

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"Júlio de Mesquita Filho"  
Instituto de Artes - Campus São Paulo

JOACHIM EMIDIO RIBEIRO SILVA

**IDENTIDADES E TERRITÓRIOS ENTRE O ECO E O  
VERBO:  
práticas híbridas em percussão**

São Paulo

2024

JOACHIM EMIDIO RIBEIRO SILVA

**IDENTIDADES E TERRITÓRIOS ENTRE O ECO E O  
VERBO:  
práticas híbridas em percussão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música - Stricto Sensu do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

**Linha de pesquisa:** Criação musical:  
composição e performance

**Orientação:** Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi

São Paulo  
2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação  
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S586i Silva, Joachim Emidio Ribeiro (Joachim Emidio), 1997-  
Identidades e territórios entre o eco e o verbo : práticas híbridas em percussão /  
Joachim Emidio Ribeiro Silva. -- São Paulo, 2024.  
96 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo di Stasi.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de  
Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Percussão (Música). 2. Música e literatura. 3. Fusão cultural. 4. Música e  
linguagem. I. Stasi, Carlos Eduardo di. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de  
Artes. III. Título.

CDD 786.8

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

JOACHIM EMIDIO RIBEIRO SILVA

**IDENTIDADES E TERRITÓRIOS ENTRE O ECO E O  
VERBO:  
Práticas Híbridas em Percussão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música - Stricto Sensu do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Dissertação aprovada em: 29/10/2023

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi (Presidente)  
Instituto de Artes da UNESP

Prof. Dr. John Edward Boudler  
Instituto de Artes da UNESP

Prof. Dr. Rafael y Castro  
Instituto de Artes da UNESP

## AGRADECIMENTOS

Aqui deixo registrado meus sinceros agradecimentos a todas as pessoas que de alguma forma me ajudaram na elaboração deste texto.

Agradeço primeiramente aos meus pais, Keko e Gabriel, e às minhas irmãs, Mari, Bel e Clara, por terem me apoiado sempre em todas as minhas iniciativas com a percussão e a música.

Agradeço aos meus mestres da percussão: Carlos Stasi, Rafael y Castro, John Boudler, Eduardo Giancesella, Heri Brandino, Ari Colares, Alexandre Biondi.

Agradeço aos professores e colegas de outras áreas que tiveram fundamental influência neste texto: Julio Mendonça, Anderson Gomes, Daniel Minchoni, Juliana Pondian, Alex Simões, Maurício de Bonis, Tiago Costa, Tiago Gati, Rodrigo Lima, Zhang Mingmin, Xiong Ziwei, Gong Yushu, Chen Xing, Bai Zhipeng.

Agradeço às amizades com as quais tive conversas fundamentais: Carlos Ribeiro, Alejandro Osorio, Pedro Iafelice, George Ferreira, Sandra Valenzuela, Alice Ghidoni, Leandro Amorim, Thiago Maranhão.

Agradeço às diretoras da Escola de Artes PGY, 叶晓 (Ye Xiao) e 金遥遥 (Jin Yaoyao), por terem me apoiado no estudo de chinês no contexto pedagógico-musical.

Agradeço a todas as crianças com quem pude trabalhar lecionando nos últimos dois anos, que tanto me ensinaram sobre música, poesia e criatividade.

## RESUMO

Esta pesquisa investiga repertórios da percussão que cruzam música e poesia, apoiando-se no conceito de hibridismo cultural. Fundamentando-se em referencial bibliográfico advindo da sociologia, antropologia, etnomusicologia e estudos da linguagem, discute-se certas instâncias do cânone ocidental da percussão que se cristaliza especialmente a partir do século XX. Em seguida, são apresentados aspectos da percussão na China como um possível contraponto, partindo de uma seleção bibliográfica específica. Essa investigação, somada a contextos da experiência pessoal, inclui como parte empírica relatos de processos composicionais e performances que envolvem poemas de diferentes origens. Relacionando conceitos, documentos, relatos e obras artísticas encontradas em fontes diversas, evidencia-se uma visão da percussão frequentemente não contemplada pela cultura de origem europeia ou ocidental historicamente herdada no Brasil. Realiza-se então o exame crítico deste panorama a fim de compreender melhor as dinâmicas culturais em que a percussão se insere, onde surgem potenciais ferramentas e procedimentos para percussionistas que lidam com as múltiplas realidades culturais que se apresentam no mundo hoje.

**Palavras chave:** cultura; hibridismo; linguagem; percussão; poesia.

## **ABSTRACT**

This research investigates percussion repertoires that intersect music and poetry, based on the concept of cultural hybridity. Fundamented on bibliographical references from sociology, anthropology, ethnomusicology and language studies, it discusses certain instances of the Western percussion canon that have crystallized especially since the 20th century. Next, aspects of percussion in China are presented as a possible counterpoint based on a specific bibliographical selection. This investigation, added to contexts of personal experience, includes empirical accounts of compositional processes and performances that relate poems from different origins. By linking concepts, documents, reports and artistic works found in different sources, a vision of percussion often not contemplated by the European or Western culture historically inherited in Brazil comes to light. A critical examination of this panorama is then carried out in order to better understand the cultural dynamics in which percussion is inserted, where potential tools and procedures emerge for percussionists who deal with the multiple cultural realities that present themselves in the world today.

**Key words:** culture; hybridity; language; percussion; poetry.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - 29ª estrofe do canto XIX do <i>Çiçupalavadha</i> de Magha.....	51
Figura 2 - Representação gráfica dos quatro tons do Mandarim.....	52
Figura 3 - Pessoa tocando tambor, Dinastia Han.....	57
Figura 4 - Origem do caractere 鼓 - gǔ.....	59
Figura 5 - Transformações na grafia do caractere 鼓 - gǔ.....	59
Figura 6 - Origem do caractere 声, 聲 - shēng.....	60
Figura 7 - Origem do caractere 磬 - qìng.....	60
Figura 8 - Poema <i>MENSAGEM</i> , de J. L. Grünewald.....	63
Figura 9 - Divisão e ordem dos blocos do poema <i>MENSAGEM</i> .....	64
Figura 10 - Associações harmônicas aos blocos encontrados no poema <i>MENSAGEM</i> .....	65
Figura 11 - Quadrado Sator, exemplo de palíndromo em Oppede, França.....	67
Figura 12 - Primeiro sistema da partitura da peça <i>MENSAGEM</i> .....	68
Figura 13 - Relação entre intervalos harmônicos e métricas dos poemas de Qing e Wei...74	
Figura 14 - Métrica quaternária com subdivisão em cinco associada ao poema de Wang Wei.....	75

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	5
<b>1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b>	12
1.1 CULTURAS HÍBRIDAS	13
1.1.1 Identidades	14
1.1.2 Globalização	16
1.1.3 Oriente inventado	20
1.2 LINGUAGENS HÍBRIDAS	26
1.2.1 O eco e o verbo	31
<b>2 PERCUSSÃO ENTRE O ECO E O VERBO</b>	40
2.1 CAMPO ABERTO DA PERCUSSÃO	41
2.2 O ECO E O VERBO NA HISTÓRIA	44
2.2.1 Apontamentos sobre a percussão no Ocidente	45
2.2.2 Apontamentos sobre a percussão na cultura e língua chinesa	49
<b>3 COMPOSIÇÕES</b>	60
3.1 MENSAGEM (2021)	61
3.2 打 (2022)	68
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	75
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	78

## INTRODUÇÃO

No decorrer deste trabalho procurei explorar a relação da percussão com a poesia e a linguagem verbal sob diferentes matrizes culturais, bem como sob uma acepção própria (composicional). Para isso, o caminho que utilizei foi, primeiramente, observar minha trajetória com a percussão e a poesia até então, sendo que certas experiências pessoais e profissionais foram determinantes para a escolha do objeto de estudo. O interesse e o deslumbramento que tenho por algo que é presente em muitas culturas, que pode abranger uma infinidade de objetos, materiais e processos, como é o caso da percussão (e também da poesia), foi decisivo neste processo. Assim, passei a relacionar esses interesses com o conceito de hibridismo, estudado sob uma perspectiva cultural e linguística.

Considero que o interesse em culturas humanas, e em especial línguas, linguagens, artes e expressões surgiu concomitantemente ao início da minha experiência com a música e a percussão, área na qual desde muito cedo mergulhei. Em 2001, no 1º Festival de Música de Ourinhos - SP, minha cidade natal, tive meu primeiro contato com práticas de musicalização Orff. Por sorte, cresci enquanto minhas irmãs mais velhas estudavam música na faculdade, e, durante algum tempo, minha mãe fez questão de me levar à escola de música toda semana. Aos sete anos, nas aulas de percussão da EMESP - Escola de Música do Estado de São Paulo, fui apresentado a instrumentos brasileiros de percussão, como pandeiro e tambores de matriz africana, e também a uma miríade de ritmos e manifestações populares do Brasil. Com cerca de onze anos de idade, por recomendação e incentivo do professor Ari Colares, comecei a tocar bateria (quando havia o instrumento disponível na escola de música) e a cultivar um senso de improvisação e experimentação, individual e coletivamente. Nessa época, também ganhei de meu pai o *Dicionário de Percussão* (2003), elaborado por Mário Frungillo.

Nascido em 1997, me enquadro no começo de uma geração que cresceu juntamente com o uso massivo da internet, e no meu caso, minha família teve condições de ter acesso a computador e conexão durante os anos 2000. Isso significou, para mim, o acesso a registros audiovisuais sobre percussão que, decerto, em outras circunstâncias, eu não teria tão facilmente. Em 2009, com doze anos, passei a ter aulas de percussão sinfônica com Alexandre Biondi e depois com Heri Brandino, e com eles tive o primeiro contato com o repertório europeu moderno para percussão. Esse repertório me interessava pelas métricas irregulares, ritmos, timbres e harmonias “não-convencionais”. Ao mesmo tempo, as

sonoridades dos instrumentos dos rituais Bwiti, do Gabão<sup>1</sup>, por exemplo, me atraíam porque de alguma maneira apresentavam elementos em comum com estilos que eu escutava na época, como rock, rap, heavy metal e o próprio repertório sinfônico europeu.

A esta altura comecei a ter certa noção de que a percussão é um universo muito amplo, pois é presente em vários lugares do mundo, e que tocar percussão não era como tocar outros instrumentos - na verdade, acabei descobrindo que “percussão” não é um instrumento, mas sim um conceito, uma ideia que carrega a diversidade em seu próprio significado. Essa ideia me atraiu por sua abrangência e infinitude, visto que a percussão se apresenta de formas variadas e oriundas de diferentes contextos culturais.

O constante contato com o “Outro” e a tentativa de encontrar elementos comuns em meio à diferença foi a tônica que passou a nortear minha relação com a percussão. Afinal, tudo se interligava para mim como sendo manifestações da música e da percussão, então não era, de maneira alguma, um problema. Pelo contrário, era um estímulo. Contudo, esse encantamento por algo *universal* deveria em algum momento ser imbuído de alguma crítica. Como veremos ao longo desta dissertação, correlacionar e colecionar tudo o que é identificado como *percussão* envolve certas responsabilidades, pois ao termos contato com o *outro* estamos lidando com culturas, valores e visões de mundo diferentes.

Durante os anos seguintes, de 2015 e 2019, fiz graduação em música na UNESP e tive experiências artísticas diversas, que me possibilitaram conhecer uma grande variedade de musicistas e artistas do Brasil e do mundo, mesmo estando em São Paulo praticamente todo esse tempo. Passei então a procurar realizar projetos com artistas que tocam outros instrumentos musicais e que trabalham com outras linguagens, como o teatro, as artes visuais e a poesia. Ter a oportunidade de observar a diversidade da percussão de perto durante minha trajetória foi essencial para a elaboração deste trabalho e para minha formação como músico e como pessoa. Considero interessante atuar como percussionista em diferentes espaços e interagir com diferentes públicos, pois vejo que isso de alguma maneira estabelece intercâmbios entre diferentes saberes. Com o tempo, observando o que eu faço como percussionista em cada um desses trabalhos, notei que certos aspectos se diferenciam a depender do contexto em que se insere uma proposta artística, ou seja: as pessoas participantes, assim como os espaços (institucionais ou não) em que essas propostas são veiculadas.

---

<sup>1</sup> “Bwiti (...) é uma tradição religiosa que vem dos Mitsogo, uma população do sul do Gabão, mas que se estende há muito tempo já em grande parte do país, inclusive em áreas urbanas.” (BONHOMME, 2018, p. 155).

Entre tocar percussão em uma peça de teatro para crianças ou em um concerto de uma orquestra sinfônica, por exemplo, se interpõem naturalmente várias diferenças no que diz respeito aos instrumentos utilizados, à forma como a música é construída e ensaiada, à indumentária utilizada nas apresentações (ou nos ensaios, em alguns casos), ao modo de participação nos ensaios, à maneira de tocar os instrumentos, entre outras coisas. Do ponto de vista do desempenho e das capacidades do percussionista, a atividade em uma orquestra é voltada para uma determinada escolha de timbres e a comunicação camerística com os outros percussionistas, instrumentistas e regente, enquanto numa peça de teatro espera-se que o indivíduo esteja aberto para a compreensão de outros códigos (visuais, verbais) e pronto para assumir funções “extra-musicais”, como falar, cantar, dançar, e que seja flexível para se adaptar a imprevistos e mudanças súbitas.

Já de um ponto de vista cultural, diferenças também podem ser detectadas na maneira como os instrumentos de percussão são percebidos e valorizados. Não raro uma mesma pessoa que estuda percussão frequenta os diferentes espaços mencionados acima, que advêm de nichos artísticos que representam também diferentes classes sociais. Outro exemplo: as diferenças entre a percussão do grupo de um conservatório ou universidade, de uma bateria de escola de samba, de um projeto de musicalização infantil e de diferentes cerimônias religiosas dizem respeito a tradições, convenções e processos culturais efetuados por tais instituições e grupos sociais distintos e coexistentes, que determinam também valores estéticos e ideológicos daquela atividade ou produto artístico. Em cada um destes contextos a percussão pode desempenhar diferentes funções e é tratada de diferentes maneiras. Ainda que sejam especialistas, trabalhando numa área específica da percussão (um instrumento ou gênero musical, por exemplo), é provável que em algum momento percussionistas transitem entre esses nichos, seja na sua formação, na própria atuação profissional ou em ambos, e faça o que é esperado em cada um deles.

Percebe-se então que o apelo *universal* da percussão pode ser um tanto generalista, visto que estamos sempre sujeitos às condições locais e particularidades de cada contexto. Mesmo um recorte nacional, por exemplo, como “música brasileira para percussão”, implicaria abranger culturas, gêneros e discursos que têm seus próprios cânones e conjuntos de regras, que por vezes dialogam, mas nem sempre, e que por vezes estão, inclusive, em disputa por espaços e visibilidade. Mesmo havendo muitas maneiras de especialização técnica e profissional, existe uma base comum, talvez de conhecimento tácito, de certos princípios que tornam alguém percussionista. Acredito que as instituições, escolas de música e profissionais que ensinam percussão exercem, geralmente, grande peso na formação desse

entendimento comum. Sabemos também que existe, mesmo que de maneira não oficializada, um programa universitário geral dos cursos de percussão em que o estudo de determinados instrumentos, técnicas e repertórios são preteridos em relação a outros, justamente para atender a uma demanda de um nicho de mercado concorrido, em que é necessário alto nível técnico, que no caso é a percussão que parte da tradição orquestral europeia. O fato de que certa matriz cultural é privilegiada no currículo universitário mostra, ao mesmo tempo, uma contradição, pois não é condizente com a realidade do Brasil, embora o número de pesquisas sobre a percussão em diversas tradições e manifestações culturais brasileiras cresça a cada ano.

No meu caso, além desses aspectos relacionados à percussão, em determinado momento da minha formação na universidade também passei a me considerar artista e criador. Neste sentido, esta pesquisa também traz a criação artística como possibilidade de descoberta acerca do tema. Assim, vejo que todas as etapas de minha formação até aqui contribuíram para que esta pesquisa viesse à tona, e com a experiência de improvisar, compor e experimentar novas ideias de criação não foi diferente. Ao interpretar e compor peças musicais que relacionam percussão e poesia suspeitei que a abrangência cultural da percussão estaria ligada, de alguma forma, à capacidade linguística humana, como se a percussão fosse uma outra linguagem além da linguagem verbal, presente em todas as culturas - o que corre o risco de ser uma generalização, à mesma maneira que o aspecto *universal* mencionado anteriormente.

Existem muitos rótulos que de alguma forma apontam fusões entre música e poesia, como arte sonora, poesia sonora, improvisação livre, entre outros. Não menosprezo o valor intelectual de todas essas categorias, assim como suas possibilidades de operação em pesquisas acadêmicas. Categorias como “música” e “poesia” se apresentam, de modo geral, de maneira separada e estou consciente de que a pesquisa não é sobre encontrar a melhor terminologia ou um novo nome para determinado tipo de arte resultante da fusão dessas categorias. Diferentemente disso, minha leitura e prática acerca do assunto se direcionam para verificar a possibilidade de um estágio anterior à separação entre música e poesia, imaginando que, talvez em algum momento da história, essas linguagens tiveram uma origem em comum. De todo modo, em consonância com as exigências da linguagem acadêmica, este trabalho referencia as fontes de toda citação e sempre procura a monossêmia. Isto significa que não deixaremos de recorrer a categorizações de práticas, linguagens e outros elementos presentes na literatura científica que sejam pertinentes ao assunto.

Algumas experiências dos anos recentes foram muito importantes para esta pesquisa, sendo a maioria delas simultâneas à elaboração deste trabalho. As experiências como músico

foram incontornáveis, e as considero como um grande laboratório no qual participei e trabalhei, sendo que pude conhecer, conversar e tocar com pessoas de muitos lugares e culturas diferentes. Recentemente, minha atuação como performer tem se concentrado em grupos de pequena formação onde também exerço as funções de compositor ou arranjador, a depender da proposta. Nesse sentido, foram essenciais as experiências nos últimos anos com o duo Ingane (com Pedro Iafelice), criando canções, peças instrumentais e participando de uma pesquisa sobre o repertório *maskandi*, da África do Sul; com o Trio Girassol (com a cantora Luisa Aguilar e o violoncelista Rodrigo Prado), onde temos estreado obras inéditas de compositores brasileiros (incluindo composições minhas e de Prado); e com o grupo el Saoco, no qual toco, no vibrafone, repertórios do jazz e composições dos venezuelanos José Alejandro (contrabaixo) e César Aranguibel (piano), e onde pude aprender sobre alguns ritmos e manifestações da música venezuelana, como *joropo* e *merengue*.

Entre 2020 e 2021 pude participar de duas formações artísticas que tiveram influência significativa na escolha do tema aqui apresentado, assim como no andamento da pesquisa. O primeiro foi um curso de composição na EMESP, que frequentei por dois anos, e ao qual sou muito agradecido por ter exercitado a leitura de uma vasta bibliografia musical e musicológica sobre composição, orquestração e organologia, além de ter sido orientado por professores em aulas e oficinas práticas, criando composições instrumentais solo e para pequenas formações camerísticas que chegaram a ser estreadas em ocasiões promovidas pelos alunos ou pela escola. Paralelamente, no início de 2021, também pude participar do Poesia Expandida, curso de duração de um semestre oferecido pela Fundação Poiesis na Casa das Rosas, em São Paulo. O curso ofereceu um contato semanal com professores e poetas de várias partes do Brasil e da América Latina, em oficinas e palestras. Esta foi uma oportunidade de aprendizado essencial no sentido de dar acesso a muitas fontes citadas neste trabalho, desempenhando assim um papel de direcionamento epistemológico deste trabalho, sendo que pude conversar com pessoas que pesquisam, produzem e promovem poesia há bastante tempo. Além disso, o curso ofereceu suporte para ideias e criações que eu já tinha vontade de realizar, mas nunca tinha experimentado de fato.

Desde 2019, e mais intensamente a partir de 2021, comecei a me interessar pelo trabalho como educador musical. Especialmente o trabalho que realizo desde 2021 como professor de bateria na escola de artes PGY (蒲公英艺术学校), mantida por integrantes da comunidade chinesa em São Paulo (a maioria sendo imigrantes que vieram ao Brasil ao longo das duas últimas décadas), foi importante por permitir vivenciar, de maneira prática, a diversidade de *ideias de música*, como proposta pela educadora brasileira Teca Alencar de

Brito (2019), isto é, onde não existe um conceito único sobre o que a música é, e sim múltiplos, influenciados pela subjetividade de cada indivíduo. Atuar em um ambiente pedagógico que abarca pessoas advindas de uma comunidade específica, que falam outra língua, ouvem outros repertórios e cultivam outros hábitos tem sido um laboratório constante. Essa experiência (que ainda não acabou, pelo menos até o momento da redação desta dissertação) é composta pela diversidade de ideias de música, onde há trocas geralmente muito potentes. Neste espaço, tenho a oportunidade de experimentar práticas musicalizadoras que envolvem a fusão de linguagens. Percebendo a curiosidade de algumas crianças em processo de alfabetização acerca da leitura de palavras e sílabas, tanto em português quanto em chinês, tentei criar jogos e dinâmicas musicais que envolvessem os estudantes por esse viés, como por exemplo a criação e sonorização de histórias usando ideogramas chineses básicos, como por exemplo chuva - 雨, água - 水, fogo - 火, montanha - 山, ou pessoa - 人, no qual cada ideograma representa um gesto sonoro específico produzido com a bateria, à medida em que a história é contada. Outro jogo foi a adivinhação de palavras (em português) cujas letras aparecem à medida em que se cumpre uma determinada sequência de exercícios criativos ou técnicos na caixa ou na bateria. Como muitos desses alunos são bilíngues, a fusão não se torna apenas entre linguagens (a música e a linguagem verbal), mas também interlingual (chinês e português).

A experiência nesta escola me motivou a aproveitar a oportunidade de ter aulas de Mandarim<sup>2</sup> no Instituto Confúcio na UNESP, oferecida mediante bolsa de estudos aos alunos da universidade. Essa língua, pela qual já tinha certa curiosidade, tornou-se então um objeto de estudo com o qual eu poderia praticar em situações reais, como no trabalho da escola, vivenciando-a empiricamente em um tipo de imersão, e não apenas teoricamente. Em setembro de 2016 eu havia estreado no Brasil a peça solo de percussão múltipla *Kung-fu*, do compositor De Qin Wen, na ocasião do concerto do Grupo PIAP em homenagem ao aniversário do Instituto Confúcio. Desde então, eu já havia pesquisado sobre alguns tópicos variados acerca da música e instrumentos musicais chineses. Já em 2022, entendi que eu poderia usar o estudo formal da língua para descobrir mais ativamente e mais de perto tais aspectos do meu interesse, como os próprios instrumentos de percussão da China, poemas, histórias e outros assuntos. Além da língua chinesa, entre 2019 e 2020 também tive a oportunidade de estudar alemão, como parte do programa de bolsas para jovens

---

<sup>2</sup> O termo se refere à língua convencionalizada como padrão pela República Popular da China desde sua proclamação, em 1949, “conhecida como pǔ tōng huà - 普通话 - “fala comum”, na China, guó yǔ - 国语 - “língua nacional”, em Taiwan, ou huá yǔ - 华语 - “língua chinesa”, em Cingapura (...) baseada na variedade linguística do norte falada na capital [da China], Pequim.” (SUN, 2006, p. 34).

instrumentistas do Teatro Cultura Artística, do qual participei. Essa outra experiência estudando uma língua estrangeira também foi importante no sentido de germinar a curiosidade linguística que se manifesta nesta pesquisa de mestrado. Conhecer um pouco de ambas as línguas foi determinante não só para o desenvolvimento desta dissertação, mas também para entender que o estudo de diferentes sistemas linguísticos oferece a possibilidade de acessar diferentes sistemas de pensamento, e assim temos mais ferramentas para entender as pessoas e o mundo à nossa volta.

Dito isso, no decorrer desta pesquisa objetivamos refletir sobre as relações entre percussão e poesia se utilizando do conceito de hibridismo, o qual exploraremos durante o Capítulo 1. O adjetivo "híbrido" vem da genética, significando aquele indivíduo ou ser que resulta do cruzamento de progenitores de diferentes espécies (HÍBRIDO, 2022), e por extensão, pode significar mistura ou mescla. Na obra “Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade” (publicada originalmente em 1989), do pensador argentino Néstor Garcia Canclini, o termo encontrou lugar como substituto de outros termos que se referem a misturas étnicas e religiosas, como *mestiçagem*, *sincretismo*, *crioulização*, além de abranger fusões diversas na tecnologia e em processos sociais modernos e pós-modernos. Aqui, nos utilizamos desse conceito como maneira de abordar o caráter intercultural e inter-linguagem da percussão. A ideia deste capítulo é apresentar uma abordagem que contemple perspectivas sociolinguísticas sobre o tema. Complementarmente, uma visão de música como linguagem nos permite relacionar certos aspectos da música que são frequentemente apagados ou esquecidos em função de valores construídos junto à construção de seus cânones, sobretudo o cânone de origem europeia, sendo que o mais importante será trabalharmos com a noção de que existem *ideias de música*, diferentemente de um conceito absoluto e único para esta palavra. Para tal, foi fundamental a leitura de referências da etnomusicologia (BLACKING, 1995; NETTL, 2015), área de pesquisa que abrange conceitual e empiricamente diferentes formas que a música pode assumir, ou diferentes manifestações consideradas como música, inclusive quando em estreita relação com a poesia.

Em seguida, no Capítulo 2, disserto especificamente acerca de como a percussão geralmente se insere em dinâmicas culturais históricas notadamente envolvidas por processos de hibridização cultural, o que lhe confere um território marcado pela diversidade em vários aspectos. Sendo assim, o objetivo nesta seção é mostrar situações de hibridização na percussão advindas de diferentes matrizes culturais. A bibliografia utilizada (STASI, 2011; AMADOR, 2022) mostra que existe um estigma sobre a percussão, e que tal estigma leva por vezes a conclusões equivocadas e não congruentes com a realidade. Autores que comentam

sobre a percussão na cultura e língua chinesa (LI, 2007, 2009; JIE, 2010; GU, 2012; HONG, 2013), mostram que sua ligação com a linguagem verbal é histórica, remontando a tempos imemoriais e ainda presente na contemporaneidade. No entanto, o cânone ocidental insiste em tomar para si o advento do percussionista que fala<sup>3</sup> como resultante de uma “evolução” do percussionista ao longo do século XX.

O Capítulo 3 será dedicado a relatar processos composicionais e práticas de criação realizadas durante a pesquisa, sendo que a ligação entre percussão e poesia neste caso parte da iniciativa de compor e tecer relações entre as informações encontradas na bibliografia, sejam elas de cunho artístico ou teórico. Neste Capítulo são narrados dois processos, onde cada um resulta em uma composição. A primeira é uma peça para percussão, violoncelo e voz, chamada “MENSAGEM”, estreada pelo Trio Girassol em 2021 no Theatro São Pedro, em São Paulo, onde usei como base composicional o poema visual homônimo do poeta concretista brasileiro José Lino Grünwald. A segunda é um quarteto para percussão, intitulado “打” (dǎ, que significa “bater” em Mandarim) me inspirando sobretudo no poema 鹿柴 (lù chái, “Refúgio dos Cervos”), famosa obra do poeta chinês 王维 (Wáng Wéi), que viveu na primeira metade do século VIII, durante a dinastia Táng. É importante ressaltar que a criação dessas obras relacionam os poemas de maneira subjetiva e sujeita à interpretação individual de quem compõe, e que não são respostas absolutas frente ao problema da hibridização cultural na percussão. Por outro lado, elas procuram mostrar possibilidades composicionais embasadas na pesquisa sociolinguística aqui realizada, sendo que são resultados artísticos de vivências empíricas pelas quais passei, travando contato com pessoas que possuem diferentes origens e arcabouços culturais.

De modo algum este trabalho pretende solucionar problemas como as barreiras existentes entre as práticas musicais do percussionista, ou a indecisão sobre quais caminhos seguir na percussão. Entretanto, talvez possa indicar caminhos possíveis. Esta dissertação também pretende fornecer subsídios conceituais que possam reverberar em trabalhos artísticos e pesquisas diversas, uma vez que trata de um assunto comum a uma comunidade artística ampla - discentes, docentes e interessados da poesia, artes cênicas, música e história da arte, entre outras disciplinas. Frequentemente - e sobretudo no Brasil -, percussionistas lidam com diferentes demandas no mercado de trabalho, como já mencionado acima, e ao evidenciar certas descobertas documentadas nesta dissertação, acredito ser possível oferecer possibilidades de criação e atuação, mesmo que não tradicionais, canônicas ou oficiais. Nesta dissertação procuro tratar de tais questionamentos de maneira crítica, a partir do referencial

---

<sup>3</sup> “Speaking percussionist”, como postulado por Whiting (2014, p. 84).

bibliográfico apresentado nos capítulos 1 e 2, e também de maneira artística, a partir das composições apresentadas no capítulo 3. Segundo Canclini (2019), no mundo em que vivemos, é impossível tirarmos conclusões acerca da sociedade sem sermos atravessados pela incerteza. Considero que este trabalho é o resultado de muitas incertezas.

## 1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Ao elaborar uma árvore de conceitos, deve-se ordenar os elementos de modo que os conceitos mais gerais abarquem os mais específicos. Nesta pesquisa, considera-se que o termo *hibridismo* esteja nas raízes da árvore (por se situar na esfera mais geral da alçada teórica aqui apresentada, que é a esfera da cultura). Na introdução deste trabalho vimos uma breve definição deste termo segundo a principal referência no assunto (CANCLINI, 2019), cuja discussão pretende ser aprofundada no decorrer deste capítulo. Antes de falarmos em *hibridismo de linguagens*, julga-se necessário nos atermos à sua acepção original - *hibridismo cultural* - tal como formulada pelo autor citado acima e corroborada por outros pesquisadores de estudos sociais e culturais (BURKE, 2019; HALL, 2020).

Seguindo uma lógica de partir do mais geral em direção ao mais específico, conceituaremos em seguida o termo *hibridismo* em relação à *linguagem* (subcapítulo 1.2), por considerarmos a linguagem como parte da cultura. Ao levar em conta a linguagem como parte da cultura, fez-se necessário definir aspectos relacionados à própria definição de linguagem, suas diferenciações e entrecruzamentos, onde foram fundamentais obras de Lúcia Santaella (2019). Do mesmo modo, ao entendermos a música como uma linguagem, também fez-se necessário, com a obra de Bruno Nettl (2015), discutir qual definição de música estamos levando em conta. Buscamos com esta base bibliográfica possibilitar que cruzamentos da música com outras linguagens sejam observados à luz da sociologia, antropologia, etnomusicologia e estudos da linguagem.

### 1.1 CULTURAS HÍBRIDAS

Peter Burke (2019, p. 102) diz que “em nosso mundo, nenhuma cultura é uma ilha”. Entendemos aqui o termo “cultura” como a reunião de “atitudes, mentalidades, valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações em artefatos, práticas ou representações” (BURKE, 2019, p. 16). Na mesma linha de raciocínio, Edward Said (apud BURKE, 2019, p. 53), afirma que “todas as culturas estão envolvidas entre si (...), nenhuma delas é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas”, resultado da interação e troca constante num grande ecossistema cultural.

Como também argumenta Burke (2019, p. 17), não há necessidade de celebrar ou depreciar as trocas culturais, mas sim de analisar esses fenômenos da forma mais imparcial possível, onde nossa própria posição social e condicionamento histórico devem ser levados em conta. Por isso,

é importante manter, ao menos temporariamente, certa distância da situação analisada, almejando uma perspectiva mais ampla.

Esta seção está dividida em três tópicos: *1.1.1 Identidades*, *1.1.2 Globalização*, *1.1.3 Oriente inventado*, os quais julgamos serem os aspectos mais pertinentes do escopo do hibridismo cultural para a pesquisa aqui apresentada. Aqui, consideramos que todos esses aspectos sociais são constituintes do repertório documentado nesta pesquisa e importantes para a reflexão acerca da multiplicidade da percussão.

### 1.1.1 Identidades

Vejamos, então, o que caracteriza a formação das culturas, primeiramente sob o recorte das nações. Segundo Stuart Hall (2020, p. 47), “[as] nações modernas são, todas, híbridos culturais”. A afirmação se refere a uma série de processos globais que ocorrem nas formações das identidades nacionais desde o início da modernidade. Para o autor, “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades” (HALL, 2020, p. 39). Assim, se estabelece a *narrativa da nação*, formada por um conjunto de “imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas” (HALL, 2020, p. 40).

Hall também exemplifica a criação dessas narrativas como “tradições inventadas”<sup>4</sup> ou mitos fundacionais. São maneiras de localizar “a origem de uma nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo *real*, mas de um tempo *mítico*”.<sup>5</sup> Em suma, uma cultura nacional “atua como uma fonte de significados culturais, um foco de identificação e um sistema de representação” (HALL, 2020, p. 44). Em contrapartida,

A maioria das nações modernas consiste em culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta - isto é, pela supressão forçada da diferença cultural. (...) Cada conquista subjugou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada (HALL, 2020, p. 46).

<sup>4</sup> Termo de Hobsbawm e Ranger para denominar tradições que “parecem ou alegam ser antigas [mas] são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas (...) Um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado” (HOBSBAWM & RANGER apud HALL, 2020, p. 41).

<sup>5</sup> Hall exemplifica ao mencionar a formação pós-colonial de nações africanas: “Digo ‘mitos’ porque, como foi o caso com muitas nações africanas que emergiram depois da descolonização, o que precedeu a colonização não foi ‘uma única nação, um único povo’, mas muitas culturas e sociedades tribais diferentes” (HALL, 2020, p. 42).

Se, por um lado, a construção de uma identidade nacional se direciona para unificar e homogeneizar elementos culturais sob o "guarda-chuva" de uma narrativa, por outro esses elementos podem apresentar (e frequentemente apresentam) pontos de tensão entre si, resultantes do processo histórico de dominação incutido na própria formação daquela identidade. Quando analisa o papel do patrimônio histórico e cultural na constituição de uma identidade nacional, Canclini confirma tal ideia, afirmando que

Esse grupo de bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo é apreciado como um dom, algo que recebemos do passado com tal prestígio simbólico que não cabe discuti-lo. As únicas operações possíveis - preservá-lo, restaurá-lo, difundi-lo - são a base mais secreta da simulação social que nos mantém juntos. Frente à magnificência de uma pirâmide maia ou inca, de palácios coloniais, cerâmicas indígenas de três séculos atrás ou à obra de um pintor nacional reconhecido internacionalmente, não ocorre a quase ninguém pensar nas contradições sociais que expressam. A perenidade desses bens leva a imaginar que seu valor é inquestionável e torna-os fontes de consenso coletivo, para além das divisões entre classes, etnias e grupos que cindem a sociedade e diferenciam os modos de apropriar-se do patrimônio (CANCLINI, 2019, p. 108).

O que podemos tirar disso, a priori, é que vivemos em um mundo com uma “problemática pós-moderna, no sentido de que o moderno se fragmenta e se mistura com o que não é, e é afirmado e discutido ao mesmo tempo” (CANCLINI, 2019, p. 353). Julgamos pertinentes os apontamentos de Hall e Canclini neste sentido pelo fato de o Brasil ter traços comuns a essas tensões e contradições, além de que os processos que historicamente ajudaram a formar a população brasileira são exemplos da criação de uma identidade nacional através de atuações violentas. No livro *Las Venas Abiertas de América Latina*, o escritor Eduardo Galeano documenta que “(...) até meados do século XVIII, o Brasil era o maior produtor mundial de açúcar. Simultaneamente, (...) era o principal mercado de escravos; a mão-de-obra indígena, muito escassa, se extinguia rapidamente no trabalho forçado” (GALEANO, 2004, p. 60). Além da violência física desumana, existia a opressão cultural. Galeano comenta sobre a população Banto escravizada e trazida de Luanda para o Brasil, à época da exploração do ouro: “(...) Antes de cruzarem o Atlântico, os portugueses batizavam todas pessoas. E no Brasil eles tinham a obrigação de assistir à missa, embora fossem proibidos de entrar na capela principal da igreja ou de se sentarem nos bancos” (GALEANO, 2004, p. 33). Além disso, o Brasil foi o último país da América a abolir a escravidão (1888), sendo que o país sofre até hoje das consequências deste processo histórico.

Não à toa, como observa Canclini (2019, p. 167), as ditaduras latino-americanas surgidas no século XX, por exemplo, celebraram certos acontecimentos e símbolos de representação, como a “comemoração de um passado *legítimo*, daquele que corresponde à *essência nacional*, à

moral, à religião e à família”. A valorização desses símbolos se torna então inquestionável, criando uma representação de homogeneidade para uma realidade que, como sabemos, é culturalmente heterogênea. E, como consequência última, esse “tradicionalismo substancialista incapacita para viver no mundo contemporâneo, que se caracteriza (...) por sua heterogeneidade, mobilidade e desterritorialização” (Idem, 2019, p. 166).

Em artigo intitulado *A produção social da identidade e da diferença*, o pesquisador brasileiro Tomaz Tadeu da Silva (2014, p. 86) argumenta que “esses processos (de formação de identidades) não são simplesmente teóricos; eles são parte integral da dinâmica da produção da identidade e da diferença.” Em vista de tal dinâmica, notamos que “as identidades não são nunca unificadas; [mas sim] que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas” (HALL, 2014, p. 108).

As identidades estão sempre “sujeitas a uma historicização radical” (HALL, 2014, p. 108), porém, estão em constante estado de mudança, atuando na “utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos” (Idem, 2014, p. 109), sendo que a ênfase está muito mais no processo pelo qual a formação da identidade passa, e não nas cristalizações de sua forma ideal ou de suas etapas historicamente registradas.

### 1.1.2 Globalização

Em paralelo a tais contradições existentes na formação das identidades nacionais modernas, como acima exemplificadas, sabe-se que o século XX foi palco do desenrolar do processo de globalização, iniciado a partir da industrialização e no qual vivemos até hoje. A globalização integra e conecta “comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado” (HALL, 2020, p. 51). Segundo Hall, essas novas combinações têm profundos impactos sobre as identidades culturais. Entretanto, elas ocorrem de maneira heterogênea, pois dependem das dinâmicas particulares de cada lugar que sofre tais mudanças:

Há, juntamente com o impacto do “global”, um novo interesse pelo “local”. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de “nichos” de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. (...) Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identidades “globais” e *novas* identidades “locais” (...) a globalização é

muito desigualmente distribuída ao redor do globo, entre regiões e entre diferentes estratos da população *dentro* das regiões (HALL, 2020, p. 61).

A partir da oposição entre global e local, Hall mostra que as combinações (de povos, práticas, hábitos, culturas) resultantes da lógica da globalização são parte de uma dinâmica internacional em que existe a influência de determinadas identidades nacionais sobre outras, mas que se dá de maneira desigual a depender do contexto de suas interações locais. O historiador Eric Hobsbawm (1999, p. 75) corrobora ao apontar que, de maneira similar, não há uma igualdade na distribuição de recursos naturais entre todos os países do mundo. Logo, a distribuição de produtos culturais de diversas naturezas também serão enviesadas: “(...) o problema da globalização está em sua aspiração a garantir um acesso tendencialmente igualitário aos produtos em um mundo naturalmente marcado pela desigualdade e pela diversidade.” Segundo o autor, é possível que a globalização seja mais natural para o mundo da tecnologia, da economia e das comunicações, mas é algo que não vale para a política, pois são “aspectos que não se desenvolvem de maneira similar” (Idem, 1999, p. 70).

É fato que atualmente mais da metade da população mundial tem acesso à internet, fenômeno que, desde seu surgimento, contribuiu para a criação de um ambiente globalizado - ainda assim, a distribuição desse acesso ao redor do globo é bastante desigual<sup>6</sup>. Também existem as migrações, que são dinâmicas sociais que acarretam muitas vezes a interação entre indivíduos de diferentes grupos humanos de diferentes identidades. Hall (2014, p. 108) aponta que os processos de migração forçada correntes no mundo pós-colonial<sup>7</sup> estão totalmente vinculados à discussão sobre as formações de identidade, uma vez que são responsáveis por perturbar o caráter *estabelecido* de muitos países, tradições e culturas.

A própria formação de um senso de oposição entre a cultura popular e de elite é marcada por essa desigualdade e também resultante dela. Canclini (2019, p. 254) aponta como o processo de modernização foi heterogêneo na América Latina, onde a interação entre a arte popular dos povos tradicionais e a arte culta da elite é conflituosa, e leva a diferentes desdobramentos:

(...) Não há uma única forma de modernidade, mas várias, desiguais e às vezes contraditórias. Tanto as transformações das culturas populares quanto as da arte culta coincidem em mostrar a realização heterogênea do projeto modernizador em nosso continente, a diversa articulação do modelo racionalista liberal com antigas tradições aborígenes, com o hispanismo colonial católico, com desenvolvimentos socioculturais próprios de cada país.

<sup>6</sup> Segundo estatísticas do Banco Mundial (World Bank Group) de abril de 2023.

<sup>7</sup> Processos atuais ou recentes de migração forçada no Brasil foram apontados pelo Observatório de Migrações Forçadas - Instituto Igarapé, 2017.

Se em um continente como a América Latina os processos de globalização se realizam de maneira distinta em cada país, é natural que também haja diferenças na recepção desses processos de acordo com a região, província, etnia, entre outros possíveis agrupamentos. Em se tratando do recorte brasileiro, embora não use os mesmos termos, Darcy Ribeiro (2014, p. 187) analisa a formação da identidade cultural seguindo a mesma lógica, onde a cultura brasileira, mesmo como unidade cultural homogênea de um país, comporta muitas variações de costumes, expressões, valores, e bens:

As formas futuras que deverá assumir a cultura brasileira com o desenvolvimento conduzirão, seguramente, ao reforço da unidade étnico-nacional pela maior homogeneização dos modos de fazer, de interagir e de pensar. Mas comportarão, por muito tempo ainda, variedades locais, certamente menos diferenciadas do que uniformizantes da tecnologia produtiva e de comunicação, apesar do processo transformador operar sobre contextos culturais previamente diferenciados. Assim, se preservará, possivelmente, algo do colorido mosaico que hoje enriquece o Brasil pela adição, às diferenças de paisagem, de variações de usos e costumes de uma região a outra, através da vastidão do território.

Tal mosaico mencionado pelo antropólogo brasileiro é percebido de acordo com as variações *locais dos modos de fazer interagir e pensar* e se opõe à forte homogeneização nacional, que por sua vez é fomentada pela criação de uma identidade do país com o passar do tempo. Isto é, de um ponto de vista local, estamos nos diferenciando, mas de um ponto de vista mais geral, estamos nos homogeneizando, reunidos sob símbolos que representam uma cultura nacional unificada: uma bandeira, um hino, ou determinados traços que a representariam, como futebol ou samba, no caso do Brasil. Tais características estabelecem uma narrativa do que é considerado *brasileiro*, mas que não necessariamente coincide com a realidade diversa e multicultural do país.

É inegável que o Brasil abriga um patrimônio cultural muito diverso. Como bem exemplificado por Galeano (2004), a formação da população brasileira se deu através da dominação violenta que determinados grupos exercem sobre outros, que durante os primeiros séculos de colonização são de pelo menos três continentes diferentes. Darcy Ribeiro também fala sobre os processos de imigração posteriores, já na segunda metade do século XIX, e coincidente com o processo migratório mundial característico do processo de globalização:

Apesar de numericamente pouco ponderável, o papel do imigrante foi muito importante como formador de certos conglomerados regionais nas áreas sulinas em que mais se concentrou, criando paisagens caracteristicamente europeias e populações dominantemente brancas. Conquanto relevante na constituição racial e cultural dessas áreas, não teve maior relevância na fixação das características da população brasileira e da sua cultura. (...) O assinalável no caso brasileiro é, por um lado, a desigualdade social, expressa racialmente na estratificação pela oposição inferiorizada do negro (...). E, por outro lado, a homogeneidade cultural básica, que transcende tanto as

singularidades ecológicas regionais, bem como as marcas decorrentes da variedade de matrizes raciais, como as diferenças oriundas da proveniência cultural dos distintos contingentes (RIBEIRO, 2014, p. 242).

Podemos verificar, então, que ao mesmo tempo em que existe uma diversidade composta por singularidades regionais, coexiste uma *homogeneidade cultural básica*. No entanto, há de se ter cautela com tal narrativa, uma vez que é inegável que, de um ponto de vista sócio-econômico, estamos longe de chegar a uma homogeneização, sendo que quem paga o maior preço são as populações descendentes de escravizados. Ribeiro também mostra, já na época de publicação de *O povo brasileiro*, que “as taxas de analfabetismo, de criminalidade e de mortalidade dos negros são (...) mais elevadas” (RIBEIRO, 2014, p. 235), sendo que não se formou “uma democracia racial que integrasse o negro na condição de cidadão indiferenciado dos demais” (Idem, 2014, p. 235). A seguinte passagem do artigo de Guimarães (2018) complementa tal ideia:

(...) a miscigenação entre as três culturas fundantes da identidade nacional não se constituía propriamente na colaboração em igualdade de condições, na medida em que o modelo civilizatório branco afirmava-se como marco de referência, mantendo, assim, a biopolítica do branqueamento da sociedade e a negação das diferentes identidades negras e indígenas. Neste caso, a exaltação da mestiçagem transformada em valor dava continuidade ao percurso das ideias que naturalizavam a inferioridade da população negra (GUIMARÃES, 2018, p. 106).

Em meio a tais contradições, a narrativa da homogeneização cultural pode ser também tendência da globalização, e não só da construção de uma identidade nacional. Burke argumenta que o que chamamos “arte contemporânea” mostra fortes sinais de que estamos a caminho de uma cultura global, não devido à adoção de um só estilo, mas justamente pela profusão de tantos estilos que podem ser apropriados por artistas de qualquer lugar do mundo. “(...) Uma variedade de estilos rivais, abstratos e representacionais, *op* e *pop* (...), todos os quais estão disponíveis para os artistas, virtualmente independentemente do local no qual por acaso vivam (BURKE, 2019, p. 108). O autor então conclui que “no nível do indivíduo há mais escolhas, mais liberdade, uma ampliação de opções. No nível global, o que vemos é o oposto, uma redução de diversidade” (Idem, p. 108). Entende-se que a fala de Burke também tem uma relação inseparável com uma dinâmica específica da globalização, que é a veiculação dos meios de comunicação de massa, que mostra, de forma justaposta, uma série de manifestações que os usuários de mídias têm a seu dispor. Sobre esse processo, dissertarei com mais profundidade no subcapítulo seguinte.

Por fim, vejamos algumas ideias do filósofo Byung-Chul Han (2019), o qual defende que a globalização é essencialmente hipercultural - e não mais multi, inter ou transcultural.

Comentando sobre a natureza dos processos culturais apresentados até agora, onde também leva em conta a noção de hibridismo, o autor fala sobre o que seria a hipercultura:

Em toda dinâmica a hipercultura baseia-se em uma justaposição densa de diferentes representações, signos, símbolos, imagens e sons. É um tipo de hipertexto cultural (...) a proximidade de justaposição espaço temporal é o que caracteriza a cultura atual. Não o multi ou o trans, mas o hiper (acumulação, conectividade e condensação) caracterizam a essência da globalização (HAN, 2019, p. 104).

Enfatizo nesta passagem a ideia de justaposição, com a qual o autor sugere que não há uma distância entre as culturas. “Formas, representações, sons e cheiros culturais diferentes que perderam seu lugar originário oferecem-se em um hiperespaço sem fronteiras e limites” (HAN, 2019, p. 103). O autor pensa a partir da figura do turista hipercultural, ou seja, o indivíduo que navega por entre esta justaposição de formas culturais.

O turista hipercultural sempre já chegou. Não está de passeio, como um ‘caminhante’, nem é ‘trabalhador fronteiriço’. A passagem e o trânsito não pertencem à espacialidade hipercultural. A hipercultura gera um *aqui* singular. Onde conteúdos heterogêneos ficam sem distância proxêmica em justaposição, uns após os outros, o trans passa a ser inútil. (...) As culturas, *entre* as quais haveria um inter ou trans, tornam-se des-limitadas, des-localizadas, dis-tanciadas em hiper-cultura. (Idem, 2019, p. 103).

Sendo o mundo contemporâneo uma constante justaposição de culturas, como aponta Han, é preciso se atentar ao contexto em que estamos inseridos, e quais elementos estão justapostos à nossa volta. Novamente, a variedade de mídias e suportes de comunicação também contribuem para essa intensa simultaneidade - Han também menciona a conectividade como característica do *hiper*, onde a internet tem papel fundamental. A comunicação digital, afinal, afeta globalmente e se tornou indispensável para a inserção dos indivíduos no modo de vida humano hoje, sendo uma mudança de paradigma também importante a ser considerada nas páginas seguintes.

De todo modo, a humanidade no mundo não virtual - dos movimentos, deslocamentos e migrações em locais físicos, como uma cidade, um bairro ou uma escola é desigual e heterogênea em muitos aspectos. Uma importante característica a ser considerada em relação às manifestações artísticas estudadas nesta pesquisa é o papel que o ambiente urbano desempenha no hibridismo cultural. As cidades são sistemas complexos com instâncias marcadas por dinâmicas de poder, onde é possível encontrar escolas, instituições culturais, restaurantes, centros religiosos e espaços dedicados a culturas diversas, todos ao mesmo tempo e a poucos quilômetros de distância. Uma metrópole como São Paulo, por exemplo, é um local de intensa troca cultural, onde pessoas de diferentes origens se encontram e interagem (BURKE, 2019, p. 70). Contudo, tal interação, mesmo que funcione por justaposição, à maneira de Han, é inseparável das dinâmicas de poder efetuadas por essas pessoas de diferentes origens, classes

sociais, etnias e ideologias. Essas identidades estão “situadas assimetricamente em relação ao poder”, como afirma o teórico brasileiro Tomás Tadeu da Silva (2014, p. 87).

É certo que a sociabilidade híbrida que caracteriza as cidades contemporâneas nos faz “participar de forma intermitente de grupos cultos e populares, tradicionais e modernos” (CANCLINI, 2019, p. 354). Aqui, é importante contextualizar que, ao opor *cultos e populares*, Canclini se refere a uma oposição entre culturas dominantes e dominadas, sendo historicamente chamada de culta ou erudita a cultura de origem europeia, enquanto de popular as culturas que não têm esta origem, que se formaram em contextos de diferentes classes sociais - algo que poderíamos questionar no sentido de buscar uma nomenclatura condizente, pois o que é chamado *popular* também pode ter erudição, tradições fundamentadas, entre outras características que são associadas ao chamado *erudito*. O que é considerado *erudito* é também, muitas vezes, encontrado em veículos de mídia de massa comerciais, por exemplo, algo que o senso comum associa como popular. Friso aqui tal revisão terminológica a título de interpretação da bibliografia utilizada, pois é importante dar atenção à origem de tais acepções acerca do que é considerado erudito ou popular, para que possamos justamente contorná-las e examinar manifestações culturais de modo menos enviesado, ou, senão, menos dualista.

Se formos usar os termos de Canclini, nos ambientes urbanos aquilo que é chamado *popular* está em constante interação com seu oposto, o *culto* ou *erudito*. De toda maneira, seja isto ou aquilo, tudo interage a partir de suas origens sócio-econômicas. Estas relações se exponencializam se considerarmos, ainda, que as metrópoles são ambientes com altos índices de imigração de grupos de diferentes culturas, países, línguas e classes sociais. Os territórios que foram ocupados por grupos religiosos de matriz africana (Terreiros e Casas Tradicionais, por exemplo) foram historicamente alvo de “atos que, a pretexto de tutelar a ‘ordem pública’ ou a ‘paz pública’, inviabilizam a prática de direitos das minorias ou as empurram para lugares mais afastados” (GUIMARÃES, 2018, p. 117), sendo que não se pode dizer o mesmo de grupos religiosos judaico-cristãos, por exemplo. Ou seja, ainda que o ambiente urbano favoreça um intenso fluxo e interação de populações de diferentes grupos sociais e suas manifestações, a participação em grupos cultos ou populares não é fluida, pois a depender do contexto de dada manifestação, existem barreiras físicas e ideológicas que intervêm na configuração das trocas culturais e dos processos de hibridismo.

### 1.1.3 Oriente inventado

A partir de minha experiência como professor de bateria na escola de artes PGY (蒲公英艺术学校), próxima ao bairro da Liberdade, em São Paulo, e também com o processo de estudo da língua chinesa (Mandarim), encontrei material vivencial para a reflexão sobre as trocas culturais e as referências mencionadas até então. A partir disso, foi possível o contato com pessoas de uma bagagem cultural específica, reunidas sob a marca identitária de ser de nacionalidade ou descendência chinesa direta. É importante ressaltar que mesmo essas pessoas, reunidas por serem de um mesmo país (e residindo em uma metrópole estrangeira), possuem diferenças identitárias entre si. Meng Yin Bi (2013, p. 48) afirma que “devido à ampla distribuição geográfica e diversidade cultural de seus falantes, entre os chineses existem fortes traços de identidade regional, centrados em cada um dos dialetos individuais”. Segundo o mesmo autor (2013, p. 48), a grande maioria de imigrantes chineses que se estabeleceram em São Paulo a partir da segunda metade do século XX vem do sul da China, região onde existe uma variedade linguística elevada.

Isso se verifica em partes em minha experiência pessoal na escola, onde de fato há o encontro com pessoas (alunos, funcionários) de diferentes províncias do sul da China (como Guangdong e Fujian) mas também do norte (Beijing). Além da língua nacional comum do país (普通话 - *pǔ tōng huà*, conhecida na língua portuguesa como Mandarim), essas pessoas falam as línguas de suas respectivas cidades de origem. Devido a isso houve, em minha experiência, o contato com um repertório musical esteticamente diverso (que foi parte das aulas de bateria). Mesmo que fossem conhecidas pela maioria das pessoas que frequentavam o local (provavelmente por efeito da mídia de massa), as músicas e canções eram de estilos diferentes e cantadas em diferentes línguas da China. De modo complementar, em minhas aulas os alunos experienciaram contato com repertórios brasileiros de diferentes vertentes estéticas. O que se pretende evidenciar com esses dados é que tal experiência de troca cultural, assim como aquelas mencionadas no relato pessoal da introdução deste trabalho, proporcionaram um interessante ponto de reflexão durante a trajetória da pesquisa. Considero importante incluir essas informações neste trabalho pois esse processo foi simultâneo ao estudo de conceitos como hibridismo, que se originam da observação de fenômenos sociais onde há, justamente, o encontro de grupos humanos com diferentes culturas.

É pertinente considerar a situação em que de fato estão esses grupos humanos, e de que maneira sua relação com o poder modifica a forma de contato deles com outros grupos e os processos de troca cultural pelos quais passam. Como mencionado anteriormente neste capítulo,

seguindo as ideias de Hall (2020), Canclini (2019) e Silva (2014), as identidades dos diversos grupos humanos estão situadas de maneira desigual em relação ao poder, de modo que marcas identitárias podem determinar uma série de condições sociais para a vida de um grupo de pessoas. A experiência que vivi com as pessoas da comunidade mencionada acima certamente seria diferente se fossem grupos de outros países estrangeiros, o que depende da condição geopolítica e socioeconômica específica daquele país. Minha experiência de gravar um disco com músicos venezuelanos, também em São Paulo, por exemplo, foi outro tipo de troca que une diferentes culturas musicais. Porém, tal contato dificilmente aconteceria em uma escola de música formada pela comunidade venezuelana em São Paulo, pois a condição específica da imigração venezuelana no Brasil envolve uma grande parcela de pessoas em situação de vulnerabilidade e sem recursos básicos de vida (BAENINGER et. al, 2021), não havendo portanto condições de gerir e ocupar um espaço institucional privado, tal qual o caso da escola frequentada pela população chinesa. No entanto, houve a oportunidade de conhecer essas pessoas em outro contexto, mais informal, e simultâneo ao meu contato com a comunidade chinesa.

A discussão acerca dessa troca cultural específica com a cultura chinesa passa pela existência da divisão binária do mundo entre *ocidente* e *oriente*. Mais uma vez, assim como o binômio *popular/erudito*, encontramos uma oposição binária com a qual se deve tomar cuidado, pois são nomes que abarcam definições muito generalizadas para populações humanas muito diferentes. Apesar de haver um uso prático de ocidente/oriente quando esses definem espaços geográficos, verifica-se que em termos culturais eles podem ser problemáticos. Assim como a marca identitária de “ser chinês” leva a uma certa generalização acerca de diferentes etnias, línguas e culturas existentes na China, em um nível mais geral também existe a generalização do que é ser *oriental*, uma vez que o país está localizado no oriente geográfico. Assim, as culturas de vários outros países localizados nesta parte do planeta também são consideradas *orientais*. Por outro lado, mas não inversamente proporcional, “ser brasileiro” pode ser uma marca identitária relacionada a uma série de símbolos que compõem uma narrativa de determinado país que é o Brasil. Este, por sua vez, é considerado um país *ocidental*, mas cuja cultura não é exatamente ocidental, no sentido de ser somente de uma matriz europeia, pois, como sabemos, o Brasil foi formado não só por ela.

O compositor teuto-brasileiro Hans-Joachim Koellreutter, bastante influenciado pela sua vivência na Índia e no Japão, prevê uma homogeneização do ponto de vista global, mas não necessariamente uma compreensão, entre nós humanos, de nossas diferentes culturas:

(...) ocidente e oriente não podem evitar o questionamento de um em relação ao outro. A mim, no entanto, parece ser indiferente a maneira pela qual ocorre esse tipo de processo de assimilação ou convergência. Eu até diria que o questionamento de valores culturais alienígenos, isto é, daquilo que nos separa, e a aceitação de outros que, embora estranhos à cultura, tenham validade universal, se tornam, hoje, uma necessidade urgente. Porque a sociedade tecnológica de massa será, sem dúvida, planetária e universal; poderá surgir somente quando houver a compreensão de valores diferentes, estranhos, mesmo que opostos aos nossos ideais. Refiro-me à compreensão, não à tolerância. Tolerância pode ser uma pálida substituição para a falta de esforço em alcançar compreensão, fuga que em nada contribui para modificar falsas interpretações ou superar a incompreensão entre os povos (KOELLREUTTER, 1974, p. 18).

De fato, as populações do mundo hoje estão ainda mais interconectadas, mas isso não significa uma comunhão entre povos. Assim, os grupos sociais que se interconectam, interagem e efetuam dinâmicas e trocas culturais no mundo contemporâneo não necessariamente têm uma compreensão um do outro. A *sociedade planetária e universal*, à qual se refere Koellreutter, não deixa de ser apenas um ideal, e como vimos, apesar da homogeneização cultural global, culturas locais seguem se transformando e se diferenciando. Muito embora alguns pontos levantados por Koellreutter sejam pertinentes, esse processo de “assimilação ou convergência” não é indiferente, pois está sujeito, como vimos antes, às dinâmicas de poder efetuadas por esses grupos sociais, a exemplo das diferenças entre a imigração chinesa e venezuelana mencionada acima.

Nota-se também que Koellreutter se utiliza da dualidade *ocidente/oriente* sugerindo uma oposição binária entre as duas coisas. Desde o início do processo histórico da globalização, o que se chama de ocidente fica “face a face com a cultura *alienígena* e *exótica* de seu *outro*” (ROBBINS, 1991, p. 25 apud HALL, 2020, p. 64). No entanto, ao nos situarmos em ambientes e situações em que estamos trabalhando com pessoas e lidando diretamente com culturas do chamado oriente, tal visão do oriental como oposto binário do ocidental não é útil, e seu uso se torna impraticável quando objetivamos o exame crítico. Como dito acima, tanto oriente quanto ocidente são termos que conduzem a generalizações, o que fica claro ao examinarmos traços culturais de um país de cada categoria (China e Brasil) que fogem dessas definições, justamente por serem países que contêm muita diversidade cultural observados sob definições muito gerais. Pode ser que cada país esteja geograficamente localizado em um lado do planeta, mas culturalmente a relação não é tão simples.

Palestino que cresceu no Egito, o crítico Edward Said (2021, p. 114) mostra que “as relações culturais, materiais e intelectuais entre a Europa e o Oriente passaram por inúmeras fases, mas em geral foi o Ocidente que se moveu para o Oriente, e não vice-versa”. Ou seja, a troca cultural e, por conseguinte, a visão que o Ocidente tem do Oriente partiu de um contexto

geopolítico específico, que é a expansão comercial e colonial de reinados europeus por via marítima, a partir do século XV. Said também detecta uma longa cronologia de estudos intelectuais que se consideram *orientalistas*, tendência cuja definição inclui uma amálgama difusa e imprecisa de culturas, com “uma ambição geográfica considerável” (SAID, 2021, p. 86) denominada Oriente. Essa amálgama é qualificada como uma visão etnocêntrica porque o Oriente é, conforme as ideias de Said, examinado aos olhos de quem é justamente ocidental (SAID, 2021, p. 86). “Orientalismo é a disciplina pela qual o Oriente era (e é) abordado de maneira sistemática, como um tópico de erudição, descoberta e prática” (SAID, 2021, p. 115). É um termo usado para “designar um conjunto de sonhos, imagens e vocabulários disponíveis para quem tenta falar sobre o que existe a leste da linha divisória” (SAID, 2021, p. 115). Portanto, o conceito historicamente construído de *Oriente* engloba uma grande diversidade de culturas, que aos olhos do orientalismo se enquadram em um mesmo rótulo (o oriental e suas acepções, geralmente pejorativas ou fetichistas - exótico, esquisito, estranho). Afinal, o conceito simetricamente inverso de “ocidentalismo” nunca foi um tópico reconhecido. O autor também lembra que

(...) todas as culturas impõem correções à realidade bruta, transformando-a de objetos flutuantes em unidades de conhecimento. O problema não é que ocorra a conversão. É perfeitamente natural que a mente humana resista ao ataque de uma estranheza não elaborada; por isso as culturas sempre manifestaram a tendência de impor transformações completas às outras culturas, recebendo-as não como elas são, mas como, para o benefício do receptor elas devem ser (SAID, 2021, p. 107).

Said (2021, p. 108) também afirma que “uma esquematização insensível de todo o Oriente” é efetuada pelo Orientalismo. Sendo assim, muitas culturas distintas são incluídas numa categoria arbitrária, prática documentada por Said com exemplos desde o século XVIII, que foi quando o termo Oriente deixou de designar somente o mundo islâmico, e passou gradativamente a incluir “o Leste asiático como um todo, (...) uma denotação geral do distante e do exótico” (SAID, 2021 p. 116).

Aqui, voltamos novamente à invenção de uma tradição, à criação semi-mitológica de um conceito que abarca culturas muito distintas. Em sua tese, Said não busca desmistificar o conceito enviesado de Oriente para encontrar o Oriente *real*, mas sim mostrar que ele próprio é uma “entidade constituída, sendo também muito discutível a noção de que há espaços geográficos com habitantes nativos, radicalmente ‘diferentes’, que podem ser definidos com base em alguma religião, cultura ou essência racial apropriada àquele espaço geográfico” (SAID, 2021, p. 429). Segundo ele, o orientalismo se espalhou para o próprio “Oriente”, onde por exemplo, a própria mídia árabe cria ideias míticas acerca da “mente árabe”, “o islã”, veiculadas

em programas de televisão e revistas. (Idem, 2021, p. 429). Especificamente sobre o caso da imigração chinesa, Bueno (2020) aponta que o Brasil recebeu historicamente a cultura chinesa pelo viés do orientalismo tal como proposto por Said.

Embora tenhamos recebido levadas ocasionais de chineses no país, até a segunda metade do século 20, essas comunidades não haviam alcançado representatividade suficiente para se inserirem academicamente, criando seus próprios espaços. Nesse sentido, a imigração japonesa – muito mais ativa (...) conquistou espaços universitários significativos, manifestos na difusão de inúmeros cursos de língua japonesa e de grupos de estudo. O fracasso no projeto de imigração chinesa para o Brasil, avidamente debatido no século 19, proporcionou um vácuo no conhecimento sinico dos intelectuais brasileiros. Essa ausência se reproduz, diretamente, na maneira como os brasileiros compreenderam a China ao longo do século 20 e no momento atual. A civilização chinesa foi incluída no amplo quadro das ‘culturas orientais’, caracterizadas ampla e superficialmente na mentalidade nacional pelo viés do Orientalismo (tal como proposto por Said), inserindo-a numa hierarquia imaginária das culturas (BUENO, 2020, p. 151).

O mesmo ocorre recentemente na mídia jornalística e na política brasileira, por exemplo, que segundo Urbano (et al, 2020) enfatiza a associação do surgimento do vírus COVID-19 com o consumo de “carnes exóticas.” A ideia de um oriente *exótico* é inoperável sob o senso crítico, sendo imprescindível o cuidado e respeito com a matriz cultural estudada, seja ela adjetivada como oriental ou não. A problemática do fetiche do oriente como invenção do ocidente frequentemente inibe o senso comum de arcar com a responsabilidade de reconhecer de fato a cultura do *outro*.

De qualquer modo, é possível identificar um interessante significado na formação do próprio conceito de cultura a partir da matriz linguística chinesa, como exemplificam apontamentos de Chul Han (2019, p. 99). Tal conceito sinítico de cultura enfatiza, justamente, processos de mutação e transformação. Segundo Han, como houve uma tradução de um conceito europeu, a maneira como essa tradução foi feita implicou a interpretação própria desta matriz, segundo seus próprios termos, representados pelos caracteres chineses. O resultado converge, de algum modo, ao que é representado pelo próprio termo *hibridismo* na acepção de Canclini.

A palavra chinesa, japonesa ou coreana para “cultura” (chinês 文化 - *wén-huà*, japonês - ぶんか - *bun-ka*, coreano 문화 *mun-hwa*) é uma tradução do conceito europeu. No fim do século XIX o conceito europeu de cultura provavelmente foi traduzido e absorvido pelos japoneses, com o que passou a se relacionar com fontes chinesas. O primeiro signo chinês 文 - *wén* significa padrão, linha, signo, escrita ou literatura. O segundo, 化 - *huà*, significa mudança, transformação ou modificação. O conceito moderno de química também contém o signo 化 - *huà* (HAN, 2019, p. 99).

Intentou-se até agora descrever conceitualmente o cenário em que se insere o escopo deste estudo, que é um cenário de transitoriedade, intercâmbio e hibridismo cultural. Nota-se então que há processos que se caracterizam como hibridismo cultural constituídos pelas contradições

históricas de uma nação ou de um grupo na formação de sua identidade, representada por operações discursivas que nem sempre condizem com a realidade ou que se contradizem entre si.

A partir do que foi apresentado até aqui sob esta perspectiva sociocultural, seguiremos para o próximo subcapítulo com o objetivo de mostrar aplicações do termo *hibridismo* na perspectiva da linguagem. No mencionado estudo de Silva (2014, p. 87), observa-se que “o processo de hibridização confunde a suposta pureza e insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades nacionais, raciais ou étnicas”. A seguir, intentamos mostrar que um processo parecido se passa com as linguagens, e como o conceito de híbrido se insere nesta relação, onde a suposta pureza e insolubilidade de linguagens também se torna difusa.

## 1.2 LINGUAGENS HÍBRIDAS

Ao estudar o hibridismo em relação à linguagem, foi notória a utilidade principalmente da obra da semioticista brasileira Lúcia Santaella acerca da distinção dos elementos que caracterizam diferentes linguagens, bem como do contexto cultural em que elas interagem entre si. Afinal, tais elementos porventura se apresentam simultaneamente, pois, como já comentado, estamos lidando com manifestações artísticas que resultam do cruzamento não apenas de culturas, mas também de sistemas simbólicos.

Sendo a linguagem parte da cultura, é natural que ela também esteja sujeita às atividades do ecossistema cultural referido anteriormente. Santaella afirma que as linguagens estão em estado de constante interação, crescimento e mudança, assim como os seres vivos:

O metabolismo das linguagens, dos processos e sistemas sígnicos, tais como escrita, desenho, música, cinema, televisão, rádio, jornal, pintura, teatro, computação gráfica etc., assemelha-se ao dos seres vivos. Tanto quanto quaisquer organismos viventes, as linguagens estão em permanente crescimento e mutação. Os parentescos, trocas, migrações e intercursos entre as linguagens não são menos densos e complexos do que os processos que regem a demografia humana (SANTAELLA, 2019, p. 27).

Na passagem acima, ao definir as linguagens como sendo orgânicas, à maneira dos seres vivos, Santaella deixa claro que não está falando apenas da linguagem verbal, dando exemplos de outros “sistemas sígnicos”<sup>8</sup>. A fim de evitar possíveis desentendimentos, e para entender a metáfora de Santaella, é preciso considerar de antemão a distinção entre o termo “linguagem” e

<sup>8</sup> As linguagens operam por signos. Segundo Max Bense (2003, p. 53), “Signo é tudo o que for entendido como signo e somente o que for entendido como signo. Qualquer coisa [Etwas, algo] que se queira pode (em princípio) ser entendida como signo.” De fato, como observa Santaella (2019, p. 39), a “noção de signo para a semiótica peirciana é genérica e abrangente”, pois o signo tem a possibilidade de ser “qualquer coisa de qualquer espécie, podendo estar no universo físico ou no mundo do pensamento”. Em última análise, os signos “significam”, e semiose é o nome dado à tal ação do signo. Intersemiose é a ação simultânea e concatenada de signos de diferentes sistemas semióticos (música e poesia, por exemplo).

o termo “língua”. Sobretudo quando feita a leitura de textos sobre o assunto em língua inglesa, há de se considerar a seguinte distinção: diferentemente do Português e demais línguas românicas, onde há um termo mais geral (linguagem) e outro específico (língua), o Inglês possui apenas um (*language*) para os dois significados.<sup>9</sup>

Sobre este ponto, e considerando especificamente a linguagem da música, Santaella afirma que, devido à influência mundial dos estudos na área de linguística dos anos 70, sobretudo em língua inglesa, “essa abertura do significado do termo *linguagem* quase se perdeu diante do poder com que o modelo abstrato da língua se impôs sobre todos os outros processos de linguagem, entre eles a música.” Ou seja, “para os estudiosos daquele período, *language* era via de regra compreendida no sentido de língua. Consequentemente, a pergunta sobre o estatuto da música como linguagem era sempre respondida à luz do paradigma linguístico” (SANTAELLA, 2019, p. 101).

Considerando isso, é importante a contextualização das leituras e da produção acerca do assunto, sendo que distinguir língua e linguagem é fundamental. Mais amplo e flexível, o termo “linguagem”, como aqui o utilizaremos, compreende outros sistemas, não verbais<sup>10</sup>. Como corrobora Fiorin (2020, apud PORTUGAL, pg. 28), “a linguagem é um fenômeno extremamente complexo que pode ser estudado de múltiplos pontos de vista, pois pertence a diferentes domínios”. Havendo contextualizado essa distinção terminológica, o que mais nos interessa aqui é que a partir desse pensamento podemos considerar a poesia e a música como ocupando o mesmo *status* de linguagens.

Assim como ocorre com as culturas, nenhuma linguagem está completamente isolada uma da outra, pois estes diferentes sistemas também interagem. Atreladas à cultura, as linguagens passam por transformações dependentes de seu contexto social. Os movimentos e interações inevitavelmente provocam mudanças na linguagem de um dado grupo de pessoas (como por exemplo de um país, cidade ou grupo étnico). O processo reverso também acontece, quando uma mudança de paradigma no âmbito da linguagem atravessa o domínio da cultura, também criando novas configurações:

---

<sup>9</sup> Segundo Posner e Sala (Encyclopedia Britannica, 2022), grupo de línguas derivadas do latim falado, formando um subgrupo do ramo itálico da família de línguas indo-europeias. As principais línguas românicas são francês, italiano, espanhol, português e romeno, sendo que o binômio língua/linguagem ocorre de maneira equivalente: *langue/langage* (FR); *lingua/linguaggio* (IT); *lengua/lenguaje* (ESP); *limba/limbaj* (RO), sendo sempre o primeiro mais específico, e o segundo mais geral.

<sup>10</sup> Aqui também estamos de acordo com o que o linguista Ferdinand de Saussure (1987, p. 17), no volume “Curso de Linguística Geral”, publicado originalmente em 1916, atesta ao afirmar que a língua “é somente uma parte determinada”, “um produto social da faculdade de linguagem”.

Processos comunicativos não são epifenômenos sociais. Ao contrário, a introdução de novos meios de comunicação conforma novos ambientes culturais, sendo capaz de alterar as interações sociais e a estrutura social em geral. Isto assim se dá especialmente porque os meios de comunicação são inseparáveis do nível de desenvolvimento das forças produtivas de uma dada sociedade, de modo que eles estão sempre inextricavelmente atados ao modo de produção econômico-político-social (SANTAELLA, 2014, p. 9).

Sendo assim, trocas entre culturas afetam as linguagens, o que inclui o desenvolvimento dos meios de comunicação, provocando mudanças de paradigma que afetam não só as linguagens veiculadas nesses meios, como também a própria cultura na qual elas se inserem. Com o advento das tecnologias que mudaram radicalmente a comunicação humana, sobretudo a partir do século XX, é inegável que as interações entre diferentes linguagens têm se intensificado com o passar das décadas. Deste modo, a comunicação massiva diluiu fronteiras entre as comunicações e as artes, pois

Antes disso, desde o Renascimento, a cultura limitava-se a uma divisão em dois campos nitidamente separados: de um lado, a cultura erudita, isto é, a cultura superior das “belas letras” e das “belas artes”, privilégio das classes economicamente dominantes; de outro, a cultura popular, produzida pelas classes subalternas responsáveis pela preservação ritualística da memória cultural de um povo (SANTAELLA, 2014, p. 10).

Apesar disso, no que diz respeito ao uso dos meios de comunicação de massa, existe ainda uma barreira geracional, no sentido de que as gerações que cresceram em um contexto em que já havia computadores e internet para o uso massivo da população têm uma certa *fluência digital*, por terem crescido neste contexto, sendo que não se pode dizer o mesmo das gerações que cresceram sem tais características. Pessoas de gerações mais antigas são, portanto, mais suscetíveis a perderem oportunidades ou serem afastadas de determinado campo profissional por terem aprendido a utilizar novos dispositivos apenas em fases mais avançadas da vida.

Percebe-se que os processos que envolvem a hibridação de linguagens encontram vários paralelos em relação ao que foi discutido na primeira seção deste capítulo, sendo ela dependente do contexto cultural, indo também de encontro à tensão concernente ao binômio *popular/erudito*, como também trazido por Santaella.

É preciso mencionar, a esta altura, que as fronteiras entre as linguagens nem sempre são as mesmas, e o que as separa como sendo diferentes também depende de uma determinada visão de mundo. Santaella menciona, por exemplo, as “Belas Artes”, categorização que advém de uma determinada visão de mundo historicamente dominante. Apesar de a contemporaneidade favorecer a não separação rígida dessas artes, tal divisão ainda continua sendo parâmetro para o estudo dos cânones ocidentais. A divisão entre popular e erudito também não deixou de existir com o fenômeno das comunicações em massa, uma vez que são categorias que ainda norteiam

inclusive o currículo de cursos profissionalizantes de música. Não só isso, mas também a esfera econômico-social em que o popular e o erudito são produzidos dita sua diferenciação ainda hoje. No entanto, é possível inferir que tanto aquilo que é popular quanto erudito são veiculados no mesmo plano comunicacional massivo (mídias digitais, televisão, rádio). Como aponta Canclini (2019, p. 245), embora o popular e o erudito se diferenciem e ocupem domínios distintos, “suas fontes de aproveitamento de imagens e formas, seus canais de difusão e seus públicos costumam coincidir”, sendo que o acesso de certo modo mais imediato, mesmo que virtual, possibilita uma maior influência de um pelo outro.

Com a internet e os meios audiovisuais, as linguagens estariam então em constante processo de interação, pois o ambiente do ciberespaço favorece a hibridização de linguagens, como mostra Santaella (2014, p. 64). Sendo assim, dessa influência nascem cruzamentos e convergências propiciadas não só pela organização das metrópoles, estados e países, pela construção de identidades de grupos humanos ou pela atividade dos centros comerciais e as migrações, mas também pela comunicação massiva usada cada vez mais extensamente em todo o mundo. No estudo da comunicação, Marshall McLuhan<sup>11</sup> foi precursor na utilização do termo híbrido na obra “Understanding Media: The Extensions of Man”, de 1964, onde buscava definir as novas formas de interação que o desenvolvimento comunicacional proporcionou ao longo do século XX, como por exemplo a televisão, que deu início à popularização de uma cultura *audiovisual*. “O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova” (MCLUHAN, 1999, p. 75). O autor buscava estudar “efeitos dos meios híbridos, ou seja, da interpenetração de um e outro meio.” (Idem, 1999, p. 70). De fato, tal interpenetração proporciona a captação simultânea de linguagens que são transmitidas através de diferentes suportes, sendo que é comum encontrarmos manifestações que apresentam múltiplas formas de linguagem e suas possíveis “fusões e fissões”, como adjetivado por Agnus Valente que notadamente se utiliza de fusões da linguagem verbal com a visual em suas obras. O artista e professor elucida que

“Conforme o caráter da criação híbrida, o artista híbrido pode experimentar uma sensação de não pertencimento a nenhum sistema ou categoria de arte, na medida em que se encontra em uma região fronteiriça, num espaço “entre” que torna sua produção desterritorializada, num sentido de liberdade que, contraditoriamente, somente um desterrado poderia usufruir” (VALENTE, 2015, p. 14).

---

<sup>11</sup> O canadense Marshall McLuhan (1911 - 1980) foi um importante teórico da comunicação para o século XX, prevendo muitas das dinâmicas comunicacionais que hoje se realizam, como a internet. Sua célebre ideia de que “o meio é a mensagem” ecoa ainda hoje em diversos estudos na comunicação e nas artes.

O autor também fala de hibridações em arte como “procedimentos poéticos”, partindo da ideia de Marshall McLuhan de um “princípio híbrido como uma técnica de descoberta criativa” (MCLUHAN apud VALENTE, 2015 p. 18). Ou seja, em tal leitura do hibridismo, ele próprio é colocado em prática a partir de procedimentos de mistura, combinações, rupturas e recombinações, que podem acontecer organicamente de acordo com as circunstâncias e contexto daquela manifestação artística, ou que podem ser conscientemente utilizados no processo de criação, onde tal princípio pode ser favorável.

Em seu livro *Tradução Intersemiótica*, o professor e artista Júlio Plaza, também fortemente influenciado pelas ideias de McLuhan, traz o enfoque nos sentidos humanos que captam as linguagens, e não apenas nos suportes que as transmitem (meios, mídias). O autor também traz a ideia de que a divisão do cânone ocidental favorece a especialização dos sentidos:

Num arco-íris sincrônico da história, desde Altamira aos meios eletrônicos, segundo a óptica da sensibilidade, podemos ver aparecerem os aspectos da inter-relação sinestésica para os quais, infelizmente, a especialização dos sentidos em categorias artísticas bem demarcadas, de certo modo, nos cegou (PLAZA, 2010, p. 11).

Para sustentar sua crítica, o autor cita exemplos de artefatos da comunicação humana historicamente muito distantes<sup>12</sup>, sugerindo que, na realidade, as linguagens não começaram a se misturar hoje, havendo portanto uma sinestesia intrínseca, ou senão, pelo menos, mais íntima entre elas. Com isso, a “limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos” (PLAZA, 2010, p. 11). Mesmo assim, Plaza não desconsidera os fenômenos comunicacionais modernos anteriormente mencionados aqui, tampouco manifestações artísticas do século passado. “O século XX é rico em manifestações que procuram uma maior interação entre linguagens” (Idem, 2010, p. 11).

O autor também trabalha com a ideia de tradução intersemiótica, como teorizada por Roman Jakobson, que segundo Plaza (2010, p. XI) “foi o primeiro a discriminar e definir os tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica.” Segundo o próprio Jakobson (1976, p. 65) a tradução intersemiótica “ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.” Em muitas de suas obras, Júlio Plaza trabalha de fato com a transposição de poemas originalmente verbais para suportes visuais, e esta abordagem é semelhante à que utilizaremos nas composições descritas no Capítulo 3 desta dissertação.

---

<sup>12</sup> Plaza se refere às pinturas na caverna de Altamira, na Espanha, onde desenhos de “bisões, cavalos, veados, mãos e signos misteriosos foram pintados ou gravados durante os milênios (...), entre 36.000 e 13.000 anos antes do presente” (EL Arte de Altamira, 2023).

Procuramos com os autores supracitados nesta seção mostrar como a aplicação do termo *híbrido* se estende para outras áreas epistemológicas pertinentes ao nosso estudo, como a comunicação e a linguística, assim como apresentar a ideia de que, na contemporaneidade, é arriscada a aplicação de divisões rígidas entre linguagens, e que divisões clássicas, como a de *Belas Artes*, mencionada por Lúcia Santaella, embora façam parte da cultura ocidental, tendem a se diluir. Os fenômenos híbridos resultam de uma série de acontecimentos históricos, cujos desdobramentos estamos assistindo nos dias de hoje. Procuramos, sobretudo, contextualizar a alçada teórica de nosso objeto de pesquisa tendo como base estudos que abordassem cruzamentos, situações e manifestações onde impera a indefinição causada pelo choque e pela mistura. Na seguinte passagem, Santaella sintetiza o alcance deste conceito, que nos próximos capítulos nos servirá como ferramenta para a discussão:

Além de significar a mistura daquilo que é diverso, o hibridismo foi tomando conta de vários níveis da realidade: das culturas contemporâneas às mídias, tal como se apresentam nas redes de comunicação, e, na raiz das mídias, encontra-se o hibridismo entre os signos textuais, sonoros e visuais que por elas circulam. A trajetória dos hibridismos revela que sua tendência é se expandir em direções múltiplas (...) (SANTAELLA, 2008, p. 22).

### 1.2.1 O eco e o verbo

Intenciono aqui tecer algumas considerações sobre música e poesia ou do que se entende por estes termos. Consideramos importante reconhecer suas fronteiras, para então tentar visualizar em que medida a percussão é constitutiva desse mapa. Durante a pesquisa, foi notória a afinidade do que pleiteamos até agora com ideias de autores do campo da Etnomusicologia, sobretudo Bruno Nettl (2015), entre outros. Percebe-se que esta área do estudo da música oferece uma visão que compreende que as linguagens, por mais que as separemos como coisas distintas, são fluidas e inter-relacionais, sendo que suas fronteiras são altamente dependentes de seu contexto sócio-histórico e da cosmovisão às quais elas estão submetidas. Vejamos, nos parágrafos seguintes, algumas considerações acerca de como diferentes visões de mundo podem transmitir e ecoar suas respectivas linguagens.

A musicóloga Ayako Tatsumura sugere que novas experiências musicais podem trazer mais conhecimento não apenas relacionado àquela música diferente, mas também ao fato de que existem *pessoas diferentes*. Ao ter contato com a música do *outro*, expande-se a percepção da realidade - cria-se o confronto com algo que é desconhecido, o que pode trazer desafios para a compreensão, e, por outro lado, mostra que há muito além daquilo que estamos acostumados:

A música abre portas para um mundo diferente. Um mundo diferente agora aberto pode ser a cultura onde aquela música realmente nasceu. Por exemplo, se uma pessoa ouviu uma vez o *xöömj*, uma incrível música vocal da Mongólia, como ela poderia ser indiferente ao povo mongol e sua vida e o ambiente natural em que vivem? (TATSUMURA, 1991, p. 526).

Sob a perspectiva da recepção individual da música, ter contato com o *outro* através dela pode proporcionar uma nova sensibilidade ou consciência (*awareness*) sobre a vida e o mundo. Uma pessoa então “examina a música dentro de seu campo de cognição, o qual é construído com base em suas experiências até o momento” (TATSUMURA, 1991, p. 524). Para a autora também existe o sentimento de pertencimento a uma dada cultura, o que implica a existência de fronteiras acerca daquilo que o próprio indivíduo considera música. No entanto, tal indivíduo sempre pode estender essas fronteiras (Idem, 1991, p. 523).

Partindo de uma perspectiva da recepção individual (mostrada com o apontamento de Tatumura) para uma perspectiva social e coletiva, Bruno Nettl (2015) argumenta que não há cultura que não tenha uma dança acompanhada de música e música acompanhada de conteúdo verbal - ou seja, um traço de universalidade e interdisciplinaridade da música - ou daquilo que nós, como povos ocidentalizados, chamamos de música. Em contrapartida, cada sociedade tem maneiras próprias de criar classes, domínios e categorias para o mundo que vê à sua volta:

Na sociedade ocidental, reconhecemos a língua, a literatura, a música, a dança e o drama como domínios mais ou menos separáveis para os quais desenvolvemos disciplinas acadêmicas independentes: linguística, erudição literária, musicologia, história da arte, coreologia. Se há sociedades que traçam as linhas em pontos diferentes ou mesmo que não as traçam, elas desenvolveram ou desenvolverão outras formas intelectuais de ver suas culturas (...) elas vêem o resto do mundo através de seus próprios olhos (NETTL, 2015, p. 29).

A maneira com que cada sociedade sistematiza grandes domínios do conhecimento, como apontado por Nettl, determina uma série de comportamentos, padrões de pensamento e interações sociais. Com a música não é diferente: se há música em diferentes culturas do mundo, certamente as definições, visões e valores de cada sociedade acerca de sua música serão também diferentes. Além disso, eles são mutáveis e dependentes de seu contexto histórico.

Blacking (1995) exemplifica ao mencionar os intervalos de segunda maior e segunda menor característicos do canto *ganga*, da Bósnia Herzegovina<sup>13</sup>, corroborando com a passagem de Nettl: “O que alguns ouvidos percebem como tensas dissonâncias, são para

<sup>13</sup> Blacking utiliza esse exemplo por ser uma prática sonora que privilegia intervalos e sonoridades que a tradição musical europeia historicamente procurou atenuar, excluir ou ao menos reservar um papel bastante específico, como é o caso dos tons e semitons. Ver Blacking, *Music, Culture and Experience*, 1995, p. 224.

esses cantores perfeitas consonâncias e fonte de uma experiência transcendental.” O etnomusicólogo prossegue com a questão da representatividade da palavra *música* e seus derivados (musical, musicalidade, musicista, etc):

Embora toda sociedade humana conhecida tenha o que musicólogos treinados podem reconhecer como música, há algumas que não têm palavra para música ou cujo conceito de música tem um significado bem diferente daquele geralmente associado à palavra "música". No entanto, "música" é uma conveniente palavra de "fachada"<sup>14</sup> (...) [e] pode abranger tanto a enorme gama de "músicas" que membros de diferentes sociedades categorizam como sistemas especiais de símbolos ou tipos de ação social; e também um conjunto inato (...) de capacidades cognitivas e sensoriais que os seres humanos estão predispostos a usar para se comunicar e dar sentido ao seu ambiente. A música é tanto o produto da ação humana intencional quanto um modo humano básico de pensamento (...). A personificação mais característica e efetiva desse modo de pensamento é o que chamamos de "música", mas também pode ser manifestado em outras atividades humanas, e mesmo na organização de idéias verbais, como o famoso "I have a dream" de Martin Luther King ou alguma poesia de Gertrude Stein (BLACKING, 1995, p. 224).

O autor sugere que exista uma “enorme gama de músicas”, isto é, manifestações que fazem parte de diferentes sistemas de acordo com sua sociedade de origem, o que logicamente resulta em músicas diferentes. Ou seja, a música de cada sociedade é inseparável de sua respectiva cultura. Entretanto, sendo não só um “produto da ação social” (manifestações musicais, a música em sua forma concreta), a música seria também um “modo humano básico de pensamento”, uma capacidade comum a qualquer sociedade humana (uma linguagem, uma potencial maneira de se expressar). Segundo ele (1995, p. 225), é preciso incorporar à teoria geral *do que é música* as características de todos esses diferentes sistemas. Somado a isso, incorporar também as diferentes maneiras que não apenas sociedades, mas também os grupos sociais e indivíduos inseridos em cada uma delas entendem como música - o que nos traz de volta à recepção individual, como observada por Tatsumura.

Por vezes, tais características a serem incorporadas podem resultar em manifestações enquadradas no que se chamaria prosódia ou poesia, como exemplificado com o discurso de Martin Luther King ou da obra de Gertrude Stein<sup>15</sup>. Depois dessa ampla definição, enfim, é compreensível que o termo usado seja uma “fachada”, e não contemple a grande abrangência de seu significado. Afinal, se há sociedades que nem possuem em seu léxico

<sup>14</sup> Tradução minha para “*gloss word*”, expressão em inglês que indica algo que está apenas na aparência ou no nome, e não no conteúdo, algo superficial.

<sup>15</sup> O registro audiovisual do referido discurso de Martin Luther King Jr. evidencia o “modo de pensamento” apontado por Blacking, que resulta em maneiras características de entoação, ritmo e intensidade em sua fala. Segundo Augusto de Campos (2011, p. 219), é possível encontrar na obra de Gertrude Stein “experimentos em vocábulos de poucas sílabas, ou mesmo monossílabos” e também “reiteraões - artifícios linguísticos que sugeririam uma dilatação ou prorrogação indefinida do momento”, procedimentos comuns à composição musical.

uma palavra para o conceito ocidental de *música*, como seria ela algo universal? Seu termo ancestral grego, *mousikē*, tampouco significa a mesma coisa que significa a palavra “música” hoje.<sup>16</sup>

Tratar a música como linguagem “universal” inevitavelmente acarretaria em generalizações e estereótipos acerca da mesma, e por isso é preciso tecer algumas considerações. Em determinadas épocas, etnomusicólogos se esforçaram para mediar os lugares comuns e as fronteiras culturais do que se considera “música”. Antes de denominar a música como linguagem universal, mediar os lugares comuns consiste no trabalho de encontrar aspectos universais nas *ideias de música*, recuperando termo de Teca Alencar de Brito (2019), mencionado na introdução.

Essa busca dos etnomusicólogos, não por acaso, foi influenciada por estudos de outras áreas da cultura cujo interesse estava no que nos une como humanos, como por exemplo em estudos de Lévi-Strauss, na antropologia, que propõem que todas as mitologias envolvem necessidades humanas básicas, como a de criar pontes (simbólicas) entre contrastes universais, como humanos e animais, homens e mulheres, crianças e adultos, natureza e cultura; ou em estudos de Noam Chomsky, na linguística, que propõem que a capacidade de linguagem verbal em humanos é genética e faz parte de sua estrutura cognitiva. A partir da influência destes estudos, pesquisas mais recentes de outras áreas científicas, como biologia, arqueologia e cognição também consideram a importância de aspectos universais da música (NETTL, 2015, p. 32).

Nettl (2015, p. 37) aponta que o modo como interpretamos a existência de aspectos universais da enorme gama de músicas que existem no mundo depende, em algum grau, de como pensamos suas origens. Um dos pioneiros trabalhos da etnomusicologia, publicado por Carl Stumpf em 1911, por exemplo, propõe que linguagem verbal e linguagem musical têm origens em comum, e que a música teria sido uma forma de comunicação pré linguística, como por exemplo em chamados de longa distância, que com o tempo se separariam de sua função comunicativa prática para outra que seria estética (NETTL, 2015, p. 39). Contudo, a busca por essa origem em comum é altamente especulativa, e não é possível precisar, por exemplo, quando a linguagem falada se separou do que é hoje chamado “canto”.

---

<sup>16</sup> Segundo o dicionário etimológico de Harper (MUSIC, 2023), o termo significava “arte das musas”, qualquer arte pertencente às nove musas da mitologia grega clássica: Calíope (poesia épica), Clío (história), Erato (poesia de amor, arte lírica), Euterpe (música, especialmente a flauta), Melpômene (tragédia), Polímnia (hinos), Terpsícore (dança), Tália (comédia), e Urânia (astronomia).

Nettl também cita George Herzog, autor a partir do qual argumenta que as diferentes músicas são mais conectadas e compreensíveis entre si, apresentando menos fronteiras cognitivas do que as línguas.

(...) As músicas não são tão ininteligíveis quanto as línguas. Significativamente, antes de se falar explicitamente de [aspectos] universais, e antes de se usar a expressão "músicas" (ao invés de "música") do mundo, George Herzog (1939), apresentando a visão de que se deve estudar a música de cada sociedade em sua próprios termos e aprendê-los individualmente, menciona "dialetos da música" em vez de "linguagens da música". Sistemas musicais, "músicas", existem como unidades separáveis. Mas elas são mais prontamente conectadas umas com as outras, e também mais compreendidas, pelo menos em certos aspectos, por estrangeiros ou novatos, do que as línguas verdadeiras (NETTL, 2015, p. 36).

Aqui não necessitamos discutir se a analogia de Herzog em relação a línguas e dialetos se confirma ou não, ou se as diferentes músicas realmente são mais compreendidas do que as diferentes línguas. Importante é que, para as línguas, uma vez que desempenham funções práticas e objetivas para a vida social e são compostas por sistemas fechados, com suas próprias regras e dinâmicas, há a necessidade de convenções semânticas, caso contrário elas nem poderiam funcionar como línguas. Para as músicas, a carga semântica é prescindível, sendo este campo muito mais subjetivo e aberto à interpretação, e daí vem a ideia de que uma música que não é a do próprio indivíduo seria mais inteligível do que uma língua que não é a dele. Porém, como já argumentamos com Tatsumura e o próprio Nettle, ainda que haja essa *inteligibilidade* maior na música, ela passa pelo contato e recepção do *outro*, que traz consigo características de seu próprio contexto. De todo modo, com essas referências procuro sustentar que o que chamamos de música e poesia são linguagens. Também apresento a possibilidade de que estas duas coisas que hoje são distintas foram a mesma no passado, e que, de alguma maneira, tendências que apontam uma nova união dessas duas coisas são possíveis. Ou seja, são linguagens que podem ter tanto a materialidade do som quanto da palavra, eco ou verbo.

Apesar de o termo ser na maioria das vezes entendido como a elaboração estética de um texto escrito em versos, com o uso de figuras de linguagem, rimas e recursos de prosódia, o que se entende como poesia hoje também pode ser muitas coisas além da linguagem verbal - suas fronteiras com a música, as artes visuais e o teatro muitas vezes não são definidas. Quanto à sua origem, é interessante o exame da seguinte passagem do escritor estadunidense Ralph Waldo Emerson sobre a origem da língua (aquela que precisa de convenções para o uso prático na sociedade), a partir do trabalho da busca etimológica:

O etimologista descobre que a palavra mais morta já foi uma imagem brilhante. A língua é poesia fósil. Assim como o calcário do continente consiste em infinitas massas de conchas de animais, a língua é composta de imagens ou tropos, que agora, em seu uso secundário, há muito deixaram de nos lembrar de sua origem poética (EMERSON, 2001, p. 15).<sup>17</sup>

O autor sugere que a própria língua, de uso prático e funcional, se for remontada às suas origens, apresentará uma origem *poética*. Tal carga poética foi, com o tempo, se fossilizando, se sedimentando em um uso funcional que se configura na língua corrente. Portanto, em sua origem, a língua teria um uso menos prático e mais estético. Poderia ser, também, o que George Thomson chamaria de uso *mágico*. Este autor, em publicação de 1945, sugere que essa poética seja anterior à língua corrente, funcional, como um estágio anterior de evolução: “(...) a linguagem da poesia é essencialmente mais primitiva<sup>18</sup> que a linguagem corrente, uma vez que conserva, em maior grau, as qualidades do ritmo, melodia e fantasia, que são inerentes à fala propriamente dita” (THOMSON, 1977, p. 18); “A poesia tem uma função mágica, destinando-se a modificar, de uma forma ou outra, o mundo exterior, por meio de um fenômeno de mimese, isto é, procura impor a ilusão à realidade” (Idem, 1977, p. 20).

A despeito de inclinações evolucionistas, é interessante notar nas ideias desses autores que de algum modo a poesia remonta a tempos imemoriais, é algo que sempre existiu, cuja função social depende de seu contexto cultural, assim como se imagina na música. Thomson, especificamente, cita exemplos de poesia de diferentes partes do mundo, trazendo um aspecto universalista na ideia de função mágica da poesia - apesar de sua declarada visão evolucionista, que vê as línguas dos povos “primitivos” como mais próximas de estágios anteriores à evolução das línguas ocidentais, que num estágio mais avançado conseguiriam distinguir a linguagem poética da linguagem corrente.

Décadas depois de Thomson, ao refletir sobre a oralidade e a leitura de textos pré-existentes na escrita, Paul Zumthor foi um antropólogo e pesquisador que trouxe uma visão mais próxima da poesia realizada a partir da *ação*. Em sua obra *Performance, recepção e leitura* (2012), ele afirma que

---

<sup>17</sup> No texto original, publicado pela primeira vez em 1841: “The etymologist finds the deadest word to have been once a brilliant picture. Language is fossil poetry. As the limestone of the continent consists of infinite masses of the shells of animalcules, so language is made up of images or tropes, which now, in their secondary use, have long ceased to remind us of their poetic origin” (EMERSON, 2001, p. 15).

<sup>18</sup> Aqui é necessário fazer a ressalva quanto ao termo “primitiva” pelo fato de hoje estar em desuso devido à construção de uma carga semântica pejorativa e etnocêntrica sobre o termo, dando a entender que é menos desenvolvido, e está num estágio anterior de evolução.

Os jograis, os recitantes, os menestréis, gente do verbo formam a imensa maioria daqueles para quem a poesia se insere na existência social: ela aí se insere por obra da voz, único *mass medium* existente então; e, quanto melhor o texto se presta ao efeito vocal, mais intensamente preenche sua função; quanto mais a vocalidade que ele manifesta parece intencional, melhor ele age. Pensar "literatura" a propósito disso [textos escritos], com as conotações que lhe parasitam a idéia, é correr o risco de um fechamento elitizante (ZUMTHOR, 2001, p. 286).

Ao mencionar um *fechamento elitizante*, Zumthor também demonstra uma preocupação com o fato de que a literatura, como conceito no qual se inclui a poesia, se desenvolve a princípio pela linguagem escrita das línguas das nações europeias mais poderosas. A formação destas línguas, por sua vez, dura milhares de anos, considerando que, até a Europa medieval, por exemplo, estudada pelo autor nesta e em outras de suas obras, as populações que sabiam ler eram minorias economicamente poderosas, cerceando o acesso por parte daqueles que não lêem. A linguagem oral, por outro lado, pode ser considerada mais imediata, uma vez que, quando bebês, naturalmente aprendemos a falar e compreender uma língua primeiro, e só depois sua forma escrita. Além disso, o autor aponta outra característica desta visão de literatura, de modo que exclui a produção artístico-intelectual de grupos humanos cujas línguas não se desenvolveram pela via escrita, se configurando um

Fechamento etnocêntrico, numa experiência historicamente limitada, própria das nações europeias e americanas dos séculos precedentes. Desde então se falseiam as perspectivas, tão logo o olhar se desloca no espaço ou no tempo. A única operação que talvez rompa o círculo, vindo a estabelecer uma visada mais justa, inspira-se numa antropologia cultural, e não se proporia a respeito do objeto outra coisa senão situá-lo entre as existências concretas e as circunstâncias em que foi percebido (ZUMTHOR, 2001, p. 286).

O termo *performance*<sup>19</sup> tem potencial para uso quando se trata de manifestações híbridas, pois abre espaço para diferentes linguagens. De fato, além de ter sido usado por Zumthor para definir a ação de transformar o escrito em oralizado, o termo foi conceituado por autores como Victor Turner e Richard Schechner (2013) também por um viés antropológico, analisando muitos tipos de atividades de diversas culturas, incluindo manifestações religiosas, artísticas, cerimônias, festas, e outros eventos sociais, nas quais estão inclusas a música e a poesia. Ao propor uma visão de performance como

---

<sup>19</sup> O termo também adquiriu sentido de ser um determinado tipo de gênero artístico, tendo desenvolvimento a partir de manifestações do dadaísmo europeu do início do século XX, como o Cabaret Voltaire, e tomando forma e definição propriamente depois dos anos 1960, com artistas como Joseph Beuys, George Maciunas, Yoko Ono e o grupo alemão Fluxus. A história desse gênero pode ser verificada na obra *Performance como Linguagem* de Renato Cohen (2013). No entanto, diferente do que proclama Cohen, o termo "performance" como visto pelos autores citados no texto não diz respeito a esse gênero artístico (embora possa englobá-lo como objeto de estudo), mas sim a uma corrente de pesquisa, chamada muitas vezes de "Performance Studies", "Estudos da Performance".

manifestação social, é possível incluir as hibridações entre linguagens como algo possível e concreto, onde é possível tratá-las com mais maleabilidade, diferentemente do que propõe a visão de música e poesia como domínios separados. Leda Maria Martins e Tiago de Oliveira Pinto são autores brasileiros que frisam o aspecto sócio-antropológico e aberto do termo performance, como apresentado pelos autores supracitados:

Para Turner e Schechner (1982) performances são, simultaneamente, étnicas e interculturais, históricas e sem história, estéticas e de caráter ritual, sociológicas e políticas. Em última instância performance é um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências. Vistas desta maneira, Turner e Schechner deixam claro que performances não se restringem apenas a cerimônias, rituais, eventos musicais e teatrais etc., mas que se estendem a muitos domínios da vida, seja ela tribal ou inserida no mundo industrial e moderno (PINTO, 2001, p. 228).

Mas o que é performance? Pelos vários prismas mesmo de seu uso conceitual e metodológico, pelo alcance e quiçá amplitude desmesurada, o termo performance, conforme Richard Schechner, é inclusivo (MARTINS, 2003, p. 65).

Especialmente Leda Martins propõe, pelo viés do estudo da oralidade dos povos africanos no Brasil, o conceito de *oralitura*. Este diz respeito à maneira como, mesmo na oralidade ou na dança, as expressões humanas se *inscrevem* na existência através do corpo. Esta inscrição atua então como um dispositivo de memória, que faz ecoar conhecimentos de gerações anteriores.

Em uma das línguas bantu do Congo, [o verbo] tanga, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo ntangu, uma das designações do tempo, uma correlação plurisignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafia no papel, quanto no corpo em performance. Nesta perspectiva podemos pensar, afinal, que não existem culturas ágrafas, pois nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas, mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória, suas práticas performáticas (MARTINS, 2003, p. 78).

Podemos assim inferir que, a partir do momento em que a poesia está na oralidade, ela contém em si, independentemente da língua ou época, parâmetros em comum com a música, uma vez que ambos se dão pela materialidade do som e do movimento, dos quais nos utilizamos de parâmetros como ritmo, métrica, claramente comuns a ambos os domínios. De fato, não raro encontramos, sob diferentes perspectivas culturais contemporâneas, parâmetros comuns a diferentes linguagens. Em tese de doutorado, Rafael y Castro mostra que na cosmovisão do candomblé, por exemplo, música, dança e palavra são para o ogã (músico que tem importante atuação nos ritos do Candomblé) inseparáveis, desempenhando funções que não podem ser isoladas:

Vale lembrar que, em um processo iniciático, o ogã também aprende alguns passos das danças de alguns orixás, o que mostra a enorme complexidade desse amplo conhecimento. A tríade ritmo, voz e movimento não é uma escolha, mas sim uma determinação, ao mesmo tempo que é um processo natural de aprendizado que se consolidará apenas com o tempo de convívio de cada pessoa envolvida em seu terreiro (CASTRO, 2021, p. 57).

De acordo com Castro, ritmo, voz e movimento formam uma tríade, que poderíamos interpretar como as respectivas materialidades da música, da poesia e da dança. Ainda que partindo de outra visão de mundo, esta organização de caráter *inseparável* entre as linguagens corresponde a uma ideia de Ezra Pound, que afirma que “a música apodrece quando *se afasta muito* da dança. A poesia se atrofia quando se afasta muito da música” (POUND, 1990, p. 61), isto é, de que as linguagens estão ligadas umas às outras para que se realizem.

Pesquisas também apontam que formas de comunicação entre animais podem dar pistas da função original da música para os seres humanos (NETTL, 2015). De fato, independentemente de classificarmos a linguagem humana como verbal ou musical, nós não somos os únicos animais no planeta providos da capacidade de linguagem em si. Yuval Harari disserta sobre, ao comparar os tipos de comunicação humana com a de outros animais:

Todos os animais têm alguma forma de linguagem. Até mesmo os insetos, como abelhas e formigas, sabem se comunicar de maneiras muito sofisticadas, informando uns aos outros sobre o paradeiro de alimentos. Tampouco foi a primeira linguagem vocal. Muitos animais, incluindo todas as espécies de macaco, têm alguma linguagem vocal. Por exemplo, macacos-verdes usam gritos de vários tipos para se comunicar. (...) Um papagaio pode dizer qualquer coisa proferida por Albert Einstein, além de imitar o som de telefones chamando, portas batendo e sirenes tocando. Qualquer que fosse a vantagem de Einstein sobre um papagaio, não era vocal (HARARI, 2015).

De fato, Nota-se que certos animais usam sons como meio para desempenhar determinadas funções, como atrair parceiros para a procriação ou proteger territórios. Um exemplo notável para o campo da percussão é o décimo capítulo do livro do percussionista Carlos Stasi (2011), intitulado “Nuvens de Insetos”, onde analisa diversas dinâmicas comunicacionais realizadas por insetos como besouros, mariposas, grilos e gafanhotos, cujo dispositivo principal é o raspar de partes de seus corpos, como um reco-reco. Outro exemplo é observado pelo arqueólogo Steven Mithen (2005), que sustenta que os macacos africanos (chimpanzês, gorilas e bonobos, que apresentam ancestralidade em comum com o *Homo sapiens*, do ponto de vista evolutivo) possuem diferentes chamados usando a voz e a percussão do próprio corpo e de troncos de árvore para diferentes situações. Nett corrobora, dizendo que

(...) os primeiros humanos também podem ter atraído parceiros mostrando - por meio de sons com estrutura complexa que exigem esforço muscular, inventividade, memória e resistência - que eles tinham a energia, flexibilidade, imaginação e inovação necessárias para serem capazes de alimentar e proteger os jovens e passar [essas características] para a descendência (NETTL, 2015, p. 41).

Apesar desses apontamentos, atualmente os estudiosos da biologia em geral não tentam afirmar que suas descobertas são algum tipo de predecessor da música humana em um sentido evolutivo (NETTL, 2015, p. 41). O fato é que, assim como nós, outros animais se utilizam de linguagem como ferramenta para a sobrevivência, o que não nos dá o direito de classificar o que fazem como música ou não-música. Segundo Harari, o que diferencia o *Homo sapiens* de seus parentes hominídeos não é a capacidade de linguagem, mas a capacidade de simbolizar e criar ficções, algo para o qual o uso da linguagem é essencial. “(...) A característica verdadeiramente única da nossa linguagem não é a sua capacidade de transmitir informações sobre homens e leões. É a capacidade de transmitir informações sobre coisas que não existem” (HARARI, 2015). Além disso, Harari (2015) mostra que “nossa linguagem é incrivelmente versátil. Podemos conectar uma série limitada de sons e sinais para produzir um número infinito de frases.” Esta característica da linguagem, entre outras atividades humanas, correspondem a uma conquista evolutiva que data de cerca de 70 mil anos atrás, chamada Revolução Cognitiva.

O período de 70 mil anos atrás a 30 mil anos atrás testemunhou a invenção de barcos, lâmpadas a óleo, arcos e flechas e agulhas (essenciais para costurar roupas quentes). Os primeiros objetos que podem ser chamados de arte e joalheria datam dessa era, assim como os primeiros indícios incontestáveis de religião, comércio e estratificação social (HARARI, 2015).

Em suma, como argumenta Nettle (2015, p. 42), é possível que a música tenha tido várias origens diferentes, e que talvez essas origens se confundam com a origem da comunicação pela linguagem verbal, o que incluiria, também, a própria origem da poesia, uma vez que todas essas formas de linguagem envolvem, em algum grau, a prática de simbolização e criação de significados. No entanto, o conceito de música, como é aceito hoje, se originou de contextos culturais modernos. De todo modo, como também mostra Bruno Nettle, sempre haverá algo (uma manifestação ou criação musical) além das fronteiras e limites das músicas do mundo:

Vistas como sistemas independentes, as músicas do mundo têm propriedades comuns. Eles incluem a concepção de musicalidade, a transmissão de tradições, a presença de repertórios específicos para as crianças. Em cada sociedade, os limites criam ambientes para a criatividade musical. Certos sons são aceitos como adequados e outros excluídos. Mas possivelmente cada música também tem uma área cinzenta, um grupo de peças ou expressões musicais que residem nos limites da música ou além deles (NETLL, 2015, p. 35).

Considerando o que foi exposto, é possível inferir que *as ideias de música* abrangem manifestações que seriam consideradas híbridas, que estariam na fronteira entre o que é música e o que não é. Aqui, é pertinente a menção de Blacking ao discurso de Luther King e à poesia de Stein, pois ambas as manifestações, se encontram em um território inclassificável, uma *área cinzenta* (aproveitando o termo de Nettl) entre o que é música e o que não é, apresentando a hibridação da linguagem verbal com a linguagem musical - e é esse tipo específico de hibridação que concerne à discussão proposta neste trabalho. Consideremos, a partir de então, que seja som ou palavra, eco ou verbo, a matéria prima que encontramos em determinadas manifestações não determina, necessariamente, à qual linguagem ela pertence, pois, em se tratando de manifestações híbridas, tais materiais se confundem constantemente.

## 2 PERCUSSÃO ENTRE O ECO E O VERBO

No Capítulo 1 trouxe definições gerais que abarcam diferentes tipos de atividade humana, onde explicitarei o conceito de hibridismo, que pode ser aplicado tanto na esfera da cultura quanto na da linguagem. Examinamos também a definição do termo música e como ele pode ser usado de maneira mais aberta, no sentido de compreender diferentes ideias de música, sendo que as fronteiras do que *é ou não é* música dependem do contexto sociocultural em que tal manifestação está incluída. Depois de obter este estofo conceitual, a discussão do Capítulo 2 procura trazer a percussão como objeto híbrido, isto é, procurar pistas de como a percussão se insere nessa rede de conceitos. Começaremos por apresentar algumas características da percussão no que diz respeito a estigmas e pressupostos existentes no senso comum, onde recorri principalmente à obra de Carlos Stasi (2011). Em seguida, a discussão será centrada em repertórios específicos da percussão e na maneira como eles se encaixam nesta perspectiva.

### 2.1 CAMPO ABERTO DA PERCUSSÃO

Entende-se que a percussão também possui uma grande gama de *área cinzenta* - ou, se assim preferir o leitor, uma grande gama colorida e diversa. Seria possível afirmar que percussionistas, de modo geral, se encontram frequentemente fazendo suas atividades em zonas híbridas, fronteiras, margens. No que diz respeito à relação com os instrumentos de percussão em si, eles estão frequentemente testando novos materiais para a produção sonora e maneiras de acioná-los, assim como pesquisando possíveis combinações de sons, numa prática altamente especulativa.

(...) à percussionista ou ao percussionista não se designa tão somente uma ação — percutir —, mas sim várias outras como raspar, pinçar, chacoalhar, friccionar e soprar objetos historicamente identificados como instrumentos musicais, em objetos arbitrários, ou um corpo produtor de som ou mesmo com o uso da voz e do corpo. Ou seja, observamos que o verbo “percutir” não é capaz de abranger todas as ações que percussionistas normalmente realizam (AMADOR, et al., 2022, p. 132).

O percussionista tem ao seu dispor uma infinidade de objetos produtores de som possíveis de serem incorporados à sua prática. Ainda que haja um grupo de categorias para sintetizar nossos instrumentos, essa relação é dinâmica, sendo construída e modificada dia após dia no cotidiano de diversos grupos, gêneros e práticas (AMADOR, et al., 2022, p. 133).

Como dito anteriormente, a percussão como conceito geral é aberta e expansiva, abrangendo uma grande diversidade de instrumentos, técnicas e estilos musicais. Tendo como uma de suas principais características a própria multiplicidade, a percussão compreende uma miríade de instrumentos e práticas presentes em uma infinidade de gêneros musicais no mundo todo, ocupando inclusive um lugar múltiplo na organologia musical<sup>20</sup>. Logo, identificamos que essas características correspondem ao que entendemos aqui como “híbrido”, pois frequentemente evidenciam situações de mistura. Contudo, antes que o status de híbrido fosse visto como positivo ou potente para a própria atividade do percussionista, o processo histórico pelo qual a percussão passou nos últimos séculos mostra que esse status foi considerado, e ainda o é, como algo depreciativo e pejorativo. Carlos Stasi (2011, p. 93) identifica um conjunto de atributos associados à percussão que trazem, fatalmente, não apenas o aspecto do *universal* como algo generalizante, mas também do *primitivo*: a percussão sempre associada à “ideia de origem, pureza e naturalidade”, como se estivesse fora do tempo linear, fora da cultura, onde “*primitivos* são os mesmos em qualquer lugar e época.”

De fato, é possível que a origem da percussão esteja relacionada às primeiras ações da humanidade. Todavia, a naturalização disso como algo primevo, que está no cotidiano da natureza (as batidas do coração, a respiração, o *big bang*), serve geralmente à definição de percussão como algo simples e limitado, partindo da premissa (etnocêntrica) de que o ritmo não é considerado tão musical quanto a melodia e a harmonia (STASI, 2011, p. 94).

A percussão é também frequentemente relacionada ao uso de ferramentas e objetos do cotidiano, transmitindo certa funcionalidade, como observa Stasi (2011, p. 103): “etimologicamente, as palavras ferramenta e instrumento se correlacionam”, transmitindo a ideia de que servem para atingir determinados resultados em alguma atividade. “De modo geral, é justamente a funcionalidade que faz a percussão ser vista como algo não musical em vários textos que falam das origens da música.”

Bonnie Whiting (2014, p. 88) afirma que a percussão é um fenômeno de fácil produção: “você bate em alguma coisa, e ela fala”. O imediatismo da percussão é então relacionado à própria maneira de se comportar dos percussionistas, pois eles “lidam com a inclusão sônica a nível profissional: encontrando *ready mades* audíveis.”

O que seria então um potencial para a percussão, que reside na sua infinitude e capacidade de transpor “fronteiras” na música, apresentando-se não como dispositivo

---

<sup>20</sup> A percussão compreende instrumentos de várias categorias de produção sonora, como membranofones, idiofones, cordofones e aerofones, como se pode verificar no Dicionário de Percussão de Mário Frungillo (2003).

musical, mas antes como uma ferramenta de comunicação, é então estigmatizado pela visão ocidental dominante como não-musical, primitivo e cotidiano. De uma forma ou de outra, o estigma acerca da percussão existe, e ainda se perpetua na realidade e na cultura humana. Stasi (2011, p. 102) também mostra outro desdobramento desse estigma, que é a criação de hierarquias dentro do próprio universo da percussão na indústria de instrumentos, por exemplo:

Os próprios catálogos de percussão, nos quais vários instrumentos são apresentados e vendidos, apresentam categorias e classes específicas já demarcadas. Temos os tímpanos, a família dos chamados instrumentos de teclado - principalmente marimba, vibrafone e xilofone - e as peles. Depois surgem seções de determinados *outros*, acessórios, instrumentos pequenos ou étnicos. Tudo isto está associado (...) à oposição entre instrumentos melódicos e rítmicos (STASI, 2011, p. 102).

A percussão pode, então, ser considerada sujeita a operações discursivas contraditórias no que diz respeito à sua origem e identidade, assim como no estudo do hibridismo apresentado no início do Capítulo 1. Ou seja, ao associar a percussão com uma ideia de natural e primal, se estabelece uma espécie de “mito fundacional” ou mesmo uma “tradição inventada”, como vimos anteriormente em relação à ideia de nação. Esta correlação é possível na medida em que as próprias ideias de “nação” ou “percussão” estão sujeitas a isso, sendo a origem de ambas explicada como algo longínquo, num passado distante e por vezes mítico.

Do mesmo modo, uma definição geral de “música brasileira para percussão” incluiria como exemplo provavelmente o papel fundamental da percussão em manifestações populares brasileiras como o samba, o maracatu ou a capoeira<sup>21</sup>, por serem mais conhecidas e difundidas inclusive internacionalmente. Porém deixaria de fora, inevitavelmente, muitas outras, distintas etnicamente, socialmente e geograficamente. Portanto, tal definição não poderia ser menos generalizante, não correspondendo com a realidade na qual se configuram processos de hibridização cultural, globalização e dinâmicas de comunicação em massa que incidem sobre as circunstâncias sócio-históricas específicas do país, modificando estilos, instrumentos, técnicas e repertórios.

Nota-se que a multiplicidade mencionada carrega também a insígnia da incerteza, do que *não é uma coisa nem outra*, do que pode ser muitas coisas, mas está sempre *entre*. Assim como as manifestações artísticas que procuramos estudar aqui, que fundem domínios como o da poesia e da música, a percussão está também em território *híbrido*, e não é apenas na organologia ou

---

<sup>21</sup> É curioso notar que o site Wikipedia, conhecido por ser um almanaque virtual de definições gerais sobre diversos assuntos, tem em sua versão em Inglês uma página listando todos os verbetes relacionados à categoria “[Brazilian percussion](#)”, onde os itens são, em sua grande maioria, advindos do samba, maracatu e coco (CATEGORY: Brazilian Percussion, 2023).

pela quantidade de instrumentos e técnicas existentes. Também no que diz respeito à sua representação na sociedade ocidental, a percussão ocupa historicamente lugares de marginalidade, de não ter uma posição “oficial”, ao mesmo tempo em que é algo que “sempre” existiu, desde tempos primitivos e imemoriais. Ou seja, por um lado a percussão encerra um domínio amplo e complexo, devido à sua diversidade e abrangência; por outro, este domínio é frequentemente subjugado como mais “simples” e primevo; e essas duas características se apresentam simultaneamente.

## 2.2 O ECO E O VERBO NA HISTÓRIA

Dada a abrangência e as contradições acerca do conceito de percussão, questionamos se há alguma relação disso com a quantidade de exemplos históricos em relação com outras linguagens artísticas além da música. Nesta seção, pretendo oferecer um panorama da relação entre percussão e poesia com exemplos históricos selecionados. Esta seleção será dividida em duas partes, sendo a primeira dedicada ao contexto ocidental e a segunda ao contexto chinês.

Obviamente, não está no escopo deste trabalho fazer uma pesquisa histórica realmente, mas os exemplos aqui trazidos poderão nos ajudar a obter um entendimento mais claro sobre como se comportam os hibridismos entre percussão e poesia. Também não é o objetivo aqui criar uma oposição na comparação entre o contexto ocidental e o chinês, mas sim de criar novos pontos de referência ao tratarmos de contextos culturais híbridos da percussão, através de uma abordagem sócio-histórica que seja condizente com as interações culturais verificáveis no mundo hoje. Tanto um contexto quanto o outro estão imbuídos em uma série de contradições, resultado de milênios de migrações, conflitos e metamorfoses linguísticas que, ao serem examinadas, podem ajudar a obtenção de um entendimento mais profundo sobre o que é a percussão e sua relação com a linguagem.

Embora as páginas subsequentes aparentemente mostrem uma dimensão global do assunto, com exemplos do mundo todo e de diferentes épocas, este capítulo servirá também para apresentar a base bibliográfica que foi construída paralelamente às composições descritas ao final desta dissertação, no Capítulo 3. Assim, seja qual for a amplitude do referencial apresentado até agora, as experimentações empíricas com a criação artística e pedagógica acerca do tema da dissertação e as experiências de troca cultural pela qual passei dependem essencialmente de condições locais, isto é, seriam outras se eu morasse em outra cidade ou país e tivesse outra rede de pessoas com as quais colaboro artisticamente.

### 2.2.1 Apontamentos sobre a percussão no Ocidente

Considerando a amplitude do conceito de percussão apresentado, é curioso notar que na cronologia da música ocidental as obras para percussão do início do século XX foram importantes para a descoberta e abertura de novos horizontes, em contraposição ao cânone tonal de cerca herdado do Romantismo tardio ao final do século XIX. Excertos do livro “Silence” de John Cage, publicado em 1939, exemplificam de que maneira a percussão foi importante para os processos criativos da música de origem ocidental nesta época, sendo “uma transição contemporânea da música influenciada pelo teclado (piano) para a música totalmente sonora do futuro” (CAGE, 2013, p. 5). Segundo Cage, para quem compõe para percussão, “qualquer som é aceitável”, inclusive o “campo sonoro *não-musical*, academicamente proibido” (CAGE, 2013, p. 5). Em outra passagem do mesmo livro, de maneira mais categórica, o compositor advoga pela emancipação da percussão em relação aos outros instrumentos e sons consagrados pela música de origem europeia:

Música para percussão é revolução. O som e o ritmo ficaram muito tempo submissos às restrições da música do século XIX. Hoje estamos lutando por sua emancipação. Amanhã, com a música eletrônica nos ouvidos, ouviremos a liberdade. (...) A experiência deve necessariamente ser realizada batendo em qualquer coisa - painéis, tigelas de arroz, canos de ferro - qualquer coisa em que possamos colocar nossas mãos. Não só bater, mas esfregar, raspar, fazer som de todas as formas possíveis... O que não pudermos fazer, será feito por máquinas que inventaremos (CAGE, 2013, p. 87).

Seguindo essa tendência, houve ao longo do século XX uma revisão do uso dos instrumentos musicais tradicionais da música europeia e da concepção de performance. O próprio John Cage é famoso por suas peças para piano preparado, entre outras que exigem a modificação de técnicas de produção sonora dos instrumentos tradicionais europeus.

Além disso, se deu também paralelamente o desenvolvimento de meios eletrônicos para se fazer música, apontando novos caminhos para velhos meios: os sons da percussão convergem com os sons eletrônicos, pois ambos os suportes cumprem a função de oferecerem uma variedade timbrística, ao lado do estudo de novas técnicas para os instrumentos e vozes, da fonética, da acústica e da notação musical. Como afirma o compositor Lukas Foss,

A emancipação da percussão e, conseqüentemente, o novo uso da flauta, voz, cordas (Penderecki) e *Sprechchor* (Kagel) deve ser atribuído ainda a outro fator: comecei a observar que o movimento da performance seguiu diretamente a descoberta da música eletrônica. Paradoxalmente, o advento da música eletrônica foi a centelha para o renascimento da performance (FOSS, 1998, p. 327).

Foss (1998, p. 328) ainda afirma que “a percussão encontrou um novo clima no ruído branco *feito à mão*”. Já no fim do século XX, em famoso artigo intitulado “A revolução dos sons complexos”, o compositor francês Tristan Murail descreve este processo como

uma dupla revolução no mundo dos sons: por um lado, os meios empregados para analisar os sons se desenvolveram consideravelmente (espectrogramas, sonogramas, gravação digital, etc.) assim como as reflexões teóricas a partir da observação e, por outro lado, o próprio material sonoro se enriquece a cada dia, de tal maneira que não é possível enxergar o limite desse fenômeno. O enriquecimento do material sonoro não é uma novidade; ele ocorreu lentamente durante todo o século XX, primeiro com o desenvolvimento da percussão e em seguida com a aparição dos instrumentos eletrônicos (MURAIL, 1992, p. 2).

De fato, como vimos, a virada do século XIX para o XX é marcada pela busca por sons inarmônicos e variados, tidos até então, nesta cultura, como ruídos não passíveis de se tornarem música. Hoje, no início do século XXI, é possível dizer que existe uma maior “gama de músicas”, e este fato é inseparável do processo histórico de globalização descrito no primeiro Capítulo, juntamente ao desenvolvimento das tecnologias comunicacionais.

Poderíamos inferir então que, na verdade, o enriquecimento sonoro e alargamento da gama de músicas não foi pelo *desenvolvimento* da percussão, como atesta Murail, mas pelo simples fato de que em dado momento a cultura ocidental passou a dar importância para elementos que já existiam anteriormente (em outras culturas). E apesar disso, já no final do século XX, o próprio compositor Murail questiona, no mesmo artigo, o motivo pelo qual a percussão ainda é vista como “mais simples”, mesmo sendo já reconhecida como importante para o cânone ocidental, pelo modo com que geralmente os sons dos instrumentos de percussão são discriminados nas partituras: “O que significa afinal um prato “agudo” ou um tom-tom “grave”? São muitos os instrumentos diferentes respondendo à mesma apelação. Porque não se define os instrumentos de percussão por bandas de frequência, com a mesma precisão que os outros instrumentos?” (MURAIL, 1992, p. 12).

Nota-se que estes depoimentos de compositores incluem a percussão como um meio para a criação de novas músicas, isto é, para se atingir um objetivo estético com a música. É também curioso que, hoje, já há um século de distância no tempo, peças de John Cage e Edgard Varèse, por exemplo, consideradas pioneiras no que se refere ao uso da percussão, formam também um novo cânone.

Além disso, a percussão passou a ser, também no decorrer do século XX, um ponto de intersecção comum entre linguagens artísticas, como a dança, o teatro ou a poesia. Pesquisas no Brasil (SERALE, 2010; ZORZETTO, 2016; OLIVEIRA, 2016) e no mundo (WHITING, 2014; HUANG, 2016) buscam elucidar tais repertórios sob diferentes perspectivas, tendo enfoque ora

no uso da voz, do corpo ou da dramatização. Corroborando com o que foi exposto até aqui, Whiting (2014, p. 84), em artigo sobre o repertório para percussão e voz, afirma que “um percussionista está muitas vezes ligado à coisa seguinte: o elemento periférico da tradição musical.” Por outro lado, nestes trabalhos, percebe-se que determinadas obras de compositores como Maurício Kagel, Vinko Globokar, ou do próprio John Cage, entre outros compositores, se repetem como sendo consideradas pilares de um novo gênero, onde vemos que assumidamente se forma um cânone. Do mesmo modo, constatando que determinados repertórios se cristalizam como sendo fundamentais também nesse “gênero”, questiono se este campo aberto em que a percussão se encontra em relação a outras linguagens existia antes mesmo de ser “descoberto” pela tradição da música ocidental. Neste mesmo trabalho, Whiting (2014, p. 84) afirma que a música para um percussionista que usa a voz<sup>22</sup> é “uma relativamente nova e crescente forma de performance artística”, e que o uso do texto na história da música ocidental “esteve majoritariamente ligado à canção”. As afirmações de Whiting estão corretas na medida em que considera a arte ocidental - apesar de serem arriscadas, pois excluem a possibilidade de encontrar relações entre percussão e poesia na música ocidental anterior ao século XX.

Há certas manifestações, contudo, que envolvem a percussão com outras linguagens mas que divergem sutilmente deste cânone acadêmico padrão, não sendo tão reproduzidas na academia como repertórios “oficiais” da percussão, embora estejam historicamente ligadas a academias, universidades e museus. Nos anos 1920, o dadaísta Kurt Schwitters, por exemplo, inspirado em experimentos tipográficos, compôs o poema *Ursonate*, bastante conhecido no meio acadêmico da percussão e considerado um dos precursores do repertório que utiliza majoritariamente ou exclusivamente a voz (WHITING, 2012 p. 25). Entretanto, exemplos posteriores que estão diretamente relacionados à estética dadaísta de Schwitters não recebem a mesma visibilidade, como as propostas performativas do livro *Grapefruit*, de Yoko Ono (2009), onde textos poéticos podem ser lidos como instruções para improvisações e performances, sendo que alguns deles envolvem experiências com a percussão. Propostas de Pauline Oliveros (1974) e Murray Schafer (2018) também são relacionadas. Yoko Ono e John Cage, inclusive, realizaram participações no grupo Fluxus, formado na Alemanha por artistas de vários países como George Maciunas (Lituânia), Nam June Paik (Coreia do Sul) e Joseph Beuys (Alemanha), considerado como Neo-Dada ou Neo Dadaísta, como mostra Halle (2011). O grupo também realizou performances que envolvem instrumentos de percussão ou ações percussivas. Outra particularidade que todas essas propostas artísticas têm em comum, e que as diferencia do cânone padrão, é o fato de que se utilizam, de alguma maneira, da improvisação.

---

<sup>22</sup> “Speaking percussionist”.

## 2.2.2 Apontamentos sobre a percussão na cultura e língua chinesa

Os exemplos em que a percussão se relaciona com a poesia em manifestações situadas fora do cânone ocidental são muitos. Como já mencionado antes, a percussão é presente em muitas culturas humanas de todo o mundo, e não cabe aqui enumerar todas as manifestações em que elas estão juntas. No entanto, a maneira como a percussão se relaciona com a linguagem verbal e a poesia nos exemplos a seguir foi escolhida justamente pelas vivências que tive com essas diferentes matrizes culturais, e também como resultado da curiosidade acerca dos eventos e registros aqui comentados.

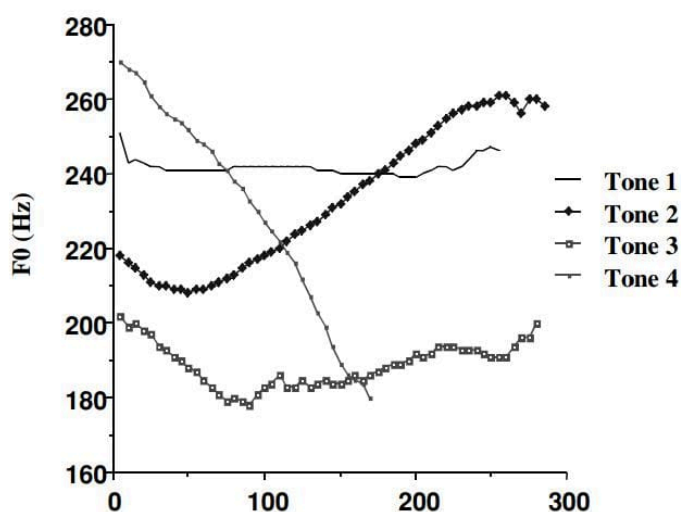
A título de ilustração, mencionarei alguns exemplos em que a percussão assume função comunicacional, e não necessariamente poética - apesar de termos visto anteriormente, recuperando Waldo Emerson, que a “língua é poesia fósil”. São alguns exemplos de casos registrados em que os instrumentos de percussão “falam”, entre muitos outros casos existentes - esta dissertação não pretende e não pode dar conta de todos eles -, porém, os que aqui estão servirão como referência pela clareza de suas evidências, que serão importantes para reflexões posteriores.

Em sua tese de doutorado, Cardoso (2006, p. 185) explora com profundidade a função comunicativa dos tambores (atabaques) na música ritual do candomblé de ketu, sendo um “meio sistemático de transmitir mensagens através de signos sonoros convencionados”. No documentário Entoados (NEOM ABPF, 2021), podemos verificar como um instrumento de percussão (sino) utilizado nas igrejas de várias cidades do interior de Minas Gerais, onde determinado repique do sino é codificado e transmite uma mensagem específica para toda a cidade, havendo padrões diferentes para o acontecimento de festas, eventos, nascimentos, aniversários ou óbitos. Função social similar é possível ser encontrada nos tambores dundún (conhecidos como “talking drums”) presentes na África sub-saariana, onde os sons produzidos pelo instrumento são codificados em mensagens, ora para funções práticas, como no exemplo dos sinos, ora para funções rituais ou para contar histórias. Porém, nesse caso, a mensagem produzida pelos dundún parte do funcionamento da própria língua Iorubá: tanto no que diz respeito ao ritmo, que acompanha a prosódia da fala, quanto às alturas, particularmente importantes para o Iorubá, que é uma língua tonal, e que o tambor reproduz ao esticar ou afrouxar a pele (SESAN, 2013; DUROJAYE et. al, 2021). Em dissertação de Juliana Pondian (2011) é possível encontrar poemas do século VII, da Índia, como este exemplo específico (Figura 1) em que a disposição dos fonemas na figura constituem os adornos de um tambor, onde



Iorubá, mencionado anteriormente). Peng e Su afirmam que “as diversas variedades do chinês são todas línguas tonais, entre as quais o Mandarim e o Cantonês são dois exemplos bem conhecidos.” Sendo assim, ao mudar o tom (altura, melodia) em que certo vocábulo é pronunciado, muda-se também seu significado, e não apenas seu sentido. O Mandarim, por exemplo, tem quatro tons, que podemos visualizar no gráfico abaixo (Figura 2) a partir do artigo de Jongman e Wang (2006):

**Figura 2** - Representação gráfica dos quatro tons do Mandarim



Fonte: Jongman e Wang (2006, p. 211)

Assim, cada linha representa um perfil “melódico” diferente, sendo o primeiro tom agudo e estático, o segundo ascendente, o terceiro grave que desce e sobe e o quarto descendente<sup>23</sup>. Desse modo, um mesmo fonema pode ser pronunciado em todos esses diferentes tons, o que mudará seu significado. O mais usado sistema de romanização do Mandarim, chamado pīn yīn (拼音), representa cada um desses tons com os respectivos diacríticos: bā, bá, bǎ, bà (LIN, 2007, p. 129). Não se sabe se os chamados chau gongs, gongos de Pequim ou bender gongs<sup>24</sup>, usados tradicionalmente na ópera de Pequim, tiveram relação com os tons ascendente e descendente - no entanto, é certo que esta particularidade desses gongos denota alguma semelhança com esses dois tons presentes na oralidade das línguas chinesas.

<sup>23</sup> O Mandarim tem ainda o que se chama de “tom neutro”, que “ocorre em uma sílaba curta átona em posição não inicial em uma palavra ou frase e deve ser precedido por pelo menos uma sílaba que tenha um dos quatro tons fonêmicos. O nível de tom e o contorno do tom neutro variam de acordo com o tom precedente (...)” (LIN, 2007, p. 98).

<sup>24</sup> “O deslizamento de tom [“glissando”] dos gongos de ópera chineses depende da curvatura e da espessura de sua área central. (...) Os gongos de ópera chineses maiores, chamados de dà luó [大锣, grande gongo], apresentam uma seção central plana e exibem um comportamento de endurecimento associado a um glissando para baixo; os gongos menores, chamados de xiǎo luó [小锣, pequeno gongo] (...), apresentam uma seção central convexa e exibem um comportamento de amolecimento que resulta em um glissando para cima” (JOSSIC, M. et. al, 2017, p. 2).

Quanto à escrita, a historiadora chinesa Sharon Gu (2012) afirma que “o chinês é o único idioma de origem gráfica que é comumente usado no mundo hoje”. Isto significa que “o chinês compartilhava muitas características com outros idiomas gráficos, como o egípcio antigo, o semítico antigo e até mesmo a escrita maia”, línguas que não estão mais vivas atualmente. “Os exemplos arqueológicos da mais antiga forma do chinês descoberta até o momento mostram um sistema de escrita estabelecido que teve uma pré-história longa e complexa”, e que se transformou no sistema de caracteres usado até hoje. Tais exemplos arqueológicos se tratam de cascos de tartaruga e ossos de escápula de boi, alguns pertencentes à dinastia Shāng (entre 1766 e 1122 A.C.) e outros anteriores a ela. Nesses ossos e cascos eram talhadas inscrições, que em seguida eram queimadas. As rachaduras feitas pelo fogo eram então interpretadas a fim de se realizar previsões e adivinhações, sendo o próprio processo de escritura um tipo de oráculo (GU, 2012).

De acordo com a pesquisadora Yang Hong (2013, p. 13), algumas das palavras encontradas nesses artefatos de mais de três mil anos são as formas antigas de “música” (乐, 樂), “dança” (舞), “tambor” (鼓) e do instrumento de percussão qìng (磬), razão pela qual ela conclui que essas atividades podem ter desempenhado um papel importante nas dinâmicas sociais desse tempo.

Gu mostra que a escrita chinesa se originou de símbolos pictóricos, e “mesmo depois de vários milhares de anos de evolução e transfiguração, ainda existem cerca de seiscentos caracteres chineses que mantêm suas origens pictóricas visíveis” (GU, 2012, p. 515). Alguns exemplos que ilustram as origens pictóricas ainda visíveis: o caractere para montanha (山 - shān); o caractere para sol ou dia (日 - rì) e o radical para árvore (木 - mù), entre outros. Ou seja, esses caracteres, que até hoje têm esses significados (no caso de 山 e 日), ou pelo menos detêm o significado em seu campo semântico (木), originalmente eram uma representação literal, um desenho daquilo que eles mesmos significavam: montanha, sol, árvore. A autora explica como essas representações gráficas foram se modificando: “Com o tempo, o vasto repertório de caracteres pictóricos se fragmentou e se abstraiu em traços e combinações de traços, enquanto seus significados eram constantemente redefinidos e transformados a cada alteração visual.”

Ao longo da história até hoje o sistema de escrita passou a incorporar elementos não apenas visuais, mas também fonéticos, de forma complementar, sendo que atualmente “a maioria dos caracteres chineses tem duas partes: uma parte gráfica para definir o significado e uma parte fonética para determinar a pronúncia” (GU, 2012, p. 609). Na realidade, os caracteres podem ser classificados em três categorias, segundo Gu (2012, p. 633): “Todos os caracteres chineses são logogramas de vários tipos derivados, dependendo de sua origem e posterior transfiguração. Eles incluem caracteres pictográficos, alguns ideográficos e a grande maioria que se originou como compostos fono-semânticos.” Os chamados pictográficos são exatamente como os exemplificados

acima, onde existe uma representação literal do significado; os ideográficos costumam justapor elementos visuais para sugerir uma ideia, indicando seu significado - três árvores juntas formam o caractere para floresta (森 - sēn); uma mão (手 - shǒu) sobre o olho (目 - mù) indica a ação de ver, olhar (看 - kàn); Os caracteres chamados fono-semânticos possuem elementos pictóricos e fonéticos, onde os elementos fonéticos funcionam como rebus:

Por exemplo, o verbo "lavar o cabelo" era pronunciado como mù. Embora fosse difícil desenhar uma imagem para o ato, o som era o mesmo da palavra 木 [mù - árvore]. Portanto, mù [lavar o cabelo] poderia ser simplesmente escrito 沐 [mù], uma imagem de uma árvore diferenciada com a adição do radical 氵, que é a versão resumida de 水 [shuǐ - água], dando uma ideia do significado (GU, 2012, p. 665).

Ou seja, vemos que dos dois elementos do caractere 沐, um denota seu som e o outro seu significado. Atualmente, mais de 90% dos caracteres chineses são compostos fono-semânticos como esse, construídos com elementos que fornecem associações convencionadas entre o significado e a pronúncia (GU, 2012, p. 640).

Dito isso, agora comentarei em linhas gerais sobre a presença da percussão em determinados pontos da cronologia histórica da China, para depois voltar às características da língua, no que diz respeito a como elementos percussivos estão presentes nela, sobretudo na língua escrita. Pode-se dizer que “a música para percussão estava entre os primeiros gêneros a florescer na antiga China” (GU, 2012, p. 106). Gu também comenta que, no desenvolvimento dessas artes em conjunto, especificamente música e poesia caminharam lado a lado:

Essa característica derivou do desenvolvimento simultâneo da música e da poesia, pois o acompanhamento musical forneceu à poesia seu padrão rítmico básico. À medida que a poesia era composta e musicada, a clareza e a precisão da escala e do ritmo eram importantes. A música chinesa tomou sua forma inicial na companhia das palavras (...) (GU, 2012, p. 166).

Trazendo a perspectiva de um estágio em que as diferentes linguagens ainda não haviam se separado, Gu aponta que instrumentos de percussão tiveram um papel importante na China antiga (há mais de 5 mil anos): “A conexão formal entre palavras, música e dança era o ritmo. Os instrumentos de percussão, que permaneceram em segundo plano na composição da música ocidental<sup>25</sup> até o século XX, eram os instrumentos mais importantes no início da antiguidade chinesa” (GU, 2012, p. 110). Encontramos assim uma perspectiva que se assemelha, por exemplo, àquela trazida por Castro (2021), mencionada no Capítulo 1, quando descreve a indissociabilidade entre os elementos da tríade ritmo, voz e movimento presente nos ritos de Candomblé no Brasil.

<sup>25</sup> É importante lembrar aqui que o uso do termo ocidental (assim como de seu oposto) quando usado para definir um elemento da cultura, tem uma série de ressalvas. O Brasil é um país geograficamente localizado no Ocidente, por exemplo, mas culturalmente se constitui a partir da matriz africana e indígena, e não apenas europeia, e as manifestações do país em que a percussão está presente são reflexo direto disso.

Ao tempo da dinastia Shāng, mais de 10 instrumentos de percussão e sopros foram inventados, segundo Jie (2010, p. 10). Um deles foi o qìng (磬), um tipo de litofone afinado, percutido com baquetas, sendo suspenso um “qìng individual ou um jogo deles (biān qìng - 编磬)<sup>26</sup> deles (consistindo em três qìng graves ou agudos)". Gu também comenta sobre o instrumento e o descreve:

Durante a dinastia Shāng, os músicos chineses desenvolveram um sistema (escala) de tons usando o carrilhão de pedra para produzir seu som. Esses sinos eram conjuntos de placas de mármore em forma de L, (...) suspensas em estruturas de madeira e tocadas com marretas. Durante o final do período Shang, os sinos de pedra eram usados para tocar música em partes do Vale do Rio Amarelo médio. Muitas tumbas Shang contêm conjuntos de sinos de pedra e sinos de mão. O maior qìng conhecido (36 polegadas de comprimento, polegadas de largura, polegadas de altura) foi escavado em Lajia, província de Qinghai, em 2000. Ele tinha o formato de uma antiga faca de pedra e foi perfurado com pequenos orifícios para ser pendurado em uma moldura. Muitos qìng da dinastia Shāng de vários formatos e tamanhos também foram descobertos em outros locais. Eles eram organizados em conjuntos (biān qìng) e cada um foi inscrito com um nome do tom específico que ele produzia. Alguns desses qìng eram primorosamente feitos com superfícies lisas e niveladas e continham gravações adicionais de inscrições e figuras de animais (GU, 2012, p. 178).

Sinos de bronze também existiam à essa época, que coincidiu com o final da chamada idade do Bronze, que durou até cerca de 1200 A.c. Eram sinos como os "náo [铙], que eram colocados em prateleiras, duó [铎] e líng [铃] que eram segurados e tocados com a mão, e sinos pendurados como yōng [镛]." Jie (2010, p. 10) ainda frisa que "Os sinos e os qìngs têm as influências mais duradouras nas gerações posteriores." É interessante notar que os caracteres usados para representar os nomes de todos estes sinos (à exceção dos qìngs, que são de pedra) possuem no lado esquerdo o radical 钅<sup>27</sup>, que possui o significado de metal - o mesmo usado para a palavra cobre (铜 - tóng).

Embora hoje os instrumentos musicais chineses sejam classificados pelo seu modo de produção sonora, assim como no ocidente (JIE, 2010, p. 54), na dinastia Zhou (entre 1046 e 249 A.c.) existiu um modo de classificação que levava em conta os materiais usados na construção dos instrumentos. Muitos deles, inclusive, eram materiais usados para se produzir instrumentos de percussão:

Os registros históricos mostram que o método de classificação dos 'oito sons' foi adotado nessa época, que consistia em classificar os instrumentos musicais em oito categorias com base nos materiais usados para fabricá-los: metal (sino de bronze e bó [prato]), pedra (qìng), terra (instrumentos de cerâmica), couro (tambores), seda (qín, com cordas feitas de seda), madeira (instrumentos percussão), cabaça (...) e bambu (...) (JIE, 2010, p. 19).<sup>28</sup>

<sup>26</sup> O caractere biān - 编 pode ter vários significados, sendo um deles o de *grupo*, sendo um *grupo de qìngs*, à mesma maneira dos biān zhōng- 编钟.

<sup>27</sup> Sendo o caractere original 金 (jīn, que significa metal).

<sup>28</sup> O material didático audiovisual produzido pela MTSU - Center for Chinese Music and Culture (2020) mostra uma explanação sobre esse sistema de categorização de instrumentos utilizado à época da dinastia Zhou, também conhecido como bā yīn (八音 - oito sons).

Alguns instrumentos de percussão históricos da China são da mesma dinastia, como os biān zhōng (编钟) e o jogo de qings encontrados no túmulo do imperador Yi (JIE, 2010, p. 17), na atual província de Hubei. Especificamente sobre o uso do metal, Yang Hong aponta que

Os instrumentos de metal, como os mais importantes instrumentos que simbolizavam o mais alto status social dos governantes do estado, ocupavam um lugar importante nas apresentações e conjuntos musicais. As bandas de sinos e tambores representavam o ápice artístico da Idade do Bronze na China antiga (HONG, 2013, p. 18).

No caso dos biān zhōng, eram um jogo de 65 sinos que compreendiam três oitavas de uma escala cromática, nos quais havia inscrições em ouro totalizando mais de 2800 caracteres. O conteúdo das inscrições incluía descrições dos sons dos sinos, apontando características como temperamento<sup>29</sup> e afinação (HONG, 2013, p. 18).

Já na dinastia Han (entre 202 A.C. e 220 B. C.) Hong (2013, p. 23) mostra que a presença da percussão era bastante importante para a tradição de contação de histórias dos yōurén (优人 - "atores") e páiyōu (俳优 - "comediantes"). A tradição é registrada pela estatueta de uma figura que toca tambor, desenterrada de uma tumba da Dinastia Han do Oeste em Chengdu, província de Sichuan (Figura 3).

**Figura 3** - Pessoa tocando tambor, Dinastia Han



Fonte: Jie (2010).

---

<sup>29</sup> É curioso notar o desenvolvimento do cromatismo harmônico na China muito antes de seu desenvolvimento na música ocidental, justamente a partir de instrumentos de percussão. Contudo, tal escala não obedecia ao temperamento igual que conhecemos hoje, e seu uso prático era reservado ao pentatonismo, sendo que as melodias costumavam ser transpostas a depender da ocasião (HONG, 2013; GU, 2012).

Gu (2012) mostra que entre os séculos III e IV marcaram o surgimento de novas características para estas manifestações que apresentavam a música, a poesia e outras linguagens funcionando de maneira simbiótica. Uma delas foi a gradual separação das formas de poesia como linguagens autônomas, separadas da música. A autora mostra que, neste processo, foi decisivo o uso de sinos de metal e pedra, que fizeram com que poetas buscassem novas maneiras de variação prosódica.

O objetivo da composição poética baseada na melodia musical era criar um fluxo de som que fosse agradável aos ouvidos. O desafio que os poetas chineses de *yuèfǔ* (乐府)<sup>30</sup> encontraram foi suavizar a desarticulação prosódica que ocorria quando os tons de sustentação do sino (e do litofone) ficavam no ar por muito tempo e cobriam o som de várias palavras. Para resolver esse problema, duas coisas aconteceram. Primeiro, como as melodias pré-existentes eram usadas mais de uma vez para novas poesias, as letras existentes foram se homogeneizando em linhas de sete, quatro ou cinco palavras. Segundo, à medida que o comprimento da linha da letra se estabilizou, a poesia começou a ser formulada sem a necessidade de uma estrutura melódica (GU, 2012, p. 852)

Na verdade, em um aspecto mais amplo, os sons dos instrumentos musicais tiveram um impacto profundo na própria estrutura das línguas chinesas e de seu aspecto tonal. Gu (2012, p. 909) também mostra que “no século V, primeiro foi a música, depois as palavras, porque os poetas chineses perceberam que podiam manipular as características tonais de seu idioma para aumentar seu poder de expressão.” Desse modo, os tons, estruturais para o funcionamento da língua, foram se solidificando. Os sistemas que começaram a se formar na língua da época não são, obviamente, os mesmos usados hoje no Mandarim ou em qualquer língua chinesa, mas foram essenciais para o seu desenvolvimento. “Shen Yue (441-513), a quem se atribui a definição da regra da tonalidade, instruiu os poetas a fazer com que os quatro tons se alternassem para formar um ritmo” (GU, 2012, p. 914).

Em suma, é possível verificar, através da leitura de Hong (2013), Gu (2012) e Jie (2010) que os instrumentos de percussão foram presentes em muitas manifestações ao longo da história da China até hoje, tendo ligação estreita com formas artísticas que ora se definem como música, ora como poesia, teatro ou ópera. Tais tradições vêm de visões de mundo que sugerem todo um campo semântico relacionado à percussão. A trajetória da percussão na China, de forma geral, não passou pelo mesmo estigma que existiu na música europeia nos últimos séculos, pois desde muito tempo o uso dos instrumentos de percussão tiveram um desenvolvimento muito diferente da forma como aconteceu na Europa. De forma mais estrutural, o modo com que os próprios parâmetros musicais

---

<sup>30</sup> Segundo, Gu (2012, p. 260), é como chamava a instituição administrativa estabelecida na corte, “responsável por coletar e editar canções e baladas folclóricas, compor e revisar peças musicais, realizar apresentações e concertos. Sua orquestra empregava mais de 800 músicos.” Segundo a autora, o papel desta instituição teve profundas influências nos séculos seguintes, sendo que o material compilado se transformou em “um cânone literário que inspirou a obra de gerações de poetas.” (Idem, 2012, p. 851)

são vistos em si já é distinto, pois não são todas as culturas do mundo que consideram o caráter melódico como mais importante que o rítmico. Por isso, a percussão como descoberta de um novo mundo de sons, tal começou a ser vista no século XX pela corrente de tradição europeia, já era usada de múltiplas formas na China, que ainda podem ser encontradas hoje<sup>31</sup> - tal qual no Brasil, lugar que abriga manifestações cuja presença de instrumentos de percussão é fundamental, e cuja dimensão rítmica é também incontornável. Novamente com Castro (2021, p. 195), corrobora-se a ideia de que instrumentos de percussão são tão íntimos do parâmetro rítmico quanto do parâmetro melódico:

Este fenômeno multidimensional [ritmo] está pautado pela resultante melódica a partir do ritmo. Ou seja, pelo fato de que a polirritmia e suas diversas combinações em conjuntos percussivos africanos, soam como melodia de timbres. Esta relação é clara nas sonoridades do candomblé e das baterias das escolas de samba, pela variedade de naipes e frequências agudas, médias e graves, pelo uso de instrumentos de metal como o agogô de 4 campanas e chocalhos com platinelas metálicas, e de tambores diversos que variam entre o agudo e o grave (CASTRO, 2021, p. 195).

Vale ressaltar também a propriedade melódica da cuíca, instrumento também presente no samba. Considerando esse paralelo entre percussão na China e no Brasil, e hibridismo, pode-se dizer que a relação com o hibridismo se dá tanto pelo estreitamento entre percussão e palavra, quando pelo hibridismo contido nas próprias características físicas dos instrumentos, como nos exemplos de Castro e nos biān zhōng - 编钟 e biān qìng 编磬 chineses.

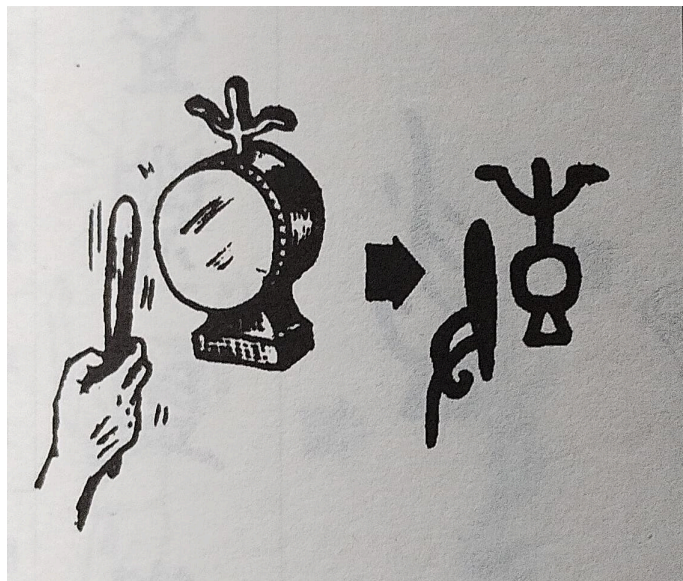
Tendo exposto essas considerações gerais sobre a percussão na China, me reservo a fazer alguns comentários sobre o vocabulário relacionado à percussão na língua chinesa e sobre sua forma escrita. Com a obra de Li (2007, 2009) podemos ter uma referência de um estudo etimológico acerca de alguns termos.

O primeiro é o caractere para tambor: 鼓 (gǔ). Li mostra que o caractere é totalmente pictográfico (a primeira das três categorias explanadas acima), sendo uma representação literal de um tambor e seus adornos. Nas imagens, podemos ver a recriação em desenho de Li (2007, p. 115) em comparação com o caractere atual (Figura 4), e ao lado a cronologia de suas transformações ao longo dos milênios, desde sua antiga forma nos oráculos de cascos e ossos (Figura 5):

---

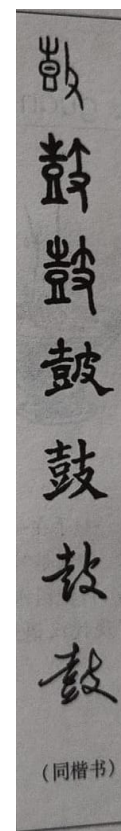
<sup>31</sup> Uma das manifestações culturais chinesas mais antigas ainda vivas hoje é o teatro de sombras, cujas características tiveram influência na posterior criação da ópera chinesa, entre elas o uso de instrumentos de percussão e diferentes estilos de canto, como se pode verificar nas produções audiovisuais da UNESCO (2009), CCTV (2009) e 更中国 “More China” (2017).

**Figura 4** - Origem do caractere 鼓 - gǔ



Fonte: Li (2007)

**Figura 5** - Cronologia do caractere 鼓 - gǔ

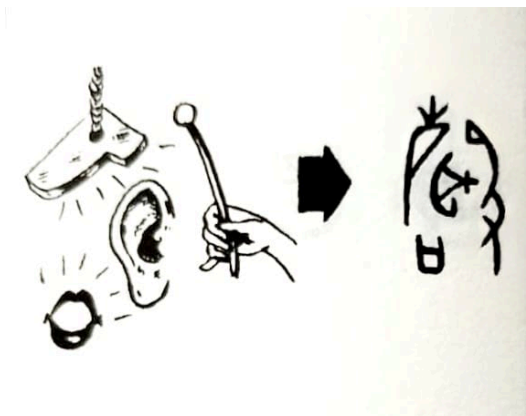


Fonte: Li (2007)

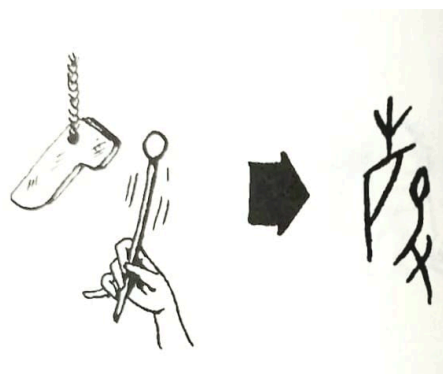
O caractere para tambor também funciona para formar outras palavras compostas por duas sílabas, como por exemplo 铃鼓, líng gǔ - pandeiro (o mesmo 玲 que mencionamos como sino - literalmente uma justaposição de *sino tambor*) e 耳鼓, ěr gǔ - tímpano (não o instrumento, mas a membrana auditiva - literalmente *ouvido tambor*). Li (2007, p. 245) mostra que o radical 壺 (zhù, forma arcaica de tambor) também funciona para compor outros caracteres, como é o exemplo de 彭 (péng), cujo significado original é uma onomatopeia que descreve o som de tambores. “O caractere tem a forma de um tambor de um lado (...) e três linhas diagonais do outro lado para indicar o som feito quando o tambor é tocado” (LI, 2007, p. 245) Outras onomatopeias também podem ser encontradas com variações deste caractere: 澎 e 嘭, ambas com a pronúncia pēng<sup>32</sup> (PENG, 2023).

Na obra de Li (2009) é possível verificar também a origem pictográfica do mencionado instrumento qìng (磬, Figura 7) e da palavra shēng (声, 聲, Figura 6) que possui os significados de voz e som (SHENG, 2023). Ambos esses termos vêm de uma representação do próprio litofone descrito anteriormente nesta seção. Outros caracteres para instrumentos de corda como qín (琴) e o próprio termo para música (乐, 樂 - yuè) têm como origem a representação de instrumentos musicais de corda (LI, 2007, 2009).

<sup>32</sup> Os dados sobre as variações da onomatopeia e outros termos foram coletados no dicionário Pleco (2023).

**Figura 6** - Origem do caractere 声, 聲 - shēng

Fonte: Li (2009)

**Figura 7** - Origem do caractere 磬 - qìng

Fonte: Li (2009)

Pretendi mostrar nesta seção aspectos de como instrumentos de percussão foram e são representados na língua chinesa através do exame de alguns termos e suas funções semânticas na língua escrita e falada, levando em consideração certos episódios em que a percussão esteve presente ao longo da história chinesa. Constata-se que, em vários termos da língua escrita, caracteres cuja origem são representações literais de instrumentos de percussão são utilizados para significar o que eles mesmos são, mas também como metáfora para outros termos de significados distintos.

### 3 COMPOSIÇÕES

Neste capítulo descrevo processos criativos realizados durante esta pesquisa, que resultaram nas composições<sup>33</sup> *MENSAGEM*, e 打 (dǎ). As ideias para a primeira obra surgiram no primeiro semestre de 2021, primeiro ano do mestrado, enquanto a segunda foi elaborada ao longo do ano seguinte. *MENSAGEM* se trata de um experimento de composição harmônica a partir do vibrafone, em que relacionei uma estrutura de acordes com a estrutura visual do poema homônimo de José Lino Grunewald (1931 - 2000). A obra foi estreada e gravada no dia 31 de julho de 2021 no Theatro São Pedro, em São Paulo, pelo trio Girassol. 打 também segue a mesma ideia, porém dessa vez me propus a relacionar não só estruturas harmônicas, mas também métricas e rítmicas ao poema 鹿柴 (“o refúgio dos cervos”) do poeta chinês Wáng Wéi (王维). A peça é um quarteto para percussão que conta com três seções com diferentes instrumentações, e foi estreada no dia 29 de setembro de 2022, em concerto em homenagem ao Instituto Confúcio.

Antes de dissertar sobre essas criações, considero importante registrar que as práticas composicionais aqui realizadas são resultados de experiências pessoais nos ambientes pelos quais passei e com as leituras que fiz. Os resultados artísticos (obras, performances) são circunstanciais na medida em que partem de minha própria atuação e entendimento ao interpretar os materiais composicionais utilizados, nos quais se incluem poemas de diferentes culturas e épocas. Ou seja, os processos que narro nas páginas subsequentes não deixam de ser, recuperando o que vimos no Capítulo 1 sobre o hibridismo de linguagens, aquilo que Jakobson (1976, p. 65) chama de tradução intersemiótica, isto é, um tipo de “*transmutação*” que “consiste na interpretação dos signos verbais por de sistemas de signos não-verbais.” Nas tentativas de traduzir, uma série de preferências, preterições e escolhas pessoais estão inevitavelmente envolvidas. Por isso, é certo que, se fosse outra pessoa a realizar tal empreendimento com esses poemas específicos, os resultados seriam outros. Do mesmo modo, é possível que tais escolhas artísticas sejam revistas futuramente por mim mesmo, onde penso que seja possível a reelaboração ou recriação de obras de minha própria autoria, sendo que não penso em minhas criações como fechadas ou imutáveis.

De todo modo, a iniciativa de experimentar com tais poemas e estéticas é uma maneira empírica de pesquisa que não está circunscrita apenas à prática acadêmica ou artística, mas que também atinge outras camadas da vida pessoal e profissional. Conforme essas performances tomam forma e são realizadas em apresentações públicas relacionadas à pesquisa acadêmica, que no caso

---

<sup>33</sup> Os links para os registros audiovisuais das composições se encontram nas referências bibliográficas desta dissertação (SILVA, 2021; 2022).

se insere na área de Performance e Composição Musical, cabe à dissertação abarcar o registro de tais eventos e processos.

### 3.1 *MENSAGEM* (2021)

A partir da segunda metade da década de 1950, o poeta e tradutor carioca José Lino Grünewald passou a colaborar com o movimento Poesia Concreta. O movimento nasce em 1956, em ocasião da exposição realizada no dia 4 de dezembro daquele ano no Museu de Arte Moderna de São Paulo, idealizado pelo trio de poetas paulistas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Segundo o próprio Grünewald (2008, p. 247), em texto publicado em 1987, “ao lado deles, nessa mostra, já estavam outros poetas: Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Vlademir Dias Pino. Logo depois, eu e Reinaldo Jardim viríamos a fazer parte do grupo.” À época, Grünewald era conhecido pelo rigor formal com que tratava suas criações. Em depoimento por ocasião da morte de Grünewald, e sobre a relação dele com os poetas concretos paulistas, Augusto de Campos (2000) afirma que “sob certos aspectos Zelino era mais ‘ortodoxo’ do que nós. Permaneceu fiel à poesia concreta dos primeiros tempos até os últimos dias (...)”.

Na antologia poética de Grünewald, intitulada “Escreviver” e publicada pela primeira vez em 1987, é possível encontrar seus poemas concretos, que começaram a ser publicados em 1958. Hoje, as “elaboradas estruturas gráfico-espaciais” de José Lino, assim como descreve Campos (2000), foram republicadas na edição revista de 2008 juntamente a poemas inéditos. É possível também encontrar alguns deles e outros textos no site dedicado à sua vida e obra. O poema *MENSAGEM* (GRÜNEWALD, 2008, p. 164) é uma dessas obras publicadas postumamente. De estética concretista, a obra é composta por 24 permutações da palavra-título, aparentemente embaralhadas numa grande coluna. A única palavra do poema tem, então, suas letras recombinadas e dispostas numa série (Figura 8).

**Figura 8** - Poema *MENSAGEM*, de J. L. Grünewald



**Fonte:** Grünewald (2008, p. 164).

Aqui, antes de entrar em maiores detalhes no poema de Grünewald, me arrisco na tentativa de tecer relações com duas outras referências da poesia brasileira com as quais tive contato. Uma eu conheci à época do início da elaboração desta dissertação, e a outra durante a fase final da escrita. A primeira é Ricardo Aleixo, poeta e performer de Belo Horizonte, Minas Gerais, que conheci através do curso Poesia Expandida, no primeiro semestre de 2021, mencionado na Introdução desta dissertação. Em seu livro *Mundo Palavreado*, de 2013, Aleixo traz o poema *boca também toca tambor*, cujo trecho inicial está posto a seguir:

boca saúda o dono da fala  
 fala do tempo e do amor  
 das guerras da vida da morte  
 e também toca tambor

boca também toca tambor  
 boca também toca tambor

(ALEIXO, 2013, p. 40).

Em tese de Telma Scherer (2015), é possível encontrar uma análise e ampla contextualização do poema, que possui em seu próprio título um encadeamento fonético de b's, c's e t's, sonoridade consonantal percussiva que emerge de palavras que fazem referência direta à percussão e à linguagem, resultando numa concatenação metalinguística, sendo uma organização de elementos musicais e linguísticos que fazem referência a si mesmos. No decorrer do poema, Aleixo também usa a metáfora da boca-tambor como instrumento de linguagem a fim de tecer relações entre uma série de referências da poesia e das artes advindas de várias culturas, incluindo a matriz africana. Nomes da literatura europeia como Goethe, Hugo Ball, Kurt Schwitters (mencionado no Capítulo 2), Antonin Artaud e James Joyce, ao lado de referências de matriz africana e suas diásporas, como griôs, James Brown, Clementina de Jesus e Nicolás Guillén. Sobre o poema, segundo Scherer,

São oito quartetos que falam sobre a boca sem dizer de quem é ela. Mais adiante, no nono quarteto, há a afirmação: “boca é que faz a fama / do griô e do akipalô”. Já não é qualquer falador, mas um falador especial, griô, que goza das venturas e desventuras dessa boca cujas ações são elencadas por muitos verbos: saudar, falar, beber, procurar, cuspir, morder, agredir, agradecer, agradar, engolir, ocultar, mentir, revelar, espalhar, dizer, avisar, causar perdição, pedir perdão, cumprir “o que o coração manda”... além de tocar tambor. Afirmar que a boca toca tambor é trazer à tona essas ressonâncias do sagrado para a fala. O tambor, pele que vibra, é o instrumento mais importante na tradição religiosa afro-brasileira (SCHERER, 2015, p. 134).

O próprio Aleixo mostra, de forma especialmente sintética em entrevista, consciência de que o que faz ao reunir determinadas referências em sua obra é também uma forma de questionar o estabelecido, o cânone que se forma mesmo entre as vanguardas que surgem na Europa no início do século XX:

Gosto de pegar um poema do Hugo Ball, por exemplo, o *Karawane*<sup>34</sup>, que é um clássico da vanguarda (é uma contradição em termos, “clássico da vanguarda”)... Eu não posso ir a um país europeu e esquecer que esse poema foi escrito por um dadaísta que queria imitar a língua africana. Eu, como descendente de africanos, não vou querer perder a piada. Eu acho muito engraçado. E as gravações que existem, elas são quase todas levando para o lado da litania, mas esse poema é percussivo! (ALEIXO, apud SCHERER, 2016, p. 75).

Além deste emblemático poema, Aleixo também é conhecido por outros experimentos relacionados à percussão, como as parcerias com os percussionistas Djalma Correa<sup>35</sup> (2014) e Marco Scarassatti<sup>36</sup> (2021).

A segunda referência que faz eco à obra de Grünewald são as *Escrevivências* da poetisa Conceição Evaristo, que não só possui a mesma junção de palavras presente no título da antologia de José Lino (escrever + viver, *Escreviver*), mas também conceitualmente traz a relação da *mensagem emitida* e inscrita na existência por meio de um corpo, partindo de um lugar de experiência que é o da mulher negra, que opera entre a oralidade e a escrita:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais (EVARISTO, 2020, p. 11).

Embora o poema de Grünewald esteja esteticamente situado mais próximo da obra de Aleixo, considero importante trazer tais referências a fim de evidenciar o sentido comunicacional metalinguístico também presente no poema *MENSAGEM*, que tanto Aleixo quanto Evaristo apresentam em suas obras, sob diferentes perspectivas.

No poema de Grünewald, se estabelece uma mensagem veiculada através da própria palavra *mensagem*. À primeira vista, constatei que o termo começa e termina com as mesmas letras (ME-EM), de forma espelhada, pois é justamente o que o poema evidencia - são as únicas letras que não variam, dando ao arranjo visual um aspecto de bloco. Neste grande bloco, existe um núcleo de quatro letras (NSAG) envolto pela simetria (ME-EM), sendo que as letras internas são recombinações. Em seguida, me atentei à disposição dessas recombinações, onde notei certa ordem, que de cima para baixo seria: as variações que começam com G, e depois as com A, S, e N respectivamente, sendo que cada uma das letras conta com 6 variações, totalizando 24. A ordem

<sup>34</sup> O poema *Karawane*, performado pela primeira vez em 1916, no Cabaret Voltaire, em Zurique (Suíça), consiste em uma proposta similar à de Schwitters no poema *Ursonate*, mencionado acima, onde há a presença de frases e vocábulos falados em uma língua inventada (KLEIN, 2017). O poema foi reinterpretado por artistas de vários países incluindo o próprio Ricardo Aleixo.

<sup>35</sup> Como se pode verificar em gravação disponibilizada pelo Instituto Yorubá (INSTITUTO YORUBÁ, 2014) disponível em: <https://www.youtube.com/@nigeriabrazilinstitutoyoru8775>.

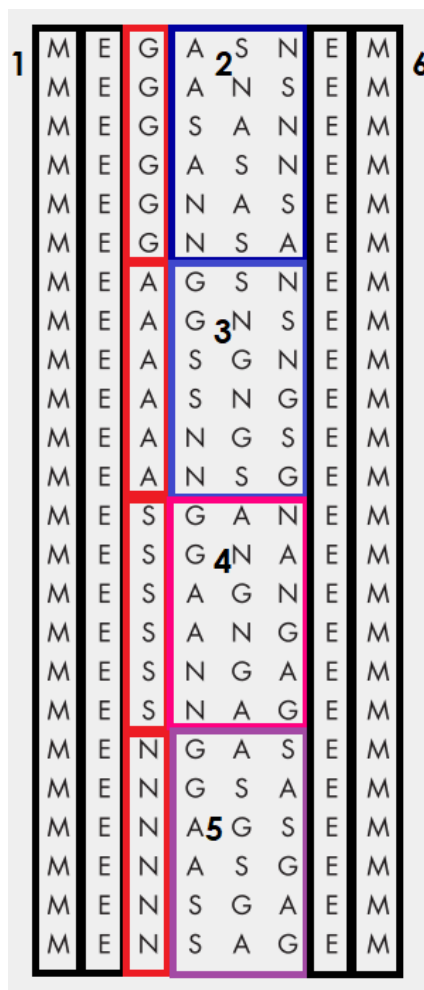
<sup>36</sup> Em ocasião do encontro Improfest de 2021 (IMPROFEST, 2021), com gravação disponível em: <https://www.improfest.com/eventos/scarassatti-aleixo-belico-petti>.

dessas variações me fez enxergar o poema não só como um grande bloco, mas também como se fosse constituído de blocos internos.

O fato é que, antes mesmo de ter percebido essas particularidades visuais, o poema já me trazia ideias para uma composição sonora pelo material fonético que sugere, na tentativa de “lê-lo” em voz alta. Tal leitura poderia ser feita do modo mais convencional, isto é, começando da esquerda pra direita, de cima para baixo, lendo linha por linha, uma permutação de cada vez. Porém, ao ver várias letras M justapostas, uma sobre a outra, imaginei um canto em boca chiusa entoando uma nota longa e estática em “M”, como se a leitura fosse feita de cima para baixo. Depois de visualizar os “blocos internos” do poema, notei que isso poderia seguir adiante com a coluna de E’s - estática e longa - imaginando que essa peça poderia começar e terminar com essas texturas, assim como a palavra começa e termina com as mesmas letras. Já com as colunas menores de G, A, S e N, meu caminho associativo foi em direção a uma rugosidade na textura vocal, com mais pontos sonoros, e com menos linhas contínuas.

A despeito das associações entre a forma visual e a forma musical, eu tomei a decisão de formular uma estrutura temporal a partir do poema que seria a base para compor a peça, contando com a ideia de que os blocos seriam enunciados em uma certa ordem (indicada pelos números da Figura 9). Como maneira de experimentar harmonias, decidi usar a própria estrutura visual do poema para selecionar e separar acordes ou conjuntos de notas. Desse modo, passei a experimentar e improvisar com esses blocos harmônicos a fim de criar sonoridades estáticas, isto é, combinações de notas que se repetem sem muitas variações texturais, à exceção da voz, que poderia variar de acordo com as letras enunciadas.

**Figura 9** - Divisão e ordem dos blocos do poema *MENSAGEM*



Fonte: o autor

A princípio, comecei a fazer improvisações no vibrafone com um acorde específico, de seis notas: A, B, C#, D#, E, F, onde há a ocorrência de uma ou duas notas de cada vez, de forma lenta e gradual até que todas se “misturam” por meio da ressonância do instrumento. Decidi, então, que poderia ter um segundo acorde composto pelas outras seis notas restantes do total da escala cromática: Ab, Bb, C, D, F#, G. Ao analisar as relações intervalares possíveis entre as notas de cada acorde, vi que a correspondência de segundas maiores entre A-B-C#-D# e Ab-Bb-C-D poderia ser interessante.

A princípio, minha ideia foi de associar o caminho harmônico da composição à ideia de espelhamento que o poema sugere. Com a ordem dos blocos que visualizei no poema, me dispus a associar notas dos acordes às letras que aparecem conforme a numeração. Tendo dois acordes de seis notas, decidi que a peça começaria em um e terminaria no outro, sendo que a parte central seria um caminho de transição entre os dois acordes, uma sucessão de permutações e misturas entre essas

notas, assim como mostra a palavra *mensagem* no poema visual de Grünewald. A base para as harmonias presentes em cada seção acontece como descrito abaixo (Figura 10):

**Figura 10** - Associando acordes às letras e blocos do poema *MENSAGEM*

dois hexacordes:  
 I) F C# D# A B E  
 II) Ab C D F# Bb G

M = A-Ab  
 E = B-Bb  
 G = F-G  
 A = C#-F#  
 S = D#-D  
 N = E-C

1) A B  
 2) F (G) C# D# E A B  
 3) C# (F#) F D# E B  
 4) D (D#) G C F# Bb  
 5) C (E) G D F# Ab Bb  
 6) Ab Bb

1	M	E	G	A	S	N	E	M	6
	M	E	G	A	N	S	E	M	
	M	E	G	S	A	N	E	M	
	M	E	G	A	S	N	E	M	
	M	E	G	N	A	S	E	M	
	M	E	G	N	S	A	E	M	
	M	E	A	G	S	N	E	M	
	M	E	A	G	N	S	E	M	
	M	E	A	S	G	N	E	M	
	M	E	A	S	N	G	E	M	
	M	E	A	N	G	S	E	M	
	M	E	A	N	S	G	E	M	
	M	E	S	G	A	N	E	M	
	M	E	S	G	N	A	E	M	
	M	E	S	A	G	N	E	M	
	M	E	S	A	N	G	E	M	
	M	E	S	N	G	A	E	M	
	M	E	S	N	A	G	E	M	
	M	E	N	G	A	S	E	M	
	M	E	N	G	S	A	E	M	
	M	E	N	A	S	G	E	M	
	M	E	N	A	S	G	E	M	
	M	E	N	S	G	A	E	M	
	M	E	N	S	A	G	E	M	

Fonte: o autor

Neste ponto, já estava claro para mim o caráter metalinguístico do poema - é a mensagem falando de si mesma. No entanto, os caminhos interpretativos foram mudando ao longo do tempo desde a composição da peça até a conclusão desta pesquisa. Aqui, considero importante registrar alguns.

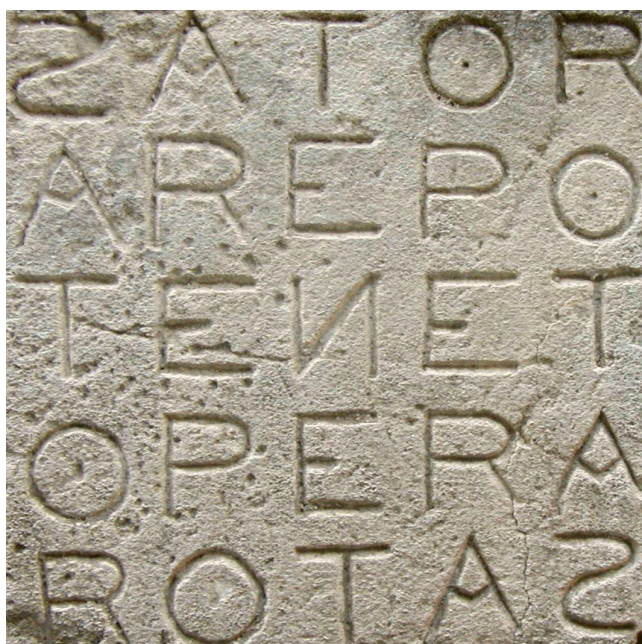
Ao conhecer este poema, algo que ficou marcado foi a forma da palavra mensagem, a “falsa simetria” mencionada anteriormente. Associando isso às leituras realizadas durante a pesquisa, sobretudo à bibliografia relacionada a teorias da comunicação e da linguística, vi que as permutações do termo dispostas no poema poderiam representar os elementos básicos de uma teoria da comunicação: emissor, mensagem, receptor - o que, na verdade, é o que sugerem as primeiras e últimas letras, conforme abaixo:

ME----nsag----EM

A ideia de associar notas aos blocos também se valeu da semelhança encontrada no poema com mecanismos típicos do serialismo - isto é, a organização de séries de sons ou elementos musicais a fim de utilizá-las em uma composição. A semelhança foi apontada durante as aulas da disciplina de Criação Musical ministrada pelo professor Rodrigo Lima, que frequentei durante 2021 pela Escola de Música do Estado de São Paulo.

O semioticista e crítico Umberto Eco (1991, pg. 126) define a composição serial como “uma constelação de sons a ser relacionada de modos múltiplos”, ou uma “organização original da desordem”. Ao evidenciar a inspiração estatística e probabilística da música serial de Anton Webern, um dos precursores dessa prática, Eco recupera entre as cartas do compositor uma menção ao Quadrado Sator<sup>37</sup> (Figura 11).

**Figura 11** - Quadrado Sator, exemplo de palíndromo em Oppede, França



Fonte: Adami, 2017

<sup>37</sup> O quadrado Sator, assim como é conhecido, foi um emblemático jogo palindrômico encontrado em várias partes da Europa desde a antiguidade. Apesar de seu significado misterioso, seu texto influenciou muitos pensadores e artistas europeus, incluindo o compositor Johann Sebastian Bach (ADAMI, 2017) e também compositores do serialismo no começo do século XX, como Arnold Schönberg, Alban Berg e o próprio Anton Webern.

Aqui, é possível tecer uma relação de semelhança entre o quadrado Sator e o próprio poema de Grünewald, embora o primeiro seja construção palindrômica perfeita, e o segundo não. De todo modo, tal semelhança traz à tona algo que é característico de muitos poemas visuais de Grünewald e também de outros poetas concretos brasileiros, isto é, o trabalho a partir de palíndromos ou simetrias entre as palavras. No caso, “mensagem” não é um palíndromo, mas o poema de José Lino mostra a intenção de trabalhar com o espelhamento justamente evidenciando o “núcleo assimétrico” da palavra, através de permutações.

Outro elemento interpretativo foi trazido pelo professor Maurício Funcia de Bonis, durante o exame de minha própria composição em disciplina realizada durante o curso. Ao considerar que o DNA é formado por uma cadeia de moléculas que contém diferentes combinações, é possível relacionar a estrutura do poema a uma estrutura biológica, e não apenas comunicacional. Por sinal, tais cadeias moleculares podem ser chamadas, também, de *informações* genéticas, como se pode verificar em artigo de Travers e Muskhelishvili (2015, p. 2).

Sobre a métrica e rítmica da peça, eu parti da ideia de estaticidade, que me levou a compor eventos sonoros de média e longa duração. Além disso, minha ideia desde o início era realizar algo que tivesse abertura para a improvisação, utilizando a “forma” previamente estabelecida a partir das associações entre letras e notas ou entre seções e acordes. A solução que encontrei, até agora, foi a elaboração de uma partitura com elementos gráficos (Figura 12) que deixassem em aberto parâmetros como duração e densidade, sendo eles relativos e dependentes de outros fatores como a acústica do lugar em que é realizada a performance, entre outros. A peça, afinal, deu origem a um trio para soprano, cello e percussão, sendo que os três músicos usam, em algum momento, a voz para entoar determinados fonemas.

**Figura 12 - Primeiro sistema da partitura da peça MENSAGEM**

Fonte: o autor.

O processo de composição deste trabalho, que foi concomitante à realização do curso Poesia Expandida, foi influenciado por uma extensa bibliografia teórica que este curso ofereceu, além das referências artísticas como a de Ricardo Aleixo. Assim, estudei conceitos como o de tradução intersemiótica, conforme Jakobson (1976) e corroborado por Plaza (2010). O termo transcrição, conforme Haroldo de Campos (1970, 2015), surgiu fazendo referência à problemática da tradução de poesia, no sentido de que, muitas vezes, a poesia em geral chega a formas intraduzíveis. A propósito disso, o tradutor que realiza essa tarefa se torna, também, um recriador, pois necessita frequentemente recriar em sua própria língua algo característico e único de outra. Também influenciado pelas ideias de Jakobson (as aspas do excerto seguinte são citações dele), Haroldo propõe ao poeta-tradutor

descobrir (desocultar), por uma ‘operação metalinguística’ voltada sobre o plano formal (da expressão ou do conteúdo), qual o código de ‘formas significantes’ de que o poema representa a mensagem ou realização ad hoc (qual a equação de equivalência, de comparação e/ou contraste de constituintes, levada a efeito pelo poeta [...]); em seguida reequacionar os constituintes assim identificados, de acordo com critérios de relevância estabelecidos in casu, e regidos, em princípio, por um isomorfismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença da língua do tradutor (...) (CAMPOS, 2015, p. 93).

Embora Haroldo esteja descrevendo procedimentos da tradução interlingual (entre línguas), é perfeitamente possível relacioná-los a procedimentos de tradução intersemiótica (entre linguagens): descobrir os códigos do poema, (combinação das letras, o arranjo em blocos, a ênfase no adorno simétrico), e então reequacioná-los de acordo com critérios estabelecidos em uma outra linguagem (associações à forma da peça, associações entre notas e acordes, associações entre sequências regulares e irregulares de letras formando sons contínuos ou pontilhistas respectivamente). Relacionando a forma musical (no tempo) com a forma da obra original (no espaço), se estabelece uma espécie de transcrição de estruturas, de uma estrutura verbo-visual para outra verbo-musical.

### 3.2 打 (2022)

A peça foi composta tendo como base estrutural e inspiradora o poema 鹿柴 (lù chái) de 王维 (Wáng Wéi, 701 - 761, dinastia Tang). Como já narrado, nos anos recentes tive em meu cotidiano a oportunidade de estudar Mandarim e ao mesmo tempo frequentar, com o trabalho com na escola 蒲公英 (PGY), um espaço em que eu pudesse imergir nessa língua. Esse contexto foi algo essencial para o processo composicional, sem o qual a peça provavelmente não existiria. Juntando meu interesse em poesia, e depois de ter certas experiências criativas em 2021, com a peça MENSAGEM, no ano seguinte tive um contato com leituras mais específicas sobre a poesia, a história e a cultura da China. Juntei, então, esse interesse bibliográfico às situações que passaram a

fazer parte do meu dia-a-dia, nas quais podia escutar pessoas nativas falando a língua chinesa. Este contato foi particularmente interessante porque considero que eu, atuando nesse meio como professor, ao ouvir poemas da dinastia Tang recitados por alunos, estava sendo ensinado de maneira espontânea por eles. O caráter composicional da obra 打 é de uma associação mais livre à poesia, em comparação com a peça descrita anteriormente. Ao invés de compor uma peça inspirada unicamente em um poema, tentando “traduzir” os códigos, a princípio me inspirei em apenas um caractere chinês, e em seguida em outros poemas.

O caractere chinês 打 (pronunciado “dǎ” em Mandarim) pode ser usado para o significado de “bater”, entre outras coisas. Não por acaso, ele é usado como verbo quando se quer dizer “tocar tambor” (打鼓 – dǎgǔ) ou “tocar prato” (打钹 – dǎbó). Quanto à forma do caractere, chama a atenção o radical de “mão” (扌 - shǒu) no lado esquerdo. Quanto à parte do lado direito, 丁 pode ter vários significados, sendo que encontrei duas pronúncias: dīng, onde um dos significados é “pessoa que exerce determinada atividade” (DING, 2023); e zhēng, cuja definição é uma onomatopeia do som de cortar lenha ou tocar as cordas de um instrumento musical (ZHENG, 2023).

Na língua portuguesa, e especialmente no português brasileiro, verifica-se que determinados termos relacionados à percussão são utilizados partindo de um campo semântico geralmente pejorativo, como o caso de batuque, que remete à “presença de preconceitos enraizados em nossa sociedade”, sendo que reforça “a ideia de que percussionistas apenas batucam” (AMADOR et. al, 2022), e não tocam; ou os termos relacionados ao reco-reco, que implicam “incompletude”, como bem explanado por Stasi (2011) em sua tese. Por outro lado, a figura do *batuqueiro* remete a um mestre do saber, sendo que a concepção deste é estimada e valorizada no contexto do samba, por exemplo, segundo Castro (2021). Na minha experiência acadêmica já ouvi algumas vezes de meus pares que “tocar” é o termo mais adequado, sendo mais próximo de como é dito sobre outros instrumentos: tocar violino, tocar violão, tocar piano, etc. No entanto, não parece tão pertinente uma revisão ou substituição dos termos, uma vez que *bater*, *batucar* e *raspar* descrevem as ações relacionadas aos instrumentos de maneira inclusive mais precisa, e já estão de algum modo arraigados em nossa língua e cultura.

É interessante que na maneira de pensar partindo da língua chinesa encontramos o vocabulário relativo a instrumentos musicais sendo definidos pelas ações específicas que suas organologias demandam. Bate-se o tambor - 打 dǎ e sopra-se a flauta - 吹 chuī (soprar) (DA, 2023; CHUI, 2023); para instrumentos acionados com os dedos (piano, violão, harpa e outros instrumentos de corda) usa-se um termo que pode ser traduzido como como “pinçar” - 弹 tán (TAN, 2023); para instrumentos de arco friccionado, usa-se 拉 lā, que pode significar arrastar ou puxar (LA, 2023). Ou seja, percebemos que os instrumentos são definidos pelas ações necessárias para

tocá-los, não havendo um verbo que signifique “tocar” instrumentos, e portanto, não havendo uma hierarquia entre apenas “bater” e “tocar”, uma vez que cada instrumento é descrito por sua particularidade.

Depois de refletir sobre tais particularidades linguísticas, decidi que 打 poderia ser um título para a peça. De qualquer modo, eu também escolhi associar dois poemas chineses de distintas épocas: “O refúgio dos cervos” (“鹿柴”), de Wáng Wéi (王维, 701 – 761) e “Rochedo” (“礁石”), de Ài Qīng (艾青, 1910 – 1996), sendo o primeiro incorporado à peça de forma mais estrutural, enquanto o segundo se valeu apenas pela associação do ritmo das ondas do mar batendo (打) em uma rocha, como mostra a primeira estrofe do poema (QING, 2019, p. 162):

yī gè làng , yī gè làng	一个浪, 一个浪
wú xiū zhǐ dì pū guò lái	无休止地扑过来
měi yī gè làng dū zài tā jiǎo xià	每一个浪都在它脚下
bèi dǎ chéng suì mò , sǎn kāi .....	被打成碎沫, 散开.....

O poema é de 1954, de quando Ài Qīng viajava pelo Chile, mais especificamente no município de El Quisco, onde se encontravam também Pablo Neruda (que lá residia) e o brasileiro Jorge Amado, entre outros escritores. O poema foi traduzido por Fan Xing e Francisco Hardman, resultando na seguinte versão dessa estrofe (QING, 2019, p. 163):

Uma onda outra onda  
arrebentam incessantes  
a seus pés em escumas  
em fraturas logo dispersas...

Apesar de não terem traduzido o termo 打 de forma literal, fica subentendido no poema o movimento de choque das águas incidindo sobre os pés do rochedo. Este movimento, representado no original como 打, o mesmo verbo usado para tocar certos instrumentos de percussão, também serviu de inspiração para a composição, além de sugerir uma paisagem visual e sonora de contemplação, o que é algo em comum com o poema de Wáng Wéi.

Traduzido como “O retiro dos cervos”, por Portugal e Xiao (2019, p. 146), o poema de Wei da dinastia Tang é composto por quatro versos de cinco sílabas, sendo que este número de sílabas por verso era bastante comum entre os poetas dessa época, segundo Gu (2012). O poema, acompanhado de sua romanização, está a seguir:

lù chái

鹿柴<sup>38</sup>

kōng shān bú jiàn rén	空山不见人,
dàn wén rén yǔ xiǎng	但闻人语响
fǎn yǐng rù shēn lín	返景入深林,
fù zhào qīng tái shàng	复照青苔上

E na tradução Portugal e Xiao:

#### O retiro dos cervos

vazia montanha ninguém se vê  
 no entanto rumores ouvem-se vozes  
 torna a luz poente entra ao bosque denso  
 mais ilumina o musgo o verde sobre

Em outra tradução, feita por Haroldo de Campos e analisada em artigo de Monica Simas (2018, p. 110), podemos verificar a obra sob o viés de outra lente, que particularmente me atingiu mais profundamente:

#### O refúgio dos cervos

montanha vazia não se vê ninguém  
 ouvir só se ouve um alguém de ecos  
 raios do poente filtram na espessura  
 um reflexo ainda luz no musgo verde

Simas (2018, p. 109), ao analisar o poema e algumas traduções em língua portuguesa, afirma que as leituras são “múltiplas e diversas, dependendo da perspectiva de seus leitores”.

---

<sup>38</sup> A transcrição romanizada do Mandarim (pīn yīn) está disposta do lado esquerdo; no entanto, é importante lembrar que se trata de um texto em chinês de alguns séculos atrás, o que implica que, ao longo do tempo, ele teve várias pronúncias e maneiras de ser lido em voz alta, inclusive em outras línguas chinesas além do Mandarim.

Particularmente este poema de Wang Wei é visto como enigmático por muitos pesquisadores (SIMAS, 2018; DAI, 2018; MENEZES e CHEN, 2019), que ressaltam seu caráter bucólico e ascético, considerando que o poeta foi fortemente influenciado pela religião budista durante sua vida. Especialmente o trabalho de Eliot Weinberger, publicado em 1987 (com edição expandida em 2016), contém mais de 20 traduções comentadas do poema para línguas ocidentais, incluindo inglês, francês, alemão e espanhol (WEINBERGER, 2016). Somando-se às versões que eu já conhecia em português, tive acesso a diferentes perspectivas possíveis para a interpretação do poema. Este processo de contato com a literatura chinesa através da tradução para línguas ocidentais passa, inevitavelmente, pela questão da recepção do *outro*, como descrito por Tatsumura (1991) em artigo mencionado no Capítulo 1 deste trabalho.

Diferentemente do que aconteceu com a composição de *MENSAGEM*, nesta composição eu não tinha um objeto de análise único para a estruturação de uma peça musical, como por exemplo um poema, mas sim diverso. Hoje, considero que essa diversidade foi resultado do meu deslumbramento em conhecer uma cultura e uma língua diferentes, e de ter acesso a maneiras de pensar que eu não tinha antes, sendo que associei vários pontos de interesse dentro de minha incursão pelo estudo de chinês com o intuito de compor uma peça para percussão. Pode-se dizer que, também por esse fator, as associações realizadas entre os poemas, o caractere 打 e os materiais musicais foram ainda mais livres do que em relação à peça descrita anteriormente. Na realidade, eu só fiz a maioria das leituras de artigos e comentários citados sobre o poema de Wang Wei depois do processo de composição e estreia da peça, em 2022. À época da composição e da estreia minha relação com o poema era, de todo modo, de profunda curiosidade - pois procurava poemas curtos e com métricas regulares a fim de praticar minha pronúncia no Mandarim, sendo que este processo foi significativo para que eu construísse uma base mais sólida no estudo da língua. Contudo, estava ao meu alcance me atentar a certas particularidades do poema, como por exemplo sua regularidade de cinco sílabas, bem como a “melodia” formada pela sequência de seus tons, quando oralizados, particularidades que são intraduzíveis para o português ou para qualquer língua ocidental. Weinberger (2016, p. 07) confirma que a “prosódia chinesa diz respeito, em grande medida, ao número de caracteres por linha e à disposição dos tons - ambos intraduzíveis” Assim, me propus incorporar tais aspectos na peça, chegando a três abordagens diferentes, que se concretizaram em três “seções” ou “movimentos”.

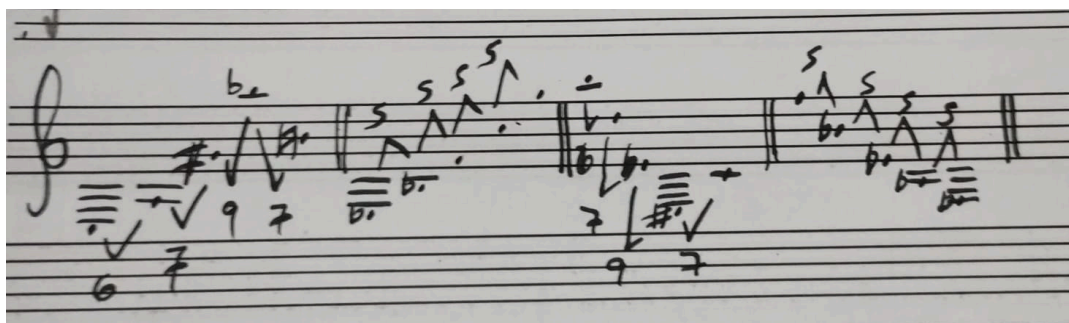
O primeiro deles consiste em uma introdução, onde existe uma espécie de “cortejo”. Os quatro músicos, dois tocando pandeiros e outros dois tocando gongos chineses com as mãos, caminham enquanto improvisam com um único motivo rítmico, que consiste em duas notas curtas e uma longa. O motivo é tocado em diferentes velocidades simultaneamente em todos os

instrumentos, a fim de se criar uma textura que vaga pelo espaço. Esta introdução foi pensada para que, enquanto os músicos fizessem esse cortejo, fosse recitado o poema de Wéi. Na estreia da peça em setembro de 2022, porém, outro poema foi recitado pelo amigo e professor de Mandarim do Instituto Confúcio na UNESP, Carlos Ribeiro: 水调歌头 (shuǐ diào gē tóu), de Sū Shì (苏轼, poeta da dinastia Song, 1037 - 1101). A ocasião foi no concerto do Grupo PIAP em homenagem ao dia do Instituto Confúcio, que é no final de setembro, mesmo período em que acontece Festival de Meio-Outono (中秋節 zhōng qiū jié) ou Festival da Lua, importante data comemorativa na China que é mencionada no poema de Shì. A conveniência de recitar o poema ocorreu não só pela data, mas também pelo fato de que Ribeiro, que também é musicista e compositor, havia composto uma outra canção com ele, e estava interessado em testar diferentes maneiras de musicá-lo<sup>39</sup>.

Tentando experimentar harmonias e relações de intervalos para uma segunda sessão, a ser tocada pelos quatro percussionistas em uma marimba, deduzi intervalos a partir da quantidade de sílabas de cada verso dos dois poemas mencionados. Como vimos, o poema de Wéi tem quatro versos de cinco sílabas, ao passo que a estrofe de quatro versos do poema de Ài Qīng tem uma sequência com 6, 7, 9 e 7 sílabas respectivamente. Assim, decidi formar sequências de alturas utilizando os números como representação de relações intervalares. O procedimento deu origem às séries de notas indicadas no esboço a seguir (Figura 13), onde uma altura se relaciona com a seguinte de acordo com o intervalo: 6 - sexta maior; 7 - sétima maior; 9 - nona maior; 7 - sétima maior.

**Figura 13 -**

Esboço para a associação de intervalos harmônicos às métricas dos poemas de Qīng e Wéi



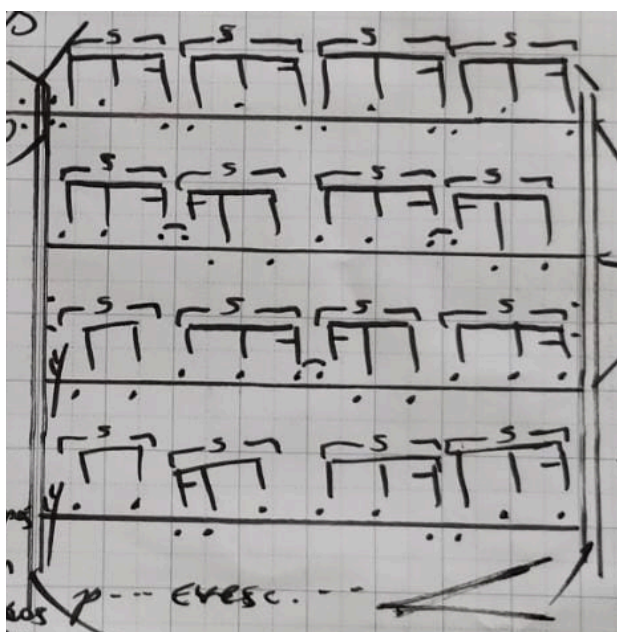
**Fonte:** o autor.

<sup>39</sup> Vale ressaltar que, durante o período de elaboração deste trabalho, o empreendimento de estudar Mandarim através da bolsa no Instituto Confúcio na UNESP me permitiu participar de eventos desta instituição em que interpretei repertórios de canções no idioma, em arranjo feitos por mim em que cantei acompanhado pelo vibrafone ou violão. Tal relação com o Instituto foi importante no sentido de receber auxílio e respaldo de professores falantes nativos para minhas ideias composicionais.

É importante ressaltar que tais associações intervalares ao número de sílabas de cada linha gera por si só “outros” números pela inversão de cada intervalo, como por exemplo a terça menor, que é a inversão de uma sexta maior, a nona menor da sétima maior, e assim por diante. E é de fato o que acontece, pois tais notas são usadas em diferentes registros, que geram múltiplas relações intervalares a partir desta matriz numérica das sílabas do poema.

Assim, sequenciei os acordes formados por estas notas desta maneira: 6-7-9-7; 5-5-5-5; seguido de uma inversão transposta da mesma sequência (6-7-9-7; 5-5-5-5). O primeiro e o terceiro acordes, que têm as mesmas relações de intervalos, são tocados com baquetas duras na marimba, enquanto o segundo e o quarto com baquetas macias. Nesta obra, as relações entre os poemas e as sonoridades encontradas também são feitas por livre associação, contemplando mais um gosto pessoal por determinadas sonoridades do que uma essência do que seriam os “sons” destes poemas. No entanto, procurei prosseguir com a composição da peça estruturando relações sugeridas por eles.

**Figura 14** - Métrica quaternária com subdivisão em cinco associada ao poema de Wáng Wéi



Fonte: o autor.

Particularmente a regularidade métrica do poema de Wéi (quatro versos de cinco sílabas cada um) eu deliberadamente associei à métrica musical em si. Assim, construí a terceira e última sessão da peça associando os versos aos pulsos e as sílabas à subdivisão, resultando em uma métrica quaternária (quatro pulsos) com uma subdivisão em cinco (Figura 14). A seção é tocada em tambores de pele de couro, onde há a recorrência deste contraponto rítmico mostrado pela partitura com momentos de acompanhamento e solo para cada instrumento.

Minha visão sobre o poema de Wéi se modificou ao longo do tempo, desde que comecei a estudar Mandarim e a cultura chinesa com mais profundidade, e o mesmo se verifica na minha relação com o poema de Qīng. É possível que, hoje, se eu fosse tomar a iniciativa de criar uma peça inspirada por estes poemas, certamente o resultado seria diferente. O processo de elaboração foi, contudo, essencial na minha experiência e trajetória com a pesquisa, e marcou o meu primeiro ano estudando Mandarim e exercendo a iniciativa de conhecer melhor a cultura chinesa.

Sobre a composição da peça anterior, *MENSAGEM*, é certo também que hoje eu faria uma peça completamente diferente tomando como base tal obra mas, a composição foi igualmente marcante para a descoberta de possibilidades criativas entre a música, a linguagem verbal e visual. Certamente, há uma infinidade de outros aspectos interessantes que poderiam ser mencionados sobre estes poemas, e pessoalmente pretendo continuar o envolvimento com tal bibliografia a fim de aprofundar meu conhecimento sobre ela.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que a pesquisa traz não só o exame da percussão em diferentes culturas, mas também o relato de exercícios criativos e artísticos a partir do contato com elas, entendo que o interesse pelo que é externo (*outro*) reflete, ao mesmo tempo e paradoxalmente, a busca por uma identidade própria. Viver em uma metrópole como São Paulo e frequentar seus diferentes espaços é estar sujeito a encontros e trocas com pessoas das mais diversas origens, formações e opiniões. Nesse sentido, a velocidade com que esses encontros acontecem também influencia quem somos, e em meio a isso, essa pesquisa surgiu como uma maneira de mapear territórios e identidades, sendo que neste processo descobri certos aspectos que podem ser relevantes para o estudo nas áreas da percussão, poesia, linguagem ou artes em geral. Simultaneamente, foi um importante período de descoberta de referências que certamente terão influência sobre meu trabalho como artista por bastante tempo.

A percussão como vista no cânone ocidental está ligada ao aparecimento de novas estéticas e movimentos de vanguarda a partir do começo do século XX, enquanto no que se viu sobre a percussão na cultura chinesa, existe uma incorporação de instrumentos de percussão que remontam à própria origem da língua escrita desenvolvida nesta cultura. Ao escolher duas matrizes culturais distintas em que a percussão é presente e que estão presentes na minha vida, procurei analisar questões como o binarismo ocidente-oriental sob a perspectiva do conceito de Orientalismo. Com esta comparação não pretendo mostrar que um lado está certo e outro errado, ou que a percussão em uma cultura é mais genuína do que na outra, e parto do princípio de que não existe uma oposição simétrica entre elas, pois ao usarmos categorias tão amplas como ocidente e oriente estamos lidando, na verdade, com muitas culturas. A ideia é mostrar a relação da percussão e da poesia sob um ponto de vista social, considerando que há contradições entre cânones que se formam em determinados nichos e como as performances e movimentos criativos se configuram na realidade. Por outro lado, mostrar também uma resposta artística frente a isso, que tomei a iniciativa de realizar ao juntar meus interesses como compositor, percussionista, professor e estudante.

Apesar de vivermos atualmente numa realidade híbrida, em que o mundo se interconecta cada vez mais (SANTAELLA, 2014), é possível perceber uma série de barreiras interpostas sobre as diferentes práticas artísticas que envolvem o amplo universo da percussão. Tais barreiras aparecem quando observamos a maneira com que a percussão é representada em contextos culturais distintos e coexistentes. Um país como o Brasil é um exemplo, considerando que as práticas percussivas brasileiras abrangem culturas, gêneros e discursos que nem sempre dialogam. Embora o mundo esteja aparentemente cada vez mais interconectado, o mercado de trabalho em geral também

demanda a especialização, e percussionistas estão incluídos nisso. Isso por si só gera uma contradição, pois, por definição, percussionistas não são especialistas, como vimos anteriormente no Capítulo 2 - apesar de a especialização ser algo muito comum em diferentes contextos, cada um por diferentes motivos; desde o samba, por exemplo, onde tocadores de tamborim ou repinique são altamente especializados naquele determinado instrumento, até o contexto orquestral, onde geralmente o tímpano é um instrumento que demanda o trabalho especializado de um percussionista que se dedique àquele instrumento. Além disso, muitas vezes lida-se com demandas inéditas, onde é preciso trabalhar com um instrumento novo, por exemplo.

É possível afirmar que, hoje no Brasil, os repertórios exigidos nas principais provas e seleções para percussionistas seguem mais ou menos um mesmo padrão, sejam elas para vagas como performer em orquestras ou como professor em instituições de ensino. É claro que, a depender do campo específico em que o profissional da percussão se insere, as competências e repertórios podem mudar. No entanto, observa-se que há um processo de assimilação do uso de determinados repertórios. No Brasil, é possível almejar ocupar espaços e estéticas institucionalmente mais sólidas e reconhecidas, como orquestras e grandes grupos, ou mesmo trabalhar como docente em uma universidade. Analisando a modernização dos países da América Latina durante a segunda metade do século XX, Canclini corrobora com isto, mostrando que

O crescimento da educação superior e do mercado artístico e literário contribuiu para profissionalizar as funções culturais. Mesmo os escritores e artistas que não chegam a viver de seus livros e quadros, ou seja, a maioria, vão ingressando na docência ou em atividades jornalísticas especializadas nas quais se reconhece a autonomia de seu ofício (CANCLINI, 2019, p. 86).

Considerando o fato de que os cursos de bacharelado em música no Brasil têm histórica relação com o ensino da música europeia de conservatórios, é natural que as especializações em percussão também privilegiem seu repertório “clássico” ocidental. Uso o termo entre aspas pois, como se pode ver neste trabalho, a formação do rol de “clássicos” é muito recente no caso da percussão no Ocidente, que nem era considerada uma possibilidade para os compositores do repertório clássico do piano ou do violino, por exemplo.

Simultaneamente, considerando o que seria a população percussionista do Brasil, estimo que a parcela que estuda estes repertórios e concorre a estes espaços institucionais é ínfima e não representativa da “música brasileira para percussão”. Isto indica que há um descompasso entre a percussão como é vista na universidade e como é vista na sociedade em geral. Atualmente já é possível notar que, mesmo dentro da multiplicidade da percussão no próprio Ocidente, cujo trunfo há um século foi dissolver cânones, novos cânones foram construídos a partir dela, como se pode verificar no repertório requisitado pelos cursos de percussão das maiores universidades e

conservatórios do mundo. Por isso, se há um aspecto da percussão que precisa ser reafirmado, ou que precisa transpor barreiras comunicacionais de diversas naturezas para ser acessado, é seu “hibridismo”, sua característica de estar presente em diversos contextos sociais e estéticos, sendo que quem é percussionista, seja profissional ou não, inexoravelmente terá contato com esta diversidade.

Neste trabalho, o foco foi no hibridismo entre a percussão e a linguagem verbal, especificamente em algumas formas de poesia. Como procurei expor durante o texto, a relação da percussão com a comunicação humana e especificamente com a palavra remonta a tradições milenares de algumas culturas não ocidentais, sendo que aprofundi especificamente em aspectos relevantes vindos da cultura de matriz chinesa, de forma a contrapor ou estabelecer relações de semelhança com a percussão em outras culturas, especialmente de tradições do Brasil e da tradição europeia. Sua relação com a palavra pode ser tão intrínseca quanto sua relação com o som, o que abre a possibilidade de questionar como a percussão foi vista historicamente sob a condição hegemônica da cultura europeia reproduzida no Brasil.

Contraditoriamente, a obra daqueles que advogaram pela percussão como sendo revolucionária para a música euro-ocidental (CAGE, 2013; FOSS, 1998; MURAIL, 1992) sedimenta-se, depois de um século, em um novo cânone, onde se inclui uma categoria específica do “percussionista que fala” - recuperando excerto de Whiting (2014, p. 84). Enquanto isso, durante milênios na história da China e também em outros lugares do mundo, a relação entre percussão e palavra foi constituinte de aspectos essenciais à língua e à cultura.

Assim, pretendi mostrar que o exame da percussão nestas culturas não hegemônicas pode oferecer novos caminhos para percussionistas entenderem com mais profundidade e consciência histórica as atividades que realizam e a origem dos instrumentos que utilizam. Os caminhos de fato são múltiplos, e aqui procuro apontar perspectivas a partir da própria relação da percussão com a palavra, objetivando um entendimento menos enviesado pelo paradigma europeu. Ao mesmo tempo, isso não significa o total abandono deste paradigma, mas sim uma releitura dele, no sentido de questionar o “desenvolvimento” da percussão no século XX, como visto anteriormente nesta dissertação. Tal desenvolvimento é, na verdade, um tipo de “descoberta”, isto é, se dar conta de algo que já existe, mas cujo potencial só foi utilizado em determinada época, após o aparecimento de determinadas condições - como a modernidade e a globalização - que fizeram a música europeia incorporar a criação artística para percussão como algo possível.

A partir da relação com a comunicação e a linguagem verbal, outra possibilidade que apresento frente a essa questão é a experiência criativa, isto é, a tentativa de traçar conexões entre a bibliografia estudada (que inclui teorias, poemas, músicas e outras manifestações) em forma de

novas composições. Para que isso fosse possível, foram essenciais as experiências pessoais narradas na Introdução, o que mostra alguns caminhos desta experiência. Por outro lado, a iniciativa de criar peças e performances relacionando poemas a instrumentos de percussão, traduzindo estruturas da linguagem verbal para estruturas de linguagem musical, permitiu a incursão e aprofundamento acerca dessas obras (como as de Gr̄unewald, W̄ei e Q̄ing). E, para isso, também foi (e  ) imprescindível o respeito por essas diferentes culturas.

## REFERÊNCIAS

- ADAMI, S. Un Enigma Bimillenario: L'eterno ritorno del sole nel mistero del Sator, **Il Tirreno**. Livorno, 29 de setembro de 2017.
- ALEIXO, R. **Mundo Palavreado**. São Paulo, Petrópolis, 2013.
- AMADOR, A.; EMIDIO, J. *et. al.* Percussão: além do percutir. **Anais do III Congresso Brasileiro de Percussão: Pesquisa e Performance no Pós-Pandemia**, Natal, 2022, p. 131-140. Disponível em: [https://www.cbpercussao.com/files/ugd/0f5bc2\\_114d059dbc0b463db21d1ff2d4a39382.pdf](https://www.cbpercussao.com/files/ugd/0f5bc2_114d059dbc0b463db21d1ff2d4a39382.pdf). Acesso em: 12 fev. 2023.
- BAENINGER, R. *et. al.* Migrações dirigidas: estado e migrações venezuelanas no Brasil. **RELAP - Revista Latinoamericana de Población**. Rio de Janeiro, v. 16, n. 30, p. 65-93, set./out. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.31406/relap2022.v16.e202113>. Acesso em: 09 mar. 2023.
- BENSE, M. **Pequena Estética**. Tradução: J. Guinsburg, Ingrid D. Koudela. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- BI, M. **Imigração chinesa em São Paulo e seu português falado - interlíngua e marcadores discursivos**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- BLACKING, J. **Music, Culture & Experience**. Selected papers of John Blacking. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- BONHOMME, J. Incident autour d'un poteau: Rituel, script et performance dans le Bwiti du Gabon. **L'Homme**, Paris, v. 227-228, p. 153-178, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/lhomme.32426>. Acesso em: 08 jan. 2022.
- BRITO, T. **Um Jogo Chamado Música**. São Paulo: Editora Peirópolis, 2019.
- BUENO, A. Sinologia e Orientalismo no Brasil. **Sinologia Hoje**. Rio de Janeiro, p. 151 - 160, 2020. Disponível em: [https://www.academia.edu/43066456/Sinologia\\_e\\_Orientalismo\\_no\\_Brasil](https://www.academia.edu/43066456/Sinologia_e_Orientalismo_no_Brasil). Acesso em 20 jun. 2023.
- BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. Tradução: Leila S. Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2019.
- CAGE, J. **Silence: 50th Anniversary edition**. Middletown: Wesleyan University Press, 2013.
- CAMPOS, A. Zelino vai e vem. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 08 de outubro de 2000. Caderno +mais!. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0810200007.htm>. Acesso em: 27 de ago 2021.
- CAMPOS, A. **Poesia da recusa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

CAMPOS, H. **Metalinguagem**: Ensaios de Teoria e Crítica Literária. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.

CAMPOS, H. Da Transcrição: Poética e Semiótica da operação tradutora. In: **Transcrição**. Tápia e Nóbrega (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução: Ana R. Lessa, Heloísa P. Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2019.

CARDOSO, A. **A Linguagem dos Tambores**. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2006.

CASTRO, Rafael Y. **O ritmo como fenômeno multidimensional nas baterias de escola de samba e no candomblé**: pontos de convergência a partir da diáspora africana. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo, 2021.

CATEGORY: Brazilian Percussion. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2023. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Brazilian\\_percussion](https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Brazilian_percussion). Acesso em: 6 mar. 2023.

CCTV. 中国皮影戏. CCTV.com, 2009. Disponível em: <https://tv.cctv.com/2009/12/29/VIDE1355516709588705.shtml?spm=C53121759377.PCO7tSikSFa8.0.0>. Acesso em: 22 mar 2023.

CHUI, In: Pleco. Acesso em: 10 ago 2023.

COHEN, R. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

DA, In: Pleco. Acesso em: 10 ago 2023.

DAI, Y. The Art of Ambiguity and Its Effect in Wang Wei’s Poem Lu Zhai. **International Journal of Languages, Literature and Linguistics**, Vol. 4, No. 2, June 2018. Malasya, 2018. Disponível em: <http://www.ijlll.org/vol4/157-LA0005.pdf>. Acesso em: 10 jun 2023.

DING, In: Pleco. Acesso em: 10 ago 2023.

DUROJAYE *et. al.* When Music Speaks: An Acoustic Study of the Speech Surrogacy of the Nigerian Dùndún Talking Drum. **Frontiers in Communication**. 27 July 2021 v. 6 - 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.3389/fcomm.2021.652690> 2021. Acesso em: 20 abr. 2023.

ECO, U. **Obra Aberta**. 8. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

EL Arte de Altamira. **Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira**, 2023. Disponível em: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnaltamira/cueva-altamira/arte.html>. Acesso em: 28 de abr 2023.

EMERSON, R. **Essays**, Second Series. Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Oxford, 2001.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA; POSNER, R.; SALA, M. **Romance languages**. Chicago, 2022. Acesso em: <https://www.britannica.com/topic/Romance-languages>. Acesso em: 25 abr. 2023.

EVARISTO, C. **Escrevivência**: a escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Organização de Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes. Editora MINA Comunicação e Arte. Rio de Janeiro, 2020.

FOSS, L. The Changing Composer-Performer Relationship. *In: Contemporary Composers on Contemporary Music*. Schwartz, Childs e Fox (Org.), New York: DaCapo Press, 1998.

FRUNGILLO, M. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GALEANO, E. **Las Venas Abiertas de América Latina**. 1. ed. Bogotá: Kilico, 2004. 286 p.

GORDON, T. **Marshall who?** The McLuhan Estate, 2002. Disponível em: <https://www.marshallmcluhan.com/biography/>. Acesso em: 11 fev. 2023.

GRÜNEWALD, J. **Escreviver**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GU, S. **A Cultural History of the Chinese Language**. Amazon Kindle Version. London: McFarland & Company, Inc. 2012.

GUIMARÃES, A. **Os Terreiros como espaço da diferença**: Análise sobre as intervenções do Estado nas comunidades tradicionais de matriz africana. Revista Calundu - vol. 2, n.1, jan-jun 2018.

HALL, S. Quem precisa de identidade? *In: Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Tradução: Tomaz T. da Silva. 15. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz T. Silva, Guacira L. Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2020.

HALLE, S. **Fluxus und Paik - Paik und Fluxus**: Nam June Paik und seine Beziehung zur Fluxusbewegung. Institut für Kunstgeschichte - Universität Stuttgart: Studienarbeit, 2011.

HAN, B. **Hiperculturalidade**: Cultura e Globalização. Tradução: Gabriel S. Philipson. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

HARARI, Y. **Sapiens**: Uma breve história da humanidade. Tradução: Janaína Marcoantonio. Versão Amazon Kindle. São Paulo: Editora L&PM, 2015.

HÍBRIDO. *In: MICHAELIS*, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/h%C3%ADbrido/>. Acesso em: 03 de dez 2022.

HOBSBAWM, E. **O novo século**: Entrevista a Antonio Polito. Tradução: Allan Cameron e Claudio Marcondes. Companhia das Letras, 1999.

HONG, Y. **Contemporary Chinese Music**. Tradução: Ma Rui. Pequim: New Star Press, 2013.

HUANG, A. Percussion Theater: The drama of performance. *In: The Cambridge Companion to Percussion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

IMPROFEST. In: Aleixo + Scarassatti + Belico + Pretti. 2021. Disponível em: <https://www.improfest.com/eventos/scarassatti-aleixo-belico-petti>. Acesso em 30 nov 2023.

INSTITUTO IGARAPÉ. **Observatório de Migrações Forçadas**. Instituto Igarapé, 2017. Disponível em: <https://migracoes.igarape.org.br>. Acesso em 10 dez 2022.

INSTITUTO YORUBÁ. **Poeta Ricardo Aleixo e percussionista Djalma Correa**. Nigeria Brazil Instituto Yoruba, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c4mPbIfGGDg>. Acesso em 2 dez 2022.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. **Linguística e Comunicação**. Tradução: Isidoro Bilkstein, José P. Paes. 4. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

JIE, J. **Chinese Music**: Echoes in Ancient and Modern Times. Tradução: Wang Li e Li Rong. Pequim: China Intercontinental Press, 2010.

JONGMAN, A., WANG, Y., Moore, C., & Sereno, J. Perception and production of Mandarin Chinese tones. In P. Li, L. Tan, E. Bates, & O. Tzeng (Eds.), **The Handbook of East Asian Psycholinguistics**, (pp. 209-217). Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Disponível em doi:10.1017/CBO9780511550751.020. Acesso em 01 set 2023.

JOSSIC, M., CHOMETTE B., et. al. Modal Active control of Chinese gongs. **The Journal of the Acoustical Society of America**. Vol. 141, Issue 6. 2017.

KLEIN, A. **Karawane**. 2017. Dartmouth College, Hood Museum of Art, A Virtual Space for Dialogue Gallery. Disponível em: <https://www.aklein.vsf.dartmouth.edu/karawane>. Acesso em 29 nov 2023.

KOELLREUTER, H. J. **À procura de um mundo sem “vis-à-vis”**: Reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental. Tradução: Saloméa Gandelman. 2. ed. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984.

KUMOR, F. **Interpreting the Relationship Between Movement and Music in Selected Twentieth Century Percussion Music**. University of Kentucky, USA. Lexington, 2002.

LA, In: Pleco. Acesso em: 10 ago 2023.

LI, L. **Tracing the Roots of Chinese Characters: 500 cases** (), revised edition. Pequim: Beijing Language and Culture University Press, 2007.

LI, L. **Tracing the Roots of Chinese Characters: 500 cases**, sequel edition. Tradução: Jiang Lizhu. Pequim: Beijing Language and Culture University Press, 2009.

LIN, Y. **The Sounds of Chinese**. New York: Cambridge University Press, 2007.

MARTINS, L. **Performances da oralitura**: Corpo, lugar da memória. Letras - Revista do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, nº 26. Santa Maria, 2003.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do Homem**. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

MENEZES, A; CHEN, C. Wang Wei e o mistério do musgo verde azulado. **Cadernos de Tradução**. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 39, nº esp., p. 248-258, set-dez, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39nespp248>. Acesso em 10 jun 2023.

MITHEN, S. **The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body**. London: Weidenfeld & Nicolson, 2005.

MORE CHINA 更中国. The traditional Chinese puppet show. Culture. 更中国, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=seHDZ9oqDbk>. Acesso em 22 mar 2023.

MTSU - Center for Chinese Music and Culture. **Introduction to Chinese Musical Instruments: Bayin 八音 - a musical instrument categorization system**. MTSU, Tennessee, USA, 2020. Disponível em <https://youtu.be/qDYfuneGMsM>. Acesso em 20 jun 2022.

MURAIL, Tristan. A Revolução dos Sons Complexos. *In: Através: Cadernos de Estudo - Análise Musical*, n. 5. Tradução: José Augusto Mannis. São Paulo, 1992.

MUSIC. *In: Online Etymology Dictionary*. Harper, 2023. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=music>. Acesso em: 23 de abr 2023.

NEOM ABPF. **Entoados**. Belo Horizonte: Santa Rosa Bureau Cultural, 2007. 1 vídeo (1 hora e 2 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sBswNbF3HTc>. Acesso em: 22 jun. 2021.

NETLL, B. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions**. 3. ed. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2015.

OLIVEIRA, D. **Teatro Instrumental para percussão solo: experiências de performance inspiradas nas ideias de Antonin Artaud**. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2016.

OLIVEIRA PINTO, T. Som e música: Questões de uma Antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, Volume: 44, Número: 1. Universidade de São Paulo, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007>. Acesso em 05 jun. 2023.

OLIVEROS, P. **Sonic Meditations**. Smith Publications, 1974.

ONO, Y. **Grapefruit: O livro de instruções + desenhos de Yoko Ono**. Tradução: Giovanna Martins e Mariana Barbosa. Belo Horizonte: UEMG, 2009.

PENG, *In: Pleco*. Acesso em: 10 ago 2023.

PENG, G., SU, D., et al. Language Experience Influences non-linguistic Pitch Perception / 语言经验影响非语言音高感知. **Journal of Chinese Linguistics**, 41(2), 447-467. 2013 <http://www.jstor.org/stable/23754823>. Acesso em 03 ago. 2023.

- PINTO, T. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. In: **Revista de Antropologia**, V. 44 n° 1. São Paulo, USP, 2001.
- PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- PONDIAN, J. **A forma da palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina**. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2011.
- PONTES-RIBEIRO, D. **A linguagem das artes**. 2020.
- PORTUGAL, C. Linguagem contemporânea: teorias e práticas. **DATJournal**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 25-38, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.29147/dat.v5i2>. Acesso em 05 jan. 2022.
- PORTUGAL, R; XIAO, T. **Antologia da poesia clássica chinesa: Dinastia Tang**. São Paulo: Editora Unesp; Pequim: Blossom Press. 2019.
- POUND, E. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo, Editora Cultrix, 1990.
- QING, A. **Viagem à América do Sul**. Edição Bilingue. Tradução de Fan Xing e Francisco Hardmann. São Paulo: Editora UNESP, 2019.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. 3. ed. São Paulo, Editor Global, 2015.
- SAID, E. W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução: Rosaura Eichenberg. 3. ed. São Paulo: Editora Schwarcz, 2021.
- SANTAELLA, L. A ecologia pluralista das mídias locativas. In: **Revista Famecos - Mídia, Cultura e Tecnologia**. n° 37, dezembro de 2008, p. 20 - 24. - quadrimestral. Porto Alegre, Editora PUCRS, 2008.
- SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** 1. ed. São Paulo: Paulus editora, 2014.
- SANTAELLA, L. **Matrizes da Linguagem e Pensamento - Sonora, Visual, Verbal: aplicações na hipermídia**. 3. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 2019.
- SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. Tradução: Antônio Chelini, José P. Paes, Izidoro Bilkstein. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1987.
- SCHAFER, M. **Ouvir Cantar: 75 exercícios para ouvir e criar música**. Tradução: Marisa T. Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- SCHECHNER, R. **Performance studies: an introduction**. 3rd ed. New York: Routledge, 2013.
- SCHERER, T. **A performance ressoa no poema: corpografias de Ricardo Aleixo**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

SERALE, D. **Performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SESAN, A. Gender Dialectics of Yoruba Drum Poetry. **Rupkatha Journal On interdisciplinary Studies in humanities**. v. 5, n. 2. India, 2013.

SHENG, In: Pleco. Acesso em: 10 ago 2023.

SILVA, J. **Mensagem**. Teatro Cultura Artística, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y86AcjS-Dik>.

SILVA, J. 打. Instituto Confúcio na UNESP, Grupo PIAP, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5HEWXyfRRAM&t=4691s>.

SILVA, T. A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Tradução: Tomaz T. da Silva. 15. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

SIMAS, M. Exercício de leitura de um poema de Wang Wei: ou sobre o recolhimento e a nutrição da natureza original. In: **Daoismo, Estética Chinesa & outras Artes**. Matheus da Cruz e Zica (org.), Curitiba: Appris editora, 2018.

STASI, C. **O instrumento do Diabo: Música, imaginação e marginalidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SUN, Chaofen. **Chinese: A linguistic introduction**. New York: Cambridge University Press, 2006.

TAN, In: Pleco. Acesso em: 10 ago 2023.

TATSUMURA, A. Understanding Music as “Other”: Towards an Aesthetics of Intercultural Reception of Music. **Tradition and its Future in Music: Report of the Fourth Symposium of the International Musicological Society**. 1991.

THOMSON, G. **Marxismo e Poesia**. Trad. Antônio Nogueira Santos. Lisboa: Editorial Teorema, 1977.

TRAVERS, A.; MUSKHELISHVILI, G. DNA structure and function. **The FEBS Journal**. vol. 282, issue 12, p. 2279-2295. June 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/febs.13307>. Acesso em 07 jun 2022.

UNESCO. China Puppet and Shadow Art Society. UNESCO, 2009. Disponível em: <https://youtu.be/8-mzqxZNp2g>. Acesso em 22 mar 2023.

URBANO, K. C. L.; ARAUJO, M. S. L. P. DE; MELO, M. E. P. DE. Orientalismo em tempos de pandemia: discursos sobre a China no jornalismo brasileiro. **Rizoma**, v. 8, n. 1, p. 106-122, 5 jan. 2020. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma>. Acesso em: 20 abr. 2023.

VALENTE, A. Heurística híbrida e processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes. **Arte-ciência: processos criativos**. Evandro Fiorin, Paula da Cruz Landim, Rosângela da Silva Leote (Org.). São Paulo, 2015.

WEINBERGER, E. **19 Ways of Looking at Wang Wei (with more ways)**. New York: New Directions, 2016.

WHITING, B. **Narratives on Narratives, From Utterance to Stories: Finding a Context for the Speaking Percussionist**. University of California, San Diego, 2012.

WHITING, B. The Speaking Percussionist as Storyteller. **The Modern Percussion Revolution: Journeys of the Progressive Artist**. Kevin Lewis, Gustavo Aguilar (Org.). New York: Routledge, 2014.

WORLD BANK GROUP. Washington, DC 2023. Disponível em:  
<https://data.worldbank.org/indicator/IT.NET.USER.ZS>. Acesso em 10 de abr. 2023.

ZHENG, In: Pleco. Acesso em: 10 ago 2023.

ZORZETTO, P. **Percussão e voz na Música-Teatro em três obras solo**: proposta de um Modelo Vocal para Percussionistas. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2016.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.