a puíta e o tambu-tambi.

Os instrumentos de percussão, com origens provenientes de várias regiões do nosso país, estão mergulhados em interações e fusões que revelam a multiplicidade do nosso cenário cultural – ligado às mais variadas tradições e manifestações que se entrecruzam pelos caminhos desse vasto território que é o Brasil –, que encantou e levou Villa-Lobos a demonstrar toda essa diversidade em suas composições, que ganharam o mundo. Como existem poucas fontes que deem pistas conclusivas sobre estas origens e sobre suas ramificações e desdobramentos, vamos descrever os desafios encontrados para a identificação, descrição e confecção desses instrumentos típicos, essenciais para contar a história da tradicional cultura brasileira presente na obra do grande compositor, maestro e músico. Escolhemos alguns exemplos que ilustram bem a trajetória de descobertas que empreendemos para este trabalho de recuperação e manutenção dessa memória fundamental para a música brasileira, que serão desvendados na seção a seguir.

Desafios da pesquisa e catalogação dos instrumentos em viagem pelo Brasil

O planejamento da viagem de pesquisa e catalogação dos instrumentos que foram adicionados ao acervo do Museu Villa-Lobos e ao catálogo do Museu Virtual de Instrumentos Musicais – com o nosso guia em mãos, o livro *Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos* de Luiz D’Anuniação² – dava-nos as direções que deveríamos seguir e os pontos que precisaríamos explorar. Porém, como quando viajamos para um lugar desconhecido, a nossa noção real só vem depois que reconhecemos os caminhos por nossa conta. A variedade de nomes atribuídos aos instrumentos, aos seus tipos de toques e às expressões culturais das quais fazem parte, exigiu olhares mais demorados e a busca por aprofundamentos

2 ANUNCIAÇÃO, Luiz D’. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilingue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

e, por conseguinte, esclarecimentos e diferenciações fundamentais para a definição de cada um desses instrumentos, de seus lugares nas tradições e na memória de cada grupo aos quais pertencem. Este trabalho desafiador revelou nuances que vamos esmiuçar na descrição das trajetórias que percorremos ao longo dessa estrada pelo Brasil afora, e sobre o que encontramos nela.

Caracaxá e Caraxá – Nomenclaturas entrecruzadas

Começamos a nossa viagem pelos caminhos da pesquisa para a catalogação nos deparando com instrumentos com nomes muito semelhantes: o caracaxá e o caraxá. Heitor Villa-Lobos, em sua inventividade na busca dos sons perfeitos para a sua percussão característica, desenvolveu o instrumento que batizou de “caracaxá”, uma espécie de chocalho feito de madeira em formato de paralelepípedo, medindo 18x11x11cm x 3mm de espessura, contendo em seu interior contas ou sementes, a ser tocado em par com outra peça de iguais dimensões (Figura 1). A concepção deste instrumento original surgiu da busca do compositor por uma sonoridade diferenciada para o início do *Choros n. 8* (1926). Na partitura desta obra, Villa refere-se ao instrumento com um nome diferente: “xucalho *en bois*” (chocalho de madeira). De outro lado, o instrumento caraxá (segundo Villa-Lobos) é um tipo de reco-reco, caracterizado por uma cabaça na qual é aberta uma fenda na direção do seu comprimento, onde é afixada uma peça estreita e dentada a ser friccionada com uma pequena vareta roliça de aproximadamente 30 cm de comprimento, a fim de produzir o som desejado (Figura 2). O corpo do instrumento, formado pela cabaça, funciona como caixa de ressonância. O compositor também utilizou o seu caraxá no *Choros n. 8*, em dobramento com o chocalho caracaxá e mais outros dois, feitos de metal.

Figura 1: Caracaxá criado e batizado por Villa-Lobos



Fonte: https://www.mvim.com.br/instrumento/caracaxa-mvim_mvl_id_012/?c=6

Figura 2: Caraxá segundo Villa-Lobos



Fonte: https://www.mvim.com.br/instrumento/caraxa-mvim_mvl_id_016/?c=6

Para além da semelhança, essas nomenclaturas se entrecruzam na cultura brasileira, visto que pudemos verificar que Villa usou de uma licença poética para batizar os instrumentos musicais que incorporou à sua música, inspirado por diversos com os quais teve contato, supostamente durante suas viagens pelo Brasil³. O nome caraxá é encontrado em pelo menos duas ocorrências verificadas por D’Anunciação (2006). Uma delas é a manifestação cultural do Caboclinho, tradição centenária que apresenta música e dança características e se estende pelos estados de Pernambuco, Alagoas, Paraíba e Rio Grande do Norte, reconhecida como *Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil* pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Nesta tradição, o caraxá é um instrumento feito de metal composto por uma haste cilíndrica onde estão afixados seis chocalhos em formato de dois cones unidos por suas bases, tocados aos pares pelo mesmo executante, como pode ser visto na Figura 3.

Figura 3: Detalhe do instrumento caraxá, exclusivo do Caboclinho



Fonte: <https://patativadoassare.wordpress.com/2017/01/25/caboclinho-agora-patrimonio-cultural-nacional/>

3 Existem controvérsias em torno das supostas viagens de Villa-Lobos pelo Brasil, as quais não iremos esmiuçar aqui. A hipótese é a de que algumas evidências e/ou registros parecem se ater aos relatos do próprio Villa, os quais alguns pesquisadores dizem provir de sua grande imaginação, que acabava por se misturar com a realidade. Porém, segundo Guérios (2003), a partir da biografia sobre o compositor escrita pelo musicólogo Vasco Mariz na década de 1940, que se tornou uma obra de referência, “[...] essas viagens de Villa-Lobos foram se tornando concretas, à medida que iam sendo reproduzidas em vários estudos” (GUÉRIOS, 2003, p. 23). Ver mais em: GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

A outra ocorrência é o reco-reco caracaxá típico da Dança de Santa Cruz, manifestação tradicional dos festejos católicos do Dia de Santa Cruz, comemorado anualmente no dia 3 de maio na Grande São Paulo, Vale do Paraíba e Comunidades da Mantiqueira, no estado de São Paulo (Figura 4).

Figura 4: O reco-reco caracaxá na Dança de Santa Cruz



Fonte: https://www.facebook.com/MuseuDaMusicaDeMariana/posts/902374419820915/?locale=pt_BR

A matraca selvagem de Villa-Lobos e as matracas na cultura brasileira

Continuando a nossa viagem, pegamos carona com a matraca selvagem de Villa-Lobos, que nos levará a diversos caminhos pelo Brasil afora. Villa desenvolveu este instrumento com o objetivo de incluir em sua obra uma sonoridade semelhante à produzida por instrumentos de origem indígena, que tem o bambu como matéria-prima frequente tanto para instrumentos musicais quanto para outros artefatos. Segundo as descrições de D’Anuniação (2006), o instrumento é composto por dois bastões rítmicos, com diâmetro aproximado de 3 a 4 centímetros e com comprimento em torno de 55 a 75 centímetros, que devem ser percutidos um contra o outro a fim de produzir o som característico. A matraca de Villa está presente em sua obra *Três Poemas Indígenas*, na versão para coro misto e orquestra (*Poema II, Teiru*, solo em pianíssimo nos compassos 24,25 e 26).

Figura 5: Matraca selvagem, criação de Villa-Lobos



Fonte: https://www.mvim.com.br/instrumento/matraca-selvagem-mvim_mvl_id_013/?c=6

Em seu livro, D’Anunciação faz questão de frisar a diferença entre a matraca selvagem e outros instrumentos chamados de matracas na cultura brasileira, e destaca a importância dessa distinção a fim de evitar substituições equivocadas na execução das obras de Villa-Lobos por orquestras contemporâneas. Outra distinção ressaltada pelo autor é a que se refere à clave, instrumento que integra a tradição afro-cubana do estilo musical chamado de “salsa”, composto por dois pequenos bastões de madeira com no máximo 5 cm de diâmetro e 20 cm de comprimento, que também devem ser percutidos um contra o outro, mas que produzem um som alto e agudo, diferente do som “rouco” dos bastões de bambu.

Apesar da diferenciação, podemos pensar nas matracas citadas por D’Anunciação (2006) como possíveis inspirações de Villa-Lobos para a criação de seu instrumento. Vamos então, conhecer um pouco sobre cada uma delas, sob a perspectiva do autor.

A *matraca de boi* é um instrumento que consiste em duas lâminas de madeira estreitas e retangulares que possuem tamanhos diversos – podendo chegar a medir um metro – que são percutidas uma contra a outra em movimentos característicos do estilo chamado “sotaque boi-de-matraca”, que alternam um leve “arrastar”, quando as peças de madeira são friccionadas, com batidas repetitivas. O instrumento faz parte da tradição dos folguedos do *Bumba-meu-boi de São Luiz do Maranhão*, encontrados também no interior deste estado, que foi registrado como *Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade* pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2019.

Figura 6: Caboclo de lança, matraca de boi



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/482307441333545318/>

A *matraca de procissão* é construída com uma pequena prancha de madeira retangular onde são fixadas argolas – ou peças similares – de ferro em ambos os lados. A forma de tocar se dá com o movimento contínuo de vaivém produzido pela torção da mão de um lado para o outro, que faz com que as peças de metal se choquem contra as superfícies, gerando o som característico deste instrumento que integra as celebrações católicas apostólicas romanas da Semana Santa. A simbologia

deste tipo de matraca está ligada ao sofrimento, ao flagelo e ao sacrifício de Jesus Cristo. Em contraposição a esta simbologia está a popularização do uso do instrumento nas praias cariocas pelos vendedores ambulantes de casquinha de biscoito e pirulitos, como chamariz de venda.

Figura 7: Exemplos de matracas usados em procissões



Fonte: https://www.salvemaliturgia.com/2010/04/semana-santa-no-brasil-com-dignidade_9236.html

Figura 8: Matraca usada por vendedores de praia



Fonte: <https://brasildelonge.com/2022/07/09/a-matraca/>

A *matraca do Tambor de Crioula* se constitui de dois bastões de madeira que são tocados com a função de baquetas no fuste (corpo) do tambor grande ou “rufador”, que faz parte da parelha do batuque do *Tambor de Crioula*, tradição típica do Maranhão, uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular feminina, canto e percussão de tambores, considerada referência de identidade e resistência cultural dos negros maranhenses⁴. Por sua relevância, esta

⁴ Ver mais em: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 15 – Tambor de Crioula do Maranhão*. Brasília, DF: IPHAN, 2016, 104 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2023.

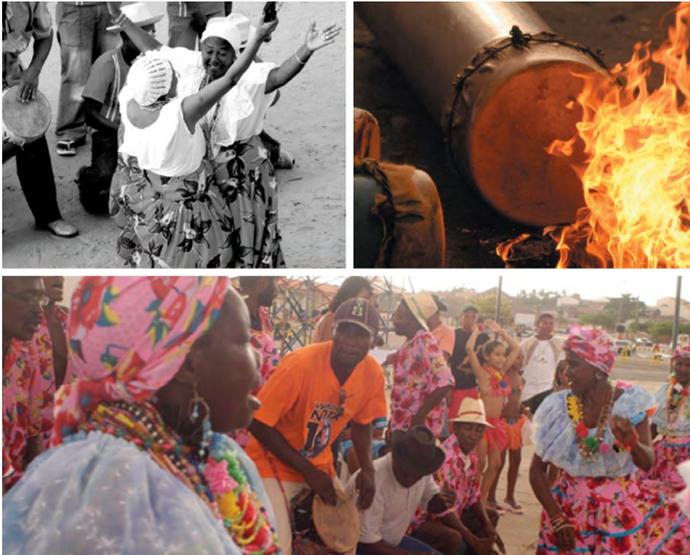
manifestação cultural foi registrada pelo IPHAN como *Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro*, no ano de 2007.

Figura 9: O modo de tocar da matraca do Tambor de Crioula.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=L6o0MKY4SS4>

Figura 10: Cenas da tradição cultural do Tambor de Crioula.



Fonte: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf

A tradição do prato de louça (ou prato-e-faca)

Saindo do Maranhão e rumando para a Bahia, vamos de encontro à tradição do prato de louça (ou prato-e-faca). O instrumento atrelado à esta tradição é composto por um conjunto que inclui um prato de refeição – que, segundo D’Anunciação (2006), deve ser de cerâmica ou porcelana e ter uma espessura consistente para a emissão da sonoridade que o caracteriza – e um talher de mesa feito de metal, que pode ser uma faca ou garfo. Outro objeto de metal equivalente também pode ser utilizado, mas qualquer um dos formatos funcionará como uma espécie de baqueta, a ser arrastada ou friccionada sobre a superfície do prato.

Figura 11: O Prato de Louça acompanhado de sua “baqueta” (garfo ou faca)



Fonte: <https://www.mvim.com.br/instrumento/prato-de-louca/?c=6>

D’Anunciação (2006) conta que Villa-Lobos incluiu o prato de louça em seu *Noneto* (1923), acrescentando ao modo de tocar tradicional a articulação percutida, com o objetivo de valorizar o modo de frasear a execução rítmica, como repetiu com o reco-reco em *Momoprecoce* (1929). O instrumento também pode ser encontrado na partitura de *Mandu-çarárá* (1940), a partir do compasso n. 26.

Vidili (2020) descreve o prato-e-faca como um instrumento advindo de experiências do cotidiano, diferentemente dos instrumentos fabricados “[...] com a finalidade primordial de produzir sons entendidos como música” (VIDILI, 2020, p.2). Segundo o *Dossiê IPHAN 4 – Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, é considerado o idiofone mais característico desta manifestação cultural, que por sua vez é reconhecido como uma das matrizes do samba – nosso “notório símbolo nacional” –, e inscrito no *Livro de Registro das Formas de Expressão* do IPHAN, em 2004, como *Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade*⁵. Segundo a pesquisadora, instrumentista e cantora Rafaela Mustafa – em entrevista ao blog “Tropicália Viva”⁶ – seu surgimento está ligado à relação das mulheres escravizadas com o mundo da

5 Ver mais em: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 4 – Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: IPHAN, 2006, 216 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Samba_Roda_Reconcavo_Baiano.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2023.

6 A importância do prato-e-faca na música e uma lista de artistas que o utiliza em seu ofício. Blog Tropicália Viva [Site da Internet]. 12 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.tropicaliaviva.com/post/a-import%C3%A2ncia-do-prato-e-faca-na-m%C3%BAica-e-uma-lista-de-artistas-que-o-utilizam-em-seu-of%C3%ADcio>>. Acesso em: 4 ago. 2023.

cozinha, sua atividade de labor, que utilizavam utensílios para tirar algum som em seu dia a dia, já que os batusques eram proibidos para mulheres pelos escravizadores e capatazes. A tradição passou para suas descendentes, ao longo de gerações, e por esse motivo até hoje o prato-e-faca é tocado predominantemente por mulheres no âmbito da manifestação musical, coreográfica e poética que constitui o *samba de roda*, presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na região do Recôncavo Baiano⁷. Duas mulheres referência nesse tipo de percussão são: Dona Zélia do Prato, nascida e criada em São Brás, distrito de Santo Amaro, BA, e Dona Edith do Prato, nascida em na cidade de Santo Amaro da Purificação em 1916 e falecida em Salvador em 2009. Podemos destacar também a forte presença de Dona Aurinda do Prato, natural da Ilha de Itaparica, também na Bahia.

Figura 12: Dona Zélia do Prato, à esquerda, e Dona Edith do Prato, à direita



Fonte: <https://www.tropicaliaviva.com/post/a-import%C3%A2ncia-do-prato-e-faca-na-m%C3%BAica-e-uma-lista-de-artistas-que-o-utilizam-em-seu-of%C3%ADcio> &

Figura 13: Dona Aurinda do Prato, tocadora de prato-e-faca da Ilha de Itaparica, BA



Fonte: <https://www.revistafraude.ufba.br/novafraude/vovo-me-ensinou-a-sambar/>

7 Ver mais em: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 4 – Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: IPHAN, 2006, 216 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Samba_Roda_Reconcao_Baiano.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2023.

A puíta é diferente da cuíca

Sobrevoando o Brasil, vamos observar uma distinção que D’Anunção (2006) fez questão de ressaltar em sua pesquisa, entre o instrumento chamado de puíta e a conhecida cuíca. Segundo o autor, geralmente se encontra a denominação “puíta ou cuíca”, porém há uma diferença entre os dois instrumentos, particularmente quando se trata da rítmica brasileira. Em sua concepção, D’Anunção (2006) afirmava que se pode dizer que são opostos no que tange às características sonoras e funções musicais, sendo basicamente semelhantes em seus aspectos físicos. O instrumento é denominado, também, roncador, tambor onça, onça e fungador, de acordo com a região do Brasil onde é encontrado. Em São Luiz do Maranhão, por exemplo, é conhecido como “onça” e faz parte da formação instrumental dos grupos do sotaque boi de matraca, integrante dos tradicionais folguedos de bumba-meu-boi, típicos da cidade.

D’Anunção (2006) frisa que Villa-Lobos, no *Choros n. 6*, destacou as diferentes funções musicais dos dois instrumentos: a cuíca, com sua entonação tímbrica aguda, e a puíta, com sua entonação tímbrica grave.

Figura 14: A puíta (maior) e a cuíca



Fonte: <https://www.mvim.com.br/categoria-instrumento/membranofones/>

Tambor curimbó = tambu ou caxambu

Em uma conexão direta entre a região norte e a região sudeste do nosso país, chega a vez de falarmos sobre o tambor curimbó que faz parte do acervo do MVIM. Este tambor específico integra a manifestação cultural do carimbó, típica do Pará, incluída no *Livro de Registro das Formas de Expressão* do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2014, como *Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil*. Duas das hipóteses sobre suas possíveis vertentes originárias são as populações de negros escravizados provenientes do continente africano e a presença indígena na região. Além de envolver dança e música compreende amplos

aspectos da vida social e simbólica das pessoas responsáveis pela manutenção e transferência desta tradição de geração em geração. A etimologia do nome “curimbó” alude à junção dos termos tupinambás *curi* (madeira) e *mbó* (oco) e à confecção artesanal do instrumento, que é feito a partir de um tronco de árvore escavado, popularmente chamado de “pau ocado”, que pode ter dimensões variáveis. Em sua parte superior, é recoberto por uma membrana de pele natural⁸. O exemplar do museu é um tambor curimbó que pode ser considerado de tamanho médio, com um som mais agudo, que, segundo o mestre Ronaldo Guedes⁹, artesão responsável pela confecção do instrumento, costuma ser utilizado com a função de repique, responsável pelas chamadas ou viradas dos batuques. O instrumental do carimbó costuma incluir dois ou três curimbós, com timbres diferentes. É importante frisar que este exemplar possui um diferencial que o relaciona intimamente com o carimbó, que são os entalhes característicos da Arte Marajoara¹⁰ da Ilha de Marajó, no Pará.

Figura 15: O tambor curimbó do MVIM, com seus entalhes marajoaras



Fonte: https://www.mvim.com.br/instrumento/tambor-curimbo_mvim_mv1_me_006/?c=7

8 Ver mais em: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. Dossiê INRC do Carimbó. Belém, PA: IPHAN, 2014, 204 p. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3(1).pdf)>. Acesso em: 30 jul. 2023.

9 O mestre Ronaldo Guedes – entrevistado pelas autoras –, nativo da região do Soure, na Ilha de Marajó, é um artista plástico, ceramista, escultor, ativista social e tocador de tambor no tradicional conjunto marajoara *Tambores do Pacoval*, que promove rodas de carimbó há mais de dez anos. Atua em seu *Ateliê Arte Manguê Marajó*, localizado na mesma região onde nasceu, em conjunto com um coletivo de ceramistas e escultores, onde ajuda a manter viva a memória, as tradições artísticas, a cultura e a identidade marajoara.

10 Ver mais em: ARTE Marajoara. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5353/arte-marajoara>>. Acesso em: 30 de julho de 2023. Verbete da Enciclopédia, 2015. ISBN: 978-85-7979-060-7

Figura 16: A dança do carimbó

Fonte: <https://sme.goiania.go.gov.br/conexaoescola/eaja/carimbo/>

O *Dossiê IPHAN 5 – Jongo no Sudeste* (IPHAN, 2007) revela que o mesmo tipo de tambor, sem o diferencial descrito na seção anterior, assume outras denominações quando vinculado à tradição do jongo, podendo ser chamado de *tambu* ou *caxambu* de acordo com a região onde se manifesta. Esta forma de expressão afro-brasileira, que foi trazida do continente africano ao Brasil por pessoas escravizadas de origem bantu que trabalhavam nas fazendas de café e cana-de-açúcar da região sudeste do país, realiza-se através da dança de roda, da música ritmada por tambores, dos versos metafóricos e das práticas rituais. É uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades, praticada nos quintais das periferias urbanas de algumas comunidades rurais do Sudeste brasileiro. Acontece nas festas dos santos católicos e divindades afro-brasileiras, nas festas juninas, na festa do Divino e no 13 de maio da abolição da escravatura. Em novembro de 2005, o jongo do Sudeste foi proclamado *Patrimônio Imaterial Brasileiro* pelo IPHAN, registrado no *Livro das Formas de Expressão*¹¹.

Figura 17: Dança e ritualística do jongo

Fonte: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf

11 Ver mais em: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 5 – Jongo no Sudeste*. Brasília, DF: IPHAN, 2007, 92 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2023.

Segundo D’Anunção (2006), Heitor Villa-Lobos, em suas obras, adotou a denominação *caxambu* para o instrumento, que pode ser encontrado na partitura do *Choros n. 9* (1929).

O tambu-tambi e suas ligações culturais

Partimos agora para o destino final dessa viagem por caminhos de pesquisa através do Brasil e chegamos a São Luís do Maranhão, para encontrar com o instrumento tambu-tambi e suas ligações culturais. De acordo com a intensa pesquisa empreendida por D’Anunção (2006), seu nome surgiu do hábito de cegos que pediam esmola batendo duas tabocas no chão da porta da Igreja do Carmo na Praça João Lisboa, na referida cidade, e deriva do som obtido por estas batidas. Porém, o instrumento faz parte da tradição do agrupamento rítmico típico da Ilha de São Luís e do interior do Maranhão denominado *Tambor de Taboca*. O som do instrumento é produzido pela batida de duas tabocas (peças de bambu), em conjunto, sobre um pedaço de madeira. Dentro desta tradição, o conjunto nomeado como tambu-tambi imita a função do tambor “crivador” ou “pererenga”, o mais agudo da parrelha do batuque do *Tambor de Crioula*, outra tradição típica do Maranhão, já citada anteriormente.

Figura 18: O tambu-tambi



Fonte: https://www.mvim.com.br/instrumento/tambu-tambi-mvim_mvl_id_011/?c=6

O Tambor de Taboca destaca-se entre as variantes das formas e linguagens relacionadas ao Tambor de Crioula. Porém, conforme o *Dossiê IPHAN 15 – Tambor de Crioula do Maranhão* (IPHAN, 2016), onde é descrito o processo de registro e patrimonialização desta forma de expressão, não se deve classificar o Tambor de Taboca como mera variação ou derivação, visto que “[...] ele enriquece a diversidade de toques de tambores da Ilha de São Luís e do interior do Maranhão, exibindo

histórias, estilos e performances próprias” (IPHAN, 2016, p. 37)¹².

D’Anunciação (2006) descreve que o agrupamento rítmico Tambor de Taboca é composto por quatro ou cinco bastões de bambu de até 70 centímetros; os dois menores são tocados por um só instrumentista e os demais de forma individual. Na formação rítmica com tabocas, os executantes imitam os tambores de acompanhamento dos cânticos do Tambor de Crioula. Desta forma, as tabocas recebem os mesmos nomes e funções do agrupamento rítmico que simula, que são os seguintes: tambor grande (de som grave), socador (também chamado de meia) e crivador (de som mais agudo).

A prática de bater taboca no chão imitando tambores com membrana – chamados de membranofones – é muito conhecida no Maranhão e também faz parte dos Terreiros Mina/Cura – tradicionais locais de cultos de religião afro-brasileira no estado – na região de Codó, Cururupu, Guimarães e litoral norte¹³.

A diversidade do Brasil contada através dos instrumentos musicais

Os desafios enfrentados neste trabalho de pesquisa, como a questão das fontes escassas e da necessidade de um mergulho mais profundo no sentido de conhecer e compreender as múltiplas expressões da cultura do Brasil, tornaram-se pequenos diante da grandiosidade das descobertas empreendidas. Ao nos embrenharmos por essas terras – mesmo que à distância – e descobrirmos as diferenças e semelhanças que existem entre as regiões e as pessoas, tivemos mais clareza acerca das nuances existentes na formação das manifestações e expressões do nosso povo, o que nos levou à compreensão dos caminhos a seguir no intuito de descrever, catalogar e construir os instrumentos que viriam a completar a coleção que forma o conjunto percussivo presente na obra de Heitor Villa-Lobos. Estamos cientes de que não vimos tudo neste percurso, e que, com certeza, há muito mais a ser revelado. Mas também sabemos que isso faz parte do ofício do pesquisador: o de abrir caminhos para que outros possam continuar a desvendar novas possibilidades.

Pudemos compreender o quão importante foi para a música brasileira a iniciativa de Villa-Lobos ao transportar para as suas composições elementos do povo brasileiro e de sua cultura, que se tornaram indissociáveis de sua obra e mostraram ao mundo a riqueza de um país através de sua diversidade ímpar. Segundo D’Anunciação (2006), Villa, em um movimento ousado, rompeu com “[...] a hege-

12 Ver mais em: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 15 – Tambor de Crioula do Maranhão*. Brasília, DF: IPHAN, 2016, 104 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2023.

13 Ver mais em: FERRETTI, Muncicarmo. Tambor de Mina e Umbanda: o culto aos caboclos no Maranhão. Publicado no Jornal do CEUCAB-RS: *O Triângulo Sagrado*, Ano III, n. 39 (1996), 40 e 41 (1997). Disponível em: <<https://repositorio.ufma.br/jspui/bitstream/1/205/1/Mina%20e%20Umbanda.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

monia da ‘percussão ortodoxa’, introduzindo em sua obra instrumentos típicos brasileiros, com a personalidade que lhe era característica” (D’ANUNCIAÇÃO, 2006, p.23). Não podemos deixar de citar que o compositor atuou em alinhamento com o Modernismo e seus ideais de expressão de um novo Brasil, fundindo elementos da tradição erudita europeia e do folclore popular do país em uma mistura com os ideais de construção de uma identidade nacional, sem perder de vista uma linguagem que pudesse ser apreciada pelo “mundo exterior”¹⁴. No entanto, é inegável que sua genialidade produziu uma obra que também deve ser considerada “uma grande manifestação cultural brasileira” (CREPALDE, 2012, p. 240).

Terminamos a nossa viagem com a reflexão de que esta trajetória de pesquisa evidencia o quanto os instrumentos musicais têm o poder de contar histórias, manter tradições e salvaguardar a memória através da música que produzem. Os entrecruzamentos culturais em que estão mergulhados revelam tradições e modos de vida, afetos e maneiras de estar no mundo, identidade e sociabilidade. A transmissão de conhecimento que proporcionam transpõe fronteiras e liga pontos entre pessoas e culturas. A manutenção da funcionalidade dos instrumentos musicais como produtores de música, história e memória é um dos focos principais do MVIM, na direção de manter viva esta função primordial no universo musical e humano.

14 ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira*. 2a Ed. RJ: Relume Dumará, 1997.

Referências

ANUNCIACÃO, Luiz D'. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Ed. Bilíngue. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

A importância do prato-e-faca na música e uma lista de artistas que o utiliza em seu ofício. Blog Tropicália Viva [Site da Internet]. 12 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.tropicaliaviva.com/post/a-import%C3%A2ncia-do-prato-e-faca-na-m%C3%BAfica-e-uma-lista-de-artistas-que-o-utilizam-em-seu-of%C3%ADcio>>. Acesso em: 4 ago. 2023.

ARTE Marajoara. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5353/arte-marajoara>>. Acesso em: 30 de julho de 2023. Verbete da Enciclopédia, 2015. ISBN: 978-85-7979-060-7

BALLESTÉ, Adriana & ALMEIDA, Álea de. Organização e representação da informação no Museu Virtual de Instrumentos Musicais – MVIM. *Anais XV ENANCIB, Além das nuvens: Expandindo as fronteiras da Ciência da Informação*. Belo Horizonte: ECI/UFMG, 2014, p. 848-868.

CREPALDE, N. J. B. F. Villa-Lobos: uma manifestação cultural nacional. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.1, 2012, p. 232-241.

FERRETTI, Mundicarmo. Tambor de Mina e Umbanda: o culto aos caboclos no Maranhão. Publicado no Jornal do CEUCAB-RS: *O Triângulo Sagrado*, Ano III, n. 39 (1996), 40 e 41 (1997). Disponível em: <<https://repositorio.ufma.br/jspui/bitstream/1/205/1/Mina%20e%20Umbanda.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2023.

GARCIA, Ricardo. *Clave, a “alma” da salsa*. Dança em Pauta [Site da Internet]. Disponível em: <<https://www.dancaempauta.com.br/clave-a-alma-da-salsa/>>. Acesso em: 19 jul. 2023.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. Dossiê INRC do Caboclinho. Recife, PE: IPHAN, 2016, 135 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_INRC_caboclinho.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. Dossiê INRC do Carimbó. Belém, PA: IPHAN, 2014, 204 p. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3(1).pdf)>. Acesso em: 30 jul. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 4 – Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: IPHAN, 2006, 216 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Samba_Roda_Reconcavo_Baiano.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 5 – Jongo no Sudeste*. Brasília, DF: IPHAN, 2007, 92 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. *Dossiê IPHAN 15 – Tambor de Crioula do Maranhão*. Brasília, DF: IPHAN, 2016, 104 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2023.

VIDILI, Eduardo Marcel. “Momentos inusitados e cômicos”: o prato-e-faca e outros objetos do cotidiano como instrumentos na música popular brasileira. Anais do 6º *Nas Nuvens... Congresso de Música* – de 01 a 08 de dezembro de 2020 – Universidade Federal do Estado de Minas Gerais – UFMG. Disponível em: <<https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2020-VIDILI-Eduardo-Marcel.pdf>>. Acesso em: 3 jul. 2023.

ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira*. 2ª Ed. RJ: Relume Dumará, 1997.
