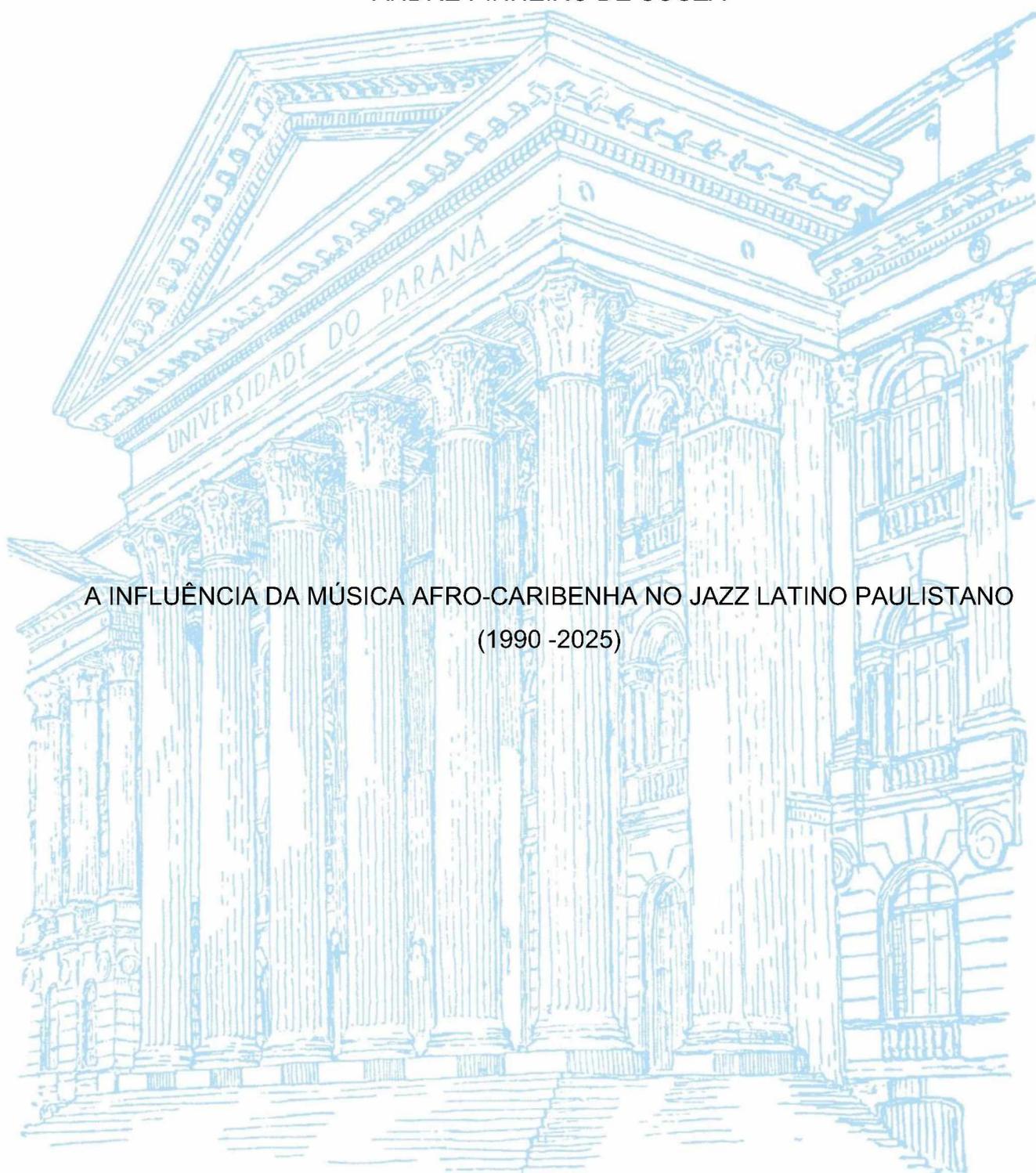


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDRÉ PINHEIRO DE SOUZA



A INFLUÊNCIA DA MÚSICA AFRO-CARIBENHA NO JAZZ LATINO PAULISTANO
(1990 -2025)

CURITIBA

2025

ANDRÉ PINHEIRO DE SOUZA

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA AFRO-CARIBENHA NO JAZZ LATINO PAULISTANO
(1990 -2025)

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Doutor em Música, na linha de Musicologia / Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez

CURITIBA

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN

S729 Souza, André Pinheiro de
A influência da música afro-caribenha no jazz latino paulistano
(1990-2025). / André Pinheiro de Souza. – 2025.
1 recurso online : PDF

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes,
Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música.
Inclui referências.

1. Música. 2. Música afro-caribenha. 3. Salsa. 4. Jazz latino paulistano. 5. Etnomusicologia dialógica. I. Pitre-Vásquez, Edwin Ricardo. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDD: 745.2



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ANDRÉ PINHEIRO DE SOUZA**, intitulada: **A INFLUÊNCIA DA MÚSICA AFRO-CARIBENHA NO JAZZ LATINO PAULISTANO (1990-2025)**, sob orientação do Prof. Dr. EDWIN PITRE-VÁSQUEZ, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 11 de Março de 2025.

Assinatura Eletrônica
11/03/2025 15:47:17.0
EDWIN PITRE-VÁSQUEZ
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
18/03/2025 17:52:57.0
ALBERTO TSUYOSHI IKEDA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica
17/03/2025 09:36:08.0
ANA CLÉRIA SOARES DA ROCHA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ)

Assinatura Eletrônica
12/03/2025 05:45:36.0
ANTENOR FERREIRA CORRÊA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA)

Assinatura Eletrônica
14/03/2025 16:55:09.0
FERNANDO ANTONIO FERREIRA DE SOUZA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ)

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, saudoso, maestro Benito Juarez (*in memoriam*), e à minha querida mãe, Profa. Dra. Elizabeth Rangel Pinheiro, por seus exemplos de integridade, força, perseverança, conduta ilibada, lealdade e respeito ao próximo, e por me fazerem sentir amor pelo trabalho, pelos estudos, por parentes e amigos.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pelo milagre da vida, e por me permitir chegar até aqui com saúde, produtivo, feliz, e cheio de esperanças! Obrigado, Senhor!

Agradeço a meu pai Benito (*in memoriam*), e a minha mãe Beth, muito amados, por terem me dado a vida; por dedicarem a vida deles integralmente a mim, à minha irmã Carmina e aos meus três irmãos Mateus, Tiago e Felipe; por me indicarem os melhores caminhos; e por fim, por me mostrarem como essa vida é boa! Muito obrigado!

Agradeço muito à Universidade de São Paulo, e ao CORALUSP – com toda a sua equipe de profissionais e cantores – e em especial ao Grupo Azul, formação que criei e dirijo há 28 anos. Esse é o emprego que tanto amo, meu “ganha pão”, ao qual sou muito grato, que tenho exercido todo esse tempo sempre movido por um sentimento de profunda paixão, e que garante a minha sobrevivência, a minha alegria, e a minha satisfação com a profissão que escolhi!

Atualmente tenho 60 anos. Quando eu tinha 30, uma pessoa fez eu me apaixonar à primeira vista pela maravilhosa música afro-caribenha. A partir desse momento, essa pessoa se tornou meu parceiro de palco por muitos e muitos anos, em inúmeros projetos, inúmeros shows, ensaios, viagens, gravações e temporadas, sempre trabalhando com aquela amada música do Caribe. Essa mesma pessoa me trouxe de volta para os estudos e para a vida acadêmica – que eu tanto gosto – e se tornou meu orientador em um projeto sobre salsa e jazz latino (aquela mesma música amada de 30 anos atrás!).

Veja se pode? E quem diria, hein? Essa pessoa é exatamente o Professor Dr. Edwin Pitre-Vásquez, meu parceiro, meu orientador, meu amigo... Um verdadeiro “paizão” musical! Muito obrigado, Edwin!!! Muito obrigado mesmo!!! Aproveito para agradecer aqui também a todos os parceiros que, ao longo dos anos, passaram pela banda Edwin Pitre & Son Caribe, e que também contribuíram de várias formas com a minha carreira e com o meu crescimento pessoal.

Gostaria aqui de agradecer a todos os colegas do GRUPETNO Lab UFPR (Grupo de Pesquisa e Laboratório em Etnomusicologia da UFPR), que nos últimos anos tem sido um grande laboratório, sempre muito produtivo, rico e interessante. Agradecimento especial ao Dr. Júlio Cesar Matos Borba, que me ajudou a entrar no programa de doutorado; ao Dr. Paulo Afonso Chaves Macan, que me ajudou a sair!;

à Profa. Dra. Luzia Aparecida Ferreira – Lia; ao Dr. Cainã Alves; à minha colega profa. Dra. Amanda Possette; aos colegas do GRUPETNO que contribuíram, Me. Renan Elias, Me. George Pessoa, Me. Celso Costa; e todos os demais que participaram das reuniões. Agradeço também à profa. Dra. Ana Cléria Soares da Rocha, e aos profs. Dr. Antenor Ferreira Corrêa, prof. Dr. Fernando Antônio Ferreira de Souza, e o prof. Dr. Reginaldo Gil Braga, que aprovaram meu exame de qualificação.

Aqui, perto do agradecimento ao prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, gostaria de associar também o agradecimento à cantora brasileira Célia, saudosa, querida, que proporcionou a oportunidade de me apresentar com o grupo Edwin Pitre & Son Caribe, ao lado de uma grande lista de celebridades da música popular brasileira, sempre realizando música afro-caribenha. Entre eles estiveram presentes Jair Rodrigues, Emílio Santiago, Pery Ribeiro, Claudete Soares, Alaíde Costa, Cauby Peixoto, Agnaldo Rayol, Jane Duboc, Wanderléa, Zé Kéti, entre outros. Aquela foi uma experiência muito enriquecedora!

Enviada por Deus para me ajudar nesse trabalho, agradeço demais a essa moça incrível, cheia de boas energias e conhecimentos, e que me ajudou enfrentar todos os problemas das novas tecnologias – comuns a um “velhinho” de 60 anos – e a montar e formatar a tese inteira: Flávia Machado. A pessoa certa, na hora certa! Muito obrigado, Flávia! Valeu mesmo!!!

Agradeço a duas professoras que pacientemente leram este documento, analisaram, e fizeram observações e comentários lúcidos, pertinentes e construtivos, ajudando assim a enriquecer muito o trabalho: Dra. Stella Maris Scatena Franco, e Dra. Ana Vanin, ambas da USP. Muito obrigado!!

Agradeço muito ao meu analista, Dr. Armando Colognese Júnior que, nos últimos 4 anos, me “aturou” pacientemente falando da tese, da tese, da tese, e mais tese... Perdão, Dr. Armando!! E muito obrigado por tudo!

Agradeço demais ao meu maior mestre aqui no Brasil, saudoso, que sempre me fez produzir muito, pensar muito, e que também me fez enxergar a música por outros ângulos, mais humanos, mais profundos e valiosos: o meu querido amigo, grande incentivador, o Professor Dr. Hans Joachim Koellreutter (*in memoriam*).

Agradeço muito a inúmeros professores e professoras que, ao longo dos anos, aqui no Brasil – cada um da sua maneira, e em sua especialidade – ajudaram a me transformar no artista e pesquisador que sou hoje: José Alves Pinheiro (meu avô), Zaira Barbosa Alves (Português), Roberto Sabbag (piano), Frederico Barreto (violino),

Ricardo Breim (harmonia), Rubens Barsotti (Rubinho – bateria), João Rodriguez Ariza (Chumbinho – bateria), Pietro Maranca (piano), John Boudler (percussão), Damiano Cozzella (arranjo), José Antonio Rezende de Almeida Prado (composição/análise), Edmundo Villani-Côrtes (composição), Jorge Kászas (harmonia), Carlos Kater (análise), Régis Duprat (estética), e Roger Côte (organologia e história da música). Se esqueci de alguém, peço perdão. Passou muita gente interessante pela minha vida!

Agradeço muito ao grande pianista norte-americano Chick Corea, saudoso, que me incentivou a pesquisar, produzir, montar minhas próprias bandas, gravar meus próprios discos, compor minha própria música, e investir meu tempo na música afro-caribenha e na banda Edwin Pitre & Son Caribe, fator este que foi decisivo para a escolha e direcionamento do tema desta tese.

Agradeço ao meu ‘parceirão’ Tito Martino, que me inseriu de verdade “na praça” musical de São Paulo, sempre me dando muita força, e me abrindo as portas do mercado do jazz e da arte da improvisação jazzística! Obrigado, Tito! Junto do agradecimento ao Tito, agradeço ao amigo Antonio Augusto Deleuse, gerente da casa All of Jazz, saudoso, que também me deu muita força, e foi um grande incentivador na música na cidade.

Fora do Brasil, tenho muita gratidão ao meu grande mestre e ídolo de adolescência, o vibrafonista Gary Burton, que me inspirou e me incentivou a me tornar o vibrafonista que sou hoje. Foi muita informação, muito aprendizado, curso excelente, só elogios, só coisa boa! Valeu demais, Gary! Muito obrigado!

Nos Estados Unidos, também agradeço demais a todos os professores e professoras com quem tive o privilégio de realizar excelentes cursos na conceituada Berklee College of Music, em Boston, Massachusetts. Entre os vibrafonistas, tive a sorte de ter aulas com os americanos Ed Saindon e Dave Samuels (saudoso), e com o mexicano Victor Mendoza. Entre os professores de diversas matérias, trabalhei com Fred Lipsius, Jerry Louis Cêcco, Barrie Nettles, Bernardo Hernandez, Larry Finn, Consuelo Candelaria, Dennis Montgomery III, Jackie Beard, Eguie Castrillo, Ernesto Dias, Francisco Mela, Randy Felts, Hal Croock, entre outros.

E entre os colegas vibrafonistas da Berklee, lembro o nome de três que me ajudaram muito: o francês Jean Baptiste Boclé, o alemão Mathias Haus, e o japonês Toshiriro Akamatsu. Valeu, gente! Muito obrigado por tudo!!

Agradeço a todos os parceiros das três bandas que venho dirigindo há anos: o AJ Quarteto, o AJ & Grupo Gato Preto e o AJ & Le Petit Comité. Não vou mencionar nomes aqui para não correr o risco de esquecer de alguém. Passou muita gente...

Nesse embalo, aproveito para agradecer demais ao produtor e amigo que vem verdadeiramente incentivando o meu trabalho como vibrafonista, criando projetos, encontrando espaços, “inventando” soluções, conseguindo patrocínios incríveis: Sérgio Mendonça e a querida gravadora Pôr do Som!! Muito obrigado por tudo, Sérgio!! E vamos em frente!!

Faço um agradecimento em especial a três parceiros com quem tenho trabalhado bastante ao longo dos anos: o contrabaixista alemão Frank Herzberg, que além de tocar junto, cuida muito bem das minhas gravações; o pianista Hildebrando Brasil, com quem tenho uma parceria antiga. E o violonista de sete cordas Euclides Marques, parceiro de aventuras pelo mundo. Três “*brothers*” antigos!!

Agradeço também a inúmeros parceiros com os quais realizei trabalhos muito interessantes, e que me renderam muito aprendizado: o guitarrista e cantor de blues André Christóvam, o violonista popular Ulisses Rocha, o cantor e compositor Jair Oliveira (o Jairzinho), entre muitos outros.

Sempre ouvi a música de muitos vibrafonistas profissionais. No entanto, além de Gary Burton, agradeço também a influência de cinco em particular que motivaram muito a minha carreira de instrumentista e pesquisador: Milt Jackson, Tito Puente, Cal Tjader, Mike Mainieri e David Friedman.

Agradeço a todos e todas – músicos/musicistas e produtores/as – que concederam entrevistas para a pesquisa! Obrigado!

Por fim, agradeço a uma lista enorme de grandes amigos que, de alguma forma, contribuíram muito com o meu crescimento pessoal: Adriano Carvalho, Cassiano Nogara, Ivan Noda, Maria Lydia Securatto, Ricardo Mosca, Rodrigo Digão, Priscila Miatelli, Giba Esteves, Luis Fernando Rovai, Giovana Rosoni, Raquel Toledo, Jerome Charlemagne, Daniel Grajew, Geni Grasseli, Edsel Gómez, Sandra Hetzel, Lael Medina, George Arnaldo, Aldo Aliberti, Getúlio Ribeiro, Ai Yazaki, Ieda Maria, Lenita Salomão, Lu Gallo, Andrex Almeida, Lourenço Mutarelli, Milene Ciola, Juliana Guarani, Paulo Gaudêncio, Regina Alcoba, Alberto Ikeda, Priscila Castro Trevisol, Fábio Marins, Iara Brasil, Maria Luisa Marin Navarro, Andréa Sanches, Pietro e Yasmim Trevisol.... É uma lista enorme. Se esqueci de alguém, por favor, me perdoe. Você também mora no meu coração!

*Ya amanecio, en el sitial,
Los gallos cantam su dulce canto,
Por la mañana, el guajirito se levanto,
Oh! Oh! Oh! Oh!*

(Arsênio Rodríguez)

RESUMO

A união de músicos de diversas nacionalidades – prioritariamente cubanos, porto-riquenhos, dominicanos e norte-americanos – que ocorreu na cidade de Nova Iorque durante as décadas de 1960 e 1970, deu origem a um movimento musical que ficou internacionalmente conhecido como *salsa*. Essa música abrange o *jazz latino* e uma mistura de complexos genéricos originários de diferentes regiões do Caribe, sendo que Cuba é o local onde surgiram os gêneros seminais que constituem a base dessa corrente musical. O objetivo da presente pesquisa é o de descrever a influência que a música latina afro-caribenha exerceu na música popular brasileira na virada do milênio – em particular, na *salsa* e no *jazz latino* que se pratica na cidade de São Paulo – se essa influência realmente existiu, e se é cabível afirmar que de fato se formou um novo gênero musical que possa ser chamado de *jazz latino paulistano*. Associando esses acontecimentos ao princípio de que o Brasil sempre foi um grande consumidor de gêneros musicais dançantes, o trabalho aqui apresentado procura mostrar como a *salsa* e o *jazz latino* também podem vir a se tornar uma fonte geradora de emprego, renda, cultura e entretenimento para um grande público consumidor no Brasil. Escrito em caráter enciclopédico – não é uma monografia no sentido estrito da palavra – o discurso aqui apresentado tem como foco central toda a ampla influência afro-caribenha, de forma geral, na *salsa* e no *jazz latino* que é realizado na cidade de São Paulo, sendo que o conceito de *clave* é fundamental para toda a pesquisa. Embora exista uma relação intrínseca entre a música e sua respectiva forma de dança, a tese “*A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano*” se propõe a fazer uma pesquisa restrita aos aspectos relacionados à área da “Etnomusicologia Dialógica” que constituem o espectro sonoro e social dessa música de origem afro-caribenha, para onde ela se expandiu, e se chegou, de fato, a influenciar a música paulistana de alguma forma. O método de pesquisa do presente trabalho realizou revisão bibliográfica, análise técnica musical, auto-etnografia, descrição etnográfica, e entrevistas semi-estruturadas, sendo que a elaboração estrutural contou com o suporte teórico oferecido por textos técnico-científicos de pesquisadores consagrados na área. É impossível incluir e analisar – em uma única pesquisa – todo o conteúdo existente em um campo de investigação com um espectro de possibilidades tão amplo, diversificado, e que ainda permanece em constante estado de transformação. No entanto, a grande contribuição que a presente tese pretendeu oferecer foi a de incluir o Brasil no mapa das investigações científicas a respeito de importantes correntes musicais já bastante difundidas pelo mundo, e praticamente sem nenhuma visibilidade, sem pesquisa, e sem reconhecimento no país: a música afro-caribenha e o *jazz latino paulistano* (se é que esse gênero realmente existe!). Esta tese de doutoramento se propõe a desenvolver uma continuidade da dissertação de mestrado “*A música na Formação da Identidade na América Latina: O Universo Afro-brasileiro e Afro-cubano*”, (2000) do orientador do presente trabalho, Prof.Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

Palavras chave: *salsa*, música afro-caribenha, *jazz latino paulistano*, Etnomusicologia Dialógica.

ABSTRACT

The union of musicians of various nationalities – primarily Cubans, Puerto Ricans, Dominicans and Americans – that took place in New York City during the 1960s and 1970s, gave rise to a musical movement that became internationally known as *Salsa*. This music encompasses *Latin jazz* and a mixture of generic complexes originating from different regions of the Caribbean, with Cuba being the place where the seminal genres that form the basis of this musical movement emerged. The objective of this research is to describe the influence that Afro-Caribbean Latin music had on Brazilian popular music at the turn of the millennium – in particular, on *salsa* and *latin jazz* performed in the city of São Paulo – if this influence really existed, and if it is possible to state that a new musical genre was in fact formed that can be called São Paulo Latin jazz. By associating these events with the principle that Brazil has always been a major consumer of dance music genres, the work presented here seeks to show how *salsa* and *latin jazz* can also become a source of employment, income, culture and entertainment for a large consumer audience in Brazil. Written in an encyclopedic style – it is not a monograph in the strict sense of the word – the discourse presented here focuses on the broad Afro-Caribbean influence, in general, on *salsa* and *latin jazz* performed in the city of São Paulo, with the concept of *clave* being fundamental to the entire research. Although there is an intrinsic relationship between the music and its respective dance form, the thesis “*The Influence of Afro-Caribbean Music on Latin Jazz in São Paulo*” proposed to conduct research restricted to aspects related to the area of “dialogical ethnomusicology” that constitute the sound and social spectrum of this music of Afro-Caribbean origin, to which it expanded and in fact came to influence São Paulo music in some way. The research method of this work included a bibliographic review, musical technical analysis, auto-ethnography, ethnographic description, and semi-structured interviews, with the structural elaboration relying on theoretical support offered by technical-scientific texts by renowned researchers in the area. It is impossible to include and analyze – in a single study – all the existing content in a field of research with such a broad and diverse spectrum of possibilities, and which is still in a constant state of transformation. However, the great contribution that this thesis intended to offer was to include Brazil on the map of scientific research regarding important musical movements that are already widespread throughout the world, and practically without any visibility, research, and recognition in the country: Afro-Caribbean music and Latin jazz from São Paulo (if this genre really exists!). This doctoral thesis aims to develop a continuation of the master’s dissertation “*Music in the Formation of Identity in Latin America: The Afro-Brazilian and Afro-Cuban Universe*” (2000) by the advisor of this work, Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

Keywords: *salsa*, música afro-caribbean music, São Paulo latin jazz, Dialogical Ethnomusicology.

RESUMEN

La unión de músicos de distintas nacionalidades – principalmente cubanos, puertorriqueños, dominicanos y norteamericanos – que tuvo lugar en la ciudad de Nueva York durante las décadas de 1960 y 1970, dio origen a un movimiento musical que se conoció internacionalmente como *salsa*. Esta música engloba el *jazz latino* y una mezcla de complejos genéricos originarios de diferentes regiones del Caribe, siendo Cuba el lugar donde surgieron los géneros seminales que forman la base de este movimiento musical. El objetivo de esta investigación es describir la influencia que la música latina afrocaribeña tuvo en la música popular brasileña a finales del milenio – en particular, en la *salsa* y el *jazz* practicados en la ciudad de São Paulo – si esa influencia realmente existió y si es posible decir que de hecho se formó un nuevo género musical que podría llamarse *jazz latino* paulistano. Al asociar estos eventos con el principio de que Brasil siempre ha sido un gran consumidor de géneros musicales bailables, el trabajo aquí presentado busca mostrar cómo la *salsa* y el *jazz latino* también pueden convertirse en una fuente de empleo, ingresos, cultura y entretenimiento para una gran audiencia de consumidores en Brasil. Escrito en forma enciclopédica – no se trata de una monografía en el sentido estricto de la palabra – el discurso que aquí se presenta tiene como eje central la amplia influencia Afrocaribeña, en general, en la *salsa* y el *jazz latino* interpretados en la ciudad de São Paulo, siendo el concepto de clave fundamental en toda la investigación. Aunque existe una relación intrínseca entre la música y su respectiva forma de baile, la tesis “La influencia de la música afrocaribeña en el *jazz latino* en São Paulo” se propuso realizar una investigación restringida a los aspectos relacionados con el área de la “Etnomusicología Dialógica” que constituyen el espectro sonoro y social de esta música de origen afrocaribeña, a dónde se expandió, y si de hecho influyó de alguna manera en la música paulistana. El método de investigación de este trabajo incluyó revisión bibliográfica, análisis técnico musical, autoetnografía, descripción etnográfica y entrevistas semiestructuradas, siendo la elaboración estructural apoyándose en el sustento teórico ofrecido por textos técnico-científicos de reconocidos investigadores en el área. Es imposible incluir y analizar – en un solo estudio de investigación – todo el contenido existente en un campo de investigación con un espectro de posibilidades tan amplio, diverso y que aún permanece en constante estado de transformación. Sin embargo, la gran contribución que esta tesis pretendía ofrecer era incluir a Brasil en el mapa de la investigación científica acerca de importantes movimientos musicales ya difundidos por el mundo, y prácticamente sin ninguna visibilidad, investigación y reconocimiento en el país: la música afrocaribeña y el jazz latino paulistano (¡si es que ese género realmente existe!). Esta tesis doctoral tiene como objetivo desarrollar una continuación de la disertación de maestría “*La música en la formación de la identidad en América Latina: El universo afrobrasileño y afrocubano*”, (2000) del supervisor del presente trabajo, Prof.Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

Palabras clave: salsa, música afro-caribenha, jazz latino paulistano, Etnomusicología Dialógica

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - FOTO ANDRÉ JUAREZ E CHICK COREA 2019.....	29
FIGURA 2 - MODELO IMRAD-MÉTODO LART	33
FIGURA 3 - FOTO DE LA FANIA ALL STAR DE 1979.....	39
FIGURA 4 - PESQUISA VIRTUAL	61
FIGURA 5 - MAPA DE REGIÕES DA ESPANHA.....	83
FIGURA 6 - ILHAS CANÁRIAS.....	84
FIGURA 7 - TRÁFICO DE AFRICANOS ESCRAVIZADOS.....	85
FIGURA 8 - CÉLIA CRUZ E BANDA SONORA MATANCERA	89
FIGURA 9 – FOTO EDWIN PITRE & SON CARIBE.....	91
FIGURA 10 – FOTO EDWIN PITRE & SON CARIBE (FORMAÇÃO ORIGINAL SP).....	92
FIGURA 11 – FOTO EDWIN PITRE & SON CARIBE EM GARANHUNS	95
FIGURA 12 – FOTO MACHITO E SEUS AFROCUBANS	102
FIGURA 13 – CHANO POZO E DIZZY GILLESPIE	104
FIGURA 14 – FOTO MICHEL CAMILO E ANDRÉ JUAREZ – NY, 2017	106
FIGURA 15 – SON CLAVE	114
FIGURA 16 – CUBA ORIENTAL.....	115
FIGURA 17 - SEXTETO HABANERO.....	123
FIGURA 18 - ILHA DA JUVENTUDE – CUBA.....	132
FIGURA 19 - FIGURA RÍTMICA DO MACHETE	132
FIGURA 20 – RUMBA CLAVE EM 4X4 E 6X8 (MAULEÓN, R. 1993, P.52).	139
FIGURA 21 – RUMBA CLAVE EM 4X4 E 6X8	147
FIGURA 22 – FOTO ANDRÉ JUAREZ E JOÃO BOSCO	195
FIGURA 23 – CÉLIA & SON CARIBE - 1997.....	195
FIGURA 24 – MAPA DA AMÉRICA CENTRAL	205
FIGURA 25 – CLAVES.....	233
FIGURA 26- SON CLAVE	235
FIGURA 27 - RUMBA CLAVE.....	235
FIGURA 28 - BEMBE CLAVE	235
FIGURA 29 - GÜIRA	236
FIGURA 30 – CONGAS	237
FIGURA 31 - GUAXARACA	243
FIGURA 32 - GÜIRO.....	244

FIGURA 33 - CUATRO VENEZUELANO.....	247
FIGURA 34 - CUATRO PORTORIQUEÑO	248
FIGURA 35 - MARACAS.....	249
FIGURA 36 - <i>MARACAS DE HIERRO VENEZUELANA</i>	254
FIGURA 37 – BONGÔ	256
FIGURA 38 – CHURUCA.....	261
FIGURA 39 – TIMBALES	262
FIGURA 40 - TIMBALES EM CÁSCARA	263
FIGURA 41 - TAMBORES BATÁ.....	264
FIGURA 42 - BOTIJA.....	265
FIGURA 43 - MARÍMBULA	265
FIGURA 44 - BALAFON.....	267
FIGURA 45 - TIMBILA.....	267
FIGURA 46 - ‘TRÊS’	275
FIGURA 47 - FOTO LADY LAURA VALDEZ	280
FIGURA 48 - FOTO EFRAÍN AMADOR.....	281
FIGURA 49 - FOTO PANCHO AMAT	290
FIGURA 50 - FOTO OMAR ASIN	298
FIGURA 51 - PIANO	299
FIGURA 52 - BAIXO.....	301
FIGURA 53 - BATERIA	303
FIGURA 54 - VIBRAFONE.....	305
FIGURA 55 - FOTO CAL TJADER.....	312
FIGURA 56 - TITO PUENTE – “ <i>EL REY DEL TIMBAL</i> ”.....	315
FIGURA 57 - ESTRUTURA DO MOTIVO OU TRECHO TEMPORAL.....	359
FIGURA 58 - PRIMEIRO E SEGUNDO ESQUEMA TERNÁRIO	361
FIGURA 59 - ESQUEMA TERNÁRIO AFRICANO	361
FIGURA 60 - PULSAÇÕES BÁSICAS	362
FIGURA 61 - PRINCÍPIO DE ADIÇÃO DE SEGMENTOS DESIGUAIS.....	363
FIGURA 62 - CHUBRICHANCHE, LE, BE’O MOMICHE.....	364
FIGURA 63 - CHUBRICHANCHE, LE, BE’O MOMICHE SOBRE COLCHEIA.....	364
FIGURA 64 - CANTO OBATALÁ	365
FIGURA 65 - SUBDIVISÃO BINÁRIA	366
FIGURA 66 - LINHAS TEMPORAIS TERNÁRIAS AFRICANAS	367

FIGURA 67 - PONTO CAPITAL E PONTO CAUDAL	368
FIGURA 68 - COMPASSO CAPITAL E COMPASSO CAUDAL	368
FIGURA 69 - RITMO BINÁRIO E TERNÁRIO	369
FIGURA 70 - FRASE MELÓDICA DE GRENET	370
FIGURA 71 - ESQUEMA RÍTMICO DE GRENET	370
FIGURA 72 - ESQUEMA RÍTMICO DA <i>CLAVE</i>	374
FIGURA 73 - ESQUEMA RÍTMICO DO CANTO	374
FIGURA 74 - RECURSOS AFRICANOS DE VARIAÇÃO RÍTMICA.....	375
FIGURA 75 - COMPOSIÇÃO <i>LA FLOR DE ESCAURIZA</i> , DE D.J. SIERRA	383
FIGURA 76 - COMPASSOS DA CONTRADANZA <i>LA NENÉ</i>	383
FIGURA 77 - <i>LOS TRÊS GOLPES</i>	385
FIGURA 78 - POLIRITMO SESQUIÁLTERO.....	387
FIGURA 79 - SESQUIÁLTERA PARCIALMENTE BINARIZADA	388
FIGURA 80 - TRANSFORMAÇÃO BINÁRIA	388
FIGURA 81 - <i>PIE DE ZAMBA</i>	389
FIGURA 82 - <i>YAMBO</i>	389
FIGURA 83 - BINARIZAÇÃO PARCIAL DO ACOMPANHAMENTO	389
FIGURA 84 - ÚLTIMA FASE BINARIZAÇÃO PARCIAL DO ACOMPANHAMENTO.....	389
FIGURA 85 - ETAPAS DE BINARIZAÇÃO DO <i>MOLOSO</i>	390
FIGURA 86 - PROCESSO DE BINARIZAÇÃO RÍTMICA HORIZONTAL.....	390
FIGURA 87 - ESQUEMA EM QUATRO ETAPAS.....	393
FIGURA 88 - FÓRMULA RÍTMICA UTILIZA PARA O <i>SON CUBANO</i>	393
FIGURA 89 - PADRÕES TRADICIONAIS DISTRIBUÍDOS EM SEIS GRUPOS....	395
FIGURA 90 - PADRÃO RÍTMICO DO BAIXO ANTECIPADO SINOPADO.....	398
FIGURA 91 - FASES EVOLUTIVAS DAS VARIAÇÕES.....	399
FIGURA 92 - MAPA DE CIRCULAÇÃO.....	403
FIGURA 93 - <i>BAR GUANTANAMERA, NY</i>	406
FIGURA 94 - FOTO <i>JOÃO DONATO</i>	449
FIGURA 95 - FOTO <i>MICHEL CAMILO</i>	457
FIGURA 96 - <i>LA RUMBA GUAGUANCÓ DE SANTIAGO DE CUBA</i>	459

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – MAPA MENTAL (RESUMO GRÁFICO)	31
---	----

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – LISTA de ENTREVISTADOS	46
TABELA 2 – TECLADOS PERCUSSIVOS AFRICANOS	272

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. CAPÍTULO I - Preparando a festa!!!	33
1.1 Estrutura do trabalho	33
1.2 Métodos e Metodologias	36
1.3 Entrevistas – (metodologia).....	78
2 CAPÍTULO II - Música, Maestro!!!	82
2.1 Objeto da Tese - A influência no Jazz Latino Paulistano	82
2.1.1 A Salsa e sua origem: antecedentes	82
2.1.2 A Salsa, sua expansão pelo mundo, e a chegada ao Brasil	88
2.1.3 O Jazz Latino e sua origem: antecedentes	99
2.1.4 O Jazz Latino e sua história acadêmica recente –	106
2.2 Son Cubano.....	113
2.2.1 Nengón	130
2.2.2 Changüí	130
2.2.3 Suco-Suco	131
2.2.4 Guaracha	133
2.2.5 Documentário “Las Dominicanas creadoras del Son Cubano”	134
2.2.6 Arsênio Rodriguez	137
2.3 Rumba	139
2.3.1 Guaguancó	147
2.3.2 Yambú	154
2.3.3 Columbia	156
2.4 Danzón	158
2.4.1 Danza e Contradanza.....	159
2.4.2 Danzón Cantado.....	165
2.4.3 Danzón Mambo	166
2.4.4 Mambo.....	167
2.4.5 Danzonete	168
2.4.6 Cha-cha-chá	169
2.5 Canción	172

2.5.1	Cancão lírica Cubana	173
2.5.2	Hinos patrióticos	174
2.5.3	Habanera	174
2.5.4	Trova tradicional Cubana	176
2.5.5	Coros de Clave	178
2.5.6	Criolla e Guajira	178
2.5.7	Bolero	179
2.5.7.1.	O Bolero No Brasil	183
2.5.7.2	Samba Canção, Bossa Nova E Onda Nueva	189
2.5.7.3	João Donato	190
2.5.7.4	João Bosco	192
2.5.7.5	Experiência Pessoal	195
2.5.8	Feeling	196
2.5.9	Canção de protesto	197
2.5.10	Nova Trova	198
2.6	Punto Guajiro	199
2.6.1	Punto Libre (Tonada Menor e Tonada Carvajal)	201
2.6.2	Punto Fijo	201
2.6.3	Tonada Espirituana	202
2.6.4	Punto Cruzado	202
2.6.5	Seguidilha	202
2.6.6	Parrandas	202
2.7	Outros gêneros Caribenhos	204
2.7.1	Bomba (Porto Rico)	205
2.7.2	Plena (Porto Rico)	209
2.7.3	Merengue (República Dominicana)	214
2.7.4	Bachata (República Dominicana)	220
2.7.5	Cúmbia (Colômbia)	224
2.7.6.	Cúmbia (Panamá)	225
2.7.7.	Joropo (Venezuela)	227
2.7.8	Fandango E Son Jarocho (México)	228
2.7.9	Tamborito (Panamá)	229
2.7.10	Reggae (Jamaica)	230
2.8	Instrumentos da música Afro-Caribenha	233

2.8.1	Claves.....	233
2.8.2.	Güira (República Dominicana):	236
2.8.3	Tumbadoras	237
2.8.4	Guaxaraca (Colômbia):	243
2.8.5	Güiro.....	244
2.8.6	Cuatro (Venezuela e Porto Rico).....	247
2.8.7	Maracas.....	249
2.8.8	Maracas de metal (Venezuela):.....	254
2.8.9	Bongô	255
2.8.10	Churuca (Panamá)	260
2.8.11.	Timbales (Pailas).....	262
2.8.12	Tambores Batá	264
2.8.13	.Botija e Marímbula.....	265
2.8.14	A Marimba africana: Balafon e Timbila.....	267
2.8.15	'Três' – Instrumento identitário Cubano.....	275
2.8.15.1	Lady Laura Valdez	280
2.8.15.2	Efraín Amador	281
2.8.15.3	Pancho Amat.....	290
2.8.15.4	Osmar Asin.....	298
2.8.16	Piano	299
2.8.17	Baixo.....	301
2.8.18	Bateria	302
2.8.19	Vibrafone (Estados Unidos).....	305
2.8.19.1	Cal Tjader.....	312
2.8.19.2	Tito Puente	315
2.9	Práticas com os instrumentos da música do Caribe	317
3	CAPÍTULO III – A Binarização dos ritmos ternários Africanos	330
3.1	Africano na América Latina: Entradamusical / circunstâncias histórico Sociais. ..	330
3.2	Sistema Rítmico Africano: Sincretismo com o sistema rítmico Hispânico..	354
3.3	Processo de Binarização: Seu comportamento e suas consequências	377
4	CAPÍTULO IV - Pelo mundo, nos embalos da música Latina.....	402
4.1	Pesquisa de Campo	404

4.1.1	Cuba – Havana, Santiago de Cuba, Matanzas, Guantánamo e Varadero.	408
4.1.2	Estados Unidos – Nova Iorque e Nova Orleans.....	409
4.1.3	Campinas	411
4.1.4	Recife	411
4.1.5	Curitiba 2 – Exame de qualificação	412
4.1.6	X Enabet – Encontro virtual	414
4.1.7	Curso Clacso – Prof. Luiz Ferreira	415
4.1.8	Curitiba 1 - Fip Festival internacional de percussão de Curitiba	420
4.2	Sinopses de entrevistas	420
4.2.1	Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.....	420
4.2.2	João Donato	421
4.2.3	Swami Júnior	421
4.2.4	Guga Stroetter	422
4.2.5	Dr. Sérgio Lyra David	424
4.2.6	Christiane Neves	425
4.2.7	Edsel Gomes	426
4.2.8	Fábio Torres	427
4.2.9	Pedro Bandera	428
4.2.10	Victor Mendoza.....	430
4.2.11	Edepson Gonsales	432
4.2.12	Ella Ponce	434
4.2.13	Jehi Son.....	437
4.2.14	Bernardo Hernandez	438
4.2.15	Luiz Delfino Cardia	441
4.2.16	Hansen Ferrer	445
5	CAPÍTULO IV - Observando e aprendendo com os Mestres.....	449
5.1	“Nasci Para Bailar” – Cha-cha-chá - João Donato (Brasil).....	449
5.2	“Dile A Catalina” – Son – Arsênio Rodríguez (Cuba)	451
5.2.1	Análise estrutural – Linha do tempo (Son)	451
5.2.2	Análise harmônica funcional.....	454
5.3	“From Within” – Jazz Latino – Michel Camilo (República Dominicana).....	456
5.4	“Tiembla La Tierra” – Rumba Guaguancó - Los Papines (Cuba).....	458
5.5	“Morning” – Jazz Latino – Clare Fischer (Estados Unidos).....	460

5.6	“Almendra” (Danzón) – Abelardo Valdés.....	462
5.6.1	Análise estrutural.....	462
5.6.2	Análise descritiva - Sol Maior – G – Tonalidade Central.....	464
5.6.3	Análise harmônica Funcional.....	466
5.7	Oye Como Vá" – Chá-chá-chá - Tito Puente (Porto Rico).....	469
5.8	Buena Vista Social Club - Prof. Dr Edwin Pitre-Vásquez.....	471
5.9	Depoimento – Prof. Dr. Alberto Ikeda.....	478
6	CAPÍTULO VI – Saideira: Fechando A Festa!!!.....	480
6.1	Discussão – Considerações Transitórias.....	480
	CONCLUSÃO.....	489
	REFERÊNCIAS.....	497
	ESTADO DA ARTE.....	517
	ANEXO 1 – ENTREVISTAS.....	536
1.1	Bandeira, Pedro – Percussionista (Cuba).....	536
1.2.	Cardia, Luiz Delfino – Produtor Musical (Brasil).....	539
1.3	David, Dr. Sérgio Lyra – Saxofonista e Pesquisador (Brasil).....	546
1.4	Donato, João – Pianista, Cantor, Compositor (Brasil).....	549
1.5	Ferrer, Hansen – Pianista (Cuba).....	553
1.6	Gomes, Edsel – Pianista (Porto Rico).....	560
1.7	Gonsales, Edepson – Pianista (Venezuela).....	562
1.8	Hernandes, Bernardo – Contrabaixista, Arranjador (Venezuela).....	565
1.9	Júnior, Swami – Violonista e Produtor musical (Brasil).....	568
1.10	Mendoza, Víctor – Vibrafonista (México).....	573
1.11	Neves, Christiane – Pianista (Brasil).....	576
1.12	Pitre-Vásquez, Edwin – Cantor, Baixista, Pesquisador (Panamá).	578
1.13	Ponce, Ella – Percussionista (Panamá).....	578
1.14	Son, Jehi – Vibrafonista (Peru).....	581
1.15	Stroetter, Guga – Vibrafonista E Produtor Musical (Brasil).....	584
1.16	Torres, Fábio – Pianista (Brasil).....	587
1.17	Valdez, Lady Laura – Alaudista (Cuba).....	588

ANEXO 2 – Autorizações de entrevistas	589
ANEXO 3 – Pesquisas de campo / relatórios	604
2.1. Cuba	604
2.3. Campinas	610
2.4. Recife	612
2.5. Curitiba	614
2.6 X Enabet (Virtual)	617
2.7 Curso Clacso (Virtual)	619
ANEXO 4 - Locais para dançar <i>Salsa</i> em São Paulo e no Rio de Janeiro	625
ANEXO 5 - Escolas De Dança Para <i>Salsa</i> em São Paulo e no Rio de Janeiro	628
ANEXO 6 – Programas de Rádio que tocam <i>Salsa</i> no Brasil.....	633
ANEXO 7 – Bandas e Artistas que tocam <i>Salsa</i> no Brasil.....	637
ANEXO 8 – Discos nacionais de <i>Salsa</i> e músicas Latinas.....	647
ANEXO 9 – Vídeoteca	652
ANEXO 10 - Artigo - As Marimbas Africanas na América.....	670

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo principal analisar os complexos genéricos fundamentais que compõe a música de origem afro-caribenha – em particular a *salsa* de origem afro-cubana e o *jazz latino* – e que influenciaram a música brasileira de alguma forma, dando destaque à música que se praticou (e ainda se pratica) na cidade de São Paulo, desde o princípio da década de 1990 até a atualidade (2025). O estudo abrange aprofundamentos científicos em questões fundamentais inerentes à área da Etnomusicologia Dialógica, e focaliza todas as suas análises nos aspectos práticos e histórico-musicais diretamente relacionados à música das regiões estudadas.

Através de entrevistas, netnografia, análise de textos, depoimentos, artigos, teses, dissertações, bem como visitas técnicas a locais específicos durante as pesquisas de campo, a presente investigação procurou buscar respostas concretas para os seguintes questionamentos: 1) Sendo a música latina – principalmente a *salsa afro-cubana* e o *jazz latino* – uma expressão musical poderosa, densa, arrebatadora, e que comprovadamente cativou (e ainda cativa) grandes audiências pelos quatro cantos do planeta, porque é que ela, mesmo tendo elos e características de grande proximidade como as influências africanas *Bantú* e *Yorubá* – não se estabeleceu no Brasil como componente integrante da música popular brasileira, da mesma forma que ocorreu com outros gêneros de origem estrangeira como, por exemplo, o *reggae* jamaicano, ou o *rock* norte-americano? 2) Quais são os fatores sociais e políticos que dificultaram – e até mesmo chegaram a bloquear completamente – o trânsito cultural entre o Brasil e países que praticam esses gêneros musicais analisados? 3) É possível afirmar que exista de fato um *jazz latino paulistano*?

Nascido em São Paulo, em 1964, venho de uma família de músicos eruditos, tendo sido meu pai um renomado maestro internacional, e minha mãe uma pianista, pesquisadora, e doutora pela Universidade de Boston. Partindo dessa sólida origem musical dentro de casa, minha formação durante toda a infância, adolescência e período de faculdade, foi baseada no jazz e na música tradicional europeia. No Brasil tive a oportunidade de estudar com excelentes professores como os pianistas Roberto Sabag, Amilson Godoy, Ricardo Breim e Pietro Maranca; os bateristas Rubens Barsotti e Chumbinho, no Centro Livre de Aprendizagem Musical (CLAM); além de ter estudado e trabalhado intensamente por vários anos com os compositores Hans Joachim Koellreutter e Edmundo Villani-Côrtes.

Sou Bacharel pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) onde me graduei em percussão com o Prof. Dr. John Boudler em 1985, e Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde fui orientando do compositor e Prof. Dr. Almeida Prado, tendo defendido a dissertação “Vibrafone, Um Guia de Estudo”, em 1993. Nessa mesma Universidade de Campinas, lecionei instrumento e matérias musicais teóricas por uma década (1990-2000).

Fora do Brasil me graduei na carreira de *‘professional musician’* na renomada *Berklee College of Music* (2001), em Boston (USA), onde tive a oportunidade de estudar com professores conceituados como os vibrafonistas Gary Burton, Ed Saindon, Dave Samuels, Victor Mendoza e Jean Baptiste Boclé, além de ter trabalhado com inúmeros músicos internacionais.

Por mais de quarenta e cinco anos tenho atuado profissionalmente como solista de orquestra (vibrafone), regente (coral e orquestra), e instrumentista de inúmeras formações (vocais e instrumentais). Tenho dezenove discos autorais gravados, e sou o diretor do Grupo Azul do CORALUSP (Coral da Universidade de São Paulo) desde 1997. Mesmo com toda essa bagagem musical, foi apenas no ano de 1994 que tive um contato direto e real com a *salsa afro-cubana*, com o *jazz latino* e, mais especificamente, com a música afro-caribenha: fui assistir a uma apresentação da banda Edwin Pitre & Son Caribe, no teatro Vento Forte, em São Paulo. Foi uma espécie de ‘amor à primeira vista’. Nunca mais parei de lidar com essa música e, para o futuro, pretendo me aprofundar cada vez mais.

Atualmente, trinta anos depois, na época em que este trabalho está sendo escrito (2024), estou com sessenta anos de idade e, dessa forma, posso dizer que tenho me relacionado com essa música por pelo menos ‘metade da minha vida’.

Ao longo dos anos, gradualmente fui me conscientizando de que somente ser músico profissional e tocar não me satisfazia. Era necessário entender o ‘porque’ e o ‘para que’ de toda essa atividade. A partir dessa tomada de consciência, passei a investigar profundamente o assunto, e percebi que a necessidade de uma pesquisa criteriosa como essa surge de demandas, carências e perguntas a respeito do tema. É importante mencionar aqui que – em comparação com outros países – existem poucas pesquisas acadêmicas a respeito da *salsa* e do *jazz latino* no Brasil.¹ Mesmo

¹ As pesquisas nacionais existentes serão mencionadas ao longo do texto.

assim, eu tinha em mente a convicção de que as respostas para todos os meus questionamentos poderiam ser encontradas dentro da universidade.

Após algumas tentativas na USP e na UNESP, foi na UFPR que encontrei o curso que poderia me fornecer as respostas mais satisfatórias para todas essas minhas perguntas e carências: a transdisciplinaridade da Etnomusicologia Dialógica. Acredito ter feito uma boa escolha ao ingressar no PPG Música da UFPR por três razões principais. Em primeiro lugar, pelo relacionamento profissional e fraterno que mantenho com o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez já há trinta anos; em segundo, pela proximidade de Curitiba com a cidade de São Paulo, onde moro; e em terceiro, por conta do período de pandemia onde fui obrigado a me enclausurar para não ser contaminado pelo vírus da COVID 19. As matérias obrigatórias do curso que geraram os créditos necessários para a obtenção do título de doutor em música, tornaram-se a minha principal atividade durante esse sombrio período na história da humanidade.

Realizar um doutorado para uma pessoa como eu, que trabalha no meio acadêmico – estou na USP há mais de 40 anos – obter uma titulação de doutor é, seguramente, um grande passo transformador. Tendo isso como meta, participei do exame seletivo na UFPR em 2020, linha de pesquisa musicologia e etnomusicologia, fui aprovado, e realizei todo o curso movido por um sentimento de profunda paixão, curiosidade, entrega e total comprometimento.

O objeto central de pesquisa na presente tese analisa as influências significativas da música de origem afro-caribenha na música brasileira, em particular no jazz latino praticado na cidade de São Paulo entre 1990 e 2025. É importante mencionar que todo o trabalho foi fundamentado e escrito com base em uma vasta pesquisa bibliográfica e etnográfica com bases acadêmicas; depoimentos de artistas profissionais da área; entrevistas; análise de vídeos, gravações e partituras; pesquisas de campo; aulas particulares; e motivada pelas minhas experiências pessoais adquiridas atuando como músico – vibrafonista, cantor e percussionista – ao longo dos anos com o grupo de *salsa* e *jazz latino* Edwin Pitre & Son Caribe, e com o grupo de *jazz latino* do qual sou líder e diretor artístico, o AJ Quarteto.

Originária prioritariamente da ilha de Cuba, a música de matrizes hispano-africanas – *son*, *mambo*, *rumba*, *bolero*, ou *cha-cha-cha* – que já estava espalhada pelo mundo desde os anos de 1940 e 1950, ganhou notoriedade na segunda

metadedo século XX, em Nova Iorque (MANUEL, P., 1988), onde se cristalizou durante os anos de 1960 e 1970, principalmente por um movimento de união entre músicos cubanos, norte-americanos, porto-riquenhos e dominicanos (WAXER, 1954)², e passou a ser chamada de “*salsa*”³. Depois disso, rapidamente atingiu vários países latinos, europeus, norte-americanos e asiáticos, para só chegar ao Brasil, de forma contundente, nos anos de 1980. É necessário que se entenda que a *salsa* não é constituída unicamente pela música afro-cubana. Existem outros gêneros de países latinos muito importantes e significativos nesse conceito musical. PITRE-VÁSQUEZ, orientador da presente tese, afirma em depoimento de 25/11/2024, que a palavra “*salsa*” surgiu a partir de um programa de rádio que acontecia na Venezuela, ao meio-dia, onde o apresentador dizia que “...iria botar um pouquinho de ‘*salsa*’ no seu almoço...”, e colocava alguma música latina “picante” para “temperar” a comida das pessoas. PITRE-VÁSQUEZ deu também um depoimento elucidativo a respeito de vários aspectos da música afro-caribenha para o FLIP, o Festival Internacional de Percussão de Curitiba, que ocorreu em 2020, e que pode ser assistido no seguinte QR code:



Festival Internacional de Percussão de Curitiba - FLIP

No Brasil, o primeiro grupo profissional a tocar *salsa*, *merengue* e *jazz latino* com propriedade foi justamente o Edwin Pitre & Son Caribe, banda onde tive o privilégio de ser integrante por vários anos. Embora essa ‘onda musical’ tenha surgido primeiramente no Rio de Janeiro em 1982 – local onde muita música afro-caribenha aconteceu – a cidade de São Paulo foi o polo cultural onde o movimento se tornou popular e vivenciou uma fase de grande prosperidade.

É importante mencionar o fato de que os cubanos – particularmente os que vivem na ilha – não gostam do termo ‘*salsa*’. A principal razão disso é que essa corrente musical nova-iorquina que faz uso direto de tradições nascidas principalmente em Cuba gerou (e ainda gera) milhões de dólares e – por conta do

² Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24410>.

³ Segundo Pitre-Vásquez (2024), a “*salsa*” na culinária é um tempero, e já na música, a “*salsa*” é um conceito sonoro.

bloqueio político/econômico imposto à ilha de Fidel Castro pelos Estados Unidos desde 1960 – os músicos cubanos, que são os reais criadores dos gêneros musicais mais significativos que constituem a ‘salsa’ como movimento artístico, não foram beneficiados.⁴ Como exemplo ilustrativo, o artigo de Simone Luci Pereira e Micael Hershmann intitulado “*Circuitos latinos em SP e RJ: sentidos dos ativismos musicais migrantes*” demonstra o posicionamento político que músicos cubanos praticam – não somente em São Paulo, mas de diversas partes do mundo – através de seu trabalho de manutenção das verdadeiras tradições musicais cubanas: “...presenciamos uma discussão acalorada entre *djs* brasileiros, músicos cubanos e público brasileiro, colombiano, boliviano, entre outros, sobre o que seria a ‘verdadeira’ *salsa* cubana, a invasão de estilos como o *zouk* nas festas cubanas, as exigências do mercado *versus* as preferências artísticas e musicais, que muito nos alertaram para a disputa simbólica por legitimidade existente nesta cena ou circuito cultural da latinidade em São Paulo. Nestes eventos, um grande leque de elementos culturais e identidades heterogêneas são enquadradas como “latinas”, numa complexa construção que é feita no Brasil sobre a América Latina que fala espanhol, onde mesclam-se identidades e alteridades, reconhecimentos e estranhamentos que guardam uma história de séculos e que na atualidade toma contornos mais específicos pela expansão das migrações, os cosmopolitismos da metrópole, a forte presença midiática, entre outros aspectos.” (PEREIRA, S.L e HERSHMANN, M, p. 173, 2018)

De acordo com o jornalista e escritor venezuelano César Miguel Rondón, para a grande maioria dos músicos caribenhos que já haviam atingido reconhecimento e prestígio nos anos de 1950, “a *salsa* não existe”! Ela era nada mais do que música cubana ‘velha’ tocada com certos arranjos românticos. Os cubanos estabelecidos em Nova Iorque que voltaram a ter contato com a comunidade da ilha caribenha a partir da segunda metade dos anos de 1960 passaram a sentir a onda salseira norte-americana como uma armadilha ameaçadora e agressiva. Para eles, a ‘*salsa*’ também era uma grande mentira, sendo que muitos músicos que sobreviviam dessa música chegaram até a descartá-la como forma de expressão própria e definida. Se afirmava que a ‘*salsa*’ era apenas um nome comercial, ou uma etiqueta que servia para vender melhor o produto. Ao lado de tudo isso, também existiam os “inimigos naturais” da

⁴ Informação obtida em depoimento do Orientador do presente trabalho, Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

‘salsa’ que a consideravam como uma ‘moda importada’ e que seria apenas um fenômeno temporário e passageiro (RONDÓN, p.41).

Rondón afirma que a *salsa* nasceu nos bairros latinos de Nova Iorque, no final dos anos de 1960 e princípio de 1970. Nesses locais a juventude recebia, vivenciava, e era praticamente forçada a conviver com os valores impostos por toda a publicidade norte-americana direcionada única e exclusivamente ao rock, a “música do momento”. A partir dessa situação desconfortável e constrangedora, essa juventude latina que vivia na cidade passou a agir desesperadamente – entre a autenticidade e o desenraizamento – utilizando a ‘salsa’ como sua única forma de expressão cultural e artística capaz de manifestar suas verdadeiras realidades cotidianas de origens afro-latinas. Esses bairros incrustados na maior capital cultural do século XX – Nova Iorque – funcionavam como verdadeiros universos fechados: um mundo todo constituído por suas regras e características próprias e que, do seu jeito, contribuíam para que esses agrupamentos populacionais pudessem enfrentar toda a sorte de imposições culturais determinadas pelo mundo exterior. Essas comunidades nova-iorquinas provinham de ilhas do Caribe – principalmente de Porto Rico⁵ – sendo que a partir dos anos de 1960 começou a se acentuar também a significativa imigração de dominicanos, panamenhos, colombianos e cubanos. Essa população caribenha se irmanava através de uma raiz cultural comum e idêntica a todos esses povos. Portanto, a música produzida nos bairros latinos de Nova Iorque que recebeu esse apelido de ‘salsa’ era uma música genuinamente caribenha, sendo que o *son* cubano era o gênero principal característico, e que funcionava como forma de identificação entre toda essa comunidade latina da região. (RONDÓN, pp.42, 43)

O *jazz latino*, por sua vez, é uma corrente musical muito anterior à *salsa*. Enquanto complexo genérico, a categoria de análise ‘*jazz latino*’ se atrela muito bem aos conceitos de *clave*⁶ e *bebop*⁷. De acordo com a teoria vivenciada na prática pelo pesquisador PITRE-VÁSQUEZ, *clave + bebop = jazz latino*. Seu surgimento remonta às parcerias realizadas nas décadas de 1940 e 1950 por músicos cubanos como Machito e Mario Bauza, em Cuba, e de Chano Pozzo, Charlie Parker e Dizzy Gillespie, nos Estados Unidos. A razão da inclusão dessa vertente musical nesta pesquisa é a

⁵ Ilha caribenha que é um território autônomo norte-americano cedido pela Espanha aos Estados Unidos desde a guerra Hispano-Americana de 1898. Portoriquenhos possuem passaporte americano.

⁶ Figura rítmica/estrutural característica da música latina.

⁷ Estilo de jazz norte-americano característico dos anos quarenta.

de que os músicos que interpretam o *jazz latino* geralmente são os mesmos que interpretam a *salsa*: todo bom jazzista latino tem que ser – obrigatoriamente e, antes de mais nada – um bom “salseiro”. Por outro lado, o músico de jazz de origem estritamente norte-americana não é, necessariamente, conhecedor de gêneros latinos e suas particularidades. Só que o mercado de trabalho de música latina é financeiramente vantajoso, o que leva bons músicos de jazz a buscar espaço e se engajarem em bandas latinas.

A *salsa* não é formada apenas por um gênero musical, e sim, pela união de diversos complexos genéricos: é a mistura de vários gêneros. Em música, é o típico exemplo do que Edgar Morin chamaria de sistema complexo: um grande sistema formado por sistemas menores e semelhantes (MORIN, 2005). Nesse grande complexo sonoro estão incluídas tradições musicais de diversas regiões do Caribe, sendo que os gêneros de Cuba são os mais representativos entre os que compõe a *salsa*. Por essa razão, embora o presente trabalho mencione outros gêneros musicais oriundos de diversas partes da região caribenha e do Brasil – e que também fazem parte da constituição da *salsa* como grande complexo sonoro – o foco principal da pesquisa aqui apresentada é a música de origem cubana e sua influência na música popular brasileira (vocal e instrumental).

Seja qual for a sua origem geográfica, esses complexos genéricos se dividem em dois elementos fundamentais e indissociáveis: a música e a dança. Mesmo tendo toda essa importância estética e estrutural em sua formação como gênero artístico, vale ressaltar que o presente trabalho não tem a dança como objeto central de investigação e direciona o seu foco, prioritariamente, para aspectos históricos e musicais. A dança pode vir a se tornar no futuro um excelente objeto de estudo para a pesquisa, desenvolvimento e aprofundamento em outra investigação acadêmica.

Para se adquirir uma compreensão lúcida e abrangente a respeito do surgimento e do desenvolvimento de uma determinada corrente musical – no caso, a *salsa* e o *jazz latino* –, é necessário, anteriormente, se compreender a fundo as características musicais e extramusicais desse gênero. Sobre as características musicais – assunto central no ramo da musicologia, o pesquisador precisa dominar aspectos técnicos da música propriamente dita, tais como harmonia, contraponto, ritmo, arranjo, melodia e organologia, bem como inflexões, acentuações, detalhes de ornamentação, e características interpretativas específicas do gênero estudado.

No caso da *salsa* – que teve sua origem primária em povos de culturas não letradas (africanas e afro-caribenhas) – muita atenção foi dada aqui aos processos de transmissão oral. Segundo o musicólogo Alan Merriam (2001), as culturas não letradas possuem mecanismos cognitivos de composição, interpretação e transmissão de conhecimentos muito diferentes dos povos letrados de tradição europeia e, por essa razão, características particulares de cada sociedade devem ser levadas em consideração (MERRIAM, 2001). A partir dessa premissa, o presente estudo focalizou aspectos significativos da sociedade cubana que têm alguma relação – direta ou indireta – com os gêneros musicais estudados.

A origem da *salsa* remonta ao *son montuno*, estilo seminal de música cubana popularizada pelo compositor Arsenio Rodriguez, e que é o mais importante gênero da música popular cubana (GARCÍA, 2006). Em castelhano, *salsa* quer dizer “tempero”, e – assim como o radialista venezuelano já mencionado – era essa a intenção de seus criadores: fazer uma música dançante, “saborosa” e constituída por ritmos “*calientes*”. (LEYMARIE, 2002) Estudiosos concordam que, ao final do século XIX, nascidas de uma mistura de costumes, crenças e ideias, surgiram manifestações artísticas em Cuba e, dentre elas, a música cubana, com seus gêneros musicais mais influentes na *salsa*: o *son*, a *rumba*, a *canción*, o *danzón* e o *punto guajiro*⁸. Além destes, outras manifestações musicais – cubanas e caribenhas –, como o *cha-cha*, o *mambo*, o *merengue*, a *bomba*, a *plena*, a *guajira*, o *boogaloo*, o *songo*, a *pachanga*, a *cumbia*, o *joropo*, o *jazz*, o *rock*, o R&B, e o próprio *jazz latino*, entre outras variantes, também fazem parte dessa efervescência cultural. O *son cubano*, no entanto, é a espinha dorsal do movimento que mais tarde veio a ser conhecido como *salsa* (GANDIA, 2023).

No princípio, como manifestação musical de um específico entorno social, a ‘*salsa*’ foi atacada sob diferentes aspectos, tanto musicais quanto sociais. Seus opositoristas alegavam que se tratava de “música cubana velha e pouco inovadora”, “música do bairro da morte”, “música sem conteúdo e simplista” e mais uma infinidade de frases pejorativas. Assim como a ‘*salsa*’, outros gêneros de música popular, como o *tango* e o *rock*, sofreram ataques similares, para depois se converterem em objetos de investigação acadêmica (GANDIA, 2023).

⁸ Informação oral adquirida na Berklee College of Music, em Boston, Massachusetts, em *ensemble* ministrado pelo percussionista e professor colombiano Ernesto Diaz (ediaz@berklee.edu).

O presente trabalho busca descrever como a 'salsa' e o 'jazz latino' entraram na música brasileira, em particular na cena musical paulistana: seus grupos e personagens mais significativos, suas formações, suas histórias, as influências da música de origem afro-latina e afro-caribenha na música produzida no Brasil, bem como os locais onde essas fusões ocorreram – e ainda ocorrem. É uma aventura desafiadora, infinita, cheia de possibilidades, controvérsias, e que apresenta um campo fértil de pesquisa ainda a ser muito explorado pela academia brasileira.

Através de um relato artístico/pessoal de descrição auto-etnográfica, um acontecimento fundamental e decisivo para todo o processo de planejamento, elaboração, desenvolvimento e escrita do presente trabalho – e que foi seguido por seus inúmeros desdobramentos – foi a entrada do autor da presente tese no grupo de *salsa* Edwin Pitre & Son Caribe, fato que aconteceu no ano de 1992, em São Paulo, e que durou aproximadamente até o ano de 2008 – 16 anos –, época em que a banda se desarticulou e se dissolveu.

Como já foi mencionado, venho de uma família de músicos eruditos, base da minha formação musical. No entanto, também tive contato direto com a música popular desde a infância, tendo estudado bateria no CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical) – escola coordenada pelo Zimbo Trio – e participado de diversos grupos como baterista. Após concluir o período de formação elementar e a graduação em percussão pela UNESP, (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho), passei a me dedicar ao vibrafone, instrumento com o qual atuei e ainda atuo no cenário da música latina paulistana, e que chegou a se transformar no objeto de estudo da minha dissertação de mestrado, defendida na UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), em maio de 1994. Em novembro de 2001 – por influência desse interesse adquirido pela música latina em São Paulo – concluí outro mestrado na *Berklee College of Music* onde tive a oportunidade de trabalhar e trocar muita informação com diversos jazzistas latinos e salseiros como, por exemplo, o vibrafonista e compositor mexicano Victor Mendoza, o baterista cubano Francisco Mela, o timbalero e percussionista portorriquenho Eguie Castrillo, o percussionista colombiano Ernesto Dias, o baixista e arranjador venezuelano Bernardo Hernandez, a pianista norte-americana Consuelo Candelaria, o percussionista Ron Reid (steel pan) de Trinidad/Tobago, entre muitos outros artistas desse ramo musical que contribuíram significativamente na minha formação como músico latino.

A minha entrada na banda – e todo o trabalho realizado junto ao grupo Edwin Pitre & Son Caribe – foi, de fato, um acontecimento realmente importante e que modificou completamente a minha trajetória artística e profissional – originada na música erudita –, passando definitivamente para a atuação no campo da música popular. Foi a partir dessa atividade musical que tive a oportunidade de estabelecer um contato substancial com a música latina, com seus ritmos envolventes, suas lendas, seus sotaques, suas significações religiosas, e todo um espectro de intencionalidades e tradições culturais de origens afro-caribenhas. Foi nessa banda que, em São Paulo, comecei toda a minha atividade com o *'jazz latino'* e a *'salsa'* nova-iorquina de origem afro-caribenha.

A transnacionalidade – marca característica do grupo – me fez estabelecer relações profissionais e receber influências de músicos estrangeiros vindos de diferentes procedências como Panamá, Porto Rico, Cuba, Colômbia, Venezuela, Argentina, Peru, e até de países europeus como Inglaterra, Alemanha e Suíça. Nesse grupo, participei como vibrafonista de temporadas profissionais que contaram com a atuação de uma extensa lista de artistas ilustres e intimamente inseridos no contexto da música popular brasileira e latina, realizando ensaios e apresentações que geraram importantes resultados e agregaram muita informação a respeito de qual é a postura ética que um artista deve ter no palco, bem de como deve ser a atitude e o comportamento de um músico profissional dessa área.

A participação no grupo também me proporcionou a interação e troca de experiências com instrumentistas estrangeiros com larga bagagem musical. Entre esses artistas podem ser mencionados o pianista panamenho Danilo Perez, o saxofonista cubano Felipe Lamoglia, o pianista cubano Pepe Cisneiros, o timbaleiro e percussinista cubano Alexis Herrera, o pianista portorriquenho Edsel Gomes, o flautista panamenho Roberto Pitre, o congueiro inglês Félix Gibbons, baterista peruano Jimmy de la Torre, entre muitos outros.

Essa troca de experiências obtidas em apresentações com cada um desses artistas gerou um acúmulo de informações que passaram a fazer parte do meu vocabulário como instrumentista de *'salsa'* e *'jazz latino'*, seja pela influência absorvida através da interação direta com a energia, o traquejo, e a música latina produzida por artistas nacionais expressivos ou, ao contrário, pela música latino-americana com sotaque nativo produzida por músicos hispânicos estrangeiros e muito experientes se apresentando no Brasil, e interagindo também, cada um de sua forma, com músicos

e com a nossa música popular brasileira. A comunicação e o diálogo musical com cantores e instrumentistas, sempre gera algum tipo de aprendizado. Essa interação sistemática nos ofereceu uma prática artística muito produtiva, sendo que esse aprendizado certamente foi recíproco. A música proporciona um encontro de culturas e tradições que, ao se fundirem, podem gerar um resultado surpreendente e enriquecedor para todos os participantes do evento, e este pode ser o caso de toda a 'salsa' contagiante e do *jazz latino* que já foi – e ainda é – produzido e realizado na cidade de São Paulo.

Ainda sobre a influência recebida da banda Edwin Pitre & Son Caribe, também passei a incluir algumas obras representativas do repertório da 'salsa' e do *jazz latino* no grupo instrumental do qual sou líder desde 1992 até a atualidade, o André Juarez Quarteto. Dentro desse repertório, merecem destaque obras como, por exemplo, "Maria Cervantes", de Noro Morales; "Morning", de Clare Fischer; "Oye Como Vá", na versão de Tito Puente; ou "Spain", de Chick Corea. Em 2007 realizei com esse grupo a gravação do CD "Canja" que, a princípio, deveria receber o nome de "Salsamba". Esse título já falava da minha tentativa pessoal fazer uma mistura entre dois gêneros musicais semelhantes, mas também com particularidades bastante distintas, estabelecendo assim uma relação de transmutação sonora entre a *salsa* e o *samba*. Dessa forma, eu já tinha nesse álbum a intencionalidade de fazer essa fusão entre a música brasileira e a música afro-caribenha. Pela experiência empírica adquirida ao longo do processo de preparação do álbum, fui percebendo que a 'salsa' – em especial o *son cubano* – tem mais relação com o baião, do que com o samba. Essa constatação me levou à gravação de canções como, por exemplo, a música "Disparada", de Geraldo Wandré e Théo de Barros, mas com o meu arranjo que incluía um montuno de caráter afro-caribenho de autoria do pianista dominicano Michel Camilo. Nessa faixa aconteceu também a ilustre participação vocal do artista brasileiro que popularizou essa canção – o próprio Jair Rodrigues – além do pianista cubano Pepe Cisneros, do percussionista brasileiro Enio di Bonito, e do líder da banda Son Caribe e orientador do presente trabalho, Edwin Pitre-Vásquez, dessa vez atuando como instrumentista tocando contra-baixo. Outro tema gravado nesse álbum e bastante conhecido foi o baião "Expresso 2222", de Gilberto Gil, que contou com a mesma formação instrumental, novamente a inclusão de elementos latinos e outro montuno afro-caribenho na sustentação do arranjo, mas dessa vez com a participação do sanfoneiro Osvaldinho do Acordeon.

Outras três “heranças” bastante relevantes e decorrentes da minha atuação na banda de *salsa* Edwin Pitre & Son Caribe foram, em primeiro lugar, o projeto “América do Som”, desenvolvido em 2014 junto ao Grupo Azul do Coral da Universidade de São Paulo, o CORALUSP⁹. Em um trabalho arrojado e bastante inovador, incluímos nesse projeto, canções tradicionais que fazem parte dos repertórios de culturas de todo o Caribe, e de vários países latino-americanos. Particularmente naquilo que diz respeito à música de origem afro-caribenha – e que faz parte do escopo desta tese – passamos a realizar com essa formação coral mista a quatro vozes de tradição europeia, músicas tradicionalmente interpretadas por conjuntos instrumentais habituados a executar *jazz latino* e *salsa*, músicas estas que, inclusive, faziam parte do repertório da banda *Edwin Pitre & Son Caribe*. Alguns exemplos interessantes de canções que obtiveram bons resultados e podem ser mencionados aqui são: os sons “*Dile a Catalina*”, de Arsênio Rodrigues e “*De Que Callada Manera*”, de Pablo Milanés; o merengue “*Ojala Que Llueva Café*”, de Juan Luis Guerra; os cha-cha-chás “*El Bodeguero*”, de Richard Egues e “*Frenesi*”, de Alberto Rodriguez Borrás. A segunda atividade relevante e decorrente de todo o trabalho realizado com a banda Edwin Pitre & Son Caribe é o curso de história da *salsa* e *jazz latino*, recentemente inaugurado em 2024 na Universidade de São Paulo – junto ao CORALUSP – e que já teve uma boa aceitação por parte de um significativo número de alunos em sua primeira edição.

Uma terceira experiência muito interessante que surgiu a partir do trabalho com a banda Edwin Pitre & Son Caribe foi a formação de um quarteto de piano, baixo, vibrafone e percussão latina para executar obras de Bach em ritmo de ‘*salsa*’ (*son* e *bolero*). Foram feitos arranjos para essa formação com alguns movimentos da sonata número 2 em Lá menor. A apresentação ocorreu em um projeto da Livraria Cultura, do Shopping Villa-Lobos, contou com a curadoria do jornalista e produtor J.J. Moraes, e teve a participação do orientador da presente tese, Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez no contra-baixo.

O combatido regime comunista cubano explica o tardio aparecimento da ‘*salsa*’ e do *jazz latino*’ no território brasileiro. Sua efêmera duração provavelmente sejam os fatores responsáveis pelo fato de a literatura nacional a respeito dessas temáticas ser praticamente inexistente. E para não dizer que ela seja totalmente nula,

⁹ Formação vocal da qual sou o criador e faço a direção artística, o planejamento e todos os arranjos desde 1997.

existem sim alguns trabalhos acadêmicos escritos a respeito desses assuntos, porém em número bastante reduzido. Esse foi o principal fator que motivou a investigação e redação a respeito dos temas em questão.

O primeiro trabalho relevante e diretamente relacionado à essa área de pesquisa realizada no Brasil é a já mencionada dissertação de mestrado “*Música na formação da identidade na América Latina: O Universo afro-brasileiro e afro-cubano*”, escrita e defendida na USP, em 2000, pelo Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, pesquisador, músico e orientador da presente tese. “*A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz latino Paulistano: 1990-2025*”, por sua vez, é um trabalho que pode ser considerado como uma extensão dessa dissertação do Prof. PITRE-VÁSQUEZ.

O pesquisador e saxofonista Sérgio Lyra David realizou sua dissertação de mestrado intitulada “*O Jazz latino de Eddie Palmieri: Identidade e Diálogo*”, e que foi defendida na UNICAMP em 2014. O mesmo autor também escreveu a tese doutoral “*O latin jazz como processo criativo: fronteiras e encontros*”, defendida em 2019 na mesma universidade. Esses trabalhos não tratam da ‘salsa’ propriamente dita, e sim, do ‘jazz latino’, que é uma das vertentes da música afro-caribenha na qual a ‘salsa’ se insere, e que também é objeto de análise da presente investigação.

Outra publicação relevante de caráter acadêmico e que tem a música de origem afro-caribenha como objeto de pesquisa científica é o artigo de Lourdes Saraiva: “*A salsa como ferramenta pedagógica para o estudo do ritmo no contexto da percepção musical*”¹⁰, publicado no Portal de periódicos UDESC.¹¹

Fora do Brasil, existem inúmeros trabalhos acadêmicos que têm a ‘salsa’ como objeto de investigação. Alguns exemplos podem ser mencionados: *La salsa em Barcelona: inmigración, identidad, músicas latinas y baile*, de Isabel Llano Camacho (tese doutoral, 2015); *The role of music in the interaction of black americans and hispanos in New York City’s East Harlem*, de Adelaida Reyes Shram (tese doutoral, 1975); *Esto parece Cuba! Prácticas musicales y cubania em la diáspora cubana de Barcelona*, de Iñigo Fuarros Sánchez (trabalho doutoral, 2008); *El son y la salsa en la identidad del Caribe: memorias del Segundo Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*, Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños

¹⁰ SARAIVA, Lourdes. Organizando a História do Ensino de Arte em Santa Catarina. In: COLÓQUIO SOBRE ENSINO DE ARTE: REFLEXÕES INCLUSIVAS, 2., Florianópolis, 2005. *Anais...* Florianópolis: Centro de Artes (Ceart / Udesc) / Itaca Produções Culturais/Secretaria Estadual de Educação e Tecnologia, 2005.

¹¹ <https://doi.org/10.5965/2358092508082010094>

(INEC) y Centro León, de Darío Tejeda y Rafael Emilio Yunén (2008); *Salsa y década de los ochenta: apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsera de Bogotá*, de Bibiana Delgado-Ordóñez (tese doutoral, 2017); *My music is my flag: Puerto Rican musicians and their New York communities, 1917-1940*, de Ruth Glasser (estudo etnográfico, University of California Press, 1995), entre inúmeras outras pesquisas.

No Brasil – depois de extensa busca virtual – não encontramos, até o momento, nenhum outro documento escrito sobre o tema além dos trabalhos já mencionados, e realizados pelos pesquisadores Pitre-Vásquez, Lyra David e Saraiva, ou mesmo por algum brasileiro residente em outro país, seja em programa de pós-graduação em música, história ou etnomusicologia.

Levando-se em consideração a inquestionável importancia mundialmente conferida a essas formas de manifestações artístico-musicais, acreditamos que a escassez de material acadêmico nacional publicado, por si só, já justifique a importância da presente pesquisa. Embora muita coisa já tenha sido escrita sobre o assunto em outros países, o fato de vir a ser este um trabalho realizado no Brasil, em português, feito por um brasileiro, dentro de uma universidade brasileira, e com a visão de alguém que participou de todo o movimento paulistano de ‘salsa’ – desde seu surgimento até seu término – seria uma novidade e um diferencial à literatura brasileira dedicada ao assunto. Outros fatores também podem ser mencionados como justificativa. Por exemplo, comprovar como o povo brasileiro – que gosta tanto de dançar – reage positivamente a gêneros musicais latino-americanos.

A produção de uma tese de doutorado sobre a ‘salsa’ e o ‘jazz latino’ no Brasil – sua defesa e eventual publicação posterior – pode contribuir com o despertar de interesses em relação a essa corrente musical, não apenas por parte do público brasileiro, mas também de públicos internacionais sobre a produção brasileira a respeito desse tipo de música. Além de seu caráter didático e historiográfico, um trabalho desse tipo pode vir a se tornar um elemento de conexão entre povos do continente americano, e de inúmeros outros países onde a ‘salsa’ e o ‘jazz latino’ são difundidos pelo mundo. A justificativa para a escolha desses gêneros musicais como objetos de pesquisa, portanto, pode apoiar-se na palavra ‘elo’. Música, por si só, promove a comunicação entre as pessoas. No caso da ‘salsa’ e do ‘jazz latino’, que são músicas naturalmente ‘energéticas’, viscerais, e com inquestionável poder rítmico e agregador, tudo indica que elas possam estabelecer um forte ‘elo’ entre os povos

do continente americano e de outras partes do mundo. O trabalho historiográfico, portanto, pretendeu demonstrar como essa música criou um “elo” de alegria, de festa e de comunicação no coletivo dançante caribenho e de todos os povos que aderiram a esse tipo de manifestação cultural, incluindo o povo brasileiro. Sua história inclui a participação das três principais raízes culturais da América: a hispânica, pela sua fonte afro-caribenha; a anglo-saxônica pelo enriquecimento adquirido em Nova Iorque em sua fase de desenvolvimento e expansão; e a ibero-latina pela força que sua existência ganhou no Brasil, principalmente na cidade de São Paulo. Num momento em que o mundo clama pela construção de uma vivência sadia entre os povos, qualquer esforço para alcançá-la é bem-vindo.

Um dos objetivos de pesquisa desta tese é, portanto, descrever o desenvolvimento da ‘salsa’ e do ‘jazz latino’ na cidade de São Paulo, e a fusão dessas correntes musicais com a música popular brasileira. Tratam-se de gêneros musicais que tiveram sua ancestralidade originada prioritariamente na mistura entre os ritmos latino-americanos – principalmente os de Cuba, Porto Rico, República Dominicana e Brasil, com destaque para o *son cubano* – e as harmonias e a livre improvisação “também utilizada” no jazz norte-americano, em particular, com as características sonoras do estilo *Bebop*¹², da bossa-nova, e outros gêneros brasileiros. O processo metodológico será detalhado no primeiro capítulo.

Partindo do princípio de que o público brasileiro é um grande consumidor de gêneros musicais dançantes, as grandes perguntas da nossa investigação são: será que se a ditadura militar não tivesse impedido a entrada de músicos cubanos no país durante os anos de repressão – que coincidiu com os anos em que a *salsa* estava explodindo pelo mundo – o Brasil não teria se transformado em um segundo polo de música afro-latina, assim como aconteceu em Nova Iorque nos anos de 1960 e 1970? Atualmente, com a abertura democrática, se a máquina cultural perceber todo o poder artístico, econômico e social que essa música de origem cubano/caribenha pode gerar, será que os grandes investidores não passariam a apoiar massivamente essa corrente musical, assim como fazem com o rock ou o pop, gerando emprego, renda, cultura e entretenimento para um grande público consumidor no Brasil?

¹² Estilo *bebop* inserido na música afro-latina através das big-bands norte-americanas

FIGURA 1 - FOTO ANDRÉ JUAREZ E CHICK COREA 2019



Fonte: acervo pessoal

O autor desta tese encontra aqui – ainda no capítulo introdutório – espaço para expor seu amor incondicional a essa corrente musical. Não sendo um “salseiro nato” – ou “*emic*”, como se diz em Etnomusicologia – a paixão pela *salsa* surgiu durante o movimento paulistano, de que teve a oportunidade de participar ativamente, como já foi mencionado, sendo essa a primeira e maior razão da escolha do tema do presente trabalho. Por recomendação direta do legendário pianista Chick Corea – em um contato profissional que estabelecemos com este jazzista norte-americano no qual ele nos incentivou a “mergulhar” no tema – a partir daquele momento, passamos a aprofundar nossa pesquisa nessa corrente musical afro-caribenha, e buscar nossa própria identidade dentro da *salsa* e do *jazz latino*. Exemplo claro disso foram as inovações sonoras realizadas dentro do nosso quarteto de música instrumental, o André Juarez Quarteto.



AJ Quarteto “On Broadway”- Barry Mann e Cynthia Weil

Outra experiência significativa e bastante inovadora tem sido a inclusão do repertório latino dentro de nossa atividade profissional como regente titular do Grupo Azul do Coral da Universidade de São Paulo, o CORALUSP. Nessa instituição acadêmica – que já por tradição valoriza tanto a música de escola quanto a popular – temos ministrado cursos de História da Salsa, de percussão, e realizado inúmeros arranjos e gravações de temas latinos tradicionais. É importante mencionar que o canto coral é uma atividade que, ao longo de séculos de escola europeia, tem sido

direcionada prioritariamente à música de concerto. Incluir nessa formação tradicional – coro misto a quatro vozes – um estilo de música totalmente voltado à dança tem sido uma experiência arrojada, desafiadora, “profana”, mas que tem gerado resultados positivos. Um exemplo representativo – entre outras realizações – é a gravação em vídeo da música *Guantanamera*, de Joseíto Fernández e José Martí, pelo Grupo Azul, durante a pandemia de COVID19, com acompanhamento instrumental.



“Guantanamera” - Joseíto Fernández e José Martí
CORALUSP – Grupo Azul

A relação do Brasil com os países vizinhos e de toda a América Latina sempre foi conturbada. Existe um isolamento e uma estigmatização do latino por aqui. É relevante problematizar as ações preconceituosas que alguns brasileiros costumam ter em relação a hispanos em consequência de disputas esportivas, rancores remanescentes de disputas territoriais, etc. Na música, isso é marcante – e esse é apenas um dos motivos que faz com que o material escrito sobre a *salsa* no Brasil seja quase inexistente. Hipóteses sobre essa escassez podem ser levantadas de diferentes ângulos.

Quanto ao tardio aparecimento da *salsa* no País, por exemplo – mais até do que uma hipótese, uma dedução lógica –, o fato de a ditadura militar brasileira (1964-1985) ter imposto restrições a tudo o que tivesse origem no regime comunista de Fidel Castro, regime este que, além de outras limitações, também impedia a saída de músicos cubanos da ilha. Entre outros possíveis impedimentos à entrada da música cubana por aqui, pode constar também o fato de o Brasil ser o único país da América Latina em que não se fala o espanhol, idioma original do estilo. A realidade profissional e as precárias condições de sobrevivência que os “salseiros” encontraram em todo o território nacional também foram fatores determinantes que geraram a evasão de músicos especialistas e que, por sua vez, dificultaram o desenvolvimento do gênero. Como exemplo ilustrativo, o artigo de Simone Luci Pereira e Micael Hershmann intitulado “Circuitos latinos em SP e RJ: sentidos dos ativismos musicais migrantes” demonstra o posicionamento político que músicos cubanos praticam – não sómente

em São Paulo, mas de diversas partes do mundo – através de seu trabalho de manutenção das verdadeiras tradições musicais cubanas:

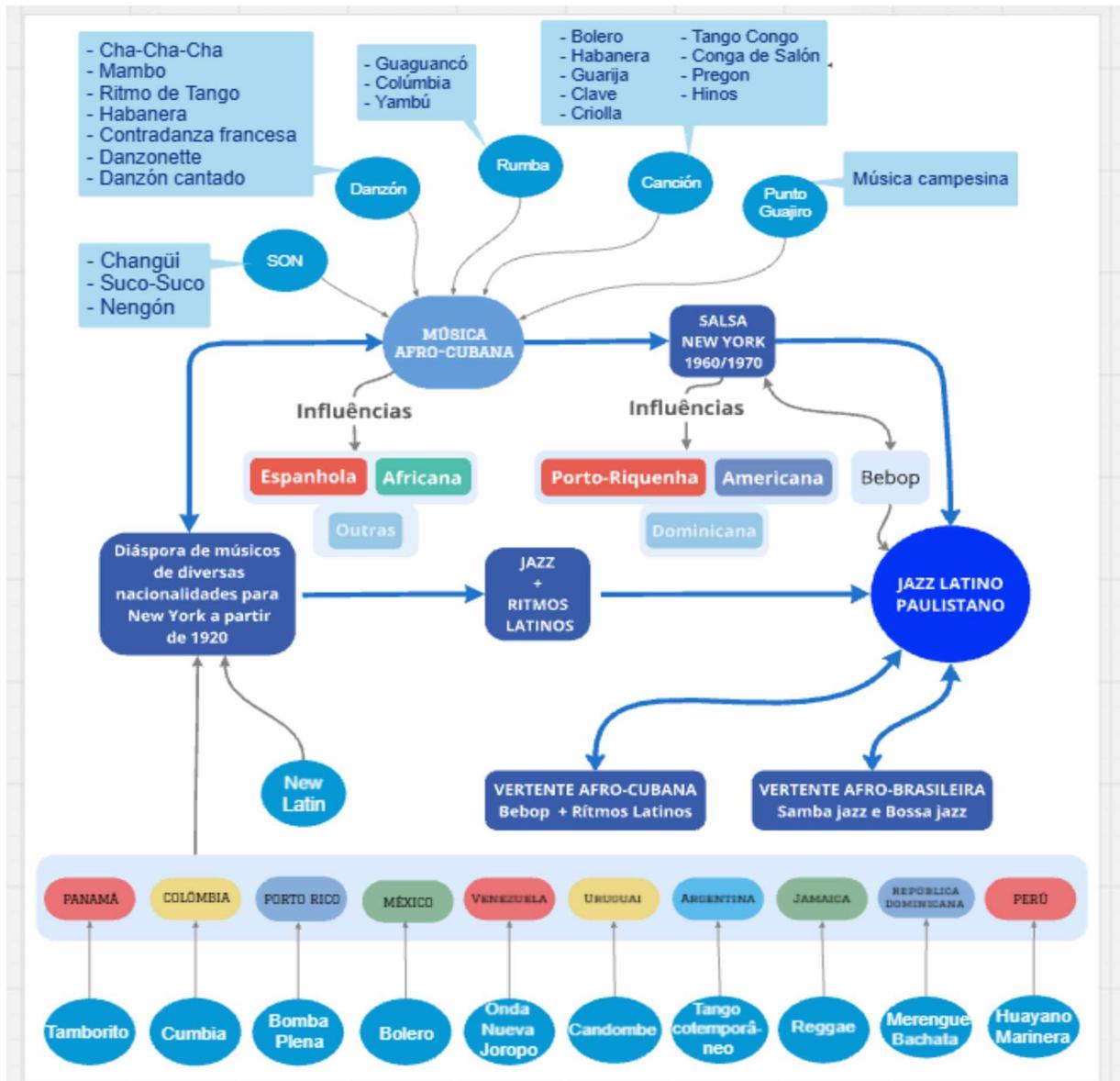
“...presenciamos uma discussão acalorada entre *djs* brasileiros, músicos cubanos e público brasileiro, colombiano, boliviano, entre outros, sobre o que seria a “verdadeira” *salsa cubana*, a invasão de estilos como o *zouk* nas festas cubanas, as exigências do mercado *versus* as preferências artísticas e musicais, que muito nos alertaram para a disputa simbólica por legitimidade existente nesta cena ou circuito cultural da latinidade em São Paulo. Nestes eventos, um grande leque de elementos culturais e identidades heterogêneas são enquadradas como “latinas”, numa complexa construção que é feita no Brasil sobre a América Latina que fala espanhol, onde mesclam-se identidades e alteridades, reconhecimentos e estranhamentos que guardam uma história de séculos e que na atualidade toma contornos mais específicos pela expansão das migrações, os cosmopolitismos da metrópole, a forte presença midiática, entre outros aspectos.”

(PEREIRA e HERSHMANN, p. 173, 2018)

Este é um trabalho feito por um brasileiro, admirador de uma música que tem pouco espaço no território nacional e, conseqüentemente, quase nenhuma fonte de pesquisa além da internet, de entrevistas com alguns artistas da área, e de alguns livros importados ou adquiridos com muita dificuldade. É importante dizer – aqui na seção introdutória – que dados históricos e conceituais foram obtidos por meio do trabalho de cientistas e historiadores consagrados na área da pesquisa, traduzidos e interpretados com nossas palavras. Foi a partir dessa coleta de informações que pudemos fazer análises e gerar nossas próprias reflexões a respeito da *salsa* caribenha e do *jazz latino*, bem como de suas refletividades na música brasileira, em particular do que já aconteceu e ainda acontece na cidade de São Paulo.

Atuando ativamente já há algumas décadas como pesquisador e intérprete – vibrafonista, regente e cantor de gêneros caribenhos, assim como de música popular brasileira misturada ou influenciada por ritmos cubanos – eu defendo a hipótese de que todo esse universo musical de identidade latina ainda pode encontrar muito espaço de ação junto ao público brasileiro, vindo a enriquecer e influenciar positivamente a nossa cultura musical, abrindo novos campos de trabalho não somente para artistas nacionais dentro e fora do Brasil – bem mais do que já foi feito em tempos passados até o presente momento – mas também ampliando o intercâmbio com artistas de países latino-americanos que podem oferecer boas trocas culturais, trazendo novos elementos positivos que venham a contribuir de alguma forma com o progresso de nossa vida cultural.

QUADRO 1– MAPA MENTAL (RESUMO GRÁFICO)



O trabalho aqui apresentado não focaliza em um único gênero musical específico e, portanto, não é uma monografia. A pesquisa focaliza na influência da música afro-caribenha como um todo que foi, de fato, importante e significativa dentro da música popular brasileira. Por isso, por existir pouco material nacional escrito sobre o assunto, toda a metodologia utilizada para a elaboração deste documento foi planejada e desenvolvida a partir de uma concepção de caráter enciclopédico. Tendo esse princípio como ponto de partida, o leitor desta tese deve levar em consideração que cada gênero aqui, brevemente analisado, aparece apenas como um componente dentro de um grande complexo genérico que é a música que se pratica no Brasil com elementos sonoros afro-caribenhos, em particular a *salsa* e o *jazz-latino*.

1. CAPÍTULO I - PREPARANDO A FESTA!!!

1.1 ESTRUTURA DO TRABALHO

FIGURA 2- MODELO IMRAD-MÉTODO LART



Respeitando o princípio universal de elaboração de trabalhos científicos, bem como as normas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), e tomando como referência o modelo IMRAD utilizado no método LART¹³ – Introdução, metodologia, resultado, análise e discussão – proposto pelo professor Dr. Luiz Arturo Rivas Tovar, pesquisador mexicano, a presente tese foi organizada, distribuída e escrita em cinco seções principais, sendo que cada uma delas aborda aspectos diferentes e significativos a respeito da nossa pesquisa, que tem a influência da música de origem afro-caribenha no jazz latino paulistano como objeto central de investigação. Cada uma dessas seções contém exemplos sonoros com links e

¹³ O método LART foi concebido – e é geralmente utilizado – dentro da área de administração de empresas. Ele foi aqui adaptado para uma aplicabilidade em um trabalho na área de pesquisa musical – Etnomusicologia Dialógica.

QR codes, gráficos, tabelas, referências e fotos. O conteúdo de cada um dos capítulos será exposto e detalhado a seguir.

- PRIMEIRO CAPÍTULO – Após a introdução, é apresentada a estrutura do trabalho, bem como todos os métodos, processos metodológicos, e as ferramentas teóricas utilizadas no desenvolvimento e na elaboração do texto. São detalhados também aspectos particulares significativos a respeito da pesquisa de campo, da coleta de dados, e do campo de pesquisa etnomusicológica propriamente dita sobre as tradições musicais – prioritariamente em Cuba, nos Estados Unidos, e de locais para onde essa música se expandiu. Finalizando essa segunda etapa, foi feita uma catalogação da epistemologia – fontes bibliográficas, fonográficas e digitais – que contribuiu para a elaboração da tese, bem como uma descrição de todas as etapas do processo: foram estabelecidas as definições metodológicas da pesquisa, as bases de pesquisa bibliográfica e documental, as entrevistas, as gravações de áudio e vídeo, a hemeroteca, as fotografias, os procedimentos de organização e análise de dados, o referencial teórico, a definição e aplicabilidade do *QR code* na etnomusicologia, as transcrições musicais e a apresentação dos resultados e das considerações transitórias da pesquisa.

São apresentadas as aplicabilidades de métodos e metodologias nas práticas artísticas da música e da dança relacionadas aos gêneros que compõem a *salsa*, em particular, a música afro-caribenha: suas técnicas de execução e fabricação de instrumentos, suas formas e estruturas musicais, sua relação com a dança, e suas concepções estilísticas.

- SEGUNDO CAPÍTULO – No segundo capítulo, são apresentados aspectos históricos e geográficos descritos por pesquisadores consagrados na área da música latina, como o musicólogo e historiador Olavo Alén Rodrigues, o etnomusicólogo Fernando Ortiz, o historiador Helio Orovio, a pesquisadora Dulcila Cañizares, o músico Alejo Carpentier, a musicista Lady Laura Valdez, o musicólogo Rolando Antônio Pérez Fernández, e o próprio orientador da presente tese, o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, dentre muitos outros.

Nessa primeira etapa do trabalho, são apresentadas com exemplos em *QR code* de links retirados da internet (YouTube), as bandas e personagens significativos que contribuíram com o surgimento e o desenvolvimento da *salsa* e do *jazz latino* dentro e fora do Brasil.

- TERCEIRO CAPÍTULO / RESULTADO – No terceiro capítulo, são apresentados os resultados da pesquisa e da coleta de material, com mais exemplos em *QR code* de links retirados da internet (*YouTube*), resumos transcritos de entrevistas e depoimentos realizados presencialmente ou pela plataforma zoom, além de vídeos realizados pessoalmente na pesquisa de campo em locais específicos de Cuba, Estados Unidos e São Paulo.

São apresentadas reflexões relacionadas ao surgimento da *salsa* e suas origens, bem como sobre o folclore, a cultura popular e particularidades da diáspora caribenha que, de alguma forma, contribuíram para o desenvolvimento e a constituição da *salsa como gênero musical*. São apresentadas também as matrizes da música cubana – os cinco complexos genéricos seminais que compõem a origem da *salsa*: o *son*, a *rumba*, a *canción*, o *danzón* e o *punto guajiro*, bem como as suas variantes mais significativas. Apesar do enfoque ser dado à música de origem cubana, são mencionados também complexos genéricos tradicionais de outros países do Caribe relacionados à *salsa* e ao *jazz latino* como a *bomba* e a *plena* (Porto Rico), o *merengue* (República Dominicana), a *cumbia* e o *vallenato* (Colômbia), o *joropo* (Venezuela), o *son jarocho* (México), o *reggae* (Jamaica) e o tango (Argentina).

- QUARTO CAPÍTULO / ANÁLISE – No quarto capítulo, tomando como padrão o método com colchetes e setas (*brackets and arrows*) – utilizado na *Berklee College of Music*, de Boston (USA) – são analisadas detalhadamente partituras de músicas compostas em cima dos gêneros tradicionais mais significativos que constituem a *salsa* e o *jazz latino*, bem como as criações de músicos brasileiros expressivos que tenham alguma influência latina nítida em seus respectivos repertórios.

- QUINTO CAPÍTULO - No quinto e último capítulo, são apontadas as considerações transitórias e conclusões a respeito de toda a experiência adquirida ao longo do processo de pesquisa de campo, de coleta e análise de material, e de elaboração do projeto e da escrita da tese.

Trabalhamos com a premissa de que uma pesquisa científica acadêmica deve abrir caminhos para que outras pesquisas possam prosseguir a investigação a respeito de determinado assunto. Tendo esse princípio em mente, o presente trabalho tomou

como pontos de partida a dissertação de mestrado “A música na formação da identidade na América Latina: o universo afro-brasileiro e afro-cubano”, defendida na Universidade de São Paulo, em 2000, pelo professor Dr. Edwin Pitre-Vásquez; o livro “*De lo afro-cubano a la salsa*”, do professor cubano Dr. Olavo Alén Rodríguez; o livro “*La Binarización de los Ritmos Ternarios Africanos em América Latina*”, do musicólogo Rolando Antônio Pérez Fernández; e a tese doutoral “*O Latin Jazz como Processo Criativo: fronteiras e encontros*”, do pesquisador Dr. Sérgio Lyra David, defendida na Universidade de Campinas em 2019.

A busca bibliográfica feita até o início do presente trabalho não indicou haver, seja dentro ou fora do País, tese ou dissertação escrita em português especificamente sobre o gênero *salsa*. Por isso, a maior contribuição que a publicação da tese “*A Influência da música afro-caribenha no Jazz latino Paulistano – 1990-2025*” pretende trazer é a de expandir essa escassa literatura nacional, e abrir caminhos para que outras contribuições voltadas a esse ramo de pesquisa possam vir a auxiliar e valorizar a permanência desse grande complexo genérico em território nacional, e que possam vir a se associar a essa pesquisa no futuro.

1.2 MÉTODOS E METODOLOGIAS

Ferramentas teóricas, procedimentos de organização e análise de dados:

O grande volume de informações obtidas a partir de busca sistemática realizada em diferentes fontes e arquivos durante todo o período de realização do doutorado – etnografia, etnologia, netnografia, entrevistas, depoimentos, transcrições e pesquisa bibliográfica – tornou imprescindível a existência de um processo seletivo de organização, catalogação e sistematização de todo esse material coletado. Essa estruturação da pesquisa foi fator preponderante para que se tornasse possível a realização de análises, comparações, críticas, ponderações, indagações e reflexões objetivas a respeito do assunto da tese – a influência do *jazz latino* e da *salsa* caribenha na música paulistana. O domínio sobre esses elementos direcionou a pesquisa a conclusões elucidativas sobre de que forma essas correntes musicais de origem latina chegaram ao Brasil e, principalmente, se de fato elas exerceram alguma refletividade significativa na música brasileira (popular e erudita), em particular na música afro-latina e no jazz de São Paulo.

Esse procedimento metodológico foi subdividido em quatro itens principais: o referencial teórico; o uso do *QR code*; as transcrições e análises musicais, e a apresentação dos resultados.

a) As definições metodológicas da pesquisa.

Este trabalho científico, de caráter indutivo/histórico-documental e enciclopédico, foi estruturado utilizando-se de perspectivas quali-quantitativas, com o objetivo de abranger e analisar toda a ampla gama de características musicais e extramusicais da *salsa* e do *jazz latino* paulistano – prioritariamente em suas vertentes afro-caribenha e afro-brasileira. A investigação teve como recorte temporal o período que vai do princípio dos anos de 1990 até 2020 (aproximadamente), considerando São Paulo como o foco central da pesquisa, mas tomando a ilha de Cuba, Nova Iorque, e outros países caribenhos como os berços determinantes no surgimento dessas correntes musicais.

Pelo fato do autor do presente trabalho ter sido personagem atuante nesse movimento musical paulistano, foram utilizados os princípios básicos da etnografia tradicional recomendada por Françoise Laplantine (LAPLANTINE, F. 2004), ao lado da auto-etnografia como método de investigação científica associada à intencionalidade e a expressividade artística na execução instrumental, afirmando assim a prática musical como mecanismo válido de pesquisa empírica. Essa metodologia se sustenta apoiada em três orientações: uma orientação metodológica com base etnográfica e analítica; uma orientação cultural que tem como base a interpretação de situações vividas (a partir da memória), das relações entre o pesquisador e o objeto de análise da pesquisa (no caso a *salsa* e o *jazz latino*), e dos fenômenos sociais relacionados a estes objetos; e por fim, a experiências pessoais e uma autobiografia que, inevitavelmente se relaciona com o material analisado (SANTOS, 2017, p. 218).

Para poder realizar uma análise crítica e comparativa entre os elementos obtidos nesses diferentes espaços culturais, e ter assim condições de fazer uma reflexão densa e objetiva a respeito dessa música de origem caribenha que se pratica na praça da cidade de São Paulo, a investigação buscou suporte em depoimentos de artistas, intelectuais, e pessoas ligadas diretamente aos estilos musicais em questão

– a *salsa* o *jazz latino* paulistano: entrevistas, artigos publicados em revistas, folhetins, anais especializados, depoimentos, visitas técnicas realizadas a lugares específicos; análise de vídeos, gravações e partituras; buscas virtuais de publicações na internet; e principalmente, em informações e dados estatísticos obtidos diretamente em trabalhos científicos escritos por pesquisadores e autores consagrados que trabalharam (ou ainda trabalham!) com os conceitos de *jazz*, de *jazz latino*, de música com *clave*, de *salsa*, de música popular brasileira, e que lidam com perspectivas históricas, geográficas, antropológicas, sociológicas, filosóficas, e de análise musical.

É perfeitamente possível se apresentar uma visão geral e crítica a respeito da *salsa* afro-cubana e do *jazz* latino contemporâneo que tem se praticado em países latino-americanos como, por exemplo, Porto Rico, República Dominicana, México, Panamá, Colômbia, Venezuela, Uruguai, Haiti, Chile, Argentina, Peru, entre outros. No entanto, a presente pesquisa concentra estudos e investigações nas principais correntes estilísticas que tiveram suas origens na música afro-caribenha criada por Machito e Mario Bauza, em Cuba, na década de 1940¹⁴, e em aspectos específicos da música popular afro-brasileira, bem como no movimento criado pela tradicional gravadora norte-americana Fania Records no final da década de 1960, em Nova Iorque, e que recebeu o nome de *salsa*. Portanto, as atenções se voltam prioritariamente para a música praticada nesses três lugares: Cuba, Nova Iorque, e Brasil, com destaque para o que aconteceu (e ainda acontece!) na cidade de São Paulo nessa área musical. Tendo esses locais principais como pontos centrais estratégicos de investigação, o trabalho fluiu normalmente ao longo de 2023¹⁵ e 2024.

A presente tese doutoral foi apresentada presencialmente, defendida, e aprovada no dia onze de março de 2025, na Universidade Federal do Paraná, em Curitiba, e teve como membros integrantes da banca avaliadora os professores Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda (USP), a Profa. Dra. Ana Cléria Soares da Rocha (UFC), o Prof. Dr. Antenor Ferreira Corrêa (UnB), o Prof. Dr. Fernando Antônio Ferreira de Souza (UFC), e o presidente da banca e orientador de todo o trabalho de pesquisa, o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

¹⁴ E seus desdobramentos norte-americanos com Chano Pozo e Dizzy Gillespie.

¹⁵ Ano em que ocorreu o exame de qualificação do presente trabalho (2023).

FIGURA 3 - FOTO DE LA FANIA ALL STAR DE 1979, EN GIRA POR VENEZUELA, JUSTO ANTES DE PASAR POR COLOMBIA EN 1980.



Fonte: Fania Records Inc

Para a fundamentação teórica da pesquisa foram utilizados, portanto, princípios apresentados em livros técnicos como “A Descrição Etnográfica” de Françoise Laplantine; “*La Etnografía: Método, Campo y Reflexividad*”, de Rosana Guber; “*Ethnomusicology, a Very Short Introduction*”, de Timothy Rice, bem como em “Conceitos de Transdisciplinaridade e Complexidade da Etnomusicologia Dialógica” (Pitre-Vasquez, 2022) “*The Anthropology of Music*”, de Alan Merriam, “*How Musical is Man*”, de John Blacking, “Identidade Cultural e Diáspora”, de Stuart Hall, nos conceitos de refletividade e hibridização do africano Kazadi Wa Mukuna (MUKUNA, K. 2008), nas pesquisas sobre culturas híbridas do argentino Néstor Garcia Canclini (CANCLINI, N.G.2008), nos artigos do americano Anthony Seeger (SEEGER, 2008), entre muitos outros documentos técnicos, e que foram todos sistematizados pelo método LART, a ser explicado mais adiante.

Foi de grande importância também todo o apoio e incentivo de colegas já formados como doutores em Etnomusicologia, e professores que fizeram comentários, críticas, citaram pontos deficientes importantes que deveriam ser enfatizados, deram sugestões objetivas, e advertências sobre problemas objetivos apresentados na versão inicial do texto escrito.

É indiscutível o fato de a ilha de Cuba ter sido o berço dos complexos genéricos seminiais que deram origem a correntes artísticas que se tornaram internacionalmente conhecidas como *salsa* e *latin jazz* – ou *jazz latino*, em português. Por conta da total ausência de relações diplomáticas que o Brasil deixou de manter com a ilha de Fidel Castro durante os vinte e um anos de ditadura militar – 1964/1985¹⁶ –, e mais recentemente, durante o governo brasileiro reacionário que – entre 2018 e 2022 – também limitou essas relações, uma primeira preocupação da pesquisa foi com a busca e o levantamento de todo o estado da arte disponível, bem como de toda a epistemologia existente e relacionada ao assunto a que a pesquisa poderia ter tido acesso.

A hipótese da tese é levantada por uma pergunta importante: será que se esse distanciamento político não tivesse ocorrido de forma tão severa, a proximidade cultural e a troca de experiências não teria sido extremamente enriquecedora para os dois países, principalmente para o Brasil, que poderia ter adquirido um circuito forte de *jazz latino* e *salsa*, bem como uma bibliografia sobre o assunto muito mais densa, ampla e diversificada? A resposta para esse questionamento desemboca no principal objetivo da presente investigação: expandir o escasso trabalho acadêmico existente a respeito da música de origem caribenha que se pratica na cidade de São Paulo – a *salsa* e o *jazz latino* paulistano.

A *salsa* é uma música formada por inúmeros complexos genéricos, sendo que o *jazz latino* – mesmo sendo anterior ao surgimento da *salsa* – pode ser considerado como uma de suas mais profícuas e sólidas ramificações. O presente trabalho faz os seguintes questionamentos: a partir de características musicais e extramusicais, é possível afirmar que essas correntes musicais adquiriram no Brasil algum acréscimo, modificação, interpretação ou “sotaque brasileiro” diferenciado? O *jazz latino* e a *salsa* caribenha chegaram, de fato, a influenciar a música de artistas nacionais? É possível afirmar que de fato tenha ocorrido uma fusão entre a *salsa* e a música popular brasileira, e que essa fusão veio a gerar um gênero que pode ser verdadeiramente chamado de *jazz latino paulistano*? Quais elementos constituem essas alterações/influências na música que vem sendo praticada no Brasil – especificamente na cidade de São Paulo – se é que existem?

¹⁶ Período em que a *salsa* e o *jazz latino* viveram uma fase de grande expansão internacional.

Como procedimento metodológico para obter respostas para essas perguntas, a pesquisa fez um levantamento das características sociais dos locais que originaram os principais gêneros musicais cubanos e que, ao lado de outros gêneros latino-americanos como a *bomba* portorriquenha, o *zoropo* venezuelano, a *cumbia* colombiana, o *tango* contemporâneo argentino, o *candombe* uruguaio, ou o *merengue* da República Dominicana (DIAZ, 2018, pp. 26, 27) deram origem à *salsa* e ao *jazz latino*: onde nasceram, onde se desenvolveram e para onde se expandiram (MERRIAM, 1964). Para esse tipo de pesquisa referente à historicidade de cada região estudada, foram utilizadas referências da estratégia que o historiador Philip McMichael tecnicamente chamou de comparação incorporada (TOMIC, 2011).

Também de grande importância foi a prática de reconstituir as trajetórias artísticas dos músicos e grupos de *jazz latino* e *salsa* em São Paulo, Cuba e Nova Iorque durante o recorte temporal analisado para poder, assim, compará-las, explicar suas curvas de evolução, entender quais foram os fatores que conduziram a experiências bem-sucedidas no passado em cada um dos lugares analisados, filtrar, absorver e adotar esses elementos. Esses são os procedimentos fundamentais indicados pelo historiador Marc Bloch em seu método comparativo e descritos no livro “História e Historiadores”, no texto “Por uma história comparada das sociedades europeias”, em que ele explica que comparar é, tomando-se um ou vários meios sociais diferentes, escolher dois ou mais objetos que apresentem analogias entre si, descrever suas curvas de evolução, encontrar semelhanças e diferenças e, na medida do possível, explicar essas semelhanças e diferenças mutuamente (BLOCH, Marc. 1998, pp. 121). Esse tipo de comparação foi realizado entre a *salsa* e o *jazz latino* produzidos em Cuba, em Nova Iorque e em São Paulo.

Por se tratar de um trabalho de comparação entre eventos culturais que ocorreram em espaços distantes e bastante distintos, esse método comparativo dos historiadores franceses Marc Bloch e Lucien Febvre (BLOCH / FEBVRE. 1994), criadores da Escola dos Annales, também serviu como alicerce importante dentro da fundamentação metodológica de toda a pesquisa. Além disso, elementos de uma perspectiva global e transnacional muito utilizados pelo historiador indiano Sanjay Subrahmanyam (SUBRAHMANYAM, 2017) nortearam as análises de fluxos migratórios entre locais onde se pratica o *jazz latino* e a *salsa* – a diáspora caribenha e, em particular, Cuba, Porto Rico, Nova Iorque, Nova Orleans e São Paulo.

Mantendo sempre esse direcionamento como meta, o pilar fundamental que estrutura, dá capilaridade, e uma consistência sólida à toda a investigação é o entendimento da intencionalidade que leva músicos brasileiros a utilizarem elementos da música latina e do *jazz* em seus respectivos repertórios, da mesma forma que jazzistas internacionais radicados em São Paulo – cubanos ou de outras nacionalidades, que imigraram para a cidade, ou que vem de passagem tocar esporadicamente pela cidade – e que também utilizam elementos típicos da música brasileira em seus repertórios latinos. A partir da profunda compreensão dessas distintas intencionalidades surge a principal questão da presente tese: é de fato possível se afirmar que realmente exista uma fusão entre a música de origem cubano/caribenha e a música popular brasileira, que possa realmente ser chamada de paulistana? As experiências com a fusão entre elementos da música caribenha e brasileira de fato existem, mas não ao ponto de se dizer que tenha se criado um *jazz latino paulistano*. A resposta infelizmente é NÃO, não existe!



“Disparada” Théo de Barros e Geraldo Wandré – Arr. AJ quarteto

Como já foi mencionado, para o levantamento do estado da arte, de toda a epistemologia, bem como para a estruturação do projeto, o trabalho utilizou princípios fundamentais sugeridos pelo professor mexicano Dr. Luiz Arturo Rivas Tovar em seu método de elaboração de tese. (TOVAR, L.A.R. 2017, p.96). A utilização parcial do método LART foi de grande auxílio na realização de uma análise estatística de fatores relacionados direta e indiretamente à *salsa* e ao *jazz latino paulistano* como fenômenos socioculturais e artístico-musicais. O método permitiu e auxiliou a sistematização e a apresentação de dados concretos de forma elucidativa, objetiva e coerente. Esse método de elaboração de tese separa a investigação em várias partes, o que faz com que cada um dos elementos que compõe um determinado sistema complexo (MORIN, E. 2005) – no caso, a *salsa* e o *jazz latino* como estilos musicais definidos – possa ser analisado separadamente e em profundidade como categorias de análise bastante distintas.

Utilizando como ponto de partida os princípios propostos pelo método LART, para poder se adquirir essa ideia ampla e aprofundada a respeito de todo o conjunto

de elementos que vieram a constituir o que hoje se conhece como *salsa* e *jazz latino*, foram coletados pontos de vista de diversos pensadores, pesquisadores e artistas sobre as origens, sobre elementos constitutivos característicos, e sobre a formação desses estilos em toda a sua amplitude. Segundo os princípios estruturais da Etnomusicologia Dialógica (Pitre-Vásquez – 2022) – ramo musical/científico a que a presente investigação se dedica e se apóia – é fundamental que o pesquisador conheça em profundidade todos os entornos sociais do contexto musical analisado: principais características da sociedade, condições sócio-econômicas, condições sócio-políticas, condições geográficas, condições filosóficas, e aspectos históricos (MERRIAM, A. 1964,2001 pp.59, 60,61). Essas foram as premissas básicas fundamentais a que o projeto foi direcionado e procurou se ater.

Seguindo as diretrizes do método LART, em primeiro lugar, foi escolhido uma ideia de investigação na qual o autor da presente tese possui muita informação, muita experiência, interesse e curiosidade – a *salsa* e o *jazz latino* – estilos musicais com os quais atua profissionalmente na capital paulista há vários anos. Foi escolhido um título pertinente e que direciona o leitor exatamente ao objetivo central da pesquisa: “*A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano*”. Nesse título já estão incluídos o objetivo geral e os objetivos específicos da pesquisa, sendo que a pergunta mais importante da investigação é se realmente é possível afirmar que exista uma *salsa* e um *jazz latino* característicos praticados na cidade de São Paulo, e que possam ser considerados de fato como tipicamente “paulistanos”.

A justificativa para a elaboração do trabalho é exatamente a escassez de material acadêmico nacional escrito e publicado sobre o assunto, sendo que foi realizada uma vasta exploração bibliográfica na área.

O estado da arte e a epistemologia sobre o assunto da presente tese a que a pesquisa teve acesso foram obtidas de diferentes formas. Em Cuba, estudiosos fizeram e fazem investigações sobre suas tradições culturais, seus costumes e sua música, em um campo de trabalho fértil e inesgotável. No entanto, boa parte do material já produzido e utilizado para o ensino musical no país caribenho constitui um tesouro mantido a sete chaves como relíquia em escolas, universidades e bibliotecas, praticamente inacessível, e que nunca saiu da ilha. Mesmo que a presente investigação tenha tido a possibilidade de realizar visitas técnicas presenciais a regiões e instituições significativas onde muitas das raízes primárias dessa música surgiram e se desenvolveram, a pesquisa de campo em Cuba enfrentou muitas

dificuldades. Em primeiro lugar, por conta de vários tipos de limitações financeiras: foi uma atividade totalmente realizada com recursos próprios, sem nenhum apoio institucional; em segundo, por questões econômicas herdadas do antigo embargo comercial bloqueador à ilha, fator que gera toda uma série de impedimentos e dificuldades técnicas e de natureza prática: falta de acesso à internet, dificuldades de locomoção, impossibilidade de agendamento de entrevistas, aulas, visitas técnicas e apresentações, problemas de comunicação, entre outros fatores; e por fim, por todas as limitações geradas pela pandemia de Covid-19, ocorridas durante mais de 50% do período em que o processo de pesquisa e investigação foi realizada.

Essas razões transformaram a netnografia em uma importante ferramenta de busca e coleta de material para a realização de um trabalho com resultados positivos. Através da análise de vídeos *on-line*, foi possível conhecer depoimentos de artistas e personagens representativos da *salsa* do *jazz latino*, e que possuem informações importantes, valiosas e concernentes aos objetos de estudo da pesquisa. Vale ressaltar também que a música de matriz africana – não somente em Cuba, mas por todo o Caribe –, antes de qualquer coisa, é um tipo de arte difundida, prioritariamente, através da tradição oral. Por essa razão, ouvir os depoimentos de personagens diretamente relacionados ao gênero e que fizeram, viram e vivenciaram intensamente a história dessa manifestação musical certamente enriqueceu muito todo o arcabouço e a qualidade da investigação.

Na revisão do estado da arte foram levantadas cópias de livros importantes e estruturais para o desenvolvimento da pesquisa. Na área de música popular, de história da *salsa* e do *jazz latino*, por exemplo, o trabalho buscou fundamentação teórica em obras como, por exemplo, “*De lo Afro-cubano a la Salsa*”, do musicólogo e historiador cubano Olavo Alén Rodrigues; “*História Social do Jazz*”, do historiador britânico Eric Hobsbawm, “*O Jazz: do Rag ao Rock*” e “*O Livro do Jazz*”, do jornalista, escritor e produtor alemão Joachim E. Berendt; “*El Profeta de la Música Afro-caribenha*”, do antropólogo e escritor colombiano Jairo Grijalba Ruiz; “*El Império del jazz*”, do musicólogo cubano Ignacio Dias; “*La Binarización de los Ritmos Ternarios Africanos*”, do musicólogo cubano Rolando Antonio Perez Fernández; a dissertação de mestrado “*A Música na Formação de Identidade na América Latina: o Universo Afro-brasileiro e Afro-cubano*”, do etnomusicólogo e Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez; a dissertação de mestrado “*O Jazz latino de Eddie Palmieri: identidade e diálogo*”, e a tese de doutorado “*O latin jazz como processo criativo: fronteiras e encontros*”, ambas

do pesquisador Dr. Sérgio Lyra David; o banco eletrônico Kindel com o livro “*¡Caliente! Una historia del jazz latino*”, de Luc Delannoy, entre outros documentos.

Foram realizadas buscas na internet por teses e dissertações que tivessem alguma relação com o tema da investigação, assim como por artigos, textos, depoimentos, documentários e publicações virtuais de caráter científico. Também foram estabelecidos inúmeros contatos, e realizadas entrevistas com músicos e pesquisadores da área – nacionais e estrangeiros –, principalmente os que residem ou residiram na cidade de São Paulo. Para a gravação e registro de todos os depoimentos por meio digital – tanto para artistas nacionais quanto internacionais – foi utilizada a plataforma zoom de um computador Macintosh e, para a gravação de vídeos ao vivo – tanto de entrevistas como de apresentações musicais de diversas naturezas – foi utilizada a câmera de um telefone celular *smartfone*, capaz de realizar registros em gravações de qualidade satisfatória.

Ao lado disso, foram utilizados também outros tipos de fontes. Pelo fato de o movimento paulistano de música latina ter tido uma existência efêmera, e a bibliografia a respeito do tema ser bastante escassa, acreditamos ser justificável o fato de terem sido utilizados todo e qualquer tipo de material que pudesse fornecer informações relevantes e pertinentes ao objeto da pesquisa: matérias de jornais e revistas; notas escritas em contracapas de CDs, vídeos e LPs; programas de concertos; gravações realizadas em programas de rádio e televisão, e tudo mais que pudesse contribuir de alguma forma. Essas fontes existem, foram localizadas, foram acessadas, foram registradas e devidamente documentadas – atividade realizada com dificuldades e na medida do possível – mas que tornou todo o trabalho viável e exequível.

O procedimento de entrevistas seguiu um formato padrão. Em um primeiro momento, foram feitas perguntas semelhantes a todos os participantes e, em uma segunda etapa, as perguntas foram específicas e direcionadas a cada depoente em particular. Como já foi mencionado anteriormente, foi utilizada a plataforma zoom na maioria das entrevistas, o que permitiu as suas gravações em áudio e vídeo. Em alguns casos de entrevistas presenciais, só foi possível realizar a gravação de áudio através de um telefone celular *smartfone*. Foi dada muita atenção à história oral e aos dados preciosos fornecidos por testemunhas vivas nesses depoimentos em todos os campos de pesquisa. Essas informações foram tratadas com muita atenção pois são considerados como relatos de pessoas vivas e que participaram – como atores ou como espectadores – da história dessa música.

TABELA 1 – LISTA DE ENTREVISTADOS

	Nome	País de origem	Ocupação	Data da entrevista	Plataforma	Local da entrevista
1	João Donato	Brasil	Artista MPB/ Figura pública	26/05/22	Zoom Meeting	Rio de Janeiro/Brasil
2	Swami Júnior	Brasil	Violonista/ Produtor	15/02/24	Zoom Meeting	São Paulo/Brasil
3	Luiz Dellino Cardia	Brasil	Produtor/ Grupo Edwin Pitre & Son Caribe	18/02/24	Zoom Meeting	São Paulo/Brasil
4	Christiane Neves	Brasil	Pianista/ Grupo Havana Brasil	25/04/24	Zoom Meeting	São Paulo/Brasil
5	Victor Mendoza	México	Vibrafonista/ Prof. Berklee College of Music	17/06/24	Zoom Meeting	Boston/USA
6	Pedro Bandera	Cuba	Percussionista/ Grupo Batanga	27/06/24	Zoom Meeting	São Paulo/Brasil
7	Fabio Torres	Brasil	Pianista/ Trio Corrente	03/07/24	Zoom Meeting	São Paulo/Brasil
8	Guga Stroeter	Brasil	Vibrafonista/ Produtor Blén Blén Club	04/07/24	Zoom Meeting	São Paulo/Brasil
9	Dr. Sérgio Lyra David	Brasil	Saxofonista/ Grupo Lyra latina/ Pesquisador	07/07/24	Zoom Meeting	São Paulo/Brasil
10	Edepson González	Venezuela	Pianista/ Arranjador	09/07/24	Zoom Meeting	Caracas/Venezuela
11	Bernardo Hernandes	Venezuela	Arranjador/ Prof. Berklee College of Music	10/07/24	Zoom Meeting	Boston/USA
12	Ella Ponce	Panamá	Percussionista/ Compositora	12/07/24	Zoom Meeting	Cidade do Panamá /Panamá
13	Edsel Gomes	Porto Rico	Pianista/ Compositor	14/07/24	Zoom Meeting	Nova Iorque/USA
14	Jehi Son	Peru	Vibrafonista/ Timbaleiro	16/07/24	Zoom Meeting	São Paulo/Brasil
15	Roberto Pitre	Panamá	Flautista/ Grupo Edwin Pitre & Son Caribe	21/07/24	Zoom Meeting	Nova Iorque/USA

Entre artistas e pesquisadores/as cubanos/as, foram realizadas entrevistas com personas e personagens significativas como Tiburon Morales, Maria Elena Vinueza, Gerardo Pilloto, Yaima Forcelledo Hernández, Pedro Bandera, Hanser Ferrer, Pepe Cisneros, Carlos Rafael Bolívar, Yoenni Mendez Enamorado, Lady Laura Valdez, Mayelin Velásquez, Alexis Herrera, entre outros.

Entre artistas de outros países latino-americanos podem ser mencionados Victor Mendoza (México), Danilo Perez (Panamá), Ed Martines (Colômbia), Hector Martinión (Colômbia), Edepson Gonzales (Venezuela), Edsel Gomes (Porto Rico), Eguie Castrillo (Porto Rico), Gato Barbieri (Argentina sax), Jorge Dalto (Argentina), Bernardo Hernandes (Venezuela), entre outros.

Para montar o arcabouço de toda a sua estrutura e os pilares da base de sustentação, a pesquisa buscou suporte metodológico e fundamentação teórica em conceitos e princípios paradigmáticos defendidos por celebridades com especialidade e reconhecimento em seus respectivos campos de atuação. Os pesquisadores mais significativos foram:

1. Etnomusicólogos – Mantle Hood (americano), John Blacking (britânico), Alan Merriam (americano), Bruno Nettl (tcheco), Fernando Ortiz (cubano), Edwin Pitre-Vásquez (panamenho), Timothy Rice (britânico), Kazadí Wa Mukuna (africano); Robin Moore (americano);
2. Pesquisadores – Stuart Hall (britânico/jamaicano), Dulcila Cañizares (cubana); Nicolás Ramos Gandia (costa-riquenho), Rebeca Mauleón (americana), Armando Rodriguez Ruidíaz (cubano/americano);
3. Antropólogos – Anthony Seeger (americano), Edgar Morin (francês), Branislaw Malinowski (polaco/britânico), Françoise Laplantine (francês);
4. Historiadores – Peter Burke (britânico), Eric Hobsbawm (britânico), Helio Orovio (cubano), Dale Tomich (americano), Marc Bloch (francês), Sanjay Subrahmanyam (indiano); Nei Lopes (brasileiro);
5. Musicólogos – Olavo Alén Rodriguez (cubano), Angeliers Leon (cubano), Rolando Atonio Pérez Fernández (cubano); Isabelle Leymarie (francesa), Maria Teresa Linares (cubana);
6. Escritor – Alejo Carpentier (cubano);
7. Sociólogo – Pierre Bordieu (francês);
8. Especialista em gestão estratégica e gestão da complexidade – Luiz Arturo Rivas Tovar (mexicano).
9. Jornalista musical – Joachim Ernst Berendt (alemão) e César Miguel Rondón (venezuelano)

Considerado como sendo o maior parque industrial da América Latina, a capital paulista é um grande centro urbano que recebe gente e culturas de todas as partes do planeta. E é exatamente nesse ambiente de transculturação que ocorre a fusão entre a música popular brasileira e variados tipos de música latina e, particularmente, a música de origem caribenha, dentre eles o *jazz latino* e a *salsa*.

É sob essa ótica multicultural que o objeto de estudo da presente tese é analisado: uma arte plural, fértil, cheia de influências, miscigenações, transmutações, viva e em pleno desenvolvimento.

Essa característica transnacional e multicultural que está na base da formação estrutural do *jazz latino* e da *salsa* de São Paulo direcionou a investigação diretamente ao estudo realizado pelo etnomusicólogo norte-americano Mantle Hood em seu texto “O Desafio da Bi-Musicalidade”. (HOOD, 1960, pp.55-59). Na verdade, Hood lida com eventos completamente diferentes, e que tem como foco principal de estudo a música da Indonésia, em particular o gamelão das ilhas de Java e Bali. No entanto, Hood também dá atenção para o gênero *Wajang* balinês, ao exotismo da música Persa, às talas e ragas da música do sul da Índia com suas cítaras e tablas, e ao *Nagauta* e *Gagaku* japonês com seus grandes tambores *taiko*. Pode parecer um tema muito distante do assunto abordado aqui na presente tese. Só que o que realmente interessa para a pesquisa é todo o processo metodológico, bem como as várias etapas utilizadas por este importante etnomusicólogo norte-americano para fazer suas considerações a respeito desses gêneros musicais característicos do oriente. A profunda reflexão que ele faz a respeito dessas músicas orientais pode ser perfeitamente transposta e utilizada no trabalho que o presente estudo focaliza: a música de origem afro-latina que se pratica no Brasil, em especial, na cidade de São Paulo. Basta pensar nessas correntes musicais como sendo uma fusão entre a música de origem caribenha e a música popular brasileira, e repetir os mesmos artifícios e procedimentos investigativos utilizados cientificamente por Hood em seus estudos.

Segundo este pesquisador, todo estudante que pretende investigar seriamente a música de outro país necessita enfrentar o desafio de adquirir conhecimentos a respeito daquela música ou, em suas palavras, adquirir essa bi-musicalidade. No caso desse seu texto, Hood se refere a culturas orientais com características e costumes muito exóticos e diferentes aos costumes ocidentais. Sem deixar de lado outros complexos genéricos musicais de várias procedências caribenhas e latino-americanas, no caso aqui apresentado, a investigação se direciona – como já foi dito – prioritariamente à música com viés afro-latino de Cuba, Porto Rico, República Dominicana e Brasil, em particular, da cidade de São Paulo.

Tendo como objetivo compreender as diferentes condições regionais, sociais e culturais em que o *jazz latino* e a *salsa* se desenvolveram – e ainda são praticados – foram levadas em consideração as reflexões sobre distinção do sociólogo francês Pierre Bourdieu (BOURDIEU, P. 2006), que diz que as disposições constitutivas do *habitus* culto formam-se, funcionam, e são válidas apenas em um campo e na relação com um campo que é, por sua vez, um “campo de forças possíveis”, uma “situação

dinâmica” em que algumas forças se manifestam apenas na relação com determinadas disposições: é assim que as mesmas práticas podem receber sentidos e valores opostos em campos diferentes, em estados diferentes ou em setores opostos do mesmo campo.

... o *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o mundo social representado, ou seja, o espaço dos estilos de vida. (BOURDIEU, 2006, p.162).

“...o *habitus* integra o conjunto dos efeitos das determinações impostas pelas condições materiais de existência (cuja eficácia se encontra cada vez mais subordinada ao efeito da ação de formação e de informação previamente suportada à medida que se avança no tempo)”. (Idem. 2006, p.410)

“...ele perpetua um estado diferente das condições materiais de existência, aquelas de que ele é o produto e, neste caso, diferem mais ou menos das condições de sua atualização... identificada através da profissão, com todas as determinações que lhe estão associadas, tais como a influência das condições de trabalho, do meio profissional, etc.” (Idem. Ibidem,)

Pierre Bourdieu

Bourdieu enfatiza que a razão pela qual todos os indícios da maneira de implementar ou encenar, de fazer ver ou valorizar a alguma atividade – no caso a *salsa* e o *jazz latino* – dependem do contexto em que estão inseridos. As competências culturais, por serem adquiridas em campos sociais que são verdadeiros mercados onde recebem seu valor, são solidárias a estes espaços de compra e venda de produtos, e todas as lutas em prol da cultura têm como pretexto a criação de uma situação que seja mais favorável aos produtos que trazem a marca, as maneiras de uma classe particular que tenha as melhores condições de aquisição, ou seja, de um determinado mercado (BOURDIEU, P. 2006, pp.91,92). Talvez esse fato ajude a explicar a razão pela qual o *jazz latino* e a *salsa* não tenham no Brasil uma aceitação tão grande como a que acontece em países de língua e tradições hispânicas da América Latina, e mesmo de outras partes do mundo.

Para um bom entendimento de todo o processo histórico que trouxe e mantém a *salsa* e o *jazz latino* no Brasil – especificamente na cidade de São Paulo – a investigação tomou como parâmetros para serem aplicados na pesquisa sobre esse

gênero musical, os elementos fundamentais já mencionados e indicados pelo historiador Marc Bloch em seu método histórico/comparativo (BLOCH, M. 1998, p. 121).

Seguindo essa ideologia de fazer comparações entre a música praticada em diferentes localidades – em particular São Paulo, Cuba e Nova Iorque – a pesquisa também buscou apoio na antropologia funcionalista do etnólogo e antropólogo polaco-britânico Bronislaw Kasper Malinowski. Para ele, um sumário em quadro deve ser sempre exibido de forma que, num olhar rápido, o leitor possa avaliar com precisão o grau de conhecimento pessoal do autor sobre os fatos que descreve¹⁷. Na etnografia de Malinowski o autor é simultaneamente o seu próprio cronista e historiador (MALINOVSKI, B. 1978, p.19). Embora as fontes sejam acessíveis, elas são também facilmente dúbias e complexas. Não estão materializadas em documentos fixos e concretos, mas na memória de homens vivos. Para o etnógrafo existe uma grande distância entre a coleta do material e a publicação dos resultados. Malinowski diz que o sucesso do etnógrafo só pode ser obtido através de uma aplicação sistemática e paciente de um determinado número de regras de bom senso e de princípios científicos bem definidos, e não através de qualquer atalho miraculoso que leve aos resultados desejados sem esforço ou problemas¹⁸. Os princípios do método de Malinowski que a pesquisa sobre a *salsa* e o *jazz latino* paulistano procurou observar podem ser agrupados em 3 itens principais (MALINOVSKI, B. 1978, p.21):

1. O investigador deve guiar-se por objetivos verdadeiramente científicos, e conhecer as normas e critérios da etnografia moderna;
2. O investigador deve providenciar boas condições para o seu trabalho (viver efetivamente entre os nativos); o etnógrafo deve buscar relacionamentos reais e verdadeiros com a comunidade pesquisada;
3. O investigador deve recorrer a um certo número de métodos especiais de recolha, manipulando e registrando suas provas. O pesquisador deve se “misturar” completamente com a comunidade pesquisada. Cada vez que se passa algo dramático ou importante é essencial investigá-lo no momento em que ocorre. Compartilhar e partilhar do dia a dia da comunidade estudada é condição prévia e fundamental para que o pesquisador possa realizar com êxito o trabalho de campo.

¹⁷ Quadro apresentado em nosso mapa mental na página 36.

¹⁸ Na medida do possível a investigação procurou se ater a regras de bom senso e de princípios científicos bem definidos, bem como a uma postura ética, moral e honesta.

Além dos tópicos de registro etnográfico elencados por Malinowski, a nossa atividade presencial com “olho no olho” – em trabalho de campo realizado pela presente investigação, e da tentativa de “se misturar” com os personagens “emic” da pesquisa – a procura de material para análise, vai de encontro também ao princípio de Françoise Laplantine a respeito da função de um etnólogo que diz que, a partir de sua descrição etnográfica, se busca estabelecer relações entre a visão, o olhar, a memória, a imagem e o imaginário, o olfato, a forma e a linguagem, fazendo assim emergir a verdade a respeito de um determinado evento ou fato histórico – no caso, apresentações ou registros de acontecimentos musicais que tenham alguma relação direta ou indireta com a *salsa* e com o *jazz latino*.

Na atividade presencial, a testemunha ocular do “hoje, aqui, e agora”, passa por um momento de total deslumbramento e perplexidade: um verdadeiro “susto” ocasionado por culturas diferentes da nossa, e que vai provocar uma modificação do nosso olhar a respeito do fenômeno analisado. De acordo com Laplantine, a etnografia nos faz viver e sentir – através de um registro escrito – a realidade da cultura estudada: é possível compreender como os personagens dessa sociedade sentem, percebem e praticam sua atividade – no caso, o *jazz latino* e a *salsa*. A partir de uma interação direta com esses personagens ocorre uma verdadeira integração entre o observador e o campo de observação. E é a partir dessa integração que o etnólogo faz sua descrição etnográfica com o objetivo de transmitir a seus leitores todas as suas impressões a respeito do que presenciou, viu, ouviu e sentiu. A partir desses conceitos de Laplantine foram realizadas descrições de atividades musicais e culturais observadas na pesquisa de campo realizada na presente investigação, tanto em cidades cubanas, como em Nova Iorque e Nova Orleans, nos Estados Unidos e, principalmente, em São Paulo.

“A descrição entra em conflito permanente com a narração da qual ela para o curso. Enquanto que esta última é dinâmica, tempo, movimento, desenvolvimento de uma intriga no seio da qual evoluem personagens, a descrição demora, para na imagem, concentra sua atenção sobre um dado momento, sobre um lugar preciso, sobre um episódio decisivo. A descrição seria da ordem da contemplação enquanto que a narração, que pode muito bem consistir numa série de descrições articuladas no movimento da temporalidade, é, quanto a ela, decididamente do lado da ação” (LAPLANTINE, F. 2004, p.34/35).

Françoise Laplantine

A melhor maneira de se aprender a falar uma língua – no caso a linguagem vocal e instrumental hispânica da música afro-caribenha – é convivendo e interagindo cotidianamente com artistas que já falam aquela língua: que já sejam do ramo, que preferencialmente sejam “emic”, que tenham traquejo, que tenham “sotaque”, sejam eles nativos ou não. É refletindo sobre qual a melhor maneira de interagir com esses músicos: qual o tipo de fraseado, qual tipo de harmonia, em qual clave estão tocando, qual tipo de acompanhamento rítmico/melódico se presta melhor a cada situação, qual tipo de improvisação funciona melhor, entre outros detalhes. É sentindo qual é a necessidade dos músicos que produzem aquele tipo de música e de que forma podemos dar a nossa contribuição para a melhoria daquela sonoridade.

Passar a fazer uma música com a qual não estamos habituados e que não faz parte da nossa rotina exige – pelo menos nos primeiros momentos – perseverança, trabalho intelectual, e muito esforço físico. Foi pensando em tudo isso que foi mantida, ao longo da pesquisa, a recomendação sugerida por Malinowski de se “misturar” com os integrantes do meio pesquisado para poder compreender a cultura daquele povo, bem como de que maneira aquele nicho musical planeja, estuda, programa, e realiza a sua música. O processo de aprendizagem é semelhante ao da milenar arte marcial chinesa conhecida como *Tai Chi Chuan* – considerada uma espécie de meditação em movimento – e que se aprende através da imitação aos movimentos realizados por algum grande mestre: na música esse processo é semelhante. No *jazz latino* e na *salsa*, por exemplo, mesmo que o músico não venha do local de onde aquela música se origina, a linguagem também pode ser absorvida e assimilada através da transcrição de solos, da audição de muita música do mesmo gênero, da observação a artistas consagrados dentro daquele estilo, e no estudo metódico de exercícios técnicos, práticas estas que o autor do presente trabalho vem repetindo rotineiramente ao longo dos anos desde seu ingresso nesse universo sonoro, tendo jazzistas latinos consagrados como paradigmas estéticos, entre eles Michel Camilo, Cal Tjader, Víctor Mendoza, Tito Puente, Chucho Valdez, Gonzalo Rubalcaba, Gary Burton, Chick Corea, Arturo Sandoval, Bobby Hutcherson, Alfredo Rodríguez, Edwin Pítre-Vásquez, Paquito D’Rivera, Roy Ayers, Milt Jackson, Joe Pass, entre muitos outros.

Certamente uma das maiores dificuldades e impedimentos que a *salsa*, o *jazz latino* e a pesquisa acadêmica a seu respeito encontram por toda a América Latina – particularmente no âmbito das universidades – é o próprio campo de investigação, seja pelo pequeno interesse que essa música desperta nos círculos acadêmicos, seja

pelas características específicas da sua investigação musical em cada país. A própria palavra jazz pode ter um grande número de significados para países distintos do continente latino americano, e mesmo dentro do próprio país. Abordagens muito diferentes podem incluir tradições musicais também completamente distantes e bastante distintas.

Falar sobre identidade como atributo musical inevitavelmente relaciona essa música de forma direta aos Estados Unidos, por ter sido esta a sua origem histórica, e por ter esse império contemporâneo oferecido e imposto, como potência colonial, modelos sonoros para outros países. A pesquisadora Berenice Corti considera a identidade ou como um processo de construção simbólica que se implanta, ou como um discurso mascarado, e que funciona nada mais do que como significante de uma identidade cultural. Sobre outro ponto de vista, sentidos de identidade que não sejam necessariamente narrativos, também são produzidos dentro das práticas musicais, e enraizados com os discursos musicais. Dessa forma, as identidades assim criadas e sujeitas a essas práticas narrativas, sonoras e performáticas são produtoras diretas de uma significação facilmente representada, e sempre bem posicionada de forma estratégica com o poder da performance musical. As identidades devem ser consideradas como processos de produção de sentido de identidade que nacionalizam, determinam raça e território das identidades sociais analisadas – no caso, o círculo musical de *salsa* e *jazz latino* existente na cidade de São Paulo (CORTI, B. 2018, p.18).

A música é um meio que pode fornecer diferentes elementos que se utilizam para a construção de identidades sociais. Isso faz repensar os sentidos de identidade que são construídos ao redor de conceitos de nação e territorialidade, fato que também pode ser associado ao *jazz* da região. Esses são os fatores que funcionam como legitimadores de certos tipos de música para que pudessem ser consideradas como *jazz* dentro dos Estados Unidos e que, por sua vez, invalidam outros tipos de música que sejam de fora das fronteiras territoriais norte-americanas a possuir essa nomenclatura. Dessa forma, o *jazz* do Caribe, dos caribenhos, e de toda música criada por latino-americanos, não é *jazz*, e sim, *jazz latino*. Assim, essa é uma música que veio para o Brasil, e que – ao lado de outras correntes musicais jazzísticas – deu origem ao *jazz* que aqui se pratica, principalmente na cidade de São Paulo (CORTI, B. 2018, p.19).

Além da *salsa*, o estilo de *jazz* a que esse trabalho se direciona é, portanto, o *jazz latino paulistano*, e todas as suas influências originárias, em particular o da música de origem afro-caribenha. Contudo, é importante que o leitor compreenda que, além dos complexos genéricos de origem afro-caribenha e seus desdobramentos, gêneros musicais de outras regiões do Caribe e de todo o Continente Americano também integram o escopo musical que compõe todo o complexo da música afro-latina. Por essa razão, embora os gêneros cubanos, a *salsa* como um todo, e o *jazz latino* internacional sejam a prioridade nessa pesquisa sobre correntes musicais que influenciaram diretamente a música de origem hispânica que se faz em São Paulo, a presente investigação ficou atenta e observou pontos de vista de diversos autores que analisam a música caribenha de outras regiões, de outros países, por diferentes ângulos, sob diferentes aspectos e abordagens.

No Brasil, o compositor Acácio Piedade acredita que o conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente interconectados, constituem o sistema regulador musical de uma comunidade específica. O *jazz* que se pratica no Brasil é constituído por uma mistura de regionalidades diretamente vinculadas ao *jazz* norte-americano. No entanto, mesmo que o discurso de jazzistas brasileiros possua sua identidade “nacionalista” tradicionalmente conhecida como “brazuca”, essas identidades se identificam com correntes de *jazz* norte-americano, tais como a “*fusion*” ou o “*ECM*”. Esse foi um critério de seleção para qual tipo de *jazz* a investigação deveria direcionar suas análises e fazer suas considerações (CORTI, 2018, p15).

Ao longo do trabalho, as epistemologias do *jazz latino* e da *salsa* como verdadeiros sistemas musicais complexos (MORIN, E. 2005) em contínua transformação foram sistematicamente sendo atualizadas. Foi dada também muita atenção ao surgimento de quaisquer novas fontes de informação, novos artigos e vídeos, novas teses, novas descobertas, novas dissertações e/ou possibilidades de novos contatos que – de alguma forma – viessem a enriquecer, elucidar, contrariar, se opor, divergir, modificar ou ampliar o espectro de visão do autor da tese, contribuindo positivamente com o bom resultado da pesquisa. Também se manteve sempre presente a disponibilidade de serem realizadas alterações de planejamento não previstas inicialmente e que porventura se fizessem necessárias para que o bom andamento do projeto ocorresse de forma ininterrupta e eficiente.

Em relação à Universidade Federal do Paraná (UFPR) – instituição que aprovou a realização da presente tese de doutorado – mesmo se tratando de uma

escola que tem sua sede localizada em outra cidade e outro estado, a sua escolha se deu pela existência da linha de pesquisa relacionada ao tema da investigação em sua grade curricular, bem como pela presença do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vasquez, um especialista no assunto – tanto na prática como na teoria – que tem residido e atuado no Brasil nos últimos quarenta anos e que também é, além de músico intérprete da *salsa*, o orientador do presente trabalho.

A virtualidade imposta pela pandemia de covid 19 permitiu que todos os créditos de matérias obrigatórias exigidas fossem cumpridos à distância durante os primeiros anos do curso – que aconteceram entre 2021 a 2023. A escrita da tese, por sua vez, não exigiu presença física em Curitiba devido ao fato de a cidade de São Paulo – além das visitas técnicas realizadas à ilha de Cuba, Nova Iorque e Nova Orleans – serem os locais onde o objeto da pesquisa acontece e ter sido o principal cenário de sua história.

b) Pesquisa bibliográfica e documental

Em um primeiro momento, por conta da pandemia de covid 19, praticamente toda a busca por material de pesquisa bibliográfica e documental utilizado na presente investigação foi realizado de forma virtual, tendo sempre como objetivo o levantamento de informações obtidas cientificamente a partir de fatos empiricamente comprovados, e seguindo sempre uma mesma metodologia. Esses fatos obrigatoriamente precisavam estar – de forma direta ou indireta – relacionados ao foco da pesquisa e, de alguma forma, deveriam colaborar com a criação de uma epistemologia e um estado da arte do *jazz latino* e da *salsa* de origem caribenha existente até a atualidade.

O caráter transdisciplinar que promove o diálogo e a constante troca de informações preciosas com outras disciplinas – característica essencial da Etnomusicologia dialógica – permitiu o contato com produções acadêmicas e científicas relacionadas a outras áreas do conhecimento, como, por exemplo, registros de fontes históricas e sociológicas, e até mesmo a utilização técnica do método LART de elaboração de tese, que é um trabalho direcionado a estudos em outras áreas de pesquisa. Essa flexibilidade metodológica enriqueceu e contribuiu muito para o bom resultado da investigação.

Em um segundo momento – já em uma nova etapa, dentro do período de quatro anos em que o doutorado foi realizado –, a diminuição dos riscos à saúde oferecida pela vacina da Covid-19 proporcionou a possibilidade da realização de viagens técnicas internacionais para Cuba – Havana, Santiago de Cuba, Matanzas, Guantánamo, Baracoa, Varadero – e para os Estados Unidos – Nova Iorque, Boston e Nova Orleans. Consequentemente, foi possível a realização de pesquisas de campo em locais significativos e visitas presenciais a bibliotecas e outras fontes de informação importantes. A soma de todos esses fatores reuniu o alicerce estrutural da pesquisa e proporcionou a base para reflexões transitórias e conclusões.

c) Fontes bibliográficas, fonográficas e digitais

O material utilizado como fonte bibliográfica, fonográfica e digital para o desenvolvimento da presente investigação tem sido recolhido ao longo de quase 30 anos de pesquisa e atuação na área do *jazz latino*, da *salsa*, e no universo da música latina, dentro e fora do Brasil.

Durante o período de realização do doutorado (2021/2024), foi feita a seleção e a sistematização de todo esse material já coletado:

- Fontes bibliográficas – teses, dissertações, artigos, livros, métodos, capas e contracapas de CDs e LPs, reportagens de jornais e revistas especializadas, anotações em sala de aula, apostilas;
- Fontes fonográficas – CDs, LPs, registros em vídeo e áudio de entrevistas e depoimentos de personas e personagens (gravações pré-existentes, e produções pessoais realizadas especificamente para a presente pesquisa), trabalhos estes que foram, posteriormente, transcritos, analisados, corrigidos e digitalizados;
- Fontes digitais/netnografia – publicações da internet, *blogs*, Google, *sites* especializados, grupos virtuais relacionados ao assunto, vídeos do YouTube, plataformas digitais de música, mp3 e mp4 de gravações de áudio e vídeo.

Os vídeos realizados para o projeto – bem como o material pré-existente na internet – forneceram informações importantes sobre eventos relacionados, direta ou indiretamente à *salsa*, ao *jazz latino*, à música de origem caribenha, e suas histórias. Foram realizadas gravações de performances em vários locais onde esse tipo de música acontece – em Cuba, Nova Iorque, Nova Orleans e São Paulo.

A etnografia e a respectiva etnologia de manifestações populares em que o *jazz latino* ou a *salsa* de origem caribenha/novaiorquina fossem destaque nesses lugares – e em que fosse possível acompanhar presencialmente e fazer os devidos registros e análises – foram essenciais para uma real compreensão da essência desse fenômeno musical em seus locais de origem.

Além de toda essa documentação fundamental, houve também o acréscimo de novos textos fornecidos pelo orientador que foi alimentando continuamente o projeto e que, pelo caráter didático e investigativo das obras sugeridas, bem como pela relevância do conjunto de ações de seus respectivos autores, expandiram e fortaleceram a fundamentação teórica do trabalho. Ao mesmo tempo, houve também um grande esforço pela busca de qualquer outro tipo de fonte que, de alguma forma, pudesse somar, fomentar ou enriquecer as perspectivas da pesquisa, fornecendo informações novas a respeito do tema.

A netnografia (KOZINETS, R. V. 2014) e toda a pesquisa de fonte digital tiveram um papel preponderante para o sucesso da investigação. Por duas razões, o trabalho de campo apresentou duas grandes dificuldades. Primeiro, como já foi mencionado, a pandemia de Covid-19 – que aconteceu durante mais de 50% do período de realização do doutorado (2021/2022) – impôs restrições muito prejudiciais ao início do trabalho, tanto no que diz respeito à dificuldade de uma atuação presencial efetiva junto aos campos de pesquisa relevantes, quanto à impossibilidade de contato direto com seus membros atuantes. Em segundo lugar, a disparada da inflação e os preços abusivos de passagens aéreas no Brasil e hospedagens no exterior inviabilizaram a locomoção da forma ampla e mais regular como havia sido idealizada no princípio do projeto.

Toda essa atividade de coleta e organização de materiais de pesquisa referentes ao estudo da Etnomusicologia, da História da Música, da Organologia, da Sociologia e da Antropologia, de forma direcionada ao tema da investigação, contribuiu significativamente para a elaboração do estado da arte e da epistemologia do *jazz latino* e da *salsa* dentro do recorte temporal que a pesquisa se propôs a investigar (décadas de 1990/2000 aproximadamente), relacionando o que essa música representa ou no que ela, de alguma forma, influenciou as correntes de música popular brasileira – em especial da música paulistana – proporcionando todo o alicerce e a fundamentação teórica da presente investigação.

Metodologicamente, a principal proposta do trabalho é a de estabelecer elos de conexão real entre a música com linguagem e sotaque de origem latino/caribenha com a música brasileira, apontando evidências incontestáveis de sua presença estrutural na cultura musical do país, a partir do conceito de *clave* e das suas sonoridades e intencionalidades musicais. Para tanto, a investigação partiu das seguintes premissas, buscando documentação científica, estatísticas e materiais que fornecessem respostas para os seguintes questionamentos:

O Brasil tem suas Claves? O Brasil sempre teve suas Claves? Em quais músicas existem Clave no Brasil? Por que o Brasil tem suas Claves? Pode-se afirmar que, de fato, exista uma linguagem paulistana para a *salsa* e o *jazz*, em especial para o *jazz latino (latin jazz)*?”

d) Referencial teórico

A sistematização do material de pesquisa, do estado da arte, e de toda a epistemologia relacionada ao *jazz latino* e à *salsa* de origem caribenha, recolhido e selecionado através de atividades realizadas durante os quatro anos do programa de doutoramento da Universidade Federal do Paraná (UFPR) – busca, definição e aprimoramento do tema, levantamento de material escrito sobre o assunto através de etnografia e sua respectiva etnologia, entrevistas, pesquisas de campo, aulas particulares, cursos e transcrições – deu corpo e embasamento estrutural ao referencial teórico que sustenta o presente trabalho de forma consistente.

A pesquisa mantém o foco na inter-relação existente entre os espaços onde ocorrem as atividades artístico/musicais relacionadas ao *jazz latino* e à *salsa* – a cena musical, as personas e os personagens envolvidos, direta ou indiretamente, com essas atividades, e as consequências sociais resultantes dessa inter-relação. Por toda essa interação transdisciplinar de conceitos históricos, sociológicos, antropológicos e artístico-musicais, a Etnomusicologia dialógica é, sem dúvida, a corrente de pensamento que se relaciona diretamente com o objeto da investigação.

Por se tratar de uma forma de arte cujo conteúdo e toda a sua epistemologia serem transmitidos de forma oral – prioritariamente – as entrevistas, os depoimentos pessoais, e as audições de vídeos e áudios tiveram um papel fundamental na construção de todo o conteúdo que constitui o referencial teórico e a própria estrutura da pesquisa. No entanto, as informações obtidas através de leituras, fichamentos e

processamentos de livros, teses, dissertações, revistas e artigos aos quais foi possível o acesso, também enriqueceram a investigação de forma significativa e substancial. A somatória destes dois tipos de fontes para a coleta de material – oral e escrita – contribuiu efetivamente para se chegar a um bom resultado final, em um trabalho com uma fundamentação teórica sólida e consistente.

A pesquisa, a análise e a reflexão feita em cima de trabalhos internacionais semelhantes que também têm o *jazz latino* e a *salsa* como objeto de estudo nos levaram a elaborar um texto realista, coeso, escrito em português, e condizente com a história e as realidades sociais dessa música de origem latino/caribenha, e suas refletividades no Brasil e na música popular brasileira.

- Olavo Alén Rodríguez – *De Lo Afro-cubano a La Salsa* (1992);
- Lady Laura Valdez – aula particular (vídeo, 2021);
- Rebeca Mauleón – *Salsa Guidebook* (1993);
- César Miguel Rondón – *El Libro de La Salsa* (2008);
- Nicolás R. Gandía – *História de La Salsa, desde las raíces hasta 1975* (1975);
- Rolando. A. P. Fernández - “*La Binarización de los Ritmos Ternários Africanos*”;
- Fernando Ortiz – *Los Instrumentos de La Musica Afrocubana* (1995)
- Radamés Giro – *Panorama de La Musica Popular Cubana* (1993,1995,1998);
- Helio Orovio – *Diccionario de la Música Cubana* (1992);
- Dulcila Cañizares – *La Trova Tradicional Cubana* (1992);
- Larry Crook – *A Musical Analysis of the Cuban Rumba* (1982);
- Argeliers León – *Música Folklórica Cubana* (1964);
- Edwin Pitre-Vásquez – *A Música na formação da identidade na América Latina: o universo afro-brasileiro e afro-cubano* (2000).
- Sérgio Lyra David - *O Jazz latino de Eddie Palmieri: identidade e diálogo* (2014), e *O latin jazz como processo criativo: fronteiras e encontros* (2019).

e) O campo de pesquisa na Etnomusicologia

A presente investigação tem como objeto central de pesquisa os gêneros de música afro-latina e afro-caribenha – em especial os complexos genéricos cubanos – que, ao fundirem tradições musicais de vários países do continente latino-americano – constituem o *jazz latino* e a *salsa* nova-iorquina de origem caribenha, correntes

musicais que, embora já tenham sido comprovadamente aceitas e bem recebidas pelo público brasileiro, nunca encontraram respaldo significativo de políticas públicas por parte de nenhuma instância governamental (seja federal, estadual ou municipal); de um amplo trabalho de divulgação e distribuição de seus conteúdos por parte de qualquer setor da mídia especializada, da mesma forma que ocorre com outros gêneros musicais estrangeiros, tais como o *rock* ou o *blues*; ou do real interesse, encorajamento significativo e suporte financeiro das grandes corporações de *marketing* que promovem e patrocinam o mercado cultural do País, em particular das empresas que atuam no campo da música popular.

Ao lado disso, as instituições de ensino e pesquisa nacionais – incluindo praticamente todas as grandes universidades e escolas de música – também nunca promoveram ou verdadeiramente se interessaram pelo *jazz latino* ou pela *salsa* caribenha, e insistem em dar as costas a essas correntes musicais já tão difundidas pelo mundo, incluindo praticamente todos os países do continente latino-americano, no qual o Brasil também se insere. Quase que se poderia imaginar alguma antiga “reminiscência do Tratado de Tordesilhas” no campo musical onde, traçado um meridiano dividindo o continente sul-americano ao meio, a parte oriental seria formada apenas pelo Brasil, onde o *jazz latino* e a *salsa* praticamente não existem – e a parte ocidental com os demais países de língua hispânica, que têm a prática desses tipos de música muito bem disseminados e estabelecidos dentro de suas rotinas musicais e seus costumes tradicionais.

O bloqueio que se faz, no Brasil, em relação à essas correntes musicais causa muita estranheza exatamente pelo fato dessas formas de música serem tão difundidas mundo afora como gêneros musicais de alto consumo. A indústria fonográfica voltada ao mercado em expansão de música latina movimentava milhões de dólares todos os anos. Grande exemplo disso é a crescente atenção dada ao prestigiado evento internacional *Latin Grammy Award*, o “famoso” *Grammy Latino*, que premia os artistas internacionais de maior destaque no cenário mundial.

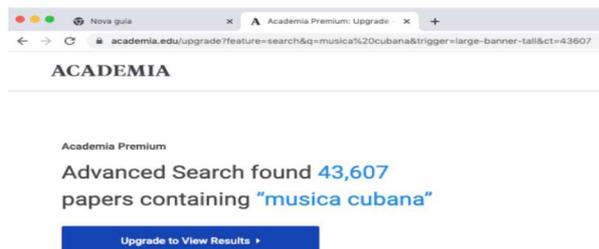
O Prof. Pitre-Vásquez (2000) afirma que “a *salsa* é uma inovação da música do Caribe em Nova Iorque” que aconteceu nas décadas de 1960 e 1970 e, posteriormente, se expandiu para vários países do mundo. Partindo desse princípio, os gêneros *jazz latino* e principalmente a *salsa* como sistemas musicais complexos (MORIN, E. 2005) podem ser considerados exemplos dos dois tipos existentes do que

Eric Hobsbawm chama de “tradição inventada” e que se transformaram em uma produção em massa.

As invenções foram realizadas oficialmente e não oficialmente, sendo as invenções oficiais – que podem ser chamadas de “políticas” – surgidas acima de tudo em estados ou movimentos sociais e políticos organizados, ou criadas por eles; e as não oficiais, que podem ser denominadas “sociais” – principalmente geradas por grupos sociais sem organização formal, ou por aqueles cujos objetivos não eram específicos ou conscientemente políticos, como os clubes e grêmios, tivessem eles ou não também funções políticas. Grupos sociais, ambientes e contextos sociais inteiramente novos, ou velhos, mas inteiramente transformados, exigiam novos instrumentos que assegurassem ou expressassem identidade e coesão social, e que estruturassem relações sociais. (HOBSBAWN, 2008, p.271).

Exemplo nítido dessa difusão mundial do *jazz latino* e da *salsa* pode ser observado em uma pesquisa virtual recente, realizada em 26 de fevereiro de 2023, no site academia.edu, que aponta uma informação muito impactante: existem 43.607 artigos publicados a respeito da música tradicional de Cuba, berço desses gêneros musicais caribenhos:

FIGURA 4 - PESQUISA VIRTUAL



Fonte: <https://www.academia.edu/upgrade?feature=search&q=musica%20cubana&trigger=large-banner-tall&ct=43607> acessado em 26/02/23

Outra prova incontestável do total descrédito e desinteresse dado a essas correntes musicais pelas instituições de ensino e pesquisa brasileiras em pleno século 21, décadas após seu surgimento e muita investigação já ter sido realizada na área em outros países, é o fato de a presente tese – “A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano – 1990/2025” – ser, na verdade, um dos primeiros trabalhos acadêmicos escritos em português e diretamente relacionados ao assunto no Brasil.

Essa realidade nos dá a certeza de que esse gênero musical de origem prioritariamente hispano-africana, fértil, variado, cheio de lendas, mitos e ritos, em constante processo de mutação, de transformações profundas, de hibridismos e miscigenações culturais, de infinitas possibilidades artísticas e sociais, mas

praticamente intacto e inexplorado no país, oferece um vasto campo de pesquisa científica e de incalculáveis possibilidades comerciais a serem desenvolvidas e ainda muito exploradas. Acreditamos que a indiferença brasileira dada ao *jazz latino* e à *salsa* caribenha aconteça devido a algumas razões principais, tanto nas instituições acadêmicas, quanto no mercado fonográfico e na indústria de produção cultural.

Em primeiro lugar, em razão do bloqueio comercial imposto a Cuba pela ditadura militar durante as décadas de 1960 e 1970, anos que precederam a Revolução Cubana de 1959 e que coincidiram justamente com o período de surgimento e desenvolvimento dessa música de origem prioritariamente cubana em Nova Iorque, música essa que passou a ser conhecida internacionalmente como *salsa*.¹⁹ Essa restrição, de caráter eminentemente político, impediu a entrada da cultura de Cuba e dos elementos seminais desse gênero musical no Brasil. É curioso que, nos Estados Unidos, também tenha sido imposto o embargo comercial à ilha e ao ferrenho regime ditatorial de Fidel Castro. No entanto, os americanos bem acolheram as comunidades latinas e souberam aproveitar, estimular e promover suas tradições culturais e musicais. Prova disso é que a *salsa* é uma música cuja origem seminal veio de Cuba, mas que foi criada e desenvolvida em Nova Iorque pela união de músicos cubanos refugiados, porto-riquenhos e americanos, como já foi mencionado anteriormente. No Brasil, mesmo após a chegada da democracia, em 1985, os partidos de centro e de extrema-direita que continuaram a governar o país por décadas mantiveram excluídos, por longo tempo, até um momento bastante recente, tudo o que viesse da ilha caribenha e do regime “comunista” cubano, incluindo sua música.

Em segundo lugar, vem o problema da língua.²⁰ Por conta de sua origem hispano-africana, a *salsa* é uma música tradicionalmente cantada em espanhol. Isso dificulta muito a absorção de seus conteúdos por parte das camadas mais populares, que geralmente formam o grande mercado consumidor de música popular no Brasil. Por não conseguir compreender perfeitamente o significado das letras, esse público não se interessa muito pelo gênero e o descarta, fator que tira completamente seu poder de atração comercial.

¹⁹ O jazz latino já existia desde os anos 1940/50, mas sem grande projeção no Brasil.

²⁰ O jazz latino é um gênero de música instrumental. No entanto, ele geralmente é praticado por músicos que vem da escola e tocam salsa e, portanto, sofreram os mesmos tipos de bloqueios e impedimentos.

Em terceiro lugar, a questão do preconceito contra latinos, já há muito tempo incutido no espírito dos brasileiros, por conta de conflitos territoriais passados, bem como por disputas esportivas. Isso trouxe uma espécie de menosprezo à cultura de povos de língua hispânica no País, que só será superado ao longo do tempo, através de processos educativos lentos e graduais, aproximações políticas, atividades culturais atrativas e atitudes conscientes de resistência social.

Se, por um lado, o fato de praticamente ainda não existirem, no Brasil, pesquisas direcionadas especificamente à *salsa* caribenha – em particular, à música de origem afro-caribenha – abre um gigantesco campo de investigação científica a respeito do assunto, por outro, existe uma grande deficiência de fontes de informação. Mesmo em bibliotecas nacionais de prestígio, é muito difícil se encontrar material para esse tipo de averiguação sistemática. Na Universidade de São Paulo (USP), por exemplo, tida como a maior universidade da América Latina em atividade, surpreendentemente não existe, até o presente momento, material consistente catalogado sobre o *latin jazz* e a *salsa* no acervo de suas bibliotecas.

Em Cuba – berço da *salsa afro-caribenha* –, existem livros preciosos sobre o tema. No entanto, além de esses livros não serem digitalizados, eles são guardados trancados dentro de escolas e bibliotecas de forma restritiva, sendo acessíveis apenas presencialmente. A pandemia e o alto custo das passagens aéreas internacionais, bem como da estadia em terras estrangeiras, dificultaram muito o acesso a esses documentos durante o período de realização do doutorado.

Outra circunstância que se tornou grande obstáculo no processo foi o fato de a comunicação virtual com Cuba ser bastante restrita. Mesmo em Havana, capital do país, não é todo lugar que possui um computador de fácil acesso ou mesmo alguém disponível a colaborar com a busca por material de pesquisa. Todos esses fatores reunidos dificultaram bastante a fluência da pesquisa e transformaram a netnografia na ferramenta mais viável e poderosa para a colheita de informações confiáveis. Esse recurso técnico e investigativo permitiu à pesquisa ter acesso a vídeos e artigos importantes, material este que viabilizou a seleção objetiva, bem como a coleta de dados imprescindíveis à realização de análises estatísticas coerentes, e que contribuíram com o aprofundamento do trabalho. Esse é um dos grandes problemas em se investigar um gênero musical estrangeiro de difícil acesso e que nunca foi profundamente explorado no Brasil, fator que transformou esta investigação em uma aventura árdua e exaustiva, mas também muito excitante e desafiadora.

Sobre o desenvolvimento de uma investigação científica, antes de qualquer outra coisa, é de fundamental importância para a credibilidade da pesquisa etnomusicológica, que o investigador atue em estado de total imersão em seu campo de estudo, e que apoie seus argumentos com evidências objetivas, verdadeiras e absolutamente incontestáveis.

A objetividade parece ser uma condição *sine qua non*, evidente e absoluta, de todo o conhecimento científico. Os dados nos quais se baseiam as teorias científicas são objetivos: pelas verificações, pelas falsificações, e isso é absolutamente incontestável. A objetividade é uma coisa absolutamente certa. Ela é determinada por observações e verificações concordantes. Para serem estabelecidas, essas observações e essas verificações precisam de comunicações intersubjetivas. Mas é evidente que essas comunicações são feitas num meio, no centro do que se pode chamar de comunidade científica. (MORIN, 2005, p.40)

O investigador etnomusicólogo precisa conhecer e dominar profundamente todas as características técnico-artísticas do evento musical estudado – melodia, harmonia, ritmo, contraponto, forma, questões estilísticas, questões estéticas, história e organologia; as características sociais e culturais da comunidade que a pratica – suas definições ideológicas, religiosas e políticas; seus anseios, suas necessidades e, acima de tudo, ter a compreensão absoluta de todo o sistema cognitivo de signos e significados que esse fenômeno musical representa para essa comunidade. Para realmente compreender todos os aspectos inerentes a essa significação, o investigador precisa se inserir dentro daquela comunidade, se ambientar com o campo de estudo, se apoiar em todas as técnicas de pesquisa disponíveis – etnografia, etnologia, gravações de áudio e vídeo, entre outros tipos de ferramentas e recursos –, conceitos, metodologias e teorias que sejam verdadeiras, comprováveis e, direta ou indiretamente, relacionadas ao objeto de estudo, compreendendo e respeitando todas as suas regras fielmente e, assim, poder realizar seus registros de forma coerente e científica.

Nettl aponta que deve existir uma relação mútua entre o pesquisador e a comunidade pesquisada para que se consiga registrar e desvendar as bases que regem aquela comunidade em si. O trabalho do etnomusicólogo foca então em traduzir códigos musicais e extramusicais que estão implícitos e explícitos na linguagem verbal e não verbal, e transformá-los de forma objetiva para explicar e refletir sobre algo que estava em um estado subjetivo. O grande problema que os etnomusicólogos encontram em suas pesquisas é como deve ser feita a tradução desses códigos, de forma que possa criar um sistema de representações estruturadas como forma de decodificar e recodificar determinada manifestação cultural. (ALVES, 2021, p.26).

A investigação foi fundamentada em informações cientificamente comprovadas para ser possível chegar a uma reflexão crítica, criteriosa e aprofundada. Partindo do princípio de que a música de origem caribenha constitui, de fato, um sistema de extrema complexidade, foram tomados como base conceitos e teorias já consolidadas pela Etnomusicologia dialógica, fazendo uso de dados quantitativos e qualitativos obtidos prioritariamente em textos de autores consagrados. Dessa forma, a investigação se apoiou em teses, dissertações, livros científicos, artigos e revistas especializadas, bem como em vídeos, palestras e depoimentos de autores conceituados e personalidades da área.

Para o etnomusicólogo e professor norte-americano Timothy Rice (2014), por exemplo, Etnomusicologia é o estudo do porquê e como seres humanos são musicais. Essa definição coloca a Etnomusicologia entre as ciências sociais, as humanidades e as ciências biológicas dedicadas a entender a natureza da espécie humana em toda a sua diversidade biológica, social, cultural e artística. Segundo Rice, música precisa ser estudada como um todo, em sua extensão geográfica e histórica. Etnomusicólogos estudam música sem nenhum tipo de preconceito. Pelo contrário, eles assumem que “seja lá onde humanos produzam e escutem música com devoção e atenção, então alguma coisa importante e digna de estudo está acontecendo”. (RICE, T.,2014) p.1)

“Musical” não se refere a talento ou habilidade, e sim à capacidade humana de se criar, executar, organizar cognitivamente, reagir fisicamente e emocionalmente, e interpretar os significados de sons humanamente organizados. A definição assume que todos os humanos (não apenas músicos) são musicais em algum grau e que musicalidade define a nossa humanidade. Pensamento e atividade musical pode ser tão importante para a humanidade no mundo como o é nossa habilidade de falar e entender a fala. Etnomusicólogos afirmam que precisamos de música para sermos plenamente humanos. (RICE, 2014, p.1).

Já para o antropólogo e etnomusicólogo britânico John Blacking (1973), Etnomusicologia é o estudo de diferentes sistemas musicais do mundo. É mais do que uma musicologia ortodoxa preocupada com música exótica ou folclórica: ela pode ser a pioneira em novas formas de se analisar música e história da música. O pesquisador Blacking afirma que:

[...] música é o produto do comportamento de grupos humanos, seja formal ou informal: é som humano organizado. Embora sociedades diferentes tenham idéias diferentes sobre o que elas consideram música, todas as definições são baseadas em um consenso de opinião sobre princípios nos quais sons musicais devam ser organizados. (BLACKING, 1973, p.3).

Para o antropólogo e etnomusicólogo americano Alan Merriam (2001), por sua vez, o estudo da Etnomusicologia tem como objetivo principal não somente a análise das características físicas e estruturais de um determinado fenômeno musical – harmonia, contraponto, melodia, forma, ritmo – e os aspectos sociológicos e antropológicos do lugar e do contexto onde ele é tradicionalmente praticado, mas também a integração entre todos esses elementos, seus usos, suas funções e, principalmente, o significado que esse evento musical exerce dentro da comunidade onde ele é praticado.

Um dos problemas mais importantes para a etnomusicologia é o dos usos e funções da música, pois, no estudo do comportamento humano, buscamos não apenas os aspectos descritivos da música, mas – o que é mais importante – também seus significados. Os aspectos descritivos, embora importantes em si mesmos, dão sua contribuição mais significativa quando aplicados a problemas mais gerais para a compreensão completa do fenômeno que estamos tentando descrever. Queremos saber não só o que é, mas, sobretudo, que função tem para as pessoas e como funciona. (MERRIAM, 2001, p.275).

Apoiado nesse conceito de Merriam a respeito da questão dos usos e funções da Etnomusicologia dialógica, acredita-se que, para que a investigação etnomusicológica científica tenha um sentido social verdadeiro, ela não pode se limitar somente a fazer registros, apontamentos ou levantamentos estatísticos a respeito das características físicas e subjetivas de determinada comunidade. É necessário e importante que – além do resultado documental da pesquisa que, eventualmente, possa vir a contribuir significativamente para o progresso da ciência – a comunidade estudada receba alguma espécie de retorno ou merecida gratificação. No caso da Etnomusicologia dialógica, em que o foco central de estudo é a música e suas adjacências – danças, festejos, folguedos, rituais religiosos, desfiles, entre outros –, esse benefício pode variar desde a simples divulgação do evento em veículos de comunicação diversos até uma recompensa financeira para os integrantes daquela manifestação artístico-musical – um *cachet* (no caso de a pesquisa possuir subsídio financeiro ou apoio de alguma instituição de fomento).

Ainda sobre as funções da Etnomusicologia, o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez – em depoimento realizado em aula particular – salienta que:

“Koopman, ao tratar música como linguagem, diz existirem algumas diferenças entre esses campos, ao revisar o conceito de significado: existem dois tipos – extrínseco e intrínseco. O primeiro é típico da linguagem, e o

segundo, característico das artes, em particular da música. Pensar em música como linguagem pode levar a se concentrar em aspectos extrínsecos ao invés de focar em seu significado intrínseco. A distinção entre os significados intrínseco e extrínseco auxilia na compreensão de música de outras culturas – o significado intrínseco pode ser mais facilmente entendido por estranhos do que o significado extrínseco. Koopman também diz ser necessário analisar as quatro funções sociais da música popular:

Primeira função – seu uso em questões de identidade. O prazer que a música popular provoca é um prazer de identificação – com a música de que gostamos, com seus artistas, ou até com as outras pessoas que também gostam dela.

Segunda função – fornecer uma forma de administrar o relacionamento entre nossa vida emocional pública e privada.

Terceira função – formar a memória popular e organizar nosso conceito de tempo – intensificar nossa experiência do presente – a boa música tem a habilidade de fazer “parar” o tempo, de se fazer sentir que estamos vivendo dentro de um determinado momento, sem memória nem ansiedade sobre o que virá depois.

Quarta função – a mais abstrata, diz que “a música popular é algo que possuímos”. PITRE-VÁSQUEZ (2000) p.25-26.

O pesquisador Felipe Estivalet (2017), em sua dissertação *Além da estética do frio: as dinâmicas culturais das canções de Vitor Ramil*, menciona Ramón Pelinski (1998), etnomusicólogo argentino que faz a afirmação interessante de que “a etnomusicologia em si não existe. O que existe são pesquisadores procurando compreender a música como prática humana que fazem reflexões pessoais e falam somente em seu próprio nome”. (PELINSKI, 1998 *apud* Estivalet, 2017, p.24)

Pelinski apresenta o conceito da música moldada pela cultura e indissociável desta, conceito mais aceito nas instituições e apoiado por Blacking (1973) e Merriam (1964), que acreditavam que o estudo da música deve ser indissociável de seu contexto sociocultural, ou seja, “a música em si”, “seus agentes, comportamentos, instrumentos, valores e inter-relações, bem como outros domínios da vida social”. O extramusical ajuda a explicar a música. Para tanto, Pelinski recomenda a pesquisa de campo para assegurar a experiência empírica e a compreensão da música como evento cultural total. (PELINSKI, 1998 *apud* Estivalet, 2017, p.24)

Estivalet também utiliza Anthony Seeger e sua etnografia da música, que diz que “o pesquisador deve atuar como um jornalista perguntando quem está envolvido, onde e quando acontece, o que, como e por que está sendo executado e quais os seus efeitos sobre os *performers* e a audiência”. (SEEGER, 2008, p.253 *apud* Estivalet, 2017, p.25, grifo do autor)

O célebre livro “*De Lo Afro-cubano a la Salsa*”, escrito pelo etnomusicólogo cubano Prof. Dr. Olavo Alén Rodríguez (1992), constituiu uma fonte de muita informação para presente trabalho. O documento não se encontra à venda em lugar

algum, nem em livrarias, nem por internet, e foi bastante difícil se obter um PDF dessa obra. Só depois de uma busca incessante, ela finalmente foi adquirida. Nesse livro, estão contidas informações fundamentais a respeito das origens e características principais dos cinco complexos genéricos que constituem a música tradicional cubana, subgêneros estes que, por sua vez, constituem – ao lado de gêneros de outros países latino-americanos – o epicentro sonoro estruturador da corrente musical que em Nova Iorque do final da década de 1960 ficou conhecida como “salsa” – *son, rumba, canción, danzón e punto guajiro*. (ALÉN RODRÍGUEZ, 1992).

De autoria do musicólogo cubano Rolando Antonio Pérez Fernández, o livro “*La Binarización de los Ritmos Ternarios Africanos*”, de 1986, é uma investigação que analisa a transformação ocorrida entre os ritmos ternários originários do Continente Africano, em ritmos binários de manifestações musicais tradicionais que ocorrem em diversos países latino-americanos. O livro focaliza como os ritmos africanos – que geralmente são constituídos por compassos de três tempos – são reinterpretados e transformados em estruturas musicais binárias, ou seja, em compassos de duas ou quatro unidades de tempo.

Os depoimentos da professora e instrumentista cubana Lady Laura Valdez também tiveram um papel preponderante dentro deste trabalho. Ela é uma experiente pesquisadora e artista da *sa/sa* cubana, possui vasto conhecimento na área e, com isso, pôde fornecer valiosa contribuição dentro dos objetivos da presente investigação (VALDEZ, 2021).

A dissertação de mestrado do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez (2000), *Música na formação da identidade na América Latina: o universo afro-brasileiro e afro-cubano*, que apresenta um recorte temporal entre os anos 1960 e 1970, contribuiu, de forma preponderante, no desenvolvimento desta pesquisa – que, por sua vez, focaliza as décadas de 1990 a 2020. Na verdade, o presente trabalho assume, em alguns aspectos, quase que um papel de continuação e aprofundamento da dissertação do Prof. Pitre-Vásquez. (PITRE-VÁSQUEZ, E. 2000).

As informações oferecidas pelo sociólogo britânico/jamaicano Stuart Hall (1994) em seu texto intitulado *Identidade Cultural e Diáspora – Colonial Discourse and post-colonial theory* também constituíram precioso material para a pesquisa, elucidando fatos e apresentando características sobre a formação étnica dos contingentes populacionais que atualmente habitam as regiões do Caribe – incluindo

Cuba, que é o objeto central da presente investigação – e que, conseqüentemente, têm variantes da *salsa* caribenha como gênero musical dentro de suas tradições culturais e musicais. (HALL, S. 1994).

Da mesma forma que Hall, o trabalho do pesquisador africano Kazadí Wa Mukuna (2006) *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira* forneceu importantes contribuições para o entendimento da influência africana na cultura e na música não só do Brasil, mas também de Cuba e de toda a região caribenha, considerando que as tribos africanas que povoaram o continente americano têm, basicamente, a mesma procedência e a mesma matriz étnica *bantu*. (MUKUNA, K. W. 2006).

Do escritor e jornalista mexicano César Miguel Rondón (2007), *El Libro de La Salsa* enriqueceu muito a pesquisa com comentários e informações que partiram não apenas de um pesquisador preocupado em analisar o gênero musical *salsa* sob a óptica científica de uma perspectiva etnomusicológica, sociológica ou antropológica, mas sim pelo prisma de uma pessoa comum e que vivenciou, presencialmente, muitos dos estilos que compõem esse abrangente gênero musical, que conviveu diretamente com muitos de seus representantes e personalidades durante anos de sua vida e que acompanhou os passos, o surgimento e o desenvolvimento dessa música ao longo dos anos. (RONDÓN, C.M. 2007).

Para elucidar questões relacionadas a fusões culturais e à grande miscigenação de raças ocorridas no continente americano – em particular, no território caribenho –, os apontamentos da tese se apoiaram no texto *Hibridismos Culturais*, do historiador britânico Peter Burke (BURKE, P. 2003), e no texto *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*, do antropólogo argentino Néstor García Canclini (CANCLINI, N.G. 1998).

O antropólogo francês Edgar Morin (2005), em sua obra *Ciência com consciência*, ofereceu à pesquisa inúmeros conceitos importantes relativos à teoria do pensamento complexo, que podem ser diretamente relacionados ao tema da presente investigação: o campo da música de origem caribenha e suas influências diretas e indiretas na música brasileira. Antes de ser feito qualquer tipo de consideração, é necessário entender toda a música afro-caribenha como um grande arcabouço musical bastante complexo, cheio de variantes, e formado pela influência de culturas provindas de diversos países do Caribe e da América Latina. Partindo desse princípio, é perfeitamente possível associar essa corrente musical transnacional à teoria da complexidade de Morin. (MORIN, E. 2005).

O físico e pesquisador paulistano André Martins (2017) dá uma definição muito pontual e elucidativa a respeito do que vem a ser o Sistema Complexo²¹: ele explica que se trata de uma área de conhecimento que estuda as relações entre sistemas maiores e suas partes constituintes.

A *salsa* e o *jazz latino* são correntes musicais complexas, formadas por diversos gêneros ou complexos genéricos. Cada gênero constitui um estilo musical característico, com sua própria história, sua própria organologia, suas influências, sua nacionalidade e, principalmente, seus significados particulares. Dessa forma, seguindo o princípio de Morin/Pascal, é obrigação do investigador conhecer, simultaneamente, todos os gêneros individualmente, assim como a somatória de todos eles, o que constitui os complexos sonoros conhecido como *jazz latino* e *salsa* caribenha. Morin menciona o pensador francês Blaise Pascal, que dizia que “é impossível conhecer as partes sem conhecer o todo, como é impossível conhecer o todo sem conhecer particularmente as partes”. (MORIN, E. 2005, p.30).

Direcionar esta investigação para todas as vertentes musicais existentes na complexa música caribenha seria uma tarefa impossível e totalmente impraticável. No entanto, o presente estudo pretende indicar as direções mais importantes de origem cubana, porto-riquenha, dominicana, e de demais países hispânicos que constituem esses grandes sistemas complexos conhecidos como *salsa* e *jazz latino*, tendo plena consciência da imensidão de seus limites, e respeitando a infinidade de possibilidades que podem ser plenamente incluídas nessas amplas categorizações.

[...] a aspiração à complexidade tende para o conhecimento multidimensional. Ela não quer dar todas as informações sobre um fenômeno estudado, mas respeitar suas diversas dimensões. (MORIN, 2005, p.177).

O *jazz latino* e a *salsa* possuem seus níveis de complexidade específicos. Cada um de seus complexos genéricos funciona individualmente, de acordo com suas próprias regras, suas próprias características, mas, ao mesmo tempo, possuem um centro unificador de todas as ideias. A esse centro unificador pode estar associado o conceito de clave – padrão de marcação rítmica que reúne todos os componentes musicais de cada gênero.

²¹ Disponível em: <https://sites.usp.br/sistemascomplexos/o-que-sao-sistemas-complexos-in-portuguese>.

Existe um nível de complexidade própria às organizações biológicas e sociais. Essas organizações são complexas, porque são, a um só tempo, acêntricas (o que quer dizer que funcionam de maneira anárquica por interações espontâneas), policêntricas (que têm muitos centros de controle, ou organizações) e cêntricas (que dispõem, ao mesmo tempo, de um centro de decisão). (MORIN, 2005, p.180).

No conceito de holograma definido como DNA representativo do conjunto que ele representa, seria possível, novamente, associar a ideia de Morin ao conceito de *clave* como marcação rítmica unificadora em todos os gêneros que constituem a música caribenha. Deve ser levado em consideração, no entanto, que existem diferentes tipos de *clave*.

No campo da complexidade existe uma coisa surpreendente. É o princípio que poderíamos chamar de hologramático. Holograma é a imagem física cujas qualidades de relevo, de cor e de presença são devidas ao fato de cada um dos seus pontos incluírem quase toda a informação do conjunto que ele representa. Bom, nós temos esse tipo de organização nos nossos organismos biológicos; cada uma de nossas células, até mesmo a mais modesta célula da epiderme, contém a informação genética do ser global. (É evidente que só há uma pequena parte da informação expressa nessa célula, ficando o resto inibido). Nesse sentido, podemos dizer que não só a parte está no todo, mas também que o todo está na parte. (MORIN, 2005, p.181).

Cada um dos gêneros musicais que constituem os sistemas complexos maiores conhecidos como *jazz latino* e *salsa caribenha* possuem sua própria organização, sua própria organologia, suas próprias características estilísticas, sua própria história e seus próprios significados.

Para o pensamento complexo os núcleos, átomos, estrelas, seres vivos são organizações específicas que produzem sua constância, sua regularidade, sua estabilidade, suas qualidades etc. (MORIN, 2005, p.199).

O *jazz latino* e a *salsa caribenha* são, em sua essência, complexos musicais que abrangem inúmeros gêneros que, por sua vez, possuem suas características particulares e individuais.

[...] a realidade profunda do universo é obedecer a uma lei simples e ser constituída de unidades elementares simples. [...] Por trás dessa complexidade aparente existe uma ordem simples que resolve tudo. (MORIN, 2005, p.211-212).

O *jazz latino* e a *salsa* como correntes musicais podem ser perfeitamente considerados como grandes sistemas complexos por englobarem inúmeros outros

sistemas complexos menores – os gêneros – e que, além de estabelecerem uma relação musical entre si, são unidos pelo elemento unificador característico que é a marcação rítmica da *clave*.

Para Morin, “A noção de sistema foi sempre uma noção-apoio para designar todo o conjunto de relações entre constituintes formando um todo”. (MORIN, E. 2005, p. 258).

O *jazz latino* e a *salsa* podem ser considerados, efetivamente, como macrounidades porque os seus gêneros não se fundem em um único gênero musical. Cada um deles possui sua identidade individual que permanece irreduzível ao todo, mas que, ao mesmo tempo, é integrante constituinte de todo esse complexo sonoro. Trata-se de toda uma estrutura musical constituída a partir da diversidade de estilos e que, apesar dessa diversidade, se transformam também em um complexo sonoro único e indivisível.

O todo é efetivamente uma macro unidade, mas as partes não estão fundidas ou confundidas nele; têm dupla identidade, identidade própria que permanece (portanto, não redutível ao todo) identidade comum, a da sua cidadania sistêmica. Mais ainda: os sistemas atômicos, biológicos, sociais indicam-nos que um sistema não é só uma constituição de unidade a partir da diversidade, mas também uma constituição de diversidade (interna) a partir da unidade. (MORIN, 2005, p.260).

O *jazz latino* e a *salsa caribenha* propriamente dita são formados a partir da interação de seus gêneros – sistemas complexos menores – que constituem essa estrutura musical ampla e que formam um grande sistema complexo.

“A maioria dos sistemas é constituída não de ‘partes’ ou ‘constituintes’, mas de ações entre unidades complexas, constituídas, por sua vez, de interações” (MORIN, 2005, p.265).

A respeito do suporte científico e metodológico da pesquisa, a investigação fundamentou seus alicerces nos conceitos apresentados pelo etnomusicólogo norte-americano Alan Merriam (2001), em seu texto “*Usos e funções*”, no livro “*Las Culturas Musicales Lecturas de Etnomusicologia*”, bem como em sua obra “*The Antropology of Music*”; nas definições apresentadas pelo educador e etnomusicólogo norte-americano Timothy Rice (2014) em sua obra “*Ethnomusicology*”; na obra “*How Musical is Man*”, do etnomusicólogo britânico John Blacking (1973); na obra “*A Invenção das Tradições*”, do historiador britânico Eric Hobsbawm (2008); nas

distinções sociais e culturais feitas pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (2006); em seu livro “*A Distinção*”; nas considerações sobre complexidade feitas pelo sociólogo francês Edgar Morin (2005), em sua obra “*Ciência com Consciência*”; bem como na técnica de descrição etnográfica apresentada pelo antropólogo francês Françoise Laplantine (2004), em seu texto “*A descrição etnográfica*”, sempre relacionando esse material com a salsa e a cultura musical caribenha. O trabalho buscou sistematização também no método LART de elaboração de tese, do professor mexicano Luiz Arturo Rivas Tovar (2016).

f) Gravações de áudio e vídeo

Antes de falar das gravações de áudio e vídeo que foram registradas presencialmente, deve ser mencionada a importância do trabalho de gabinete que aconteceu durante todo o período de realização do doutorado. O acervo histórico já existente na internet sobre a música caribenha e suas múltiplas variantes é precioso, assim como o arsenal de depoimentos de personas e personagens relevantes para a pesquisa, todas de difícil acesso, que enriqueceram muito o conteúdo, a profundidade e toda a legitimidade do trabalho. Tendo em vista uma investigação de cunho acadêmico/científico como esta, todos esses acervos puderam ser facilmente acessados e bem explorados. Essa varredura virtual permitiu chegar a lugares praticamente inatingíveis – e que jamais teriam sido investigados durante o trabalho de campo. Permitiu também que fosse obtido um número substancial de informações, bem como conhecer os pontos de vista de pesquisadores, sociólogos, músicos, jornalistas, etnomusicólogos, produtores e pessoas relacionadas de alguma forma – direta ou indiretamente – ao *jazz latino* e à *salsa caribenha*.

As gravações de áudio – tanto as obtidas presencialmente quanto as de registros pré-existentes – tiveram como objetivo fazer com que o leitor pudesse identificar as sonoridades características dos diferentes complexos genéricos que compõem a macro-estrutura formadora do objeto de investigação, o *jazz latino* e a *salsa* do Caribe. Essas gravações possibilitaram também a realização de transcrições para posteriores análises e comparações.

Por sua vez, o objetivo das gravações de vídeo foi apresentar onde, como, quando, por quem e para quem esses diferentes estilos musicais são praticados: suas realidades, suas verdades, seus integrantes “emic”, suas personas e personagens,

suas localidades, seus instrumentos, suas danças e festividades. Em Cuba, as gravações de vídeo presenciais foram realizadas em bailes de *salsa*, pelas ruas de Havana e Santiago de Cuba, restaurantes, praças públicas, calçadas e clubes de jazz onde se apresentam músicos de temática latina, bem como em festividades regionais de caráter religioso. Por sua vez, nos Estados Unidos, em Nova Iorque foram visitados tradicionais clubes de *jazz* e música latina da cidade como o “*Birdland*” e o “*Guantanamera*”, em Manhattan, e o clube de *salsa* “*Zona de Cuba*”, no Bronx.

Em Nova Orleans foi feito um cruzeiro de barco pelo Rio Mississippi, onde acontecem shows ao vivo de bandas de jazz tradicional em que, dentro de seus repertórios são incluídos temas da música de origem latino-caribenha. Também foi visitada a tradicional *Bourbon Street*, local tido como o berço do jazz norte-americano.²² Já a busca virtual permitiu que se entrasse em contato com vídeos antigos de grupos que já não existem mais, como, por exemplo, o Septeto de Ignacio Piñero, apresentações de Machito e Mario Bauza, ou registros feitos de aparições de Chano Pozo, Dizzy Gillespie e Charlie Parker, sem mencionar eventos de diferentes países caribenhos e latino-americanos. Essa busca virtual permitiu também analisar estilos seminais que já não são praticados como anteriormente, mas que foram de fundamental importância no desenvolvimento dessas correntes musicais. O maior exemplo disso talvez seja o *danzón* cubano, estilo derivado da *contradanza* europeia. Todos esses exemplos – auditivos e visuais – podem ser checados ao longo do trabalho, com a utilização do *QR code*.

g) Hemeroteca

As informações obtidas através de jornais, revistas, artigos, e gravações de programas de rádio e televisão, foram fundamentais para o desenvolvimento da presente pesquisa, principalmente aquelas obtidas em reportagens que ocorreram no período em que o *jazz latino* e a *salsa* tiveram seu momento de certa popularidade no Brasil, ou seja, no decorrer dos anos 1980/1990. Esta são, na verdade, as únicas fontes documentais seguras de informação que existiam sobre o assunto visto que,

²² Através da pesquisa de campo chegamos à conclusão de que, atualmente, a música latina na *Bourbon Street* não exerce nenhuma influência, ou recebe algum tipo de atenção, se é que já exerceu algum dia, como relatam os livros de história do jazz.

até o momento, ainda não havia sido realizada nenhuma pesquisa acadêmica ou de caráter científico sobre esses tipos de correntes musicais no país.

Essa popularidade momentânea da década de 1990 pode ser atribuída, principalmente, à veiculação da telenovela da Rede Globo de televisão intitulada *Salsa e Merengue*, de Miguel Falabella e Maria Carmen Barbosa, exibida entre 30/09/1996 e 03/05/1997. Na verdade, a utilização do título da telenovela foi apenas uma estratégia de *marketing* publicitário utilizado pela emissora porque a realidade é que, infelizmente, a trilha sonora da novela não tinha nada a ver com a verdadeira *salsa*, e muito menos com o *merengue*, ritmo tradicional da República Dominicana. Mesmo assim, apesar dessas inconsistências de informações a respeito da realidade das origens e das verdadeiras características sonoras dessa música, a novela impulsionou todo o movimento salseiro de dança que, de fato, aconteceu, principalmente na cidade de São Paulo.

Outras fontes de informação valiosas são as notas obtidas em contracapas de CDs, LPs e vídeos em VHS. Estes importantes documentos contêm comentários pontuais de jornalistas, historiadores, críticos e pessoas envolvidas com a prática e com o fazer musical da *salsa* e do universo latino – de dentro e, principalmente, de fora do Brasil, onde a realidade do mundo do *jazz latino* e da *salsa* é bem diferente, muito maior, e mais dinâmica. Essas contracapas de discos – principalmente, as das gravações que fizeram sucesso e que foram bem recebidas pelo público consumidor – contêm informações que podem gerar uma reflexão precisa sobre o que era a realidade musical de cada momento: os anseios populares, os gostos e contragostos, a realidade social, política e econômica, bem como a moda da época e todas as consequências e implicações que ela gerou na sociedade.

h) Fotografias

A maioria das fotos que compõem o presente trabalho foram tiradas com celular, presencialmente, e sem grandes requintes fotográficos, pois não é este o objetivo central da pesquisa. O acervo de imagens exposto no decorrer do texto teve um caráter apenas ilustrativo, cuja intenção foi descrever visualmente momentos da realidade do mundo do *jazz latino* e da *salsa*, no passado e no presente. Em alguns casos, fotos antigas importantes e muito representativas – porém, de difícil acesso – foram retiradas de forma autorizada de outras obras, sendo que suas origens foram

todas mencionadas e os créditos fotográficos artísticos, devidamente atribuídos a seus respectivos autores.

As fotografias que compõem o acervo apresentado, bem como o estudo descritivo da representação visual de símbolos e imagens de toda a pesquisa – iconografia – teve como foco principal a representação de instrumentos tradicionais característicos e seus respectivos grupos musicais, bailes de música tradicional em locais específicos, shows de artistas significativos ou consagrados, festejos de caráter religioso, desfiles populares e figuras rítmicas que formam a estrutura de cada ritmo particular, assim como imagens apresentando o perfil de personas e personalidades que têm ou tiveram alguma ligação marcante com o *jazz latino* e a *salsa* ao longo de sua história, dentro e fora do Brasil.

i) As transcrições musicais

A transcrição de uma música ou discurso é, em essência, o registro escrito que um intérprete faz de um evento musical ou de um depoimento falado. Tomando como ponto de partida a ideia de que esse intérprete traduz – a partir de seu ponto de vista – o conteúdo apresentado, e tenta descrevê-lo da forma mais precisa possível, a transcrição poderia ser considerada uma espécie de descrição etnográfica musical ou linguística. E considerando que essa tradução depende da interpretação pessoal e particular que o intérprete faz do evento – musical ou discursiva –, essa é uma situação em que está implícita a filosofia africana *ubuntu*, que diz que “eu existo porque você me reconhece”.²³

Assim, a transcrição é, na verdade, a descrição escrita de uma narrativa sonora ou de um discurso falado. Na transcrição musical de uma melodia, ou mesmo de um solo improvisado, o objetivo principal da pessoa que a faz é representar por escrito o som produzido por outra pessoa – seja vocal ou instrumental –, fazendo com que essa representação gráfica se aproxime ao máximo do som que realmente aconteceu. Nesse processo de descrição musical, podem ser incluídos todos os tipos de marcações expressivas, inflexões, sinais, dinâmicas, andamentos, tempos, acentuações, crescendos e decrescendos, alargandos e stringendos, entre outros detalhes e nuances interpretativas.

²³ PITRE-VÁSQUEZ, E. informação obtida em aula com o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

Por mais perfeita e próxima da realidade que seja essa transcrição, ela dificilmente conseguirá descrever exatamente tudo sobre o que de fato ocorreu na execução da respectiva música ou sonoridade. Essa é uma característica própria e inerente ao som musical. Do ponto de vista da Etnomusicologia, então, essa transcrição musical é ainda mais incompleta, pois nunca descreverá todos os aspectos, os significantes e os significados da manifestação musical em sua totalidade. Na transcrição de uma melodia cantada, o que verdadeiramente interessa são as notas emitidas pelo cantor/cantora, sendo que a notação e a interpretação da letra não são o fator a ser considerado como mais importante e se prestam, verdadeiramente, a outro tipo de análise.

Por sua vez, no caso da transcrição de uma entrevista ou de um depoimento – seja presencial ou virtual –, em que a linguagem falada é o que realmente interessa, a pessoa que faz a transcrição pode e deve registrar absolutamente tudo o que foi dito pelo entrevistado e pelo entrevistador – no caso de uma entrevista – ou o que foi dito pelo palestrante/depoente – no caso de uma palestra/depoimento –, colocando em evidência o discurso de seu interlocutor. Nesse caso, a mensagem tem um significado imediato, porque a linguagem verbal de um sistema linguístico tem, em sua semântica, o sentido direto das palavras e a interpretação das sentenças e dos enunciados.

Foram realizadas transcrições de algumas obras significativas do repertório da música de origem caribenha – *jazz latino* e *salsa* –, bem como de músicas brasileiras com essa nítida influência latina, e também algumas transcrições de depoimentos e entrevistas de personas e personagens significativos e que, de alguma forma, se relacionam ao tema da pesquisa. Alguns exemplos são os músicos brasileiros João Donato, Swami Júnior, Carlinhos Brown, o músico panamenho Edwin Pitre-Vásquez, o pianista porto-riquenho Edsel Gomes, os pianistas cubanos Pepe Cisneiros e Hansen Ferrer, o vibrafonista mexicano Víctor Mendoza, o arranjador venezuelano Bernardo Hernandez, a socióloga Marilena Chauí, a musicista cubana Lady Laura Valdez, o músico dominicano Michel Camilo, o pianista venezuelano Edepson Gonsáles, o pianista panamenho Danilo Perez, o percussionista cubano Pedro Bandera, entre muitos outros.

j) *QR code*: definição e aplicabilidade na etnomusicologia

O advento do código QR (ou *QR code* – sigla do inglês para *Quick Response*, “resposta rápida”, em português) é um recurso tecnológico que, pela eficiência do seu uso, torna a leitura de uma pesquisa científica muito mais prática e dinâmica. Utilizando um identificador baixado da internet e instalado no *hardware* de seu celular, o leitor pode visualizar facilmente registros de vídeos, áudios, fotografias, textos, partituras e demais anexos da investigação. Esse procedimento prático diminui consideravelmente a quantidade de material explicativo que necessitaria ser impresso no corpo da tese ou dissertação.

Criado em 1994, pela companhia japonesa *Denso Wave*, o *QR code* é um código de barras bidimensional que pode ser diretamente escaneado utilizando a câmera frontal de telefones celulares. Esse código é convertido em texto (interativo), um endereço URL, um *e-mail*, um número de telefone, um contato, uma localização georeferenciada ou um SMS.

Inicialmente, o *QR code* foi utilizado para catalogar peças na produção de veículos. Atualmente, o recurso é utilizado no gerenciamento de inventário e controle de estoque em indústrias e comércio. Desde 2003, têm sido desenvolvidos aplicativos que ajudam usuários a inserir dados em telefone celular usando a câmera do aparelho. Os *QR codes* são comuns também em revistas e propagandas, para registrar endereços e URLs, bem como informações pessoais detalhadas. A recente utilização de *QR codes* na leitura de trabalhos científicos tem se tornado uma contribuição muito valiosa.

1.3 ENTREVISTAS – (METODOLOGIA)²⁴

Por uma questão logística, todas as entrevistas foram realizadas de forma virtual, pelo aplicativo Zoom. Isso não comprometeu em nada o bom resultado da pesquisa pois, mesmo sem a presença física dos entrevistados, buscou-se apoio nas técnicas de descrição etnográfica elencadas com precisão pelo antropólogo francês Françoise Laplantine (2004) e já bastante utilizadas tradicionalmente pela Etnomusicologia Dialógica. Isso permitiu não somente o recolhimento de todas as opiniões e informações que interessavam à pesquisa, de forma objetiva, mas também a gravação e o registro em vídeo de boa qualidade da íntegra de todos os

²⁴ As entrevistas na íntegra estão apresentadas nos anexos complementares à pesquisa.

depoimentos, entrevistas, aulas e orientações a serem transcritas, analisadas e comparadas posteriormente.

A descrição etnográfica trata dos fenômenos sociais. “Como sociólogos, nós não nos interessamos pelo que X ou Y podem ressentir enquanto indivíduos, consoante o acaso de suas experiências pessoais – nós interessamo-nos somente pelo que eles sentem e pensam enquanto membros de uma dada comunidade”. (MALINOWSKI, 1993, p.79-80 *apud* LAPLANTINE, 2004, p.50).

O questionário das entrevistas seguiu um formato padrão e foi dividido em duas etapas principais. Na primeira etapa, todos os entrevistados responderam a questões semelhantes relacionadas ao universo da música de origem caribenha, e de como foi seu primeiro contato com esse tipo de música – em particular, com os complexos genéricos de origem cubana e que deram origem ao *jazz latino* e à *salsa* – e se ele/ela realmente se enquadra, de alguma forma, dentro dessas correntes musicais. Em uma segunda etapa, o questionário passou a ser mais livre e direcionado especificamente, a fatos relacionados à carreira do entrevistado em questão. Nessa etapa, as perguntas se preocuparam em saber de que maneira a *salsa* e o *jazz latino* influenciaram sua música e sua vida. Essas questões buscam saber também de que forma aquele entrevistado contribuiu para com o desenvolvimento dessas correntes no Brasil e se essa contribuição surtiu alguma refletividade na música brasileira.

Foi dada muita atenção à história oral e aos dados preciosos fornecidos por testemunhas vivas nesses depoimentos em todos os campos de pesquisa. Essas informações foram tratadas de forma especial pois são considerados como relatos de pessoas vivas e que participaram – como atores ou como espectadores – da história dessa música. Essa liberdade permitiu que os entrevistados se expressassem de modo mais relaxado, fator esse que, no nosso entender, poderia contribuir de forma significativa com a possibilidade de serem levantados assuntos e argumentos que provavelmente não seriam sequer lembrados em um questionário fechado e inflexível. Procurou-se manter sempre em mente que o maior objetivo das entrevistas era colher informações que pudessem vir a acrescentar, de alguma forma, novos elementos ao material de base já coletado e analisado anteriormente, durante a pesquisa documental bibliográfica. Na prática, a realização dessas entrevistas foi, sem dúvida, uma experiência desafiadora, muito produtiva, de aprendizado relevante, que

demandou uma grande quantidade de horas de trabalho, e que enriqueceu todo o arcabouço da investigação.

O Brasil faz fronteira com países do Caribe como Colômbia, Venezuela, Guianas e até mesmo o Peru, lugares onde a *salsa* e o *jazz latino* são bastante difundidos, e já fazem parte do espectro de suas tradições musicais. Isso leva a crer que a troca de informações que ocorreram nessas regiões tenha sido bastante intensa o que, certamente, já pode ter trazido muita influência dessa música para o Brasil. Dessa forma, não se pode estimar um número preciso de quantos grupos brasileiros de *salsa* ou *jazz latino* já existiram ou que, realmente, tenham alguma influência explícita dessa música latino-caribenha. Apesar dessa “proximidade sonora”, surpreendentemente, esse tipo de música até pouco tempo ainda não tinha nenhuma investigação acadêmica feita por um pesquisador brasileiro. Apoiado nesses fatos, foi fundamental que a metodologia da presente pesquisa tivesse – em primeiro lugar – um caráter qualitativo e que aprofundasse um pouco a investigação no trabalho específico de cada representante já reconhecido como “salseiro brasileiro”.

A pesquisa também teve caráter quantitativo exploratório, pois tentou registrar o maior número possível de grupos relacionados à *salsa* caribenha e ao *jazz latino* que ainda não tivessem reconhecimento público, mas que apresentassem elementos evidentes e consideráveis dessa influência “latina” em sua música.

Investigação quantitativa exploratória – Como o próprio nome indica, esse tipo de pesquisa abre um campo de conhecimento e se justifica porque literalmente não existem trabalhos anteriores (explora um continente de conhecimento). Estas investigações são raras no âmbito internacional. No entanto, em um país subdesenvolvido em matéria de investigação pode ser que isso ocorra, seja porque não existe nada escrito a respeito (o que é mais comum), ou porque o pesquisador não encontrou nada. Para que uma pesquisa seja qualificada como verdadeiramente exploratória, é necessário fazer um significativo esforço de busca. (TOVAR, 2017, p.128).

Esses foram os fatores importantes, e que determinaram a escolha dos entrevistados da pesquisa. Essa escolha tomou como princípio a seleção de personas e personagens que tivessem alguma relação – direta ou indireta – com a *salsa* de origem caribenha e com o *jazz latino*, com sua produção e divulgação, ou com a música dançante que se produz no Brasil, e que fosse influenciada de alguma forma por essas correntes musicais.

Junto aos artistas brasileiros, as entrevistas foram feitas com músicos, dançarinos, empresários, produtores e demais personagens públicos que

vivenciaram, e são testemunhas do movimento de *jazz latino* e *salsa* que aconteceram – e ainda acontecem – no Rio de Janeiro e, principalmente, na cidade de São Paulo. Entre os artistas entrevistados com histórico de atuação regular na praça da cidade de São Paulo, podem ser mencionados: João Donato, Edwin Pitre, Swamy Júnior, Pedro Bandera, Hansen Ferrer, Sérgio Lira David, Edsel Gomes, Pepe Cisneros, Guga Stroeter, Félix Gibbons, Rodrigo Bueno, Christiane Neves, Fábio Torres, Luiz Delfino Cardia, Andreas Marker, Daniel Grajew, Giba Esteves, entre outros.

Tendo essas diretrizes metodológicas como ponto de partida, o primeiro entrevistado foi o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, orientador da presente tese, e responsável direto pela introdução da verdadeira *salsa caribenha* no Brasil através de seu grupo *Edwin Pitre & Son Caribe*, muito ativo no Rio de Janeiro e São Paulo durante os anos 1980 e 1990. O depoimento do Prof. Dr. Pitre-Vásquez está distribuído ao longo de todo trabalho em observações pontuais.

O segundo entrevistado foi o lendário pianista, cantor e compositor acriano João Donato, ícone da MPB e que talvez seja o maior representante brasileiro da fusão entre a música caribenha com a música popular brasileira;

Em seguida vem a entrevista do violonista e compositor paulistano Swami Júnior, músico que produziu e tocou durante sete anos com a cantora cubana Omara Portuondo – artista integrante do grupo cubano de *salsa* de maior reconhecimento internacional de todos os tempos, o *Buena Vista Social Club*. Swamy concedeu uma longa entrevista com informações técnicas e históricas de extrema relevância.

O quarto entrevistado foi o saxofonista Dr. Sérgio Lyra David, autor de publicações acadêmicas importantes e pioneiras a respeito do *jazz latino* feitas por um brasileiro, incluindo sua tese de doutorado a respeito da música do pianista de origem panamenha, Eddie Palmieri.

Foram entrevistados também o pianista porto-riquenho Edsel Gomes; o produtor brasileiro Luiz Delfino Cardia; o vibrafonista mexicano Victor Mendoza; o produtor e vibrafonista brasileiro Guga Stroetter; o professor e contrabaixista venezuelano Bernardo Hernandez; a vibrafonista panamenha Ella Ponce; a pianista brasileira Christiane Neves; o Professor mexicano Luiz Arturo Rivas Tovar; o percussionista cubano Pedro Bandera; o pianista brasileiro Fábio Torres; o pianista venezuelano Edepson Gonsales, e o vibrafonista peruano Jehi Son.

Entre artistas e pesquisadores/as cubanos/as, foram realizadas entrevistas com personas e personagens significativas como Tiburon Morales, Maria Elena

Vinueza, Pedro Bandera, Hanser Ferrer, Pepe Cisneros, Carlos Rafael Bolívar, Yoenni Mendez Enamorado, Lady Laura Valdez e Mayelin Velásquez, (integrantes do grupo Cubanitas Musicales, instrumentistas e pesquisadoras que detêm vasta bagagem musical e muita informação sobre a música cubana e a salsa caribenha em geral, e que forneceram importantes relatos), entre outros.

2 CAPÍTULO II - MÚSICA, MAESTRO!!!

2.1 OBJETO DA TESE - A INFLUÊNCIA NO JAZZ LATINO PAULISTANO

2.1.1 A *salsa* e sua origem: antecedentes

A música cubana tem uma história rica, complexa e cheia de características muito particulares. Durante o processo de conquista e colonização de Cuba pelos espanhóis, processo este que ocorreu logo após o descobrimento do Novo Mundo, mudanças definitivas aconteceram na composição étnica do país. Em um período de cerca de cinquenta anos, foram exterminados praticamente todos os indígenas que viviam na ilha. Teve início, assim, um processo de povoamento constituído, fundamentalmente, por espanhóis de diversas regiões da Espanha e por africanos escravizados que supriam cada vez mais o suporte físico da força de trabalho aborígine totalmente exterminada. É importante observar o caráter multiétnico do povo espanhol – principalmente durante o período de descobrimento da América, devido às dominações romanas, visigodas e muçulmanas que aconteceram no território espanhol entre 218 e 1479. Este último ano marca o início da reunificação política do país a partir do casamento dos reis católicos Isabel de Castilla e Fernando de Aragón. Deve ser enfatizado também que, nessa época, a Espanha estava apenas começando a consolidar sua unidade nacional. Dessa forma, a ilha se tornou colônia da Espanha, *status* que conservou até o final da Guerra da Independência, em 1898. (ALÉN RODRIGUES, 1992, p.13)

Durante aproximadamente 400 desses anos como colônia hispânica, Cuba recebeu espanhóis de inúmeras regiões da península, e de classes sociais muito distintas. Os espanhóis não somente colonizaram a ilha, mas também a povoaram. Esse fato é importante porque uma grande quantidade de cubanos nascidos neste período era de descendentes diretos de colonos espanhóis. Da Espanha, se originou

o idioma e se transmitiram também inúmeras outras características da personalidade estética que caracterizam o indivíduo espanhol e que influenciaram diretamente na forma de o cubano atuar e se comportar esteticamente (ALÉN RODRIGUES, 1992, p.13).

FIGURA 5- - MAPA DE REGIÕES DA ESPANHA



fonte: <https://br.pinterest.com/pin/774830310874907136>

Durante os dois séculos seguintes ao descobrimento, chegaram andaluzes, canários, castellanos, extrameños, navarros e vascos, da Espanha para Cuba. Mais tarde, durante os séculos XVIII e XIX, chegaram também asturianos, galegos e catalães. Todo o movimento de espanhóis em direção às Américas estava centralizado na Casa de Contratação de Sevilla. A chegada a Cuba destes espanhóis, sobretudo nos primeiros séculos, era apenas transitória, já que seu deslocamento ao Novo Mundo estava determinado apenas para a busca de terras mais prósperas que se encontravam nos novos territórios do continente americano. A maior quantidade de colonos hispânicos se constituía por peninsulares de diferentes grupos étnicos, principalmente os canários que, devido às características de seu povoado no país, representaram o grupo mais importante para o povoamento rural de Cuba. Os navios que partiam da Espanha em direção a Cuba faziam escala nas Ilhas Canárias, fato que contribuiu muito para a imigração canária. Uma característica importante dessa migração é que, diferentemente de todas as demais, ela estava baseada na transferência de grupos familiares, e não apenas de homens, como geralmente aconteceu com a imigração peninsular. É importante mencionar, por exemplo, que as primeiras mulheres brancas estabelecidas em Cuba chegaram das Ilhas Canárias.

Esse fato permitiu que muitos modos de vida e costumes canários se transplantassem em direção às comunidades rurais de Cuba. (ALÉN RODRIGUES, 1992, p.14).

FIGURA 6 - ILHAS CANÁRIAS

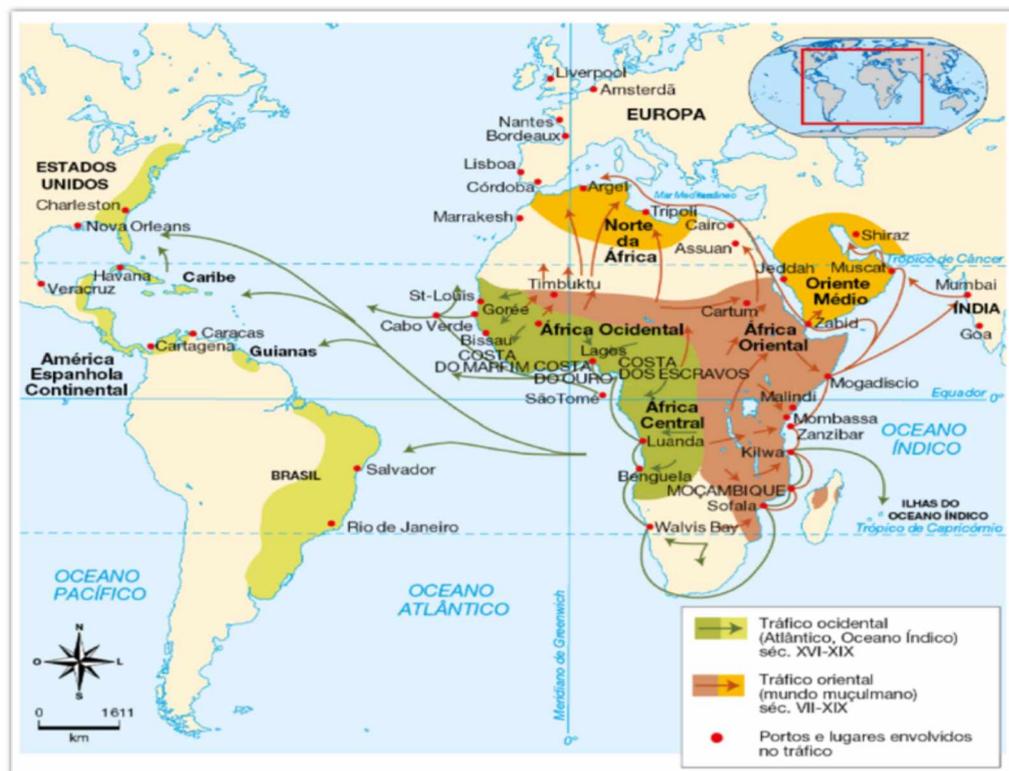


fonte: <https://www-geografia.blogspot.com/2015/04/mapas-das-ilhas-canarias-espanha.html>.

Em geral, os colonizadores espanhóis deram a Cuba uma estrutura econômica que tinha muito a ver com a estrutura econômica espanhola. Transplantaram também muitos elementos da organização política espanhola em direção a Cuba e estabeleceram um sistema jurídico que tinha seus antecedentes nas leis que regiam o Direito castelhano. A religião oficial introduzida pelos espanhóis foi a católica. Essa Igreja era uma instituição unida fortemente ao Estado Monárquico da Espanha. Associada a isso, a evangelização de aborígenes também contribuiu, essencialmente, para organizar o mesmo processo de colonização. Por meio da Igreja Católica, se introduziu em Cuba a música religiosa vinculada ao culto católico. Esse fato contribuiu para a formação acadêmica dos músicos cubanos, que prontamente começaram a participar de outras atividades fora da Igreja. Os espanhóis também foram portadores de muitas manifestações da música popular da Espanha que, em

alguns casos, esteve vinculada a crenças religiosas e, em outras, a atividades profanas. Por meio deles, entraram em Cuba os instrumentos de corda pulsada que tiveram muita importância no desenvolvimento de uma música essencialmente cubana. Entraram com eles também formas literárias, tanto escritas como orais, dentre as quais a décima e a quartela, que adquiriram especial importância para a música cubana. Os espanhóis trouxeram também os cantos e as danças em volta dos altares de cruz, os bailes de sapateado (que se estabeleceram nas áreas rurais), as bandas militares (ao redor das quais se formaram as escolas de música para os nascidos em Cuba), e muitos outros eventos da música dos diferentes grupos étnicos espanhóis. Todos esses elementos influíram, direta ou indiretamente, no processo de formação da música cubana, que começou a existir como tal por volta do final do século XVIII. (RODRIGUES, 1992, p.15).

FIGURA 7 - TRÁFICO DE AFRICANOS ESCRAVIZADOS



Fonte: livro didático 8ª série do ensino fundamental, ed. FTD

Existem estimativas muito variadas sobre a quantidade total de africanos que conseguiram chegar ao Novo Mundo. Segundo o historiador Nei Lopes (2011), por cerca de 400 anos (1500-1900), mais de quatro milhões de pessoas africanas escravizadas foram levadas para o trabalho forçado em plantações nas ilhas do Oceano Índico, oito milhões para países do Mar Mediterrâneo e mais de dez milhões

que conseguiram sobreviver ao tráfico negreiro chegaram às “Américas”. Os descendentes desses escravizados espalharam-se por todo o planeta (LOPES, 2011). Para quem busca uma análise mais precisa sobre essas estimativas, uma boa referência é o livro “O Escravismo Colonial”, de Robin Blackburn.

Os africanos escravizados que foram trazidos para as Américas – e para toda a região caribenha durante o período de escravidão – vieram de diferentes regiões do continente africano, majoritariamente da África Subsaariana.

Particularmente no Caribe – foco de estudo da presente pesquisa – essas pessoas viviam em condições sub-humanas e eram obrigadas a trabalhar em plantações de fumo e de cana-de-açúcar (MAULEÓN, 1993, p.2).

Em Cuba, berço da *salsa* caribenha, o meio de vida mais importante desenvolvido pelos colonos escravistas nas áreas rurais passou a ser o sistema de *plantation*.²⁵ Os povos de diferentes nações que sobreviveram à travessia do Atlântico e que trabalhavam nesses locais desempenharam um papel importante no desenvolvimento musical e cultural do Novo Mundo. Muitas das tradições musicais africanas conseguiram – e ainda conseguem – se manter vivas no Caribe até a atualidade, mesmo que muito de seu conteúdo original tenha se perdido. Dentre elas, algumas muito importantes devem ser mencionadas, pois foram fundamentais para o surgimento e o desenvolvimento do que atualmente se conhece como *salsa* caribenha: a fabricação de inúmeros instrumentos – melódicos e de percussão, entre eles tambores e idiofones de vários tipos, chocalhos, campanas e instrumentos de metal, xilofones, cordofones e aerofones; o uso de escalas pentatônicas e escalas não ocidentais – particularmente, quando são utilizadas em improvisos vocais carregados de inflexões ornamentais; a utilização de polirritmia, de síncopes e de sobreposição de partes diferentes (binarização); emíolas com a sobreposição de figuras duplas e triplas que se reproduzem simultaneamente e talvez o elemento mais significativo e presente dentro de complexos genéricos que atualmente compõem a *salsa* caribenha, que é o sistema de antífonas, onde um canto de chamada em linha melódica solista e improvisada é respondido por um coro em refrão repetitivo. (MAULEÓN, 1993, p.2).

²⁵ Tendo a monocultura realizada em grandes latifúndios, a utilização de mão de obra escrava, e a exportação, o sistema de *plantation* é um modelo de produção agrícola.

[...] o efeito das atividades escravistas deixou uma marca considerável sobre os portadores dos elementos musicais e também provocou grande repercussão sobre os últimos. Uma vez divorciados de seu conjunto vital, os elementos musicais submetem-se a uma “mutação” de sua concepção “tradicional”, sacrificando suas funções para manter sua estrutura no Novo Mundo. (MUKUNA, 2006, p.207).

A situação desumana total gerada pelo tráfico negreiro não permitiu que instrumentos musicais originais fossem trazidos para o Novo Mundo. No entanto, os negros escravizados foram recriando seus instrumentos nativos, a partir de novos materiais que encontravam em seus locais de destino. Apesar de apresentarem algumas diferenças em seus materiais de fabricação, esses novos instrumentos eram bastante parecidos com os originais africanos. Infelizmente, os colonos espanhóis proibiram muitos instrumentos, resultando na perda e no esquecimento de vários tipos de tambores, vários idiofones, entre outros apetrechos musicais. Muitos instrumentos *dahomeanos* que existiam no Haiti foram levados para Cuba após a Revolução Haitiana de 1791. Isso gerou inúmeras criações de música crioula. É significativo mencionar que, em Cuba, os instrumentos mais significativos de origem africana que se utilizam são os chocalhos, os sinos e os tambores, que vêm, principalmente e, em sua grande maioria, de quatro culturas distintas. (MAULEÓN, 1993, p.3)

A pesquisadora Rebéca Mauleón (1993) faz considerações importantes a respeito das origens dos povos que criaram os ritmos afro-cubanos que serviram como ponto de partida para o surgimento da *salsa* caribenha em Nova Iorque. Ela diz que os africanos que foram trazidos para o Caribe eram predominantemente das regiões costeiras ocidentais e que, mesmo escravizados nas áreas rurais, desempenharam um papel importante no desenvolvimento musical do Novo Mundo. Originários de diferentes nações africanas, alguns dos mais influentes incluem: o povo *loruba*, da Nigéria; os *Bantú*, do Congo e de Angola; os *Ewe-Fon* e os *Fanti-Ashanti*, do Dahomey, e os *Malé* ou *Mandinga*, do Sudão (MAULEÓN, 1993, p.3).

Embora inúmeras tradições musicais africanas tenham desaparecido após serem transplantadas para o Caribe, por outro lado, muitas outras permaneceram e estão florescendo até a atualidade. Isso inclui:

- 1) canto de chamadas e respostas (antifonal/responsório), em que as linhas improvisadas por voz solo são respondidas por uma resposta coral fixa;
- 2) polímetros, como figuras duplas e triplas reproduzidas simultaneamente;

- 3) polirritmos, que incluem sincopação e sobreposição de partes diferentes, mas com um pulso que tende a dividir os padrões em dois ou quatro tempos;
- 4) escalas pentatônicas e não ocidentais, principalmente no que diz respeito às inflexões ornamentais das linhas vocais improvisadas;
- 5) o desenvolvimento e a criação de vários instrumentos, tanto percussivos quanto melódicos.

2.1.2 A *salsa*, sua expansão pelo mundo, e a chegada ao Brasil

A corrente musical de raízes afro-caribenhas conhecida como *salsa* se cristalizou na cidade de Nova Iorque no princípio dos anos de 1970 e continua viva até a atualidade. Depois de atingir praticamente todos os países da América Latina, inúmeros países europeus, países da Oceania e do Extremo Oriente, a *salsa* chegou ao Brasil, primeiramente no Rio de Janeiro, e mais tarde em São Paulo.

A instrumentação da seção rítmica de grupos de *salsa* consiste em piano, baixo, tumbadora, bongô, timbales, güiro, maracas e claves. A seção tripla dos metais inclui trompete, sax e trombone; ou dois trombones e flauta; ou dois trompetes e trombone. A seção quádrupla de metais varia de dois a quatro trompetes, sax alto e soprano, ou quatro trombones. Outras variações têm ocorrido ultimamente, sendo que alguns grupos mantêm o formato instrumental de conjunto ou charanga (flautas de madeira – substituídas, mais tarde, por madeiras e metais, dois violinos, piano, contrabaixo, timbales e güiro)²⁶.

Fugindo da Revolução Cubana, a banda Sonora Matancera exilou-se no México, no final dos anos 1950, e foi o grupo que pela primeira vez utilizou o termo *salsa*. No entanto, foi só a partir da década de 1970 que a *salsa* passou a fazer sucesso comercial (GANDIA, N. R. 2023). Em 1975, o percussionista nova-iorquino Roger Dawson criou o programa de rádio *Sunday Salsa Show*, que contribuiu, de fato, para disseminar a música latina em larga escala na cidade de Nova Iorque. Cada programa tinha, em média, uma audiência de duzentas mil pessoas. Dawson também criou projeto *Salsa Meets Jazz*, que acontecia semanalmente em um clube chamado

²⁶ SARAIVA, L. A *salsa* como ferramenta pedagógica para o estudo do ritmo no contexto da percepção musical. *Revista Nupeart – ProfArtes*, Florianópolis, v.8, n.1, p.94-108, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/3073>.

Village Gate e que, com isso, deu início ao que veio a se transformar posteriormente no *latin-jazz* ou *cuban-jazz*²⁷.

FIGURA 8 - CÉLIA CRUZ E BANDA SONORA MATANCERA



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Sonora_Matancera



Célia Cruz e Banda Sonora Matancera

Tendo Nova Iorque como seu ponto de partida, já nos anos de 1970, a *salsa* ganhou o mundo e espalhou-se por diversos países da América Latina – Peru, Colômbia, Porto Rico, Costa Rica, México, República Dominicana, Venezuela e Panamá, dentre outros. O número de bandas e rádios especializadas em música latina também se ampliou de forma surpreendente. Na década de 1980, já consagrada, a *salsa* saiu do continente, expandiu-se para a Europa e, sobretudo, para o Japão. Grande exemplo disso foi a formação da Orquestra de La Luz, uma banda de *salsa* criada a partir dessa expansão e totalmente composta por músicos japoneses (instrumentistas e cantores).

²⁷ Disponível em: <https://foursquaremiles.wordpress.com/2018/05/13/wrvr-jazz-sunday-salsa-show>.

A entrada da *salsa* na Europa, na América do Norte, no Extremo Oriente, em diversos países da América Latina e até na África, local de origem de seus elementos seminais, serão aqui mencionadas caso a caso, separadamente.



Orquestra de La Luz

Após esse período de cristalização, o macro-complexo genérico '*salsa*' só chegou ao Brasil em 1982, primeiramente no Rio de Janeiro e depois em São Paulo. A partir dessa época, pode se afirmar que a *salsa* viveu seu melhor momento no Brasil. Gêneros tradicionais como mambo e bolero já faziam parte do repertório de bandas de baile nacionais desde as décadas de 1940 e 1950. No entanto, foi apenas no princípio dos anos de 1990 que São Paulo passou a contar efetivamente com a *salsa* e o *jazz latino* dentro de seu circuito de espetáculos. O principal responsável pela inserção efetiva dessas correntes musicais na cidade foi o cantor, compositor e contra-baixista panamenho Edwin Pitre – orientador da presente tese – na liderança de sua banda Son Caribe. A partir dessa época, o movimento de *salsa* paulistano vivenciou uma temporada de grande efervescência, com casas de espetáculos lotadas, empresários entusiastas, e um público numeroso e muito aficionado. Esse período de grande alvoroço musical – assim como aconteceu com a lambada ou o forró – foi uma moda passageira que durou aproximadamente cerca de 20 anos, de 1993 a 2013.

Depois da abertura política no Brasil, em 1985, artistas nacionais, como Ivan Lins, Rita Lee, João Donato, Chico Buarque, Djavan, Sergio Mendes e Tamba Trio – entre outros – passaram a abrir os ouvidos e dar mais atenção à música vinda da ilha de Cuba e de outras partes da América de língua espanhola. Assim, os repertórios de músicos brasileiros foram, gradualmente, enriquecidos com o “tempero latino”. No entanto, respeitando a existência de grupos tradicionais de música latino-americana, como o Tarancón ou o Raíces de América, a entrada no Brasil de um autêntico grupo de *salsa* e *jazz latino* – especializada na execução de ritmos caribenhos e sul-americanos – só aconteceu no princípio dos anos 1980, como já mencionado, e foi exatamente a chegada da banda Edwin Pitre & Son Caribe – a princípio no Rio de Janeiro e, posteriormente em São Paulo – que modificou por completo a atividade musical da cidade e o universo da música dançante paulistana.

A formação de seu grupo Son Caribe – do qual o autor desta tese fez parte como vibrafonista e cantor – contava com piano, baixo, bateria, congas, timbales, flauta, vibrafone, trompete e saxofone, além de uma voz principal e de três *backing vocals*. Muitas vezes, associava-se também junto dessa formação fixa um percussionista tocando bongôs ou percussão de mão, bem como instrumentistas e cantores que costumavam aparecer nas apresentações da banda para participações – dar ‘canjas’ – em instrumentos diversos: *steeldrum*, guitarra, trombone e percussão.

O repertório do Son Caribe constituiu-se, basicamente, de son montunos, cumbias, cha-cha-chas e merengues. Sempre houve, porém, muito espaço para experiências com os ritmos de rumba, danzón, mambo, songo, calipso e, claro, a música popular brasileira. O grupo Son Caribe foi, desde o início, um encontro de músicos e de públicos de diferentes nacionalidades: Panamá, Brasil, Cuba, Colômbia, Argentina, Porto Rico, Peru, Venezuela, Inglaterra e Alemanha, tornando-se, assim, campo com material fértil para os estudos sobre culturas híbridas ou mestiçagem. Além dessa mistura de culturas, a intensa atividade do grupo Edwin Pitre & Son Caribe impulsionou o movimento paulistano de *salsa*.

FIGURA 9 – FOTO EDWIN PITRE & SON CARIBE



Fonte: arquivo pessoal



Edwin Pitre & Son Caribe – “Ven Pá Cá”

FIGURA 10 – FOTO EDWIN PITRE & SON CARIBE (FORMAÇÃO ORIGINAL PAULISTANA)



Fonte: arquivo pessoal

A banda Edwin Pitre & Son Caribe (estendido) foi o primeiro grupo a realizar e estabelecer no Brasil a prática da música nova-iorquina de matrizes caribenhas. Possuidor de um absoluto domínio técnico e estético sobre as linguagens nativas dessa corrente musical, o cantor, compositor, pesquisador e contra-baixista Edwin Pitre foi o pioneiro do gênero no país, sendo também considerado como um profundo conhecedor de todos os segredos e mistérios dessa forma de arte. Natural do Panamá, Pitre é capaz de se expressar na linguagem da música latina com o sotaque hispânico característico de seus criadores originais.

Catedrático de destaque e grande prestígio no circuito musical universitário – de dentro e de fora do Brasil – o Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez possui uma extensa trajetória científica e acadêmica. É professor associado e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do

Paraná (UFPR), onde já foi orientador de mestrado e doutorado de diversos alunos.²⁸ Graduou-se bacharel com Licenciatura Plena em Regência de Orquestra e Coro Sinfônico na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ - 1983); é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM), da Universidade de São Paulo (USP - 2000); é doutor em Musicologia também pela Universidade de São Paulo (USP - 2008); é pós-doutor na *Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM – 2015/2016) onde ministrou aulas de Etnomusicologia dialógica. Foi professor convidado na *Escuela Internacional de Verano* para ministrar um seminário e uma conferência com o título “*Etnomusicologia aplicada a Panamá*” pela *Universidad de Panamá*. Foi também professor convidado pela *Universidad de La Guajira*, Colômbia (2021), para ministrar esta mesma conferência e seminário. Apresentou a palestra “O Caribe Estendido no Brasil: Veredas Sonoras”, no décimo sexto congresso internacional da Associação Internacional Para Estudo da Música Popular (IASPM – Recife/2024). Possui experiência nas áreas de Comunicação e Educação, com ênfase em Etnomusicologia dialógica, tendo atuado principalmente nos seguintes temas: etnomusicologia, etnomusicologia brasileira, música, música popular, composição musical, produção radiofônica e fonográfica. Atualmente é colaborador da "Cátedra Alfredo Bosi de Educação Básica" do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (desde 2020) IEA-USP.

Quanto à sua carreira artística e profissional, Pitre também tem sido bastante prolífico, prático, e atuante ao longo dos anos. Desde 2019 é diretor e apresentador do programa de música latina Tropicana Musical nas rádios Paraná Educativa, USP e UDESC. Na liderança de sua banda Edwin Pitre & Son Caribe por mais de trinta anos, já se apresentou em boa parte do território nacional – tanto como solista, quanto fazendo o acompanhamento de artistas populares significativos – sempre divulgando a *sa/sa* e o jazz latino com entusiasmo, e recebendo uma ótima aceitação por parte do público brasileiro e da crítica especializada.

Segundo Pitre, toda a base da concepção artística e musical da banda Son Caribe possui sua essência e inspiração no trabalho realizado pelo grupo cubano Irakere, liderado pelo pianista Chucho Valdéz.

²⁸ Incluindo o autor da presente investigação.



Irakêre – Descarga en el Barrio

O grupo Edwin Pitre & Son Caribe teve seu início no Rio de Janeiro, cidade em que o artista residiu por alguns anos durante a década de 1980, logo após sua chegada ao Brasil.

Posteriormente, Edwin mudou-se para São Paulo onde a banda conheceu seu momento de maior apogeu e grande atividade, com uma intensa agenda de apresentações em shows, bailes, festivais, clubes noturnos, gravações, festas, aparições em programas de televisão, bem como em temporadas fixas em várias casas de espetáculos espalhadas pela cidade. Os períodos de maior sucesso coincidiram exatamente quando o grupo esteve em cartaz por longos períodos em espaços culturais como o Teatro Vento Forte, Palladium (com direção do produtor Abelardo Figueiredo), Bar Brahma, The Jam Bar, Café Piu-Piu, Hoolywood Project, Tom Brasil e Blén-Blén Club. No espaço Tom Brasil, em cartaz acompanhando o show da cantora Celia e convidados, o grupo teve a oportunidade de trabalhar com nomes significativos da música popular brasileira, tais como Jair Rodrigues, Cauby Peixoto, Emílio Santiago, Pery Ribeiro, Agnaldo Rayol, Claudete Soares, Wanderléa, Miriam Mirah, Jane Duboc, entre muitos outros. Por sua vez, na casa de espetáculos Blén Blén Club, o Son Caribe se apresentou toda sexta-feira durante um período de aproximadamente dois anos, atraindo um público de centenas de pessoas. A partir desse “quartel general” surgiram contatos e contratos para diversas apresentações em locais bastante variados, viagens, gravações e participações especiais em diversos projetos. Um exemplo interessante é a participação do grupo em um concerto no Memorial da América Latina junto com a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, sob a regência do maestro Roberto Farias.

Em São Paulo, o grupo Edwin Pitre & Son Caribe contou em sua formação com Edwin (Panamá) sempre na direção musical, arranjos, baixo e voz principal; Roberto Pitre (Panamá) na flauta, coro e percussões; Edsel Gomes (Porto Rico), Giba Esteves (Brasil), Pepe Cisneiros (Cuba), Harry (Bolívia), Yaniel Matos (Cuba), Daniel Grajew (Brasil), Marco Antônio (Colômbia), piano; Félix Gibbons (Inglaterra) Enio di Bonito (Brasil) e Ronaldo Isaac (Brasil), nas congas e coro; Beto Caldas (Brasil) e

Jimmy de la Torre (Peru) na bateria; Eduardo Aveña (Argentina), e Rodrigo Bueno (Brasil), nos timbales; Júnior Galante (Brasil), no trompete; Maurício de Souza (Brasil) no saxofone tenor; irmãos Souza (Brasil), nos trombones; e André Juarez (Brasil), no vibrafone, coro e percussões. Ao longo de sua trajetória, o grupo sempre contou com “canjas” especiais e participações de músicos profissionais que aconteciam em suas apresentações como, por exemplo, Felipe Lamoglia (Cuba), saxofone; Andreas Marker (Suíça), steel drum; Danilo Perez (Panamá), piano; Mané Silveira (Brasil), saxofone; Zé Kéti (Brasil), vóz; entre muitos outros.

O Repertório do grupo Edwin Pitre & Son Caribe era – e continua sendo – formado basicamente por sons cubanos, cha-cha-chas, merengues e cumbias, além de muito espaço para a música popular brasileira que sempre esteve presente.

FIGURA 11 – FOTO EDWIN PITRE & SON CARIBE EM GARANHUNS



Fonte: arquivo pessoal



Edwin Pitre & Son Caribe em Garanhuns - 1998

A concepção musical da banda Edwin Pitre & Son Caribe foi influenciada por diversos grupos de *salsa*, *merengue*, *cumbia*, entre outros gêneros. No entanto, talvez a influência mais significativa na trajetória do conjunto tenha sido a de uma das principais orquestras de toda a história do *jazz latino* e da música dançante cubana: a Banda Irakere, já mencionada. Criada em 1973 pelo lendário pianista cubano Chucho

Valdez, esse grupo continua sendo – além de uma grande referência sonora, um encontro de instrumentistas virtuosos. Entre alguns de seus componentes de destaque – além do próprio Chucho – podem ser mencionados, por exemplo, o clarinetista Paquito D’Rivera ou o trompetista Arturo Sandoval.



Irakere – Dile a Catalina

Entre os grupos paulistanos de *salsa* e *jazz latino* que participaram do movimento e ainda fazem parte do cenário musical “*salseiro*” paulistano, algumas mais significativas podem e devem ser mencionadas. Entre elas estão:



Banda Heartbreakers, liderada pelo vibrafonista Guga Stroeter



Banda Havana Brasil, liderada pelo contrabaixista Zé Alexandre Carvalho



Sexteto Cañaveral liderado pelo cantor Pedro la Colina;



Lyra Latina liderado pelo saxofonista Sérgio Lyra David

Talvez o grupo de *salsa* e *jazz latino* mais atuante na cidade de São Paulo atualmente (2025) seja a banda Batanga & Cia, liderada pelo percussionista cubano

Pedro Bandera e pelo pianista – também cubano – Hanser Ferrer (sobrinho neto do legendário cantor Ibraim Ferrer, do *Buena Vista Social Club*).



Batanga & Cia. Liderada pelo percussionista Pedro Bandera

A *salsa*, o *jazz latino*, e a música afro-caribenha em geral, são correntes de expressão artística musical que já se espalharam por várias partes do planeta de forma intensa. O Seria impraticável apresentar aqui todos os artistas e espaços de *salsa* e *jazz latino* existentes em cada país pois a lista seria incomensurável. Este capítulo não tem essa pretensão, e nem é esse o intuito do texto. O objetivo aqui é o de fornecer ao leitor uma ideia da dimensão que a música afro-caribenha tomou ao se disseminar de forma tão ampla pelo mundo (incluindo o Brasil).

Fora da ilha de Cuba – mas ainda na região do Caribe – gêneros musicais dessa origem afro-caribenha integram oficialmente o espectro cultural sonoro de países vizinhos como Porto Rico, República Dominicana, Venezuela, Colômbia e México, isso para citar apenas os maiores e mais próximos.

De Porto Rico, por exemplo, existe uma seleção recente (2024) dos cem grupos de *salsa* mais tocados nas rádios. Estão presentes entre eles artistas como El Gran Combo de Puerto Rico, Tito Gomez, Edsel Gomez, Tito Rojas, Tito Nieves, Papo Luca, Sonora Poceña, Gilberto Santa Rosa, Ray Barreto, Ismael Rivera, Lalo Rodriguez, Cortijo Su Combo, Luisito Ayala Y La Puerto Rican Power, Giovanni Hidalgo, Marc Anthony e Frankie Ruiz, para mencionar apenas alguns, e isso sem contar com as duas grandes ‘estrelas’ norte-americanas de origem porto-riquenhas: o pianista Eddie Palmieri, e o percussionista Tito Puente;

Da República Dominicana podem ser mencionados o pianista Michel Camilo, Yanfourd, Jose Alberto “*El Canario*”, Raulin Rosendo, Alex Matos, Jehu El Rey, Ruina Nova e Juan Miguel Batista.

Da Colômbia vem Joe Arroyo, Grupo Niche, Fruko Y Sus Tesos, Joe Madrid, Orquesta La 33, Guayacan Orquesta, Sonora Carruseles, The Latin Brothers, Carlos Vives; Alfredo de la Fé e los Titanes; Orquesta Canela e Pedro Conga.

Da Venezuela, vem Oscar D'Leon, Guaco, Servando & Florentino, Hildemaro, Landy Castro, La Orquesta La Llave, La Salsa Mayor.

Do Panamá vem Danilo Perez, Rubén Blades, Roberto Delgado, Gaitanes, Edwin Pitre & Son Caribe, Luis Lugo, Orquesta La Kshamba;

Do Perú vem Antonio Cartagena, Wilmer Cartagena, Lucho Cuéllar, Briela Cirilo, Kate Candela e Septeto Acarey;

Do México vem Angelito de *la Salsa*, Sonora Vera Cruz, La Sonora Santanera, Orchestra de Coatzacoalcos, Grupo Libertad-Rumbamba, entre outros.

De países latinos continentais – além dos Estados Unidos, que é o berço da *salsa* e do *jazz latino* – é importante mencionar o Chile, que também possui muitos artistas salseiros como, por exemplo, Norberto Vélez, Willy Garcia, Hansel Camacho, Charlie Aponte, Rafu Warner, Roberto Lugo, Tromboranga, e Wilson Saoko.

Na Europa a música e a dança da *salsa* chegaram na década de 1980, se espalharam e se estabeleceram por praticamente todos os países: Portugal, Espanha, França, Itália, Alemanha, Áustria, Polônia, Bélgica, República Tcheca, Inglaterra, Bulgária, Holanda, Dinamarca, Noruega, Suécia, Finlândia, entre outros. Praticamente todo país europeu possui, em algum lugar, ou em alguma cidade, a sua própria escola (de música e dança), o seu próprio festival de *salsa* ou *jazz latino*, que já são segmentos artísticos absolutamente incorporados e que fazem parte da cultura musical do povo europeu. O surgimento da *salsa* romântica no final dos anos oitenta contribuiu muito com esse crescimento, e fez a música afro-caribenha se popularizar e expandir muito suas fronteiras europeias.

No Extremo Oriente, sob a liderança da cantora Nora, é fundamental mencionar a banda de *salsa* japonesa – já citada – mais importante de todos os tempos, a Orquestra de La Luz, que em 2024 comemorou seus quarenta anos de existência. Após o lançamento em 1990 no Japão do seu primeiro disco “*De La Luz*” e, posteriormente nos Estados Unidos – o mesmo disco – sob o título de “*Salsa Caliente Del Japón*”, o grupo passou a se destacar internacionalmente ganhando uma série de prêmios importantes, e passando a ser considerada como a formação japonesa de música afro-caribenha mais reconhecida no Japão e nos Estados Unidos. Ao longo de suas quatro décadas de existência a Orquestra de la Luz conquistou uma legião de fãs ao redor do mundo, continua a se apresentar em grandes turnês internacionais, festivais de jazz respeitados, e apresentações para crianças, realizando colaborações com artistas de vários gêneros.

Embora não existam grupos ou artistas de *salsa* de destaque que possam ser mencionados ou analisados, a Indonésia é um país onde essa música possui um bom mercado, uma vida noturna intensa e um público bastante aficionado. Mesmo sendo uma atividade realizada prioritariamente através de música mecânica, existem muitos espaços e escolas de dança totalmente voltados a esse público e esse tipo de sonoridade. Estas menções aqui indicadas são apenas alguns poucos exemplos de como a música afro-caribenha saiu da ilha de Cuba, se expandiu pelo mundo, e gerou frutos e adeptos por várias partes do planeta.

2.1.3 O *jazz latino* e sua origem: antecedentes

Em sua essência, o gênero que ficou internacionalmente conhecido como *Jazz latino* – ou *Latin Jazz* – é, basicamente, uma fusão natural e equilibrada entre os elementos estruturais que constituem o *jazz* de origem norte-americana com os principais ritmos afro-cubanos, afro-brasileiros, afro-caribenhos, e de demais países latinos do Continente Americano. (DÍAZ, I. 2018, p. 26). Para um historiador que se proponha a relatar a história do *jazz latino*, é fundamental, primeiramente, sejam apresentados os feitos dos músicos cubanos que influenciaram consideravelmente as músicas populares do século XX (DELANNOY, Luc. 2001, pp. 13-15).

A marcação de uma '*clave*'²⁹, ou seja, um pulso rítmico repetitivo que se mantém em ostinato regular ao longo de toda a composição musical – também conhecido como *time line pattern* – é uma das características mais importantes e que constituem a estrutura tanto do *jazz latino* quanto a de outros gêneros da *salsa* nova-iorquina, da música latino-americana tradicional, da música afro-brasileira, ou da música afro-caribenha em geral.³⁰

O *jazz latino* tem suas raízes nas músicas afro-antilhanas de origens francesa e espanhola. No início de sua formação o gênero incorporou duas células rítmicas fundamentais conhecidas como *cinquillo* e *clave*. Junto a essas duas figurações rítmicas se agregavam também as lembranças e a hereditariedade de vários povos do universo cultural africano e europeu que vieram a se encontrar nas ilhas do Mar do Caribe. Os '*cinquillos*' – que constituem 'uma verdadeira impressão digital de toda a música afro-caribenha' – são encontrados na origem primária das células rítmicas

²⁹ O conceito de *clave* será detalhado posteriormente.

³⁰ Informação obtida em aula com o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

criadas conscientemente pelos compositores da *contradanza francesa*.³¹ Por sua vez, a *clave* é um elemento constitutivo da música que surge a partir da sobreposição de vários ritmos distintos. A *clave* cubana é – dentre as inúmeras formas de ‘*clave*’ mais utilizadas – certamente a mais conhecida e, por essa razão, transformou-se em um símbolo de identidade cultural da ilha caribenha (DELANNOY, Luc. 2001, p. 18, 19).

A marcante influência da música latina no *jazz* norte-americano sempre esteve presente, desde seu surgimento no princípio do século XX, em Nova Orleans, no sul dos Estados Unidos. Ritmos fortes como o *fandango*, a *habanera*, a *calinda* e a *contradanza* eram bastante comuns nesse berço do *jazz* (BAUZÁ, J. 1986, p. 184). O compositor norte-americano natural desta cidade, Louis Moreau Gottschalk, por exemplo – muito significativo, tanto no surgimento do *ragtime*, quanto na aparição das primeiras bandas de *jazz* tradicional de Nova Orleans – foi muito influenciado pela alegria contagiante da música cubana (SALINAS RODRÍGUEZ, J. L., 1994, pag.81.)



Vídeo coletado em pesquisa de campo, em 2024, em um cruzeiro pelo Rio Mississippi, em Nova Orleans, com uma banda de jazz tradicional norte-americana tocando um cha-cha-cha cubano.

A *clave* praticamente ‘desembarcou’ em Nova Orleans no século XIX quando alguns músicos americanos locais, retornando de uma viagem a Cuba, se uniram a músicos cubanos de passagem pela cidade do sul dos Estados Unidos, e começaram a interpretar as danças *habaneras* que estavam então em moda na época. A partir dessa integração musical, a *clave* atingiu diretamente também ao *blues* e ao *jazz* estadunidense. Algumas obras de compositores americanos importantes como, por exemplo, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton e William Christopher Handy, salientam a influência do Caribe hispânico no cenário musical de Nova Orleans. Existe uma frase significativa em que Jelly Roll Morton já evoca o termo ‘*salsa*’ cerca de cinquenta anos antes de sua primeira utilização no final dos anos sessenta: “*Na verdade, se você não conseguir inserir ingredientes espanhóis em suas composições de jazz, nunca conseguirá obter o que chamo de ‘tempero’ perfeito.*” (Jelly Roll Morton). (DELANNOY, Luc. (2001) p. 18, 19).

³¹ Gênero musical mais popular no Caribe colonial do século XVIII.

A organologia de formações instrumentais que se dedicam exclusivamente a esses tipos de música é constituída por um naipe de percussão latina que conta basicamente com os instrumentos tradicionais característicos como as claves, as maracas, o güiro, os timbales (ou *pailas*), as congas (ou *tumbadoras*), os *cowbells*, os cajones, as queixadas, a marímbula, os tambores religiosos batá, a botija, entre outros instrumentos³², e que conferem os ‘sotaques’ característicos – ou *moñas* – pelos quais essas músicas se evidenciam e podem ser facilmente reconhecidas (DÍAZ, I. 2018,p.26).

O jazz latino – assim como qualquer forma de arte – não pode ser reduzido a uma simples equação estagnada: trata-se de um movimento musical dinâmico e em constante evolução. A partir do momento em que alguns músicos engajados ao processo realizaram a fusão planejada entre melodias, estruturas harmônicas e conceitos de improvisação jazzística, com os ritmos e sotaques afro-cubanos, o *jazz* adquiriu uma nova identidade e se transformou em *jazz latino* (DELANNOY, Luc. 2001 p. 19).

No princípio dos anos trinta do século XX, a adaptação de canções latino-americanas ao *jazz* fez com que a música latina passasse a desempenhar um papel importante no cenário musical norte-americano. Nessa época, renomados músicos latinos como, por exemplo, Juan Tizol, Mario Bauzá, Nilo Menéndez, e Alberto Socarrás, já atuavam profissionalmente em *big bands* de *swing* em Nova Iorque. A partir da ação simultânea de todos esses artistas, foram gravadas e interpretadas – em arranjos e formações jazzísticas – músicas latinas como, por exemplo, a *rumba* “*Rumba Negra*”, em gravação de Bennie Moten de 1929; o *tango* “*El Choclo*”, em gravação de Stan Kenton; o *son* “*El Manisero*”, gravado por Louis Armstrong, em 1930; a *rumba* “*Doin' the Rhumba*” e a *conga* “*The conga-conga*”, ambas realizadas por Cab Calloway, em 1931; isso para serem mencionados apenas alguns exemplos significativos, entre uma extensa lista de arranjos e composições de artistas latino-americanos (SALINAS RODRÍGUEZ, J. L. 1994, p.89).

Mesmo com as influências e ações desses músicos durante o período, não se poderia afirmar que, até então, tivesse se constituído um novo estilo ou gênero musical. Apesar de a intenção artística de todos esses jazzistas ter sido a mesma, ainda não havia se formado um novo estilo, com uma identidade própria, única, e bem definida. Foram apenas algumas ações pontuais isoladas, mas sem características

³² Isso sem mencionar os instrumentos melódicos tradicionais de acompanhamento como contra-baixo, piano, violão, guitarra, naipe de metais (trompetes, trombones e saxofones).

musicais comuns. A consolidação efetiva do *jazz latino* como subgênero musical ocorreu apenas em 1943 com o nascimento do *jazz afro-cubano*.

Constituído pelas matrizes seminais que compõe a música tradicional da ilha de Cuba, o *jazz afro-cubano* também fez uso de ritmos latino-americanos e caribenhos de várias procedências, e transformou ritmos tradicionais cubanos como *cha-cha-chá*, *o son*, *o songo*, *o danzón*, *o bolero*, *a rumba*, *a canción*, entre outros gêneros, em característica particular de sua sonoridade (DÍAZ, I. 2018, p.27).

A música “*Tanga*”, de Mario Bauza – gravada em 1943 pela orquestra de Machito e seus “*Afro-cubans*” – é considerada como sendo o primeiro *jazz afro-cubano* da história. Assim tinha início o que veio a se transformar mais tarde no que ficou oficialmente conhecido como *jazz latino*. Sob a direção de Mario Bauza, os “*Afro-cubans*” formaram a primeira orquestra que passou a misturar os arranjos, as improvisações e as harmonias do jazz norte-americano com os instrumentos e os ritmos afro-cubanos de forma sistemática. Esse intercâmbio gerador de uma verdadeira bi-musicalidade foi facilitado pela proximidade entre a ilha de Cuba e a costa norte-americana. Essa vizinhança próxima permitiu que músicos cubanos e norte-americanos trocassem experiências – tanto de cubanos nos Estados Unidos quanto de americanos em Cuba – fator fundamental e que influenciou decisivamente no desenvolvimento da música afro-latina dentro do universo do jazz norte-americano. Após a Revolução Cubana de 1959, as relações entre os dois países dificultaram muito esse intercâmbio por conta do fechamento das fronteiras. No entanto, nem esse distanciamento político foi capaz de separar a sólida fusão que a música cubana e a norte-americana já tinham atingido. (DÍAZ, I. 2018, p.27).

FIGURA 12 – FOTO MACHITO E SEUS AFROCUBANS



Fonte: @juanluisubaulmusical9810



Mario Bauza – Machito & Afroclubans

De acordo com depoimento do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez – como curiosidade – boatos afirmam que, a partir da extremidade norte da ilha de Cuba, era possível se avistar a luminosidade da costa norte-americana. Isso fez com que muitos cubanos – em busca de melhores condições de vida após essa brusca interrupção de relações diplomáticas entre os dois países – se aventurassem a cruzar o trecho marítimo em boias muito rudimentares em direção ao Continente. No entanto, os ventos e as correntes marítimas do Mar do Caribe conduziam esses aventureiros para o Golfo do México, fator que levou um grande número de cubanos à morte.³³

Posteriormente, o recém criado *jazz afro-cubano* se cristalizou e se associou definitivamente ao processo artístico do *jazz latino* que, de forma intencional, promoveu também o surgimento e a concretização da *bossa-nova* como movimento artístico-musical consistente no final dos anos cinquenta (DÍAZ, I, 2018, p. 27).

Mario Bauza – o pioneiro do *jazz latino* – formalizou a fusão entre os universos da música afro-latina e do jazz ao apresentar o congueiro cubano Chano Pozo aos dois principais expoentes do jazz de estilo Bebop norte-americano, Charlie Parker e Dizzy Gillespie. A inclusão de Pozo na orquestra de Gillespie solidificou a fusão dessas duas correntes musicais que, a partir dessa união, passou a ser conhecido como o *jazz afrocubano 'Cubop'*. (BERENDT, J. E. 1986, p.542). Em 29 de setembro de 1947 aconteceu no Carnegie Hall de Nova Iorque – com casa lotada e público receptivo – um concerto histórico da Orquestra de Dizzy Gillespie com Chano Pozo, evento que sacramentou definitivamente a fusão desses dois gêneros musicais (SALINAS RODRÍGUEZ, J.L,1994, p.89).

A partir dessa época começaram a acontecer gravações significativas que foram ampliando e solidificando cada vez mais esse então “novo gênero musical” hispano/americano. Um dos temas mais importantes do *Cubop* foi “*Manteca*” – composição de parceria entre Pozo e Gillespie – além de muitas outras como, por exemplo, “*Algo Bueno*” ou “*Cubana Be-Cubana Bop*”. Entre os anos de 1948 e 1950,

³³ Informação obtida junto ao Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez em aula particular.

o estilo *Cubop* atingiu uma enorme popularidade, o que levou Charlie Parker a realizar inúmeras gravações com Machito, produzidas pelo produtor Norman Granz³⁴ para a gravadora Verve, empresa musical norte-americana especializada em jazz, sendo que a produção considerada mais importante foi o álbum *Afro-Cuban Suite*, de 1950 (BERENDT, J. E. 1986, p.544).

FIGURA 13 – CHANO POZO E DIZZY GILLESPIE



Fonte: <https://amsterdamnews.com/news/2023/10/12/chano-pozo-the-afro-latino-who-transformed-jazz/>



“Manteca” – Dizzy Gillespie – “Manteca”

Muitos parceiros de Dizzy Gillespie seguiram nessa corrente de fusão entre o jazz e o universo afro-latino. Uma característica comum entre eles é que todos aprofundaram suas pesquisas sempre tomando como parâmetros os princípios estético/musicais, rítmicos e estruturais da música afro-caribenha apresentados por Machito. A grande inovação a partir desse momento foram as inclusões de instrumentos mais voltados ao jazz como o vibrafone de Tito Puente, o saxofone de Charlie Parker, ou o trompete de Chico O’Farril (BERENDT, J. E. 1986, p.544). É importante salientar que o genial compositor, arranjador e trompetista cubano Arturo

³⁴ Considerado como sendo o mais “bem-sucedido” produtor norte-americano na história do jazz.

Chico O'Farril tornou-se um dos grandes expoentes do subgênero *cubop* (DELANNOY, Luc. 2001 p.20).

Quanto a sua genealogia, o *jazz latino* pode ser subdividido em duas ramificações principais: a vertente de origem afro-caribenha – que também abarca a *salsa* e suas misturas entre elementos do *jazz* norte-americano com o *son cubano* – e a vertente de origem afro-brasileira, da qual fazem parte variações como a *MPB instrumental*, o *samba-jazz*, o *choro-jazz*, o *frevo-jazz*, o *maracatu-jazz*, o *baião-jazz*, e, principalmente, a *bossa-nova*. Existem países latino-americanos que também apresentam suas próprias versões de *jazz latino* como, por exemplo, o *tango* contemporâneo da Argentina; a música da República Dominicana que mistura *merengue*, *salsa*, *bachata* e *rock dominicano*; a *Onda Nueva* da Venezuela; o *candombe* do Uruguai; o *reggae* da Jamaica; além de uma nova versão progressiva do *jazz latino* em que praticamente todos os instrumentos que compõe o naipe de percussão latina são condensados apenas na bateria (DÍAZ, I, 2018, p. 27).

No Brasil, praticamente toda banda de jazz atual possui ao menos um ou dois temas baseados em ritmos latinos, ou até mesmo algum tipo de incursão por essa área musical, seja como grupo de *jazz latino* ou até mesmo como banda de *salsa*. Provavelmente os grupos pioneiros que começaram a trabalhar com o *jazz latino* na cidade de São Paulo tenham sido o quarteto do pianista porto-riquenho Edsel Gomes e o grupo Sossega Leão do vibrafonista Guga Stroeter.



Edsel Gomes



Guga Stroeter e Sossega Leão

A experiência profissional do autor da presente tese atuando como vibrafonista de *jazz latino* junto ao grupo André Juárez Quarteto sofreu influências diretas e significativas de inúmeros vibrafonistas, entre eles: Tito Puente, Cal Tjader,

Milt Jackson, Gary Burton, Ed Saindon, Victor Mendoza, Dave Samuels, Bobby Hutcherson e Mike Mainieri. No entanto, a influência mais marcante na concepção musical do grupo vem do legendário pianista dominicano Michel Camilo.

FIGURA 14 – FOTO MICHEL CAMILO E ANDRÉ JUAREZ – NOVA IORQUE, 2017



Fonte: acervo pessoal



André Juarez Quarteto – Michel Camilo “...And Sammy Walked In...”

2.1.4 O jazz latino e sua história acadêmica recente –

Uma sinopse de como está acontecendo: uma releitura do jazz em sua versão latina sintonizada com as práticas antigas e contemporâneas.

De acordo com a pesquisadora argentina Berenice Corti, em abril de 2012 foi realizado o Primeiro Simpósio “*Jazz en América Latina*”, na cidade de Córdoba, na Argentina. O objetivo foi o de avançar no intercâmbio de experiências e estudos relativos ao jazz que se faz – como diz o título – na América Latina. Os antecedentes dessa iniciativa foram os debates relativos à chamada “identidade” da música de jazz latino-americana e suas marcas de nacionalidade e regionalidade, que recentemente adquiriram grande notoriedade, tanto nos campos artísticos de vários países, quanto em publicações acadêmicas (CORTI, 2018, p.13).

Outro aporte significativo sobre o *jazz latino* foi o documento recentemente editado e que recolhe trabalhos apresentados no congresso “*El jazz desde la perspectiva caribenha*”, de 2011. Trata-se da compilação de um conjunto de debates existentes entre as narrativas historiográficas hegemônicas pertinentes ao jazz, as inúmeras conceptualizações que abordam as temáticas de música e identidade, e que procuram afastar as antigas perspectivas de nacionalização, e as histórias que estão constantemente se atualizando a cerca do jazz produzido na América Latina e no Caribe (TEJEDA y YUNÉN, 2021).

Para o musicólogo argentino Sergio Pujol, um mero inventário de elementos musicais reconhecidos como “argentinos” incorporados ao discurso musical não poderiam garantir a existência de um novo estilo. Seria necessário se exceder o clássico registro de referências nacionalizadas presentes na superfície musical significativa para se atingir a identidade de um “jazz verdadeiramente argentino”, embasado e construído sobre as realidades políticas e performáticas do país (PUJOL 2005, apud CORTI, 2018, p.14).

O historiador costa-riquenho Nicolás Ramos Gandía faz um estudo da evolução histórica e da influência dos gêneros musicais de Cuba: *o son*, *a rumba* e o *danzón*, com suas variantes e outros movimentos musicais da música afro-caribenha. Ele diz que, embora os gêneros seminais que deram origem às correntes musicais que mais tarde vieram a ser conhecidas como *jazz latino* e *salsa* sejam originárias de Cuba, Porto Rico também é um lugar de tradição e influência musical (GANDIA, N.R. 2023, p. 23). A *bomba* e a *plena* – gêneros tradicionais da região – também são consideradas como gêneros formadores da *salsa* nova-iorquina dos anos 1970, ritmos estes que, associados ao *rhythm and blues*, deram origem a outro ritmo importante, o *boogaloo* (Idem, 2023, p 29). Os músicos “partem de uma relação soberana com a tradição do jazz e a diferenciam, modificam e renovam quando passam a incorporar originalmente as influências latino-americanas no universo do jazz” e, portanto, consequentemente ao jazz latino (BERENDT e HUESMANN. 2014, p. 87).

Gandia explica precisamente como os complexos genéricos caribenhos foram se desenvolvendo desde os anos de 1920 até os de 1960, e criando os contornos sonoros do que, posteriormente, veio a se transformar no *jazz latino* e na *salsa* de Nova Iorque. Analisa os processos que levaram à adaptação dessas vertentes musicais, redefinindo-as como a música urbana cultivada por músicos latinos e nova-iorquinos. O autor também examina o período decisivo de sua germinação e

consolidação, que vai do final da década de 1960 até 1975. Ele apresenta o papel definitivo da companhia Fania para que músicos latino-americanos e de outras procedências e grupos étnicos deixassem suas influências registradas e transformassem o *jazz latino* e a *salsa* nova-iorquina em fenômenos sociais, discográficos e comerciais de transcendência mundial (GANDIA, 2023, pp 30, 31).

O filósofo e escritor belga de obras sobre o *jazz latino*, Luc Delannoy, coordenou, em 2011, um debate acadêmico dentro do *VI Festival Jazzuv* da Universidade Veracruzana de Xalapa, no México, e que contou com uma importante série de concertos. A localização no Mar do Caribe com o golfo do México gerou um intercâmbio bastante frutífero. O congresso reuniu pesquisadores de várias partes do mundo que apresentaram suas perspectivas sobre um jazz descentrado, incluindo as definições tradicionais de origem e desenvolvimento do gênero. Nesse encontro o pesquisador dominicano Darío Tejeda apresentou alguns dos temas que haviam sido apresentados no congresso “*El jazz desde la perspectiva caribenha*”, em abril de 2011, em Santiago de los Caballeros, na República Dominicana. Foram apresentados temas interessantes como, por exemplo, a influência de músicos mexicanos e caribenhos na formação do jazz de Nova Orleans do princípio do século XX, e as primeiras formações de *big bands* de Nova Iorque da década de 1920. Tejeda começou a levantar a necessidade e a importância de se considerar o então já chamado *latin jazz* não como uma invenção particular de um músico – ou um grupo de músicos – mas sim como um patrimônio artístico e cultural da humanidade (DELLANOY, L. 2001, apud Corti 2018, p.19).

As considerações de Tejeda levantaram novas hipóteses sobre a veracidade da afirmação de que o jazz tenha surgido dentro do território norte-americano. A teoria mais aceita por historiadores seria a de que o jazz tenha surgido com o ragtime em 1890, ou com a primeira gravação de jazz em 1917, um disco de 78 rotações por minuto, e que continha apenas duas faixas: “*Livery Stable Blues*” e “*Dixie Jass Band One Step*”, gravadas pela *Original Dixieland Jazz Band*. Por outro lado, o escritor francês Roland Barthes dizia que movimentos musicais posteriores foram nutridos por uma anterioridade camuflada: *Congo Square*, *Canal Street*, as *habaneras*, os *tangos* e *bambulas* circulavam pelos portos do continente americano em períodos até mesmo anteriores à formação das nações americanas. A musicóloga colombiana Ana Maria Ochoa enfatiza a grande importância que a cidade de Nova Orleans teve no jazz. Chamada de “a margem norte do Caribe”, esta cidade foi considerada como o berço

do jazz e é, para a historiadora Gwendolyn Hall, a cidade mais africana das cidades norte-americanas (CORTI, B. 2018, p.20).

O historiador americano Ned Sublette e o musicólogo cubano Danilo Orozco concordam que Havana (Cuba), Nova Orleans (USA) e Veracruz (México) constituem um mesmo circuito que segue a corrente do Golfo do México. Esse fato fortalece a perspectiva de que exista de fato uma vertente latina no jazz. Da mesma forma que Havana, Nova Orleans também faz parte do Golfo do México, vizinhança musical que colocou em 2010, por exemplo, o jazzista norte-americano Winton Marsalis ao lado do também jazzista cubano Chucho Valdés em um mesmo programa intitulado *Jazz at the Lincoln Center*. Essa proximidade destrói a narrativa da origem nacionalizada do jazz como norte-americana (SUBLETTE, Ned. 2010 apud Corti, 2018, p.20).

O pesquisador Raul A. Fernández defende a tese de que os jazzistas cubanos criaram o *latin jazz*, que é uma excitante mistura de jazz com música afro-caribenha. Fernández afirma que a história do jazz em Cuba é tão extensa e significativa quanto à história do jazz que aconteceu nos Estados Unidos, e que foi desenvolvida ao longo do século XX, tanto por músicos cubanos que vivem na ilha, quanto pelos que emigraram para outros países (FERNÁNDEZ, Raúl A. 2003, pp. 3-18. apud Corti, 2018, p.21). O pesquisador Luc Delannoy apresenta uma visão diferente dessa música, não como *latin jazz*, e sim como *jazz latino* em sua coleção de livros “*Caliente! Una historia del jazz latino* (2001)”, “*Carambola. Vidas em el jazz latino* (2005), e “*Convergências: encuentros y desencuentros em el jazz latino* (2012) (DELANNOY, Luc. 2001,2005, 2012, apud Corti, p.21). Delannoy diz que se trata de “música cujas formas se abrem para a mestiçagem; música nômade que faz malabarismos com a sintaxe de músicas que a enriquecem; música com identidades múltiplas que saíram de portos como Nova Orleans, Havana, Nova Iorque ou Buenos Ayres”. Existe também uma exaustiva compilação de artigos chamada “*Jazz em español. Derivas hispano-americanas*”, e que faz uma descrição de cenas jazzísticas de outros países (Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, Espanha, México, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela) e duas regiões (Caribe e América Central). O objetivo dessa compilação de artigos é o de “pensar e apresentar uma música que se fala e se escreve no mesmo idioma, porém com acentos diferentes”. Essa coleção de artigos gerou tanto interesse que foram feitas outras edições em Sevilha (2015), Lima (2016), e Havana (2018), além da versão original da Universidade Veracruzana, do México (CORTI, B. 2018, p.21).

A filial latino-americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM-AL) possui um grupo de trabalho intitulado “*Jazz en América Latina*” que já realizou quatro congressos bienais. Os dois primeiros em Córdoba (2012) e Salvador (2014) apresentaram estudos relacionados a atividades jazzísticas locais. O terceiro simpósio que aconteceu em Havana (2016) voltou-se a processos de hibridação e transculturação que envolvem o jazz nativo da região. O simpósio mais recente que ocorreu em San Juan de Porto Rico (2018) voltou-se a questões relativas ao poder que envolvem a música e, em particular, o jazz de parâmetros nacionais e internacionais. A maioria das apresentações de pesquisadores da Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Espanha, México, Porto Rico, Venezuela e República Dominicana foram editadas e se transformaram em atas desses congressos que se encontram na página da IASPM-AL (CORTI, B. 2018, p.21. e 22).

O objetivo destas novas investigações – ao lado da já mencionada obra de Luc Delannoy e da farta bibliografia exposta em 2010 por Julián Ruesga Bono – é mostrar a situação pós-nacional de música, em particular a situação do jazz. O musicólogo Alejandro Madrid propõe que é possível se adotar outras perspectivas para se aprofundar na música que vão muito além de tradições que associam identidades a territórios ou narrativas de nacionalidade como, por exemplo, as que surgem a partir da análise de práticas musicais e dos complexos de *performance* (MADRID, Alejandro. (2010), pp.227-235. apud CORTI p.22). O etnomusicólogo E. Taylor Atkins acredita que o jazz seja um agente de globalização e integração entre metrópole e periferia, e que adquire um novo sentido de reivindicação de artistas latinos que aguardam um reconhecimento merecido e equivalente ao que recebem os artistas norte-americanos (ATKINS, E. Taylor 2003, pp. xi-xxvii. apud CORTI p.22). As realidades econômicas e políticas de artistas latino-americanos geram movimentos migratórios que, por sua vez, formam uma espécie de identidade não estabelecida, móvel e flexível. Dessa forma, o espaço de criação como feito cultural transcende aos limites das nacionalidades. O contingente de artistas que migram para a Europa e Estados Unidos migra a partir de origens muito variadas – às vezes até, muito improváveis – e demonstra a grande variedade de práticas musicais que são normalmente chamadas de *latin jazz* (jazz latino) (CORTI, B. 2018, p.22).

O conceito de Atlântico Negro do sociólogo britânico Paul Gilroy considera diferentes troncos musicais como formas culturais transnacionais, estereofônicas, bilíngues ou bifocais, surgidas a partir da escravização de africanos e que alimentaram

a formação do capitalismo (GILROY, Paul. 1993, apud CORTI p. 22). Essas músicas de origem africana se reconverteram e adquiriram novos significados a partir da globalização de indústrias culturais ao longo do século XX. Nesse processo de transformação e adaptação ao mundo contemporâneo, o jazz desempenhou um importante papel como mercadoria cultural, bem como instrumento cultural e político de integração entre inúmeras comunidades musicais e artísticas ao redor do mundo. Esta é uma visão que abre novas possibilidades sobre a história do jazz como, por exemplo, a do antropólogo uruguaio Luiz Ferreira que encontra um “núcleo comum de sensibilidade” entre essas músicas do Atlântico Negro em que cada caso específico constitui um ritmo que orienta a produção musical de diversas regiões do Oeste da África, bem como das Américas do Norte, Central e do Sul. Esse núcleo comum de sensibilidade se une a partir de “uma maneira particular de inter-relação entre padrões musicais específicos” e que, por sua vez, criam situações que promovem a interação musical entre os executantes em diversos contextos (FERREIRA Makl, Luis, 2010, pp.86-98. Apud Corti p.23).

Ao serem desconstruídas, as características de identidade relativas a questões como nação e território, bem como os estilos relacionados a determinada região ou nacionalidade podem ser repensadas. A pesquisadora Berenice Corti realizou uma pesquisa sobre o jazz argentino que pode ser utilizada como exemplo. Ela analisou discursos nativos e práticas musicais dos músicos a respeito de territorialidade, nacionalidade e raça, sendo que foram indicados três modos de identificação: sua própria música ou *musicopoiesis*; suas referências musicais; valores estéticos e políticos assumidos por músicos em seu trabalho artístico. Estes parâmetros utilizados por Corti podem ser perfeitamente utilizados no *jazz latino* que se pratica em outros lugares, incluindo a cidade de São Paulo (CORTI, B. 2018, p.24).

Nos Estados Unidos, segundo o musicólogo americano Paul Berliner, os estudantes de música utilizam uma maneira semelhante para identificar conjuntos musicais de acordo com uma análise de características técnicas, pela sonoridade, pela personalidade, entre outros elementos sonoros (BERLINER, Paul. 1994, apud CORTI, 2018, p. 24). Por sua vez, traçando um paralelo entre música e estudos de culturas populares em antropologia, Luiz Ferreira fala da noção de “semelhanças de família”, que permitem reconhecer por similaridade uma recorrência parcial de características comuns, sem que seja produzida uma identidade exata, mas que permite que lhes seja atribuída à mesma ascendência genealógica. Assim, além da

categorização de estilo, raça e nação, outras formas de identificação – a partir de traços comuns de discurso musical – podem ser obtidas através da análise de conceitos fundamentais como liberdade, improvisação, swing, e que dizem respeito tanto ao âmbito especificamente musical, quanto a modos ideológicos de se conceber a arte e o mundo (FERREIRA, Luis. 2011 p.93, apud CORTI, 2018, p.25).

As referências técnico-musicais exercem um papel preponderante na organização da produção discursiva. São os elementos concretos por onde podem ser identificados recursos estilísticos particulares de músicos diferentes, e que podem ser organizados em uma espécie de guia de tradições musicais. Essas tradições são lideradas pelos artistas que possuem um estilo pessoal próprio, com condições de formar escolas estilísticas e liderar outros artistas. Assim, para o poeta americano Sean Singer: “o jazz se constrói sobre a base de um padrão ou uma gramática de autocriação, auto-suficiente, com suas regras internas, e que se auto-regula referindo-se à tradição da música negra (Sean Singer)”. A partir do momento em que se toma um paradigma como símbolo, isso se faz ao lado de uma cadeia semiótica da qual esse paradigma é integrante, o que contribui para definir a identidade do artista “como indivíduo, como membro da coletividade, e como um link para essa cadeia de tradição”. Assim, a partir do ângulo por onde se analisa um determinado artista dentro do campo artístico no qual ele é inserido (incluindo músicos, público e críticos), um simples elemento ou pode conter características próprias de um determinado estilo musical (*dixieland, bebop, hard bop, cool jazz, free jazz, swing* ou *latin jazz*), ou também significados relacionados a valores extramusicais (SINGER, Sean. 1997, apud CORTI, 2018, pp.25, 26).

Berenice Corti apresenta o jazz a partir de uma análise transnacional, mas diz também que, pelo reconhecimento de características particulares, pode-se pensar no jazz regional dentro do mundo negro atlântico, o que produz um novo mapa simbólico de trajetórias artísticas. Partindo-se das definições de músicos nativos pertencentes a uma determinada comunidade musical – e utilizando-se um guia de tradições dessa comunidade – é possível construir uma cadeia de características que possuem significados próprios e comuns aos membros integrantes desse universo artístico-musical, e que podem ser mais africanizadas, latino-americanas, nacionalizadas ou europeias, com suas variantes e misturas. No caso de Berenice Corti, ela direciona sua análise ao jazz argentino, com suas características portenhas particulares. No

entanto, esses conceitos podem perfeitamente ser aplicados ao jazz latino, com suas origens afro-caribenhas, porto-riquenhas e caribenhas (CORTI, B. 2018, p.27).

O *swing* do jazz tem sido incorporado a tradições musicais de várias partes do Continente Americano, seja pela incorporação sistemática da prática da improvisação, seja pela associação de instrumentos característicos do jazz com instrumentos tradicionais de regiões específicas. A música instrumental brasileira, a *fusion criolla* no Chile, o *candombe* uruguaio, o jazz argentino, entre muitos outros casos, são fusões entre as tradições trazidas da África pelos povos escravizados com as culturas das sociedades coloniais, hibridizações estas que receberam um crucial impulso da indústria cultural do século XX. O jazz, em específico, é uma arte praticada em inúmeras partes da América Latina, e apresenta diferentes correntes sonoras, com suas distintas narrativas e características de cada região. É notório também que, atualmente, esteja ocorrendo uma crescente multiplicidade em todo o jazz latino-americano. Partindo desse princípio, talvez fosse conveniente se pensar não somente em apenas um único jazz, mas sim, em vários. Os valores éticos e estéticos que acompanham estas correntes também são espalhados por todo o continente, o que faz com que este tipo de expressão artística seja mais uma das formações culturais que compõe o Atlântico Negro. É dessa forma que os registros historiográficos do jazz latino-americano devem ser analisados, bem como as discussões sobre jazz e identidade e a sua relação com as músicas de cada local específico. E para uma completa história do *jazz latino*, é fundamental que seja apresentada também toda a riqueza sonora da América Latina, com suas novas vozes sonoras surgidas ao longo de mais de um século de expansão e entrenchamento (CORTI, B. 2018, p.28).

NAS ONDAS CUBANAS...

Complexos genéricos - categorias de análise

2.2 SON CUBANO

*El Son es lo más sublime para alma divertir
Se debiera de morir
Quien por bueno no lo estime”
Ignácio Piñero, “Suavecito”, 1929
(SUBLETTE, N. 2004, p.362) “*



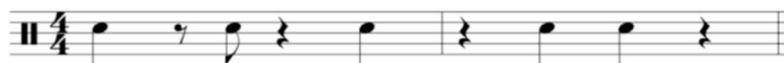
Dile a Catalina – Arsenio Rodríguez



Dile a Catalina – Irakere

FIGURA 15 – SON CLAVE

Son Clave



Pesquisadores e musicólogos cubanos são unânimes em afirmar que o *son* é o complexo genérico mais importante entre os gêneros que integram o grupo de música cubana categorizada como dançante. Da fusão entre as cadências harmônicas tradicionalmente utilizadas pela guitarra flamenca espanhola com os ritmos e instrumentos de origem africana *Bantu*, esse gênero musical surgiu no lado leste de Cuba – a parte conhecida como “oriental”, na região alta e montanhosa, daí *son montuno*, ou “da montanha” – unindo, portanto, elementos oriundos das músicas que vieram da África e da Espanha para o Novo Mundo. De acordo com o historiador cubano Dr. Olavo Alén Rodríguez, essa importante matriz musical se transformou em um fenômeno artístico que se desenvolveu a partir da segunda metade do século 19, se estruturou ao longo do século 20 e se espalhou rapidamente por toda a ilha, atingindo todas as camadas sociais e funcionais da vida musical cubana. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.39,40, 41).

FIGURA 16 – CUBA ORIENTAL



Fonte: Yander L. Diez (2021)

De acordo com o pesquisador Nicolás Ramos Gandia, o *son* começou a se tornar um gênero popular a partir do final do século XIX nos carnavais de Santiago de Cuba. Um músico muito representativo do período, e que popularizou o gênero foi o cantor e instrumentista Nené Manfugás, que tocava um instrumento muito rústico conhecido como *três*,³⁵ exatamente por ser construído com três cordas duplas sobre uma caixa de ressonância de madeira. A partir desse primeiro momento o *três* se transformou em uma espécie de símbolo do *son cubano* e na principal característica da sonoridade dessa música (GANDIA, N. R. 2023, p.8. - Último acesso em 09/06/2024).

De acordo com o pesquisador brasileiro Dr. Sérgio Lyra David, o *son* nasceu na zona rural de Cuba, e se estruturava em cima de uma alternância de perguntas e respostas entre um cantor solista – o “sonero” – e um coro, sendo acompanhado apenas por instrumentos de percussão e pelo *três*, instrumento responsável por fornecer toda a sustentação rítmico/harmônica da música. Destacando modificações espontâneas de texto, ritmo e melodia, esta estrutura musical simples adquiriu uma formalidade maior ao se conectar com elementos da concepção musical europeia, e passar a fazer parte do repertório de grupos que se apresentavam em espaços públicos de lazer como bares de praia, academias de dança, clubes sociais, e demais estabelecimentos que funcionavam como salões de baile daquela época, muitos deles ligados à prostituição. (LYRA DAVID, S. 2019, p. 73).

Não existem fatos empiricamente comprovados por algum pesquisador, informações incontestáveis, ou documentos oficiais que possam delimitar uma data precisa para o surgimento do *son* como gênero musical cubano. Tomando como

³⁵ Instrumento típico que será analisado em detalhes mais adiante.

verdade absoluta apenas um documento publicado em 1893 por Laureano Fuentes Matons – um músico de Santiago de Cuba – todos os registros historiográficos feitos a respeito da música cubana indicavam que o gênero teria tido sua origem no século XVI. O documento de Matons falava de uma canção chamada *El Son de la Ma Teodora* – inspirada e composta para uma moça de nome Teodora Ginés e sua irmã, Micaela – e que era considerado como sendo o primeiro *son* criado em Cuba.³⁶ Por muitos anos, a publicação de Matons sobre essa canção foi considerada como o primeiro documento que registrava, oficialmente, o nascimento de uma música genuinamente cubana (ALÉN RODRÍGUEZ. 1992, p.39, 40).

Em 1971, o pesquisador Alberto Muguércia publicou o artigo “*Teodora Ginés: mito o realidad histórica?*”, na Revista da Biblioteca Nacional José Martí. Nessa publicação, o autor contesta o documento de Matons como sendo a origem primeira desse gênero de música cubana no século XVI. Ele contesta também a própria existência de Teodora Ginés: Muguércia apresenta argumentos consistentes que comprovam que essa musa inspiradora surgiu apenas na fantasia de Laureano Fuentes Matons, em 1893. Ele afirma que ‘*El Son de la Ma Teodora*’ foi uma canção que esteve “na moda” durante algum momento do século 19 e que foi, erroneamente, utilizada como marco historiográfico do surgimento desse gênero musical por muitos pesquisadores e musicólogos cubanos (Idem, 1992, p.39, 40).

Como já foi mencionado, não existem documentos escritos ou elementos concretos a respeito da origem e do surgimento do *son*, apenas depoimentos transmitidos por tradição oral e que, no século XXI, ainda permanecem cheios de dúvidas, lendas, conjecturas, perguntas e contradições. Uma questão importante, por exemplo, é como o *son* chegou a Havana. A hipótese mais provável e sustentada por muitos músicos e pesquisadores diz que ele foi trazido em 1909 por alguns soldados que, além de militares, também eram músicos. Para outros, o *son* já se encontrava na capital e em outras regiões da ilha desde a segunda metade do século 19. Na verdade, nessa época, muitas manifestações musicais surgiram por toda a ilha e, dessas manifestações “pré-*son*”, pelo menos três se mantêm vivas até os dias atuais: o *suco-suco*, as *rumbitas rurais* e o *changüi*. Essa rica mistura de sonoridades, tão particulares e características, evoluiu, agregou outros instrumentos, e gerou outros

³⁶ Mais adiante será mencionado um artigo que afirma que, pelo fato das irmãs Ginés terem nacionalidade dominicana, a verdadeira origem do *son* seria a República Dominicana e não Cuba.

gêneros como, por exemplo, a *guaracha* e o *son montuno* – da montanha, elemento central da salsa moderna³⁷.

Hélio Orovio é um dos pesquisadores cubanos que também afirma que o deslocamento do *son* do Oriente para Havana aconteceu em 1909 e que o gênero foi levado para a capital por músicos que também eram soldados do Exército Permanente, em um processo de transculturação (OROVIO, H. 1981, p.456). Já o musicólogo cubano Argeliers León diz que um intenso comércio marítimo de cabotagem, que acontecia entre Cartagena (Venezuela) e Yucatan (México) e entre os pontos ao sul de Cuba, incluindo a Ilha de Pinos, bem como as ilhas de Santo Domingo e Porto Rico, foi o que verdadeiramente gerou o processo de expansão alcançada por todo o complexo do *son* na sua área de origem (LEON, Argeliers. apud. ALÉN RODRIGUEZ, Olavo. p.41).

Nessa região toda aconteceu uma mistura entre a forma musical de dança de roda, dos versos duplos com estribilho, com as formas de alternância constante entre um solista e um coro, característica da música africana. León afirma também que os instrumentos procedentes das diferentes culturas africanas – idiofones e membranofones – se misturaram com a *guitarra*, a *bandurria*, o *tiple* e as *bandolas* trazidas pelos espanhóis para o Novo Mundo. Muitos gêneros musicais da atual música folclórica caribenha – gerados a partir dessa expansão – surgiram no contexto de festas coletivas que ocorrem ao ar livre, sendo a maioria dos gêneros musicais que hoje integram o complexo do *son* batizados a partir do nome dessas festas. Essa é uma característica comum na música do Caribe (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.41).

“Dar um *changüí* na região oriental de Cuba era o mesmo que dar uma festa que podia ter como objetivo uma festa de aniversário, uma boda, o sucesso de uma colheita, ou simplesmente criar um ambiente favorável para que o camponês pudesse vender algum de seus animais, parte de suas colheitas, casar uma filha solteirona, ou qualquer outro evento social que estabelecesse o contato entre pessoas distantes”. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.41)

Assim como Hélio Orovio, o pesquisador Nicolás Ramos Gandia também afirma que o *son* se espalhou por todo o território cubano em 1909, a partir de uma resolução política que criava então o Exército Permanente do país. Essa resolução determinava que todo soldado recrutado deveria ser transferido a uma província que

³⁷ VALDEZ, L.L. (2021). Informações obtidas em entrevista virtual com a pesquisadora e instrumentista cubana Lady Laura Valdez, (alaúde), em 2021.

não fosse sua de origem. O objetivo dessa resolução era retirar o soldado de sua terra natal, da proximidade de seus entornos familiares e de suas relações sociais, minimizando assim a possibilidade de revoltas (ARTEAGA, 1994; Orovio, 1992 *apud* Gandia, Nicolás R. 2023, pp.8 - acesso em 09/06/2024).

“Por ser simplista, não é possível aceitar esta afirmação, porque como é possível que uma instituição armada, cuja função principal não era a música, conseguisse introduzir o *son* em Havana? [...] a contribuição do *son* – não se pode negar a presença do Exército Permanente na expansão do *son*, mas isso não deve levar-nos à afirmação de que foi trazido para Havana. É mais razoável dizer que o *son* chegou à capital através daqueles que emigraram do seu local de origem para outras regiões, incluindo a capital.” GIRO, Radamés (1996), *apud* GANDIA, Nicolás R. (2023), pp.8. (acesso em 09/06/2024).

Em todo o Caribe de língua espanhola – particularmente, em Cuba –, o camponês se estabeleceu em regiões independentes e isoladas e construiu sua morada dentro dessas regiões. Isso fez com que essa camada social se mantivesse isolada de outras casas. Eles também dividiam suas parcelas de terrenos baldios que não eram utilizados para plantações. Isso aconteceu de forma diferente do que acontecia na Europa, onde o fechamento das casas e a separação entre elas e os locais de trabalho levou à formação de pequenas vilas que se expandiram e, posteriormente, se transformaram em povoados e cidades. Para romper com tanto isolamento, o camponês cubano foi obrigado a criar métodos artificiais de socialização. Um dos métodos mais eficientes foi a celebração de festividades locais.

Estas atividades recebiam nomes variados, de acordo com sua região. No ocidente e no centro do país, se chamava *guateque*; no extremo oriente, se chamava *changüi* e na Ilha da Juventude – ou Ilha de Pinos –, se chamava *suco-suco*. Cada região desenvolveu sua forma particular de fazer sua festa e, conseqüentemente, de fazer sua música, onde se consolidaram elementos composicionais e estilísticos que foram, ao longo do tempo, se estabelecendo como gêneros musicais que, atualmente, utilizam os mesmos nomes dessas festas tradicionais que lhes deram origem. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.42).

Segundo a instrumentista e pesquisadora Lady Laura Valdez, existe outra teoria bastante pertinente, proposta pelo musicólogo Peter Manuel, que diz que o *son* tenha nascido da *contradanza*. Essa teoria realmente faz sentido pelo fato de a *contradanza* e o *son cubano* possuírem muitas semelhanças em sua estrutura musical. Fortemente influenciada pela *contradanza* de origem franco-espanhola, a

contradanza cubana – estilo de dança muito difundido durante a primeira metade do século 19 – deu origem a vários outros gêneros musicais, como a *habanera*, a *guajira*, o *danzón*, o *danzonete*, o *danzón-mambo*, o *mambo* e o *cha cha cha*. (VALDEZ, L.L. Entrevista, 2021).



Contradanza from Cuban Zarzuela

Seja qual for a região ou a época real de seu surgimento, evidências históricas levam a crer que o *son*, de fato, deve ter sido um dos primeiros gêneros musicais que podem ser considerados como genuinamente cubanos. Mesmo sendo impossível precisar uma data exata em que essa corrente musical tenha surgido, sua origem não deve ter ocorrido antes da segunda metade do século 18. Essa é uma conjectura bastante plausível, porque é nessa época que aparecem as primeiras características de um pensamento nacional cubano, tanto na literatura como no resto das artes. O fato de o *son* se diferenciar substancialmente das formas estéticas presentes nas múltiplas etnias e nos povos que migraram e povoaram Cuba leva a crer que ele realmente não tenha se originado antes desse período (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.40). Embora exista a possibilidade de essa origem ser bastante remota, estudiosos acreditam que o gênero possa, de fato, ter começado a se formar apenas na segunda metade do século 19, com a proximidade do final da escravidão em Cuba, em 1886.

A formação do *son* tem suas estruturas rítmicas totalmente influenciadas pelas tradições africanas originárias do tronco genealógico *bantu*. Utilizam, tradicionalmente, um grupo de percussão com *güiro*, *maraca*, *bongô*, *botija* ou *marímbula* e a marcação da *clave*, elemento diferencial que amarra e dá unidade ao conjunto (MAULEÓN, R. 1993, p.199,200).

Gandia diz que a estrutura musical do *son* na época de seu surgimento era construída sobre um refrão – geralmente formado por quatro compassos repetitivos³⁸, que era cantado por um coro e que recebia o nome de *montuno*³⁹. O cantor solista – ou “*sonero*”, como era conhecido – realizava uma improvisação contrastante com o

³⁸ Poderia ser de um número inferior a este.

³⁹ Nome que indicava sua procedência: montuno, ou “da montanha”.

estribilho cantado pelo coro. À medida em que o *son* foi se estabelecendo nos centros urbanos, o gênero passou a assimilar a inclusão de um elemento estrutural da música européia que era uma seção fechada e arranjada, e que se localizava na forma da música em uma região logo no começo da parte cantada. Essa parte fechada era precedida pelo estribilho do coro ou pelo *montuno* do sonero. Nessa parte – fechada – foram mantidos todos os procedimentos rítmicos, melódicos e harmônicos. Outra característica importante é que a essência do texto ou a mensagem fundamental que dava motivo ao canto foi centralizada. Com isso, a improvisação, no *montuno*, ficou limitada a simples repetições com algumas variações baseadas em fragmentos do texto inicial. Embora ainda existam “*soneros*” que consigam enriquecer esta seção mais do que o texto original da canção, essa é uma prática que vem deixando de ser realizada. Por sua vez, o tema principal da música aparecia em destaque na primeira parte do *son*. Os motivos musicais que constituíam esse tema marcavam toda a improvisação desenvolvida pelo sonero, que realizava variações e repetições em cima da estrutura desses motivos. Uma característica muito importante do *son* é que ele era todo construído tomando como referência um estilo vocal que utilizava muito a décima espanhola e, principalmente, o tradicional canto antifonário que teve sua origem na música religiosa africana (GANDIA, N. R. 2023, p.9).

As mesmas afirmações feitas por Nicolás Ramos Gandia são enfatizadas pelo musicólogo cubano Olavo Alén Rodríguez, com algumas complementações, e que dizem que o sistema antifonal – baseado no princípio de chamadas e respostas – é outra característica marcante herdada da música africana. Segundo Rodríguez, esse sistema obedece a uma estrutura em que um estribilho – refrão – é repetido inúmeras vezes, sendo sempre precedido por uma linha solista vocal improvisada – coro/pregão – e que dá origem a uma seção conhecida na música cubana como *montuno*. Por sua vez, a presença espanhola no *son* também é marcante e evidente, não apenas pela métrica lírica da décima – um verso de dez linhas octossilábicas e que pode ser precedido por um refrão – mas também pelas características de ornamentação e fraseado, típicas do estilo vocal da música flamenca, e pela utilização de instrumentos de corda de origem espanhola: o *alaúde* cubano e, particularmente, o *três*, instrumento que caracteriza toda a sonoridade do gênero (ALÉN RODRÍGUEZ, O.1992, pp. 42,43).

É importante frisar aqui que a música espanhola, por conta da migração de centenas de culturas diferentes em suas regiões ao longo dos séculos é, por si só,

uma combinação de influências europeias, árabes, ciganas, nórdicas, indianas e judaicas. Toda essa herança cultural foi – com toda a certeza – substancialmente transferida para a tradição musical cubana (MAULEÓN, R. 1993, p. 177).

O escritor e musicólogo cubano Alejo Carpentier (1953), em seu livro '*Los Pasos Perdidos*', dá um exemplo arquitetônico bastante ilustrativo de como a influência europeia estava naturalmente incrustada e tinha presença marcante – especialmente, em Havana – sobre inúmeros aspectos da cultura cubana, tais como a música, a dança, a arquitetura ou a gastronomia:

“...naquela casa velha do início do século, com janelas muito sujas cuja plataforma de cascalho está imprensada neste bairro como um anacronismo. Detalhamentos da sala do velho casarão, incluindo um brasão Estherhazy, família nobre húngara...”. (CARPENTIER, A. 1953, p.8)



Morena Son – Candela

O verdadeiro interesse espanhol durante os primeiros séculos de colonização era, na verdade, a busca por ouro e pedras preciosas, minerais valiosos encontrados em muito maior quantidade nas terras firmes do continente. Assim, eles utilizavam Cuba apenas como um local de passagem onde podiam reabastecer os estoques alimentares de seus navios para poder seguir viagem. Por essa razão, a Espanha nem contava que pudesse extrair alguma renda ou benefício de Cuba e, assim, durante longo período anterior ao século 19, a produção da ilha se restringia apenas ao seu próprio sustento regional. O surgimento de uma agricultura comercial – e consequentes mudanças econômicas significativas – só aconteceu por conta das exportações de açúcar e pelo surgimento de outras produções importantes, como, por exemplo, a cultura do café, que começaram a acontecer na ilha a partir de 1790. A partir disso, contradições econômicas, sociais e políticas entre a metrópole e os cubanos nascidos no país geraram uma estratificação social que ficou consolidada pela estabilização da economia cubana. A produção agrícola tornava as novas gerações de cubanos cada vez mais importantes (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p. 40).

A princípio o *son* era considerado como uma dança das camadas mais pobres da população – das *quarterias* e *solares* – e sofria preconceito e discriminação por

parte das classes mais abastadas, além de ter sido proibida pelo governo por ser considerada imoral. Quando essa música passou a frequentar os salões de baile elegantes dos clubes sociais de Havana – além de outros grandes centros – e começou a ser gravada e amplamente difundida através de divulgação radiofônica, o *son* saiu definitivamente da favela e passou a fazer parte da cultura e da consciência coletiva do povo, superando ao *danzón* que, até então, era considerado como a música nacional cubana. A partir disso o gênero fortalecido se espalhou pelos quatro cantos do planeta (GANDIA, Nicolás R. 2023, p.10).

Essa tomada de consciência existencial do cidadão cubano como indivíduo, com seus ideais estéticos bem delimitados e definidos – e muito diferentes da dos primeiros africanos e espanhóis que povoaram a ilha – levou muito tempo para acontecer, e não se pode precisar exatamente quando esse processo de conscientização tomou corpo. Nesse momento aproximado o *son* deixou de ser a música do proletariado e passou a ser um símbolo nacional. Para Alén Rodríguez, “a localização geográfica da origem do *son* é algo que também ainda se mantém obscuro na história de Cuba”. Ele diz que, segundo o musicólogo cubano Danilo Orozco, durante suas investigações mais recentes sobre sons antigos da Sierra Maestra – a maior cordilheira montanhosa de Cuba – acredita-se que esta região seja o lugar mais provável onde tenham surgido os primeiros *sons* (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.40). Por sua vez, os historiadores cubanos Helio Orovio e Odilio Urfé afirmam que:

“O *son* é o expoente sonoro mais sincrético da identidade cultural cubana... sua existência verificada começa concretamente no final do século XIX em uma localização múltipla que compreende os subúrbios montanhosos de algumas cidades orientais como Guantánamo (com o Changui), Baracoa (lugar onde, segundo Sindo Garay, se originou o instrumento *três* cubano), Manzanillo (com sua base fabricante de instrumentos), e Santiago de Cuba com seus bairros folclóricos suburbanos”. (OROVIO, H. e URFÉ 1981, p.456).

Assim como os estudiosos Orovio e Urfé, Alén Rodríguez também afirma que manifestações muito antigas aconteceram na região mais oriental do país, a província de Guantánamo, principalmente nos territórios de Yateras e Baracoa, onde eventos musicais como o *nengón* e o *kiribá* se caracterizam como antecedentes das festas de *changüí* – gênero integrante do complexo *son*. Alén Rodríguez também não descarta uma outra possibilidade: a de que o *son* tenha surgido “simultaneamente em diferentes áreas rurais de Cuba”, onde instrumentos de percussão vindos de diferentes regiões da África (xilofones e marimbas) influenciaram as concepções de

execução e interpretação de instrumentos de corda pressionada (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.41). Segundo o músico e ensaísta cubano Alejo Carpentier:

“O *son* tem os mesmos elementos constitutivos do *danzón*. No entanto, ambos chegam a diferenciar-se totalmente por uma questão de trajetória: a *contradanza* era um baile de salão; o *son* era baile absolutamente popular. A *contradanza* se executava com orquestra. O *son* era acompanhado por percussão, e isso, sem dúvida, constitui sua melhor garantia de originalidade. Graças ao *son*, a percussão afro-caribenha, confinada em barracões e quadras de bairros, revelou seus maravilhosos recursos expressivos, alcançando uma categoria universal...” (CARPENTIER, A. 1995, p.201).

Dois personagens fundamentais e de destaque no princípio da história do *son* foram os cubanos Ignacio Piñero e Arsênio Rodríguez. Baseado em fatos descritos pelo musicólogo e historiador norte-americano Ned Sublette (2004), o pesquisador brasileiro Dr. Sérgio Lyra David relata em sua tese que a instrumentação do *son* foi padronizada por volta de 1920 pelo *Sexteto Habanero* que contava nessa época com *três*, violão, bongos, claves, maracas e marímbula (ou *botijuela*), sendo estes dois últimos, instrumentos que realizavam as linhas de sonoridade grave antes da introdução do contra-baixo.

FIGURA 17 - Sexteto Habanero



Fonte: Sublette, n. (2004), p.362

“O *son* é, na música cubana, um gênero ou tipo de canto e dança onde se reúnem influências que são tiradas, fundamentalmente, do som da corda dedilhada e dos estilos ou formas de fazer que isso implica. *Violão*, *tiple*, *bandurria* apareceram muito cedo nas mãos do povo. O violão foi modificado em *três*, já encordado com as seis cordas em três pares, ocupando um

registro agudo e, pelas peculiaridades de sua execução, pretendia-se acompanhar, com acordes em terças, a linha cantada. Devido ao seu formato, fazem parte da alternância de par de versos e refrão. Há referências a isso desde o século XVIII. Daqui (Cuba) surgiu um tipo de canto que era acompanhado pelo *violão* e pelo *três*, e que contava com a parte mais baixa na *botija* ou na *marimbula*". (LEÓN, A. 1987, p.95)

Em 1927, Piñero criou o seu *Sexteto Nacional*, que veio a se tornar um dos grupos mais importantes em toda a história da música cubana. Posteriormente, por volta de 1931, ele inseriu um trompete em seu sexteto – instrumento este que veio a se tornar de muita importância em toda a música popular cubana, criando assim o *septeto de son*, a formação mais característica do formato instrumental *sonero* de Havana. Um dos trompetistas mais reconhecidos do período e que chegou a se transformar em um personagem importante dentro da história do *son* foi o habanero Félix Chappottín (1907-1983) com um estilo pessoal altamente idiossincrático, marcante e reconhecível (SUBLETTE, Ned. 2004, p365). É importante mencionar aqui que, por ser membro da sociedade *Abakua* – muito ligada à tradição africana – e também por uma forte influência de suas origens como participante em *coros de clave* e *rumba guaguancó*, sua sonoridade tinha uma forte dose de *rumba*. O *son* de Piñero se expandiu consideravelmente, conduzindo o estilo a um novo patamar de complexidade que sintetizava a multiculturalidade existente em Cuba na época. (Idem, p366).

“Os *bongoseros* de Havana na década de 1920 eram *rumberos* e também *soneros*. E, como os *rumberos*, eles também eram *Abakuás*, *comparseros*, *santeros* e *paleros*, e sintetizavam muito no que parecia ser uma execução improvisada.” (SUBLETTE, Ned, 2004, p.363).

Neto de escravos, o cantor cego Arsênio Rodrigues foi outro cubano ligado à *rumba* desde a infância, bem como às tradições musicais africanas, o que fazia com que seu estilo fosse intensamente caracterizado por uma forte marcação rítmica e bastante percussiva. As emblemáticas *tumbadoras* (*congas*), por exemplo, foram instrumentos supervalorizados por Arsênio em seus grupos, instrumentos estes que, até então, eram proibidos de serem executados publicamente em Cuba. A partir dessa opção estético/musical – dentro de suas orquestras – esse maestro cubano proporcionou ao instrumento um protagonismo nunca antes observado,⁴⁰ fato que enriqueceu muito todo o naipe de instrumentos de percussão na música cubana

⁴⁰ Excetuando-se a sua utilização em grupos de *rumba*.

(LYRA DAVID, S. 2019, pp.77,78,79). Arsênio rompeu a proibição imposta pelo presidente Machado na década de 1930 que afirmava que a presença desse instrumento criava um vínculo direto da apresentação musical com ritos de santeria. Aos poucos os grupos de *son* passaram a substituir a *guitarra* pelo *três*, instrumento que passou a ser considerado um símbolo. O Conjunto de Arsênio Rodriguez tinha uma sonoridade muito característica e diferenciada da de outros grupos de *son*. O piano passou a realizar *guajeos*⁴¹ com grande intensidade, e os instrumentistas do naipe de metais desenvolviam improvisações solistas muito influenciadas pelo jazz norte-americano. Dessa forma, Arsênio Rodrigues e seu Conjunto – além de muitos outros grupos que seguiram essa corrente musical – criaram uma sonoridade completamente nova para o *son*. Na década de 1940 existiram dois grupos que se destacaram nesse gênero musical: em primeiro lugar, a banda *Sonora Matancera*, que se tornou conhecida por ser o conjunto que acompanhava os primeiros cantores caribenhos significativos. Em segundo, o *Conjunto Casino*, que possuía uma sonoridade sofisticada e muito saborosa (GANDIA, Nicolás R. 2023, p.11).

Ao incluir o piano, a campana, as congas, bem como mais dois ou três trompetes ao septeto, Arsênio inova a formação tradicional com a criação de um novo grupo em 1940, transformando seu septeto num conjunto de *son*, que é o nome pelo qual passaram a ser chamados os grupos de *son* a partir desse momento em diante. Essa presença incisiva do piano, da percussão fortalecida por *congas*, *bongos* e *cowbells*, bem como de um naipe maior de metais, criaram uma conexão direta entre os conjuntos de *son* com as big bands norte-americanas, adentos estes que foram precursores na formação do que vieram a se transformar mais tarde as célebres bandas de *salsa* dos anos de 1960 e 1970. (idem, p. 83)

Outros adentos importantes criados pelo grupo de Arsênio Rodriguez foram as seções instrumentais conhecidas como '*mambos*'⁴² e as inesperadas '*paradas*' conhecidas como *breaks*. Talvez o maior objetivo prático do maestro com seu grupo fosse o de fazer com que seu público presente ficasse entusiasmado e se levantasse para dançar. Embora as seções em que o cantor solista alternava um refrão com o coro fossem muito ergéticas e interessantes – os *montunos* – elas causavam uma

⁴¹ Acompanhamento rítmico/harmônico realizado pelo piano e que tenta imitar as marimbas africanas e, conseqüentemente, o acompanhamento realizado pelo "*três*" cubano (depoimento do pesquisador Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez).

⁴² *Mambo* é também o nome dado a um gênero musical bastante popular derivado do *danzón*, e que será comentado posteriormente.

certa fadiga auditiva por serem muito repetitivas. Foi aí que Arsênio introduziu esses novos elementos em seus arranjos. Primeiro os *mambos*, que eram pequenas frases executadas com vigor pelo naipe de metais, e que se sobrepunham aos *montunos*, alternando perguntas e respostas com o coro e o cantor solista, e criando assim uma atmosfera contrapontística rica e contagiante. Por sua vez, os *breaks* eram nada mais que paradas inesperadas que criavam uma tensão e grande expectativa sobre músicos e bailadores (LYRA DAVID, S. 2019, p.80).

Ao longo da primeira metade do século 20, a popularização das big bands norte-americanas em Cuba inseriu a música cubana no repertório dessas formações. Durante a década de 1930 o *son* se internacionalizou. Esse fato se deveu em grande parte por conta das apresentações realizadas nos anos de 1930 (nos Estados Unidos), e em 1931 (na Europa) pela orquestra de Don Azpiazu e seu cantor Antonio Machim. Essas apresentações transformaram a música “*El Manisero*” – um *son pregón* composto por Moisés Simón – em um grande sucesso comercial. Outro caso muito marcante foi a apresentação na ‘Feira Mundial de Chicago’, em 1933, pelo *Septeto Nacional* de Ignacio Piñero (GANDIA, N.R. 2023, p.11).

Olavo Alén Rodríguez sustenta as afirmações de Nicolás Ramos Gandia de que os *sons* mais antigos possuem uma estrutura formal muito simples: um coro canta um estribilho repetitivo, geralmente escrito em quatro compassos. Um cantor solista alterna um canto contrastante com esse estribilho do coro. Essa alternância entre coro e voz solista em um sistema de perguntas e respostas já era conhecida em Cuba pelos antifonários trazidos pelas etnias africanas. Outra característica da música africana que influenciou muito o *son* cubano foi a forma aberta: o solista vai improvisando enquanto tiver assunto para dizer e o coro vai repetindo o estribilho. O solista, ao concluir sua mensagem, concluía também a canção. Esse fato talvez tenha sido uma característica que passou a diferenciar o *son* dos antifonários africanos e conferia certo individualismo à interpretação. Na música dos africanos, geralmente, um segundo solista assumia a liderança e, por isso, a canção não se concluía no final da exposição do primeiro solista. A música só terminava quando todos os solistas tivessem terminado suas exposições, fator que conferia um caráter de criação coletiva e tornava as apresentações mais extensas (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p. 43).

“... sua forma musical se estabiliza com duas seções. A primeira seção se caracteriza por ser de forma fechada e geralmente binária (com duas partes, AB) com discurso harmônico tonal em que ocorre a exposição de um tema

executado pelo cantor, sendo a língua empregada no *son* o espanhol. Esta seção se constitui de procedimentos melódicos, harmônicos, rítmicos e de texto que formam um conjunto de elementos a ser explorado na segunda seção. A segunda seção se caracteriza por ser de forma aberta e ficou conhecida com o nome ligado a seu surgimento nas montanhas de Cuba, o montuno. Esta seção se estabelece harmonicamente como um *vamp* de caráter modal ou tonal, geralmente com a repetição de um ou dois acordes. Sobre este *vamp* ocorrerá o coro e o *sonéo*⁴³ e a improvisação de um instrumentista”. (LYRA DAVID, S. 2019, p. 73,74).

Alén Rodriguez corrobora e ratifica a informação de que o septeto de *son* – primeiro formato instrumental sonero característico dos meios urbanos – foi cristalizado com a chegada dos sextetos de *son* vindos das zonas rurais e com a adição do sétimo instrumento – por Arsênio Rodrigues, como já mencionado – o trompete. As características importantes do trompete foram a realização de contracantos e a utilização da surdina. O trompete abriu caminho para que, posteriormente, fossem utilizados outros instrumentos de sopro na interpretação do *son*. O gênero passou a ser executado pelas antigas charangas francesas nos centros urbanos. Elas eram conhecidas como “*orquestas típicas*”, formadas por um piano, quatro violinos, duas flautas, um contrabaixo, os *timbales* e as *claves*. Posteriormente, foram adicionadas também as *tumbadoras* – também pela já mencionada influência de Arsênio Rodrigues – a bateria, um violoncelo e, mais tarde, o baixo elétrico, o órgão, o piano elétrico e o sintetizador (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.44).

Os textos do *son* cubano sempre trataram de temáticas populares variadas. No princípio, era comum serem mencionadas situações cotidianas da vida contemporânea da época, sendo que, em sua técnica de composição textual, eram utilizadas sátiras ou descrições. A partir do momento em que a seção fechada passou a ser utilizada, os textos perderam um pouco de sua espontaneidade do instante musical. Eles se tornaram mais mensurados, passaram a recorrer a fatos pessoais, a paisagens, a feitos considerados como transcendentais em suas regiões e, principalmente, utilizavam as gírias e formas de linguagem popular do momento. As complexas e sintéticas concepções de oratória africana se misturaram com as concepções da descrição meticulosa do romance espanhol, bem como com a fala popular do cubano. Uma característica que se mantém até os dias atuais é que os textos do *son* foram adquirindo particularidades muito próprias, tanto por essa fala tão

⁴³ Livre improvisação do cantor que se baseia no texto dado na primeira seção e na relação que se estabelece através do texto com o coro, que deve ser inspirador.

típica do povo cubano quanto por seu conteúdo. Poetas cubanos chegaram a omitir a música sem que se perdesse a essência do *son* no processo de produção artística, de tão grande que era a identificação dos textos dos *sons* com a linguagem musical do *son* propriamente dita. Nicolás Guillén, reconhecido como o Poeta Nacional de Cuba, foi um dos escritores que utilizou esse tipo de técnica musical/literária (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.43).

Durante os anos de 1950 a Orquestra Benny Moré se tornou muito conhecida. Era sua banda gigante chamada “*La Tribu*”, e que era considerada como uma formação totalmente singular dentro de toda a história da música popular caribenha. Moré criou uma escola de interpretação de *son* em que era acompanhado por sua “*Tribu*”. Embora essa formação fosse idêntica à das big bands norte-americanas, ela também agregava instrumentos de percussão cubanos. Dessa forma, essa orquestra passou a interpretar *sons*, *guarachas* e *boleros* de forma muito original. Isso fez com que aumentasse o número de trompetes e se adicionassem também o trombone, os saxofones, o piano e a bateria. Foi essa uma das origens dos *conjuntos típicos* cubanos em que o *son* desempenhava um papel central. Além dessa formação diferenciada de Moré, o *son* também foi interpretado por variados tipos de formações instrumentais. Na década de 1960, proliferaram, em Cuba, conjuntos menores, chamados *combos*⁴⁴, que também mantinham o *son* em seus repertórios (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.44). As variantes mais significativas do *son* eram o *changüí*, o *son montuno*, o *son habanero*, o *suco-suco* e o *son pregón* (GANDIA, N.R. 2023, p.11).

O contrabaixista cubano Juan Formell – ao lado de sua banda *Los Van Van* – criou o *songo* no final da década de 1960 e princípio de 1970. O que Formell fez, na verdade, foi fundir a música eletrônica de batida americana com o *son cubano*. Músico revolucionário, vanguardista e iconoclasta, ele deu uma grande atenção ao aspecto rítmico incluindo a bateria e, por essa necessidade de uma sonoridade mais amplificada e agressiva, Formell incluiu também o contrabaixo elétrico, o violino amplificado, e incluiu os trombones na *charanga* cubana, além de abrir a parte vocal para um coro misto a três vozes (Idem, *Ibidem*).

A dança foi outro campo artístico que atraiu para si os valores estéticos do *son* enquanto gênero musical. Surgiram e se desenvolveram inúmeras formas

⁴⁴ *Trios*, *Charangas*, *Big Bands* e grupos experimentais de inúmeros tipos.

regionais características de se dançar esse tipo de música. As formas mais aceitas pelo público se popularizaram por toda a ilha, evoluíram e atingiram todas as camadas da sociedade cubana. A dança foi, provavelmente, o fator que trouxe grande popularidade ao *son* entre a população cubana. O movimento dessa dança passou a identificar as características estéticas do baile popular cubano melhor do que qualquer outro elemento. Esse movimento da dança também era mencionado nos textos de alguns *sons* como um comportamento estético típico e muito específico do cubano. Um grande exemplo – retirado do contexto do *son* em Cuba e explorado, por exemplo, pelo grupo “*Buena Vista Social Club*” – que ilustra muito bem como a forma de andar e se mover estava se transformando em uma forma específica do comportamento estético cubano é a frase: “*La mujer de Antonio camina así, Cuando va a la plaza y cuando va al mercado, Camina así*” (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.44).

Cuba nunca teve – e continua não ter – uma gravadora cubana de discos. Por essa razão, a popularização do *son* através da sua transmissão pelo rádio foi revolucionária e providencial. A difusão que esse meio de comunicação de massa proporcionou fez com que o país adquirisse um novo gênero musical nacional. E não somente em toda a extensão da ilha, mas também nas suas redondezas e em longas distâncias. Naquela época, havia poucas estações de rádio no mostrador e um sinal de onda média podia viajar milhares de quilômetros à noite. Dessa forma, a rádio cubana podia ser ouvida por toda a região do Caribe, o que atraiu ouvintes em Porto Rico e no México, principalmente, e até em Nova Iorque – onde a próxima geração de músicos, ainda na escola primária, já estava ouvindo essa música. (SUBLETTE, Ned. 2004, p369).

É provável que o *son* seja o complexo genérico mais desenvolvido entre os complexos genéricos de toda a música cubana da atualidade. Esse fato se dá não apenas por sua aceitação popular, que excede muito o *danzón*, outro gênero cubano muito popular, mas também porque conseguiu integrar uma maior quantidade de comportamentos estéticos do homem cubano, não apenas na música, mas também no texto e nas formas de dança que se associaram a ele. O *danzón* ainda é chamado de “*baile nacional cubano*”, quando era o *son* que, por essa aceitação popular muitas vezes superior, era o gênero que verdadeiramente deveria receber esse “apelido” (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.48).

2.2.1 NENGÓN

Entre as matrizes musicais seminais que deram origem ao que se conhece atualmente como *son*, algumas correntes principais, dentro da música cubana, podem e devem ser mencionadas. Primeiramente, o *nengón*, precursor do *changüi* e do *son cubano*, estilos desenvolvidos na parte “oriental” da ilha, nas regiões de Guantánamo e Santiago de Cuba. As variantes sonoras mais importantes do *nengón* são o *nengón de changüi*, o *nengón serrano*, o *nengón de cauto* e o *nengón de montuno*. A característica mais importante do estilo é a grande simplicidade em sua execução, com poucas sincopas, e uma alternância harmônica entre apenas dois acordes (tônica e dominante). A instrumentação do *nengón* é formada por *bongô*, *clave*, *três*, *güiro* (ou *maraca*), um ou mais cantores e *marímbula*.⁴⁵



Eliades Ochoa – Para Ti Nengón



El Nengon – Anónimo/Luis Torres Montejo y El Grupo Nengon del Cauto

2.2.2 CHANGÜÍ

Derivado do *nengón* dos finais do século 19 vem o *changüi*, que é considerado como “*la madre del son cubano*”. Hélio Orovio afirma que:

O changüi é uma variante do *son cubano* – próprio da região de Guantánamo – e é uma das formas mais antigas do complexo musical do *son*. Atualmente, em sua região de origem, existe um grupo que o interpreta patrocinado pelo Ministério da Cultura (OROVIO, H. 1981, p.132).

⁴⁵ VALDEZ, L.L Entrevista (2021). Segundo Valdez, a *marímbula* substituiu outro instrumento de origem africana – do Congo –, conhecido como *tingo talango*, que fazia o papel do baixo no surgimento do gênero. O *tingo talango* consistia em uma árvore flexível, envergada como um arco e tensionada por uma corda. Essa corda era amarrada a uma pedra e enterrada no chão. Posteriormente, a *marímbula* e o *tingo talango* foram substituídos pelo baixo acústico tradicional, por volta de 1920.

O estilo surgiu em Baracoa, Guantánamo, entre as comunidades de escravizados que trabalhavam nos engenhos de cana-de-açúcar. Como no *nengón*, o *changüi* também se apresenta acompanhado pelo *três*, por um ou dois cantores, pela *marímbula*, pelo *bongo* e pelo *güiro* – ou *maracas*. No entanto, diferentemente do *nengón*, o *changüi* não tem o elemento unificador conhecido como *clave*, presente em outros gêneros tradicionais da música cubana, embora essa marcação esteja presente e embutida no padrão rítmico apresentado pelo *três* (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.40,41).



Changüi Guantánamo



Changüí: The Sound of Guantánamo (Official Trailer)

2.2.3 SUCO-SUCO

Predecessor ao *son*, o *suco-suco* é um gênero proveniente da Ilha de Pinos (atualmente a Ilha da Juventude). Um dos primeiros *suco-sucos* de que se tem notícia é “*Compay*”, conhecida em *Nueva Gerona* e *Jacksonville*, muito tocado em Havana por grupos soneros da década de 20, também por toda a região Oriental, e em Cienfuegos (GIRO, Radamés. 1995, pp. 200, 201).

Os grupos havaneros também realizavam esse outro tipo de *son*, também conhecido como *suco-suco*, que apresentava um estribilho diferente cantado em *Holguín*. Existem textos utilizados em *sons* orientais muito anteriores ao *suco-suco* que surgiu na Ilha da Juventude. Uma dessas canções é “*Caimán en el Guayabal*”, tema que foi muito realizado em toda a ilha de Cuba, e que alguns de seus versos aparecem em antigas canções espanholas que foram difundidas em inúmeros países latino-americanos e do Caribe (Idem, Ibidem).

O *suco-suco* – assim como o *changüí* – utilizava a forma alternada entre solo e coro, os motivos melódico-silábicos, e as frases musicais de acordo com versos octossilábicos, elementos estes que estavam presentes na estrutura, e constituíam componentes importantes e fundamentais nos princípios do gênero *son* (GIRO, Radamés. 1995, pp. 200, 201).

Um estudo aprofundado sobre o *suco-suco* pode ser encontrado no livro “*El Suco-suco: um caso em el área del Caribe*”, em *Ensayos de música latino-americana* (La, Habana, Casa de Las Américas, 1982) (Idem, Ibidem).



Cinquillo Pinero Suco Suco

FIGURA 18- ILHA DA JUVENTUDE – CUBA



Fonte: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Isla_de_la_Juventud_in_Cuba.svg

Os instrumentos de percussão tradicionais utilizados no *suco-suco* são as *cucharras* – colheres – e o *machete*, espécie de facão de cortar cana cuja figura rítmica mais importante é:

FIGURA 19 - FIGURA RÍTMICA DO MACHETE



Fonte: Valdez, (2021).

O *alaúde cubano* é o instrumento característico na formação original do *suco-suco*. No entanto, ao longo do tempo, o *três* também passou a ser utilizado. Um dos principais motivos temáticos desse estilo é o *papalote* (pipa ou papagaio cubano). Outra característica marcante é sua peculiar forma de dança, em que as mulheres mantêm as mãos na cintura e os homens, um braço para trás⁴⁶.

Em relação ao *suco-suco* a musicóloga cubana Maria Tereza Linares diz que:

“A música é semelhante, em sua estrutura formal, melódica, instrumental e harmônica a um *son montuno*. Alterna um solista com um coro que canta uma passagem fixa, com acompanhamento do conjunto. O solista faz improvisações sobre uma *quartela* ou uma *décima*. O conjunto instrumental inicia uma introdução em que os instrumentos vão se integrando a partir do “três””. (LINARES *apud* OROVIO, 1981, p.464).

2.2.4 GUARACHA

Atualmente, o complexo genérico do *son* também absorveu a *guaracha*. Olavo Alén Rodríguez afirma que, ao se questionar a relação entre *son* e *guaracha*, a *guaracha* é, na verdade, apenas um *son* com um texto picante e satírico, que se toca em um andamento um pouco mais rápido. Para a alaudista Lady Laura Valdez, a *guaracha* é um estilo em que a base instrumental não se diferencia muito do *son cubano*. A principal particularidade da *guaracha* são as letras. Canção graciosa e romântica surgida no final do século 18, a *guaracha* se tornou um gênero muito popular em Cuba. Era apresentada em teatros musicais, prostíbulos e salões de baile do proletariado. Influenciado pela *ópera bufa* de origem europeia, o gênero tornou-se a principal trilha sonora da *ópera bufa cubana*. Era uma música cômica, de caráter satírico, com personagens excêntricos e burlescos⁴⁷.



Guaracha Cubana

⁴⁶ VALDEZ, L.L. Entrevista (2021).

⁴⁷ VALDEZ, L.L. Entrevista (2021).

2.2.5 Documentário “Las Dominicanas Creadoras del Son Cubano”⁴⁸

Rodrigues de Morisse, Don Emílio - *“Música e Baile em Santo Domingo”*

Matons, Laureano Fontes - *“Artes em Santiago de Cuba”* (1893)

Murgênciã, Alberto. - *“Teodora Guinés, Mito ou Realidade Histórica”* – (1845) editado por José Joaquim Garcia Mendes Neto - *“Discursos Medicinãis”* (1558).

Existe uma teoria que afirma que o *son* – gênero tradicionalmente conhecido como cubano – teve, na verdade, sua origem em Santo Domingo, na República Dominicana. De acordo com pesquisadores dominicanos como Alberto Rissan, Javier Garcés Gonzalez e Manuel Garzón, embora seja muito difícil para alguém conseguir comprovar com precisão qual foi o local exato em que o *son* tenha surgido, musicólogos afirmam que Santiago de Cuba foi, sim, o berço desse gênero musical. Os historiadores dizem que duas irmãs – Teodora e Mikaela Guilén - de ascendência dominicana, cantavam uma canção chamada *“La Ma Teodora”* em 1562. No entanto, para esses mesmos especialistas, não existe documentação suficiente que possa comprovar a veracidade desse fato.

Musicólogos respeitados apresentam suas versões sobre os mesmos fatos e, apesar de surgirem controvérsias, muitas informações coincidem e se confirmam. No documentário *“Las Dominicanas Creadoras del Son Cubano”*, Alberto Rissan diz que Don Emílio Rodrigues de Morisse, fazendo referência à música popular antilhãna, afirma em sua obra *“Música e Baile em Santo Domingo”* que o *“Son De La Ma Teodora”* é de fato um dos mais antigos, provavelmente do século XVII; por sua vez, o cubano Laureano Fontes Matons em seu livro de *“Artes em Santiago de Cuba”*, de 1893, escreve que Teodora Guinés foi a primeira celebridade musical da ilha de Cuba, fato bastante relevante em uma terra em que a música e os músicos são elementos preponderantes dentro de sua cultura; o historiador cubano Fernando Ortiz também considera o *“Son de la Ma Teodora”* como o primeiro entre os *sons* conhecidos, e que esse gênero cubano que ganhou celebridade universal teve sua origem nas canções populares cantadas pelas irmãs Teodora e Mikaela Guinés, ambas nascidas em Santo Domingo, na República Dominicana.

⁴⁸ Disponível em: https://youtu.be/4TpL0cNTSQw?si=j6G5gD2_3G0zp3_K

Rissan detalha no documentário que em 1580, duas negras livres tocadoras de bandola e nascidas no século XVI em de Santiago de los Cabaleros – cidade da República Dominicana –, eram conhecidas como Teodora e Mikaela Guinés. Ao lado de Pascoal de Ochoa, Pedro Almanza, as Irmãs Guines fizeram parte de um dos primeiros grupos de músicos que, naqueles tempos, se apresentavam em festas particulares, ou em solenidades religiosas. As duas se separaram sendo que, enquanto Mikaela foi para Havana, Teodora foi parar em Santiago de Cuba. Teodora tocava instrumento de cordas, percussão e campana, viveu muito tempo em Santiago de Cuba e ficou muito famosa por conta de suas canções populares como, por exemplo, o “*Son de La Ma Teodora*”.

Parece haver uma unanimidade entre autores de que este seja, de fato, o primeiro *son* da história. No entanto, existem controvérsias a respeito da época da composição. Para Mattons, a obra data de 1562, enquanto que, para outros autores, segundo o depoimento de Alberto Rissan, a existência do *son* tem seu início comprovado concretamente apenas no início do século XIX em cidades orientais como Guantánamo, Baracoa, Manzanillo e Santiago de Cuba.

Para o musicólogo Alberto Murgência, as irmãs Guinés não passam de um mito. Por outro lado, outros investigadores respeitados como Don Pedro Henriques Urenha, Alejo Carpentier e Emílio Rodrigues de Morisse, afirmam que estas mulheres – com características de ninfas – de fato existiram e, ao realizarem sua música de dança com todo o seu potencial rítmico e melódico, faziam “corpos suarem”. De acordo com Murgência em sua obra “*Teodora Guinés, Mito ou Realidade Histórica*”, essa crônica é citada pela primeira vez na historiografia cubana apenas em 1845, no protocolo de antiguidades, literatura, agricultura, indústria e comércio, editado por José Joaquim Garcia. Não aparece nenhuma outra menção sobre Guinés em nenhum outro documento conservado do século XVI e, levando em consideração muitos outros erros, a tal crônica é apenas uma invenção, provavelmente do próprio José Joaquim, e que trata de um documento do século XIX, e não de século XVI.

A teoria de Alberto Murgência é uma hipótese que faz sentido, gera controvérsia, e pode ser o que realmente tenha acontecido. No entanto, seja qual for a verdade, o legado de Teodora e Mikaela Guinés na tradição documental dominicana é, sem dúvida, um acontecimento de grande valor histórico/cultural que confirma sua inegável presença e seus rastros virginiais.

Em uma outra importante teoria de uma geração anterior a da menção de Guinés em Cuba, em 1582, o músico e médico Mendes Neto fala em seu livro “Discursos Medicinais”, de 1558 a respeito de uma negra escrava de sua propriedade que tocava órgão e harpa, além de possuir a melhor voz de todas as índias. Esse documento histórico que dormiu desconhecido por mais de meio século entre os tesouros do artigo musical de belas artes, chegou até os dias atuais por conta da preservação recebida por seu ex-diretor Júlio César Paulino. O documento confirma o rastro histórico das Guinés, e dá uma versão completamente diferente da cubana, e que a torna muito mais valiosa e interessante. Mostra elementos românticos que, junto às informações cubanas, perfilam e acentuam um pouco mais a cor de seus rostos históricos no gênesis do primeiro pentagrama da música popular no Novo Mundo. O documento de Mendes Neto talvez seja a prova mais concreta de que o “*Son de la Ma Teodora*” é, de fato, a expressão mais antiga do que há se chamado música popular. Sua importância histórica é válida tanto para os cubanos como para os dominicanos.

Os dominicanos reconhecem que os cubanos transformaram o *son* na música mais tradicional e característica da ilha de Cuba. No entanto, mesmo sabendo que naquela época logicamente não existia a tecnologia necessária para se registrar esses fatos com imagens, eles também reivindicam o fato histórico de que, por conta da nacionalidade das irmãs Guinés, precisa ficar registrado e levado em consideração que foi Santo Domingo o verdadeiro lugar de origem, não apenas do *son*, mas também de outras expressões musicais e instrumentos primários que se disseminaram por outros lugares do mundo.

Segundo esse documento dominicano de Mendes Neto, o “*Son de la Má Teodora*” está classificado dentro de um gênero chamado “*haleo*”. Don Augusto Vega foi quem resgatou o evento para a história, e dá uma ideia deste gênero arqueológico sem conexão aparente com o “*haleo*” que adorna o *merengue* de hoje em dia. Don Augusto Vega esclarece qualquer dúvida ao afirmar enfaticamente que Cuba fez do “*haleo*” dominicano o *son* cubano, sendo que ele era uma pessoa que conhecia bem a história das irmãs Guinés.

A conclusão a que se chega é a de que, independente da data e do local de seu surgimento, independente também de todas as possíveis controvérsias a respeito de sua territorialidade e de suas disputas regionalistas, o *son* se transformou em um gênero musical que é o elemento mais expressivo e característico da música

tradicional cubana, e pode ser considerado como um verdadeiro patrimônio nacional representativo de toda cultura de Cuba.

2.2.6 Arsênio Rodriguez

Descendente de uma família do Congo, o compositor e tresero cubano Ignácio de Loyola Rodriguez Scull, ou simplesmente Arsênio Rodriguez, como ficou conhecido (*Güira de Macurjes*, Matanzas, Cuba, 30 de agosto de 1911 – Los Angeles, Estados Unidos, 30 de dezembro de 1970), teve um papel fundamental no desenvolvimento do *son montuno*. Desde a adolescência começou a fazer música em sua região de origem. Ao se transferir para Havana – por volta dos anos trinta – uniu-se aos soneros da capital, tendo trabalhado como tresero no Sexteto Boston. Por volta de 1940, criou seu conjunto de sonos com o qual alcançou uma grande popularidade. Durante essa década fez muito sucesso, e todo domingo era requisitado por bailadores que frequentavam os *Jardins de La Tropical* atrás de sua música empolgante. Durante a década de 1950, a situação não estava favorável para seu trabalho, motivo pelo qual ele foi obrigado a se transferir para Nova Iorque, onde formou seu grupo Cubaníssimo.

Rodriguez utilizava na formação de sua orquestra um naipe com vários trompetes, característica que veio a se tornar determinante para o que atualmente se conhece como *salsa*. Foi um prolífico compositor, tendo composto cerca de 200 canções, todas carregadas de humor e duplo sentido. Entre elas podem ser mencionadas os sonos “*La Yuca de Catalina*”, “*Bruca Maniguá*”, “*Güira de Macurjes*”, “*Triste Lucha*”, “*Matanzas*”, “*Fuego em el 23*”, “*Labori*”, “*Tumba Palo Cocuyê*”, “*No me Llores*”, “*Vacuno*”, “*Lo Dicen Todas*”, e os boleros “*Cárdenas*”, “*Zenaida*”, “*En su Partir*”, “*Camagüey*”, “*La Vida és Sueño*”, “*Feliz Viaje*”, “*Acerca el Oído*”, “*Nos Estamos Alejando*”, entre muitas outras composições (OROVIO, Hélio. Dicionário de la Música Cubana, 1992, pág. 387,388)

Ainda durante a sua infância Rodriguez, levou um coice de cavalo na cabeça, que o deixou permanentemente cego. Esse foi um fato significativo e que marcou toda a sua existência. Mais tarde virou músico profissional e se transformou em um dos maestros mais conhecidos de Cuba. Foi o grande inspirador do conceito nacional dos “*conjuntos cubanos*” ao incorporar *tumbadoras*, piano e três trompetes na formação tradicional dos grupos de *son*. Os grupos de Rodriguez eram formados por personagens muito significativos na história de toda essa música como, por exemplo,

Rubén González e, posteriormente, Lily Martínez Griñán, ao piano; Félix Chapotín e Chocolate nos trompetes; Papa Kila no *bongô*, entre outros. Rodriguez também teve participações de figuras importantes em seus grupos como Chano Pozo, Machito, e seu primo cantor René Scull. Depois que Arsênio Rodriguez partiu para os Estados Unidos, Lily Martínez – que já trabalhava como sua assistente há bastante tempo – transformou-se na líder desse grupo cubano.

Na esperança de recuperar a visão, Arsênio viajou para os Estados Unidos no princípio dos anos de 1950, para realizar uma cirurgia. Infelizmente, o diagnóstico médico foi o de que seria impossível recuperar a visão. Movido por uma imensa tristeza, compôs uma de suas canções mais importantes, “*La Vida És un Sueño*”, que tem uma letra muito profunda e carregada de lirismo, duplo sentido, bom humor, e os sinais de religião africana que frequentemente utilizava em suas composições.

Nos Estados Unidos, Arsênio seguiu sua carreira gravando discos, principalmente para as gravadoras ‘*Tico*’ e ‘*Blue Note Records*’. Nesta última empresa, gravou “*Tribilín*” e “*Palo Congo*”, embora esta última tenha sido editada com o nome de “*Sabú Martínez*”. Arsênio compôs quase todos os temas, e atuou como cantor, tresero e percussionista (GARCIA, David. *Arsênio Rodriguez and the transitional flows of latin popular music*, 2006, pág. 115).

Entre suas composições mais populares podem ser mencionadas “*Bruca Maniguá*” – que foi sua primeira canção a ser originalmente interpretada e gravada por Miguelito Valdés com a *Orquesta Casino de La Playa* – “*Mami*”, “*Me Gustó*”, “*El Divórcio*”, “*Papa Upa*”, “*El Reloj de Pastora*”, “*Fuego em el 23*”, “*La Yuca de Catalina*”, e a já mencionada “*La Vida És um Sueño*”.

Mesmo com o período de decadência do mambo nos últimos anos da década de 1960, Arsênio manteve seu estilo. Chegou até a gravar alguns bogaloos – que não obtiveram muito sucesso – o que fez com que a popularidade e o prestígio do conjunto decaíssem muito. Tentou reerguer a carreira em Los Angeles, mas morreu em 1970. Seu corpo foi enviado a Nova Iorque para ser velado e sepultado. Houve muita especulação sobre a situação financeira de Arsênio durante o final de sua vida, mas Mario Bauza afirma que ele não morreu pobre, e que possuía alguma renda obtida através de direitos autorais de suas composições.

A música de Arsênio Rodriguez é considerada atualmente como uma autêntica e inspiradora obra de arte, mesmo que ele tenha morrido em Los Angeles no anonimato. Pesquisou muito os ritmos afro-cubanos e destacou o papel

protagonista e preponderante do ‘três’, chegando a ser um dos intérpretes mais importantes desse instrumento de todos os tempos.

A obra e estilo de Arsênio Rodriguez sobrevive nas readaptações de seus temas em famosas *salsas*, sendo que sua música e concepção de conjunto são uma grande fonte de inspiração para inúmeros salseiros. Depois de 1950, as grandes bandas de mambo que até então gozavam de grande prestígio, começaram a perder popularidade. No entanto, graças ao importante papel desempenhado por Arsênio Rodriguez, os conjuntos cubanos passaram a ser uma referência determinante no que atualmente se conhece por “música latina”, principalmente a *salsa*. Todo o processo de fusão que constituiu sua música foi intuitivo e universal, e Arsênio Rodriguez se transformou, ao lado de Ignacio Piñero, Níco Saquito, Miguel Matamoros, Maria Teresa Vera e Beny Moré, um dos pais da cultura popular cubana (DEL VALLE, Pablo. “*Arsênio Rodriguez, Padre de la Salsa*”, Editorial UNIAJC, Cali, Colombia, 2007).

2.3 RUMBA



Los Papines perform Tiembla La Tierra

FIGURA 20 – RUMBA CLAVE EM 4X4 E 6X8 (MAULEÓN, R. 1993, P.52).

Rumba clave em 4 x 4



Rumba clave em 6/8



“*Rumba* pode referir-se à dança ou à música tocada. Mas, o mais importante, refere-se à festa onde tudo acontece, uma atmosfera coletiva e movida a rum.” (SUBLETTE, n. 2004, p.254)

“.... Na *rumba* se integram muitos elementos que, indubitavelmente, partem de aportes africanos à nossa cultura, mas já não como música ritual, e sim produzida como música profana e com um plano urbano e suburbano. É música para diversão, de entretenimento, que ocupa um tempo livre, que se realiza, e se requer em coletividade. Mais do que baile ou canto, é um tipo de festa criada em determinadas circunstâncias sociais pelo africano e seus descendentes, sem excluir a presença de uma população branca que compartilhou com eles dos níveis mais baixos da sociedade classista colonial”. (LEÓN, A. 1987, p.119)

A *rumba* é um importante complexo genérico – dançante, musical, coreográfico e literário – em que se misturam diversas influências das músicas e das danças folclóricas africanas trazidas para Cuba desde o século 16, e que perduraram até o final da escravidão. Durante todo o período de colonização espanhola, os cantos, ritmos, instrumentos e toques, bem como as lendas, os mitos, as crenças e os costumes africanos provenientes de diversas regiões da África, se misturaram com as tradições de bailes e cantos espanhóis. Nessa lista podem ser incluídas canções religiosas, romances, cantos de procissão, *seguidilhas*, *peteneiras*, *jotas*, *soleares*, *malagueñas*, *isas*, *folias* e diferentes tipos de danças sapateadas. Desde o princípio da colonização os espanhóis trataram de impor essas práticas musicais e dançantes aos aborígenes e aos escravizados africanos como uma das formas de doutriná-los, submetê-los e inculcá-los seus costumes, suas ideias e sua religião, com o objetivo de torná-los mais submissos ao trabalho escravo. Ao lado de inúmeras outras manifestações, surgiu essa forma popular de raízes folclóricas, conhecida como *rumba*, originária da fusão entre a cultura africana e a espanhola. Nessa manifestação popular, estavam presentes o canto, a poesia, o baile e a pantomima, todos carregados de características *criollas* que os diferenciavam de inúmeras outras manifestações populares também surgidas na região caribenha (MARTINEZ RODRIGUEZ, R. 1995, pp.125, 126).

“Esta manifestação musical surge em meados do século XIX a partir de elementos com antecedentes nas tradições musicais de várias etnias africanas junto à tradição musical espanhola. Pode-se, por isso, caracterizá-la ritmicamente através de conceitos mais fundamentados na tradição musical africana, e pode-se também afirmar que o comportamento musical da *rumba* é um dos mais africanizados entre as expressões da música popular cubana.” (LYRA DAVID, S. 2019, pp.68,69)

A abolição da escravatura em Cuba foi decretada em 1886, libertando mais de 250 mil pessoas. Esse fato criou um grande problema pois, por não ser proprietário de terras, esse contingente populacional não podia permanecer no campo. Nas

idades, o povo livre também tinha problemas de sobrevivência, com a diferença de que esses locais ofereciam alguma possibilidade de trabalho. Essas aglomerações de pessoas se estabeleceram nas periferias das cidades, construindo moradias de condições precárias, com material de péssima qualidade. Nasceram, assim, as favelas, conhecidas como *solares* e *quarterias*. Esses bairros, na verdade, já existiam em data anterior à abolição da escravidão e foi ali que nasceu, ao lado de inúmeras outras manifestações, esse tipo de festa popular, coletiva e profana, de raízes folclóricas, conhecida como *rumba*, originária da fusão entre a cultura africana e a espanhola. Foram utilizados outros termos, como *lumba*, *macumba* e *mambo*, para designar essa festividade. Outras expressões africanas também foram usadas com frequência, mas o vocábulo *rumba* atingiu uma dimensão que o tornou uma forma de identificação dos festejos cubanos. Os outros termos continuaram ligados ao Continente Africano. No entanto, para os cubanos, *rumba* estava diretamente relacionada à dança e a uma atitude festiva sem necessariamente ter uma ligação com as tradições africanas. O *solar*, a *quarteria* e os pontos de encontro nos bairros suburbanos foram, portanto, o berço da *rumba* (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.61).

Nos *solares*, portanto, se misturavam tribos africanas vindas das mais diferentes procedências, aos brancos assalariados que trabalhavam em pequenos negócios. Essa periferia marginal foi o ambiente em que nasceu a *rumba* como festa popular coletiva e profana, muito significativa em toda a região caribenha. O verbo “*rumbear*” se associa ao ato de festejar alguma coisa, assim como *rumbeiro* é uma palavra direcionada a uma pessoa que “gosta de festa” (GANDIA, Nicolás R. 2023, p.7. (Último acesso em 08/06/2024).

Desde o século 19, existiu uma tradição muito forte de *rumba* na província de Matanzas. As memórias da jovem intelectual e escritora da alta burguesia da cidade – Dolores María de Ximeno y Cruz – mais conhecida como Lola Maria, escritas no final do século 19 e início do século 20, baseadas em diários e histórias familiares, artigos de jornais e cartas, oferecem um panorama preciso e rico em detalhes a respeito da sociedade e da cultura cubana em um período significativo de transição entre o século 19 e o século 20, decisivo na formação da cultura cubana. Os apontamentos de Lola Maria descrevem uma dança efetuada em um *cabildo* de negros escravizados por volta da metade do século 19, na cidade de Matanzas. Essa seria uma possível origem da *rumba de rua* ou *rumba de calle*. Quando essa dança acontecia pelas ruas, era considerado apenas um *baile de negros*. Eles tratavam de

não incomodar os conceitos moralistas dos brancos espanhóis, representantes de uma aristocracia *criolla* para quem a dança era dirigida e que, por isso, lhes rendia a doação de algumas moedas de ouro e prata. No entanto, quando essa mesma festa acontecia dentro da privacidade de *cabildos*, casas particulares ou em uma *quarteria* ou *solar*, locais onde a rigidez espanhola consentia certa tolerância em relação aos costumes dos negros – sempre com autorização governamental ou policial – os bailes não tinham esse caráter ingênuo dos bailes de rua. Fora do olhar discriminador do homem branco, o negro podia se manifestar mais livremente. A sensualidade – característica importante em todas as danças profanas de origem africana – adquiria toda a sua plenitude e significado. O erotismo se apresentava em tudo: na música, nos movimentos do corpo e no texto. Isso criava uma atmosfera de voluptuosidade que envolvia todos os participantes da roda que se formava ao redor do casal central de dançarinos. Nesses encontros particulares, o negro aproveitava para mostrar sua verdade, tanto cultural como de ser humano, extravasando todo o seu estado de ânimo triste, depressivo e repleto de sentimentos reprimidos de homem subjugado (MARTINEZ RODRIGUEZ, 1995, 127).

“Com a interdição dos tambores e da religião de origem africana em lugares públicos, em Cuba estes encontros ou festas ocorriam nos *solares*, que eram um tipo de habitação urbana localizada nas zonas periféricas de Havana e Matanzas, centralizada por um pátio comunitário onde várias famílias pobres viviam. Sempre esteve associada a classe mais pobre, formada em grande parte por negros que haviam sido libertos da escravidão”. (LYRA DAVID, S. 2019, pp.69)

Os praticantes da *rumba* descendiam de escravizados africanos provindos de diferentes etnias. Também se conta uma população branca e pobre que tinha chegado à ilha na condição de operário assalariado para trabalhar em lojas, lavanderias e feiras populares. Existe uma grande possibilidade de que os ritmos e formas de cantar que foram se estabelecendo nessas festas tenham sua origem nos barracões de escravos. No entanto, foi nessas festividades de bairros suburbanos que a *rumba* que se conhece atualmente adquiriu sua identidade. Ao longo da história desses eventos, elementos rítmicos e melódicos, assim como a maneira de se executar os instrumentos, foram se tornando tradições e passaram a particularizar o caráter da

rumba. Essas práticas geraram diferentes estilos de *rumba*⁴⁹ que constituíram esse grande complexo genérico da música cubana (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.62).

As camadas sociais mais exploradas da sociedade colonial cubana do século XIX dançavam ao som da *rumba*, mesclando elementos da música da metrópole espanhola como, por exemplo, o *flamenco andaluz*, aos ritmos trazidos pelos escravizados africanos. No princípio, utilizavam caixas de carregar bacalhau como instrumento de percussão, instrumentos estes que foram mais tarde substituídos pelas *tumbadoras*. Também foram adicionados os bastões de madeira utilizados para fazer a marcação da clave (DELANNOY, Luc 2000, pp.39,40).

De acordo com o historiador Nicolás Ramos Gandia, a performance de uma *rumba* pode ser subdividida em três estágios específicos de execução diferentes, e que podem ser agrupados na seguinte ordem (GANDIA, Nicolás R. 2023, pp.7, 8. Último acesso em 08/06/2024).

Primeira parte – a *rumba* se inicia com um vocalize denominado *Diana*, feito pelo cantor – sem letra e sem muita coerência aparente – realizado todo em cima de um pequeno fragmento melódico que serve para ambientalizar a apresentação;

Segunda parte – em seguida, o cantor apresenta a *décima*: um texto improvisado em que ele descreve toda a estória que se passa com aquela *rumba*⁵⁰; embora a *décima* seja o metro literário utilizado pelos rumbeiros, essa métrica nem sempre é respeitada e obedecida;

Terceira parte – quando os instrumentos de percussão começam a tocar se forma uma arena de espectadores e participantes, e um casal de bailarinos começa a dançar em frente aos músicos. No caso da *rumba* Colúmbia, apenas um bailarino executa seus passos de dança acrobática. No texto proferido pelo cantor sempre acontece o destaque de alguma frase marcante que, na sequência, é repetida como um refrão que se alterna entre o que diz o cantor e o que responde o coro. Esta etapa da apresentação é conhecida como o momento em que se “*Rompe la Rumba*”.

Esse tipo de atividade cultural possui um caráter muito livre, espontâneo e – como salienta LYRA DAVID (2019) – não existe a necessidade de um integrante atuando como regente ou diretor artístico, determinando início, meio e fim do evento, fato que confere um caráter de informalidade à manifestação cultural como um todo. O desenvolvimento do discurso musical acontece naturalmente de forma muito fluida,

⁴⁹ O *guaguancó*, a *columbia* e o *yambú* são – entre muitos outros – os estilos mais significativos.

⁵⁰ Manifestação muito semelhante os improvisos de um repentista de cordel brasileiro.

sendo que os instrumentos de percussão – tambores, campanas, e os demais acessórios – vão entrando gradativamente, um por um, e formando uma malha rítmica característica da *rumba*. Sobre essa estrutura contrapontística a parte cantada inicia a formação de toda uma atmosfera sonora baseada no princípio de responsório – perguntas e respostas – e que conta com a participação calorosa do público e dos dançarinos (LYRA DAVID, S. 2019, pp.69).

As explicações sobre a execução da *rumba* eram dadas pelos cantores, que após alternarem sua atividade com a performance dos músicos instrumentistas, davam espaço aos bailarinos que, por sua vez, tentavam encenar as histórias que tinham acabado de ser descritas. Muitos dos músicos que praticavam a *rumba* eram membros da sociedade *abakuá*, e trabalhavam como marinheiros descarregando navios em portos de Havana e Matanzas. A partir dessa atividade os diferentes gêneros de *rumba* foram surgindo gradativamente (DELANNOY, Luc 2000, p. 40).

Os instrumentos iniciais utilizados para fazer o acompanhamento musical da *rumba* foram a lateral de alguma mesa ou uma gaveta virada ao avesso. Para fazer a repicada rítmica, se utilizava um par de colheres ou a percussão no fundo de alguma frigideira em busca da polirritmia que acompanhava o canto e incitava ao baile. Os instrumentos passaram de gavetas e frigideiras para caixotes de diferentes tamanhos: os *cajones*. Era muito frequente a utilização de caixotes de bacalhau salgado, construído com madeira de boa qualidade. Alguns instrumentistas melhoravam as condições técnicas para o toque dessas caixas, transformando-as em verdadeiros instrumentos de boa execução. Para a obtenção de sons agudos, utilizavam caixas pequenas – geralmente caixas de velas – ou, simplesmente, molhavam a madeira para alterar seu som. Essas pequenas caixas eram percutidas por duas colheres. Os *cajones* adquiriram *status* de instrumento musical importante, acompanhador de cantor solista que, auxiliando a marcação rítmica com um par de *claves*, estabilizava a polirritmia geral do toque. Os *cajones*, posteriormente, foram substituídos por tambores em forma de barril e de apenas uma membrana. No princípio, eram apenas dois tambores que, mais tarde, passaram a ser três. Esses tambores receberam o nome de *tumbadoras* e se transformaram no instrumento mais significativo dentro da organologia da música cubana. O grupo se expandiu com mais um instrumentista que golpeava o corpo de madeira de um dos tambores. Essa prática passou a ser conhecida como *cáscara*. Posteriormente, os ritmos tocados primeiramente na *cáscara* passaram a ser executados no *catá*, um bloco de madeira suspenso por um

pedestal também de madeira. Cada instrumento tinha uma função muito definida dentro da polirritmia criada (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.63).

Para a pesquisadora Rebeca Mauleón, não existe um termo específico para a organologia de grupos que interpretam *rumba* tradicionalmente, com exceção do *coro de guaguancó*, que é uma variação do seu antecessor *coro de clave*. Essas formações eram constituídas por um solista vocal e um coro, e executavam suas canções pelas ruas de Matanzas e Havana desde o princípio do século 20. Segundo a pesquisadora, a instrumentação utilizada pelos grupos de *rumba* atualmente ainda inclui *cajones* ou *tumbadoras* que, geralmente, são subdivididas em três partes: a *tumba* (som mais grave), o *llamador* (som intermediário) e o *quinto* (som mais agudo e dominante); duas *colheres* (*cucharas*) ou *palitos* são utilizados para percutir uma caixa de madeira, um pedaço de bambu ou até mesmo a beirada de uma *conga* ou *cajón* para a execução da *cáscara*, já mencionada acima por Olavo Alén Rodríguez.

Também podem ser utilizados *marugas* ou outro tipo de chocalhos. Grupos folclóricos atuais mantêm essa instrumentação básica para interpretar a *rumba* e também outros estilos, adicionando inúmeros outros possíveis instrumentos de acordo com o tipo de música a ser executada (MAULEÓN, R. 1993, P.35).

A origem organológica das *tumbadoras* pode ser associada aos tambores *ngoma* utilizados por povos de origem étnica *bantu*. As *tumbadoras*, no entanto, sofreram aperfeiçoamentos para poderem ser ajustadas às realidades do contexto da *rumba* cubana. De origem castelhana, os sufixos *dor* e *dora* – que indicam os gêneros masculino e feminino – se combinam com o prefixo *tumba*, dando origem assim às palavras *tumbador* e *tumbadora*. De acordo com o pesquisador Fernando Ortiz, *tumbador* é uma voz de origem africana utilizada em Cuba para dar nome ao *tambor que tumba*, ou seja, que sustenta o ritmo fundamental. (RODRIGUEZ, OLIVA, PÉREZ, VENEREO, COOPAT, ÁLVAREZ, GONZALES, 1997, p.377).

“*Tumbador* é termo que se utilizava apenas para alguns tambores nas orquestras de *rumba* e de *conga*. Depois de certo tempo – que não se pode precisar ao certo quanto – o instrumento foi introduzido nas orquestras e conjuntos populares e, em alguns casos, recebiam o nome de *tumbadora*, com o adjetivo feminino aplicado a uma das *congas*”. (ORTIZ, F. 1997, p.377).

Na *rumba* – assim como em outros gêneros – a *clave* é um componente que exerce a importante função de organizar toda a *performance* musical, conferindo precisão e estabilidade rítmica ao grupo de rumbeiros. Para obter essa finalidade de

marcação metronômica é utilizado um instrumento de registro sonoro bastante agudo, característica física que pode ser diretamente relacionada a práticas tradicionais africanas. (LYRA DAVID, S. 2019, pp.72). Este é apenas um dos elementos que pode relacionar a música popular de Cuba com a tradição musical da África no Novo Mundo. No entanto, é importante salientar que, mesmo que suas origens venham dessa tradição, esse padrão de marcação rítmica se transformou em uma nova figuração tipicamente cubana, em que sua maneira e técnica de execução não possui nenhuma similaridade com qualquer componente da música tradicional africana.

Em relação a outros ritmos cubanos, a *rumba* é o que mais se destaca, pelo deslocamento na interpretação de frases faladas em relação à marcação do conjunto instrumental. O já mencionado fragmento melódico intitulado *diana*⁵¹, sem texto, no formato das *rumbas*, mas com sílabas sem significado, inicia a música. Depois disso, geralmente, o cantor improvisa o texto, fazendo a exposição do assunto de que trata a *rumba* (CROOK, L. 1982, p.92). Apesar de as medidas literárias não serem, necessariamente *décimas*, essa seção é conhecida como *decimar*. Depois dessa seção em que apenas o cantor se destaca, a *rumba* realmente inicia. Quando entram os instrumentos, os *rumbeiros* dizem que se “*rompe la rumba*”. Nessa hora, o cantor solista faz uma frase que será repetida por um coro de vozes – geralmente, vozes masculinas – intercalada por improvisações livres (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.63, 64).

“Toda *rumba* tem uma primeira parte cantada, de caráter expressivo, parte em que o coro entra e, ao mesmo tempo, a *rumba* rompe com a saída, para a arena dos espectadores-membros, de um casal ou de um homem solteiro (na *rumba* Columbia). Uma breve parte em que o cantor levanta sua canção, então começa o *capetillo* ou alternância de solo e refrão. Desde o início, assim que ele começa a cantar, os outros instrumentos se juntam. A clave emoldura o ritmo, seguida do tambor baixo, depois do quinto, que vai se tornando cada vez mais rica em filigranas rítmicas, e depois entram as colheres”. (OROVIO, H. 1981, p.431).

É de fundamental importância mencionar aqui a afirmação feita pelo historiador e musicólogo cubano Olavo Alén Rodrigues (2011) – e endossada pelo pesquisador brasileiro Lyra David (2019) – de que:

⁵¹ De acordo com o pesquisador norte-americano Larry Crook, a *diana* é importante porque: “[...] também contém o primeiro refrão coral. O cantor principal fornece uma frase ou motivo para as seções corais, ou elas podem apresentar material novo, mas relacionado. Harmonias paralelas geralmente são construídas acima ou abaixo de uma linha melódica, com terças, sextas e oitavas mais comuns”.

“...a essência do discurso musical na tradição musical africana se encontra nos registros sonoros mais graves”. No entanto, é o *quinto* – um tambor de registro agudo – o protagonista do discurso musical mais importante que realiza improvisações e variações sobre o tema original, característica marcante de um comportamento musical com antecedências tipicamente europeias” (LYRA DAVID, S. 2019, p.72).

Tanto na música ritual africana como na afro-caribenha, é comum que as improvisações sejam realizadas nos registros mais graves. Por sua vez, os registros mais agudos são utilizados para se fazer o acompanhamento. Esse é um padrão de improvisação exatamente oposto ao que ocorre nas tradições do discurso musical europeu. As tradições politímbricas africanas foram totalmente mantidas na *rumba* no que diz respeito ao modo de se tocar instrumentos de pele. No entanto, ao mudar a forma de execução sobre onde se golpeava o instrumento (*cáscara*), o timbre se alterou completamente. Essas alterações constantes na *performance* instrumental afro-caribenha levaram a uma concepção politímbrica que o europeu praticamente desconhecia. Na Europa, ocorreu uma homogeneização de timbre na construção de instrumentos musicais. A ausência desse princípio fez com que os africanos enriquecessem muito sua música com uma grande e rica variedade de timbres. Essa característica se manteve em toda a música caribenha de origem africana. A *rumba*, em particular, desenvolveu ao máximo essa variação de timbres, principalmente nas diferentes maneiras de se tocar as *tumbadoras*, fazendo uso da lógica do discurso musical do Ocidente (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.64, 65).

O professor Dr. Nicolás Ramos Gandia (2023) afirma que existem três estilos principais de rumba: *Guaguancó*, *Yambú* e *Colúmbia*.

2.3.1 GUAGUANCÓ

FIGURA 21– RUMBA CLAVE EM 4X4 E 6X8

Guaguancó - cáscara, claves e tumbadora

The figure displays three staves of musical notation for Guaguancó in 4/4 time. The top staff is labeled 'Cáscara' and shows a rhythmic pattern of quarter notes with accents on the first and third beats. The middle staff is labeled 'Claves' and shows a pattern of quarter notes with accents on the first and third beats, with a fermata over the second beat. The bottom staff is labeled 'Tumbadoras' and shows a pattern of quarter notes with accents on the first and third beats, with a fermata over the second beat.

O *Guaguancó* é, certamente, o gênero mais importante de *rumba*. A característica principal desse estilo é descrever um êxito, um sucesso ou uma pessoa. A forma literária do *Guaguancó* é a que mais possui versos em décimas, embora também existam versos octossilábicos ou, simplesmente, a prosa. No *Guaguancó*, é comum um cantor se opor a outro, oferecendo uma imagem contrária ao que o primeiro apresentou. O *Guaguancó* possui um tempo intermediário, mais rápido que o *Yambú* e mais lento que a *Columbia*. O casal de dançarinos no *Guaguancó* faz movimentos mais rápidos que na *Yambú* ou nas *rumbas em tempo de España*, porém não atinge o virtuosismo ou o caráter acrobático da dança que acompanha a *rumba Columbia*. Na *rumba Guaguancó*, a principal característica acontece em um jogo de atração e repulsão entre o homem e a mulher. Nesse jogo, se representa a luta do homem pela possessão da mulher. O baile alcança seu ponto culminante quando o homem faz um gesto rápido com a mão, com a perna ou um gesto pélvico que simboliza o ato possessivo. A mulher deve cobrir a região pélvica com uma das mãos, com a ponta da saia ou com um giro realizado pelas nádegas. O baile termina com algum gesto do homem que evidencie a possessão sobre a mulher ou, ao contrário, que ela sinalize de alguma forma que esse domínio não ocorreu. O gesto possessivo é conhecido pelo nome de “*vacunao*” e seus antecedentes vêm dos bailes de *yuca* e *macuta*, de origem *bantu*, que foram trazidos a Cuba (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, pp.66, 67).

“A *rumba Guaguancó* é tida como o estilo mais importante de *rumba*, e o texto de sua estória fala do sucesso social obtido por determinada figura pública. A dança é permeada por toda uma trama de sedução que o homem lança sobre a mulher a quem ele tenta “*vacunar*” através de gestos pélvicos possessivos. A mulher, por sua vez, tenta se esquivar de todas as formas evitando o *vacunao*”. (GANDIA, N.R. (2023), p.13).

Apoiado em suas pesquisas musicológicas e em depoimento do músico cubano Jesus Blanco – um dos fundadores do grupo *Muñequitos de Matanzas* – Ned Sublette afirma que a primeira aparição da *rumba* no estilo *guaguancó* ocorreu em Matanzas por volta de 1880, onde começou a ser cantado pelos negos crioulos do *cabildo Congo Musundi*. Os organizadores do coro *La Lirita* – Anselmo e Matías Calle, tocadores e dançarinos de *yambú* – faziam parte desse primeiro grupo organizado na cidade, no bairro de Simpson. Sublette afirma que o *guaguancó* foi trazido para Havana em 1896/1897 durante a Guerra pela Independência. Esteban “Saldiguera”

Lantri – outro membro fundador do grupo *Muñequitos de Matanzas* – disse que – apesar de uma característica importante do *guaguancó* que é ele ser tocado com *congas* e não com *cajones* – “o *guaguancó* começou a ser tocado em Cuba com tambores e colheres, e nasceu do *Yambú*”. Tanto o *guaguancó* quanto o *yambú* são danças de casal. No entanto, o *guaguancó* é uma dança rápida, enérgica e, portanto, para ser dançada por um casal jovem, flexível e viril. O centro da dança é o movimento já mencionado e conhecido como ‘*vacunao*’, que representa um jogo de perseguição e captura sexual do homem sobre a mulher. O casal dança um para o outro até que, subitamente, o homem faz um gesto de dominação sobre os órgãos genitais da mulher que, atenta, se protege rapidamente cobrindo o seu órgão genital de maneira estilizada. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, pp.66, 67).



Guantanamo: arquivo pessoal

O *guaguancó* é uma prolongação evolutiva e atual do antigo *yambú* e, portanto, tem caráter urbano. O objetivo final da dança é representar essa possessão sexual do homem sobre a mulher, do macho sobre a fêmea. Algumas vezes esse gesto de *vacunao* pode ser substituído por um movimento da mão com um lenço do pé até a cabeça. Só que esse gesto pode ser considerado um desrespeito, de mal gosto, e pode até gerar grandes tumultos em qualquer festa de *rumberos*. (MARTINEZ R. 1995, P.128).

Sendo improvisado por um ou vários solistas, o *Guaguancó* é uma manifestação musical popular em que o assunto ou motivo é desenvolvido sobre o ritmo de *rumba*. Em algum momento no passado é possível que tenham sido improvisadas em décimas. No entanto, com a evolução do gênero, o povo passou a adotar uma espécie de romance livre que descreve algum acontecimento significativo ou se refere a alguém. (RODRIGUES, O.A. 1992, pp. 70,73).

As letras do *guaguancó* geralmente descrevem uma estória contemporânea sendo que, apesar de o repertório desse gênero musical ser bastante amplo, poucas canções são conhecidas por um grande público, e se tornaram canções “*de bairro*” em que, muitas vezes, nem se conhece o autor. Entre os anos de 1920 e 1940

aconteceu muito *guaguancó* na cidade de Havana. No entanto, infelizmente, muito pouca coisa dessa atividade foi registrada e, pior que isso, nada foi gravado em seu ambiente verdadeiramente percussivo. Naquela época o gênero funcionava como música folclórica, e até como uma espécie de jornal onde se discutiam ocorrências cotidianas. O aspecto negativo era que isso não dava a merecida visibilidade e remuneração aos músicos e compositores, além de desmerecer e subestimar a importância da *rumba* como fonte de música cubana. Composta em uma linguagem que mistura a base do Congo *yuka* com um amplo vocabulário extraído do *lyá loruba*, do *Arará*, do *Abakuá* e de outros aspectos da tradição rítmica cubana, a *rumba guaguancó* é toda construída no contexto de uma festa de rua. É uma prática muito comum acontecer que – em apresentações comerciais de grupos de *salsa* – em algum momento do espetáculo a música enverede para uma versão orquestrada do *guaguancó* com apenas percussão e voz. Outro artifício também já bastante conhecido é deixar apenas o baixo fazer sozinho o *tumbao* tradicional de dois compassos do *guaguancó*. (SUBLETTE, 2004, pp.271,272)

Em Havana e Matanzas, se desenvolveram agrupações conhecidas como ‘*coros de rumba*’ que se apresentavam pelas ruas especificamente durante as festividades natalinas. Esses grupos se formavam em diferentes regiões das cidades, e era comum realizarem encontros, mostrando ao bairro rival a superioridade musical de seu grupo. Nessa época também surgiram os grupos conhecidos como ‘*claves*’, e que tinham a mesma finalidade competitiva. As ‘*claves*’ ornamentavam seus locais de ensaio e obtinham verba para isso recolhendo dinheiro de seus integrantes. O personagem central desses grupos era o ‘*dicimista*’, que se distinguiu pela qualidade de sua voz e por sua capacidade de improvisação. Esses grupos também possuíam um ‘*ensor*’, personagem responsável pela correção dos textos e por sua beleza literária. Alguma mulher que, por conta de sua voz poderosa, se destacasse no grupo, recebia o nome de ‘*Clarina*’, sendo que essa era uma personagem decisiva na determinação da qualidade do grupo. O ‘*tonista*’ era o responsável pela afinação do grupo e sua qualidade era possuir um bom ouvido musical. O acompanhamento era feito por um tambor de uma só pele, decorado com fitas, e que recebia o nome de ‘*viola*’. Posteriormente esse pequeno tambor foi substituído por um banjo sem cordas e que era percutido em sua caixa de ressonância. Este novo instrumento também recebeu o nome de ‘*viola*’. Também se agregaram ao grupo instrumental as *claves* cubanas e, ocasionalmente uma *moringa* e uma harpa diatônica. Esses grupos

também aconteciam nas cidades de *Sancti Spiritus* e *Trinidad*. O repertório dessas formações com o tempo passou também a incorporar canções. Mesmo assim, mantiveram elementos rítmicos da música afro-caribenha. Nessa época a guitarra e o *três* também foram utilizados. (ALÉN RODRIGUES, 1992, p.67).

Existiam formas bem diferentes entre a música espontânea e a música de teatro no final do século XIX. Nessa música teatral acontecia uma *clave* muito diferente dos *coros de clave* líricos cantados pelos negros das cidades. Nesses *coros de clave* “teatrais” existia um diretor experiente fazendo a organização do grupo. Existia também um decimista que escrevia os textos; sopranos com vozes agudas poderosas que realizavam as melodias, também conhecidas como *clarinhas*; além de um sensor que fiscalizava a qualidade da música e dos textos. Assim como disse Olavo Alén Rodrigues, a pesquisadora Maria Teresa Linares também afirma que o acompanhamento dos *coros de clave* era realizado apenas por um pequeno tambor chamado *viola* que, na verdade, era feito de um banjo sem cordas em que se percutia o couro que recobre o instrumento. Nos *coros de clave* os textos eram líricos e não existia nenhuma intenção de se fazer dançar. Os grupos mantinham ensaios regulares em locais apropriados, revisavam e corrigiam textos, corrigiam afinação das vozes, e se apresentavam em ocasiões festivas como o Natal e outras celebrações. (LINARES, Maria Teresa, 1974, pp.63).

Em Havana, os *coros de clave* do final do século XIX sobreviveram até o princípio do século XX. Alguns grupos significativos foram: *La Juventud*, *La Moralidad*, *El Botón de Oro*, *El Harpa de Oro*, entre outras. É importante serem mencionadas também alguns nomes de clarinas importantes como *Paulina Rivera y la Veneciana*, assim como os decimistas Ignacio Piñero, Bernardino Cabrera, Augustin Bonila, Maurício e Marcelino. Um nome de um decimista muito significativo também é o de Augustin Pina, também conhecido como *Agustín Flor de Amor*. (Idem 1974, pp.63).

Assim como as formações conhecidas como *coros de clave*, os *coros de guaguancó* eram grupos que cantavam *rumbas* improvisadas dedicadas a qualquer tipo de acontecimento. Existiram dois grandes grupos de *Guaguancó* – conhecidos como *Los Roncos* e *El Paso Franco* – dos quais faziam parte os melhores rumberiros e decimistas. Estes grupos tinham um local fixo de ensaio e, em suas cantorias, visitavam bairros dançando e cantando (Idem, 1974, pp.70).

Até os anos de 1990 – época em que grupos de *rumba* passaram a se apresentar internacionalmente com maior frequência – o *guaguancó* não era muito conhecido em suas formas originais fora de Cuba, e sim, apenas em seus hibridismos com outros gêneros. A *rumba* é, sem dúvida, a música profana mais rica e sofisticada musicalmente que existe em Cuba. Tocar *guaguancó* na conga é um verdadeiro teste de competência para o instrumentista no campo da percussão cubana. Os timbres e alturas que emergem dos três tambores formam uma estrutura bastante complexa, e se aproximam da sonoridade dos *tambores batá*, bem como dos repertórios de outras tradições afro-caribenhas. A *rumba* folclórica de percussão e voz nunca se tornou um gênero “popular” ou “comercial”. Por outro lado, está profundamente enraizada na música tradicional cubana. Prioritariamente rítmica, a *rumba* esteve presente na versão do *son* no estilo Havana na década de 1920. Também marcou presença na década de 1940 quando Arsenio Rodriguez, com a modernização do *son*, inseriu a *tumbadora* na banda de dança popular. Por fim, o *guaguancó* também apareceu na onda musical que surgiu em Havana na década de 1980, que recebeu o apelido de *‘timba’*⁵², e que por décadas significou uma *‘festa de rumba’* em Matanzas. (SUBLETTE, 2004, pp.271,272).

O *guaguancó* de Matanzas passou por inúmeras modificações ao longo de sua evolução, tendo surgido toques mais atuais, melodias e letras de maior conteúdo e elaboração, assim como a presença de outros elementos que o atualizam e o transformam em uma atividade contemporânea. A *rumba guaguancó* de Matanzas é subdividida em duas partes, onde a primeira, melódica, cantada em duo (primo e falsete), e a segunda é conhecida como *‘rumba del guaguancó’*, onde aparece um casal de dançarinos, e um solista alterna a melodia guia com o estribilho de um coro formado por homens e mulheres. A presença de novos toques gerou também o aparecimento de instrumentos musicais de maiores recursos. Os *cajones* ou a percussão de qualquer objeto sonoro foi substituído pelas *tumbadoras* com afinação e tamanhos distintos. A instrumentação do grupo se completa com uma *guagua* – um pedaço de bambu percutido com duas baquetas, além das *claves*, da *maruga* de metal e um pequeno *güiro*. (MARTINEZ R. 1995, P.131).

⁵² Palavra que no exército espanhol tinha como significado um ‘grupo de jogadores’ e que era uma derivação da palavra *‘timbal’* pois era utilizado um tímpano como mesa de jogo.



Los Muñequitos de Matanzas

Os representantes mais significativos da segunda geração de rumberos voltados ao estilo *guaguancó* na província de Matanzas são: Ernesto Torriente (tocador); Ernesto Padilla (tocador); Venancio Portillo (tocador); Pablo Mesa (cantante primo); Julian Mesa (cantante); Juan Mesa (cantante guia); Esteban Veja, *Cha-cha* (tocador de quinto e bailador); Ángel Pellado (tocador); Florencio Calle (compositor); Esteban Lantri - *Saldiguera* (cantante primo); Gregorio Diaz (tocador); Francisco Oxamendi (cantante falsete); Diosdado Ramos (bailador); Leonel Torriente (tocador de quinto); Rafael Navarro, *El Niño* (tocador, bailador e cantante); Alejandro Aguirre, *Machaco* (cantante e bailador de columbia); e Ricardo Junco (cantante de columbia). Entre as mulheres rumberas, as que se destacaram foram Maximina Calle (cantante); Bárbara Jiménez (cantante e bailadora); Lázara Fernandez (bailadora); Amparo Rodriguez (bailadora), além de outras que não tiveram tanto destaque. Existem também grupos de rumberos que atingiram níveis artísticos bastante elevados. Entre eles podem ser mencionados: grupo de *rumba Gastronómicos de Matanzas*, grupo *Afro-Cuba*, *Grupo de Columbia de los Muelles de Cárdenas*, *Grupo de Rumba de los Muelles de Matanzas*, *Grupo de Columbia de Unión de Reyes*, e o mais famoso de todos, o grupo de guaguancó *Los Muñequitos de Matanzas*. (MARTINEZ R. 1995, p.132).

Em Cuba a dança ocupa lugar de destaque na *rumba*. No entanto, em Porto Rico e Nova Iorque uma importância maior foi dada ao lado instrumental, e à execução da *conga* com suas descargas. Fora de Cuba, o *Guaguancó* foi certamente o estilo que mais se expandiu, embora em alguns casos, a indústria fonográfica tenha divulgado erroneamente como *rumba* o que, na verdade, se tratavam de *sons* e *guarachas*. Gandía menciona um exemplo pontual quando cita o tema de Curet Alonso intitulado “*La Esencia del Guaguancó*”, popularizado por Jonny Pacheco e que, na verdade, era um *son*. Outro exemplo bastante recente e conhecido é a música “*Armando’s Rumba*”, do pianista norte-americano Chick Corea que, na verdade também é um *son*. Alguns elementos da *rumba* passaram a fazer parte também dos repertórios de grupos de *salsa* como, por exemplo, as *dianas* de introdução de um motivo melódico em que o cantor apresenta uma idéia sem muita coerência, sendo

acompanhado apenas por instrumentos de percussão, tendo apenas a *tumbadora* como instrumento solista (GANDIA, Nicolás R. 2023, pp.8. - Último acesso em 08/06/2024).

A *rumba* continua sendo uma manifestação viva dentro do contexto folclórico do povo cubano. Por outro lado, ela não se desenvolveu e não expandiu suas fronteiras. Elementos isolados dos diversos tipos de *rumba*, assim como os passos de dança do casal do *guaguancó*, ou os gestos *miméticos* dos outros gêneros se transferiram aos gêneros populares de música cubana atual. A formação instrumental, no entanto, contando com três *tumbadoras*, um *catá*, e as *claves*, não saíram do contexto de suas festas folclóricas, dos ritmos típicos deste complexo genérico com seus contornos melódicos e sua variedade tímbrica. Ao lado do *son*, a *rumba* consiste no que existe de mais típico e característico em toda a música cubana. (ALÉN RODRIGUES, 1992, p.68).

FIGURA 21 - GUAGUANCÓ – LOS MUÑEQUITOS DE MATANZAS



Fonte: La leyenda en ruta – documental

2.3.2 YAMBÚ

O *yambú* tem caráter urbano e é considerado uma das modalidades mais antigas desse gênero cubano. Tem sua origem nos bairros mais humildes das cidades e é uma *rumba de casa*, de *cuarteria* ou *solar*. Dentro do complexo genérico que constitui a *rumba*, as duas formas que ainda permanecem ativas são a *columbia* e o *guaguancó*, sendo que o segundo é o mais popular. O *yambú* vem gradativamente perdendo a importância, sendo cultivado apenas por grupos de dançarinos profissionais. Essa forma de *rumba* era complementada por diversas formas de coreografias nos chamados '*bailes miméticos*', cada uma com sua particularidade

específica e descrevendo algum fato ou evento do cotidiano. Esse tipo de *rumba* também é conhecido pelo nome '*rumba de tempo Española*'. Um exemplo entre os inúmeros bailes desse tipo é a *rumba* conhecida como *mañuga*, onde o dançarino fazia gestos complicados e virtuosos ao redor de uma garrafa vazia, sem tocá-la. Se por engano ele a derrubasse, deveria enche-la e devolve-la cheia. Esses bailes muitas vezes descreviam um jogo de bola, ou a prática de se empinar papagaio, e foram muito apreciados nos primeiros momentos da história da *rumba*. Muitos de seus passos foram transferidos para os outros gêneros integrantes do mesmo complexo genérico. O *yambú* é uma forma de *rumba* lenta, onde os dançarinos tentam expressar através de seus gestos, toda a dificuldade de movimentos próprios da velhice. Atualmente essa forma de *rumba* perdeu a importância que já possuiu no passado. (ALÉN RODRIGUES, 1992, p.65).

“A *rumba Yambú* é a *rumba* lenta, direcionada a pessoas de mais idade, e com movimentos lentos. Na *rumba Yambú* não acontecem os gestos pélvicos possessivos do *vacunao*, sendo que no canto se apresenta esporadicamente a frase “*em el yambú no se vacuna*” para esclarecer a forma que se deve dançar. Atualmente esse estilo é cultivado apenas por grupos profissionais de dança cubanos” (GANDIA, N.R. 2023, p.13).



Rumba *Yambu* para o musicólogo cubano Raul Martinez Rodriguez:

“No *yambú*, o baile é interpretado por um casal. O homem move os ombros e o corpo com insinuações de sensualidade muito exageradas, mas com movimentos suaves e repousantes. Por sua vez, a mulher efetua pequenas “escapadas”, fugindo e se protegendo “da intensão” de possessão do homem, segurando a barra da saia perto de seu órgão genital, e realizando pequenas voltas ao redor do bailarino, com trocas de olhares e movimentos insinuantes entre os dois”. (MARTINEZ RODRIGUEZ, 1995, p.127):

Las Alturas de Simpson é o lugar mais importante no que se refere à *rumba* urbana da cidade de Matanzas. Era nas ruas desse bairro popular que viviam os fundadores da *rumba*, a saber: Anselmo Calle (instrumentista e cantor tonista); Silverio Fumero (compositor); Ángel Morales (bailador, tocador de quinto e *cajón*); Juan Bautista Gómez (bailador); Félix Campos (tocador de *cajón*); Miguel A. Morales (tocador de quinto e bailador); Quirino Tin (tocador de *cajón*) e Salomé Fernandez (tocador de *cajón* e bailador). As mulheres também participaram desse movimento e

as mais significativas foram: Yeya Calle (bailadora e cantora); Valentina Mesa (bailadora); Maria Sixta (bailadora); Estanisláa Luna (bailadora, compositora e cantora); Esperanza Fumero (bailadora) e Margarita Zequeira (bailadora), mais conhecida como *Cundunga la China*. A *rumba yambú* chegou a ter um significado tão importante entre os *rumberos* do final do século 19 e princípio do século 20 que, na cidade de Matanzas – e em suas zonas periféricas – se organizaram sociedades de recreação denominadas *bandos*, agrupações integradas, fundamentalmente, por *rumberos*. Entre os *bandos* mais importantes, podem ser mencionados: *Los Congos de Angunga*, *El Bando Azul*, *El Prestigio*, *La Sorpresa*, *La Clave de Oro*, *La Nueva Índia* e *La Resedad*. Todas essas associações tinham suas próprias regras, seus próprios locais de encontro, e rivalizavam entre si sobre o valor literário de seus textos, seus cantos e o esplendor de suas festas (MARTINES RODRIGUEZ. 1995, p.127):

2.3.3 COLUMBIA

De acordo com o musicólogo Raul Martinez Rodriguez, o estilo *Columbia* tem origem rural, e é o mais antigo entre os estilos de *rumba* tradicionais que ainda se praticam na ilha de Cuba. (Idem, 1995, p.128).

O estilo *Columbia* é dançado por um homem sozinho com movimentos rápidos e acrobáticos, onde o dançarino se posiciona desafiadoramente em frente à tumbadora conhecida por *quinto*, e realiza movimentos que se contrapõe aos ritmos tocados por esse instrumento, em uma espécie de confronto ou batalha. Geralmente esse tipo de *rumba* utiliza palavras de diferentes procedências africanas. Apesar de o baile também ser ‘*mimético*’, a diferença entre as *rumbas* ‘*em tempo de España*’ é que os movimentos do bailador de *columbia* são muito mais rápidos e complexos. Geralmente os toques de *columbia* também são mais rápidos que os demais estilos de *rumba*, fato que caracteriza a virtuosidade na execução do quinto e nos contornos melódicos de seu canto. Acredita-se que a *columbia* tenha surgido em pequenos povoados no interior do país, nas zonas localizadas entre as grandes cidades.

Apoiado por informação do historiador Angeliers León, Alén Rodriguez afirma que esse tipo de *rumba* nasceu em um casarão na província de Matanzas que tinha o nome de Columbia. O que parece ser verídico é que seu surgimento aconteceu em zonas produtoras de açúcar onde, em seus momentos de lazer e descanso,

homens de diversas procedências dançavam sozinhos em frente aos tambores. (ALÉN RODRIGUES, 1992, p.66).



Rumba Columbia – Rumberos de Cuba

Martinez Rodriguez afirma que o estilo *Columbia* surgiu na zona onde se encontra o povo de *Unión de Reyes*, ao sul da província de Matanzas, e em outros povoados próximos, como Sabanilla e Alacranes, entre outros. Em consequência da expansão açucareira surgida no final do século 18, e do cultivo do café, se reuniu uma grande quantidade de negros escravizados nas proximidades dos engenhos e casarões, centros rurais e suburbanos onde, em seus momentos de lazer, o negro podia cantar e dançar do seu jeito (MARTINEZ RODRIGUEZ.1995, p.128).

A ausência da participação feminina na dança do estilo *Columbia* retira o aspecto sensual presente nos outros estilos de *rumba* e, por sua vez, o espírito de conquista do homem sobre a mulher: não existe a mesma relação de sensualidade produzida nas *rumbas* de casais. Ao dançar sozinho, os movimentos do homem estão sempre destinados a exibir uma performance acrobática e que ressaltam sua virilidade. Seus passos, seus movimentos e deslocamentos são fortes e vigorosos, bem coordenados e harmoniosos. O andamento da *rumba Columbia* é rápido e possui elementos muito marcados do chamado *ritmo de palo y de yuka*, de origem *congo*. Os cantos e textos são estruturados com frases muito curtas, pouco polidas e cheias de vocábulos africanos. O cantor solista – o *gallo* – intercala *lloraos* (lamentos) entre seus cantos, enquanto o coro responde com um estribilho conhecido como *capetillo*. As formações instrumentais que realizam a *rumba Columbia* são as mesmas que realizam a *rumba Yambú*. No entanto, existe uma grande diferença entre os toques e combinações rítmicas executados com diferentes tipos de *cajones*, *tumbas*, *congas* e *claves*. Os *rumberos* camponeses utilizam como instrumentos utensílios usados no campo, como a *guataca*, o *cencerro* ou a *sucata* de um arado que não se usa mais (MARTINEZ RODRIGUEZ.1995, p.128).

“A *rumba Colúmbia* – que é o estilo rápido – dançada por um bailarino sozinho, homem, com movimentos acrobáticos e compulsivos de um “*diablito cubano*” em frente ao *quinto* – o tambor repicador a que esse bailarino tenta acompanhar com seus passos – é um estilo muito semelhante à *bomba porto-riquenha*. Acredita-se que esse nome tenha surgido a partir de um velho

casarão em Matanzas chamado Colúmbia. Esse estilo de *rumba* foi muito cultivado em Cuba, mas não se espalhou para fora dos limites da ilha caribenha." (GANDIA, N.R. 2023, p.13).

Já se conhecia a existência de *cabildos* negros em Matanzas desde o princípio do século 19. Estas sociedades eram compostas por culturas e etnias africanas provenientes de diversas origens. Durante os anos de colonialismo espanhol em Cuba, foram reconhecidos em diferentes povoados e cidades, *cabildos* de procedência *carabali*, *arará*, *gangá*, *congo*, *lucumí*, *mandinga* e *mina*, entre outras. No entanto, de todas as culturas trazidas do continente africano, as que mais influenciaram a *rumba* de Matanzas foram as de origem *congo* e *gangá*. As influências de elementos musicais e da dança originários dessas duas raízes africanas são facilmente observáveis tanto nos *rumberos* do campo como nos da cidade, embora com características muito diferentes nas figurações rítmicas, voltas e desenhos melódicos, temáticos e particularmente na dança. Os fundadores camponeses da *rumba Columbia* na parte sul da província de Matanzas foram: Luz Portillo (tocador); Celestini Domecq (bailador); Ángel Timbor (tocador); Valentín Dreke, José Dreke, Gonzalo Dreke, Colosan Dreke, entre outros descendentes dessa família, uma das que mais se dedicou a esse tipo de *rumba* rural em Matanzas. O bailador de *rumba Columbia* mais famoso e procedente dessa região foi José Rosario Oviedo, conhecido como Malanga. Sua misteriosa morte, nos anos 1930, deu origem ao surgimento de mitos e lendas sobre sua pessoa. (MARTINEZ RODRIGUEZ.1995, pp.129,130).

2.4 DANZÓN



Almendra – Abelardo Valdés

Gênero musical cubano de caráter dançante, o *danzón* tem como origem primária a dança *criolla*. Esse nome é o aumentativo de um baile coletivo de casais que empunhavam arcos e ramos de flores e que constituía uma tradição muito comum na segunda metade do século 19. O primeiro *danzón* de que se tem notícia foi *Las Alturas de Simpson*, composto pelo músico cubano Miguel Failde, cuja primeira

apresentação ocorreu no Liceo de Matanzas, também conhecido como *El Club*, em 1º de janeiro de 1879. (OROVIO, H. 1981, p.139, 141).

2.4.1 DANZA E CONTRADANZA

A composição de Failde fixou o *danzón* como uma estrutura musical adequada a um baile de figuras. O nome *danzón* deriva não somente da palavra *danza*, mas também porque as coreografias de certas danças tinham ampliado, consideravelmente, suas seções. Sendo o *danzón* uma evolução direta da *danza*, por sua vez, ele tem suas origens e também se liga indiretamente à *contradanza* francesa. Da mesma forma que as *contradanzas*, os *danzones* também eram bailes de quadros, mas apresentavam coreografias um pouco mais complicadas. Failde associava o *ritmo de tango* – que era o mesmo da *habanera* – aos movimentos coreográficos do *danzón*. Essa fórmula rítmica foi a característica fundamental que, oriunda da *danza* e da *contradanza* francesa, deu origem ao *danzón* como novo complexo genérico. RODRIGUEZ, (1992), p.98.

Sendo uma manifestação característica dos centros urbanos que – por sua concepção essencialmente autóctone – serviu como forma de expressão estética e artística de praticamente todas as camadas sociais da sociedade colonial cubana, o complexo genérico *danzón* evidenciava sua filiação ao processo de formação nacional em parâmetros musicais como a forma, o ritmo, a métrica, a utilização de instrumentos característicos da música cubana, bem como as concepções coreográficas e de orquestração. Em relação à função social que essa música representou para seu povo, a “cubanidade” se manifestou, já desde essa época, não somente pela alegria contagiante e pela satisfação que o gênero proporcionou a diferentes classes sociais da população de Cuba, mas também por sua utilização consciente como forma de diferenciação artística e arma de luta ideológica do cubano contra o espanhol. (TORRES, 1995, p.173).

O musicólogo cubano Olavo Alén Rodríguez salienta que o *danzón* é o quarto importante complexo genérico que constitui o universo da música cubana. No século 18, a imigração vinda da França e do Haiti trouxe para Cuba muito das tradições culturais francesas, exatamente no momento em que começavam a se definir os elementos estilísticos da sociedade cubana como um todo, incluindo sua cultura musical, suas danças, seus costumes e comportamentos étnicos e estéticos. Essa

forte onda de migração de haitianos com hábitos franceses – que incluía a *danza* e a *contradanza* – aconteceu motivada pelas rebeliões de escravizados ocorridas na ilha caribenha vizinha. O *danzón* foi, portanto, uma música que se originou da *contradanza* francesa e foi cultivada e disseminada a partir do princípio do século 20 pelo *cha cha cha*. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.95).

Em 1789, aconteceu a primeira onda migratória em que milhares de franceses e haitianos se estabeleceram na costa oriental de Cuba, a região montanhosa, mais próxima do Haiti, que constituía um reduto de fuga seguro onde podiam se proteger das consequências geradas pela rebelião de escravizados. Nesse primeiro momento de insurreição, os franceses com maior condição financeira foram parar na Luisiana. Só que, tempos mais tarde, Napoleão Bonaparte vendeu esse território francês para os Estados Unidos, provocando, em 1812, uma nova onda migratória. Novamente, a costa cubana – desta vez, a costa ocidental – foi a região mais próxima e que ofereceu refúgio para esses colonos. A entrada de franceses na ilha trouxe muito de suas formas e gêneros musicais. Entre essas tradições, talvez o *minueto* e a *contradanza* tenham sido as mais importantes e que influenciaram os cubanos diretamente. Na verdade, esses dois estilos musicais já eram bem conhecidos pelos cubanos. No entanto, a presença física de pessoas envolvidas com essas formas de realização musical fez com que elas fossem popularizadas e disseminadas por todo o território nacional cubano. A instrumentação dos grupos cubanos de *danzón* contava com piano, flauta e violino – o trio da tradição francesa que realizava a *contradanza* – e pouco a pouco, foram sendo acrescentados instrumentos de percussão cubanos, como *güiro*, *sinos de vaca*, *maracas* e *tumbadoras*. Essa inclusão instrumental foi acontecendo de forma gradativa também pelos franceses, que passaram a assimilar ritmos e formas de dançar cubanas às suas práticas e tradições musicais. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.95).

Segundo a pesquisadora e pianista Rebéca Mauleón, a orquestra *charanga* – que executava esse tipo de música – emergiu no princípio do século 20 e era constituída por cordas, flauta, e uma seção rítmica que continha timbales (*pailas*), *güiro*, piano, contrabaixo e a tumbadora, instrumento de percussão que só foi incluída à formação por volta de 1940. (MAULEÓN, R. 1993, p.181).

Durante a primeira metade do século 19, a *contradanza* já se encontrava plenamente incorporada ao espectro de tradições musicais de Cuba e aparecia em posição de destaque na obra de compositores *criollos*, tanto dos que se voltavam ao

campo da música de concerto quanto dos que se dedicavam, exclusivamente, à música popular dançante. A forma musical da *contradanza* cubana era composta por duas partes estruturais, A e B, onde cada seção, geralmente, apresentava oito compassos. A seção A era tranquila e a seção B, um pouco mais agitada e onde os elementos afro-cubanos se apresentavam com maior evidência. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.96). Mauleón afirma que, nessa seção B – em que acontecia a melodia significativa da flauta – também acontecia o chamado *baqueteo*⁵³ dos *timbales* realizado nessa seção específica da música. Na instrumentação tradicional da *charanga*, ainda não existia a *tumbadora*. No entanto, depois de seu surgimento – na década de 1940 – as *tumbadoras* tocavam apenas na seção conhecida como *montuno* (ou *mambo*). (MAULEÓN, R. 1993, p.202).

O acompanhamento rítmico das *contradanzas* era conhecido como *ritmo de tango* e, mais tarde, passou a ser chamado também de *habanera*. Uma semelhança marcante entre a *danza* e a *contradanza* era exatamente a utilização dessa forma de acompanhamento e de ritmos de origem africana. A formação instrumental das *orquestras típicas* que, no princípio, executavam as *contradanzas* cubanas continha dois violinos, duas clarinetas (trazidas pelas bandas militares espanholas), contrabaixo, trompete, trombone, fígles⁵⁴, *güiro* e os *timbales*. Posteriormente, as *contradanzas* também passaram a ser executadas pelas *charangas francesas* e o número de violinos se ampliou, chegando a ser utilizados até quatro instrumentos, mais um contrabaixo e uma flauta, além dos *timbales* e do *güiro*. No princípio do século 20, o violoncelo passou a ser utilizado com frequência e, na sua última etapa de evolução, as *charangas francesas* também incluíram instrumentos eletrônicos. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.96). Ao lado do ídolo popular Pablo Quevedo, Rebeca Mauleón (1993) afirma que uma das figuras mais importantes para o desenvolvimento do *danzón* foi Antonio Maria Romeu, um compositor muito prolífico e que fez importantes inovações no gênero em termos de instrumentação e forma. (MAULEÓN, R. 1993, p.181).

Assim como o *danzón*, as *contradanzas* também são escritas com a fórmula de compasso 2/4 – embora na *danza* também tenha sido utilizada a fórmula 6/8 – o que facilitava a inclusão de figuras rítmicas utilizadas dentro das tradições africanas. Eram comuns também *danzas* em que a primeira seção vinha escrita em 2/4 e a

⁵³ Uma forma de acompanhamento rítmico característico.

⁵⁴ Antigo instrumento musical de sopro.

segunda, em 6/8. A coreografia do baile talvez tenha sido a transformação mais significativa que ocorreu da *contradanza* para a *danza*. Enquanto a *contradanza* era um baile de figuras e utilizava estruturas parecidas com as de outras danças europeias – como lanceiros e quadrilhas – a *danza* adicionou o baile com casais dançando colados: esse foi um elemento europeu característico que ainda não havia aparecido entre os grupos africanos que se popularizaram em Cuba. No decorrer do século 19, esses bailes de casais dançando juntos foram se popularizando e fizeram desaparecer os bailes de figuras. Em relação à sua realização coreográfica, nos costumes ancestrais africanos, já existia uma forma de se dançar muito característica, em que os casais de dançarinos ficavam dispostos um em frente ao outro, formando duas filas, uma só de homens, outra só de mulheres⁵⁵. Essa era uma tradição também presente na *contradanza* francesa, fator que contribuiu significativamente para a aproximação dos dois estilos de dança – africana e francesa – e pela assimilação do gênero francês por diferentes classes sociais cubanas e a sua “criolização”. Um grande exemplo de *contradanza* bastante executado até os dias de hoje por agrupamentos instrumentais cubanas talvez seja a abertura da opereta cubana Cecília Valdes, de Gonzalo Roig. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. (1992), p.96, 97, 98).



Danzón (A Dança) – Almendra – Abelardo Valdés

Depois da decadência e do desaparecimento da *orquestra típica cubana*, no século 20, a *charanga francesa* passou a ser conhecida como *orquestra típica*, sendo que esse formato instrumental se estabeleceu definitivamente na música cubana após o surgimento do *danzón*. A evolução das *charangas francesas* – agora chamadas de *orquestras típicas* – determinou o surgimento de novos ritmos, como a *danza*, o *danzonete* e, finalmente, a *pachanga* e o *cha cha cha*. Todos esses gêneros eram “parentes” muito próximos; utilizavam praticamente a mesma formação instrumental atribuída à *contradanza*, o que os faz constituir o mesmo complexo genérico que o

⁵⁵ No Brasil, este também é um costume que se mantém presente até a atualidade, nas danças de quadrilhas das tradicionais festas juninas, provavelmente por terem recebido o mesmo tipo de influência africana e europeia.

danzón. Ao longo do século 19, a *contradanza* cubana passou a ser chamada simplesmente de *danza cubana*. A forma de bailar a *danza* permaneceu igual, assim como a estrutura musical também se manteve, e o caráter rítmico da primeira seção contrastava com o da última. A característica estilística importante tanto na *danza* quanto na *contradanza* é que são gêneros musicais dançantes e que assimilaram elementos musicais africanos e europeus durante o processo de povoamento de Cuba. ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p. 97).

Outra visão interessante e que fornece elementos significativos distintos para uma definição completa desse gênero musical é a do historiador Helio Orovio (1981) que, além de reafirmar que o *danzón* era tradicionalmente escrito em compasso binário, salienta que se tratava de um gênero musical realizado em andamento um pouco mais lento, mais cadenciado, e com maior número de variações do que a sua antecessora, a *contradanza* francesa. Apresentava uma introdução de oito compassos com repetição (total de 16 compassos) que preparavam a segunda seção, conhecida como parte do clarinete. Esta era uma seção com um andamento um pouco mais rápido do que a primeira, por conta da agilidade desse instrumento. Como na *charanga* não se usavam clarinetes, a segunda seção passou a ser executada pela flautista (de quem se esperavam passagens de grande habilidade técnica). Após essa seção intermediária virtuosística, a música retornava para a introdução, que passava a funcionar, agora, como ponte para a parte dos metais (na *charanga*, que não tinha metais, essa nova seção era realizada pelos violinos). A forma completa de toda essa estrutura continha 32 compassos, incluindo o retorno para a introdução. Depois da realização dessa parte, a música seguia para o último trio, que era uma seção em andamento ainda um pouco mais acelerado, de caráter mais livre. Essa era uma importante seção do *danzón* que, posteriormente, passou a ser conhecida como *cha-cha-chá*. (OROVIO, H. 1981, pp.139, 141).

A estrutura formal do *danzón*, desde o seu surgimento, apresentou modificações do que constituía a *danza* e a *contradanza*. A segunda seção B já não se realizava da mesma forma (AB – AB). Agora, ela era diferente e se realizava AB – AC. É fato que muitos *danzones* foram escritos utilizando as antigas estruturas de *contradanzas* e *danzas*. Houve um aumento das repetições, sendo que a segunda parte (B) era sempre diferente e, por isso, passou a ser chamada pelos músicos de segunda, terceira, quarta, etc. Nesse momento de evolução, a forma perdeu seu caráter binário e passou a ser tratada como um rondó, onde o estribilho (A) era

chamado de introdução e as seções diferentes eram o primeiro *danzón* (B), segundo *danzón* (C), terceiro *danzón* (D), quarto *danzón* (E), etc. (AB – AC – AD, etc.). Estas seções eram bastante diferentes entre si, tanto em caráter musical quanto na orquestração. A primeira variação (B) era conhecida como “parte de clarinete”. A segunda (C) era a “parte de violino”. A terceira (D) já apresentava uma instrumentação variada e não era fixa. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.99).

A partir dessa subdivisão em maior número de seções, o sucesso ou fracasso da execução estava diretamente relacionado aos meios de execução e ao virtuosismo dos integrantes do grupo. No *danzón*, esses meios técnicos influíram diretamente no caráter musical de cada uma das seções. Na primeira variação, o clarinete – ou a flauta – permitia a realização de passagens muito rápidas com a utilização de figuras rítmicas de valor pequeno (semicolcheias e fusas). Isso dava a essa primeira variação um caráter de virtuosismo e de tempo agitado. A segunda variação – destinada ao violino – apresentava um caráter mais lento, relaxado e, conseqüentemente, com a produção de uma sonoridade mais cantábil e de um fraseado mais legato. Para essa seção, eram utilizadas figuras rítmicas de valores maiores (mínimas, semínimas e colcheias) e com os quais o violino podia expressar melhor seus recursos, bem como todas as suas qualidades sonoras e timbrísticas. Na terceira variação, foram adotados, primeiramente, os tempos agitados das *rumbas* e, mais tarde, o *son* passou a ser utilizado a partir do seu estabelecimento definitivo nos centros urbanos. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.99).

A introdução lenta do *danzón* representava uma seção de descanso para os bailadores, o que contribuiu para definir seu estilo e forma. Eram utilizadas combinações instrumentais adequadas para sua execução. Além de gestos convencionais e sinais musicais específicos, foi criado também um vocabulário especial pelos intérpretes de *danzón*, para a comunicação interna entre os integrantes do conjunto. Alguns *danzones* funcionavam também como uma espécie de “portadores de opinião” popular durante e depois da Guerra da Independência. Dessa forma, o *danzón* expressava os acontecimentos sociais mais relevantes e que se passaram durante o período em que o gênero viveu seu apogeu. Depois de permanecer por muito tempo como estilo musical da preferência popular, o *danzón* passou a entrar em decadência, principalmente por conta do auge do *son* e do *fox-trot*, a partir dos anos 1930. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.100).

A decadência do *danzón* teve alguns motivos relevantes. Em primeiro lugar, os *danzones* eram as músicas de maior duração na sequência musical dos bailes e, apesar disso, apenas os oito compassos de introdução – às vezes, nem isso – eram originais. Em muitas situações, eram incluídas obras totalmente alheias ao gosto dançante dos bailadores, como, por exemplo, *tangos* argentinos, árias de ópera, *couples* espanhóis, *fox-trots* norte-americanos ou temas de *son* tradicionais, sem importar muito a opinião do público. O uso exagerado dessas práticas bloqueou o desenvolvimento do *danzón*. Além disso, em 1916, a primeira banda de *jazz* norte-americana passou a cativar e surpreender o gosto musical dos cubanos. Apesar desses fatores, o *danzón* continuou a ser bailado, embora a partir desse momento, fosse marginalizado e excluído dos lugares eleitos pelo público como mais importantes, tendo fases de maior ou menor aceitação pública. O *danzón* não sofreu nenhuma grande modificação estrutural, além de algumas pequenas alterações em sua instrumentação. Vários elementos foram utilizados na criação do *danzonete*, novidade que marcou a decadência do *danzón*, que, finalmente, sucumbiu ao aparecimento dos novos gêneros. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.101).

Outras razões significativas também contribuíram com essa decadência do *danzón* no final da década de 1930 e precisam ser mencionadas. Entre elas, primeiramente, vêm todas as modificações ocorridas no ambiente musical cubano. Nessa época, a *canCIÓN* – cubana e internacional – estava no auge; a *rumba* teatral também vivia um grande momento; novas variantes do *son* estavam surgindo. Além disso, novos formatos instrumentais e estilos diferentes estavam aparecendo dentro da música cubana, como o *conjunto* e o *combo* e, dentro dos estilos interpretativos, estava surgindo o *feeling*. Além de tudo isso, a essa altura, as *big bands* jazzísticas também estavam em fase de pleno crescimento e, nesse momento, já incluíam instrumentos de percussão e música cubana em seus repertórios. Para tornar a situação ainda mais crítica, esses fatores ainda coincidiram com a morte de dois dos maiores ídolos e representantes do *danzón* daquele momento, os cantantes Pablo Quevedo, em 1936, e Fernando Collazo, em 1939. (TORRES, 1995, p.177).

2.4.2 DANZÓN CANTADO

Na esperança de se manter vivo, o *danzón* utilizou o canto como tentativa de preservar o gênero dentro do ambiente musical vigente, durante a turbulenta década de 1930. É por isso que quase todas as *charangas* incluíram um cantor dentro de sua formação, inclusive as mais importantes, como as de Antonio Maria Romeu e Cheo Belén Puig. Muitos outros cantores formaram suas próprias *charangas*, como, por exemplo, Fernando Collazo, que fundou a *Orquesta La Maravilla del Siglo*, em 1936. Analisando o *danzón* cantado, chega-se à conclusão de que sua grande função foi oferecer certa estabilidade ao gênero que parecia ameaçado em um período em que a música cantada predominava. (TORRES, 1995, p.176).

O *danzón* cantado foi utilizado, preferencialmente, para a dança. No entanto, também teve sua função puramente auditiva ao ser transmitido em programas de rádio e em registros fonográficos. Seus textos – autorais ou emprestados de outros gêneros – distanciaram-se da difícil realidade vivida por Cuba durante a década de 1930, período em que o gênero vivenciou seu período de maior popularidade. Também funcionaram como paliativo ou válvula de escape/alienação dos grandes problemas da nação. Talvez essa função de “fuga da realidade” tenha sido realizada de forma inconsciente pelos músicos criadores, mas foi bem dirigida por produtores e mercadores da política cultural neocolonialista cubana. (TORRES, 1995, p.177).

2.4.3 DANZÓN MAMBO

As novidades musicais da época passaram a atrair o gosto popular. Em 1937, Antonio Arcaño fundou sua orquestra Arcaño e Sus Maravillas, e formou um novo estilo dentro do complexo genérico do *danzón*: o *danzón mambo*. Esse novo estilo acumulou elementos importantes da música popular cubana e norte-americana, com a presença de elementos do fox-trot, do charleston e de outros gêneros norte-americanos, tanto na melodia quanto na harmonia e no ritmo. Esses “novos” elementos eram trazidos por comédias musicais que chegavam a Cuba e tinham seus repertórios apoiados nos trabalhos de grandes compositores, como Cole Porter, Jerome Kern, Youmans e George Gershwin, influenciadores do estilo mambo. Dessa forma, pode-se dizer que o *danzón mambo* tenha sido um reflexo da influência norte-americana. A flauta de Antônio Arcaño e o piano de Orestes Lopes – e posteriormente toda a orquestra – passaram a delimitar a criação de um ritmo nuevo. Em 1940, Segundo Antônio Arcaño, Orestes Lopes incluiu, na última seção de um de seus *danzones*, um montuno

em um estilo que já estava sendo tocado pela orquestra. Este danzón tinha o título de Mambo e era o nome do que a orquestra já vinha fazendo. (TORRES, 1995, pp.177,178).

2.4.4 MAMBO

Não é possível afirmar quem foi o criador do novo estilo, sendo mais justa a afirmação de que se tratou de uma criação coletiva atribuída a vários indivíduos. O que pode sim ser dito, é que a identidade melódico-harmônica do *danzón-mambo* teve duas influências básicas: o próprio *danzón* e a música ligeira norte-americana, principalmente a canção, a comédia musical e a música de cinema, além de elementos do impressionismo francês e de grupos de jazz. (TORRES, 1995, p.179).

Fazendo uso de todos os elementos utilizados no novo estilo, Damaso Pérez Prado fez seus experimentos e, influenciado pelo *jazz* norte-americano, passou a criar os *mambos* que inauguraram o gênero mundialmente. O *Rico Mambo* foi o primeiro a se tornar popular, em 1951. No *mambo*, a seção de metais tinha um desempenho extraordinário na realização da melodia, com o naipe de metais apoiado pela seção rítmica. (OROVIO, H. 1981, pp. 278,279).

Do ponto de vista tonal e harmônico, as principais inovações do *danzón-mambo* apareceram na utilização de acordes mais livres e mais elaborados nas funções elementares (tônica, sub-dominante e dominante). Ao lado disso, também foram utilizadas linhas melódicas equivalentes que empregavam cromatismos, escalas pentatônicas e escalas de tons inteiros, bem como escalas menores e diminutas. Também devem ser mencionadas as inclusões de citações de músicas norte-americanas nas seções centrais dos *danzones* (*Rhapsody in Blue*, *Broadway* e *Carnegie Hall*, de Pedro Hernández, por exemplo). (TORRES, 1995, pp. 181, 183).

Sobre o aspecto timbrístico, o *danzón-mambo* utilizou timbres tradicionais e reforçou a utilização das cordas. Na seção da percussão, uma característica importante é a introdução da *tumbadora* atuando em passagens juntamente com os *timbales*, principalmente na parte do *montuno*, o que enriquecia muito o acompanhamento rítmico. O instrumento foi introduzido pelo irmão de Arsenio Rodríguez, Kike, percussionista do grupo, que confirmava o caráter de criação coletiva do gênero. O *danzón-mambo* também ofereceu uma contribuição importante na última seção – *montuno* – realizando motivos sincopados na seção de cordas, piano e baixo.

Antônio Arcaño enfatizava que, a partir de 1940, a orquestra incluía os *montunos* sincopados porque o pianista Orestes Lopes fazia *tumbaos*⁵⁶ que não eram típicos do *danzón*. Ele também assinala a importância do *danzón* chamado *Mambo*, porque foi o primeiro que assumiu esse caráter e que, posteriormente, com outro *danzón* de nome *Soy Matancero*, de Israel López, a orquestra o sistematizou dentro de um estilo próprio. (TORRES, 1995, pp. 183,184,185).

As diferentes seções do *danzón-mambo* eram mais extensas. No entanto, o gênero conservou a mesma estrutura. Normalmente, se utilizavam trios de 64 compassos, bem como improvisações de flauta e piano bem mais longas do que as que eram realizados em estilos anteriores, sem alterar a forma da composição. Os *montunos* no *danzón-mambo* também eram bem mais elaborados. Por conta de suas características rítmicas, melódicas, timbrísticas e formais, o *danzón-mambo* constitui um estilo onde se sintetizam as características fundamentais da música cosmopolita. Esse ponto de vista conceitual sempre esteve presente no *danzón*. No entanto, particularmente no *danzón-mambo*, essa característica era bem mais perceptível. O desenvolvimento do *danzón-mambo* era limitado a festas de negros e mestiços. Os músicos e dançarinos da época diziam que, por conta das dificuldades rítmicas do gênero, ele não funcionava bem nos bailes de brancos. (TORRES, 1995, p.188).

2.4.5 DANZONETE

O *danzonete* foi criado pelo músico de Matanzas Aniceto Diaz (1887-1964), a partir da fusão de elementos do *danzón* com elementos do *son*. A primeira composição nesse estilo se chamou *Ronpiendo la Rutina* e foi estreada em 1929, no *Casino Español de Matanzas*. O que aconteceu com esse gênero foi, na verdade, a adição de uma seção cantada no lugar do que correspondia ao terceiro *danzón* (C). Embora a introdução tenha perdido as repetições, as partes do primeiro e do segundo *danzones* (B e C), correspondentes à variação do clarinete e do violino, foram mantidas, apesar de a parte do violino agora ser tratada com maior liberdade. O *danzonete* teve um período pequeno de popularidade, precedido por uma fase de total rejeição ao *danzón* e suas variantes por parte do público cubano. Somente com o sucesso do *cha-cha-chá La Engañadora*, de Enrique Jorrín, lançado em 1951, que

⁵⁶ Acompanhamento rítmico harmônico realizado ao piano.

as *charangas típicas* voltaram ocupar um lugar de destaque no gosto do público cubano. O lançamento dessa música impulsionou o *cha-cha-chá*, como uma variante do *danzón*, a se tornar o novo ritmo da moda. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.101).

No século 20, ao se analisar o desenvolvimento do *danzón* entre o período que vai, aproximadamente, de 1900 a 1950, na visão de Torres (1995), é possível delimitar duas etapas principais. A característica essencial da primeira etapa – que vai do princípio do século até o final da década de 1920 – é a assimilação de alguns elementos do *son*, a substituição da *charanga francesa* pela *orquestra típica*, o surgimento do *danzonete* – que passou a incorporar textos ao gênero que, até então, era tradicionalmente instrumental – bem como a aparição das primeiras influências norte-americanas nesse complexo genérico. Por sua vez, o início da segunda etapa de desenvolvimento do *danzón*, no século 20, foi marcado pelo auge do *danzón* cantado, variedade que surgiu a partir do *danzonete*, na década de 1930, e pelo nascimento de um novo estilo, o *danzón-mambo*, e do *cha cha cha*, um novo gênero de muito sucesso na época, que encerrava o ciclo do *danzón*. Embora o *danzón* não se estruturasse da mesma forma que o *danzonete*, o *danzón* cantado manteve as mesmas características técnico-expressivas fundamentais abordadas nessa variante do gênero. A importância de um cantor aumentou muito e, mesmo que subordinado à orquestra, sua função principal passou a ser, basicamente, a de trazer a parte cantada de muitos gêneros de música popular cubana ao contexto do *danzón*, tais como a *canción*, o *bolero*, a *guajira-son* e a *guaracha*, além de outros gêneros de música popular estrangeira, como, por exemplo, o *tango*. (TORRES, 1995, p.174). O *cha-cha-chá* surgiu da tendência de se incrementar as características de dança do *danzón-mambo*. Na verdade, esse novo gênero teve início pela modificação de determinados ritmos dentro da última seção do *mambo*, até que, na fase do seu apogeu, o *cha-cha-chá* chegou a fazer mudanças bastante consideráveis e que levaram ao desaparecimento total da estrutura do *danzón*. (Idem, p.189).

2.4.6 CHA-CHA-CHÁ

O *cha-cha-chá* era um gênero vocal-instrumental em que a orquestra tinha que se converter em um módulo acompanhante do coral de vozes composto por todos os músicos. O *cha-cha-chá* teve uma função social muito mais ampla do que a do *danzón*, porque sua identidade rítmica influenciou em outros gêneros da música cubana.

A sua coreografia mais fácil também contribuiu para incorporar um número maior de setores da população, aproximando os estilos bailáveis do branco e do negro, que permaneciam divididos por preconceito e forte discriminação racial que acontecia naquela época. Todos esses estilos reunidos, já durante o período da Revolução, foram se misturando para dar lugar a somente uma forma de baile: o baile do povo cubano. (TORRES, 1995, p. 197).

O *cha-cha-chá* exerceu grande impacto comercial e econômico no setor artístico cubano. O surgimento de um fenômeno musical como este em plena década de 1950, momento delicado e de contradições entre o povo e as classes dominantes, teve implicações importantes dentro do processo de consolidação da identidade cultural de Cuba. O fenômeno do *cha-cha-chá* mostrou como manifestações musicais populares possuíam características verdadeiras da cultura cubana, onde se encontravam sintetizados os valores nacionais mais intrínsecos e que deram lugar à mais autêntica via de renovação cultural que sustentou e enriqueceu profundamente a identidade nacional (Idem, Ibidem).

O *cha-cha-chá* '*La Enganadora*' foi composto em uma forma ternária (A-B-C). Esse fato levou ao desaparecimento da forma alternada, típica do *danzón*, em que cada parte nova era diferente. Além disso, foram suprimidos os tradicionais trios de piano, flauta e violino. Na parte A, era apresentada a introdução; a parte B era cantada por toda a orquestra em três seções (A-B-A) e a última parte (C) também apresentava três seções, sendo que nela não havia nenhum tipo de estribilho ou canto. Mesmo que a estrutura formal de '*La Enganadora*' não tenha se repetido em outras composições, ela assinalou a essência do que seria a forma do *cha-cha-chá* como novo gênero: introdução instrumental; parte cantada e parte final, com ou sem estribilho. (TORRES, 1995, p. 197). Na verdade, os dois ritmos mantinham uma estrutura muito similar. Assim sendo, embora o *cha-cha-chá* não utilizasse a mesma forma de *rondó*, com estribilho e seções intermediárias – como acontecia com o *danzón* – ele tinha, sim, uma forma de intercalação de elementos melódicos rítmicos utilizados em cada uma de suas seções. A função solista e de improvisador da flauta também se manteve no *cha-cha-chá*, quase sem nenhuma alteração do que ocorria no *danzón*. Outra característica que o *cha-cha-chá* manteve do *danzón* e do *danzonete* é o controle e o balanço entre planos timbrísticos da instrumentação, alternando, de forma consciente e equilibrada, melodias entre a flauta, os violinos e a voz. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p. 102).

O *danzón* e o *cha-cha-chá* têm como diferença fundamental a célula rítmica que dá nome ao gênero: *cha-cha-chá* é nada mais que a onomatopeia de dois toques rápidos seguidos por um mais longo (duas colcheias e uma semínima), percutidos no instrumento conhecido como *cha cha bell*. Outra característica é que o *cha-cha-chá* abandona a inclusão do *son* na estrutura da obra – característica adotada pelo *danzonete*, no estágio evolutivo anterior – e volta a fazer uso apenas de elementos característicos do complexo genérico *danzón*. Durante os anos de 1950, alguns compositores cubanos que dominavam a técnica de composição do *danzón* passaram a dirigir todo o seu conhecimento artístico na criação de *cha-cha-chás* e, assim, mantiveram a popularidade específica do gênero. Entre esses autores, podem ser mencionados nomes como Richard Egues (*El Bodeguero* e *La Cantina*), Félix Reina (*Dime Chinita*, *Como Bailan Cha-cha-chá Los Mexicanos*), Rafael Lay (*Cero Codazos*, *Cero Cabezasos*) e Rosendo Ruiz (*Los Marcianos* e *Mi Rico Vacilón*). (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p. 102).

Considerado como o criador do *cha cha cha*, Enrique Jorrín observava que os dançarinos apresentavam certa dificuldade para bailar a última parte do *danzón*. A solução que ele encontrou para o problema foi a elaboração de melodias ritmicamente simples e com a menor quantidade de síncopes possível. A partir desse princípio, as melodias do *cha-cha-chá* eram todas construídas a partir de figuras rítmicas bastante elementares, combinando apenas mínimas, semínimas e colcheias no compasso 2/4. De forma geral, a principal característica rítmica do *cha-cha-chá*, portanto, se distinguia por sua simplicidade, aspecto este que permitiu que o gênero fosse bailado com maior facilidade do que era o *danzón* e que lhe conferiu grande popularidade. (TORRES, 1995, p. 189, 190).

A estrutura formal do *cha-cha-chá* era diferente da do *danzón*. Isso foi o resultado de transformações que Jorrín passou a introduzir, sistematicamente, em seus *danzones*, mesmo que alguns outros compositores também já tivessem realizado essas práticas. Uma dessas mudanças na estrutura foi a inclusão de estribilhos na parte final dos *danzones* que faziam alusões ao motivo principal da exposição da música. Outra característica importante do *cha-cha-chá* era que suas partes cantadas incorporavam, dentro de um gênero tipicamente cubano, alguns recursos vocais da música espanhola muito em moda naquela época. O *cha-cha-chá* se distinguiu também por suas melodias serem construídas a partir da sucessão de pequenos motivos, geralmente de dois compassos, separados por silêncios, por notas

longas ou por curtas passagens instrumentais elaboradas em sequências ascendentes ou descendentes, de acordo com o gosto do compositor. Esses motivos eram organizados com intervalos pequenos, geralmente menores do que uma quinta, e repetidos muitas vezes. A harmonia do *cha-cha-chá* era baseada nas funções tradicionais básicas, sem muitos acordes substitutos, nem muitas nonas ou décimas primeiras, como acontecia nas harmonias dos *danzones*. Aconteciam progressões harmônicas simples e, geralmente, sem modulações para tonalidades muito distantes. (TORRES, 1995, p. 193).

Danzones, contradanzas e cha-cha-chás continuaram sendo compostos em Cuba. O advento de instrumentos eletrônicos, concepções harmônicas, rítmicas e melódicas modernas fazem parte da realidade atual. No entanto, essas novidades têm sido apenas experiências isoladas dentro da tradição já bem estabelecida que é a música popular cubana. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p. 102).

2.5 CANCIÓN

De acordo com o pesquisador cubano/americano Armando Rodríguez Ruidíaz, o estudo da *canção cubana* é confuso e complexo. Isso se deve à utilização de um mesmo termo para nomear dois ou mais gêneros diferentes ou pela utilização de nomenclaturas diferentes para um mesmo gênero. O musicólogo cubano Alejo Carpentier dizia que, assim como acontecia com a *rumba*, “*todo cabia em ella*”. (CARPENTIER, A. 1979, p.192 *apud* Ruidíaz, 2019, p.3). Na verdade, esse fato é comum em praticamente todos os gêneros de música cubana. Só que, na *canCIÓN*, isso acontece de maneira tão crítica que chega a se tornar um obstáculo para qualquer forma de análise objetiva. É por essa razão que a maioria das pesquisas na área limita-se apenas a apresentar hipóteses, conceitos e explicações ambíguas que chegam mais a confundir do que a elucidar o assunto. (RUIDÍAZ, 2019, p.3).

Em uma ampla generalização, as canções cubanas surgidas desde o princípio do século 19 até a atualidade podem ser subdivididas em dois grandes grupos. O primeiro é o grupo das canções que não possuem elementos formais que possam caracterizá-las como canções genuinamente cubanas. Por sua vez, o segundo grupo é o das canções que possuem esses elementos. No primeiro grupo, estão os hinos e as canções compostas em Cuba, mas que possuíam forte influência da tradição lírica europeia. Também podem ser incluídas nesse grupo canções compostas no século

20 até a atualidade, em estilos como rock ou balada, que constituem novas formas de *canción cubana*, mas que não apresentam características típicas de gêneros tradicionais do país caribenho. O segundo grupo está diretamente relacionado aos gêneros que surgiram durante o desenvolvimento da história cubana. Neste grupo, se incluem a *habanera*, o *bolero*, a *guajira*, a *clave*, a *criolla*, o *tango congo*, a *conga de salón* e o *pregón*. Também estão incluídas algumas misturas de gêneros, como a *guaracha-son*, a *guajira-son*, o *bolero-son*, o *lamento-son*, a *criolla-bolero*, a *canción-bolero*, a *canción-habanera*, e algumas canções modernas com influência do *son*. (RUIDÍAZ, 2019, p.3).

O musicólogo cubano Olavo Alén Rodríguez afirma que a *canción cubana* – depois do *son* e da *rumba* – é o terceiro complexo genérico musical mais importante e reúne diferentes formas musicais rurais e urbanas, dançáveis e de concerto, que fazem parte de todos os círculos sociais de atividade musical. Os antecedentes sonoros diretos da *canção cubana* vêm, principalmente, da Espanha e da Itália. A forma de se cantar a *canción cubana* tomou suas referências da *tonadilla escénica* e do *romance espanhol* da mesma forma que da *canção napolitana* e da *ária operística* da corte italiana. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.75).

2.5.1 CANÇÃO LÍRICA CUBANA

Os europeus trouxeram inúmeros gêneros musicais para Cuba: *valsas*, *mazurcas*, *pasodobles*, *contradanzas*, *minuetos*, *canções*, entre outros. No entanto, apenas a *contradanza* e a *canción* encontraram espaço para se infiltrar e evoluir dentro das formas de expressão bem aceitas no país. Nesses dois gêneros, também sempre estiveram presentes toda a influência da música africana, tanto pelos acompanhamentos rítmicos quanto pelas concepções timbrísticas das formações instrumentais. A presença africana era notada pelo estilo e pela maneira de se cantar. As concepções emprestadas do *romance espanhol* foram sendo gradativamente abandonadas e passaram a ser usadas formas de expressão literárias de antecedentes nitidamente africanos. Já existiam referências de canções escritas por autores cubanos desde o princípio do século XIX mas, no entanto, essas canções não continham elementos genuinamente cubanos. Eram conhecidas como *canções de salão* e se tratavam de *canções* no estilo italiano com características românticas. Dentro da história do cancionero cubano, essas são as primeiras criações e podem

ser enquadradas dentro do gênero conhecido como *canção lírica cubana*. Os primeiros traços de *cubanismo* verdadeiro surgiram dentro dos textos. As canções de cunho amoroso passaram a falar da beleza e da ternura da mulher cubana, além de descrever o interior do país. Até a metade do século, essa forma de canção havia se difundido por toda a ilha (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.75).

Segundo a pesquisadora cubana Dulcila Cañizares, nos primórdios de sua aparição, a canção cubana de origem urbana era toda constituída por apogiaturas, grupetos, contornos melódicos retorcidos, e letras misteriosas e ininteligíveis. Posteriormente, a partir do terceiro terço do século XIX, apareceram as canções patrióticas, com linha melódica mais fluida, com uma atmosfera de valsa tropical, réplica latino-americana da valsa vienense. Desde seu surgimento, a *canção cubana* era escrita em compasso ternário, com letras cantadas a duas vozes, em terças e sextas, e com o acompanhamento de duas guitarras. Ao longo do tempo, o caráter ternário foi, gradativamente, desaparecendo, dando a vez à utilização do compasso binário. Era uma música que se escrevia em Cuba, mas que não apresentava elementos caracteristicamente cubanos. (CAÑIZARES, D. 1992, p.18).

2.5.2 HINOS PATRIÓTICOS

Em 1868, iniciaram as guerras de independência contra a Espanha. A partir desse momento, os textos das canções passaram a ressaltar a beleza de Cuba e do seu povo, transformando-se em verdadeiros hinos revolucionários. Entre esses cantos, aparecem queixas sobre pessoas deportadas e presos políticos cubanos enviados à Espanha. Essa forma de criação se perpetuou por todo o final do século XIX e, já no século XX, influenciou a música lírica de compositores cubanos de renome dentro da música de concerto e de câmara. Esse tipo de canção teve ligações com a *zarzuela* – representação teatral onde se alternam vários estilos: a declamação, o canto, a música, o diálogo – e mesmo com as experiências que levaram à criação da ópera nacional cubana. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.76).

2.5.3 HABANERA

A *contradanza cubana* era uma dança que causava furor nos salões de baile desde o princípio do século XIX. Em 1841, aconteceu a estreia de uma *contradanza*

cantada intitulada “*El Amor en el Baile*”. Isso aconteceu em um café, em Havana, conhecido como ‘*La Lonja*’, ou ‘*Café de Arriaga*’. Alguns meses mais tarde, o jornal *La Prensa de la Capital* publicou a partitura dessa composição dizendo que se tratava de “uma nova *canção habanera* com acompanhamento de piano”. A reportagem dizia que essa canção apresentava, em seu acompanhamento, uma célula rítmica característica da *contradanza cubana*, que teve sua origem na justaposição de padrões rítmicos binários e ternários conhecida como *sesquiáltera*, célula de danças espanholas do século 16, como a *chacona* e a *sarabanda*. (RUIDÍAZ, 2019, p.10).



Contradanza

A *habanera* se definiu como gênero musical na década de 1840 e, posteriormente, chegou a se transformar na música vocal cubana mais transcendente do século XIX. Embora tenha sua origem na camada social burguesa, pode-se dizer que ela nasceu *mulata*, pois herdou da *contradanza cubana* a fórmula rítmica de tradição africana que faz sua marcação, sobre a qual se desenvolve uma linha melódica de caráter euro-ocidental, com claros acentos e expressividade *criollos*. A *habanera* foi para a Europa e inspirou compositores eruditos, como Yradier, Albeniz, Saint-Saens, Falla, Debussy, Chabrier, Ravel e Aubert, até chegar ao cenário operístico (“*Habanera*”, de Laparra; *Carmen*, de Bizet). No México, a *habanera* “*La Paloma*” passou a fazer parte do folclore do país e se tornou peça comum no repertório de muitos artistas. Na Argentina, o padrão rítmico da *habanera*, todo apoiado na *contradanza*, se misturou a elementos musicais de outros gêneros, dando origem ao tango. (RUIZ, R.; GONZÁLES-RUBIERA, V.; ESTRADA, A; 1995, p. 261).

A *habanera* foi uma forma de canção que se distinguiu dentro do cancionero lírico cubano, tanto pela importância que o estilo atingiu, quanto pelas características musicais específicas que a diferenciavam das outras formas de canção. As *habaneras* utilizavam o *ritmo de tango* das *contradanzas* anteriores a elas (colcheia pontuada, semicolcheia e duas colcheias). Esse modelo rítmico passou a ser conhecido como *ritmo de habanera*. Antes disso, o termo *habanera* pertencia apenas ao contexto da *contradanza*. No princípio do século XIX, *contradanzas* apareciam editadas com o

nome principal de *contradanzas habaneras* ou, simplesmente, *habaneras*. Isso, provavelmente, gerou confusão terminológica entre *contradanzas* e *habaneras*. Na verdade, as primeiras *habaneras* cubanas só prosperaram por causa do sucesso atingido pelas *contradanzas* anteriores, identificadas pelo mesmo nome. Somente após a criação da famosa *habanera* “*Tu*”, de Eduardo Sánchez, é que esse gênero de *canción cubana* foi reconhecido. As *habaneras* continuam existindo até a atualidade em vários países – principalmente na Espanha – e mantêm os elementos estilísticos da *habanera cubana*. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.77).

Ao longo do tempo, a canção lírica cubana adquiriu suas próprias características: criou seu estilo de linha melódica – até então, uma imitação da ária operística italiana – inspirada pelo estilo de ornamentação da canção romântica francesa. Também passou a utilizar o tempo ternário característico da *vals* europeia. Sua melodia passou a ser cantada por dois cantores em movimento de terças e sextas paralelas, e a guitarra se transformou no instrumento principal a ser usado para fazer o acompanhamento harmônico. (Idem, 1992, p.77). Poder-se-ia dizer que, mais do que canções cubanas, eram canções surgidas em Cuba, de setores *criollos* em contradição de classe com a oligarquia dominante espanhola, mas que, com uma ou outra pequena diferença, falavam a mesma linguagem sonora da metrópole europeia. (OROVIO, H. 1981, p.86).

2.5.4 TROVA TRADICIONAL CUBANA

No terceiro terço do século XIX, a *canção cubana* passa a deixar de lado sua influência europeia e começa a utilizar terminações femininas, anacruses, contornos melódicos *criollos*, bem como certo ar sensual e lânguido. É nesse período que surge e se estabelece definitivamente a *trova tradicional cubana*. (CAÑIZARES, D. 1992, p.18). Estavam criados os elementos principais para o surgimento de outro tipo de canção cubana: a *canção trovadoresca*. O nome veio dos intérpretes dessas canções: os trovadores. Os inúmeros intérpretes desse estilo determinaram a forma de interpretar essa música que, atualmente, se conhece como *velha trova* ou *trova tradicional*. A característica marcante desse estilo é associar a canção ao seu intérprete que perambulava pelas ruas cantando casos da sua história ou de fatos e acontecimentos do mundo que lhe chamavam a atenção. Certamente, esse nome veio da tentativa de se estabelecer uma semelhança entre o que faziam os cantores

cubanos e os trovadores medievais europeus. Dentro deste gênero musical, estão incluídas as canções patrióticas, tanto nas trovas antigas tradicionais quanto nas mais atuais. Essa forma de cantar com esta função de relatar, descrever e valorizar a realidade se popularizou mundialmente com os nomes de *canção de protesto*, *canção política* ou *canção de conteúdo social*. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.77).

A pesquisadora cubana Dulcila Cañizares (1995) afirma que, entre as características marcantes da trova, pode ser mencionado o fato de ela fazer uso de acordes com sétima maior, nona menor e quinta diminuta e as progressões harmônicas que se movimentam por tons inteiros ou cromaticamente, ao lado da utilização de acordes bastante dissonantes e fraseados cheios de rubatos, ou com ritmos bastante assimétricos e quebrados sem, no entanto, fazer uso de contornos melódicos modais, nem variantes rítmicas de grande complexidade, ou das movimentações de mão direita da guitarra em cima de acordes naturais. (CAÑIZARES, D. 1995, p.279).

A *trova tradicional cubana* adquiriu sua identidade nacional através da atividade de compositores cubanos oriundos prioritariamente das classes menos abastadas da sociedade, que difundiram canções surgidas de um movimento estético-musical com características muito bem definidas. A esse movimento – que surgiu em Santiago de Cuba no final do século XIX – pode ser atribuído o *nome de neo-romantismo popular cubano*. A grande riqueza da *trova* é que, além de criar novos gêneros, ela assimila os já existentes, mistura com outros gêneros estrangeiros e lhes fornece uma identidade própria. Dessa forma, junto ao *bolero* e outras formas de canções binárias, como a *clave*, a *criolla*, o *bambuco*, a *habanera* e o *bolero-son*, entre muitos outros, esse movimento é caracterizado como um *neo-romantismo* porque ele é descendente direto do *romantismo* europeu que, absorvido pela sociedade cubana, se misturou com as influências das civilizações africanas provenientes do rico processo de transculturação recebido por Cuba durante todo o período de escravidão. Oriundos das classes mais humildes da sociedade, os trovadores cubanos eram instrumentistas autodidatas de fértil bagagem sonora e musical. No entanto, não possuíam cultura equivalente no campo da literatura. Por essa razão, adaptavam palavras e textos a suas canções, dentro de seus limites e possibilidades, ou utilizavam versos já existentes de forma imperfeita. Por essa razão, mesmo que os textos tenham melhorado com o passar do tempo, em muitas situações, eles apresentavam problemas, o que não significa que não tivessem sentido poético e

conteúdo para serem analisados. A figura máxima do cancionero trovadoresco – entre uma lista de inúmeros nomes – seguramente foi Sindo Garay, artista mestiço, pobre, que sofreu grandes injustiças em seu meio. (RUIZ, R.; GONZÁLES-RUBIERA, V.; ESTRADA, A: 1995, p.262).

2.5.5 COROS DE CLAVE

A partir dos *coros de clave* – agrupações do final do século XIX do ocidente cubano – surgiu a forma de canção conhecida como *clave*, cantada por coros e acompanhada por algum instrumento de percussão, como *tambor*, *maraca* ou a própria *clave* que, seguramente, deu o nome ao gênero. As canções *clave* foram adotadas por compositores eruditos que passaram a utilizar o compasso 6/8 e, influenciados também por outras formas de *canção cubana*, faziam as melodias em movimentos de terças e sextas. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.78).

Helio Orovio (1981) afirma que o *canto de clave* como gênero musical foi criado por grupos populares formados em bairros próximos a zonas portuárias da cidade de *Havana*. Com o passar dos anos, esse gênero se expandiu para outros bairros e também para as cidades de Matanzas, Cárdenas e Sancti Spiritu. Os *coros de clave* eram formados por grandes agrupações corais mistas e seguiam o estilo dos orfeões peninsulares. (OROVIO, H. 1981, p.110).

2.5.6 CRIOLLA E GUAJIRA

O gênero *clave* sofreu uma evolução histórica, dando origem ao gênero que passou a ser conhecido como *criolla*. Em 1908, Luis Carlos Romero compôs a primeira *criolla*, chamada “*Carmela*”. Muitas composições nesse estilo surgiram a partir disso. As *criollas* eram, na verdade, uma alusão ao campo, feitas a partir de uma forma cosmopolitana de composição. Os andamentos eram mais lentos do que os das *claves*, mas a fórmula de compasso também era 6/8. Geralmente, sua estrutura formal contava com uma introdução precedida por duas partes de 16 compassos e sua harmonia era modal. Da mesma forma que a *criolla*, a *guajira* foi outro gênero que apareceu a partir das *claves*. Nesse estilo, era comum a alternância de compassos 6/8 e 3/4, aproximando muito da música produzida por camponeses em seus instrumentos de corda pulsada. A *criolla* também fez uso desses compassos, porém

de forma simultânea, tendo a fórmula 3/4 no acompanhamento e 6/8 na melodia. Em seus textos, as *guajiras* falavam da beleza dos campos e das formas idílicas de representar a situação social dos camponeses. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.78 e 80).

2.5.7 BOLERO

O termo '*bolero*' vem da expressão '*bolero de Algodre*', uma dança árabe do século X, e que era bailada em trio formado por um homem e duas mulheres. Como os mouros dominaram a Espanha por um longo período, provavelmente tenha sido essa a razão que fez com que a palavra fosse gradativamente sendo assimilada pela cultura espanhola. Existem duas prováveis hipóteses que podem ter originado a utilização desse termo. Para alguns, a primeira se baseia na possibilidade de que o nome tenha vindo das 'bolinhas' que enfeitavam os grandes vestidos das ciganas bailadoras, as pequenas '*boleras*'. A segunda hipótese diz que o nome vem de '*volero*' – o ou voar – pois os giros das saias em rápido movimento circular davam a impressão de que as ciganas bailadoras estivessem literalmente 'voando'.⁵⁷

O México foi o país que mais difundiu o *bolero* como gênero musical dançante. Apesar dessa proeminência cultural mexicana, foi em Cuba que essa música se cristalizou e se desenvolveu, acompanhada também pela República Dominicana e por Porto Rico. Nesses locais o *bolero espanhol* foi criando corpo com influências vindas da "*canción de prosápia hispânica*", da *canção napolitana*, da *romanza francesa* e de *árias de óperas*. Em demais países latino-americanos, o *bolero* geralmente é considerado como uma música romântica, em que a dança apresenta similaridades com a *rumba* em uma versão mais lenta. De acordo com o musicólogo cubano Angeliers León, a história do *bolero* pode ser subdividida em dois períodos principais que ocorreram por volta do final do século XIX, sendo o primeiro antes e o segundo depois dessa música se tornar um gênero tipicamente cubano.⁵⁸

Na passagem do século XVIII para o século XIX, os franceses começaram a chegar em Cuba, trazendo a *contradanza* para a aristocrática classe burguesa cubana. Esse novo tipo de baile trouxe também um novo comportamento – nada usual para a época – que era o baile, já mencionado, com o casal dançando de corpo colado. Essa nova atitude fez com que os pais exigissem que as moças separassem bastante

⁵⁷ LEÓN, A. *apud* Prof. Roberto Menzoza - <https://jornalggn.com.br/noticia/uma-linda-historia-o-bolero/>

⁵⁸ Idem, *Ibidem*.

os quadris na hora da dança. Entre muitas particularidades desse tipo, uma grande fusão de culturas fez surgir o *bolero* em Santiago de Cuba a partir da *contradanza*, da *habanera*, e das músicas folclóricas da *Saint Domingue*. Esse então ‘novo’ *bolero* cubano era totalmente diferente de seu homônimo europeu, a começar por seu compasso binário em oposição ao compasso ternário espanhol.⁵⁹

As variadas formas de canção cubana eram divulgadas em inúmeros teatros que existiam em Cuba no princípio do século 20, principalmente em Havana. A música produzida por muitos compositores e cantores era exibida nesses teatros. Dessa forma, surgiram intérpretes que desenvolveram estilos muito pessoais e que influenciaram, de forma decisiva, os vários gêneros de *canção cubana*. Talvez os nomes mais significativos sejam Ma. Teresa Vera, Rita Montaner, Esther Borja e Ignacio Villa (*Bola de Nieve*).

A função principal do gênero *canción* era fazer escutar. No entanto, o *bolero* associou essa função à de se fazer dançar. Esse importante gênero nasceu em Cuba, a partir dessa dupla função de fazer dançar e escutar. Surgiu no final do século XIX e, como já foi mencionado, teve como antecedentes o *bolero espanhol*, uma dança muito popular nos séculos XVIII e XIX, que chegou ao país durante o seu processo de povoamento, juntamente com outras danças espanholas, como o *fandango* (de origem árabe), os *polos* e as *tiranas*. Nesse primeiro momento o *bolero* era executado com acompanhamento de castanholas, violão e pandeiro, enquanto o casal dançava sem se tocar, com sensuais movimentos de aproximação e afastamento. Posteriormente ele foi se transformando – principalmente pela fusão com elementos africanos e europeus, em particular da *contradanza francesa* – em uma dança em que os bailadores dançavam de corpo colado (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.79).

Sobre o aspecto do *bolero* enquanto *dança*, especificamente, existem inúmeras particularidades técnicas e históricas que fogem do escopo do presente trabalho, e que podem ser analisadas detalhadamente e com maior profundidade em um outro tipo de pesquisa especificamente direcionada à dança como gênero artístico.

Depois de um período de grande popularidade, o *bolero espanhol* caiu em decadência, no princípio do século XIX. No entanto, as características de sua dança deram o nome a seu baile e, posteriormente, passaram a identificar também o baile cubano que, por sua vez, tinha nascido de antecedentes musicais muito diferentes. O

⁵⁹ LEÓN, A. *apud* Prof. Roberto Menzoza - <https://jornalggn.com.br/noticia/uma-linda-historia-o-bolero/>

bolero incorporou elementos rítmicos realizados por instrumentos de percussão cubanos associados ao tempo binário característico da canção do final do século XIX. Esse fato determinou o surgimento de um novo tipo de acompanhamento para as melodias vocais, sendo que Santiago de Cuba foi o local onde se definiram as características do *bolero*. Surgiu ali um grupo de trovadores que cultivavam, principalmente, a canção trovadoresca. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.79).

A instrumentação característica do *bolero* tradicional cubano também foi se moldando e se estabelecendo de acordo com as particularidades sonoras do estilo, e é composta prioritariamente por: *três, violão, bongo, güiro, maracas e claves*⁶⁰.

Segundo o pesquisador cubano/americano Armando Rodríguez Ruidíaz (2019), é muito frequente a existência de dados históricos que se sustentam apenas pela tradição oral, e não a partir de uma documentação concreta, confiável e cientificamente comprovada. Assim, a verdadeira origem do *bolero cubano* está envolta em uma narrativa cheia de incertezas, dúvidas e ambiguidades. (RUIDÍAZ, 2019, p.41).

O pesquisador/compositor cubano Rosendo Ruiz (Hijo) afirma que, apesar de o *bolero cubano* ter adquirido uma projeção mundial, até a apresentação de sua palestra no simpósio sobre o *bolero*, organizado pelo departamento de música da União de Escritores e Artistas de Cuba, em julho de 1987, ainda não existia, naquele momento, nem ao menos uma simples monografia escrita sobre o gênero. Há dois importantes aspectos sobre os quais existem imprecisões musicológicas que precisam ser esclarecidos a respeito do gênero. Em primeiro lugar, deve ficar claro que, antes do *bolero cubano*, já existia um *bolero espanhol* – e se tratam de entidades musicais completamente diferentes. Como exemplo, basta recordar o *Bolero de Ravel* – que foi composto no estilo espanhol – comparando-o a qualquer *bolero* conhecido. O *bolero cubano* é um gênero cantável e dançante, que conserva de seu homólogo espanhol apenas a nomenclatura genérica. Surgiu no último terço do século XIX, a partir da trova tradicional de Santiago de Cuba. Em segundo lugar, não estava claro se o *bolero* teria realmente surgido e se desenvolvido em Cuba. Apesar de essa dúvida ser bastante pertinente – principalmente, pelo fato de que o gênero foi cultivado em outros países e, assim, ter adquirido diversas características regionais e de estilo

⁶⁰ Definições precisas sobre güiro, maracas e claves podem ser encontrados no Continuum Encyclopedia https://drive.google.com/file/d/1IkE7bpkLE_cj_PYgwgViI5uB6vHpv86d/view. (PITRE-VÁSQUEZ, 2003)

– o processo de evolução dessa música corresponde ao de criadores e intérpretes cubanos. (RUIZ, R. 1987, p. 232, 233).



Bolero – Ibrahim Ferrer – Dos Gardenias

Entre os pioneiros do *bolero cubano*, talvez o mais antigo seja *El Maestro* José “Pepe” Sánchez (Santiago de Cuba, 19/03/1856 – 03/01/1920), que inúmeros musicólogos afirmam ter sido o compositor do primeiro *bolero*, “*Tristezas*”, e que foi quem definiu as características estilísticas do gênero. Pepe foi alfaiate, sócio de minas de cobre e representante de uma firma de tecidos em sua cidade natal. Era um mulato que circulava dentro das altas e médias rodas sociais em Santiago de Cuba. Pertencia à pequena burguesia então conhecida como “de cor” e tinha atingido esse *status* por conta de seus negócios e por sua condição de intérprete e autor de canções de conteúdo patriótico, social e amoroso, além de ter estreitas relações com revolucionários importantes. Sua residência era local de noites artísticas de grande prestígio, frequentada por artistas requisitados na época. Pepe foi reconhecido como o *Pai do Bolero Cubano* e, apesar de não possuir conhecimentos musicais formais, era um guitarrista habilidoso, além de dono de uma agradável voz de barítono. O talento e a atividade empreendedora do “Maestro” José Pepe Sánchez deram um grande impulso inicial e, certamente, contribuíram se forma significativa para com a popularização mundial do *bolero*. (CAÑIZARES, D. 1992, p.19).

Depois do primeiro passo dado por José Pepe Sánchez, muitos compositores influíram diretamente na definição do estilo e na disseminação dessa música em todas as classes sociais da época. Alberto Villalón e Sindo Garay introduzem, definitivamente, o *bolero* em Havana, depois de o estilo já ter se espalhado por várias regiões do País. O *bolero* tem sofrido importantes transformações ao longo de bem mais de um século e, apesar das incertezas a respeito de seu surgimento, o gênero é definido como uma genuína manifestação da música cubana. O ritmo e o timbre característicos foram se transformando e se enriquecendo de acordo com as modas de baile ao longo do tempo. Atualmente, instrumentos eletrônicos também têm passado a fazer parte da organologia que constitui o gênero. Dentre as características

marcantes que se mantiveram, encontram-se a estrutura binária e as formas como se constroem as linhas melódicas sobre os acompanhamentos, geralmente homofônicos. Essa forma de acompanhamento – associada ao fato de que se trata de uma música propícia a ser escutada e dançada – constitui um dos elementos essenciais que firmaram o *bolero* como um gênero genuíno e específico da música de baile (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.80).

2.5.7.1. O BOLERO NO BRASIL

De acordo com o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez – pesquisador e orientador do presente documento – a história do *bolero* no Brasil apresenta um campo de pesquisa cheio de possibilidades a serem investigadas. Existem muitos aspectos como músicos, intérpretes, personagens, produtores, biografias, composições, arranjos, repertórios, empresas, ideologias, consumo, anedotas, metáforas, e histórias que ainda podem ser descobertas, exploradas e melhor contadas. No entanto, entre todos estes assuntos que – por mais elementar que seja – já possuem algum tipo de pesquisa, um tema que ainda se encontra em estágio primário de investigação acadêmica é o trânsito internacional que esse tipo de música estabeleceu entre o Brasil e demais países da América Latina que o praticam. Pitre-Vásquez afirma que sim, já se realizou esse tipo de pesquisa com *tango*, *rumba* e *cha-cha-chá* por curtos períodos e com menor intensidade. No entanto, o *bolero* teve um período áureo de quase duas décadas, fator que faz com que ele permaneça de forma intensa na lembrança das pessoas que vivenciaram aquele período da história da música brasileira de forma intensa.

No Brasil, as orquestras de baile eram a principal atração em cassinos, e em todas as festas de formatura e aniversário das cidades – principalmente no interior de São Paulo – onde o *bolero*, o *mambo*, o *cha-cha-chá*, o *tango*, dentre outros, faziam parte do repertório. A partir dos anos de 1920 até os de 1950, aproximadamente, o país viveu momentos de grandes transformações políticas, econômicas e sociais. Essas transformações geraram uma atmosfera de esperanças e grandes expectativas no povo brasileiro. PITRE-VÁSQUEZ afirma que as orquestras de baile eram organismos que refletiam esse momento de prosperidade, sendo que a qualidade e a sofisticação do produto que apresentavam estavam diretamente relacionadas a essa visão progressista de mundo. Assim sendo, dentro do repertório dessas orquestras

era obrigatória a inclusão de uma boa seleção de *boleros românticos*, fator que gerava uma atmosfera convidativa para que os casais pudessem dançar a noite inteira, de forma intimista, e com música de boa qualidade.

Entre algumas boas referências que podem ser mencionadas estão: Simonetti e Orquestra de Camara da RGE, a Orquestra de Osmar Milani, a de Severino Araújo & Orquestra Tabajara, e a orquestra de Silvio Mazzuca, isso para mencionar apenas algumas das mais conhecidas.

A história do gênero no Brasil pode ser subdividida basicamente em três momentos principais.

– Primeiro Momento

Pitre-Vásquez diz que Mário de Andrade – em seus primeiros relatos – falava a respeito de um *bolero espanhol*, que era uma dança muito popular dos séculos XVIII e XIX, em compasso ternário, e que chegou a Cuba junto com outras danças espanholas. No entanto, o *bolero* a que esta pesquisa se direciona é o *bolero cubano* que se conhece atualmente, em compasso binário.

Um fato que pode ser considerado como um ponto inicial na história do *bolero* no Brasil foi uma apresentação que o tenor Pedro Vargas realizou, em 1941, no Cassino Balneário da Urca, no Rio de Janeiro, e que o consagrou como “*El Tenor de las Américas*”. Posteriormente, Edu da Gaita sacramentou o *bolero* no Brasil com a composição “*Uma Gaita em Sevilha*”. No mesmo ano, foi lançado um disco de 78 rpm com o título “*Uma Gaita em Sevilha / Velhas Melodias*” com a composição de Eduardo Nadrus (1916-1982), ou simplesmente Edu da Gaita, e Laurindo Almeida. Esse trabalho passou a ser o primeiro registro editorial e fonográfico do *bolero* feito no Brasil, e entrou pela primeira vez no representativo catálogo da Gravadora Columbia como ‘*bolero*’.

A época do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937/1945), coincidiu com a era do rádio no Brasil, que foi aproximadamente do início dos anos de 1920 até a década de 1950, e que era a forma como os valores nacionais eram divulgados na época. A entrada do *bolero* no país – e sua popularização massiva – teve uma explicação simples e direta: o sucesso que as trilhas sonoras de filmes mexicanos estavam fazendo. Chegou a existir até uma disputa de audiência com os filmes americanos de tão grande que foi o êxito do cinema vindo do México em território brasileiro. Nessa época, a atriz mexicana Maria Félix – ou ‘*La Doña*’, a diva do cinema latino-americano, como era conhecida – teve seus dias de glória embalada pelas composições de

Agustín Lara e Vicente Garrido, nas vozes de Ninon Sevilla, Maria Antonieta Pons, Pedro Armendariz, Sílvia Pinal, Libertad Lamarque, Pedro Infante e Arturo de Córdoba. É muito importante enfatizar que quase todos os *boleros* que fizeram sucesso no Brasil vieram do cancionero popular que formava a trilha sonora dos filmes mexicanos, e que devem sua popularidade exatamente ao êxito que esses filmes obtiveram junto ao público brasileiro.

...O *bolero* forma parte do capital simbólico da América Latina. Nascido na Espanha, criado em Cuba, e mundializado a partir do México, foi acolhido em todo o continente – como também no Brasil – na forma de canção, onde as textualidades poéticas e musicais combinaram-se. (PITRE-VÁSQUEZ, 2009)

Distribuído inicialmente pelo rádio, cinema, disco, revistas, novelas, e todos os demais meios de comunicação da época, o *bolero* foi o primeiro gênero musical a ser mundialmente comercializado pela indústria cultural. O ‘*Trio Los Panchos*’, por exemplo, rodaram o mundo atuando como garotos propaganda da gravadora RCA Victor. E para se ter uma ideia das proporções que o sucesso do *bolero* atingiu, a música desse grupo é até hoje muito apreciada na Ásia.

Chamado de ‘*samba-canção abolerado*’, o *bolero* fez um sucesso popular bastante significativo. Só que – depois da *bossa-nova* dos anos de 1960 – de acordo com a antropóloga Simone Pereira (2009), o gênero passou a ser tido como uma forma de expressão musical ‘*brega*’, ‘*cafona*’ e ‘*popularesca*’. Para se utilizar uma gíria da época, era o que se chamava de ‘*bocu mocu*’. O *bolero* chegou até a provocar uma disputa hegemônica no campo da música: era uma disputa entre a música das camadas populares e a das elites.

Pitre-Vásquez menciona a observação do historiador Marcos Napolitano que diz que, ao lado de estados como Bahia, Pernambuco, Paraíba e Ceará, o Rio de Janeiro teve uma importância estratégica muito grande para o desenvolvimento da longa história da música popular urbana.

“Até os anos 50 do século XX, o Rio de Janeiro foi o ponto de encontro de materiais e estilos musicais diversos, além de sediar boa parte e agências econômicas responsáveis pela formatação e distribuição do produto musical”. (NAPOLITANO, 2002: 39-40;48 *apud* PITRE-VÁSQUEZ, 2009).

Em outra citação, Pitre-Vásquez novamente menciona a Marcos Napolitano que diz que o *bolero* nunca foi uma música pura: ela já nasceu como resultado de um entrecruzamento de culturas.

Existiram dois gêneros musicais que praticamente dominavam a cena musical brasileira no final da década de 1940: o *bolero* realizado por artistas brasileiros e hispânicos, e o baião de Luiz Gonzaga. Para atender seus anseios artísticos, a classe média procurava uma identidade sonora. E foi assim que, com o objetivo de atender a essa busca, a gravação da música “*Ponto Final*”, de José Maria de Abreu e Jair Amorim, Dick Farney se tornou um dos primeiros artistas a emplacar e, acompanhado por Radamés Gnattali (piano), Garoto (violão), Vidal (baixo) e Trinca (bateria), inauguraram essa nova etapa na música brasileira.

– Segundo Momento

Durante a década de 1950 surge uma nova corrente que procurava popularizar o *danzón*, origem do bolero. O *danzón* – como já foi mencionado anteriormente – é um gênero musical cubano que mistura os ritmos afro-cubanos com a *contra-dança* europeia. Este gênero foi a base estrutural para a formação do *bolero* e da *conga*. Em vários países, a função que o *bolero* exerce como música para ser ouvida, foi adicionada também a função de música para ser dançada. Segundo o musicólogo cubano Olavo Alén Rodriguez, essa dupla função de ser música para ser ouvida e dançada deu origem a um dos gêneros mais importantes que constituem o complexo genérico da canção: o *bolero*. (ALÉN- RODRIGUEZ, 1994: 65).

A partir da segunda metade da década de 1950 surge uma nova vertente bastante significativa do gênero, o *Feeling*, que era um *bolero* carregado não somente de melodias e harmonias totalmente influenciadas pelo jazz norte-americano, mas que também continham uma forma especial de interpretação com um tipo de impositação muito particular (Idem, ibidem).

O primeiro *bolero* desse tipo na história foi composto em 1985, e era formado por duas estrofes montadas sobre trinta e dois compassos. Existem algumas similaridades entre o *bolero* cantado em espanhol e o *bolero* cantado em português:

a) gênero relata uma realidade masculina;

b) é uma música andrógina, ambivalente e ambígua pois participa, tanto do território masculino, quanto do feminino. Um grande exemplo disso é “*Tu Me Acostumbraste*”, de Frank Dominguez;

c) o cantor de bolero possui uma voz andrógina que é classificada como *castrati*. Alguns exemplos desse tipo de voz são Bola de Nieve, Trio Los Panchos, Felipe Pirela e Antonio Machin;

d) além de ser uma inspiração no *bolero*, a mulher também participa cantando com sua voz de contralto. Alguns exemplos que podem ser mencionados são Maria Teresa Vera, Olga Guillot e “*La Lupe*”, todas com vozes andróginas;

e) os andamentos do gênero geralmente são tranquilos, e tem uma pequena variação que pode ir do *Lento* ao *Moderato*, passando pelo *Andante*, *Andantino* e *Alegretto*. Podem ocorrer também algumas indicações de estilo como, por exemplo, *Affetuoso com ânim*a, etc;

f) um andamento *ralenttando* é utilizado em algumas finalizações, assim como uma cadência instrumental conclusiva que se encerra definitivamente com a voz;

g) possui uma linha melódica cantada em uníssono com o respectivo acompanhamento instrumental;

h) por conta da letra, é uma música concebida para ser escutada;

i) por ser uma música lenta e de ambientação romântica, também se presta para ser dançada;

j) o gênero apresenta metáforas que delimitam um universo simbólico urbano do povo latino-americano;

k) a carga dramática do *bolero* se assemelha muito com toda a atmosfera de “fossa” brasileira.

Sob influências da música argentina como *tango* e *milonga*, de acordo com o pesquisador cubano Helio Orovio, o gênero *bolero* aparece na década de 1940 na voz de *crooners* acompanhados por big bands. Orovio fala de músicas brasileiras cantadas e gravadas em espanhol (1974) como, por exemplo, o *bolero* “*Vingança*”, de Lupicínio Rodrigues. Fala também do trânsito entre o *bolero* e o *samba canção* mencionando intérpretes como Altemar Dutra, Heriberto Martins, e Milton Santos de Almeida (Miltinho) que gravaram “*Caminemos*” em 1947, fazendo grande impacto no Brasil e países de língua espanhola. O sucesso de Miltinho na Colômbia e na Venezuela foi tão grande, com suas interpretações de *bolero*, e sua característica vocal anasalada, que ele ainda é reverenciado nesses países até a atualidade

Durante a década de 1960 aconteceram muitas experiências de se fundir outros gêneros com o *bolero*, o que Orovio chama de *balada-pop*. Em Cuba aconteceu a fusão entre a *bossa nova* e o *bolero-feeling*; na Venezuela, o movimento *Onda*

Nueva, de Aldemaro Romero; e no México, o trabalho dos Hermanos Castro. Todos esses movimentos sofreram grande influência do *jazz* norte-americano em sua estética melódico-harmônica. No Brasil, Orovio apresenta a seguinte lista de intérpretes: Elizeth Cardoso, Simone, Gilberto Gil, Maria Bethania, Denise de Kalaff, Silvia Lima, e na América espanhola, Nelson Ned e Roberto Carlos. Os cantores brasileiros de *samba-canção* e *boleros* foram bem recebidos em países de língua espanhola em que fizeram sucesso e boa aproximação cultural (OROVIO, 1955:55 *apud* PITRE-VÁSQUEZ, 2009).

– Terceiro Momento

No final da década de 1950, aconteceu uma decadência da música popular brasileira que, de acordo com Ramos Tinhorão, partiu da estética dos jovens da classe média carioca contra a música que se fazia nos morros. Surgia assim a *bossa-nova*, com uma forma de tocar o samba utilizando a linguagem do *jazz* onde se apresenta um tema, seguido por seções de improvisação, dentro da mesma estrutura harmônica do tema, mas sem uma contagem absoluta de repetições. Surgia também uma nova forma de impositação de voz para a música popular brasileira. Essas novas concepções estéticas atendiam aos anseios e a novas regras pré-estabelecidas pelos músicos da época. Algumas dessas novas regras eram: a voz do cantor totalmente integrado à orquestra; a busca de novidades sonoras com melodias não diatônicas e ritmos sincopados; adição de elementos do *cool-jazz* do saxofonista norte-americano John Coltrane, que era o estilo da época nos estados Unidos; e a canonização de elementos rítmicos da melodia no acompanhamento, o que gerava a impressão de uma birritmia, e que recebeu o apelido de ‘*violão gago*’ (TINHORÃO, 1998, pp. 310).

Apresentando seu ponto de vista em relação a influências na música brasileira – tanto a influência do *jazz* e do *rock* norte-americanos, quanto a influência da balada e do *bolero* latinos – Carlos Lira – um dos primeiros compositores da *bossa-nova* – compôs o tema “*Influência do Jazz*”, em 1961. A princípio, essa composição se chamou “*Criticando*”, o que talvez demonstrasse um certo “incômodo” do autor em relação a essas novidades, mas que depois passaram a ser muito bem recebidas (GARCÍA-CANCLINI, 1983:136-137).

A estética da música *kitsch* se caracteriza pelos exageros sentimentalistas, melodramáticos ou sensacionalistas. O termo ‘*kitsch*’ vem do alemão, e significa “*de mau gosto*”. Ele passa a entrar em cena, e Nestor Garcia Canclini afirma que este é

o estilo pelo qual “o mercado se relaciona com o popular”, criando de forma grotesca uma distância entre algo que seria o elemento ‘superior’ e ‘inacessível’, em relação ao ‘popular’ e ‘acessível’ (Idem, *Ibidem*).

No período em que o *bolero* esteve evidente no Brasil, tanto as camadas populares quanto as elites aproveitaram de todas as benesses e prazeres oferecidos por essa música. No entanto, a partir do período pós *bossa-nova*, ele passou a ser considerado *brega*, *cafona*, *kitsch*, e associado a alguma coisa em uma situação decadente e antiquada.

O *samba-canção* brasileiro foi – na opinião do compositor Vitor Martins – um movimento que surgiu como uma reação em contra-partida à hegemonia das trilhas sonoras de filmes que exaltavam o *bolero* mexicano. Ao se analisar os ritmos do *bolero*, do *samba-canção* e do *beguine*, observa-se que existe um grande parentesco entre os padrões rítmicos e que, de forma geral, ocorrem mais semelhanças do que diferenças. No *bolero*, a rítmica é “quadrada”, reta, sem síncopes ou grandes variações rítmicas, ao passo que o *samba-canção* e o *beguine* possuem uma síncope “quebrada” e característica do *samba*. O *bolero* retrata – de acordo as realidades de diferentes localidades, identidades, relações sentimentais e sociedades – um imaginário urbano latino-americano. Existem algumas variações de *bolero* que dependem da época e da localidade que são o *bolero-cha*, o *bolero-mambo*, o *bolero-moruno*, o *beguine*, a *bachata*, e o *filin*.

2.5.7.2 SAMBA CANÇÃO, BOSSA NOVA E ONDA NUEVA

Helio Orovio diz que muitos compositores se aproximaram do *bolero* durante os anos de 1960 no movimento *balada-pop*, assim como ocorreu entre a *bossa-nova* e o *bolero-feeling* de Cuba, a produção musical dos Hermanos Castro no México, e o movimento *Onda Nueva*, na Venezuela. Todos esses artistas trabalhavam com uma estética melódico-harmônica influenciada nitidamente pelo *jazz* norte-americano. (OROVIO, H. 1995, p.55).

Os artistas brasileiros envolvidos com o *bolero* e o *samba-canção* na época foram bem aceitos em países latinos. Na década de 1940, o *samba canção* surgiu como uma resposta ao *bolero mexicano* do *Trio Los Panchos*, grupo que popularizou o gênero no país. (PITRE-VÁSQUEZ, E. 2000). Uma lista mais recente apresentada por Hélio Orovio incluía nomes significativos como Roberto Carlos, Nelson Ned,

Elizeth Cardoso, Maria Bethania, Silvia Lima, Gilberto Gil, Simone e Denise de Kalaff. (OROVIO. H. 1995, p. 55).

2.5.7.3 João Donato

João Donato de Oliveira Neto – ou simplesmente João Donato, como ficou internacionalmente conhecido – foi um expressivo compositor, arranjador e pianista brasileiro, nascido em 17 de agosto de 1934, no Rio de Janeiro.

Donato iniciou a carreira como músico profissional muito cedo – aos quinze anos – em 1949, tocando piano em grupos de *jazz* e *música popular brasileira* e, posteriormente, ao lado de Tom Jobim, Astrud Gilberto e Luiz Bonfá, foi um dos principais integrantes e incentivadores da *Bossa Nova* como movimento musical. Compôs inúmeros temas clássicos como “*Nasci Para Bailar*”, “*Amazonas*”, “*A Rã*”, “*Minha Saudade*”, “*Lugar Comum*”, “*Muito à Vontade*”, entre outros.

Reconhecido não somente por sua contribuição no que diz respeito ao desenvolvimento do *jazz* e da *bossa nova* – no Brasil e no exterior – mas também por suas bem-sucedidas incursões no território da música afro-latina, Donato também sofreu influências de sonoridades exóticas e sofisticadas como, por exemplo, a do compositor impressionista francês Claude Debussy.

Donato trabalhou com inúmeros artistas brasileiros de renome, entre eles: Tom Jobim, Elis Regina, João Gilberto, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Astrud Gilberto, Milton Nascimento, Toquinho, Edu Lobo, Tamba Trio, Baden Powell, Vinícius de Moraes, Sérgio Mendes e Baden Powell. Entre os artistas internacionais de destaque podem ser mencionados Bill Evans, Oscar Peterson, Stan Getz, Quince Jones, Charlie Byrd, Herbie Mann, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan e Cannoball Adderley.

Ao longo de sua carreira como intérprete, João Donato também trabalhou com vários grupos e formações sinfônicas importantes. Entre elas podem ser mencionadas a Orquestra Sinfônica Brasileira, A Orquestra Sinfônica de São Paulo, o Tamba Trio, o Bossa Três, e o Sambalanço Trio.

A discografia de João Donato é bastante ampla, diversificada, rica, foi gravada de forma gradativa ao longo de sua prolífica e bem sucedida carreira, e pode ser dividida e apresentada por ordem cronológica da seguinte forma: aparições como compositor e intérprete solista; parcerias com celebridades; reedições de trabalhos;

gravações ao vivo; participações gravadas ao lado de vários artistas – registros especiais em coleções de gênero.

Gravações como solista:

- 1 – “Dona do Dom” (1959);
- 2 – “O Piano de João Donato” (1960);
- 3 – “A Bossa Nova de João Donato” (1962);
- 4 – “The New Sound of Brazil” (1965);
- 5 – “Quem é Quem” (1966);
- 6 – “A Bossa Nova de João Donato – Volume 2”
- 7 – “João Donato” (1973);
- 8 – “Lugar Comum” (1975);
- 9 – “São Paulo – Rio” (1990);
- 10 – “João Donato ao Vivo” (1994);
- 11 – “Songbook João Donato” (1999);
- 12 – “Samba Meu” (2003);
- 13 – “João Donato Trio” (2006);
- 14 – “Donato Elétrico” (2010);
- 15 – “Donato Trio Ao Vivo (2013).

Reedições e coletâneas:

- 1 – “João Donato: Antologia” (1990);
- 2 – “O Melhor de João Donato” (1995);
- 3 – “João Donato: Coleção Folha 50 Anos de Bossa Nova” (2008);
- 4 – “João Donato: Série Retratos (2011);

Gravações ao vivo:

- 1 – “João Donato Ao Vivo” (1994);
- 2 – “João Donato Trio Ao Vivo” (2013);
- 3 – “João Donato e Tamba Trio Ao Vivo (2015);

Participações especiais em coleções:

- 1 – “Bossa Nova e Outras Bossas” (1960);
- 2 – “O Fino da Bossa” (1964);
- 3 – “Bossa Nova: História da Música Popular” (1971).

Parcerias com celebridades:

- 1 – “Tamba Trio” – com Tamba Trio (1962);
- 2 – “The New Sound of Brazil” – com Sergio Mendes & Brasil ‘66” (1965);
- 3 – “Astrud Gilberto” – com Astrud Gilberto (1965);
- 4 – “Getz / Gilberto ‘76” – com StanGetz (1976);
- 5 – “Cantor de Mamulengo” – com Edu Lobo (1973);
- 6 – “Construção” – com Chico Buarque (1971);
- 7 – “Elis & Tom” – com Elis Regina e Tom Jobim (1974);
- 8 – “Milton” – com Milton Nascimento (1976).

Alguns exemplos da extensa lista de composições de João Donato são:

- 1) “Nasci Para Bailar”
<https://www.youtube.com/watch?v=eiP-omIHJ-4>
- 2) “Amazonas”
https://www.youtube.com/watch?v=D__MBIxiBmg
- 3) “A Rã”
<https://www.youtube.com/watch?v=hrmlVhqEMu4>
- 4) “Minha Saudade”
<https://www.youtube.com/watch?v=IswE2E4q1KY>
- 5) “Lugar Comum”
<https://www.youtube.com/watch?v=AOfjSdSbpv0>
- 6) “Muito à Vontade”
<https://www.youtube.com/watch?v=2pYWxB30Jns>

2.5.7.4 João Bosco

Assim como ocorreu com as gerações que viveram durante este período, é muito provável que este também tenha sido o primeiro contato de inúmeros intérpretes, compositores e compositoras com o importante gênero musical de origem caribenha: o *bolero cubano* executado pelas orquestras de baile.

A lista de artistas brasileiros que incluem *boleros* em seus repertórios é imensa: Maria Bethania, Roberto Carlos, Simone, Ivan Lins, Djavan, Milton Nascimento, Toninho Horta, Cauby Peixoto, Jair Rodrigues, Célia, Emilio Santiago, Agnaldo Rayol, Pery Ribeiro, entre muitos outros, para mencionar apenas alguns. O gênero já faz parte da cultura musical e está totalmente integrado ao amplo espectro

sonoro da música popular brasileira. No entanto, a pesquisa aqui se restringe a fazer algumas considerações a respeito do artista João Bosco que – além de ser o principal intérprete de suas próprias composições e o autor de inúmeros sucessos em vários estilos que se transformaram em clássicos da MPB – compôs muitos *boleros*. E foi exatamente com a gravação de um *bolero*, em 1972, que a voz de Elis Regina impulsionou de vez a carreira de João Bosco. O sucesso obtido com a gravação e as apresentações da música ‘*São Dois Pra Lá, Dois Pra Cá*’, foi tão grande que o trabalho do músico deslanchou e o transformou em um artista reconhecido nacional e internacionalmente. A partir desse resultado positivo, João Bosco passou a escrever muitos *boleros*. A lista de composições é extensa, sendo que algumas delas, por terem feito parte da trilha sonora de telenovelas da Rede Globo de Televisão, caíram no gosto popular e tornaram-se muito conhecidas. Alguns exemplos dessa extensa lista de *boleros* de João Bosco são:

1. São Dois Pra Lá, Dois Pra Cá
<https://www.youtube.com/watch?v=2Sw1G1GDmqg>
2. Papel Marchê (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=Z-GSaxGADEc>
3. Bolerando com Ravel (Bolero) (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=Fazbz7srMow>
4. Trilha Sonora (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=jgTA0BlwDnA>
5. Conto de Fada (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=GPgPjqYqGaA>
6. Ai, Aydée (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=JyLN6QsYFSg>
7. Natureza Viva (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=Quk7xbvoz9E>
8. Bodas de Prata (acessado em 01/02/24)
https://www.youtube.com/watch?v=G_ctOL8nxto
Siameses (JB e Nana Caymmi) (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=pAO2ExjDXEs>
9. Enquanto Espero (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=CAiSssN2ZSc>

10. Imã dos Ais (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=NQ7gWMomaPI>
11. Desenho de Giz (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=PYye4fHFUQ4>
12. Quando o Amor Acontece (acessado em 01/02/24)
https://www.youtube.com/watch?v=M68VWs-0c_U
13. Sinceridade (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=lqVztXzsmYw>
14. Jade (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=XmkuBg1gEEY>
15. Corsário (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=s9Ye-i8fIWk>
16. Vida Noturna (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=11N5IZRvT88>
17. Latin Lover (acessado em 01/02/24)
https://www.youtube.com/watch?v=N3L8h_rB2Vo
18. Bijuterias (acessado em 01/02/24)
https://www.youtube.com/watch?v=i_L8Db2tXxs
19. Batendo Pelas Tabelas (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=TbCxxkLX8kuo>
20. Amigos Novos e Antigos (acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=bN11qlvKpVk>
21. Agnus Sei(acessado em 01/02/24)
<https://www.youtube.com/watch?v=uKviFinHu9E>

FIGURA 22 – FOTO ANDRÉ JUAREZ E JOÃO BOSCO



fonte: acervo pessoal

2.5.7.5 EXPERIÊNCIA PESSOAL

FIGURA 23 – CÉLIA & SON CARIBE - 1997



fonte: acervo pessoal – Célia Regina Cruz, Edwin Pitre, Roberto Pitre, Edsel Gomes, Félix Gibbons, Jimmi de la Torre e André Juarez.

É significativo mencionar que – além de sua atividade como pesquisador acadêmico – o autor da presente tese também atua no mercado musical, na prática, como vibrafonista, percussionista, compositor, arranjador e regente. Ao longo de mais de cinquenta anos de carreira, já teve a oportunidade de participar de inúmeros projetos musicais expressivos e, dentre eles, o do trabalho dirigido pelo Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez e sua banda *Son Caribe*, acompanhando a cantora brasileira Célia Regina Cruz em uma larga temporada de shows na cidade de São Paulo, na extinta casa de espetáculos Tom Brasil. Parte do repertório desse projeto era composto por uma seleção de alguns dos *boleros* mais conhecidos de todos os tempos na história do gênero como “*Contigo em la Distancia*”, de César Portillo de la Luz, “*Perfidia*”, de Alberto Dominguez, “*História de Um Amor*”, de Carlos Almarán, ou “*Tu Me Acostumbraste*”, de Frank Dominguez. É importante salientar que esse projeto também acompanhou cantores e cantoras marcantes e de grande projeção dentro da história da música popular brasileira, tais como: Cauby Peixoto, Alaíde Costa, Pery Ribeiro, Agnaldo Rayol, Jair Rodrigues, Wanderléa, Claudete Soares, Emílio Santiago, Jane Duboc e Zé Kétti. Uma outra curiosidade é que, dentro do repertório da banda *Son Caribe*, em determinado momento da apresentação, o autor da presente tese também atuava como cantor, interpretando o bolero “*Dos Gardênias*”, de Isolina Carrillo, inspirado pelo cantor cubano Ibrahim Ferrer.

2.5.8 FEELING

No século 20, por influência da música norte-americana, o *bolero* passou a ser cultivado em Cuba, em um movimento conhecido como *feeling*. As transformações harmônicas que ocorreram chegaram a condicionar a nova maneira de interpretar, além de terem caracterizado uma relação música/texto que deu identidade própria a todo esse novo movimento. As grandes transformações trazidas por essa nova corrente musical de influência norte-americana, na verdade, ocorreram na forma de interpretação, e não no conteúdo musical em si. Muitos nomes são associados a esse período, como, por exemplo: César Portillo de la Luz, Frank Dominguez e Marta Valdés. O movimento *feeling* do *bolero* foi todo marcado pela temática amorosa. Os andamentos eram mais lentos que no *bolero* tradicional; existia uma propensão à declamação e à realização de portamentos. Esse movimento esteve presente até a metade dos anos 1960, quando começou a entrar em decadência. Mesmo assim, se

observam, até a atualidade, traços de interpretação que caracterizaram o movimento *feeling* e que se perpetraram em outras formas da canção (OROVIO, 1995. p.55).

O pesquisador Rosendo Ruiz diz que:

“...com o movimento “*feeling*”, entram novos movimentos expressivos na música cubana. A melodia abandona sua quietude tonal, incorpora as modulações e, harmonicamente, se ampliam as utilizações de acordes tonais e dissonantes. A “*charanga de danzón*” passa a utilizar novos recursos. O ritmo sincopado se impõe a grupos de alta performance instrumental. Os antigos *septetos de son* passam a ser substituídos pelos *conjuntos*. O arranjador passa a ter um papel mais importante do que o do intérprete. Surgem canções que podem ser consideradas como antecedentes do “*feeling*”, criadas por Adolfo Guzmán, Bola de Nieve, entre muitos outros. O “*feeling*” foi um movimento amplo, uma obra de conjunto. Integraram autores, intérpretes, contando com a participação decisiva de arranjadores como Bebo Valdés, Peruchin, Niño Rivera, entre outros. (RUIZ, R. *apud* OROVIO, H. 1981, p.165-166)

2.5.9 CANÇÃO DE PROTESTO

A *trova tradicional* passou a ser recultivada por um grupo de compositores que tinham estado ligados ao movimento *feeling* e a outras formas de *canção*. Além de Pablo Milanés, dentre estes compositores se encontravam Martim Rojas, Eduardo Ramos e Noel Nicola. O objetivo desses artistas era falar da temática amorosa em uma época de fervor revolucionário em Cuba. Os temas mais utilizados falavam dos heróis e enalteciam feitos históricos. Outras fontes estéticas importantes para a criação musical foram os gêneros musicais folclóricos. Este fenômeno da canção com conteúdo social – *canção de protesto* – era, na verdade, uma realidade que estava acontecendo em todo o mundo. Em Cuba, o movimento começou a partir de um encontro organizado em Havana pela Casa das Américas, que ficou conhecido como ‘*Encontro da Canção de Protesto*’. Em 1972, o movimento desenvolveu estruturas administrativas e adicionou afiliados em praticamente todas as províncias do país. Nessas *canções de protesto*, se encontram elementos jazzísticos, da música *beat* e do *rock*, misturados a gêneros e temas musicais tomados de empréstimo do folclore latino-americano. As harmonias – em oposição ao movimento *feeling* – eram bem mais simples e a guitarra foi adotada como instrumento de acompanhamento, assim como ocorreu na *trova tradicional*. Outra característica do momento foi o surgimento de formações instrumentais variadas, que permitiam a execução tanto de música cubana como de outros gêneros. A *canção trovadoresca*, o *bolero* e a *canção lírica*

continuaram sendo cantados tradicionalmente em Cuba, ao passo que outras formas de canção se fundiram ao *son* e à *rumba guaguancó*, dando lugar a gêneros mistos de boa aceitação no país. Outros gêneros internacionais, como, por exemplo, a *balada*, tem se incorporado e enriquecido o espectro musical cubano. As obras que foram compostas durante o movimento *Nova Trova* dos anos 1960 talvez tenham sido as mais atualizadas e desenvolvidas dentre todo o complexo genérico que constituem as canções cubanas. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.82,83).

2.5.10 NOVA TROVA

O Movimento da *Nova Trova*, que se institucionalizou em 1972, partia de concepções estéticas muito diferentes, tinha como origens a canção tradicional – principalmente, a dos trovadores do século 19 – e foi o fator principal que desencadeou o processo de decadência do movimento *feeling*. As harmonias eram bem mais sofisticadas, utilizavam acordes dissonantes e cheios de tensões harmônicas – nonas, décimas terceiras e quintas diminutas. Outra característica harmônica do período foram as cadências sem resolução. Todos esses adventos musicais foram influências geradas pelos arranjadores e compositores norte-americanos daquela época e acredita-se que eles, por sua vez, tenham buscado esses recursos técnicos na música dos compositores impressionistas franceses. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.82).

A Revolução Cubana de 1959 coincidiu com uma profunda mudança de pensamento na cultura universal e marcou o surgimento de uma nova era. Essa transformação já vinha sendo germinada desde a década de 1950. Elementos de uma verdadeira revolução cultural – como o *rock'n roll* e produtos que estavam relacionados a um novo estilo de vida – foram popularizados nos Estados Unidos por estrelas como Elvis Presley, Marlon Brando e James Dean. O estilo da época rompia com os padrões estabelecidos de moda e costumes, influenciando maneiras de se pentear e vestir. O jovem assumia uma atitude rebelde, questionando as normas pré-estabelecidas. O *rock inglês* se espalhou pelo mundo inteiro, dando lugar a uma nova corrente que invadiu os Estados Unidos com os Beatles e os Rolling Stones. Em Cuba, os jovens queriam consumir produtos culturais novos que chegavam do exterior. Essa influência internacional estimulou o surgimento de inúmeras bandas de *rock* cubanas. Entre essa juventude cubana ávida por novidades, um desses jovens foi o cantor

Pablo Milanés, que, segundo o musicólogo norte-americano Roger Moore, foi o grande responsável pela transição da *canção popular* da década de 1950 para a *nova trova* dos anos sessenta. (RUIDÍAZ, 2019, p.76).

[...] Mais do que qualquer outra figura, Milanés é creditado por superar a divisão geracional que separou *nova trova* da *canção popular* da década de 1950. Ao contrário de outros, ele já era um artista consagrado quando a Revolução assumiu o poder (em 1959) [...] e compôs a primeira peça reconhecida pelos historiadores como pertencente ao estilo *nova trova* em 1965, “Mis 22 años” [...]. (MOORE, 2003, p.12).



Pablo Milanés – De Que Callada Manera

2.6 PUNTO GUAJIRO



Guantanamera – Joseíto Fernandes y José Martí

Trata-se de um gênero de música vocal de origem eminentemente rural. De acordo com o historiador Helio Orovio (1981), sua raiz hispânica foi disseminada pelo território cubano por habitantes nativos que tinham assimilado elementos característicos da *música andaluza*. No século 17, essa manifestação já era, inegavelmente, considerada como música cubana, embora permanecesse fiel à sua origem espanhola e possuísse elementos de origem africana adquiridos ao longo de seu processo de desenvolvimento em território cubano. (OROVIO, H. 1981, p.372).

Enfatizando essas afirmações, o Prof. Dr. Olavo Alén Rodríguez salienta que o quinto e último complexo genérico da música cubana é o que reúne o *punto guajiro* e todos os gêneros camponeses (caipiras) associados a ele. Embora o *punto guajiro* tenha sua origem relacionada ao campo, ele atingiu várias camadas sociais, principalmente por conta das suas misturas com o *son* e com a música de caráter dançante. A música folclórica foi a responsável pelo desenvolvimento da maioria dos gêneros relacionados a esse estilo, embora ele também se relacione com setores de

música “profissional”. Todos esses gêneros surgiram de maneira espontânea dentro da seara folclórica e atingiram sua expressão dançante com o *zapateo*. Alén Rodríguez encontrou referências confiáveis e muito completas sobre o *punto guajiro* (ou *punto cubano*) no *Diccionario Provincial Cuasi Razonado de Vozes y Frases Cubanas*, de Esteban Pichardo, que data de 1836 e faz referências desde o final do século 18 a esse tipo de música. A denominação *punto* era utilizada para identificar o acompanhamento instrumental, enquanto o canto dos camponeses era chamado, na verdade, de ‘Ay’ ou ‘El Ay’, segundo o dicionário de Pichardo. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p. 107).

“O *punto guajiro* era acompanhado por conjuntos que usavam guitarra, *trés*, *tiple*, *alaúde*, *clave*, *guiro* ou *guayo*. Seus intérpretes faziam “desafios” em forma de improvisação em que os grupos eram divididos por *bandos* caracterizados por cores distintas, de acordo com seu emblema: bando azul, bando vermelho, bando amarelo, bando verde, etc”. (OROVIO, H. 1981, p.372).

Esse gênero musical era utilizado para acompanhar festividades que poderiam ter características diferentes de lugar para lugar, mas que tinham a mesma função e o mesmo significado para o povo do campo. Nas províncias orientais, o *son* e o *changuí* tiveram o mesmo significado que os *guateques* e *parrandas* tiveram nas províncias das regiões centrais e ocidentais da ilha. Na verdade, esses encontros tratavam-se de reuniões familiares que cumpriam a função social exatamente de agrupar a família, vizinhos e amigos para cantar, dançar e fazer comidas típicas específicas para cada ocasião. Em Pinar del Rio, La Habana, Matanzas e Villa Clara, a festa dos camponeses era chamada de *guateque*, e parece ser a mais antiga. Por sua vez, as *parrandas* eram as reuniões que aconteciam nas províncias de Cienfuegos, Sancti Spíritus e Ciego de Avila. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p. 108).

“Existem dois estilos de *punto* chamados de *punto libre* e *punto fijo*. O *punto libre*, também conhecido como *pinareño*, tem uma linha melódica muito fluida, de medida flexível e de andamento bem mais lento, e por isso é chamada de “livre”. Os instrumentos solistas podem executar algumas passagens dedilhadas, ou acompanhar o cantor com alguns contrapontos; terminada a décima, ou a primeira parte da décima, os instrumentistas arrancam no segundo tempo de um compasso de três por quatro, executando então um “tempo giusto”. O *punto fijo*, localizado nas províncias de *Las Villas* e *Camaguey*, se caracterizam pelo fato de o cantor conservar uma mesma atmosfera e uma medida exata, enquanto o acompanhamento da guitarra e do alaúde se mantém, e a *clave* não para de tocar. Por essa razão, ele também pode ser chamado de *punto em clave*. Outras variantes do *punto* são as chamadas de *punto spirituario* e *punto matancero*. Também é frequente outro *punto*, o *punto cruzado*, que é uma variante do *punto fijo*, e que consiste

em se cantar sincopadamente sobre o acompanhamento. Outro estilo, atualmente pouco frequente, é o da *seguidilla*, que consiste em se cantar várias décimas seguidas, sem interrupção, usando uma *tonada* que pode, a qualquer momento, cortar uma palavra. O acompanhamento vai da tônica à dominante, o que resulta em uma sonoridade modal, dentro da qual o cantor também se movimenta”. (LEÓN, A. 1964, p.53-55).

2.6.1 PUNTO LIBRE (tonada menor e tonada carvajal)

Duas tipologias diferentes têm sido mencionadas por historiadores cubanos para tratar do *punto*. A primeira, que caracteriza a região mais ocidental, é conhecida como *punto libre*. A segunda, geralmente, é praticada na região central de Cuba e é chamada de *punto fijo*. Essas denominações se relacionam ao tipo de acompanhamento que é feito em cada um desses dois tipos de *punto* para acompanhar o canto. A característica mais marcante do *punto libre* é sua grande liberdade interpretativa em relação ao acompanhamento. O recitativo melódico, por exemplo, é uma prática frequente nesse tipo de *punto* e, quando essa técnica é utilizada, o acompanhamento instrumental é totalmente interrompido. É comum que, nesses momentos, o *alaúde* ou o *três* façam algumas intervenções instrumentais que funcionam como apoio harmônico e melódico ao cantor ou cantora. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p. 108).

Dentro da linguagem do *punto*, as melodias são conhecidas como *tonadas*. No *punto libre*, as duas variantes são conhecidas como *tonada menor* e *tonada carvajal* (ou *tonada espanhola*). Essas duas formas de *tonadas* são as únicas dentro do complexo genérico que são realizadas em modo menor e, por isso, adquirem certa importância. Uma característica importante dessas *tonadas* é que elas apresentam contornos melódicos e outros aspectos estilísticos em sua interpretação que ressaltam, de forma muito evidente, a maneira de cantar dos *andaluzes* e *canários*. Outra característica muito evidente dentro do *punto libre* é um alto grau de virtuosismo técnico nos instrumentos de corda pulsada, quando comparado ao desenvolvimento de habilidades dos instrumentistas que participam do *punto fijo*. (Idem, Ibidem).

2.6.2 PUNTO FIJO

A característica mais marcante do *punto fijo* é que a linha melódica do canto fica permanentemente atrelada à métrica do acompanhamento instrumental. O acompanhamento é todo baseado em esquemas melódicos, harmônicos e rítmicos,

em forma repetitiva, e com poucas variações ao longo de suas repetições. No *punto fijo*, geralmente acontecem as *tonadas espirituanas*, o *punto cruzado* e a *seguidilla*. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p. 108).

2.6.3 TONADA ESPIRITUANA

Na *tonada espirituana*, é muito comum a utilização simultânea das fórmulas de compasso 6/8 e 3/4. Outra característica marcante é que a *tonada espirituana* geralmente é cantada em dueto com uma segunda voz. Importante também é que essa forma de *tonada* aparece em uma seção onde se omite o acompanhamento métrico. No entanto, por se tratar de um dueto, nessa seção, o canto também se ajusta à mesma métrica fixa encontrada na seção onde acontece o acompanhamento instrumental. Geralmente, um estribilho é apresentado na conclusão das *tonadas espirituanas*.

2.6.4 PUNTO CRUZADO

É bastante perceptível a imprecisão rítmica das acentuações métricas entre o canto e o acompanhamento em um *punto cruzado*. Nesse caso, deve ser levado em consideração que não ocorre a simultaneidade de compassos com fórmulas rítmicas diferentes, como ocorre na *tonada espirituana*.

2.6.5 SEGUIDILHA

Já na *seguidilla*, a característica mais importante é a relação que se estabelece entre as acentuações métricas da melodia e o acento prosódico dos versos. É muito comum que essas acentuações não coincidam, fator que dá origem a formas muito particulares de canto dentro do complexo genérico do *punto guajiro*. Essa imprecisão entre as acentuações da melodia e do texto gera uma sensação de que a frase não acabou: o final não acontece. Essa sensação se acentua porque a melodia é repetida várias vezes. A *seguidilla* tem sido gradativamente deixada de ser praticada.

2.6.6 PARRANDAS

As *parrandas* também pertencem ao complexo genérico *punto*. Elas possuem as mesmas características musicais do *punto libre* e do *punto fixo*. No depoimento fornecido em 25/11/24, PITRE-VÁSQUEZ afirma que a *parranda* é um gênero existente e praticado em várias regiões do território caribenho, e que não é uma exclusividade cubana.

Geralmente, as *parrandas* começam com a interjeição “Eh”, que é uma maneira de pedir autorização do cantor para começar uma *décima*. Quando isso acontece com intérpretes distintos, essa volta se encerra e surge o estribilho cantado por um coro e que, geralmente, utiliza um verso de quatro estrofes. Talvez uma característica diferencial entre as *parrandas* e outros gêneros do complexo genérico *punto* sejam os instrumentos que fazem o acompanhamento. As *parrandas* podem incluir instrumentos como os *timbales*, o *contrabaixo*, a *marímbula*, o *machete* e o *violino*. Uma característica marcante é que, no complexo *punto guajiro*, geralmente é utilizado o *bongo de chaves* e, nas *parrandas*, um *bongo de couro pregado*. Esse fato indica não somente uma etapa anterior na evolução desse instrumento, mas também sua ancestralidade *bantu*. Deve ser destacada também a similaridade rítmica da marcação que a *clave* faz nas *parrandas* e no *son*. O resultado sonoro produzido pelo grupo instrumental das *parrandas* se assemelha muito com o resultado sonoro produzido por grupos de *son* das províncias orientais. Essa similaridade pode estar relacionada ao fato de que as *parrandas* se localizam na zona central de Cuba e nas mesmas regiões campestres de predomínio majoritário do *son*. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p. 108).



Guantanamera – Compay Segundo y Omara Portuondo

O antecedente hispânico fica muito evidenciado no complexo genérico *punto guajiro*, principalmente por conta dos contornos melódicos modais que permeiam o canto, particularmente no *punto libre*. Essa característica faz com que a harmonia do acompanhamento termine em função dominante. Esse procedimento confere à música deste complexo um caráter de antiguidade. Outro componente que dá essa identidade hispânica ao complexo *punto* é a utilização da *décima* em seus textos.

Esses textos, geralmente, falam do ambiente campestre, de casos amorosos ou de assuntos com algum tipo de temática humorística. É bem comum que os quatro primeiros versos da *décima* introduzam o assunto da história e que os outros seis concluam a ideia respondendo ao que foi apresentado. Outra característica importante e que dá a conotação de certa antiguidade ao complexo *punto* é que, geralmente, as melodias conclusivas apresentam uma trajetória descendente. A organologia desse complexo varia, consideravelmente, de uma região para outra. Nas províncias ocidentais, onde o *punto libre* é mais presente, as agrupações instrumentais são formadas por *alaúde, guitarra, três, claves, maracas, tumbadoras* e *güiro*. Já na região central, dominada pelo *punto fijo*, o conjunto é praticamente o mesmo, porém não tem *alaúde* – o que retira um pouco do registro agudo do grupo – e se inclui o *bongo*. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p. 110).

Talvez pelo consumo limitado que esta música tem tido nas populações do setor rural cubano, as transformações e modernizações de elementos estilísticos musicais do complexo *punto guajiro* tenham ocorrido de forma muito mais restrita e insignificante. A temática camponesa nas metrópoles – e mesmo as referências feitas a esse gênero musical – tem aparecido em outros complexos genéricos, como no *son* e na *canción*. Talvez essa seja a principal razão que faça com que a música campesina da área centro-ocidental cubana não consiga adquirir uma projeção internacional. (Idem, 1992, p.111)

2.7 OUTROS GÊNEROS CARIBENHOS

A presente investigação não tem a pretensão de elencar a totalidade de gêneros musicais caribenhos existentes e que deram origem à *salsa* e ao *jazz latino* contemporâneo. Essa é uma busca que não tem fim: cada um dos gêneros aqui elencados – e outros que não poderão ser discutidos por questões técnicas óbvias – merecem ou já têm pesquisa e aprofundamento científico.

A inexistência de material documental escrito suficiente em praticamente todos os países caribenhos faz com que a investigação nessa área tenha que enfrentar a inevitabilidade do testemunho oral, fonte preciosa de pesquisa ainda no século XXI. E mesmo por conta dessa desesperada ausência de documentação bibliográfica científica que inevitavelmente gera hipóteses, dúvidas, conjecturas, questionamentos, erros e especulações, ainda assim é possível se chegar a

conclusões bastante plausíveis a respeito de como se formaram os gêneros musicais mais importantes do Caribe e de toda a América Central.

FIGURA 24 – MAPA DA AMÉRICA CENTRAL



FONTE: <https://www.guiageo.com/america-central.htm> - ACESSADO EM 17/12/2024

2.7.1 BOMBA (Porto Rico)⁶¹



Yapre – Bomba Puertorriqueña



De Bandazo – Choco Orta y Chamir Bonano

⁶¹ Informações obtidas no resumo de apresentações realizadas no congresso “Black Power: Movements, Cultures, and Resistance in the Black Américas”. Texto do historiador Pablo Luis Rivera. Bomba y plena, música afropuertorriqueña y rebeldia social y estética.

Tendo sua origem registrada a partir do século XVI, a *bomba* é um gênero musical pan-americano que se desenvolveu com sua estrutura totalmente associada a seus entornos sociais, musicais, culturais e étnicos, sendo que sua constituição sofreu influências diretas das migrações provindas da África e da península Ibérica para o Continente Americano. Além de inúmeras contribuições advindas de migrações e negociações com demais países caribenhos, a *bomba* também se adaptou aos diferentes locais onde é praticada, recebendo assim os “sotaques e costumes” característicos de cada uma dessas regiões. Dessa forma, a *bomba* nasceu da união de etnias africanas que chegaram a Porto Rico de diversas formas com as realidades populacionais e culturais caribenhas.

A *bomba* condensava inúmeros fatos recorrentes na sociedade e era utilizada como uma espécie de “fuga” aos horrores da escravidão. Também era uma forma de confraternização com negros provenientes de outras regiões que se estabeleciam no país, ou até mesmo, a maneira de confraternização utilizada pela comunidade em geral, fosse ela livre ou escravizada. A abolição da escravatura em Porto Rico aconteceu no século XIX, sendo que antes disso a *bomba* já estava muito presente na ilha em diferentes situações.

O primeiro registro conhecido sobre a *bomba* porto-riquenha data de 1979 e é do cientista francês André Pierre Lendrú que pesquisava a fauna e a geografia da ilha, além dos costumes e da cultura de seus habitantes. Lendrú foi convidado a participar de uma festa no povoado de Loíza, para uma festa em que negros, pardos e de outras etnias tocavam um tambor que ele apelidou de “*bamboula*”. Sessenta e seis anos depois o escritor portorriquenho Julio Vizcarrondo trocou essa palavra original por *bomba*, que é o mesmo nome utilizado até a atualidade para descrever tanto o gênero musical quanto o seu instrumento característico. Desde essa época, muitos pesquisadores que escreveram sobre o assunto utilizaram o vocábulo ‘*bomba*’ utilizado por Vizcarrondo pensando que esse fosse o termo utilizado por Lendrú no surgimento do gênero. O fato é que o uso da palavra *bomba* é muito antigo, e que o surgimento dos bailes e dos ritmos desse gênero é muito anterior ao documento de Lendrú, mesmo que este documento que registra o uso do termo ‘*bamboula*’ seja muito importante e significativo.

A *bomba* era dançada em espaços amplos como praças ou galpões de fazendas de açúcar. O gênero possui mais de vinte ritmos, sendo que os mais importantes são o *seis* ‘*corrido*’, o *corvé*, o *belén*, o *sicá*, o *yubá* e o *holandês*. Outros

ritmos importantes que também podem ser mencionados são o *güembé*, o *danué*, o *gracimá* e o *cuembé*. (ÁLVAREZ NAZÁRIO, p.222). Em todos esses ritmos o percussionista tenta acompanhar os passos improvisados do dançarino ou dançarina.

Embora a *bomba* tenha sido o primeiro gênero importante a se estruturar cronologicamente em Porto Rico, ele foi o último a sair do país nas décadas de 1950 e 1960. Os dois responsáveis pela chegada da *bomba* e da *plena* em Nova Iorque foram os músicos portorriquenhos Rafael Cortijo e Ismael Rivera. Essa expansão da música de Porto Rico em Nova Iorque continua se ampliando bastante e conquistando novos públicos.

Além de ser utilizada para momentos de confraternização, o baile de *bomba* também se tornou um local onde se planejavam rebeliões. Dessa forma, com o pretexto de se realizar os bailes de *bomba*, até o século XIX, essas eram ocasiões onde se conspirava. Dessa forma, o baile e o tambor conferiam um sentido de união para a população escrava, e era apenas uma maneira de disfarçar os seus objetivos subversivos. Dessa forma, as pessoas mais pobres tinham na *bomba* e suas atividades uma forma de diversão.

A *bomba* teve que enfrentar proibições e muita repressão. Em 1906 foi aprovada uma lei municipal em San Juan que estabelecia algumas regulamentações de ordem pública. Ficou proibido se tocar *bomba* ou outro instrumento semelhante em praças, calçadas ou qualquer outro espaço público do município, sendo que os grupos afro-americanos foram os que sofreram as proibições mais duras. Houve ocasiões de bailes que foram encerrados na base da pancadaria. Mesmo assim, a *bomba* sobreviveu a estas adversidades.

Na década de 1950 a *bomba* foi incorporada a ballets clássicos e folclóricos, momento em que o gênero passou a ser considerado como uma forma de arte. Algumas famílias se tornaram especialistas nesse tipo de apresentações. Conceitos estilísticos foram sendo desenvolvidos e, a partir desse período, teve início um processo estruturado que passou a ter o apoio de entidades públicas e privadas.

A partir das discussões que vinham acontecendo desde a década de 1930 sobre a identidade portorriquenha, no ano de 1948, o povo elegeu seu primeiro presidente por voto direto e viveu uma grande transformação política. No ano seguinte, 1949 foi fundado o departamento de Educação para a Comunidade. Em 1952 a Constituição do Estado Livre foi corrigida e, em 1955, foi criado o Instituto de Cultura. Toda essa transformação afetou diretamente a música portorriquenha que

sofreu grandes mudanças próprias da época, e passou a ser realizada em espaços públicos e em transmissões televisivas. Alguns dos grupos pioneiros foram a Família Cepeda e os Hermanos Ayala, que baseavam seu trabalho em uma *bomba* tradicional do noroeste de Porto Rico. Esses grupos se uniam a outros grupos formados por músicos, dançarinos e instrumentistas que tinham interesse em aprender, resgatar, desenvolver e difundir a *bomba* enquanto atividade artística. Os frutos dos esforços de seus precursores passaram a ser colhidos no final dos anos 1980, sendo que um de seus expoentes máximos foi o músico Rafael Cortijo Verdejo, que elevou a *bomba* tradicional a um nível jamais imaginado: realizou gravações, orquestrações, difundiu e alçou essa música a um alto patamar de prestígio. Essa atividade pode ser considerada como uma preparação para a *salsa*. Cortijo também introduziu um estilo de jazz muito pessoal e levou sua música por todo o mundo. Muitos autores consideram a música de Cortijo como sendo essencial para a cultura portorriquenha, sendo que consideram a influência de sua música fundamental para outros fenômenos musicais como, por exemplo, a *salsa*.

Novos grupos passaram a se apresentar com o intuito de reviver a performance da *bomba* tradicional, fazendo uso de elementos que julgavam ser importantes de se passar para o público. Em grande parte por causa do interesse de grupos específicos e personalidades a *bomba* se manteve resistente e atuante, sendo que a música orquestrada se manteve firme atingindo todas as partes da ilha, bem como outros países. A *bomba* vivenciou um crescimento de prática e execução na década de 1990 que, apesar de ter proliferado e expandido a prática da *bomba*, sofreu uma perda de sutilezas que vem gradualmente desaparecendo.

Na década de 1990 começaram a surgir fusões entre a *bomba* e o *jazz*. Embora essa mistura tenha gerado uma diferença com o que havia acontecido antes, a fusão levantou uma bandeira do estilo, conferindo uma identidade própria ao gênero.

Atualmente a *bomba* está muito difundida em Porto Rico, sendo que a maioria dos portorriquenhos reconhecem seu valor artístico e cultural. O gênero está atingindo mais jovens a cada dia, e adentrando espaços culturais anteriormente ocupados apenas por outros tipos de fenômenos musicais. Muitos projetos têm difundido a *bomba* por diversos povoados da ilha com propósitos educativos e de difusão do gênero, sendo que a escola elevou esse gênero musical a uma posição de grande relevância. Até recentemente o ensino da *bomba* se restringia à tradição oral, sendo que a maneira mais comum era ingressar em algum grupo de *bomba*. Em 1973 foi

criada a primeira escola de *bomba* em Villa Palmeras, em San Juan. Pelo fato de muitos não poderem frequentar esse lugar, ao longo do tempo foram surgindo outras escolas. Isso levou o gênero a receber incentivos adicionais. Atualmente, além de Nova Iorque, a cultura portorriquenha é difundida através da *bomba* por diferentes partes dos Estados Unidos e, embora tenham adquirido características norte-americanas, a *bomba* portorriquenha se mantém sendo cantada e dançada.

Existem mais de quatro milhões de portorriquenhos nos Estados Unidos e, mesmo assim, a imigração não constituiu impedimento para a conservação de dados culturais *boricuas*. A *bomba* está cada vez mais viva, forte, ampliando horizontes, e funcionando como ferramenta portorriquenha de ativismo cultural.

2.7.2 PLENA (Porto Rico)⁶²



Plena Puertorriqueña



Plena de Puerto Rico (Quitiplá, grupo argentino)



La Plena Puertorriqueña

A *plena* é considerada como um dos símbolos culturais mais importantes para o povo de Porto Rico. Tendo sua origem na classe operária, a *plena* é um gênero

⁶² Informações obtidas no resumo de apresentações realizadas no congresso “Black Power: Movements, Cultures, and Resistance in the Black Americas”. Texto do historiador Juan José Vélez Peña “La Plena Puertorriqueña, rebelión y transnacionalismo afroboricua; una historia menos contada”.

sempre presente em manifestações de protesto. O assunto de seus textos trata da situação política na vida de negros e mulatos de bairros pobres, temas estes que foram atualizados em Nova Iorque e que absorveram novos elementos transnacionais, saindo assim dos limites da música folclórica e do círculo operário onde o gênero nasceu e se desenvolveu.

A *salsa* é uma música de caráter inclusivo, não sendo possível atribuir-lhe uma única origem ou nacionalidade. Uma das músicas que precederam a *salsa* do Caribe é exatamente a *plena* portorriquenha, e talvez esse aspecto inclusivo intercultural seja a contribuição mais importante da música tropical. O estudo desse gênero musical característico do movimento afroportorriquenho operário ainda é muito recente e está apenas começando. Por outro lado, o estudo da *plena* – assim como de outros inúmeros componentes – é fundamental para se ter uma compreensão genealógica das origens da *salsa*.

Por volta da metade da década de 1950, a *plena* já era um gênero proveniente de intercâmbios culturais e da fusão de elementos musicais transnacionais. Dessa maneira foram superadas as formas musicais tradicionais de origem europeia, fazendo com que o gênero saísse do seu pequeno círculo de música folclórica operária no qual foi criado, e se tornasse o centro de interesse de um público bailador bem mais amplo.

A interpretação do texto da canção “*Cimarron*” elucidada rapidamente um pouco da genealogia e da evolução da *plena*, destacando as três raízes que a constituem: a herança africana, a indígena e a camponesa (ou *jibara*, em Porto Rico). A canção situa o negro *cimarrón* em um papel central: “o *cimarrón* fugiu, se escondeu na montanha, o *cimarrón* fugiu, e assim surgiu a *plena*”. De acordo com a canção a *plena* surge a partir da resistência e auto-liberação do negro que foge para a montanha. Esta é apenas uma metáfora porque o surgimento da *plena* não aconteceu nas áreas montanhosas do centro da ilha, e nem os *cimarrones* estiveram vinculados a este surgimento. Quem teve um papel preponderante na aparição do gênero foram os operários afro-portorriquenhos e os imigrantes de outras ilhas que trabalhavam em engenhos de cana de açúcar. A *plena* adquiriu o caráter de ser um elemento solidário e de resistência operária entre comunidades de descendentes diretos de *cimarrones* ou negros livres contra o sistema monopolista de exploração nas plantações norte-americanas do final do século XIX e princípio do século XX.

Ponce – cidade costeira situada em uma região de produção de açúcar ao sul de Porto Rico – é considerada como sendo o berço da *plena* no final do século XIX. Essa cidade possui um subúrbio conhecido como *Joya del Castillo*, local onde os pioneiros do gênero tocavam a *plena*. Boa parte da população dessa cidade era formada por imigrantes provenientes das Antilhas Menores, trabalhadores já bem estabelecidos no local.

Após a invasão norte-americana, a *plena* se transformou em uma espécie de “ponto de encontro amigável” e de contestação para o operário negro que sofria com o trabalho duro nos canaviais de Ponce. Por outro lado, a *plena* também constituía motivo de preocupação para os senhores poderosos: o corpo do negro dançando livremente era tido como motivo de ameaça à ordem estabelecida na região.

Em uma explicação a respeito da realidade comunitária em *Joya del Castillo*, são detalhadas as profissões dos habitantes do subúrbio, no intuito de se desconstruir a impressão que se tinha a respeito das origens da *plena*. Existia uma imagem de preconceito impingida por discursos prepotentes e muitas vezes racistas dos “brancos” da época. Estes “juizadores” criminalizavam os setores mais pobres da sociedade, que sobreviviam em comunidades de resistência, favelas, em uma situação de penúria e que necessitava de socorro, ajuda e caridade. Nesses locais de tanto sofrimento humano, a *plena* foi uma “válvula de escape”: o único instrumento que assegurava a alegria como recurso de sobrevivência e socialização. A *plena* gerava encontros festivos que, por sua vez, proporcionava coragem, resistência e solidariedade aglutinadora às comunidades mais sofridas e marginalizadas pela classe dominante da época.

O deslocamento de gente muito humilde, o intercâmbio de conhecimentos de diversas culturas, e a fusão criativa de todos esses saberes são os elementos que constituem a história da *plena*. As grandes transformações econômicas geradas pelo final do colonialismo espanhol – fundamentado nas fazendas de café – em direção ao colonialismo norte-americano em 1898 das grandes plantações de cana de açúcar, geraram um grande êxodo rural de camponeses do interior da ilha para regiões costeiras em busca de trabalho. E foram estes camponeses que trouxeram sua música como herança cultural espanhola, principalmente o ‘*seis*’ e a ‘*copla*’. A esse movimento migratório se associou o acúmulo de pessoas necessárias para a realização de trabalhos nos canaviais, ou em centros urbanos emergentes, assim como trabalhadores imigrantes de outras ilhas. Essa mistura constitui a estrutura

social da *plena*, que foi um gênero influenciado tanto por características rurais como urbanas. A estrutura seminal é totalmente marcada pela troca de saberes entre culturas africanas, pelos aborígenes nativos, bem como por elementos culturais espanhóis e provindos de colônias de língua inglesa. Muitos trabalhadores provindos dessas pequenas ilhas se estabeleceram nas imediações de Ponce, região onde empresas norte-americanas construíram grandes plantações de cana de açúcar.

O musicólogo Juan Flores em sua obra “*Bumbún and the Beginnings of Plena Music*” divide a história do gênero em três períodos durante a primeira metade do século XX, época em que ocorreram grandes mudanças na organização capitalista de trabalho em Porto Rico.

Reconhecido como sendo o período de surgimento e consolidação da estrutura na qual a *plena* se caracteriza, bem como a fase em que o gênero se espalhou por toda a ilha, o primeiro período vai desde o princípio do século XX até 1926; o segundo período – que vai de 1926 até 1950 – foi marcado pelo sucesso de músicos como Canário e Cesar Concepción, que foram artistas que conseguiram divulgar o gênero e introduzi-lo em espaços sociais e salões de bailes frequentados pela classe dominante; e o terceiro período vai de 1950 a 1960 aproximadamente, e é marcado pela volta da *plena* a suas origens humildes de onde ela havia surgido. Essa etapa foi marcada pelas gravações de *Mon Rivera y la banda de Cortijo y su Combo*. Existem estudos que descrevem uma história circular da *plena*, partindo de seu surgimento nas classes proletárias, passando por sua comercialização – e atingindo as camadas abastadas da sociedade – e o retorno à suas raízes humildes. Deve ser enfatizado o papel formador de todo o ambiente operário da classe que constitui e circunda toda a história da *plena*, assim como a atuação desse mesmo grupo que, mesmo não tendo atingido sucesso comercial, mantém o gênero vivo até a atualidade.

Ao participar regularmente de um programa de televisão com um grupo de músicos negros e mulatos, *Cortijo y su Combo* contribuíram muito no desenvolvimento da *bomba* e da *plena*, abrindo suas portas para outros públicos fora dos limites do seu bairro e município. Esse foi um primeiro passo dado no sentido de popularizar outras formas de expressão musical nascidas no mesmo entorno sociocultural da *plena*.

Desde seu surgimento a *plena* já era tocada com acordeão, guitarra, canto, coro, e seu instrumento característico, os pandeiros. Esses tambores existem basicamente em três tamanhos: o maior se chama *seguidor* (ou *baixo*); o intermediário

se chama *punteador* (ou *llamador*), que fornece o ritmo que serve de base de sustentação; e o menor é o *requinto* (ou *marcador*), que elabora diferentes ritmos e ornamentos em contra-ponto sobre a base estabelecida pelos outros instrumentos. Essas figuras ornamentais recebem o nome de *golpes* ou *piquetes*. Posteriormente o *acordeão* foi substituído pelo *piano*, e foram adicionados o *güiro*, as *congas* e os *trombones* que substituíram os *trompetes* – instrumentos preferidos nos grupos de *son*. A sonoridade do trombone antecipou a *salsa*, o estilo urbano agressivo que caracterizou a nova música do final dos anos 1960. Não foi sem motivo que as primeiras orquestras de *salsa* usaram trombones em seus naipes de sopros, e continuam a usar até a atualidade. Existem grupos contemporâneos de *plena* que utilizam o *cuatro*, um instrumento significativo na música campesina. A agilidade e acessibilidade da linguagem popular são características importantes da *plena*, em que não são necessárias ideologias complexas para expressar a resistência, a exploração, e injustiça. Esta foi uma postura assumida por figuras importantes da *salsa* como, por exemplo, Tite Curet Alonso e Rubén Blades. Por sua vez, o caráter das canções escritas no estilo conhecido como *Nueva Trova* foram elaboradas em uma linguagem culta, inacessível e distante das camadas populares. Esta é a explicação pelo movimento *Nueva Trova* não ter feito grande sucesso na ilha, principalmente por possuir uma visão política que esteve por um longo período influenciada por formas teórico-ideológicas marxistas. Seus adeptos são, até a atualidade, membros de camadas sociais com formação universitária.

É da natureza da *plena* ser um fenômeno sócio-cultural transgressor de padrões epistêmicos e estéticos dominantes. De acordo com inúmeros investigadores e repórteres em geral, a *plena* é “o periódico do povo”. No entanto, existe uma diferenciação muito importante que, se por um lado as *plenas* comentam o dia a dia do bairro, por outro lado, suas formas de expressão se distanciam bastante da rigorosa linguagem jornalística: o *plenero* não é repórter e não está preocupado em oferecer informações confirmadas. Sua forma de transmitir informações não é uma reportagem, um artigo, um editorial ou uma coluna. A sua intenção não era a de estabelecer a veracidade dos feitos publicados, mas sim, expressar as divergentes opiniões populares mantidas na memória. A *plena* poderia até ser verdadeira, mas também era ambígua, confusa e contraditória, da mesma forma que recordações híbridas se instalam na memória cambaleante de gente subalterna.

Por sua vez, o jornal cantado era uma tentativa consciente do Estado de tentar controlar uma música que lhe era incômoda. Existia uma tentativa clara de se tentar ordenar a *plena*, querendo impor ordem na suposta desordem. No entanto, mesmo que o fenômeno sociocultural tenha sido considerado como ‘caótico’ e contestador, nenhuma entidade articulada pelo poder e pelo saber conseguiu neutralizar a *plena*. O cotidiano portorriquenho que expressa a memória comunitária é o que interessa para a história e para a atualidade: é o que possibilitou o surgimento da *plena* e que continua nutrindo o seu contínuo desenvolvimento. O tipo de temporalidade que estrutura o curso e os projetos da *plena* se difere por uma suposição de vivências passadas e de antigas tradições, ao lado de sua associação com a atualidade de musicalidades contemporâneas.

Muitos discursos institucionais de identidade coletiva tentam se apropriar da *plena* para apresentá-la como expressão harmoniosa de “caráter pacífico e amistoso”, muito distante da postura radical ou militante. No entanto, a *plena* como expressão do povo trabalhador *afro-boricua* tem mantido seus vínculos com as raízes originárias humildes que a fizeram nascer, se desenvolver, e que continuam fazendo o gênero ser um instrumento social de resistência.

2.7.3 MERENGUE (República Dominicana)



Baile típico de República Dominicana: El Farolito



Ballet folclórico dominicano bailando Los Saxofones, en la Plaza España de Santo Domingo

Conhecido desde a metade do século XIX – aproximadamente – o gênero *merengue* surgiu simultaneamente por toda a região caribenha, sendo considerada como uma autêntica forma de expressão cultural *criolla* nas Américas. Em cada um dos países em que foi cultivada, essa forma de expressão musical dançante

desenvolveu suas características e particularidades próprias e, mesmo sendo a República Dominicana o local onde o gênero atingiu o seu maior grau de popularidade e representatividade nacional, não se pode determinar com exatidão um país específico onde essa corrente musical tenha se originado. Um de seus traços de identidade mais comuns é o de ser uma tradição musical originalmente urbana, e que teve suas origens na hibridização que ocorreu a partir da *contradanza* europeia, ‘criolizada’, ‘africanizada’, transformada em dança ‘antilhana’, e que adquiriu características particulares de cada país. (CUELLO, Catarina Perez. e SOLANO, Rafael. 2005, p.157).

Segundo a pesquisadora Mônica Nyvlt, acredita-se que o primeiro *merengue* tenha nascido em 1844, ano de fundação da República Dominicana. Esse *merengue* teria sido de autoria do militar Thomas Torres, um ‘soldado covarde’ que fugiu da batalha de Talanquera na Guerra da Independência. Os soldados dominicanos celebravam a sua independência do Haiti cantando a canção de Torres: (NYVLT, Mônica. 2001, pp.29,30).

Tomá' juyó com la bandera
Tomá' Juyó de la Talanquera:
Si juera yo, yo no juyera,
Tomá' juyó com la bandera.
 Thomas Torres
 (NYVLT, M.2001, p.27)

De acordo com a pesquisadora Mônica Nyvlt, o *merengue* recebeu esse nome por causa da leveza de sua dança e por sua célula rítmica principal ser curta, precisa, e ter sua sonoridade muito semelhante ao som que acontece ao se “bater clara de ovos com açúcar” para fazer doce. Curiosamente a República Dominicana é o único país caribenho em que – assim como no Brasil – o nome desse doce não é *merengue* e sim ‘suspiro’ (Idem, 2001, p.28).

O *merengue* é tido como o símbolo mais representativo da República Dominicana: é a dança nacional por excelência. Ele vem transformando seu ritmo, sua cadência, sua letra, sua forma de dançar, da mesma maneira que o país viu transformar seus ícones históricos, e foi construindo sua realidade social e política. Trata-se de um gênero dançante em que uma perna marca o pulso rítmico da música enquanto que a outra acompanha o movimento de forma sincrônica, cadenciada, se arrastando e gerando um ‘rebolado’ característico dessa dança. Tendo Angola como uma de suas origens primárias – país africano de onde o gênero foi trazido para o

Continente Americano, e onde ainda é bastante praticado – essa forma de expressão musical foi disseminada por inúmeros países caribenhos como, por exemplo, Porto Rico, Cuba, Venezuela, Colômbia, Panamá, Honduras, Guatemala, México, além da própria República Dominicana, onde o gênero se transformou em um símbolo e paradigma musical da cultura popular do país. O *merengue* sempre foi utilizado como ferramenta de contestação, sendo que suas letras irônicas e de duplo sentido fazem críticas à realidade política e social da época, e expressam todo o desejo de liberdade e melhores condições de vida de seus praticantes. (CUELLO/SOLANO. 2003, p.157).

Algumas das características mais importantes do *merengue* podem ser destacadas e enumeradas da seguinte forma: (Idem, p.158).

- 1) A estrutura melódica, harmônica e formal, assim como o estilo e os contrapontos são heranças diretas da tradição musical europeia espanhola;
- 2) A “confusão sonora” – conhecida como *guajeo* – que acontece no final de cada *merengue* foi uma característica *criolla* adquirida;
- 3) O ritmo – tanto da melodia quanto da linha do baixo – são uma nítida característica da hibridização cultural sofrida pelo gênero;
- 4) As melodias admitem as fórmulas rítmicas *criollas* e *antilhanas* conhecidas como ‘*cinquillos*’ e ‘*tresillos*’ elásticos, sendo importante mencionar que, de origem negro-africana, o uso de ‘*cinquillos*’ e ‘*tresillos*’ elásticos é mais acentuado em alguns países do que em outros, e também em algumas modalidades mais do que em outras;
- 5) Por influência da *contradanza* europeia, o *merengue* originalmente era binário e se realizava em compasso de dois por quatro; posteriormente, pelo fato de a linha rítmica do *merengue* dominicano ter sido ampliada, a marcação passou do compasso de dois por quatro para o de quatro por quatro;
- 6) Na linha do baixo o ritmo contém a célula motivo do *tango* ou da *habanera*, que é uma célula musical *mulata* – cruzamento gerado a partir do negro africano e do branco hispânico – e que se ‘amulatóu’ na Espanha, tendo chegado ao Caribe provavelmente no século XVIII com as *contradanzas* espanholas;
- 7) Proveniente da ilha de Cuba, a célula de *tango* ou de *habanera* se propagou pela região caribenha no final do primeiro terço do século XIX a partir das *contradanzas criollas* cubanas, principalmente pela *danza habanera*;
- 8) Em Porto Rico a *danza habanera* foi nomeada como ‘*Upa habanera*’ e, apesar do nome, a ‘*Upa habanera*’ (ou ‘*Upa cubana*’), na verdade ela não existiu em Cuba; a ‘*Upa Habanera*’ se espalhou por países caribenhos próximos. Um dos passos dessa

dança também tinha o nome de *merengue* e, ao chegar na República Dominicana, pode ter sido o fator que determinou o nome dado ao gênero criado na ilha. O vocábulo provém do francês '*meringue*', e não existe comprovação segura de nenhuma procedência africana;

9) O ritmo do *merengue* é *criollo* e *mulato* com heranças hispânicas e africanas, sendo que sua maneira de ser dançado foi influenciada por movimentos de *danzas* europeias brancas (espanholas e francesas) e negro-africanas, tendo sua coreografia original *mulata* e *criolla*; o *merengue* foi a primeira dança de casal dançando 'colado' a ser praticada em grande parte do Caribe;

10) Quanto à sua organologia, no princípio o *merengue* era acompanhado apenas por *bandurria*⁶³ *criolla* (principalmente o *cuatro*) e *güiro*. Esta antiga formação constituía o que era conhecido como a *orquestra criolla* de cordas. Posteriormente foi incluído também algum membranofone. Na época em que chegou na área antilhana, o *acordeon* tirou o lugar do *cuatro*, e foi incorporado ao conjunto de instrumentos acompanhadores do *merengue*. O conjunto típico passou então a ser formado por *acordeon*, *güira*, (ou *guayo*), e algum tipo de membranofone. A partir de 1870, os comerciantes de Santiago passaram a importar *acordeons*, e a chegada do *acordeón* diatônico trazido por imigrantes alemães ao país transformou completamente todo o panorama estilístico do *merengue*. Esse instrumento possuía recursos técnicos muito restritos e limitados, tendo a capacidade de gerar apenas algumas variações tonais. Provavelmente seja essa a principal razão que faz com que o campo harmônico do *merengue* se limite – na maioria das vezes – basicamente ao *quinto* (dominante) e primeiro (tônica) graus da escala tonal. Esse tipo de música poderia ser realizada ou com um grupo orquestral, ou com o tradicional conjunto típico – como é conhecido – e que inclui *acordeon*, um membranofone e um idiofone (que poderia, inclusive, ser uma *marimba*); ao longo de sua história os instrumentos utilizados para se tocar o *merengue* provém das heranças musicais europeia (espanhola) e africana, com muitas influências *criollas*. A linha rítmica fundamental do *merengue* é realizada pela '*tambora*', sendo que não se pode afirmar ao certo a partir de que época esse instrumento passou a ser um dos principais integrantes dos grupos acompanhadores de *merengue* tradicional.

⁶³ Espécie de alaúde *criollo* de origem espanhola.

Em seus primeiros tempos de cristalização, o *merengue* surgiu na República Dominicana – na capital Santo Domingo – como uma forma de dança urbana, porém restrita apenas a bairros populares bastante remotos. No entanto, a medida que a classe política passou a perceber o impacto que essa música tinha junto ao gosto popular – o *merengue* passou a ser aceito pela alta classe da sociedade e se transformou em dança de salão. (CUELLO/SOLANO 2003, p. 8).

Quando o *merengue* passou a ser tocado com *güira*, *tambora* e acordeon o estilo passou a ser chamado de *perico ripiao* ou *merengue típico*. Atualmente o *merengue típico* passou a utilizar saxofones e o baixo elétrico substituiu o idiofone (marimba). (NYVLT, Mônica. 2001, p.28).

O *merengue* apresenta uma forma subdividida que se estrutura em três partes principais: ele começa com uma levada semelhante a uma marcha intitulada *paseo*; na sequência surge uma seção em formato de canção que recebe o nome de ‘*merengue*’; e por final, acontece o já mencionado *jaleo*, que é a seção formada por frases contrapontísticas em perguntas e respostas. O ritmo básico do *merengue* provém de uma figura realizada pela *tambora* em que a técnica utiliza sons produzidos pela mão esquerda percutindo a pele do instrumento, enquanto que a outra mão percute o mesmo instrumento tanto na pele quanto em uma das beiradas através de uma baqueta de madeira. A *güira* apenas acompanha a *tambora* na manutenção do obstinado rítmico, ao passo que os saxofones e acordeão sustentam a base harmônica da música apoiados no suporte rítmico dos instrumentos de percussão. Muito popular na região de Cibao – tido como berço da *bachata* e do *merengue* – o *merengue típico* era uma música tocado ‘de orelha’ (sem partitura escrita). Era executada em salões de baile comunitários, mas também fez muito sucesso em tabernas e festas particulares, sendo que bem antes da década de 1920 o gênero já era bastante popular e praticado não apenas pelo povo, mas também em arenas culturais e palanques políticos da sociedade dominicana da época. (Idem, 2001, p.29).

Até o final da primeira metade do século XIX – por volta de 1850 – o *merengue* não era bem visto na ilha como atividade social saudável porque era tido como música de negros africanos escravizados, de letras vulgares e sem nenhum tipo de religiosidade. Por sua vez, incentivada pelos jornalistas dominicanos, a *tumba* era a dança que, a partir desse estímulo, era praticada pela alta sociedade dominicana. O primeiro registro bibliográfico sobre o *merengue* de que se tem notícia aconteceu apenas em 1854, quando os jovens intelectuais do jornal da capital “*El Oasis*” – por

todos esses motivos mencionados acima – passaram a “entrar em guerra” contra a coreografia sensual da dança do *merengue* por considerá-lo como um baile indecente. No entanto, a campanha contrária desse jornal não deu resultado e, seja de maneira natural ou forçada pelo marketing, com o tempo o *merengue* experimentou muitas variantes, transformações, fases brilhantes, de grandes crises criativas e se popularizou por todo o país. Passou a ser a primeira dança caribenha em que os casais dançavam ‘colados’ – como já foi mencionado – e o que mais importa é que, seja na distância das montanhas, seja nos centros urbanos civilizados, a magia rítmica e as melodias cativantes do *merengue* ‘enfeitiçaram’ tanto os grupos poderosos das cidades quanto o povo humilde das áreas rurais de diferentes partes da ilha, principalmente entre o público mais jovem. (CUELLO/SOLANO. 2003, p.16).

Um dos primeiros aficionados e divulgadores do *merengue* foi o coronel e músico Juan Bautista Alfonseca que – de acordo com seus contemporâneos – foi o provável autor da antiga composição “*Juana Quilina*”, única música da qual existe um documento escrito: uma transcrição realizada por Flérida Nolasco e ditada por Federico Henríquez y Carvajal. (Idem, 2003, p. 159).

Não se sabe ao certo a partir de quando a linha rítmica do *merengue* dominicano passou a agregar mais dois pulsos à célula rítmica do *tango* e que, por conta dessa adesão, deixou de ser pensado em dois por quatro e se tornou um compasso quaternário de quatro por quatro. Ao final do século XIX as criações e atividades de compositores urbanos de *merengue* deixaram de ser prolíficas, entraram em decadência, e o gênero passou a ser cada vez mais confinado a áreas rurais, praticamente desaparecendo dos grandes salões de festa. No entanto, o *merengue* continuou a ser muito dançado até pelo menos a segunda metade do século XX (Idem, *Ibidem*).

O *merengue* sempre teve uma relação complexa e multidirecional com a *salsa*. Da mesma forma como ocorria com o *merengue*, a *salsa* conseguia atingir o povo dominicano por ser uma música altamente dançante, energética, criativa e caribenha. Contendo elementos hispânico-caribenhos muito diferentes do que, por exemplo, o rock ou a balada, o *merengue* e a *salsa*, por sua vez, compartilham derivações de ritmos africanos, seções dançantes muito determinadas (*jaleo* no *merengue*, *montuno* na *salsa*), letras picantes e satíricas escritas em espanhol caribenho tradicional.

Um fato muito significativo que precisa ser mencionado aqui foi a competição existente durante a década de 1970 entre o *merengue* dominicano e a *salsa* nova-iorquina. Em sua essência a *salsa* foi um movimento que aconteceu em bairros latinos de Nova Iorque onde músicos porto-riquenhos (em sua grande maioria) tocavam música cubana, e entravam em disputa com músicos dominicanos tocadores de *merengue*. Na década de 1960 a empresa nova-iorquina *Fania Records* passou a promover a *salsa* massivamente por toda a América Latina, fator que levou essa corrente musical a atingir altos índices de popularidade a partir do princípio dos anos 1970. E o fato mais curioso dessa estória é que o surgimento, o desenvolvimento e a propagação mundial da *salsa* através da *Fania Records* foi responsabilidade exatamente do flautista dominicano Johnny Pacheco, um nativo da terra do *merengue*, e um dos pioneiros e ‘batalhadores’ mais importantes e responsáveis pelo sucesso internacional da *salsa*. Por essa razão os dominicanos podem, de certa maneira, atribuir para si mesmos uma ‘parcela de culpa’ no surgimento da *salsa*. Outro elemento importante que também qualifica a República Dominicana como um dos prováveis berços da *salsa* foi a antiga presença e contínua permanência do *son-cubano* – gênero mais importante da *salsa* – em terras dominicanas, acontecimento importante e que constitui um verdadeiro fato histórico muito significativo em toda a história da música caribenha. (PACINI HERNANDEZ, D. 1995, pp. 107, 108).

Os produtores dominicanos de orquestras de *merengue* enfatizavam que, embora a *salsa* tenha atingido altos níveis de popularidade na República Dominicana, essa não era uma música essencialmente dominicana. Partindo desse princípio, esses produtores procuravam estimular seus compatriotas que, ao invés de dançar a *salsa* ‘estrangeira’, eles deveriam valorizar e passar a dançar a música de seu próprio país. Eles afirmavam que a gravadora Fania boicotava o *merengue* dominicano em favor da *salsa* cubana/porto-riquenha/norte-americana. (Idem, 1995, p.108).

2.7.4 BACHATA (República Dominicana)





Bachata Dominicana Basi Y Deisy

Em comparação com outros gêneros musicais dançantes latino-americanos, a *bachata* tem uma história relativamente recente. De acordo com afirmação feita pela pesquisadora canadense Mônica Nyvlt em sua dissertação de mestrado “*Merengue and Bachata: a study of two musical styles in the Dominican Republic*”, o gênero *bachata* surgiu na década de 1960 e sofreu influências significativas como, por exemplo: uma longa tradição de música latino-americana composta para guitarra; a *ranchera* mexicana; o *son*, o *cha-cha-cha* e o *bolero* cubanos; o *jíbaro* porto-riquenho; e a música colombiana e equatoriana de estilo *vals*. A formação instrumental dos trios e quartetos de guitarra que realizavam a *bachata* incorporava instrumentos de percussão característicos como *bongôs*, *maracas*, *güira* e *claves*, sendo que especificamente na República Dominicana também eram utilizadas colheres como instrumentos de percussão para fazer os acompanhamentos. A característica mais importante – e que provavelmente seja a causa desse gênero ter uma aceitação tão grande no Brasil, em particular no território da música sertaneja – seja o fato da *bachata* possuir uma influência tão forte proveniente da música romântica de guitarra, em especial do bolero cubano. (NYVLT, Mônica. 2001, p.76).

Associado a sentimentos de profunda desilusão amorosa,⁶⁴ o *bolero* é considerado como uma dança romântica e sensual. Da mesma forma, a *bachata* deixou de ser apenas uma música romântica e passou a ser considerada como um gênero musical dançante, sendo que esse caráter de sensualidade que seu baile adquiriu está diretamente relacionado ao movimento de quadris que tanto a mulher quanto o homem produzem ao se movimentarem com os corpos bem colados. (KATRINE TVETE, Mia. 2007, p.55).

O gênero *bachata* incorporou inúmeras características estilísticas em sua forma de execução, sendo que o estilo pode ser analisado sob o aspecto vocal ou instrumental. A respeito do aspecto instrumental, além dos instrumentos já

⁶⁴ Como se diz na gíria popular, é música “de fossa”.

mencionados acima, a *bachata* também passou a utilizar a *tambora* em algumas situações, instrumento este que é, na verdade, tradicional do *merengue*. Sobre o aspecto vocal, a *bachata* sempre apresenta uma melodia com letra, sendo que os conteúdos dessas letras são sempre carregados de muita emoção e um sentimento melancólico que fazem o público pensar sobre a sua estória pessoal e sua realidade de vida. A *serenata* e a *décima* são duas expressões musicais românticas – de origem espanhola adquiridas durante o período colonial – que influenciaram diretamente o gênero *bachata* no tocante a seu conteúdo lírico e emocional. Essas duas formas de expressão musical trouxeram temas relacionados prioritariamente a amor, traição, desespero e desilusão amorosa. (KATRINE TVETE, Mia. 2007, p.56).

No final do século XIX, os horrores da guerra de independência de Cuba – entre os anos de 1895 e 1898 – geraram um êxodo de imigrantes cubanos para uma região da República Dominicana conhecida como *Cibao*. Na sua bagagem cultural, esses cubanos trouxeram com eles gêneros musicais característicos como o *son cubano*, o *cha-cha-cha* e o *bolero*, fator que se tornou decisivo na formação tanto do *bolero* dominicano quanto da *bachata*. É de grande relevância mencionar que *Cibao* é uma região considerada não somente como o ‘berço’ do *merengue* tradicional, mas também da *bachata* e do *bolero* dominicano. (NYVLT, Mônica. 2001, p.76).

Segundo o etomusicólogo cubano Fernando Ortiz, para o povo africano o termo *bachata* tinha como significado ser uma ‘grande folia’, enquanto que, para os espanhóis – e principalmente para os imigrantes cubanos – a expressão designava uma ‘reunião social’. Em seu primeiro momento o gênero foi muito marginalizado porque – para as elites dominicanas – se tratava de nada mais do que “apenas uma festa com a música dos negros cubanos escravizados” e que, antes de se transformar em patrimônio da cultura nacional, só era realizada em prostíbulos, cabarés, pátios, ruas ou qualquer outro local sem nenhum prestígio social. Nesse momento o gênero se popularizou entre as classes trabalhadoras e menos abastadas, principalmente por conta da divulgação fornecida pela Rádio Guarachita que, embora não fosse a única estação de rádio dominicana que tivesse como público alvo os imigrantes que chegavam ao país, as estratégias de marketing dessa empresa buscavam – além dessa camada pobre de imigrantes – também a população rural nativa da ilha, e um público de todo o país que queria manter ao menos alguns aspectos culturais das suas tradições do passado. O objetivo principal da Rádio Guarachita era o de mostrar para o povo que as suas tradições musicais autênticas e nacionais tinham um bom

conteúdo e deveriam ser valorizadas. (PACINI HERNANDEZ, D. 1995, p.91). Ao longo de sua evolução – a *bachata* foi incorporando um grande número de intérpretes importantes, sendo reconhecida como fenômeno cultural ‘de destaque’ e com grande ‘potencial lucrativo’, passando a atingir, dessa forma, os salões das elites dominicanas. (Idem, 1995, p.1)

Atualmente, os músicos de *bachata* aparecem quase que diariamente em uma grande variedade de programas de televisão, sendo que as gravações do gênero fazem parte da programação das estações de rádio FM mais importantes de Santo Domingo, e também podem ser encontradas à venda nas melhores lojas de música do país. Artigos e comentários muito favoráveis à *bachata* – bem como aos músicos que a praticam – também têm sido direcionados com frequência ao gênero em reconhecidos jornais dominicanos. As bandas atuais que exportam esse tipo de música e dança para o exterior de forma refinada têm transformado a *bachata* em um dos gêneros presentes no próprio repertório nacional de inúmeros países latino-americanos e, mesmo nos Estados Unidos e na Europa, qualquer admirador de música latina já ouviu falar da *bachata* originária da República Dominicana. O povo dominicano que um dia já se envergonhou por toda a ‘vulgaridade’, o menosprezo e o preconceito com a qual a *bachata* era considerada, hoje em dia sente orgulho do reconhecimento e atenção que o gênero atingiu entre audiências de todo o planeta. (PACINI HERNANDEZ, D. 1995, p.2).

Mesmo que o prestígio atingido pela *bachata* a transforme em uma das correntes musicais de maior popularidade entre os gêneros latinos, o estigma social negativo e de caráter pejorativo que foi impingido a essa música durante um longo período em sua história inicial nunca sairá da memória de músicos, praticantes, dançarinos, pesquisadores e admiradores em geral. A pesquisadora norte-americana Julie Sellers em seu trabalho “*Bachata and Dominican Identity*” traça conexões entre a história e o desenvolvimento da *bachata* com o contexto sócio-político da própria identidade nacional da República Dominicana. Sellers afirma que as pressões sociais, as ligações psicológicas e de status quo entre raça e classe social foram associadas desfavoravelmente à *bachata* no princípio de sua evolução histórica. A pesquisadora diz que a transformação do gênero de música renegada e sem nenhum prestígio para virar símbolo da identidade dominicana aconteceu por conta de três fatores principais: pela ascensão social das classes trabalhadoras, pelo considerável aumento de

admiradores pelo mundo, e por todas as inovações que foram sendo incorporadas ao gênero com o passar do tempo. (SELLERS, Julie A. 2014).

No Brasil, não se pode afirmar que a presença da *bachata* em São Paulo tenha acontecido com a mesma intensidade que ocorreu com a *salsa* ou o *jazz latino*. Por conta da adesão de músicos populares – principalmente do setor de música sertaneja – o gênero teve uma projeção a nível nacional. O cantor Fagner, por exemplo, fez enorme sucesso ao gravar a música “Borbulhas de Amor” em ritmo de *bachata* dominicana, faixa de um álbum que ganhou um disco de platina e vendeu milhares de cópias. Em 2010 surge a primeira banda de *bachata* do Brasil, a Banda X10, da Bahia. A partir disso, muitos nomes relacionados direta ou indiretamente ao gênero começam a surgir, tais como: Michel Teló, Gustavo Lima, Banda Calypso, Banda Cheiro de Amor, Banda Psirico, além dos artistas sertanejos Henrique e Juliano, Jorge e Mateus, Paula Fernandes, Zé Neto e Cristiano, Marília Mendonça, entre outros. É importante mencionar também escolas de dança como a Conexión Caribe, e festivais como o Congresso Mundial de *Salsa* do Brasil, ou o movimento “*Bachata Libre*” que se reúne mensalmente na Avenida Paulista ajudam a divulgar a *bachata* no país.

2.7.5 CÚMBIA (Colômbia)



Cúmbia colombiana – La Pollera Colorá

Originária das cidades de Barranquilla e Cartagena, a *cúmbia* é um gênero musical caribenho surgido a partir da década de quarenta do século vinte, e que faz parte do patrimônio cultural da Colômbia. Sendo considerada como uma típica forma de expressão de alegria e sensualidade, ela é um perfeito representante da identidade cultural do Caribe. Escrita em compasso binário em 4/4, sua dança lenta e sensual é praticada por casais que apresentam várias coreografias – circulares ou em linha reta – fundamentadas em passos simples e movimentos de quadril. Sua sonoridade tradicional é toda construída por melodias que se sobrepõe a harmonias em tríades maiores e menores, sendo que os principais instrumentos que a realizam são a guitarra, o baixo, o acordeão, o timbales, a percussão e a bateria. Suas principais

influências sonoras vêm da percussão e dos ritmos africanos, das melodias e da instrumentação indígena, das harmonias europeias e de gêneros caribenhos como o *merengue* dominicano, ou o *calipso* de Trinidad e Tobago. Dentro de suas categorias de subgêneros existem variantes como a *cúmbia tropical*, a *cúmbia vallenata*, a *cúmbia moderna*, e a *cúmbia clássica*. A *cúmbia* colombiana é um gênero que exerce influência na cultura musical de outras regiões e, entre um vasto leque de artistas de destaque podem ser mencionados como exemplos Carlos Vives, Leandro Dias e Grupo Niche (MORALES, Alvaro. 2013).

2.7.6. CÚMBIA (Panamá)

A *cúmbia* que se desenvolveu no Panamá – e é atualmente um gênero tradicional no país – é um estilo musical e dançante que nasceu no país vizinho, a Colômbia, mas que sofreu mudanças paradigmáticas significativas e permanentes ao longo dos anos. A partir desse fato, embora a origem primária seja colombiana, a *cúmbia* panamenha desenvolveu seu estilo próprio e único, tendo incorporado elementos de outros gêneros musicais como o *calipso*, o *rock'n roll* e o *jazz* norte-americano. Já há muitos anos ela tem sido executada, praticada e questionada por boa parte de bailadores, investigadores e profissionais da comunicação. Este tipo específico de *cúmbia* é produzida dentro de um contexto particular com características muito específicas e próprias da sociedade panamenha (PITRE-VÁSQUEZ, 2008).

Algumas características significativas da *cúmbia* panamenha podem ser observadas. Seu andamento geralmente é lento e sensual, e marcado por uma atmosfera romântica e intimista. Suas melodias são bastante simples, marcantes, e fáceis de serem memorizadas. Na sua instrumentação, um dos instrumentos mais importantes é a guitarra, e que é tocada com um estilo muito particular e característico. O trompete e o saxofone são instrumentos tradicionais no gênero, e conferem uma sonoridade bastante sofisticada à música. A percussão, por sua vez, é um elemento essencial, e utiliza instrumentos tradicionais dentro do contexto da música afro-caribenha como os timbales, a conga e os bongôs.

A dança da *cúmbia* panamenha é marcada por movimentos lentos e sensuais realizados por um casal onde a movimentação da mulher é totalmente liderada e conduzida pelo homem.

Alguns artistas significativos e atuantes da *cúmbia* panamenha que precisam ser destacados são os irmãos Carlos e Luisito Ferrer – considerados popularmente como sendo alguns dos mais importantes artistas representantes da *cúmbia* panamenha; o cantor e compositor Rubén Blades, que também é um dos principais expoentes da música panamenha, e muito reconhecido e respeitado por suas letras de cunho político e social; e o grupo *El Gran Combo de Panamá*, uma das formações mais atuantes e representativas da música do país. De acordo com PITRE-VÁSQUEZ (2008), o surgimento da *cúmbia panamenha* remonta ao tempo da colonização espanhola, na época da formação dos quilombos ao longo dos diferentes pontos de toda a colônia, e que eram identificados como territórios livres para índios e negros fugitivos que estavam sendo procurados por soldados espanhóis. A partir desse fato histórico, a *cumbia panamenha* se transformou no resultado da mestiçagem entre o índio e o africano utilizando a língua espanhola como recurso de comunicação (PITRE-VÁSQUEZ, *La Cúmbia Panamenha: relatos sonoros*, 2024, pág. 4).

A mudança de paradigma em relação à *cúmbia colombiana* aconteceu a partir de transformações na utilização de instrumentos e na prática musical, sendo que existe um evidente contraste sonoro e estilístico entre a *cúmbia* tradicional e popular panamenha para com a *cúmbia* nascida e praticada na Colômbia, e que possui suas próprias características estéticas e musicais, seu repertório, seus artistas e grupos estabelecidos, seu baile, seu mercado artístico e fonográfico, e seu comportamento dentro de boa parte da população do Panamá que assimilou e consome este gênero musical. (Idem, 2024, pág.5).

Após o seu período de formação, a *cumbia panamenha* atravessou diversos períodos históricos, e converteu-se no gênero estilístico que – partindo do cruzamento musical com outros estilos tradicionais e característicos do interior do país – passou a identificar e representar uma boa parte da população do Panamá, criando assim até um padrão de identidade panamenha. (PITRE-VÁSQUEZ, *La Cúmbia Panamenha: relatos sonoros*, 2024, pág. 6).

Na qualidade de música popular, a *cúmbia* do Panamá apresenta uma pluralidade de narrativas e discursos sonoros, visuais, estéticos, artísticos, de edição de áudio, de arranjos musicais, de gravações e de formas de consumo. E essa pluralidade possibilita também uma “convergência de escutas”, com a literatura, com a antropologia, com a comunicação, com a estética e o que, para um crítico literário a canção é um poema – e para o músico também. A partir desse ponto de vista, PITRE-

VÁSQUEZ se propõe fazer uma análise da *cúmbia panamenha* a partir de uma perspectiva interdisciplinar.

Para uma verificação mais aprofundada a respeito de elementos técnicos desse gênero musical tradicional no Panamá, recomenda-se a leitura da tese “*Veredas Sonoras da Cumbia Panamenha – Estilos e Mudança de Paradigma*”, defendida na Universidade de São Paulo, Brasil, em 2008 pelo Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, orientador da presente tese, onde ele realiza um recorte temporal entre as décadas de 1980 e 1990, e onde ele identifica esta mudança de paradigma musical em relação à *cúmbia* nascida e praticada na Colômbia.

2.7.7. JOROPO (Venezuela)



<https://www.youtube.com/watch?v=ievB43LRQFY>

Toda construída sobre um ritmo rápido e agitado, o *joropo* é uma dança venezuelana de casais acompanhada por uma música composta por melodias bastante complexas, cheia de ornamentos, e estruturada com harmonias formadas basicamente por tríades maiores e menores. Ela pode ser dançada em roda ou em alinhamento reto, apresenta passos extremamente complicados e rápidos, com movimentos de quadril e inúmeros tipos de coreografias. É uma dança típica dos Andes e das regiões de planícies (*Llanos*), e os instrumentos que tradicionalmente fazem o seu acompanhamento são o *cuatro*, a *bandola*, a *harpa*, a *guitarra*, o *tambor* e as *maracas*. Existem basicamente quatro subgêneros de *joropo* que são o *joropo tradicional*, o *joropo urbano*, o *joropo llanero*, e o *joropo andino*. Sendo considerado como um típico exemplo da diversidade cultural da região, o *joropo* sofreu influências da música indígena (*Pemon* e *Wayúu*), da música africana, da música europeia e da música caribenha (*merengue* da República Dominicana e *calipso* de Trinidad e Tobago), e é considerada como parte do patrimônio cultural e musical da Venezuela. Alguns artistas significativos que trabalham com o gênero e podem ser mencionados são, por exemplo, Juan Luis Guerra, Simón Díaz, Cheo Hurtado e o Grupo Madera (RIVERA, Luis Mariano. 2007).

2.7.8 FANDANGO e SON JAROCHO (México)



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

Tendo sua origem primária nos finais do século XVIII, o gênero musical e dançante mexicano conhecido como *Son Jarocho* tem como berço a região de Sotavento, e a cidade de Tlacotalpan, no estado de Veracruz, no México. O gênero recebeu influências de outros estilos musicais como, por exemplo, o do *Son de la Tierra Caliente* e do *Fandango*, e adquiriu uma grande popularidade nacional no século XX. Por sua vez, o *Son Jarocho* também influenciou diretamente a outros gêneros musicais mexicanos significativos como o *Mariachi* e o *Nortec*, e é um dos elementos mais expressivos dentro de toda a diversidade artística do país, tido como um símbolo importante da identidade cultural do estado de Veracruz, e sendo até considerado como verdadeiro Patrimônio Cultural Inatingível do México. (OROPEZA, Guillermo Garcia, 2007).

O *Son Jarocho* é conhecido por seu ritmo alegre e contagiante, geralmente em compasso de 6/8, tendo como característica ser a música de uma dança rápida, virtuosística, agitada, e de sapateado. As danças que acompanham o *Son Jarocho* são o *fandango* e o *zapateado*.

“O *fandango* é uma prática sócio-cultural na qual o *Son Jarocho* entra como um elemento indispensável. A música e a dança formam um binômio quase que ‘inseparável’ – PITRE-VÁSQUEZ, E. (2015/2016, pág.6 / 272)

Para PITRE-VÁSQUEZ, termo “*Fandango*”, no México, é uma palavra de origem afro-portuguesa, possivelmente de Angola e Cabo Verde, e se refere a uma festa relacionada com velórios, oratórios, festividades religiosas, e apresentada em modo menor (PITRE-VÁSQUEZ, E. Relatório pós-doc, 2025/2016, pág. 4 / 270).

Quanto ao à denominação do termo “*Jarocho*”, é dada ao mestiço resultante ao entre-cruzamento do negro com o índio. (LOPES, 2004, pág. 356 apud PITRE-VÁSQUEZ, 2015/2016, pág.6 / 272).

Os instrumentos que acompanham o *son jarocho* são basicamente a *jarana*, a *guitarra de son*, o *requinto*, as *maracas*, a *quijada*, *marimba* e o *tamborin*. As harmonias são simples e construídas sobre acordes maiores e menores.

Por sua vez, as melodias são bastante rebuscadas e cheias de ornamentos. O *son jarocho* é resultado da mistura de influências indígenas, africanas e europeias (espanhola) e caribenhas. Sofreu influência direta da música dos índios Huastecas e Totonacas. Existem basicamente quatro variantes de *son jarocho*: o tradicional, que é o estilo original; o urbano, que sofreu influências da música da cidade; o folclórico, que é todo baseado na música tradicional mexicana; e o moderno, que sofreu influências de outros gêneros musicais adversos como, por exemplo, o rock'n roll e o pop (OROPEZA, Guillermo Garcia, 2007).

Citando Garcia de León, PITRE-VÁSQUEZ diz que os intérpretes de *Son Jarocho* não liam música, eram analfabetos musicais, aprendiam de ouvido, por imitação, um saber que era transmitido de geração em geração, e que algumas das rotinas de aprendizagem vinham do período Barroco ao fazer uso de certas progressões harmônicas. Garcia de León realiza uma crítica aos praticantes desse gênero dizendo que estes estão preocupados em manter as tradições do *Son Jarocho* “como fazia seu vovôzinho”. (Garcia de León, 2012 apud PITRE-VÁSQUEZ, E. 2015/2016, pág. 8 / 274).

Entre alguns de seus intérpretes tradicionais mais representativos podem ser destacados artistas como o grupo Mono Blanco, Grupo Alma Jarocha, Grupo Son de Madera, a cantora Lila Downs, Andrés Flores, e o músico e compositor veracruzano Gilberto Gutiérrez, conhecido por suas contribuições ao *son jarocho* (OROPEZA, Guillermo Garcia, 2007).

Para uma verificação aprofundada a respeito de elementos do *Fandango* e do *Son Jarocho*, recomenda-se a leitura do artigo “*Prácticas Musicales y Danzísticas en Contextos Mexicanos: fandango veracruzano y el son jarocho*”, relatório Pós-doc de 2025/2016 do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, orientador da presente tese, apresentado à Faculdade de Música da Universidade Nacional Autônoma do México – UNAM, em 2015-2016.

2.7.9 *TAMBORITO* (Panamá)



<https://www.youtube.com/watch?v=9LDZG72X26U>

No Panamá, a *salsa* e o *jazz latino* são gêneros que refletem toda a rica tradição cultural e musical do país e da região caribenha, em um estilo que mistura influências significativas da música de Porto Rico, da Colômbia e, principalmente, da ilha de Cuba. Gêneros como o *tamborito*, o *calipso*, a *cúmbia* e o *méringue* fazem parte dessas tradições. Estruturado sobre ritmos complexos e agitados, os grupos que executam a *salsa* e o *jazz latino* panamenho são formados por percussão (tumbadoras e *pailas*), grupo de metais (saxofones, trombones e trompetes), guitarra, baixo e piano. Existem basicamente três subgêneros de *salsa* panamenha: a *salsa* romântica, a *salsa* moderna, e a *salsa* clássica. Dois dos artistas expoentes da *salsa* panamenha e que precisam ser mencionados são Rubén Blades e Willie Colón, sendo que dois dos temas mais importantes da *salsa* caribenha são exatamente destes autores: “*Pedro Navaja*”, de Rubén Blades, e “*El Cantante*”, de Willie Colón.



https://www.youtube.com/watch?v=zaGUr6wzyT8&list=PL1uvTe4OACGrBS_A06_-fK7dvVIX3Jq4F&index=3

2.7.10 REGGAE (Jamaica)



The Best of Bob Marley

Na Jamaica da década de 1930 surgiu um movimento cultural e religioso denominado *Rastafári* que tem como princípios fundamentais a harmonia, a paz e o amor; a resistência ao colonialismo e à opressão; a igualdade e a justiça social; e a

adoração ao imperador da Etiópia, Haile Selassie (1892-1975) como messias e representante de Deus. Eles ainda acreditam que a África seja a terra prometida; que a maconha é sagrada e tem propriedades medicinais; que o povo negro é o povo escolhido por Deus; e que esse Deus, Jah, é único e universal.

Os *rastafáris* têm algumas práticas e costumes muito arraigados e facilmente reconhecíveis: o uso de roupas muito cintilantes e coloridas; são vegetarianos; usam um penteado muito característico como símbolo de sua espiritualidade (*dreadlocks*); e adotam a música *reggae* como sua principal forma de expressão cultural. (BARRET, Leonard E. 1977).

Por sua vez, o *reggae* é um gênero musical que nasceu na Jamaica na década de 1960 e se espalhou pelo mundo durante as duas décadas seguintes (1970/1980).

“O *reggae* chegou ao Brasil nos anos 1970, amadurecendo ao longo da década de 1980 e finalmente se estabelecendo na década de 1990. Enquanto alguns países além da Jamaica adotaram elementos do *reggae* na sua musicalidade, outros passaram a acolher o gênero como uma forma de “irmão mais novo”, que viria a fazer parte dos costumes e musicalidade locais, o que foi o caso do Brasil.”

Carla Abreu de Pointis

Os elementos musicais que definem esse gênero caribenho são o uso de acordes com harmonias muito simples realizadas em ciclos repetitivos; cantores com estilos totalmente pessoais, e que falam de temas de conteúdo social que se conectam diretamente com o povo, com suas reais necessidades e aspirações. A organologia dessa música geralmente inclui teclado, guitarra, baixo, bateria e percussão; a levada tradicional enfatiza os contratempos (“*off beat*”), sempre acentuando o terceiro tempo em uma progressão repetitiva e constante.

Quando a música *reggae* surgiu nos anos sessenta, portanto, o movimento *rastafári* já tinha aproximadamente trinta anos. No entanto, ambas manifestações compartilham de um elemento importante em comum: suas raízes na cultura dos povos da África, no cristianismo e no movimento Pan-Africano. Por essa razão primária, e por possuírem princípios filosóficos muito semelhantes, as duas formas de manifestação se complementam e se tornaram indivisíveis. Ambas defendem a luta contra a opressão e a injustiça, transmitem mensagens de paz, amor e harmonia, e tem orgulho de suas heranças africanas, e de sua identidade negra. O *reggae* é, portanto, o veículo sonoro que expressa e difunde ideias e conceitos *rastafári* a respeito de liberdade, união e justiça.

O artista mais expressivo desse gênero musical é Robert Nesta Marley, ou simplesmente Bob Marley como se tornou conhecido. Ele passou a ser considerado como o “Rei do Reggae” por conta de sua significativa importância na popularização mundial do gênero ao conseguir vender mais de setenta e cinco milhões de discos. Por conta disso ele é tido como um dos artistas de *reggae* mais populares de todos os tempos. Uma característica marcante de seu estilo foram suas letras inteligentes que abordam temas políticos e sociais, além de sua posição em defesa dos direitos humanos e da justiça social. Marley nasceu em 6 de fevereiro de 1945 em Trenchtown, Kingston, Jamaica, e faleceu em 11 de maio de 1981, em Miami, Flórida, em decorrência de um Câncer de pele.

Outros artistas significativos do gênero que precisam ser mencionados são Peter Tosh, Jimmy Cliff, Toots and the Maytals, entre muitos outros. Alguns dos registros fonográficos mais importantes do gênero são “*Catch a Fire*” (1973), e “*Kaya*” (1978), e de Bob Marley; “*Legalize It*” (1976) e “*Equal Rights*” (1977), de Peter Tosh, e “*The Walling Wailers*” (1965).

Alguns subgêneros atuais gerados pelo *reggae* são o *lovers rock*, que é um *reggae* romântico; o *dub*, que é uma versão instrumental com muitos efeitos sonoros; o *dance hall*, que é um *reggae* mais rápido e feito para ser dançado; o *roots reggae*, que fala de temas sociais e espirituais; e por fim, o *conscious reggae*, que fala em política e transmite mensagens sociais.

Influenciado pelo cristianismo ortodoxo da Etiópia, pela cultura tradicional africana, pelo misticismo e espiritualismo, pelo movimento Pan-Africano, e por gêneros musicais como o *calipso*, o *jazz*, o *ska*, o *rocksteady*, o *Rythm and Blues* americano, e a música africana tradicional, o *reggae*, por sua vez, também exerceu fortes influências no movimento *rastafári*, na luta social contra a opressão, na conscientização popular, na representação da cultura jamaicana, e influenciando fortemente a outros gêneros como o *rock*, o *punk* e o *hip-hop*.

No Brasil o *reggae* caiu no gosto popular, se tornou um gênero conhecido e muito celebrado, principalmente em festas da região Norte. O estado do Maranhão é conhecido como a “*Jamaica Brasileira*”, sendo que São Luis é chamada de a “*Capital Brasileira do Reggae*”. Influenciados pelo gênero, essa música foi trazida para o país por artistas de renome como Jorge Benjor e Gilberto Gil durante os anos setenta. (POINTIS, C. A. 2022, pág. 71). Desde então o gênero cresceu, impulsionou o surgimento de bandas importantes como Cidade Negra, Dazaranha, Natiruts e

Maneva, se espalhando em larga escala por todo o país. As letras de *reggae* no Brasil possuem mensagens positivas que falam sobre paz, amor e união; o ritmo é contagiante e estimula à dança, combinando os elementos tradicionais do *reggae* com gêneros brasileiros significativos como o forró e o samba, dando origem, por exemplo, ao *samba-reggae*.

Na área acadêmica já existem trabalhos expressivos que tem o *reggae* como objeto de pesquisa. Alguns exemplos são “*A História do Reggae Jamaicano*”, de Luiz Roberto Oliveira (USP, 2012); “*O Reggae como Expressão Cultural Jamaicana*”, de Maria das Graças Ribeiro (UFRJ, 2018); ou “*O Reggae nos Trânsitos Culturais entre Brasil e Jamaica na Década de 1970*”, de Carla Abreu de Pointis (2022).

No Brasil, aconteceu com o *reggae* um processo que, infelizmente não ocorreu com a *salsa* e nem com o *jazz latino*. De acordo com a pesquisadora Carla Abreu de Pointis, o historiador cubano Fernando Ortiz fala em transculturação como um processo que ocorre em três etapas: a aculturação – que é a aquisição de uma cultura distinta; a deculturação, que é a perda da própria cultura por conta da aculturação; e a neoculturação, que é o surgimento de novos gêneros – no caso, musicais – e que tem sua origem nos dois processos anteriores. Assim, a transculturação trata da fusão entre duas culturas, passando pelos dois processos acima mencionados e que, portanto, mescla elementos próprios das duas culturas envolvidas. Segundo Pointis, o *reggae* passou a fazer parte constitutiva da cultura brasileira. (POINTIS, C. A. 2022, pág. 55)

2.8 INSTRUMENTOS DA MÚSICA AFRO-CARIBENHA

2.8.1 CLAVES

FIGURA 25 – CLAVES



Fonte: acervo pessoal

CLAVES – Em Cuba, a palavra “*clave*” é usada para se referir a uma figura rítmica padrão que fundamenta muitos gêneros de música cubana, notavelmente o *son*. No plural, a palavra “*claves*” é o nome de um instrumento de percussão cubano que consiste em um par de bastões de madeira, curtos e arredondados, que são tocados ao serem percutidos um no outro. O instrumento é encontrado em toda a América Latina e é usado para rituais populares rurais e urbanos. As origens das *claves* não são claras, mas provavelmente datam de tempos muito remotos, quando as pessoas utilizavam objetos naturais ressonantes, como pedras e paus, para marcar ritmos. (PITRE-VÁSQUEZ, 2003, p.352).

Embora existam variantes regionais que possam apresentar diferenças no seu formato e no material de sua construção, na sua sonoridade, bem como em sua técnica de execução, os instrumentos utilizados na música afro-caribenha possuem características muito particulares, que os tornam membros de um grupo organológico bastante definido. Os instrumentos de percussão – de descendência africana, em sua ampla maioria – são fundamentais nesse tipo de música, sendo que *clave* é o instrumento que funciona como elemento unificador de toda a estrutura musical.

Diferentes autores são praticamente unânimes quando fazem a descrição etnográfica da *clave*, tanto no que concerne a seu formato físico e organológico, quanto em sua utilização prática dentro da música. Em sua tese de doutorado “*O Latin Jazz como processo criativo: fronteiras e encontros*”, o pesquisador brasileiro Dr. Sérgio Lyra David afirma que – de acordo com a pianista e escritora norte-americana especializada em *salsa* e música afro-caribenha Rebeca Mauleón – embora também existam outras figurações rítmicas, três tipos de *claves* importantes se destacam na música afro-latina: a *clave de son*, a *clave de rumba*, e a *clave afro*, ou *cave de bembé*. (LYRA DAVID, S. 2019, p.40). Mauleón diz que o conceito de ‘*clave*’ pode ser definido a partir de três princípios fundamentais:

Primeiro: a *clave* é um instrumento constituído por dois bastões de madeira, de tamanhos semelhantes, e que são percutidos um contra o outro, sendo que enquanto a mão direita faz o movimento de ataque e percussão do primeiro instrumento contra o segundo, a mão esquerda segura o outro bastão e, em formato de concha, funciona também como uma espécie de caixa de ressonância;

Segundo: a *clave* também é o nome dado a um padrão rítmico repetitivo e assimétrico, estruturado em cima de dois compassos de 4/4. Existe uma pequena sutileza rítmica na terceira nota do grupo que aparece no compasso com três notas, e que serve para diferenciar o que se conhece como *son clave* do que se conhece como *rumba clave*, tal como está apresentado nas figuras 64 e 65.

Terceiro: a *clave* também é um formato rítmico no qual se estrutura toda a música cubana. De acordo com a ordem em que são apresentadas o grupo de figuras rítmicas, a *clave* pode ser chamada de 3 x 2 ou 2 x 3. Esse é todo um processo de interiorização do sentido métrico desses padrões rítmicos sobre os quais serão sobrepostas as linhas melódicas e todos os outros elementos sonoros que constituem a música como um todo (MAULEÓN *apud* LYRA DAVID, S. 2029, p 40).

O depoimento do pesquisador panamenho, Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez serve para consolidar ainda mais a descrição já apresentada a respeito deste instrumento fundamental em todo o complexo da música afro-caribenha e caribenha, sendo que ele ainda acrescenta algumas informações interessantes.

Em dois compassos de 4/4 consecutivos, as figurações rítmicas das *claves* podem ser escritas da seguinte forma:

FIGURA 26- SON CLAVE

SON CLAVE



Fonte: Autor (2023)

FIGURA 27 - RUMBA CLAVE

RUMBA CLAVE



Fonte: Autor (2023)

Em compasso de 6/8, a clave africana mais utilizada na música afro-caribenha e caribenha pode ser escrita da seguinte forma:

FIGURA 28 - BEMBE CLAVE

AFRO OU BEMBE CLAVE



Fonte: Autor (2023)

Para tocar as *claves*, o instrumentista – também conhecido como clavista – segura uma *clave* com a mão esquerda e a percute com a outra *clave*, utilizando a mão direita. Geralmente, a mão esquerda pode ser acondicionada para funcionar como uma caixa de ressonância, através de

um abaixamento da palma da mão sobre a qual o bastão, estabilizado pelas pontas dos dedos, repousa firme, mas suavemente, de modo que nenhum ar pode entrar de nenhum dos lados. Esta cavidade da mão esquerda – ou câmara de ressonância – dá às *claves* um som nítido e claro quando golpeadas. A afinação pode ser alterada pelo aumento ou diminuição do tamanho da câmara: um som mais agudo é produzido quando está fechado e um mais grave quando está aberto. (PITRE VÁSQUEZ, 2003, p.354).

As *claves* constituem um *idiofone* de extrema importância dentro da música cubana. O instrumento consiste em dois pedaços tubulares de madeira, sendo que um é utilizado para percutir o outro. O instrumento percutido é colocado sobre a mão do intérprete de tal maneira que esta – posicionada em forma de concha – funciona como caixa de ressonância. É comum que as *claves* sejam tocadas pelo cantor do grupo de *son*. Sua marcação rítmica em ostinato estabiliza toda a polirritmia do grupo. A *clave* é tida como um instrumento de tamanha importância nesse gênero musical que existe uma frase entre os soneros que diz que “*sem clave não há son*”. (RODRÍGUEZ, 1992, p.46).

A *clave* é a base da maioria dos ritmos cubanos, assim como de padrões de instrumentos, frases melódicas e até mesmo a improvisação gira em torno dela. Esta relação única da *clave* com todos os outros instrumentos permanece fixa. Ou seja, uma vez que o padrão da *clave* começa, ele não para ou inverte (ou “*cruza*”) (MAULÉON, 1993, p.48).

2.8.2. GÜIRA (República Dominicana):

FIGURA 29 - GÜIRA



Fonte: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-5053520374-instrumento-metal-guiro-aco-inoxidavel-8-3-dominicana-_JM#polycard_client=search-nordic&position=12&search_layout=grid&type=item&tracking_id=a3fe1b02-a618-4f38-bff8-09ac9ae6c5a4

A *güira* é um instrumento musical de percussão caracteristicamente utilizado nos gêneros mais tradicionais da República Dominicana, entre eles o *merengue*, a *bachata* e a *salsa*. Trata-se de uma estrutura tubular cilíndrica, fabricada com metal ou cabaça (na maioria dos casos latão, aço, ou cabaça seca), em que a parte externa

apresenta uma superfície áspera ou com perfurações, elementos estruturais estes que contribuem diretamente na produção do som. Sua execução utiliza a técnica percussiva de raspagem, que consiste na fricção de uma pequena baqueta – de metal, madeira ou outro tipo de material – nessa lateral diferenciada: enquanto que uma das mãos segura firmemente a *güira*, a outra produz o som ao friccionar a baqueta no corpo áspero do instrumento em movimento rápido e frenético (CANAHUATE, L. Almanzor González. “Reconpilación de la Música Popular Dominicana”, 1988).

A *güira* é utilizada como uma espécie de emblema dominicano em cerimônias religiosas e outros tipos de celebrações rituais, podendo ser encontrada em diferentes tamanhos (costumeiramente entre trinta e sessenta centímetros). Sendo geralmente produtora de um som agudo, estridente e penetrante, *güira* é reconhecida como um instrumento paradigmático e identitário dentro da tradição musical da República Dominicana (Idem, Ibidem).

2.8.3 TUMBADORAS

FIGURA 30 – CONGAS



Fonte: acervo pessoal

De origem ancestral africana, as *tumbadoras* se tornaram o instrumento mais emblemático e toda música caribenha e, em particular, da música cubana. Construído com um corpo geralmente de madeira, em formato de barril, o instrumento possui duas extremidades abertas, sendo que uma delas é coberta por couro – ou material sintético – onde é percutido. É tocado sozinho ou em um jogo de dois ou três instrumentos de diferentes tamanhos e sonoridades, que podem ser dispostos diretamente no chão ou sobre um suporte ou cavalete. A *tumbadora* é tocada com as

palmas das mãos, que produzem uma variedade de timbres, de acordo com a região em que o instrumento é percutido. O ostinato rítmico produzido é conhecido como *baqueteo* e, atualmente, o instrumento já é utilizado em diferentes tradições musicais de todo o mundo. Os três tambores são comumente chamados de *quinto* (o mais agudo), *conga* (o médio) e *tumbadora* (o mais grave).

CONGAS – Os tambores de mão comumente referidos como “*tambores de conga*” ou, simplesmente, “*congas*”, fizeram parte da música popular através de uma longa história que começou com o folclore e músicas rituais dos povos da África. Começando no século XV, esses povos foram trazidos, como escravos, para as ilhas recém-descobertas do Caribe e da América do Sul. Trouxeram com eles as suas práticas religiosas, a sua música e seus instrumentos, incluindo também os predecessores da *conga* moderna. Os *tambores de conga* modernos são em forma de barril e geralmente aparecem em três tamanhos padrão, embora uma ampla gama de tamanhos reais possa ser encontrada. O menor deles é chamado o *quinto*, o tambor de tamanho médio é chamado de *conga* e o maior é chamado de *tumbadora*, um termo frequentemente usado para descrever toda a família de *tambores de conga*. Cada um dos tambores tem uma extremidade coberta por peles de animais – geralmente bovinos – onde é percutido. A outra extremidade é aberta, por onde o som se propaga. (WACKER, 2003, p.355).

Em relação à sua nomenclatura, o termo mais utilizado em Cuba é *tumbadora*, sendo que este é um vocábulo bastante recente na ilha: data de 1954.

De forte influência *bantu*, a palavra ‘*tumba*’ também é origem de outros instrumentos como, por exemplo, a *tumba francesa*. Ao se misturar os sufixos *dor* e *dora* ao prefixo *tumba* formam-se as palavras *tumbador* e *tumbadora* em seus respectivos gêneros masculino e feminino e, dessa forma, também fica definida a ação adjetiva que cada um desses instrumentos assume. O pesquisador Fernando Ortiz afirma que ‘*tumbador*’ é uma voz de origem africana utilizada para dar nome ao ‘tambor que tumba’, definindo qual é o ritmo fundamental da música. Este era o termo utilizado apenas para alguns tambores utilizados em orquestras de *rumba* e *conga*. Posteriormente estes instrumentos foram incluídos em orquestras e grupos populares onde eram chamados de *tumbadora*, e recebiam esse título como adjetivo feminino aplicado a uma das *congas*. Existem particularidades que um estudo focalizado no instrumento pode aprofundar.

As *tumbadoras* utilizadas em conjuntos de *conga* no carnaval cubano recebem exatamente o nome de *conga*, principalmente na região oriental. As indústrias japonesas e norte-americanas também utilizam este termo para comercializar seus instrumentos, sendo este o nome pelo qual são conhecidos

mundialmente. Cada um dos três instrumentos também recebe nomes característicos em grupos de *rumba* ao longo da ilha. Estes nomes se relacionam diretamente com a função que cada instrumento exerce dentro da atividade musical como um todo, e os nomes mais conhecidos são os seguintes:

- Instrumento agudo – *quinto, llamador* ou *repicador*,
- Instrumento médio – *llenante, llenador, un golpe, tumbadora, três golpes, três dos*;
- Instrumento grave – *llamador, fondo, rebajador, tumbador, salidor* ou *conga*.

Em Havana os nomes mais comuns são '*salidor, três dos e quinto*', sendo que o '*dos tres*' se pode chamar de fêmea e o *salidor* de 'macho'. Sendo este apenas um exemplo, Fernando Ortiz afirma que essas nomenclaturas variam de cidade para cidade. Uma característica bastante significativa é que, independente da função musical incidente dentro do plano terminológico, a igualdade de funções está atualmente muito estabelecida, sedimentada e diretamente relacionadas com a função improvisadora dos tambores graves em conjuntos de antecedentes africanos. (COOPAT, C. M. S. e OLIVA, A. V. C. 1982, pág. 376 a 378).

A construção desses instrumentos varia de acordo com as possibilidades técnicas e os recursos materiais disponíveis, sendo que se tratam de instrumentos de fabricação artesanal. Os instrumentos atuais possuem sua caixa de ressonância fabricados com o corpo de madeira, e a tensão e afinação da pele se realiza por um sistema de aro e chaves. Desde o século XX são utilizados principalmente barris de vinho ou manteiga feitos com madeira de pinho para a construção desses instrumentos. Existe todo um processo de moldagem do instrumento que utiliza técnicas específicas com água e fogo. (YARINE, E. R. Idem, 1988, pág. 378, 379).

A membrana da *tumbadora* é feita geralmente com pele bovina, embora alguns artesãos prefiram pele de bode, cavalo ou mula. Seja qual for a sua origem, todas as membranas são preparadas seguindo procedimentos tradicionais de secagem e curtimento. Outros fabricantes também utilizam pergaminho ou peles sintéticas de *nylon* de *polietileno* ou outros materiais. As *tumbadoras* produzidas com couro bovino ou de mula são muito resistentes a toques fortes.

A construção de aros e chaves também é uma arte especial feita por ferreiros. Geralmente os aros são construídos em estanho, ao passo que as chaves em aço inoxidável. (PONCE, S. C. Idem. 1982, pág. 379).

Na *tumbadora*, a execução de gêneros tradicionais como a *rumba*, o *son*, o *punto guajiro*, bem como toques de religiões populares, pode ser realizada tanto com o instrumentista tocando sentado, como em pé, com o instrumento em uma base construída ou com uma base pendurada no ombro. Em todos os casos, o instrumento é percutido com as mãos, sem acessórios, “*a mano limpia*”, como se diz em espanhol, sobre vários pontos da pele.

Ao tocar sentado, o instrumento fica posicionado entre as pernas do executante, e sofre uma pequena inclinação com o objetivo de se projetar melhor o som pela extremidade aberta inferior. Quando se toca em pé, o instrumento é colocado em um suporte que o posiciona em uma altura confortável para a sua execução, ou pendurado no pescoço com uma correia de couro, sendo que a extremidade aberta pode projetar o som, enquanto o outro lado fica livre para poder ser percutido com as duas mãos (PITO, J. A. G. O., 1988, pág. 380, 381 e 382).

O instrumento pode ser percutido de variadas maneiras. Entre as formas mais tradicionais encontram-se o golpe natural aberto, sobre o centro da pele, em duas modalidades: livre (ou “ao ar”), e pressionado, que também é conhecido como golpe básico, baixo a seco, e de punho; existe o golpe natural aberto na borda do instrumento, também nas modalidades livre (ou “ao ar”), e pressionado; e também o golpe tapado, entre a borda e o centro do instrumento. Cada um desses tipos de toques possui suas características específicas, e que precisam ser desenvolvidas em um estudo técnico a longo prazo (PITO, J. A. G. O., 1988, pág. 380, 381 e 382).

A distribuição de alturas na pele do instrumento vai desde sons agudos nas beiradas do instrumento, até os mais graves no centro da pele. Esporadicamente – para obter um som muito agudo – o executante pressiona o centro da pele com um cotovelo enquanto percute o instrumento com os dedos da outra mão (Idem, *Ibidem*).

Mesmo que existam variações quanto ao porte físico dos instrumentos, o volume das sonoridades produzidas pela *tumbadora* não ultrapassam o registro das frequências médias, mesmo que existam diferenças nas alturas entre as dimensões que podem ser estabelecidas com o diâmetro e a tensão do couro. Dessa maneira, só existem diferenças de âmbito espectral sonoro entre cada *tumbadora* – da mais grave à mais aguda – somente entre elas mesmas (Idem, *Ibidem*).

As *tumbadoras* são utilizadas em manifestações laicas e religiosas da música folclórica cubana, em festividades específicas de setores populares. Dentro das manifestações laicas, as *tumbadoras* estão presentes nos conjuntos instrumentais de *son*, e interpretam todas as variantes desse complexo genérico (*nengón*, *changui* e *suco-suco*), além de *guarachas* e *boleros*, e algumas variantes de *punto guajiro*. No conjunto instrumental de *rumba*, a *tumbadora* é utilizada no *guaguancó*, na *columbia*, no *yambú*, e no conjunto instrumental de *conga* (OLIVA, Ana V. Casanova, 1988, pág. 382, 383, 386 e 387).

Nos grupos de *son* as *tumbadoras* são utilizadas geralmente em um ou dois instrumentos de diferentes tamanhos e alturas, sendo que sobre a linha rítmica condutora da *tumbadora* acontecem improvisações. Já nos grupos de *rumba*, as *tumbadoras* geralmente são utilizadas em grupos de três instrumentos, uma grave, uma intermediária e outra mais aguda. Em alguns casos, estas sonoridades se misturam aos toques de *cajones* dentro do grupo. Muito raramente se adiciona um quarto instrumento no registro grave. O grupo de *rumba* se completa com as *claves*, a “*cajita china*”, o *catá*, o *acheré* e o *güiro* (OLIVA, Ana V. Casanova, 1988, pág. 382, 383, 386 e 387).

A relação rítmica interna que se estabelece entre as *tumbadoras* de registro médio, grave, e as *claves*, serve de base metronômica para a improvisação. Na *tumbadora* mais aguda se utiliza uma grande quantidade de síncopas e contra-tempos, fator que fornece uma grande instabilidade métrica sobre a base rítmica dos planos médio e grave, e uma estreita relação com os idiofones que completam a subdivisão métrica de cada tempo (o *catá* ou a *cajita china*). Um elemento muito significativo que acontece na *rumba* é a relação que se estabelece entre a improvisação da *tumbadora* mais aguda e os dançarinos, característica que acontece principalmente no *guaguancó* e na *columbia*. As funções musicais de cada *tumbadora* se mantém, independente do toque ou variação de estilos de *rumba* de Havana, Matanzas ou Santiago de Cuba (Idem, Ibidem).

O manejo de variados tipos de recursos técnicos e de elaboração musical enriquecem toda a interpretação do gênero. Todos os elementos apresentados se mantêm regularmente no discurso musical das *tumbadoras* dentro da *rumba* cubana como gênero musical (Idem, Ibidem).

No conjunto de *conga*, a *tumbadora* participa em número considerável pois podem ser utilizados vários instrumentos simultaneamente. O grande número de

instrumentos tem como finalidade aumentar o volume sonoro que é direcionado a grandes aglomerações humanas, público ao qual este tipo de música procura atingir. Assim como nos outros gêneros, a diferença de planos entre os instrumentos também determina a sua função musical, mesmo que exista uma grande variação de toques entre as congas da zona centro-ocidental e oriental (Idem, *Ibidem*).

Nas expressões religiosas e festivas da música folclórica/popular cubana, a *tumbadora* tem substituído diretamente a instrumentos originais africanos em todas as manifestações musicais dançantes nas quais são permitidos (Idem, *Ibidem*).

A *tumbadora* é o primeiro dos instrumentos cubanos. Sua história reflete a síntese e o desenvolvimento de inúmeros elementos morfológicos e funcionais que caracterizam os diversos tipos de tambores africanos que foram trazidos para Cuba. Esse instrumento sintetiza a busca de um modelo que fosse capaz de satisfazer as necessidades tímbricas e expressivas dos gêneros e conjuntos instrumentais que formaram a música cubana a partir do século XIX e durante todo o século XX. Mesmo que sua origem seja considerada como a fusão de inúmeras culturas, a influência africana *bantú* é muito forte, tanto no que diz respeito à sua morfologia, quanto suas funções e sua terminologia. Suas primeiras aparições aconteceram em áreas de forte presença *bantú* no ocidente, no centro, e em algumas localidades da região ocidental de Cuba. Existe uma grande similaridade morfológica entre os primeiros exemplares de *tumbadoras* e os *tambores ngoma* africanos, bem como alguns tipos de *makuta* (BINICIO, I. T. P., 1983, pág. 387 e 388).

A história da *tumbadora* é bastante recente. Depois de alguns modelos primitivos que foram surgindo de maneira isolada desde meados do século XIX, as *tumbadoras* se estabeleceram como instrumento típico das *congas* urbanas na região centro-ocidental por volta da segunda metade do século XX. A maioria dos *rumberos* de regiões urbanas acredita que as *tumbadoras* migraram das *congas* para as *rumbas* (Idem, *Ibidem*).

Um fator interessante a respeito da expansão da *tumbadora* pela ilha é que ela não aconteceu por causa da *rumba* ou da *conga*, e sim, por conta da incorporação de uma *tumbadora* à *charanga* e conjuntos de *son* característicos da música popular profissional dos finais da década de 1930. Nesse momento o instrumento ampliou suas funções folclóricas e entrou em um novo processo histórico marcado por sua maior participação em diversos conjuntos instrumentais, além da diversificação de seu repertório no território das danças de salão. No final dos anos de 1930,

a *tumbadora* adquire uma projeção nacional e internacional proveniente dos meios de difusão da época, incluindo o cinema (Idem, Ibidem).

Nessa época, Orestes Lopes e Arsênio Rodriguez integram a *tumbadora* em seus conjuntos, e a partir dos anos de 1940, o instrumento passa a ser utilizado em conjuntos de acompanhamento, principalmente do *bolero*. Em 1947, a inclusão da *tumbadora* na banda de jazz de Dizzy Gillespie – com o percussionista cubano Chano Pozo – deu uma projeção internacional ao instrumento, e a criação do que passou a ser chamado de *jazz afro-cubano*. Atualmente a *tumbadora* é utilizada em praticamente todos os conjuntos de música afro-cubana. (Definição do livro Contínuum John Shepper – inglês)

2.8.4 GUAXARACA (Colômbia):

FIGURA 31 - GUAXARACA



Fonte: <https://www.mercadolivre.com.br/guacharaca-musical-creaplast-sas-cor-marrom/p/MLB25923269>

Fabricado com materiais como madeira, bambú, metal ou plástico, e tendo sua construção muito semelhante fisicamente com a do *réco-réco* brasileiro, a *guaxaraca* é um instrumento tradicional colombiano que, assim como a *güira* da República Dominicana, também pertence à família dos idiofones percussivos, ou seja, em que o próprio corpo do instrumento se transforma automaticamente no produtor sonoro ao ser friccionado.

Assim como acontece com o *réco-réco*, a *guaxaraca* apresenta ranhuras em uma de suas superfícies, recurso este que, com o auxílio de uma espátula de metal ou vareta de madeira, produz a sua sonoridade característica. Seu tamanho pode variar entre trinta e sessenta centímetros, e seu corpo é um cilindro fino e comprido com uma espessura que pode ser facilmente fixada e presa pelos dedos dentro da palma de uma das mãos. Tendo sua técnica de execução bastante parecida

com a de outros instrumentos de raspagem – muito similar `a técnica do *réco-réco* brasileiro e da *güira* colombiana – o som produzido pela guaxaraca é bem agudo, penetrante e muito característico.

Existem três variações regionais de guaxaraca: a *guaxaraca vallenata*, típica da região do Magdalena; a *guaxaraca antioquenha*, da região da Antioquia; e a *guaxaraca costeña*, da região litorânea.

Utilizado como instrumento acompanhador e solista, a guaxaraca tem origens africanas e indígenas, e é muito utilizado em gêneros tradicionais como a *cumbia* e o *vallenato*, gêneros estes que podem ser incluídos dentro da música folclórica da Colômbia produzida por grupos de música tradicional (RODRIGUEZ, A. “Música Popular Colombiana”, terceira edição, 2005).

2.8.5 GÜIRO

FIGURA 32 - GÜIRO



Fonte: arquivo pessoal

Presente em toda a região caribenha, no Panamá e na América do Sul, o *güiro* é um idiofone percussivo de raspagem, e que é mundialmente utilizado em muitas formações musicais, principalmente em orquestras latinas, big bands e grupos de *salsa*. Quando o instrumento é tocado ritmicamente sua sonoridade arredondada se divide em muitos componentes e timbres. O instrumento é leve e seu tamanho lhe permite que seja facilmente manuseado. Geralmente o instrumento pode ser construído com cabaças de diferentes tamanhos e formatos, mas também são frequentes instrumentos feitos de madeira, metal ou bambu. Existem modelos industrializados que podem ser fabricados com peças de reposição, cascos de tatu, conchas, cascos de tartaruga, cascas de côco, ossos, ou qualquer outro recipiente

que possua uma lateral que possa ser raspada e produza a sonoridade desejada. Em algumas regiões da África e das Américas até garrafas de refrigerante podem ser utilizadas (PITRE-VÁSQUEZ, E. John Shepherd, 2003, pag 372,373 3 374).

Uma das laterais do instrumento apresenta ranhuras paralelas que possam ser raspadas por uma pequena vara, e que produzam uma sonoridade satisfatória. O nome mais comum do instrumento é *güiro*, mas também pode receber outras nomeclaturas em diferentes regiões: *guacharaca* (Colômbia); *güira* (República Dominicana – feita de metal e tocada com um garfo); *reco-reco* (Brasil); *guayo* ou *ralladera* (Cuba); *guayo*, *güiro*, *candungo*, *carracho* ou *guícharo* (Porto Rico). É um instrumento fundamental em grupos cubanos de *son* e *trova*, e em orquestras de *salsa*, onde ele é responsável por manter o pulso rítmico, e geralmente é tocado por um dos cantores da banda. No Panamá, a *churuca* ou *guáchara* possuem uma função importantíssima na condução do grupo que é conhecida como *Gallino*, ao lado do *alaúde*, da *mejoranera* e da percussão. É fabricado com uma cana resistente – ou com uma tibia de veado – e raspado por baquetas (PITRE-VÁSQUEZ, E. John Shepherd, 2003, pag 372, 373 e 374).

O percussionista responsável por tocar o *güiro* (o *güirero*), geralmente segura o instrumento com a mão esquerda e raspa com a direita. É comum que o instrumento seja raspado com um garfo, o que amplifica sua sonoridade.

Existem opiniões divergentes sobre o surgimento do *güiro*: se surgiu na África ou nas Américas. Alguns autores sustentam a hipótese de que o instrumento tenha origem *Bantu* (Congo). Não existe evidência que comprove que os índios americanos não possuíssem um instrumento equivalente ao *güiro* nas Américas. O que realmente importa é que esses instrumentos sempre tiveram um papel importante em inúmeros grupos populacionais, e que esses povos sempre consideraram o *güiro* como um elemento estético fundamental dentro de sua tradição musical (Idem, Ibidem).

Em Cuba, o *güiro* está presente em diferentes tipos de formações musicais e, em muitos casos, existe um músico responsável especialmente por sua execução. Em outros grupos o *güirero* também canta. Como instrumento de percussão o *güiro* exerce uma função fundamental e pode ser utilizado para iniciar uma canção.

Na África, existe um grande número de variantes do *güiro* que podem ser facilmente encontrados, e que utilizam diferentes tipos de materiais para sua fabricação. Güiros típicos das Antilhas foram encontrados em culturas da América do Norte como as culturas Zuni, Hopi e Maya (Idem, Ibidem).

Em Cuba, o *güiro*⁶⁵ é feito a partir de um galho da árvore *güira*. Um pedaço é extraído e escavado, onde são produzidas fissuras horizontais em uma de suas laterais com a intenção de se produzir uma boa sonoridade. Em alguns grupos de *son* é raspado de cima abaixo, sendo que cada raspada finaliza com dois toques curtos. Existiram muitos guireros cubanos famosos, entre eles Gustavo Tamayo, Osvaldo ‘Chiuaua’ Martinez, Francisco ‘Panchito’ Arbolaes e Rolando Valdes. É comum que guireros percutam a parte de trás do instrumento como se fosse uma *clave*. Existe uma tendência na música afro-cubana de utilizar o *güiro* para produzir texturas sonoras de alta qualidade em grandes orquestras ou outros tipos de grupos, inclusive improvisando de formas inusitadas com o instrumento (PITRE-VÁSQUEZ, E. John Shepherd, 2003, pag 372,373 e 374).

Na música popular cubana, o *güiro* está presente em várias formações instrumentais incluindo a *Charanguita*, a *Orquestra Típica*, e a *Charanga Francesa*, cada uma com sua organologia e seu tipo de sonoridade específica, mas onde o *güiro* está sempre presente (Idem, Ibidem).

O termo *güiro* também se relaciona com um tipo de música utilizado em cerimônias religiosas da Santeria cubana, e outros cultos Afro-cubanos – que podem utilizar compassos em 6/8 ou 12/8 – e que é tocado com três *chekerês*,⁶⁶ um *cencerro* e *tumbadoras* (Idem, Ibidem)

Ao lado do *acordeão* e da *tambora*, o *güiro* exerce um papel importante no trio que realiza o *merengue* da República Dominicana. Por sua vez, em Porto Rico ele é utilizado em grupos de *plena* ao lado de acordeão e pandeiro. O *güiro* (*guacharaca*) também é utilizado na Colômbia – na *cumbia* e no *vallenato* – ao lado de acordeão e *tumbadoras* (Idem, Ibidem).

Reco-reco é o nome dado ao *güiro* no Brasil. É encontrado em diferentes regiões e utilizado em festas folclóricas e na música popular da atualidade. Os instrumentos são feitos de vários materiais e diferentes formatos que dependem do que o fabricante tiver a seu dispor. Os tipos mais representativos são: o *reco-reco* da Aldeia de Carapicuíba, em São Paulo, provavelmente de origem indígena; *Casaco* do Espírito Santo, utilizado no Jongo; *reco-reco de mola* para samba, encontrado nas

⁶⁵ Que é chamado de *guayo* pelo nome dado por sua origem indígena *guyey* ou *guajey*.

⁶⁶ O *chekerê* se constitui por uma grande cabaça preenchida com sementes, e toda envolvida por uma rede com miçangas que, quando articuladas contra o corpo do instrumento, produzem uma sonoridade áspera.

escolas de samba paulistanas; e *reco-reco* do lutier Nadir Rovari. Também existem diferentes tipos de *reco-reco* em Sergipe, Pernambuco, Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo (Idem, Ibidem).

O *güiro* é um instrumento fundamental em orquestras de *salsa* de todas as partes do mundo, além dos grupos de *son cubano*. Musicos de vários períodos promoveram o instrumento, entre eles podem ser mencionados: Johnny Pacheco, Ismael Rivera, Guillermo Amores, Enrique Lazaga, Juliol Noroña e Ismael Quintana. Os gêneros que incluem o *güiro* são: *danzón*, *afro*, *chachachá*, *pachanga*, *songo*, *bomba*, *plena*, *merengue*, *Méringue haitiano*, *compas salsa* e *guajira* (Idem, Ibidem).

2.8.6 CUATRO (Venezuela e Porto Rico)

FIGURA 33 - CUATRO VENEZUELANO



Fonte: iStock Erik Gonzalez Garcia

Sendo um dos elementos paradigmáticos mais tradicionais e significativos dentro da cultura da Venezuela, e tendo sua origem nas músicas espanhola e indígena, o *cuatro* venezuelano é um instrumento de quatro cordas duplas – afinadas em oitavas; com o corpo fabricado em madeira – que pode ser *guayacán*, *cedro* ou *caoba*. A sua execução pode ser realizada com os dedos/unhas, ou através de plectro com palheta. Na Venezuela, os gêneros musicais que mais se utilizam do *cuatro* são a *waltz*, a *seis*, a música folclórica, e o *joropo*.

Existem basicamente quatro variações regionais de ‘*cuatro*’ que são: o ‘*cuatro* Andino’ (da região dos Andes); o ‘*cuatro* de Manati’ (da região de Manati); o ‘*cuatro* Llanero’ (da região de *Llanos*); e o ‘*cuatro* de Bordo’ (que é um instrumento de tamanho reduzido em relação aos instrumentos tradicionais).

Entre alguns grupos e cuatristas venezuelanos de renome e que podem ser mencionados estão Cheo Hurtado, Simón Díaz, Jorge Glem e Juan Luis Guerra; Grupo Madera; Orquestra Sinfônica da Venezuela; Conjunto Típico Juan Luís Diaz e Grupo Folclórico Universitário. (SANSÓ, J.F. "El Cuatro Venezolano" 1981).

FIGURA 34 - CUATRO PORTORIQUEÑO



Fonte: Wikimedia Commons / uso livre

Por sua vez, o Cuatro Porto-Riquenho é uma variante do instrumento de cordas tradicional venezuelano, mas que foi adaptado em Porto Rico. Muito semelhante ao seu correspondente na Venezuela, o ‘*cuatro*’ porto-riquenho também possui quatro cordas duplas afinadas em oitavas; o corpo do instrumento é fabricado em madeira; também se trata de um instrumento que pode ser tocado com os dedos/unhas, ou através de plectro com palhetas; e é utilizado nos gêneros musicais *jíbaro*, *seis* e na música folclórica.

Em Porto Rico o instrumento ‘*cuatro*’ existem basicamente três variações mais importantes: o *cuatro Jíbaro* (que é a versão mais tradicional); o *cuatro de Manatí* (que é o instrumento da região de Manatí); e o *cuatro de Bordo* (que é, como na Venezuela, um instrumento de tamanho reduzido).

Entre alguns grupos e *cuatristas* porto-riquenhos de renome e que podem ser mencionados estão Yo Montoro, Héctor Campos, Andrés Jiménez e Felipe Rodríguez; Conjunto Típico Juan Luis Díaz; Grupo Mapeyé; e Grupo Folclórico Universitario. (CASTILLO, O. 2003).

2.8.7 MARACAS

FIGURA 35 - MARACAS



Fonte: acervo pessoal

MARACAS – são parte integrante das seções rítmicas dos conjuntos latino-americanos. O tradicional trio de *son cubano* usa *três* (uma pequena guitarra com três conjuntos de cordas duplas), *violão* e *maracas*; o trio tradicional do venezuelano *joropo* usa *cuatro* (uma pequena guitarra com quatro cordas), *harpa* e *maracas*; o tradicional trio de *boleros* mexicanos usam *requinto* (um pequeno violão como o *cuatro*), violão e *maracas*; e o tradicional trio de música paraguaia usa *harpa*, *violão* e *maracas*. Existem várias formas de se tocar as *maracas*, dependendo do estilo musical (*mambo*, *bolero*, *son*, *guaracha*, entre outros) e do músico, sendo que, muitas

vezes, o toque das *maracas* é realizado pelo vocalista do grupo (o *sonero*). (PITRE-VÁSQUEZ, 2003, p.381-382).

Para o musicólogo Fernando Ortiz, a *maraca* é um dos instrumentos afro-cubanos mais típicos e significativos entre os que ele classifica como “sacuditivos” ou idiofones de sacudimento. Na precisa descrição de Ortiz sobre a *maraca* – feita em sua série de análises publicadas a respeito dos instrumentos utilizados na música afro-caribenha – esse instrumento consiste da casca oca e resistente de algum fruto preenchido por sementes, joaninhas, bolinhas ou corpúsculos de qualquer substância rígida. Essa cabaça possui um cabo afixado onde se possa segurar com firmeza para que, ao ser sacudido, os pequenos objetos em seu interior se entrem e percutam a casca do instrumento. (ORTIZ, F. 1995, p.5).

Embora seja utilizado como um instrumento unitário em muitas cerimônias religiosas pela América Latina e por todo o Caribe, a *maraca* é um chocalho que geralmente é tocado em pares. Geralmente feito de cabaças ou de couro costurado, o instrumento também pode ser fabricado com madeira, algum tipo de cano, casca de côco, metal ou plástico. Geralmente elas são preenchidas com sementes, ou outro material que produza uma boa sonoridade de chocalho. O estilo do fabricante e do instrumentista pode ser definido tanto pela qualidade do material utilizado quanto pela quantidade de sementes dentro da cabaça (PITRE-VÁSQUEZ, E. “John Shepherd, 2003, pág. 380, 381 e 382).

As *maracas* são consideradas como um instrumento fundamental dentro da música cubana, em grupos de *son*, *salsa*, *rumba*, *charanga* e *trova*, e são encontradas em bandas de qualquer parte do mundo que executem qualquer vertente de música latina. O instrumento pertence ao grupo de idiofones, geralmente são tocadas pelo cantor principal – ou pela segunda voz – e possuem a função metronômica de manter o pulso da música sobre os ritmos complexos realizados pelo conjunto. Em muitos casos a *maraca* também pode ser usada para dar início a uma música (Idem, Ibidem).

Cada uma das cabaças possui um cabo de madeira acoplado por onde o instrumento pode ser manuseado. Quando o percussionista agita o instrumento através de seus cabos, as sementes internas se chocam com as paredes das cabaças, produzindo aquela sonoridade rítmica e afiada, sonoridade esta que algumas culturas dizem ser uma imitação do chocalho da cobra cascavel. Geralmente uma das cabaças possui sua sonoridade um pouco mais grave que a outra, sendo que essa mais grave costumeiramente fica na mão esquerda (Idem, Ibidem).

O tamanho das *maracas* pode variar desde o similar a uma casca de ovo até o de uma grande maçã (ou até maiores). As *maracas* utilizadas no *joropo* venezuelano geralmente são bem pequeninas; as utilizadas para acompanhar o *bolero* sul-americano são de tamanho mediano; as utilizadas na *salsa* latina têm tamanho mediano para grande; e as utilizadas em marchas de carnaval geralmente são grandes. Essas diferenças de tamanho podem variar, portanto, de acordo com sua utilização, ou com o estilo do executante. Os timbres das *maracas* também podem variar bastante de acordo com o tipo de música a ser executada (Idem, Ibidem).

As *maracas* podem ser executadas de diferentes formas, sempre de acordo com os passos da dança, sendo que muitos executantes até dançam enquanto tocam. Em algumas situações, apenas uma maraca é tocada, sendo articulada de cima para baixo para produzir um ostinato constante. No ritual da Santeria cubana, por exemplo, apenas uma maraca é utilizada com ritmo regular ou irregular. Nas cerimônias de cura de xamãs femininos ‘*Araucarian/Mapuche*’ do Chile, apenas uma maraca solo, feita de cabaça, e geralmente coberta com tecido, é utilizada. O movimento também é realizado de cima para baixo, mas essas *maracas* também podem ser utilizadas alternativamente para produzirem um ritmo constante e de textura tímbrica poderosa (PITRE-VÁSQUEZ, E. “John Shepherd, 2003, pág. 380, 381 e 382).

A diferença de afinação entre os dois instrumentos é bastante comum na música afro-caribenha, sendo que a *maraca* da mão esquerda geralmente é a mais grave, como já foi mencionado. Essa *maraca* mais grave é utilizada para marcar o tempo fraco (no contra-tempo), ao passo que a *maraca* da mão direita é mais nítida e utilizada para marcar o tempo forte, além de realizar todas as ornamentações. As *maracas* constituem um instrumento limitado, e dependem da criatividade e da habilidade de seu executante para desenvolver ritmos sofisticados e passagens de grande complexidade técnica. Em música improvisada geralmente o maraquero pode exibir suas possibilidades virtuosísticas. A *maraca* geralmente tem uma posição central na música, posição esta que não deve jamais ser subestimada. No *joropo* venezuelano – geralmente tocado em ritmo ternário de 3/4 ou 6/8 – acredita-se que os virtuosos do instrumento criaram novos poli-ritmos originais. Um exemplo disso é Maximo B. Teppa (Idem, Ibidem).

Por todas as Américas, as *maracas* são um instrumento que tem sido utilizado há muito tempo. É possível que a fabricação desses instrumentos em regiões tropicais coincida com o uso do *totumo*, uma espécie de abóbora utilizada na fabricação de

cabaças de *maracas*. O instrumento desempenhou um papel fundamental em rituais religiosos de índios pré-colombianos que decoravam seus instrumentos com adornos como penas, incisões, cores variadas e até ornamentos em ouro. Desde muito tempo as *maracas* têm sido relacionadas a cerimônias religiosas (Idem, *Ibidem*).

No Brasil, a *maracá* ou *maracaxá* é derivada do instrumento utilizado por índios brasileiros *Tupi* em cerimônias religiosas, e denominado *mbara'ká*. É um instrumento análogo ao *sistrum* egípcio, o *saltério* Hebreu e o *órgão* cristão. Feito de uma abóbora contendo pequenas pedras e com cabos de madeira, o instrumento era decorado com penas de *guará* (um pássaro brasileiro), e em alguns casos, com cabelo humano. O som de um *maracá* feito de folhas de palmeira amarradas com cordas de fibras imita o som da cobra cascavél, enquanto que a outra, feita de cipós, tem pequenas pedras dentro. O *maracá* exerceu uma grande influência sobre a visão e imaginação dos ameríndios, e foi utilizada como apetrecho de guerra pelos índios *Tupí*. Outros instrumentos brasileiros que podem ser incluídos na mesma categoria são o *pau de chuva*, o *caxixi*, o *ganzá* e a *cabaça* (PITRE-VÁSQUEZ, E. "John Shepherd, 2003, pág. 380, 381 e 382).

A *maraca* foi um instrumento que desempenhou um papel tão importante e foi tão respeitado que, depois de receber a benção do *Pagé*⁶⁷ da tribo, ele era mantido em um tabernáculo e que só poderia ser retirado dali pelo *pajé*, sendo considerado como um instrumento de uso pessoal. Também chamado de *chocalho*, esse instrumento ainda é tocado pelo *pajé*. As sementes colocadas em seu interior são chamadas de "*contas de Nossa Senhora*". O *chocalho* também é utilizado como um brinquedo por crianças indígenas em aldeias brasileiras. Entre os índios da Amazônia o *maracá* representa uma espécie de ídolo feito de um crânio humano ôco encontrado. Outros têm o formato de jabutis, e são fabricados com lama cozida e que contém bolinhas do mesmo material em seu interior (Idem, *Ibidem*).

Por toda a América Latina, são utilizados diferentes tipos de *maracas* na realização de música popular. Na Colômbia, elas são utilizadas em grupos de *gaita* e de *cúmbia*; na região dos Andes são utilizadas pequenas *maracas* chamadas de *guapachos* em grupos de *chirimía*; nas planícies colombianas e venezuelanas, as *maracas* – que são conhecidas como '*clavellinas*' – são utilizadas para fazer o acompanhamento da música das planícies (*passajes*, *loropos*, entre outros

⁶⁷ Pessoa responsável pela condução do ritualismo mágico de determinada aldeia.

gêneros). No Paraguai, *maracas* feitas de uma fruta chamada *porrongo* são utilizadas em certos rituais realizados apenas por homens. No Panamá, ao se executar a *cumbia*, às vezes as *maracas* são substituídas por um instrumento chamado *zambumbia*, que é um cilindro ôco preenchido com sementes secas. Os índios *Cunas* (*Kantules*) utilizam uma *maraca* chamada *nasisi* (*sonajero*) para a realização de suas cerimônias religiosas. O executante articula o instrumento com a mão direita enquanto assopra tocando uma melodia no *kamu* (*flauta de pan*) com a mão esquerda. No México, *maracas* conhecidas como *sonajas* ou *ajacaxtli* têm sido tocadas desde períodos pré-colombianos. Em alguns locais no Haiti as *maracas* são chamadas de *asson*, enquanto que em regiões do Chile elas são conhecidas como *huada* (PITRE-VÁSQUEZ, E. “John Shepherd, 2003, pág. 380, 381 e 382).

Uma variação da *maraca* tradicional é utilizada durante o período de carnaval em países como Panamá, Martinica, Cartagena e Brasil. Ela é feita de metal ou madeira, com bolas nas duas extremidades do instrumento, preenchidas com sementes ou bolas de metal, e unidas por um cilindro de metal ou madeira. Essas *maracas* produzem um volume poderoso e permitem a realização de movimentos acrobáticos. Estes instrumentos geralmente são adornados com motivos alegres e cores bastante chamativas (PITRE-VÁSQUEZ, E. “John Shepherd, 2003, pág. 380, 381 e 382).

Em Cuba, os *erikundi* são os únicos instrumentos utilizados para o *carabali-efik* no culto Afro-cubano *Abakuá*. Esses instrumentos são cobertos com couro e são muito similares às *maracas*. Também são utilizados em pares, em grupos de música popular, especialmente na velha trova e antigos grupos de *son* em Havana, e podem demonstrar a fidelidade do intérprete ao culto *Abakuá*. No Haiti existe um instrumento similar conhecido como *chachá*. No Brasil, o *chekerê* – também conhecido como *agué* ou *aggbé* – é um instrumento utilizado para ritual *Yorubá*. Em Cuba e outros países, o *chekerê* também existe e é fabricado com uma cabaça grande coberta por uma rede de barbante cheia de nós e miçangas. Esse instrumento varia em tamanho, mas é geralmente grande e é preenchido por sementes que ajudam a produzir o som e o ritmo. O executante balança a cabaça enquanto a percute com a palma da mão. As miçangas e sementes vibram em tempos diferentes, criando assim uma sonoridade de dois toques. Isso produz um som alto, o que aumenta o poder do instrumento. O *chekerê* é usado em vários rituais Afro-Cubanos (Idem, Ibidem).

As *maracas* fazem parte oficialmente da seção rítmica de grupos de música Latino-Americana. O tradicional trio de *son* cubano utiliza o ‘três’, guitarra e *maracas*;

o também tradicional trio de *joropo* venezuelano usa o '*cuatro*', harpa e maracas; o tradicional trio de boleros mexicanos utiliza o *requinto*, guitarra e maracas; e o tradicional trio de música paraguaia utiliza harpa, guitarra e maracas (Idem, *Ibidem*).

Existem várias formas e técnicas de se tocar maracas, e essas técnicas dependem do estilo musical (*mambo, son, bolero, guaracha*, entre outros), sendo que geralmente essa atividade é relegada ao cantor e líder do grupo (Idem, *Ibidem*).

Grupos cubanos incorporam instrumentos tradicionais e europeus em seus grupos sem fazer distinção, incluindo maracas e bongôs. Esses instrumentos aparecem em inúmeros tipos de formações. Também existem alguns exemplos pontuais de aparições de *maracas* no repertório de música de câmara cubana. Compositores modernos também têm utilizado *maracas* em seus trabalhos (PITRE-VÁSQUEZ, E. "John Shepherd, 2003, pág. 380, 381 e 382).

Fabricantes de maracas tem promovido o instrumento pelo mundo. Entre as empresas artesanais que podem ser mencionadas estão a venezuelana 'Pan conm Queso', a colombiana 'El Piernas'. Das grandes empresas estão a Latin Percussion (LP), Afro Percussion e Meinl. Instrumentistas e cantores também promoveram as maracas pelo mundo em diferentes períodos. Entre eles podem ser mencionados Machito, Beny Moré, Rubén Blades, Pete 'El Conde' Rodriguez, Isaac Delgado, Pérez Prado, Hector Lavoie, Ismael Quintana e Adalberto Santiago. (Idem, *Ibidem*).

2.8.8 MARACAS DE METAL (Venezuela):

FIGURA 36 - MARACAS DE HIERRO VENEZUELANA



Fonte: info@kolberg.com

As tradicionais *maracas de metal* venezuelanas – ou *maracas de hierro*, como são conhecidas – constituem um instrumento de percussão fabricado com latão, alumínio ou aço, de formato esférico ou ovalado, com medidas que variam entre dez

e trinta centímetros, e que são preenchidas por objetos sólidos como pequenas pedras, sementes, pedaços de metal, caroços de frutas, etc, e que são os elementos responsáveis pela produção do som. Existem basicamente quatro tipos de maracas: a *Maraca de Hierro* (feita de aço); a *Maraca de Latón* (feita de latão); a *Maraca de Alumínio*; e a *Maraca eletrônica* moderna (RAMÓN Y RIVERA, L. F. 1951).

As *maracas de metal* são utilizadas em quatro tipos de situações: na música popular, em especial na *salsa* e no *merengue*; na música folclórica venezuelana, principalmente no *joropo*, na *waltz* e no '*seis*'; é também utilizado como instrumento solista ou de acompanhamento; e em grupos de música tradicional (RAMÓN Y RIVERA, L. F. 1951).

Quanto a sua técnica de execução, as *maracas de metal* utilizam basicamente três tipos de inflexões sonoras: a prática do '*rasgueado*' em que as mãos se 'arrastam' pelo ar; as alterações de dinâmicas e ritmos, que também constituem um elemento muito importante; e a movimentação ágil e em movimentações circulares de pulsos, mãos e braços (RAMÓN Y RIVERA, L. F. 1951).

Entre alguns artistas e grupos venezuelanos de renome que utilizam as *maracas de metal* e podem ser mencionados estão Juan Luis Guerra; Grupo Madera; Simón Díaz e Cheo Hurtado. Sobre os eventos em que podem ser observadas as *maracas de metal* estão a Festa do *Joropo*, o Carnaval de Caracas e o Festival de Música Tradicional Venezuelana (Museu da Música da Venezuela). (Idem, Ibidem).

2.8.9 BONGÔ

O *bongô* consiste em dois pequenos tambores, de medidas e sonoridades diferentes, unidos por uma haste de madeira. O *bongosero* geralmente toca sentado e prende o instrumento entre as pernas, percutindo a pele dos tambores com as mãos. O instrumento também pode ser suspenso por um suporte ou cavalete.

FIGURA 37 – BONGÔ



Fonte: acervo pessoal

Em Cuba foram rapidamente incorporados elementos rítmico-percussivos que, embora tivessem sua origem na execução de idiofones e membranofones tradicionais africanos, já tinham características próprias de instrumentos da organologia cubana. Provavelmente, os *bongôs* sejam os mais importantes desses instrumentos. Quando começaram a ser fabricados, eram dois tambores de couro pregados na madeira. Sua afinação era obtida aproximando-se o instrumento do fogo. Atualmente, a afinação é obtida através de ferragens e do acionamento de chaves como sistema de tensão.

O ostinato rítmico produzido pelos diversos timbres que o instrumento oferece é tradicionalmente conhecido como *martillo* e sua sonoridade forma o fundamento de diversos gêneros de música caribenha. Na verdade, atualmente, o *bongô* – assim como as *congas* – é utilizado em diversos estilos de música mundo afora, e em formações que vão desde pequenos combos até a música sinfônica de grandes formações orquestrais.

O *bongô* é um instrumento único que deve ser considerado como bi-membranofônico. Sim, são dois *bongôs* que se tocam juntos e, portanto, se trata de dois unimembranofones. São duas caixas abertas, emparelhadas paralelamente, unidas permanentemente entre si por uma pequena peça de madeira intermediária, e forradas com membranas que são percutidas pelo mesmo músico. (ORTIZ, 1995, p.8).

O musicólogo Argeliers León diz que com o *bongô* foram transferidos os ritmos característicos dos toques da música ancestral africana para Cuba. Ele atribui uma importância que vai além de sua função estritamente musical, ao se incluir esse instrumento nos grupos de *son* cubanos. A grande diferença é que o *bongô* se colocava em um plano sonoro mais agudo e estava mais de acordo com o padrão auditivo dos europeus (LEÓN, A. *Música Folklórica Cubana*, 1964).

O *bongô* também contribuiu com o *son* nas concepções de interpretação politémblica que podem ser obtidas a partir de suas inúmeras formas de execução. Os múltiplos timbres do *bongô* ajudaram a formar os modelos referenciais de música cubana. Provavelmente, o toque *martillo*, já mencionado acima, seja o mais conhecido. Sua riqueza é obtida pela forma como se distribuem os timbres e as alturas em um ostinato rítmico composto por oito sons, todos com a mesma duração. O *bongô* se desenvolveu com o complexo genérico ‘*son*’. No entanto, o instrumento ultrapassou esse limite e foi incorporado aos mais variados gêneros de música cubana. Atualmente, é utilizado em qualquer formação de música popular internacional, pelo jazz, pelo rock, pela salsa, pela música popular em geral, e até pela música erudita. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.46).

BONGÔ – deriva da mistura de culturas que ocorreu depois que colonos da Espanha trouxeram escravos africanos para as ilhas do Caribe para trabalhar em suas plantações. Esses escravos trouxeram consigo os tambores artesanais que faziam parte de sua música tradicional. A princípio, os espanhóis proprietários de plantações não usaram esses instrumentos em sua música “aristocrática” mas, com o tempo, começaram a incorporar aspectos da música africana, e a mistura de características espanholas e africanas se combinam para formar a música popular cubana. Os tambores de *bongô* – desenvolvidos na região do Oriente de Cuba pelos descendentes de escravizados africanos – fizeram parte dessa evolução. Os *bongôs* consistem em um par de pequenos tambores de madeira que são unidos por um pequeno bloco de madeira. Os tambores têm geralmente de cerca de 8" (20 cm) de altura, com cabeça de diâmetro de aproximadamente 8" (20 cm) e 10" (25 cm). Como as *congas*, os *bongôs* costumam ser fabricados com couro de bezerro e são tocados com as mãos. Versões anteriores desses tambores tinham as peles presas ao casco do tambor com tachas de metal. Eram afinados segurando-os sobre o fogo para que o calor aumentasse o tom. Versões modernas do *bongôs* têm estruturas de aço, são afinados por chaves e a pele pode ser feita de material sintético. (WACKER, 2003, p.351).

A palavra *bongô* indica sua procedência *bantu* e significa ‘*canoa*’ para vários povos da parte norte do Congo onde se empregam as mesmas raízes fonéticas para as palavras *tambor* e *canoa*. Nessa região, se utiliza o mesmo procedimento para a fabricação tanto do *bongô* quanto da *canoa*: a escavação do tronco de árvores com

o objetivo de torna-los ocas. Essa ambivalência se manteve em Cuba para designar um *tambor* e uma *canoa* nos finais do século XIX. Atualmente o nome *bongô* se aplica somente ao instrumento musical. (ORTIZ, F. 1952-1955, v.IV:433, 434).

A fabricação dos *bongôs* geralmente é feita artesanalmente pelos próprios músicos que fazem uso dos materiais mais diversos que têm ao seu alcance. Isso faz variar muito a matéria prima e o tamanho dos instrumentos produzidos. As caixas de ressonância são feitas de madeira que podem ser produzidas a partir de troncos de árvores ocas, ou de pequenos barris já inutilizados em que se aproveita exemplares de melhor qualidade.

Para as membranas geralmente são utilizados couro de bode, vaca, ovelha, carneiro. Também são utilizados – com menor frequência – couro de cavalo, veado, porco e gato. Posteriormente passou a ser utilizado o *nylon*, o polietileno, o pergaminho ou outro material sintético, principalmente no tambor mais agudo.

A afinação do *bongô* depende da forma de fixação da membrana ao corpo do instrumento. Quando a pele está pregada ao instrumento, a afinação se faz através de aquecimento, que pode ser realizado de diversas formas: espigas de milho incendiadas, fósforos, álcool, ou exposição ao sol. Quando a pele é afixada ao corpo do *bongô* através de um torniquete, a afinação se dá através de movimentos giratórios de chaves afixadas ao redor do corpo do instrumento. (LEYVA, M. F. 1986, pág. 414).

Para a execução do *bongô* geralmente o instrumentista se posiciona sentado no centro de uma cadeira, com uma leve inclinação para frente, os pés apoiados no chão, e as pernas dobradas em ângulo de 45 graus. Em instrumentos antigos, os dois tambores eram unidos por uma haste de madeira ou metal que podia ser apoiada sobre uma das coxas do executante. Em instrumentos modernos, por sua vez, os dois tambores são acoplados um ao outro por uma pequena haste de madeira. Nesse caso, os tambores são colocados entre as pernas do executante que, exercendo um movimento de pressão interna, sustenta o instrumento. O *bongô* também pode ser fixado a uma armação de metal, e executado com o instrumentista tocando em pé, de forma similar aos timbales. Existe também a possibilidade de se fixar o *bongô* à cintura do percussionista, o que permite caminhar durante toda a execução. (CEPEDA, A. 1985, pág. 417).

Quanto à forma de execução, existem várias técnicas que variam de um instrumentista para outro, em que sempre utilizam as falanges dos dedos de variadas formas, com a intensão de se variar dinâmicas, bem como de obter inúmeras

diferenciações timbrísticas. A membrana do instrumento também é percutida em diferentes regiões, com as mesmas intensões de se obter colorações diferenciadas.

Mesmo na execução mais comum do *bongô* em que inúmeras possibilidades de combinações de toques acontecem, cada um dos tambores possui seus toques específicos: no tambor maior – ‘*hembra*’ – acontece o golpe natural, no centro da pele na modalidade ‘*al aire*’, e o toque natural na direção da borda, também na forma livre ‘*al aire*’. No tambor menor – ‘*macho*’ – se utilizam toques naturais no centro e em direção à borda, ambos no modo ‘livre’, e o golpe ‘tapado’, sobre a área intermediária da membrana, na modalidade ‘pressionada’. Os toques característicos de cada tambor se combinam durante a interpretação com o objetivo de se obter grandes espectros sonoros. (PEREA, David. 1985, pág. 418).

O *bongô* é um instrumento vinculado à prática musical cubana tradicional nos contextos sociais mais diferenciados e heterogêneos, tanto no meio rural como no urbano. Ele é utilizado no acompanhamento de eventos dançantes e musicais cantados de caráter laico. Ele está presente na interpretação de *son*, *canción* e *punto guajiro*, sendo integrante dos conjuntos instrumentais que interpretam esse tipo de música, além dos *coros de clave*. Sua função musical é eminentemente rítmica nos grupos em que é incluído, e apresenta formas de execução diferentes de acordo com o gênero no qual esteja participando.

No conjunto instrumental utilizado para o *son*, *bolero* e *guaracha*, o *bongô* realiza um papel primordial de acompanhamento rítmico já mencionado anteriormente e denominado ‘*martillo*’. De acordo com Pitre-Vásquez, o ‘*martillo*’ rítmico realizado no *bongô* na música afro-caribenha foi transferido e também re-adaptado para o pandeiro na música brasileira.⁶⁸

Cumprida a parte de acompanhamento, o *bongô* também exerce um papel de instrumento que realiza improvisações de grande significado com o emprego de relações rítmicas e deslocamentos intencionais de acento métrico conectados a outros instrumentos do grupo. A função solista do *bongô* se relaciona direta e unicamente ao complexo genérico *son*, e não é utilizada em outros gêneros da música folclórico-popular cubana, podendo esta atuação ser alternada com a *tumbadora*. (OLIVA, A. V. C. 1985, pág. 419).

⁶⁸ Depoimento prestado em orientação por PITRE-VÁSQUEZ em 17/12/2025.

O *bongô* constitui uma síntese cubana de elementos estruturais organológicos e conceitos musicais próprios de várias culturas antecedentes, africanas e europeias, e que atuaram em diversos momentos – e por meios diferentes – contribuindo para a formação da cultura musical cubana.

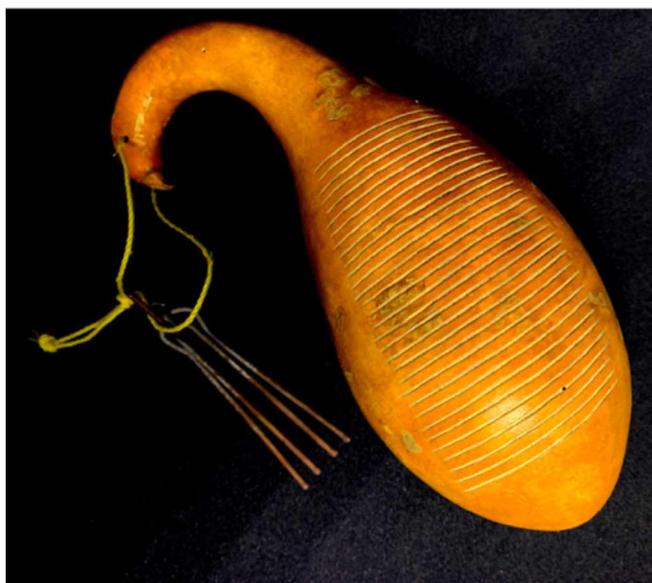
A dualidade de tambores em Cuba tem sua procedência primária no conceito estrutural dos tímpanos europeus utilizados para a execução de ópera italiana até meados do século XIX. Após esse período, seu uso passou a ser realizado nas bandas de música das principais cidades da ilha. Mesmo assim, Fernando Ortiz afirma que membranofones de diferentes culturas africanas – central e meridional – possuem elementos estruturais semelhantes ao *bongô*, e que utilizam dois tambores de tamanhos diferentes, e com caixas de ressonância recobertas por membranas de couro de animais. Existe um antecedente estrutural nos tambores ‘*ngoma*’ produzidos por indivíduos pertencentes ao conglomerado etnolinguístico *bantú* que, segundo a descrição histórica de muitos informantes, é de onde se origina o *bongô*. Exemplos que podem constituir os antecessores primários do *bongô* ainda estão presentes nas zonas mais orientais de Cuba. Desde suas origens o *bongô* esteve presente nos conjuntos que interpretavam o *son*, e que posteriormente se cristalizaram em sextetos e septetos. No princípio era utilizado apenas um tambor que podia ser colocado entre as pernas ou debaixo do braço. Posteriormente esse tipo de execução foi substituída pelo par de tambores e se estabeleceu em 1925. (OLIVARES, A. N. 1985, pág. 422).

No princípio, a fixação do par de bongôs era feita apenas pela pressão entre as pernas, mas sem nenhum elemento de união entre eles. Posteriormente foi adicionada uma correia que facilitava a sua execução, associada a uma pequena peça de madeira ou metal que unia os dois tambores (Idem, *Ibidem*).

Dentro da prática musical em Cuba, o período áureo de utilização do *bongô* só ocorreu nos finais da década 1930 porque o seu uso público foi proibido desde 1914 no governo do presidente Mario G. Menocal, até a derrubada de Gerardo Machado (1933), pelas autoridades governamentais por considerá-lo como um instrumento inferior e próprio dos negros. (ALICE, A. N. 1989, pág.422, 423).

2.8.10 CHURUCA (Panamá)

FIGURA 38 – CHURUCA



Fonte: Daniel E. Sánchez Q.

Pertencente à família dos idiofonos percussivos que, ao lado da *güira* dominicana, da *guaxaraca* colombiana ou do *güiro* cubano, são executados através da técnica de raspagem, a *churuca* é um instrumento característico do Panamá.

Construído com uma cabaça ôca, madeira ou bambú, a *churuca* possui um formato cilíndrico e alongado, e apresenta ranhuras em sua parte externa, que são os orifícios responsáveis pela produção do som. O instrumento é raspado por um tipo de baqueta especial, geralmente formado por grampos de arame ou vareta.

A *churuca* é utilizada como instrumento de acompanhamento – ou até mesmo de forma solista – em gêneros folclóricos panamenhos como o *calypso*, o *tamborito* e a *cumbia*. Assim como acontece com outros instrumentos semelhantes de outras regiões do Caribe, o instrumento tem origem africana e indígena. Existem basicamente três tipos de *churuca*: a de madeira (ou cabaça); a de bambú; a *churuca* eletrônica moderna.

As técnicas de articulação e execução da *churuca* obedecem basicamente a três princípios fundamentais: a prática de se arrastar a baqueta/arame conhecida como “*rasgueado*”; movimentos circulares e de grande velocidade; grandes variações dinâmicas e de ritmo.

Entre alguns artistas e grupos panamenhos de renome que utilizam o instrumento e podem ser mencionados estão Rubén Blades, Grupo Conjunto Folclórico Nacional, Osvaldo Ayala e Willie Colón. Alguns eventos em que a *churuca*

é utilizada encontram-se o Carnaval de Panamá, a Festa do *Tamborito*, e o Festival de Música Tradicional Panamenha⁶⁹.

2.8.11. TIMBALES (Pailas)

São dois tambores dispostos sobre um suporte, um ao lado do outro, e unidos por uma pequena haste. O instrumento faz parte da seção rítmica de grupos de *salsa* e música tradicional caribenha, principalmente em Cuba. São percutidos por duas baquetas de madeira – palitos – e sua técnica de execução se assemelha muito à técnica de caixa clara, ou tímpano da música tradicional europeia. Junto com os dois tambores, podem ser dispostos pratos, cowbells e blocos de madeira ou plástico. Muitos instrumentistas também utilizam um prato suspenso (crash) e um bumbo de bateria tocado com pedal de marcação.

FIGURA 39 – TIMBALES



Fonte: acervo pessoal

⁶⁹ (Informações obtidas em: FORD, R. “Música Popular Panamenha” / Instituto Nacional de Cultura de Panamá – site oficial)

FIGURA 40 - TIMBALES EM CÁSCARA



Fonte: acervo pessoal

Tradicionalmente também é utilizada em sua execução a parte lateral de metal dos instrumentos em determinadas seções da música – por exemplo, durante os solos de piano. Essa prática é conhecida como *cáscara*. Em instrumentos antigos, as membranas esticadas sobre os tambores eram feitas de pele de bezerro e afinadas com fogo. Em instrumentos modernos, as peles são, geralmente, feitas de material sintético e afinadas através de cravelhas dispostas ao redor do instrumento.

TIMBALES – também conhecidos como *pailitas cubanas*, *pailles* ou *timbaletas*, esse instrumento tem uma história rica que está intimamente ligada à colonização da ilha de Cuba pelos espanhóis. Como muitos outros instrumentos de percussão afro-caribenhos, esses tambores nasceram da fusão cultural que ocorreu quando os europeus se estabeleceram no Caribe e América do Sul e trouxeram negros escravizados da África para trabalhar em suas plantações. Como resultado da mistura gradual das culturas desses povos, aspectos de sua música mixados e desenvolvidos em um novo estilo com novos instrumentos. Os *timbales* foram um produto desse movimento social e fusão musical. Os *timbales* evoluíram dos primeiros tímpanos orquestrais que os espanhóis trouxeram com eles para Cuba – sendo que a palavra “*timbale*” é a tradução espanhola da palavra inglesa “*timpano*”. Os primeiros *timbales* assemelhavam-se muito aos tímpanos usados em orquestras barrocas e clássicas. Os *timbales* modernos geralmente consistem em dois tambores de latão ou aço, aproximadamente 13" e 14" (33 cm e 35 cm) de diâmetro, com uma pele esticada no topo de cada tambor e um fundo aberto. As peles são montadas em uma borda de aço, que é presa ao casco com parafusos de aço que são apertados com uma chave. *Timbales* modernos geralmente têm peles de plástico. Os tambores são comumente montados em um suporte, e o instrumentista toca em pé. Atualmente a configuração geralmente consiste de dois a quatro tambores, com *cowbells*, blocos de madeira e pratos montados junto com os *timbales*. Assim, no *timbale* moderno, os instrumentistas podem fornecer uma gama muito mais ampla de sons do que seus predecessores. (WACKER, 2003, p.401).

2.8.12 TAMBORES BATÁ

FIGURA 41 - TAMBORES BATÁ



Fonte: acervo pessoal

Os *tambores batá* constituem um grupo de três instrumentos, fixos e de tamanhos diferentes, unidos e executados por um mesmo instrumentista. O de menor tamanho recebe o nome de *Okónkolo*, o de tamanho intermediário é o *Itótele*, e o maior é o *Iyá*. São instrumentos cônicos, com as duas extremidades abertas e cobertas por couro animal, sendo que uma abertura é maior do que a outra. É um instrumento religioso utilizado fundamentalmente em rituais sagrados da Santeria Cubana e em cerimônias da religião africana *Iorubá*, na Nigéria. As Santerias de outros países caribenhos como Porto Rico e Haiti também fazem uso de sua rica sonoridade. Acredita-se que o instrumento tenha cerca de 500 anos, e que possua muitas diferenças – físicas e de significação – de uma região para outra. Para os cubanos os tambores batá são entidades ‘vivas’, de extrema complexidade, e considerados como os instrumentos mais importantes de todo o naipe da percussão. (ORTIZ, F. 1995, p.5)

O fato de não ser um instrumento imprescindível para a *salsa* ou para o *jazz latino* – foco de análise do presente trabalho – e o tamanho e abrangência de sua complexidade organológica, faz com que a pesquisa a seu respeito fuja do escopo do presente estudo, e necessite de uma investigação criteriosa, particular e muito aprofundada a seu respeito.

2.8.13. BOTIJA e MARÍMBULA

A *botija* e a *marímbula* preenchem as sonoridades na região grave. As *botijas* eram nada mais que vasos de barro utilizados para transportar azeite. Abria-se um buraco lateral e, para obter variações de alturas, cobria-se e descobria-se sua abertura natural com a mão. O músico produzia sílabas com a entonação desejada usando o corpo da *botija* como caixa de ressonância para amplificar esses sons.

FIGURA 42 – BOTIJA



Fonte: acervo pessoal

FIGURA 43.– MARÍMBULA



Fonte: acervo pessoal

Já a *marímbula* era feita de uma grande caixa de madeira, construída a partir do mesmo princípio acústico dos idiofones conhecidos como *sanzas* – antecedentes

africanos provenientes das culturas *bantu*. Em uma das laterais da caixa, se afixavam duas bases de sustentação dispostas sobre um orifício na madeira. Nessas bases de sustentação, eram presas lâminas metálicas que, beliscadas pelos dedos dos executantes, produziam o som do instrumento.

Para realizar a afinação, o instrumentista afrouxava ou apertava a sustentação das lâminas fazendo, assim, com que o respectivo tamanho de cada uma delas produzisse o tom desejado. Para sua execução, o instrumentista geralmente sentava sobre o instrumento e, em uma leve inclinação do corpo, pulsava as lâminas metálicas. Criando uma linha de baixo que se movia entre a tônica, a dominante e a subdominante, a função da *botija* e da *marímbula* era promover uma estrutura harmônica que sustentasse as linhas melódicas superiores do *son*. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.45). Segundo o etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz, existem inúmeros tipos de *marímbulas* em Cuba:

[...] sobre os exemplares de *marímbulas* encontradas em Cuba, são muito numerosas e não obedecem a regras fixas quanto a sua morfologia. Cada músico a constrói do seu jeito e de acordo com seu próprio gosto. No entanto, o que prevalece em quase todos os casos é o tipo de caixa de ressonância cúbica. (ORTIZ, 1995, p.8).

A chegada do instrumental tradicionalmente utilizado pelos grupos de *son* aos meios urbanos modificou e enriqueceu muito as possibilidades timbrísticas dessas formações. As *marímbulas* e as *botijas* foram substituídas pelo contrabaixo acústico, que passou a ser executado como instrumento de plectro, sem a utilização do arco. Posteriormente, o contrabaixo acústico também foi substituído pelo baixo elétrico amplificado. (ALÉN RODRÍGUEZ, O. 1992, p.46).

O *septeto de son* – primeiro formato instrumental sonero característico dos meios urbanos – foi cristalizado com a chegada dos *sextetos de son* vindos das zonas rurais e com a adição de um sétimo instrumento, o trompete. As características mais importantes do trompete foram a realização de contracantos e a utilização da surdina. O trompete abriu caminho para que, posteriormente, fossem utilizados outros instrumentos de sopro na interpretação do *son*. O gênero passou a ser executado pelas antigas *charangas francesas* nos centros urbanos. Elas eram conhecidas como “*orquestras típicas*” e formadas por um piano, quatro violinos, duas flautas, um contrabaixo, os *timbales* e as *claves*. Posteriormente, foram adicionadas também as

tumbadoras, a bateria, um violoncelo e, mais tarde, o baixo elétrico, o órgão, o piano elétrico e o sintetizador. (Idem, 1992, p.47)

2.8.14 A MARIMBA AFRICANA: *balafon e timbila*⁷⁰

FIGURA 44 - BALAFON



Fonte: acervo pessoal

FIGURA 45 - TIMBILA



Fonte: acervo pessoal

A marimba africana foi um instrumento fundamental no surgimento do *tumbao* da música cubana e, por essa razão, é importante que a investigação se atenha a suas características físicas, técnicas e históricas. Em pleno século XXI, é possível afirmar que a *marimba* e os demais teclados percussivos já fazem parte do quadro

⁷⁰ Artigo em anexo.

organológico da música de praticamente todos os países latino-americanos. (BRENNER, 2009).

É relevante mencionar que, na África e nas Américas, existe toda uma simbologia em relação à utilização do instrumento, bem como finalidades distintas em cada um dos lugares específicos (LIMA, 2018). Apesar de os teclados percussivos de origem africana não terem se transformado em uma tradição na música da ilha de Cuba – da mesma forma como ocorreu em outros países caribenhos e da América Central, como, por exemplo, México, Guatemala, Honduras e Equador – as movimentações harmônicas, rítmicas e melódicas, bem como todos os tipos de toques, rulos, modos, escalas e as técnicas de execução que os africanos utilizavam nesses instrumentos em seus locais de origem, associados a toda a gama de influências europeias – notadamente a espanhola, com seu alaúde e demais instrumentos de corda pulsada herdados da tradição muçulmana – deram origem ao que, atualmente, se conhece como o *tumbao*.⁷¹ É importante salientar que, em um primeiro momento – imitando a sonoridade das marimbas africanas – esses *tumbaos* eram realizados apenas pelo ‘três’ – característica marcante de complexos genéricos tradicionais que ainda se mantêm vivos na ilha de Cuba, como o *son* cubano ou o *punto guajiro*. Ao longo do tempo, esses acompanhamentos rítmicos/melódicos passaram, gradualmente, a ser realizados prioritariamente pelo piano, pela guitarra ou pelo violão e se tornaram uma característica imprescindível de inúmeros gêneros musicais que constituem o jazz latino, a *salsa* caribenha e a atual *timba* cubana.

A *marimba*, na região do Oceano Pacífico ao Sul da Colômbia e ao Norte do Equador, era tida como um símbolo da música negra (*marimba de chonta*). A separação de classes sociais entre a elite descendente de espanhóis e a população negra e ameríndia gerou uma “caça às bruxas”, sendo a *marimba* um dos principais alvos dessa violência. Uma prática que se tornou comum na época descreve sacerdotes que apareciam de surpresa para averiguar se existiam *marimbas* na casa. Quando encontrados, os instrumentos eram confiscados, queimados e jogados nos rios. O padre Manuel Maria Mira era conhecido como um exterminador de *marimbas*. (GUTIERREZ, 2015, p.4). Fazendo-se uma suposição, uma “caça às bruxas” semelhante pode ter ocorrido em Cuba e, talvez, seja esse um dos motivos pelos quais a *marimba* não tenha se tornado um instrumento tradicional de

⁷¹ PITRE-VÁSQUEZ, E. informação obtida em aula com o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

sua música. Dessa forma, o ‘tres’ cubano poderia ter se tornado um substituto perfeito e que não incomodava as elites espanholas colonizadoras.

A influência das *marimbas* africanas no desenvolvimento dos *tumbaos* afro-cubanos pode ter ocorrido de diferentes formas. Existem dois tipos de instrumentos tradicionais africanos que, durante os séculos da diáspora negra, podem ter influenciado diretamente a fabricação de *marimbas* de cabaças semelhantes no continente americano, em particular na costa colombiana e equatoriana, em países da América Central e nas ilhas do Caribe: são os idiofones de teclas de madeira conhecidos como *balafons* e *timbilas*. (GARFIAS, 1983, p. 203).

Embora todos esses tipos de instrumento sejam chamados de *marimba* – tanto o colombiano/equatoriano quanto o centro-americano, o mexicano e o brasileiro – existem diferenças estruturais significativas entre eles, diferenças estas que chegam a fazer com que sejam classificados dentro de famílias ou grupos distintos. Na verdade, existe uma grande variedade de tipos de instrumentos conhecidos como *marimbas* espalhados por todo o México, por países da América Central e da América do Sul, regiões distantes umas das outras e que desenvolveram suas tradições de forma independente. A hipótese mais provável é a de que todos esses instrumentos americanos tenham tido uma origem única – os *balafons* e as *timbilas* africanas. (LEMUS, 2016, p.12).

O *balafon* é considerado um instrumento sagrado pelos africanos e representa um símbolo de liberdade e união entre toda a comunidade Mandinga. (BORDAS, 2001). As origens deste povo vêm de várias regiões da África subsaariana: Mali, Guiné, Guiné-Bissau, Libéria, Gâmbia, Costa do Marfim, Senegal, Serra Leoa, Mauritânia, Burquina Fasso e Níger. O instrumento se assemelha a um xilofone e mede, aproximadamente, um metro e meio de comprimento em que, sobre um cavalete fixo, são dispostas vinte teclas de madeira cortadas com precisão em diferentes tamanhos e afinadas individualmente. Abaixo de cada uma dessas teclas são afixadas cabaças que funcionam como verdadeiros tubos ressonadores. Afinado em cima de uma escala pentatônica⁷², o instrumento é um idiofone diatônico percutido por um par de baquetas com cabeças acolchoadas com lã, couro, borracha, ou outro material. (HORNBOSTEL, 1914).

⁷² Escala de cinco tons.

A sonoridade em ostinato rítmico/melódico de uma orquestra de *balafons*, seguramente, pode ser considerada um ancestral bem próximo das sonoridades repetitivas de um *tumbao* afro-cubano. No exemplo apresentado a seguir, além dos teclados, é interessante observar também a técnica de se tocar um tambor com duas baquetas, sendo que a mão esquerda percute o couro do instrumento, enquanto a mão direita percute a lateral metálica de seu suporte. Esse tipo de técnica africana influenciou a forma de se tocar os *timbales* (*pailas*) afro-cubanos em passagens em que é utilizada a técnica já mencionada e conhecida como *cáscara*.



Orquestra de balafon

Por sua vez, a *timbila* é um instrumento de percussão tradicional das comunidades *chopes*, que vivem na província de Inhambane, ao Sul de Moçambique. Sendo muito semelhante a um xilofone, a *timbila* é construída em variados tamanhos e formatos. Seu teclado é feito de placas de madeira e seus tubos ressonadores são de cascas de frutos silvestres. As principais diferenças entre as *timbilas* e os *balafons* consistem, principalmente, no tamanho e na afinação de suas teclas. Muito tradicionais na região, as orquestras de *timbilas* são formações orquestrais constituídas por grupos que variam entre cinco a 30 instrumentos de tamanhos e tessituras diferentes. (UNESCO, 2005). A sonoridade em ostinato rítmico/melódico produzida por uma orquestra de *timbilas* moçambicanas seguramente também pode ser considerada – assim como a sonoridade produzida por uma orquestra de *balafons* – um ancestral bem próximo das sonoridades repetitivas, hipnóticas e vigorosas de um *tumbao* afro-cubano.

Diferentemente dos *balafons*, as *timbilas* são instrumentos afinados de forma muito precisa, construídos com uma madeira chamada *mwenje*, que leva aproximadamente 50 anos para atingir a idade ideal de utilização. Essa madeira é muito resistente e ressoante e, por essa razão, é muito procurada. Em vez de cabaças, como ocorre nos *balafons*, os tubos ressonadores das *timbilas* são feitos de cascas de *massalas*⁷³, que são encaixadas e coladas firmemente a cada tecla com cera de abelha. Além disso, essa casca de *massala* é toda lambuzada com óleo de *nkuso*,

⁷³ Fruta silvestre muito doce.

que confere um zumbido anasalado e característico do instrumento. Esse zumbido é complementado por uma membrana de couro de boi ou morcego, afixada dentro da casca da fruta. (UNESCO, 2005).

As tradicionais orquestras de *timbila* são formadas por professores e alunos de todas as idades. As atividades são sempre muito prolíficas e novas composições são realizadas, anualmente, para serem executadas em casamentos e outros tipos de eventos. Os ritmos são complexos e as mãos trabalham de forma independente, sendo que a mão direita faz uma figura completamente diferente da esquerda. As apresentações duram cerca de uma hora e existem músicas voltadas ao grupo completo ou para um solista individual, sendo frequente a alternância de andamentos. Junto da música da *timbila*, também existem as danças realizadas na frente da orquestra por grupos de dois a até 12 dançarinos. (Idem, Ibidem).

Todas as apresentações de *timbila* apresentam um *m'zeno*⁷⁴. Os textos desses *m'zenos* possuem um caráter sarcástico e bem-humorado, e funcionam como registros de eventos internos da comunidade e questões que atingem a sociedade contemporânea.



Orquestra de timbilas – Inhambane, Moçambique

O etnomusicólogo africano Kwabena Nketia faz uma extensa classificação com diversos tipos de instrumentos de teclado percussivos (xilofones e marimbas) existentes em diferentes regiões do continente africano e os separa em três grupos principais: xilofones de caixa, xilofones de teclas livres e xilofones de ressonadores independentes, como mostra a seguinte classificação. (MORENO, 2019, p.37).

⁷⁴ Canção solene em que os músicos tocam um ritmo lento e os dançarinos apenas acompanham.

TABELA 2 - CLASSIFICAÇÃO DOS DIVERSOS TIPOS DE INSTRUMENTOS DE TECLADOS PERCUSSIVOS AFRICANOS

Grupo	Tipo	Instrumentos	
Xilofones de caixa	Uma série de teclas montadas em uma caixa de ressonância, como um pote, caixa, manjedoura ou panela de barro.	1. <i>Mbila</i> ; 2. <i>Mbilamutondo</i> ; 3. <i>Rongo</i> ; 4. <i>Rimba</i> ; 5. <i>Jebaa</i> ; 6. <i>Jegara</i> ; 7. <i>Jele</i> ; 8. <i>Jegele</i> ; 9. <i>Djegele</i> ;	10. <i>Jabo</i> ; 11. <i>Zimbila</i> ; 12. <i>Blaholé</i> ; 13. <i>Gbo</i> ; 14. <i>Gonoe</i> ; 15. <i>Oto</i> ; 16. <i>Rimba</i> ; 17. <i>Akadinda</i> .
Xilofones de teclas livres	As teclas são colocadas sobre duas bases de tronco de bananeira e fixadas por estacas cravadas nessas bases, entre as teclas.	1. <i>Amadinda</i> ; 2. <i>Dzil</i> ; 3. <i>Elong</i> ; 4. <i>Ambira</i> ; 5. <i>Kalana</i> ; 6. <i>Ilimba</i> ; 7. <i>Baza</i> ; 8. <i>Dimba</i> ;	9. <i>Madimba</i> ; 10. <i>Dujimbadwa</i> ; 11. <i>Jimbadwapakachi</i> ; 12. <i>Dujimbadwamukuma</i> ; 13. <i>Doso</i> ; 14. <i>Serimba</i> ; 15. <i>Zangora</i> .
Xilofones de ressonadores independentes	Consistem em teclas montadas em uma moldura de madeira, sob a qual são colocados ressonadores de cabaça.	1. <i>Marimba</i> ; 2. <i>Madimba</i> ; 3. <i>Valimba</i> ; 4. <i>Kundu</i> ; 5. <i>Kpaninga</i> ; 6. <i>Kpnombo</i> ; 7. <i>Dipela</i> ; 8. <i>Mbila</i> ;	9. <i>Bukonjo</i> ; 10. <i>Silimba</i> ; 11. <i>Pon</i> ; 12. <i>Dyomoro</i> ; 13. <i>Timbila</i> ; 14. <i>Bala</i> (executante de <i>balafom</i>); 15. <i>Balangui</i> .

Fonte: Moreno, I (2019).

O povo africano trouxe para as Américas todo o seu rico patrimônio cultural, incluindo a tradição musical e os instrumentos de percussão melódica, as *marimbas* africanas. Tudo leva a crer que escravos oriundos de aldeias africanas que faziam uso de *balafons* ou *timbilas* na música de seus locais de origem tenham trazido seus conceitos e suas tradições para os novos territórios no continente americano. Eles teriam readaptado a construção de seus instrumentos aos materiais e artefatos

necessários – a que tinham acesso – encontrados nas colônias para produzir instrumentos similares. (LEMUS, 2016, p.12).

Essa hipótese também é sustentada pelo pesquisador mexicano Israel Moreno, que afirma existirem fontes escritas e iconográficas de que, quando a diáspora africana teve início, já existiam instrumentos do tipo xilofone no continente africano, e que a vinda de escravizados africanos para a América trouxe com eles o conhecimento da identidade de suas culturas e, conseqüentemente, sua música e a utilização desses instrumentos que vieram a se transformar nas tradicionais *marimbas* das Américas. (MORENO, 2019, p.36).

Todos esses significativos elementos – físicos, históricos e técnico/musicais – encontrados nos antigos instrumentos de teclado percussivos africanos são particularidades importantes e que, trazidas na mente e no imaginário dos negros escravizados para a região do Caribe e para o continente americano, durante os quatro séculos de diáspora e escravidão, foram readaptadas para instrumentos produzidos no Novo Mundo. No caso, o fato importante é que toda essa epistemologia trazida da África certamente contribuiu decisivamente para o surgimento e o desenvolvimento da música caribenha e latino-americana, em particular com os *tumbaos* da música de Cuba e Porto Rico.

É conhecido como “desafricanização” o processo pelo qual se retiram de um determinado tema ou indivíduo os conteúdos que o identificam como de origem africana. Por sua vez, a desafricanização da Diáspora é o processo psicológico e cultural de desconstrução da identidade dos africanos e seus descendentes dispersos pelo mundo. A atividade escravagista nas Américas tinha como principal estratégia fazer com que os povos negros capturados esquecessem totalmente sua condição de africanos de forma rápida e assumissem a de “escravos” subalternos. O objetivo principal era que não entrassem em um estado depressivo conhecido como *banzo*⁷⁵, além de prevenir fugas e rebeliões. (LOPES, 2004, p.973).

O processo de desafricanização começava já na África, com conversões forçadas, cruéis e humilhantes ao cristianismo, antes do embarque. Seguia-se a adoção compulsória do nome cristão, bem como do sobrenome do dono, o que representava, para o africano, uma verdadeira e trágica amputação da

⁷⁵ Banzo é um estado psicopatológico, espécie de nostalgia, com depressão profunda, quase sempre fatal, em que caíam alguns africanos escravizados nas Américas. O termo tem origem ou no *quicon gombanzu* (“pensamento”, “lembrança”) ou no *quimbundo mbonzo* (“saudade”, “paixão”, “mágoa”).

hereditariedade familiar. A desafricanização da Diáspora era e continua sendo um processo desagregador, que se estende também a manifestações culturais de toda ordem, seja na religiosidade ou na música. (Idem, p.974).

No caso de Cuba, todo o cruel processo de desafricanização se soma ao processo de colonização e povoamento da ilha por parte do império espanhol, que extinguiu todos os aborígenes que lá habitavam e que impunha suas tradições aos escravizados e ao povo colonizado. Essa somatória de elementos e tradições culturais – espanholas e africanas – certamente foi decisiva na formação dos complexos genéricos musicais cubanos e, mais especificamente, no aparecimento dos *tumbaos* característicos de sua música (MUKUNA, K.W. 2008, p.160).

O pesquisador africano Kasadi Wa Mukuna em seu texto *Sobre a busca da verdade na Etnomusicologia*, menciona o professor de música africana Meki Nzewi, que comprovou o ponto central da teoria da refletividade, na qual “a música espelha elementos do contexto no qual foi produzida; e esses elementos também fornecem sua análise contextual”. (Idem, *Ibidem*).

O objeto central no estudo da etnomusicologia é entender o porquê de a música de determinada cultura ser da maneira que é, e esse é o motivo da grande importância de uma análise contextual eficiente. Tomando como paradigma conceitual o ponto de vista de Mukuna e Nzewi, essa etapa do presente estudo busca fornecer subsídios que comprovem a existência concreta de elementos africanos na música das Américas – no caso, a presença de elementos musicais característicos da música das orquestras de *timbilas* e *balafons* – especificamente nos *tumbaos* tradicionais da música afro-caribenha.

De acordo com depoimento em aula do prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez – como já foi mencionado anteriormente – o surgimento da figuração rítmico/harmônica conhecida como *tumbao* afro-cubano, teve sua origem no material sonoro produzido pelos instrumentos africanos de teclas (as *timbilas*⁷⁶ e *balafons*⁷⁷) e de cordas (as *koras*⁷⁸) trazidos para o Novo Mundo pelo tráfico escravagista. Essa figuração primeiramente era realizada pelas *marímbulas*, posteriormente pelo ‘três’ cubano e, com o passar do tempo, também pelo piano.

⁷⁶ Xilofone originário de Moçambique.

⁷⁷ Xilofone originário da África sub-saariana.

⁷⁸ Instrumento musical de cordas africano que tem sua origem em países da África Ocidental como Senegal, Guiné, Gâmbia e Mali.

Existe um fator diferencial interessante entre a origem dessas duas famílias de instrumentos. A primeira, a família dos instrumentos de cordas, tem sua origem na África Islâmica Oriental, ao passo que a família dos instrumentos de teclas tem sua origem na África *Bantu*, mais para a região do Ocidente. Pitre-Vásquez menciona o pesquisador africano Kazadí Wa Mukuna que afirma em seus estudos que na África existem dois grandes grupos etnolinguísticos: o grupo *sudanês*, que tem matrizes islâmicas, e o grupo *bantu* que tem matrizes originalmente africanas/negras.

São duas culturas muito diferentes, cada uma com seus próprios instrumentos, com sua própria forma de se expressar. Assim, dos dois tipos de *montunos* que chegaram a Cuba pela escravidão, um teve relação com os instrumentos de cordas sudaneses, e o outro com os instrumentos de teclado percussivos subsaarianos.

2.8.15 'TRÊS' – instrumento identitário cubano

FIGURA 46 – 'TRÊS'



Fonte: acervo pessoal

A alternância de versos e estribilho na música afro-caribenha sempre foi, desde o princípio, acompanhada pela guitarra e pela bandurria. Mais tarde, foi adicionado o '*três*' ao grupo instrumental, a variante organológica da guitarra em Cuba. Ao longo do tempo, o '*três*' se transformou em um instrumento típico da música praticada na ilha. A sonoridade característica desse instrumento tem uma identidade muito própria, muito peculiar, e que marca profundamente a música

tradicional de Cuba, em particular o *son cubano* (COOPAT, Carmen Maria Sáenz, Instrumentos de la Música Folclórico-Popular de Cuba, Vol.2, 1997, pág. 467 a 477).

O *'três'* é utilizado para preencher os espaços vazios dando respostas contrapontísticas que completem a melodia. Mesmo que praticamente não sejam utilizados acordes em sua execução, o *'três'* produz frases rítmicas responsáveis por fornecer todo o alicerce e a base harmônica que sustenta as melodias e os improvisos dos gêneros mais significativos da música cubana (Idem, Ibidem).

O *'três'* é um cordofone que possui diferentes variantes morfológicas definidas pela forma da caixa e por seus ângulos superiores: forma acinturada com ângulos retos, com ângulos retos arredondados, forma de oito, de terceira, forma de pico, forma de estrela e forma ovular. Possui uma abertura circular na tampa e na parte anterior do braço, o mastro se assemelha a um diapasão com 17 trastes. O braço termina em um cabeçote onde se encontram as seis chaves de afinação para suas respectivas cordas agrupadas em três grupos de cordas duplas que são tensionadas desde a base até o cabeçote com chaves do instrumento. Podem existir instrumentos com três cordas simples, ou três ordens de cordas triplas. O *'três'* é um instrumento tipicamente cubano, sendo que não existem referências a respeito de sua utilização em nenhuma outra parte da América Hispânica (Idem, Ibidem).

A construção artesanal do *'três'* é bastante demorada e é realizada por artesãos de formação autodidata, mesmo que tenham surgido luthiers conhecidos.

As diferentes partes do instrumento são construídas com madeiras específicas, entre elas o pinho branco, o cedro, a majagua, o ébano, a caoba, entre outras, cada uma com suas especificações (Idem, Ibidem).

Para a execução do *'três'* o músico geralmente se posiciona em pé, com o instrumento inclinado de forma oblíqua sobre o peito. O *'três'* pode ser pendurado no pescoço com uma correia de couro, o que facilita a liberdade de movimento de braços. Também pode ser executado sentado, na mesma posição que um violonista, apoiando a cintura do instrumento sobre a perna esquerda, com o pé sobre um banquinho, e a perna direita apoiando a base do instrumento (COOPAT, Carmen Maria Sáenz, Instrumentos de la Música Folclórico-Popular de Cuba, Vol.2, 1997, pág. 467 a 477).

O braço do instrumento se apoia na palma da mão esquerda que serve como suporte a base do dedo indicador e do polegar. A extensão das cordas sobre o espelho se modifica com as pressões dos dedos restantes. As cordas são pulsadas com a mão direita. O antebraço direito se apoia ligeiramente sobre a caixa de ressonância

deixando a mão direita livre para tocar as cordas do 'três' a partir de um ligeiro movimento de munheca, e que pode ser descendente, ascendente, ou uma combinação de ambos (Idem, Ibidem).

As cordas são pulsadas a partir de um plectro, que pode ser produzido através de uma palheta, unha, pena, canudo, ou inúmeras outras possibilidades de apetrechos que o interprete segura com os dedos indicador e polegar da sua mão direita. A técnica principal se baseia em três movimentos básicos principais: *punteado*, *rayado* e *alza-púa* (Idem, Ibidem).

O *punteado* tem particularidades rítmicas que evidenciam tanto a herança dos cordofones de *punteado* hispânicos, quanto uma forma de execução própria de instrumentos africanos da mesma categoria. Estes três tipos de toques são realizados através de uma combinação de alternâncias de movimentos diretos e indiretos, de cima para baixo e de baixo para cima. A técnica do instrumento exige do instrumentista o domínio de todos esses movimentos. O virtuosismo do tresero consiste exatamente em fornecer estabilidade, diversidade rítmica, e obter riqueza melódica e de improvisação (Idem, Ibidem).

O 'três' é um instrumento típico do *son*. Sua função musical em grupos de *son cubano* não se limita ao pontilhamento melódico, mas ele também desempenha um papel importante no campo harmônico e rítmico da música. Para tanto, o instrumentista torna-se um fator importante para a interação e complementação entre os demais instrumentos do conjunto (Idem, Ibidem).

No conjunto instrumental de *son* o 'três' determina o começo da música, os floreados, e o acompanhamento. Mantém uma função melódico-improvisatória que geralmente se alterna com a guitarra, e que exige uma grande destreza por parte do instrumentista, porque essas improvisações exigem passagens de grande velocidade de virtuosismo. Essa função melódica se combina com a função rítmico-harmônica conhecida popularmente como *rayado*, na qual os blocos de acordes são realizados de forma arpejada. Dentro do conjunto de *son* aparecem ativamente todas as variantes de *son* ou suas espécies genéricas como o *changüí*, o *suco-suco*, o *son montuno*, o *nengón* e as *guarachas* (COOPAT, Carmen Maria Sáenz, Instrumentos de la Música Folclórico-Popular de Cuba, Vol.2, 1997, pág. 467 a 477).

Existem modelos estáveis de acompanhamento de *sons* e *montunos*, típicos de diversas zonas do país. Esses modelos rítmico-melódicos se conhecem como *tumbaos*. Existem alguns *tumbaos* tradicionais de ampla difusão, e outros que

caracterizam a execução e servem como “assinatura pessoal” de alguns treseros conhecidos. Os *tumbaos* são utilizados geralmente para acompanhar improvisações de um cantor que interpreta *quartelas* alternadamente com um *estribilho* (Idem, *Ibidem*).

O ‘*três*’ tem função de condução, de sustentação, de guia sintático e de “*descarga*”, facilitando o clímax em tipos de *son* como o *changui*. No *suco-suco*, o instrumento faz um pontilhado que se mantém como ostinato contínuo. Nas *guarachas*, a função do ‘*três*’ é de base harmônica (Idem, *Ibidem*).

A ampliação dos repertórios dos grupos de *son* modernos fez com que o ‘*três*’ passasse a participar em formas de afinação e execução que são características de todos os tipos de *son*, da *guaracha*, do *bolero*, e do *punto guajiro*. Neste último (*punto*) o instrumento atualmente exerce uma função fundamental, assumindo o papel de instrumento acompanhador e solista, geralmente exercido pelo *alaúde*, e passagens virtuosísticas nos interlúdios em décimas, nos quais realiza contrapontos e sustentações harmônicas para o canto sem métrica fixa, tipo de atuação que é característica do *punto libre* (Idem, *Ibidem*).

No estilo de *punto fijo*, o ‘*três*’ apenas desempenha a função de sustentar um desenho rítmico, melódico e harmônico cheio de síncopas e que se mantém como ostinato sem muitas variações (Idem, *Ibidem*).

A maneira de se tocar ‘*três*’ evoluiu durante a primeira metade do século XX. A forma mais tradicional de se tocar o ‘*três*’ foi como se ele fosse o instrumento acompanhador de um trovador fazendo seus montunos, quartelas e décimas de forma solitária. Nesta fase ainda não se escutava um desenvolvimento harmônico no acompanhamento, que consistia apenas em alguns floreios rítmicos fragmentados. É evidente que o ‘*três*’ possui heranças de instrumentos de corda trazidos da Espanha. No entanto, ele é considerado fundamentalmente como um instrumento cubano por excelência, tanto na morfologia de sua caixa de ressonância, quanto na sua técnica de execução. Além desse aspecto físico e técnico, também se soma sua função de acompanhador harmônico (Idem, *Ibidem*).

As funções rítmicas e timbrísticas se tornaram características fundamentais para o desenvolvimento dos instrumentos de cordas em Cuba: o baixo sincopado antecipado, fragmentações e deslocamentos de acentos e toques graves na caixa de ressonância (COOPAT, Carmen Maria Sáenz, Instrumentos de la Música Folclórico-Popular de Cuba, Vol.2, 1997, pág. 467 a 477).

Embora existam hipóteses de que o *'três'* tenha origens europeias medievais, muitos estudiosos do *son* acreditam que seu surgimento tenha ocorrido na região oriental do país, e que tenha sido trazido para a região central da ilha por trabalhadores das zonas de plantação de cana de açúcar e tabaco, e soldados do Exército Permanente que já realizavam seus *montunos* com o *'três'*. Deve ser mencionado também o relato de certos informantes de que em algumas áreas rurais de Pinar del Rio e Havana, também foram encontradas formas muito antigas de se fazer *montunos* muito primitivos e similares aos orientais (Idem, *Ibidem*).

A partir dos anos de 1940 o *'três'* atingiu um grande desenvolvimento dentro da música popular profissional. Mesmo que a as suas técnicas de execução e construção tenham sido transmitidas sempre de forma oral e baseada no conhecimento de seus praticantes, alguns instrumentistas que foram incluídos em orquestras de baile e conjuntos de musica campesina chegaram a atingir grandes níveis de virtuosismo técnico e harmônico com o instrumento, principalmente nas passagens de improvisação solista. É nesse momento que se torna importante a figura de Arsênio Rodriguez (Idem, *Ibidem*).

Em 1927, o músico Félix Guerrero editou o primeiro *"Método original e fácil para aprender a tocar el 'três' em breves lecciones"*. Mesmo que bem elementar, esse método serviu como motivação para o estabelecimento do estudo acadêmico do instrumento em Cuba desde 1990, e a elaboração do *"Método de três"*, realizado por Efraim Amador e Doris Oropesa, no qual – a partir de materiais folclóricos e tradicionais – se abordam progressivamente as suas dificuldades técnicas e interpretativas. A partir dos finais da década de 1980, o instrumento também passou a ser incluído no repertório sinfônico, sendo que lhe foram escritas obras solo e concertos para *'três'* e grande orquestra. A partir de tempos mais recentes, o instrumento também tem sido incluído esporadicamente em grupos de música de câmara (Idem, *Ibidem*).

A seguir alguns depoimentos de treseros e alaudistas cubanos muito experientes, de gerações e regiões diferentes, e que trazem informações importantes a respeito de particularidades estilísticas, da história, da construção, da técnica e da execução do instrumento.

2.8.15.1 LADY LAURA VALDEZ

FIGURA 47 – FOTO LADY LAURA VALDEZ



El Manisero – Cubanitas Musicales

Segundo a alaudista cubana Lady Laura Valdez, o formato da guitarra trazida pelos espanhóis inspirou a construção do *'três'* cubano. No entanto, além do instrumento produzido em Cuba possuir um corpo um pouco menor, ao invés de seis cordas independentes, ele era constituído por três pares de cordas duplas (o som e sua oitava correspondente). O *'três'* fornecia a harmonia em uma região aguda e, através de linhas contrapontísticas, complementava a linha melódica produzida pelo cantor. Esses contrapontos, geralmente, eram realizados em intervalos de terças e sextas. A principal função musical do *'três'* era, portanto, fornecer acompanhamento rítmico-melódico para a voz principal ou fazer improvisações em momentos específicos da música.⁷⁹

⁷⁹ Informações obtidas em aula particular com a alaudista cubana Lady Laura Valdez em 2021. A alaudista cubana Lady Laura reside e atua em Nova Iorque, ao lado da contrabaixista Mayelin Velásquez, também cubana, com quem forma o duo de *salsa* e música latina *"Cubanitas Musicales"*.

2.8.15.2 EFRAÍN AMADOR

FIGURA 48 – FOTO EFRAÍN AMADOR



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=B-KH6FE4ehM&t=164s> – acessado em 15/01/2025

Antecedentes Históricos del Tres cubano - Efraín Amador

O 'três' é considerado o instrumento nacional cubano. Segundo depoimento do *tresero* Efraim Amador, o verdadeiro ancestral do 'três' cubano é a guitarra renascentista europeia. O instrumento nasceu junto com o gênero *son cubano*, sendo dele indissociável. Sua função é realizar linhas melódicas e rítmicas que acompanham a melodia principal, sendo que o instrumento geralmente não toca acordes. Essas linhas são realizadas em terças ou sextas paralelas à melodia principal. Para Amador, o instrumento pode ter se desenvolvido – ao lado da guitarra renascentista – a partir de outros instrumentos de três cordas: a *cítara*, a *bandurria* e a *cuítra*. O 'três' é afinado na disposição de primeira inversão da tríade de um acorde de Dó Maior: Sol (G4 e G3), Dó (C4 e C3) e Mi (E4 e E3). Atualmente, essa afinação pode ser transposta para Ré Maior, obedecendo, exatamente, à mesma disposição de primeira inversão em tríade.

O 'três' cubano é um instrumento que deriva da guitarra do Renascimento espanhol, introduzida em Cuba na segunda viagem de Cristóvão Colombo. Isso se sabe pelas crônicas do Padre Las Casas. Mas por que se pode afirmar que o 'três' se origina em Cuba e que é o único cordofone de toda a família da guitarra que nasce na ilha? Por distintas razões que Amador analisa brevemente.

Parece que, no momento em que os espanhóis chegaram, na segunda viagem de Cristóvão Colombo, trouxeram vários instrumentos que existiam na época na Península Ibérica, como, por exemplo, a *bandurria* e a *guitarra* – que, nesse momento, tinha quatro ordens de cordas, sendo a quarta afinada na oitava, a terceira em uníssono, a segunda em uníssono e a primeira, na sensível. Amador questiona também: por que afirmar isso e não pensar que o ‘três’ pode ter sido derivado de outro instrumento que tenha vindo com os conquistadores e que tivesse três cordas?

Nessa época – e antes do “descobrimento” – existiam, na Espanha, vários instrumentos de três cordas, como, por exemplo, a *cítara*, um instrumento de três cordas duplas que servia para acompanhar a poesia *galega*; existia outro instrumento norte-africano, a *cuítra*, também de três ordens de cordas tocadas com plectro – palheta – ou espinho, e que era também chamada guitarra *mourisca*, ou a própria *bandurria* espanhola, que já estava formada desde a Idade Média, mas que, nos séculos 15 e 16, só tinha três ordens de cordas. Poderia ter sido qualquer um desses instrumentos (o ancestral do ‘três’).

Em uma análise mais profunda de suas funções, da afinação e da morfologia, se supõe que o ‘três’ deriva de uma guitarra que se afinava da mesma forma que se afina o ‘três’ atualmente: uma tríade maior em primeira inversão – Sol, Dó, Mi – e que tinha mais uma corda – um Lá, uma quarta justa acima. Essa era a afinação que a *guitarra* tinha no Renascimento.

Desde que esse instrumento entrou em Cuba, começou a ser manuseado pelos *criollos*, escravizados que vão entrando a partir de 1500, e pela população *aborígene*, de quem, no plano da música, não restou nada. Sobrou apenas um ritmo na zona de Guantánamo, o *kiribá* que, pela sua fonética, parece identificar-se com o *araguaco*, o antigo idioma que falavam os *aborígenes* cubanos. No entanto, sobre a música, não se pode afirmar que o *kiribá* seja a original.

Os maus-tratos a que foram submetidos os *aborígenes* e os africanos, entre 1500 e 1600, originaram o que passou a ser conhecido como *palenques*, espécie de acampamentos onde se escondiam os fugitivos na zona oriental, principalmente na zona de Guantánamo, fugindo dos jagunços dos espanhóis donos de terras. Logicamente, é muito provável que tenham levado esse instrumento e que, em algum momento, ele tenha sido tocado, na versão com quatro ordens de cordas: a primeira simples e as outras duplas – seguramente, a que mais se arrebetava era a primeira.

Eram cordas de tripa. E também existiam esses instrumentos de três cordas – a *cítara*, a *bandurria*, a *cuítra* ou algum outro instrumento que pode ter vindo e que fez os instrumentistas se darem conta de que com três cordas poderia ser feita a mínima expressão de um acorde.⁸⁰ Assim, com o passar dos anos, esse encordoamento e essa afinação se estabeleceram. Essa é uma pequena primeira demonstração de que a afinação do ‘três’ atual se corresponde com a afinação dessa antiga guitarra.

Infelizmente, não existem documentos – e nem sequer pinturas – que demonstrem, documentalmente, o momento em que surge o instrumento. É possível supor, por analogia com o mesmo que se passou em alguns países da América Latina por onde essa antiga guitarra seguiu “viajando”, dando origem ao famoso *tiple* colombiano, o *cuatro* na Venezuela – que tem a mesma afinação e que todos os músicos aceitam que tenha vindo da guitarra.

Segundo Amador, esse nascimento do ‘três’ tem uma importância tremenda para a cultura e a música cubanas. Os africanos – que traziam seus tambores – já tinham o hábito de fazer o que hoje em dia se chama *tumbao*, ou seja, uma célula rítmica estável para acompanhar o canto e a dança. No instrumento melódico, esse ritmo estável e sincopado que acompanha uma melodia recebeu esse nome de *tumbao*, e originou os primeiros ritmos antigos no ‘três’. Essa é uma das convicções que se tem de que o ‘três’ surgiu nessa época porque, atualmente, a base do *son* – o gênero mais importante e identitário na cultura cubana – nasceu com o ‘três’, na região guantanamera. Derivado de todos os movimentos musicais dos africanos, dos *aborígenes* e dos *criollos*, surgiram espécies anteriores, como o *nengón* e o *kiribá* – procedente dos *aborígenes* – o *changüi* e todos esses gêneros, que vão formar o complexo genérico conhecido como *son*.

Possivelmente, o *son* tenha se definido ao final do século XVIII e primeira metade do século XIX. Amador faz essa afirmação baseado em referências que existem, documentos dos *mambisses* dizendo que eles faziam festas nos seus acampamentos em que o ‘três’ fazia o acompanhamento. Assim, já se falava no ‘três’ e já se falava no *son*, porque faziam ‘sones’. Depois, existe um documento importante de Muguércia – a quem recorre e cita Hélio Orovio (1981) em seu *Dicionário da Música* – que diz que pelas ruas de Santiago de Cuba, por volta de 1892, andava Nenê Manfugaz, com um ‘três’, feito de madeira de caixa de bacalhau e cordas de *currican*

⁸⁰ Um acorde se forma com três notas.

encerado. O documento dizia que o *'três'* era muito rústico e tocava sons primitivos, de muito antes de 1892. Portanto, eram sons primitivos tocados no *'três'*. Existe também outra referência, da Manígua, onde também, na guerra de 1868, na metade do século XIX, já se tocam *sons* ao *'três'*, o que comprova que, nesse momento, já existia essa tradição, o que significa que isso já vinha desde várias décadas atrás, possivelmente desde o final do século XVIII. Nessa época, o ritmo já estava consolidado como tal, derivado de elementos africanos, *criollos*, espanhóis, etc. Amador acredita que esses seriam alguns aspectos para se considerar que não cabe dúvida de que foi a partir da guitarra do Renascimento que surgiu o *'três'*.

Outro momento importante no desenvolvimento do instrumento foi que o *'três'* sempre se associou, nessa época – final do século 19, princípio do século 20 – fundamentalmente, com o *son* e seu desenvolvimento. Já se sabe que, a partir de 1920, surgem os sextetos e os septetos onde o *son* viaja do oriente até Havana. Desde antes, já se tocava o *son* com uma guitarra, maraca e um cantor, talvez desde o final do século XIX. Existe outra data importante: 1909. Nesse ano, Urfe incorpora o *son* como um *montuno* no final do *danzón El Bombim de Barreto*. Possivelmente, desde 1909, o *son* começa a chegar em Havana e assim começa um grande desenvolvimento: as casas de discos começam a crescer e vender muito, começa a existir uma grande atividade fonográfica com muitas gravações de discos de *son*, os primeiros conjuntos passam a viajar para Nova Iorque e para Porto Rico. Amador diz ter conhecido Isaac Oviedo, que era o *tresero* mais importante de Matanzas na primeira metade do século – o primeiro entre os grandes *treseros*, que tocava em seus sextetos e septetos.



Isaac Oviedo e Papi Oviedo

Nesse momento, o *'três'* já era tão importante na música cubana que Félix Guerrero, o “pai” diretor de orquestra muito conhecido, violinista, guitarrista e uma pessoa com muitas inquietudes pedagógicas, escreveu um pequeno método chamado “*Método para aprender el três*” em que, em 1927, se publicam as primeiras peças para o *'três'*. Era uma obra de apenas sete páginas. Amador (2018) menciona

o ditado que diz que “uma gaivota sozinha não faz verão”. Essa pequena obra não foi suficiente para ser incorporada aos conservatórios ou para que fossem sistematizados os estudos acadêmicos. Mesmo assim, foi um passo adiante na preocupação com a importância que tinha o instrumento e que se ensinasse sua técnica e sua música nas escolas. Como registro formal de sistema metodológico, este é o primeiro antecedente que se tem na história.

Depois, surgiram grandes figuras que elevaram a técnica e conduziram ao auge, com o instrumento dentro da cultura musical cubana. Nesses *sextetos* e *septetos*, chegou o “cego maravilhoso” chamado Arsenio Rodríguez que, já na década de 1940, incorpora novos instrumentos e cria o que se chama *conjunto*, onde o ‘três’, assim como nos *sextetos* e *septetos*, era o instrumento-guia: o que conduzia o *tumbao*, o que dava a entrada. Era o instrumento fundamental dos grupos musicais. Esse aspecto também é muito importante porque, como instrumento-guia, o ‘três’ dava “um seio sonoro” para a música cubana – em especial ao *son* – pois as pessoas, quando ouviam as primeiras introduções, já identificavam o *son* e essa sonoridade característica do ‘três’, que era muito importante.



Arsenio Rodríguez – Mi Chinita Me Boto

A partir desse momento, começam a acontecer fatos significativos. Termina, por exemplo, a era do cinema mudo e se inicia o cinema sonoro. Assim, pela via acidental dos filmes, começa chegar a música de Gershwin e outros grandes compositores norte-americanos com uma harmonia nova e interessante e que, por sua vez, era influenciada por Claude Debussy, o compositor francês mais importante do Impressionismo, cuja música chega aos Estados Unidos e causa uma grande renovação entre os músicos populares. Eles começam a adicionar à sua música as sonoridades dessas novas influências – especialmente Gershwin, que foi a figura mais importante e compôs, além de muitas canções, a famosa *Rhapsody in Blue*. Essas novas sonoridades passam a chegar com os filmes aos *treseros* – que, por sua vez, entram em contato com aqueles acordes com sétima,

sétima diminuta com nona e décima terceira, passando, assim, a incorporar esses tipos de acordes aos seus encadeamentos no ‘três’ e na guitarra.

Nos anos 1940, surge outra grande figura: El Niño Rivera que, certamente, é o primeiro *tresero* cubano que teve estudos acadêmicos de orquestração e de instrumentação, e que podia escrever sua música e fazer seus próprios arranjos para o conjunto. El Niño era seguidor do conjunto criado por Arsenio. O mais importante é que ele foi o primeiro que escutava essas harmonias complicadas e as adaptava ao ‘três’. Para fazer isso, ele se viu obrigado a – em algum momento – colocar quatro notas nos acordes. Essa foi uma criação muito interessante de El Niño Rivera, a nova sonoridade de quatro notas em três cordas.



El Niño Rivera – Un tres com filin

Todos esses adventos deram um grande avanço ao instrumento e, assim, teve início seu desenvolvimento empírico, com experiências individuais importantes, com uma técnica totalmente empírica em todos os grandes *treseros*. No Oriente, tinha o famoso Tito La Tamble, *changuisero*, *sonero*, a figura mais importante desde essa época até quase o final do século 20, que continuava gravando música. Tito foi o expoente mais importante da música autóctona da região oriental, principalmente do *changüi*. É claro que ele também tocava o *son*, o *nengón* e qualquer coisa no ‘três’, porque tinha um grande desenvolvimento técnico.



Chito Latamblat – Tres Cubano – El Changüi

Era impossível precisar a quantidade de *sextetos*, *septetos*, *conjuntos* e movimentos que existiam utilizando o ‘três’ cubano. Era um número muito grande. No entanto, Amador (2018) acredita que Isaac Oviedo, Arsenio Rodríguez,

El Niño Rivera e Tito La Tamble são os expoentes mais significativos no instrumento e que fazem os aportes fundamentais da primeira metade do século XX.

Infelizmente, na sequência, durante a década de 1960, depois do triunfo da Revolução, a guitarra elétrica penetrou com muita força nos conjuntos, sobretudo influenciada pela música dos Beatles. A juventude preferia ouvir a guitarra elétrica. O único que manteve o 'três' no conjunto foi Chapotín.



Chapottin All Stars – Yo si como candela (son montuno)

Até a década de 1970, quando surge o movimento da Nova Trova e os grandes grupos como, por exemplo, *Mayojuacan*, *Moncada* e *Manguaré*, começa-se a utilizar o 'três' junto com outros instrumentos latino-americanos de palheta ou espinho. Esses conjuntos tiveram um grande auge tocando o 'três' com outros instrumentos latino-americanos. No entanto, o 'três' começou a prevalecer, especialmente em alguns jovens desse momento que revitalizaram seu uso, que estava um pouco esquecido na década anterior.

Nesse momento surgem as figuras de Pancho Amat como “*El Manguadé*”, Efrain Rios, Kooto e uma grande quantidade de jovens muito talentosos sendo que muitos deles começam a estudar música. Alguns estudam guitarra, como Pancho e Rios, e chegam a tocar a guitarra elétrica muito bem. Todos esses jovens são a continuidade histórica dessa técnica – que nasceu empírica – e a levaram a um grau de desenvolvimento tão alto com o instrumento que fizeram com que ele nunca perdesse a preferência do povo. O 'três' é o instrumento ícone que revela com mais força a identidade nacional cubana.

A partir das leis da dialética⁸¹, Amador (2018) afirma que se produzem mudanças qualitativas e quantitativas. A quantidade de elementos novos que surgem aporta uma nova qualidade ao instrumento e à música, e prepara as condições

⁸¹ O choque de opiniões contrárias pela busca da verdade, e que coloca princípios teóricos ou fenômenos empíricos em situação de oposição.

históricas para que esse instrumento passe a ter uma nova sonoridade, em um nível muito mais elevado. Aconteceu o que se chama – em filosofia dialética – um salto de qualidade. Amador acredita que todos esses jovens ocupam um lugar muito importante. Todavia, a figura de Pancho Amat foi, indiscutivelmente, talvez a mais importante de todas: ele recebeu muitas condecorações e reconhecimento dentro e fora de Cuba como *tresero*, músico, compositor, arranjador, etc.

A guitarra sempre esteve unida a esse movimento, desde a *Velha Trova*, a *Nova Trova* e toda a música popular cubana. Existia outro movimento paralelo, que se conhece como *Escola Cubana de Guitarra*, nascido das mãos e da pedagogia do maestro Isaac Nicola, que contou com a colaboração fundamental de Léo Brawer e de outros alunos importantes dessa época. Essa corrente musical criou uma metodologia, uma forma de falar com o cubano através da guitarra, e preparou os outros jovens guitarristas daquela época – alunos de Nicola – dando uma ideia de como esse instrumento é o mais importante representante da cultura musical cubana, porque nele se gera o *son* e o que os musicólogos denominaram complexo genérico do *son*. Quando esse termo é utilizado, está se falando de todas as espécies anteriores, sendo os mais significativos o *nengón*, o *kiribá*, o *changüi*, a *guaracha* e o *suco-suco*, entre outros.

Unindo a epistemologia já existente, há uma injustiça social instrumental, porque também deve ser mencionado o *alaúde*, protagonista fundamental do complexo do *punto guajiro* cubano. São os dois instrumentos mais importantes – o *'três'* nasceu em Cuba e o *alaúde* foi adotado, sendo uma derivação da *bandurria* espanhola – que não se estudavam nos conservatórios e nem se escrevia sua música. Não se tinha dado o lugar que esses instrumentos mereciam. Por essa razão, Efraim Amador e sua família, de 1983 até 1989, se deram a incumbência de estabelecer os métodos e fazer as investigações necessárias. Por fim, em 1989, foram criados os estudos acadêmicos de *'três'* e de *alaúde* na Escola Nacional de Arte, como uma resposta acadêmica e cultural que se produz graças à qualidade educacional que a Revolução trouxe para o povo cubano, que preparou e deu as condições objetivas e subjetivas para que isso acontecesse.



Barbarito Torres (alaúde cubano) – Toca esse laud

Tomando a experiência dessas grandes figuras da música popular nessa técnica empírica, Amador com sua família e parceiros fundaram a primeira cátedra de estudos, em 1989, e continuam trabalhando nisso. Como já estava criado desde 1977 o Instituto Superior de Arte, quando os estudantes terminavam o nível médio, procuravam seguir aprofundando seus estudos, trabalhando muito intensamente para conseguir obter, em 1998, a licenciatura no Instituto Superior de Arte, atualmente chamado Universidade das Artes.

Outra coisa muito interessante é que foi criado um festival de guitarra em 1982 e os alunos também queriam criar seu festival. Amador incentivou a criação do *Festival Plectro Havana*, em que os alunos podiam mostrar seu talento, e os estudos alcançados. Continuaram acontecendo outros fatos importantes e, assim, estava criada uma situação favorável, que oferecia condições mínimas para que crianças já pudessem começar a estudar seus instrumentos desde tenra idade.

No ano de 2009, depois de quatro anos de trabalho burocrático, Amador conseguiu ter os métodos, os planos e programas e, na escola Cuba Canada de Kibikan, antiga província de Havana – hoje Mayabeque – se criou a primeira escola de nível elementar de *três* e de *alaúde*. A instituição seguiu funcionando e depois se transferiu para Antônio los Baños, onde se criou uma nova escola, a concepção Paulita, onde também se estudam esses dois instrumentos em nível elementar.

Amador acredita que todas as autoridades culturais – tanto do Centro Nacional de Atividades Artísticas (Cenear) como do Ministério da Cultura, que também se dedica à educação – e que todos os dirigentes cubanos compreenderam que é necessário divulgar a iniciativa, já divulgada por muitas províncias, por todo o país, sendo que já estava fundada a escola de nível médio. Assim, agora, os cubanos estão criando condições de instaurar o sistema educacional em nível elementar.

Para finalizar, o sistema passou a contar com nível elementar, médio e superior, além de um festival desses instrumentos. Este é um breve depoimento de um *expert* no assunto, Dr. Efraim Amador. Para aprofundar o tema, seria necessário

um curso de longa duração, pois ele constitui uma das mais belas riquezas cubanas, sendo considerado como o instrumento nacional, patrimônio da cultura de Cuba.

2.8.15.3 PANCHO AMAT

FIGURA 49 – Foto Pancho Amat



De acordo com o instrumentista virtuoso Pancho Amat (2017), o ‘tres’ cubano teve sua origem na segunda metade do século XIX e é considerado o “cordófono” nacional. É um instrumento que nasceu em Cuba a partir da fusão de duas culturas que contribuíram notavelmente com seu surgimento: a cultura hispânica, que veio da Europa – o formato do instrumento é muito semelhante ao dos instrumentos trazidos pelos espanhóis – e a sonoridade rítmica, absorvida da música que veio da África.

O ‘tres’ é um instrumento de grande importância na cultura nacional cubana. Nasceu íntima e simultaneamente ligado ao *son*, sendo possível afirmar que esse gênero não existiria sem o ‘tres’ e vice-versa. No entanto, depois desse surgimento, o ‘tres’ passou a ser incluído em inúmeros outros gêneros musicais cubanos. O instrumento passou a fazer parte de grupos tradicionais de *bolero*, de *trova*, de *son* e de *rumba*, entre outros gêneros, tanto nos estilos praticados no Oriente como nos praticados no Ocidente.

Recentemente, o ‘tres’ também se conectou com a música dançante, com a música de concerto, com o *feeling*, e com o mundo do *jazz*. É um instrumento tão importante na música cubana que, quando o ‘tres’ não está presente – principalmente

na música dançante – alguém “fala por ele”. Nessa afirmação, Amat (2017) se refere ao piano, que, em algum momento, passou a substituir o ‘três’ nas orquestras de baile durante os anos 1930 e 1940.⁸² A principal função do piano era fazer as tradicionais marcações de *tumbaos*. De forma resumida, o ‘três’ é um instrumento com “rosto” europeu, com uma linguagem originalmente africana, e cuja mistura criou uma música e um novo instrumento cubano.

O ‘três’ recebeu esse nome exatamente porque tem três pares de cordas, sendo que o seu encordoamento pode variar. Existem instrumentistas que gostam de afinar as cordas mais agudas em oitavas – Amat, particularmente, as utiliza em uníssono. Normalmente, as duas cordas centrais são afinadas em uníssono, mas existem casos de *treseros* que as afinam em oitavas, principalmente se estão tocando sozinhos, porque a corda afinada em oitava grave no centro faz com que o acompanhamento fique mais redondo. Amat (2017) afirma que todos os *treseros* utilizam afinação em oitavas nas duas cordas mais graves.

A afinação do ‘três’, geralmente, é feita sobre a tríade de um acorde maior. Os primeiros ‘três’ de que se tem notícia eram instrumentos pequenos, construídos no campo de forma bem rudimentar, e eram afinados em primeira inversão do acorde de Ré Maior – La, Ré, Fá sustenido. Depois, foi muito comum a utilização de uma guitarra velha convertida em ‘três’. No entanto, como a guitarra tinha um tamanho bem maior, as cordas de ‘três’ não alcançavam o comprimento do cabo, o que fazia com que arrebatassem. Existiam duas alternativas como solução para esse problema: ou colocavam uma braçadeira bem rudimentar no braço da guitarra, para diminuir seu comprimento, ou baixavam um tom na afinação do instrumento. Esse fato levou o ‘três’ a ser afinado na tonalidade de Dó Maior.

A afinação do ‘três’ era feita em tom maior porque o instrumento nasceu com o *son* e, por tradição, o *son* é uma música festiva e alegre. Como se sabe, as tonalidades maiores são mais “alegres” do que as tonalidades menores. Existem algumas outras afinações, mas que gradativamente vêm caindo em desuso. Amat usa uma afinação especial, muito utilizada no campo, que é a primeira inversão de um acorde menor. Em sua terra natal, um vizinho seu, que tocava ‘três’ no universo da música campesina, utilizava esse tipo de afinação e essa foi uma grande influência

⁸² No Brasil, fazendo referência à sonoridade do ‘três’ cubano, a partir dos anos de 1990, o autor da presente tese também passou a realizar *tumbaos* no vibrafone, função musical que vem cada vez mais se tornando uma prática comum no repertório de vibrafonistas e marimbistas de vários países.

em sua formação. Nessa zona de música do campo, os *treseros* utilizam essa afinação para tocar o *punto guajiro* e afinação em tom maior para tocar *son*.

Amat (2017) afirma o fato curioso de que, em outras partes do país, existem *treseros* que também utilizam esse tipo de afinação menor, da qual se sentem “proprietários”. Amat também menciona que o grande *tresero* Chito Latamblet uma vez lhe contou que essa era uma afinação antiga – em primeira inversão de acorde menor – muito utilizada para se tocar antigos *changüis*. Em resumo, existe uma afinação em tom maior e outra em tom menor. Amat diz ter optado pela afinação em tom menor porque, para tocar outros estilos musicais mais complexos, essa afinação funcionava melhor e, principalmente, porque ele não tem uma mão muito grande.

No caso do ‘*três*’, a característica mais importante não é o tipo de encordoamento, nem o tipo de afinação, nem o tamanho do instrumento – se é pequeno ou grande. O mais importante é a sua linguagem, característica que vai ser sempre a mesma, independente do encordoamento ou do tipo de afinação. Ao tentar ilustrar as características particulares do instrumento que agora se estuda nos conservatórios, Amat diz esperar que essa linguagem característica não desapareça, assim como os instrumentos de diferentes tamanhos e encordaduras. Cada instrumento tem a sua característica. Se o violino é sempre igual em toda parte do mundo, ele acha ótimo que isso não aconteça da mesma forma com o ‘*três*’. É muito bom que, mesmo que alguém ensine o ‘*três*’ no conservatório de sua maneira própria, depois o estudante também possa desenvolver o seu estilo de executá-lo.

Outra característica importante a respeito da constituição física do ‘*três*’ e que também deve ser levada em consideração é que, nos diferentes gêneros de música cubana, às vezes, um tipo de encordoamento ou de afinação funciona melhor para um determinado gênero do que para o outro, fator que influencia diretamente no resultado sonoro obtido.

Segundo Amat parece que os primeiros ‘*três*’ eram construídos em formato de pêra. Posteriormente, foi utilizada a forma de guitarra. Atualmente, é muito comum o corte na parte inferior do corpo do instrumento, para facilitar o acesso às notas mais agudas. É comum também que os *treseros* mandem fabricar seus próprios instrumentos de forma personalizada. Aproximadamente a partir dos anos 1960, começaram a ser fabricados modelos de ‘*três*’ a partir de um suposto primeiro modelo que existia: um instrumento com figura própria e corpo próprio porque, antes disso,

o que se usava era uma guitarra. Na verdade, converter uma guitarra em ‘três’ é uma realidade que ainda acontece bastante por todo o território cubano.

A partir do formato, Amat diz ser necessário se estudar a maneira correta de como se deve apoiar o ‘três’ no corpo. Ele diz que, na escola clássica da guitarra, coloca-se um banquinho, levanta-se a perna esquerda, apoia-se a guitarra e inclina-se o corpo para executar o instrumento. O *tresero*, normalmente, trabalha em grupos musicais onde interpreta seu instrumento de pé. Por isso, tem que utilizar uma correia, para se “firmar” no ‘três’. Fato curioso é que a posição obtida quando se utiliza correia é apenas uma tentativa de imitar a posição que se obtém com o banquinho. Amat diz que é apenas uma tentativa porque, mesmo que o instrumento fique em uma posição semelhante, a posição da coluna vertebral é muito diferente de quando se usa a correia e de quando se usa o banquinho. Amat diz que, independente da forma como ele toque – seja de pé, com correia; seja sentado, com banquinho – a coluna dele está sempre reta.

Os *treseros* antigos não faziam trinados longos, porque utilizavam palhetas grandes. Para fazer trinados rápidos, era necessário utilizar uma palheta com um tamanho que lhes permitisse movimentos ágeis. A palheta também precisava ser rígida e inflexível para qualquer direção. Outro fator importante era sua espessura, pois uma palheta muito grossa também não permite movimentação rápida – a espessura ideal deveria ser intermediária, para poder se ter agilidade – nem muito grossa e nem muito fina.

Da mesma forma que na guitarra, no ‘três’ também existe uma posição ideal para se colocar a munheca, em uma região próxima da abertura central do instrumento. É possível se obter diferentes efeitos com diferentes posições da munheca. Se ela é colocada muito próxima ao cavalete, o som produzido é mais seco e *stacatto*. Se a munheca é colocada mais ao centro do instrumento, o som obtido é muito mais macio e *legato*. Esses são apenas efeitos especiais que podem ser obtidos com a disposição da mão. No entanto, a posição correta para se colocar a munheca é próximo à abertura do instrumento.

A respeito dessa forma de tocar, uma característica importante é que a munheca deve ficar ligeiramente arqueada. Essa técnica também é muito utilizada em outros instrumentos, como, por exemplo, o *charango*, o ‘*cuatro*’ venezuelano e o ‘*cuatro*’ boricua, entre muitos outros. O pulso fica suspenso no ar, como ponto de

apoio, e é apenas a mão que se move. Se a munheca não fica disposta com essa leve inclinação, o posicionamento rígido gera toda uma tensão no braço.

Uma característica importante do '*três*' é que, sempre que possível, as cordas devem ser tangidas em um plectro com movimento de cima para baixo. Dessa forma, todos os sons terão o mesmo timbre e sonoridade, porque, assim, será empregada a mesma força em cada uma das notas. Se a corda é tangida utilizando-se movimentos descendentes e ascendentes, a sonoridade fica muito diferenciada. Por isso, Amat recomenda que se utilize, prioritariamente, a movimentação descendente.

Outro fator que diferencia muito a sonoridade é que, quando as cordas são tangidas em movimento descendente, as duas cordas do grupo soam. Quando elas são tangidas em movimento ascendente, apenas a corda inferior soa. Em passagens rápidas, a movimentação ascendente pode até ser mais aceitável, porque não se discrimina muito bem a diferença de volume nos dois tipos de toque. Amat diz que utiliza dos dois tipos de toques em passagens rápidas porque a sonoridade é semelhante e não acontece grande diferenciação. Ele afirma que os grandes *treseros* tocam dessa forma, com a munheca um pouco curvada, e que essa é a técnica tradicional de se executar o instrumento.

O ângulo de ataque também é muito importante. O '*três*' precisa estar com o braço levemente inclinado para cima, e não para baixo. Se o instrumento estiver inclinado para baixo, a palheta tange a corda de lado, o que faz com que a sonoridade não seja boa. Assim, tanto a posição da mão quanto a do instrumento são fundamentais para a obtenção de um timbre de boa qualidade.

Existe um elemento particular muito utilizado pelos guitarristas populares, principalmente os de flamenco. Eles consideram que a guitarra possui três posições básicas: por baixo, pelo meio e por cima. Esse pensamento é muito útil e também pode ser utilizado no '*três*'. O domínio dessas posições – e suas respectivas inversões – é muito importante para um instrumentista. Esse é o elemento básico que um *tresero* tem para começar a organizar um solo ou uma improvisação. Nos *son montunos*, geralmente, as harmonias que se trabalham são muito simples e utilizam acordes com essas posições em primeiro, quarto e quinto graus. Assim, o *tresero* tem a obrigação de dominar todas as diferentes inversões da tonalidade em que se está tocando, bem como suas escalas.

Uma das características essenciais na linguagem do '*três*' é que o instrumento é tocado de forma "invertida": suas escalas não são sequenciais, o que torna

necessária a utilização constante de inversões. O *tresero de monte* ou *tresero rural*, que passa o dia trabalhando no campo, não tem tempo de praticar escalas, o que faz com que tenda a resolver os problemas técnicos da maneira mais fácil possível, em primeira posição.

O estudo de escalas no *'três'* permite que o instrumentista crie os mesmos efeitos que um pianista quando se move ao longo de toda a extensão do teclado. É necessário se levar em conta que um piano tem 88 teclas e o *'três'* tem apenas três pares de cordas e um pouco mais que duas oitavas. Mesmo assim, utilizando-se a técnica de fazer escalas invertendo notas durante uma improvisação, cria-se a ilusão de que o instrumento tenha uma tessitura bem mais ampla do que realmente tem, sem deixar de utilizar sua linguagem. Além disso, pode-se empregar também o recurso de tocar tudo em movimentos melódicos de terças ou sextas paralelas.

Nesse tipo de fraseado, Amat acrescenta um novo elemento: utilizar o movimento ascendente de articulação da palheta. Agora sim o movimento ascendente tem boa utilidade e cria um efeito interessante de velocidade. Esse efeito pode até ser impressionante tecnicamente, mas, na verdade, não é nada de extraordinário, e o seu uso deve ocorrer apenas em ocasiões muito propícias. É necessário que o *tresero* pratique muito para poder dominar os movimentos da mão com palheta. Essas passagens rápidas são muito atrativas e dão a “sensação de final” da ideia que se está desenvolvendo.

Existe um gênero cubano, o *punto guajiro*, em que essa técnica de se tocar passagens rápidas, conhecida como *alça pua*, é muito importante. O *punto*, geralmente, é tocado pelo *alaúde*. No entanto, muitas vezes, o *'três'* precisa assumir esse papel. Há um movimento de terças muito característico entre a segunda e a primeira corda, ou entre a terceira e a segunda, que produz um efeito tradicional no *'três'*. Acontece também a inversão desse movimento, com um intervalo de sextas. No entanto, o movimento de sextas tem sua característica particular. É necessário abrir muito a mão para se conseguir fazer um movimento sucessivo de várias sextas.

Também é possível realizar esse movimento com a mão em posição mais fechada, utilizando a palheta entre a terceira e a primeira corda, e não entre a segunda e a primeira. É possível conseguir o intervalo de sextas de forma arpejada – intervalo melódico – ou de forma simultânea – intervalo harmônico. Para isso, é necessário um movimento em que utiliza a palheta simultaneamente com o quarto e o quinto

dedos da mão direita. É um movimento que apresenta certo grau de dificuldade técnica, mas de grande efeito.

Na música cubana, é muito comum o uso de terças e sextas, principalmente no universo da *canção* e da *trova tradicional*, e o 'três' utiliza essas combinações de terças e sextas com muita frequência.

Na definição de Pancho Amat, o *tumbao* é a soma de uma linha melódica que sugere harmonia e que tem um desenho rítmico incorporado. O *tumbao* é a estrutura fundamental onde o *son* “descansa”. E essa é a grande função do 'três', instrumento que nasceu com o *son*.

O *nengón* talvez seja, entre os mais antigos *sons*, o que melhor tenha chegado até os dias atuais com sua identidade própria, conservado, e sobre o qual existe material escrito. O *nengón* vem da região mais oriental de Cuba – o Oriente do Oriente. Trata-se de um *tumbao* bastante elementar entre o primeiro e o quinto graus – tônica e dominante. As variações podem ser obtidas com acordes em diferentes inversões. A partir da movimentação básica de acordes, mudando as inversões e incluindo alguma variação rítmica, movimentação de terças e sextas, quase que já se obtém um solo básico de 'três'. Novamente, a partir do *tumbao* básico do *nengón*, ao se modificar um pouco a movimentação, mudando a acentuação, já é possível se chegar a um *son montuno*. No *tumbao*, é bastante comum o uso da técnica de *alça pua* para que os acordes fiquem com a harmonia mais “cheia”. Sem *alça pua*, o *tumbao* fica com a harmonia um pouco “vazia”.

Os elementos técnicos se integram na execução do 'três': os toques descendentes; a *alça pua* nos momentos necessários para preencher harmonia e recheiar o *tumbao*; os movimentos por terças e sextas, melódicos e harmônicos; os deslocamentos com escalas entrecortadas ou cíclicas. O mais importante é que fique clara a linguagem do instrumento – como ele é usado e como se expressa. Não importa o tamanho, não importa a música que esteja sendo executada, não importa o tipo de encordoamento, não importa a afinação utilizada: a mensagem musical tem que soar como 'três'. É necessário se tocar as escalas invertidas, porque o instrumento caminha assim. E é muito importante incorporar elementos de outros gêneros característicos com os quais o 'três' foi se relacionando ao longo da sua história, como a *trova*, a *terça*, a *sexta* e a *alça pua*.

Existe outro instrumento na música cubana, o *alaúde*, que pode ser considerado “o pai da *alça pua*”. Muitos elementos de *alça pua* utilizados pelos

alaudistas podem ser úteis para o ‘três’ contemporâneo, dando estatura maior na interpretação do instrumento.

O *changüi* é um gênero que nasceu paralelamente ao *son*, que algumas pessoas dizem se tratar de uma variante do *son*, opinião com a qual Amat não compactua. Ele acredita se tratar de uma variante que possui sua própria identidade. Para se ter uma ideia precisa do que é o *changüi*, é necessário se ter uma equipe instrumental típica de *changüi*. Apenas o ‘três’ sozinho não define com precisão o ambiente do *changüi*: o bongô, o *güiro*, a estrutura do instrumento. O *güiro* que se usa não é um *güiro* comum, é de metal, e o tipo de clave utilizada pelos *changüiseros* também é de um tipo especial, dentre outras particularidades.

Na cidade de Havana, o instrumento ‘três’ passa a fazer parte dos *sextetos*, aproximadamente, na década de 1920, sendo seu expoente máximo o *Septeto Nacional de Ignacio Piñero*. Curiosamente, dentro do mundo do septeto, o ‘três’ tem uma maneira muito peculiar de funcionamento. Amat compara a atuação do ‘três’ no *Septeto de Piñero* com a movimentação por grau conjunto do *walkinbass* no jazz, que não se mantém estacionado, apoiando fundamentais, como normalmente se faz. O baixo, no jazz, também “canta” na região grave. Curiosamente, da mesma forma, o ‘três’, no *Septeto de Piñero*, também “caminha”, também tem um *walking*. Ao fazer o *tumbao*, o ‘três’ vai “desenhando” e fazendo um apoio interessante para a harmonia que está soando em cada momento, de forma que esse desenho não entre em concorrência com o papel predominante que tem a voz cantante, e sim que funcione como um complemento enriquecedor.

Existe um recurso muito utilizado no ‘três’ que, na opinião de Amat, caracteriza o instrumento. Já se sabe que o ‘três’ tem a seu favor essa possibilidade de caminhar “contrariamente” através de movimentação por arpejos. Ele se refere ao arpejo diminuto, formado por acordes de quatro notas separadas entre si por intervalos de terças menores, que contém a terça menor, a quinta diminuta e a sétima diminuta do ponto de partida, ou seja, da nota em que o intérprete escolhe para começar a fazer o arpejo diminuto. Como a distância entre as notas é sempre a mesma – uma terça menor – não faz diferença por que nota se começa o arpejo. Esses arpejos diminuídos se encontram muito nas canções da *trova cubana* que, estilisticamente, recorriam a esse tipo de recurso. É importante salientar que esse tipo de arpejo não é utilizado com figuras de colcheias simples, e sim com movimentos tercinados. Esse arpejo pode se iniciar a partir de qualquer uma das notas que integram o arpejo diminuto.

Da mesma forma que na *trova*, o *bolero son* dos anos 1930 também utilizava muito esse tipo de movimentação por arpejo diminuto em tercinas, quando a melodia descansava no acorde de dominante, incluindo-se a quinta aumentada.

Esses são todos recursos muito utilizados no '*três*'. Não são as únicas possibilidades, mas são os caminhos utilizados por Pancho Amat, que sugere que outros intérpretes busquem seus próprios caminhos. Assim, ganham a cultura e o instrumento, que é o cordofone tradicional do povo cubano.

Os montunos originais de matrizes africanas desenvolvidos em Cuba – e outros países latino-americanos – constituem um forte elemento de identidade que caracterizam a *salsa*, o *jazz latino* e a música de origem caribenha como um todo. Sua intencionalidade está vinculada à gestualidade da dança. O fundamental papel desenvolvido pela ativa movimentação do piano – em sua função rítmico-harmônica de acompanhamento – será aprofundado posteriormente.

2.8.15.4 OSMAR ASIN

FIGURA 50 – FOTO OMAR ASIN



Fonte: arquivo pessoal



Osmar Asin – História do '*três*' cubano

Derivado da guitarra, o *'três'* é um instrumento criado em Guantánamo. Sabe-se que o primeiro *'três'* tem a data de 1892 e foi feito por um senhor chamado Nereman Fugáz, de Baracoa, que tocava no Carnaval de Santiago de Cuba. Esse instrumento era feito com madeira de caixa de bacalhau.

O *'três'* é da família dos cordófonos de corda pulsada, o único que é genuinamente cubano e, para orgulho do povo da região, é guantanamero. É também o instrumento que tem mais variantes morfológicas: existe o *'três'* tipo pêra, que recebe esse nome exatamente por ser esse o seu formato; o *'três'* número oito, que tem o formato de um violão, porém em tamanho reduzido, e o *'três'* conhecido como *terceirola*, que tem um corte em meia lua na parte inferior do corpo do instrumento. Na verdade, o *'três' tercirola* é cópia de uma arma que era usada pelos espanhóis e tinha uma culatra que recebia o nome de *terceirola*.

O *'três' tres* é um instrumento composto por um porta-corda adicionado à uma caixa de ressonância. Possui, geralmente, seis cordas afinadas em três ordens de pares e pertence à família dos alaúdes. Existe também o *'três'* de nove cordas, que também são afinadas e dispostas em três ordens de cordas triplas.

Exatamente por causa dessa forma de encordoamento em três ordens de cordas é que o instrumento recebe esse nome. Além disso, existem basicamente três formas de se distribuir os acordes.

2.8.16 PIANO

FIGURA 51 – PIANO



Fonte: acervo pessoal

O papel que o piano desempenha na *salsa* e no *jazz latino* é muito importante. A função de um pianista na música Afro-Cubana é muito 'rítmico', realizando ostinatos repetitivos e, com isso, estabelecendo uma base de sustentação harmônica da música. O piano realiza melodias complexas e ornamentadas; faz uso de acordes alterados, estendidos e modulações; e cria solos improvisados, geralmente com base nas progressões harmônicas estruturais da música.

Aproximadamente até o final do século XIX – e princípio do século XX – o piano manteve as tradições europeias estabelecidas e foi mais utilizado como um instrumento melódico e harmônico. No entanto, acompanhando as inovações realizadas em Cuba com a *cantradanza* e o *danzón*, o instrumento passou a ser adaptado dentro da sessão rítmica das orquestras latinas, realizando figuras rítmicas que se misturavam bem com a condução melódica do baixo e com o ritmo sincopado da percussão afro-cubana. O piano é, na verdade, um instrumento de cordas percutidas e, com isso, pertencente à família dos instrumentos de percussão.

O termo utilizado para definir o ostinato repetitivo que o piano reproduz em uma banda de *salsa* é *montuno*. Esse artifício da música afro-cubana é fundamental para toda a força de sustentação da sessão rítmica, e precisa fornecer apoio consistente, tanto para os cantores quanto para os demais instrumentos melódicos do conjunto. Portanto, é fundamental que se mantenha um padrão sólido e consistente de acompanhamento que não se disperse da linha melódica apresentada pelo cantor ou pelo instrumento solista. Um *montuno* consistente cria uma estabilidade entre a repetição e o que pode eventualmente vir a se tornar uma variação. Existem inúmeras possibilidades de variações e ornamentações no acompanhamento de *montuno*. Esse ostinato repetitivo precisa, antes de mais nada, estar em plena sintonia com a sessão rítmica da banda, com a linha melódica do baixo e a levada da *tumbadora* (*tumbao*) e com a sua respectiva marcação de *clave*: se é 3x2 ou 2x3. (MAULEÓN, Rebeca. *Salsa Guide Book for Piano Ensemble*, 1993, pág. 117).

O estudo do piano na *salsa* e no *jazz latino* é denso, longo, e exige toda uma vida de dedicação. Aqui foi apresentada apenas uma breve exposição a respeito da função do instrumento nesse ramo musical

Alguns pianistas importantes na história do instrumento que precisam ser mencionados são: Rubén Gonsales, Bebo Valdéz, Chucho Valdéz, Danilo Perez, Eddie Palmieri, Michel Camilo, Papo Luca, Jorge Dalto, Gonzalo Rubalcaba, Pedro Justiz "Peruchin", Edsel Gomes, Oscar Hernández, Noro Morales, Hilton Ruiz, Edy

Martinez, Alfredo Rodriguez, Tony Pérez, Edepson Gonsales, Manuel Valera, Pepe Cisneros, entre muitos outros.

2.8.17 BAIXO

FIGURA 52 – BAIXO



Fonte: acervo pessoal

A *botija* e a *marímbula* eram os dois instrumentos que se utilizava para realizar a linha de baixo na música popular afro-cubana antes da inclusão do *contra-baixo* (instrumento). De acordo com a pesquisadora Rebeca Mauleón, Fernando Ortiz afirma que as figuras rítmicas produzidas por esses instrumentos herdaram seus formatos de células rítmicas sincopadas africanas. Esses padrões possuem dois acentos importantes que foram cruciais para o desenvolvimento do que veio a se transformar na tradicional “linha de baixo”: em um compasso de 4/4, o contratempo do segundo tempo e o quarto tempo. A repetição constante desse padrão se tornou a essência da linha de baixo, e é chamada de *tumbao* (MAULEÓN, Rebeca. *Salsa Guide Book for Piano Ensemble*, 1993, pág. 105).

Harmonicamente, a função do *tumbao* é a de fornecer a fundamentação de cada acorde, embora existam algumas exceções. Geralmente a linha de baixo se movimenta por uma extensão de aproximadamente uma oitava, seja em movimento ascendente ou descendente. Quando uma nota é tocada no quarto tempo de um compasso ela permanecerá ligada até o segundo tempo do próximo compasso, sendo que só o terceiro tempo do compasso seguinte será articulado. O *tumbao* geralmente é formado por dois compassos que se repetem de forma padrão em ostinato. Essa

fórmula de compasso precisa obrigatoriamente estar vinculada a uma *clave* e caminhar junto a ela permanentemente (Idem, *Ibidem*).

Na música afro-caribenha, portanto – em particular na *salsa* e no *jazz latino* – o baixo, desempenha essa função tão importante: a de fornecer a base rítmica e harmônica que sustenta toda a estrutura musical. Ele ajuda a estabelecer o ritmo e o tempo da música, proporcionando uma base sólida para os demais participantes a execução musical. O baixo fornece também a base harmônica da composição, realizando linhas melódicas que passam pelas notas fundamentais dos acordes, criando uma harmonia de progressão coerente. Esse instrumento também faz a ligação entre os instrumentos melódicos do grupo (trompetes, saxofones, vibrafone, violino, etc.) e a sessão rítmica (bateria, piano e percussão). A linha sincopada e cheia de antecipações que o baixo realiza na música afro-caribenha – e principalmente na *salsa* – criam todo o ‘espírito’ e o ‘sabor’ da composição, conferindo a esse tipo de música a sua verdadeira identidade latina.

Tendo como objetivo principal a criação de padrões rítmicos complexos, os baixistas de música afro-caribenha utilizam técnicas de dedilhado rápido e de muita precisão. Para que essas linhas melódicas sejam bastante sincopadas e rítmicas, os instrumentistas usam o recurso de alterar notas curtas e longas, criando assim um efeito dinâmico e expressivo. Outro recurso muito utilizado por baixistas é a proposição de chamadas e respostas com outros instrumentos, criando assim uma camada de interação e diálogo musical com os outros músicos participantes. Por fim, o baixo de *salsa* e *jazz latino* também realiza solos improvisados, criando linhas melódicas únicas e expressivas. Alguns dos baixistas importantes dentro da história da *salsa* e do *jazz latino* são: Cachao Lopes, Israel “Cachao” Lopez, Andy Garcia, Edwin Pitre, Eddie Guagua, John Benitez, Fernando Huergo, entre outros.

2.8.18 BATERIA

FIGURA 53 – BATERIA



Fonte: acervo pessoal

A bateria é um instrumento que desempenha um papel muito importante na música afro-caribenha – principalmente na *salsa* e no *jazz latino* – construindo uma levada rítmica contagiante e cheia de energia. Atuando em parceria com os *timbales* (*pailas*), as *tumbadoras*, os *bongôs*, as *claves* e o *güiro*, a fusão sonora que ocorre no diálogo entre as diversas frases musicais desses instrumentos percussivos, com as frases da bateria, o naipe resultante como um todo dessa percussão latina fornece uma base rítmica complexa, rica, cheia de acentos, regras, inflexões, dinâmicas, padrões, variações e convenções tradicionais para esse tipo de música.

Desempenhando uma atividade quase que ‘metronômica’, toda essa base de sustentação rítmica – na qual a bateria exerce uma função central e preponderante – enriquece muito todo o discurso musical, chegando a transformar a composição em um espaço propício para o improviso e a criatividade dos demais instrumentistas do conjunto. Enquanto a bateria fornece essa base de apoio estrutural para os demais instrumentos da banda, os *timbales* geralmente se transformam no ‘personagem’ que adiciona detalhes, realiza pequenos solos, faz a marcação de acentuações e frases quebradas, criando assim uma combinação rica e complexa.

Dito isso, já fica implícito que a bateria – enquanto instrumento acompanhador – se transforma na grande responsável por manter toda a estabilidade do andamento e do ritmo da música. Ao mesmo tempo, ela fornece uma textura sonora dinâmica, complexa, e muito sólida para os outros instrumentos participantes, além de fazer

preparações através de frases, viradas e acentuações em lugares significativos e específicos da composição.

O baterista pode criar frases melódicas utilizando os diversos componentes que formam o instrumento: tom-tons, surdo, bumbo, pratos, caixa, chimbau, e demais acessórios. Pode também interagir com os outros instrumentos que participam da execução musical como: o naipe de metais – trompetes, trombones e saxofones; contrabaixo, piano, guitarra ou vibrafone, adicionando profundidade e consistência à sonoridade da música como um todo, e criando uma textura rica, coesa e harmoniosa.

A bateria – e a percussão em geral – é um instrumento que possui uma origem milenar, muita história, e muito material já escrito – editado e publicado – e que pode se transformar no objeto de estudo de outro trabalho acadêmico, saindo fora do escopo da presente investigação. O instrumento passou a fazer parte oficialmente da música popular cubana – e que, portanto, interessa diretamente para esta pesquisa – a partir da década de 1920, época em que as sonoridades das primeiras bandas de jazz passaram a ser mescladas com o ‘*son*’ e com outros gêneros latino-americanos. A partir das décadas de 1940 e 1950, a música cubana passou a ser associada definitivamente ao *jazz*, dando início assim ao que passou a ser conhecido como *latin jazz* (ou *jazz latino*).

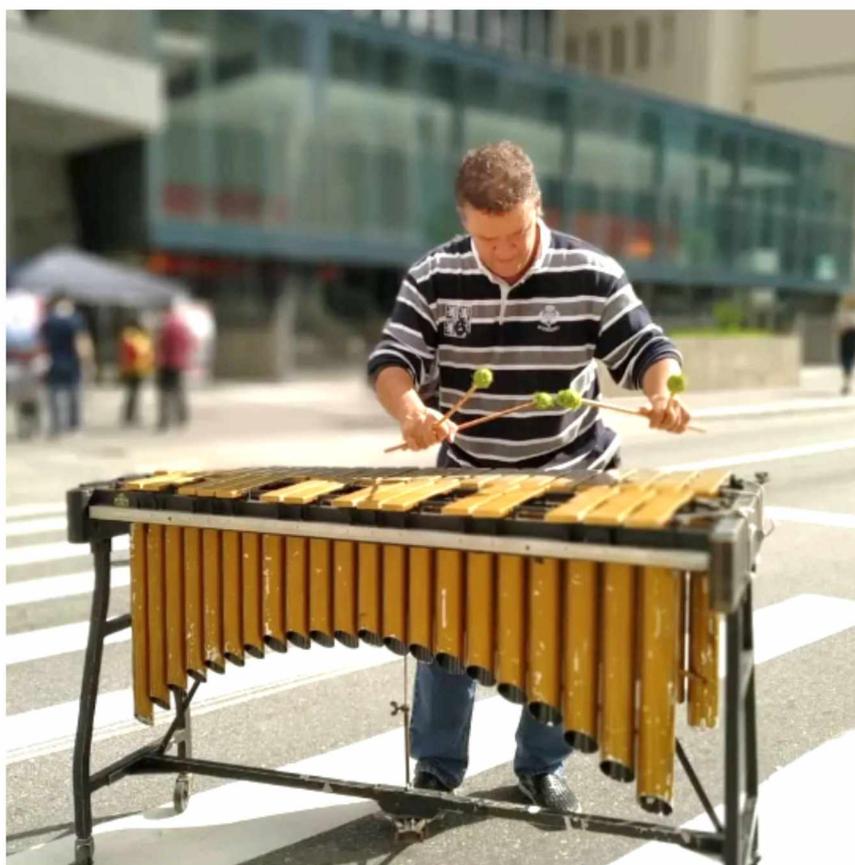
Ao longo das últimas décadas, muitos bateristas têm feito experiências e adaptações de ritmos afro-caribenhos ao instrumento, misturando os gêneros latinos ao já complexo vocabulário do jazz, do rock e do funk utilizado na bateria. Apesar de a bateria não ser um instrumento que faça parte oficialmente da instrumentação das bandas de *salsa* norte-americanas – embora muitos bateristas de *salsa* já a utilizem ao redor do planeta – ela atualmente já é um componente importante dentro da música dançante de Cuba, e é utilizada por grupos importantes como o Irakêre, Klímax, entre muitos outros. Dentro do contexto do *jazz latino* sim, a bateria é um instrumento fundamental e faz parte oficial das bandas mais importantes de *fusion* e *latin jazz*, sendo utilizada principalmente na execução do gênero conhecido como *songo* (MAULEÓN, Rebecca. 1993, pág. 95).

Entre alguns dos bateristas importantes do ramo podem ser mencionados Horácio “El Negro” Hernandez, Gerardo Piloto, Antônio Sanchez, Dafnis Prieto, Francisco Mela, Poncho Sanchez, Sheila E, Giovanni Hidalgo, Henry Cole, John Santos, Aírto Moreira, Wilson das Neves, Robertinho Silva, Rodrigo “Digão” Bráz,

Ricardo Mosca, Lael Medina, Rodrigo Bueno, Edú Ribeiro, Jorge Saavedra, Jimmy de La Torre, Jehi Son, Beto Caldas e Carlinhos Brown.

2.8.19 VIBRAFONE (Estados Unidos)

FIGURA 54 - VIBRAFONE



Fonte: acervo pessoal

Desenvolvido no começo do sec. XX, o *vibrafone* surgiu nos Estados Unidos, onde muitas vezes foi chamado de *vibraharp*. Sua história inicial mistura-se com a própria história do jazz, e uma participação consistente em música sinfônica e só veio a ocorrer depois da Segunda Guerra Mundial. (BRINDLE, *Contemporary*, p. 45).

Em 1916, Herman Winterhoff (da Leedy Drum Co.) adaptou a uma marimba de teclas de metal,⁸³ um mecanismo capaz de produzir um efeito similar ao vibrato da

⁸³ Divergências quanto à origem do vibrafone aparecem entre autores. Para Brindle, por exemplo, o vibrafone foi desenvolvido "mais provavelmente do glockenspiel" (*Contemporary*, p. 45). Já para Peters (*The Drummer*, p. 193), o instrumento foi concebido a partir da marimba de teclas de metal. De qualquer forma, o que realmente importa é entender que toda a família de teclados percussivos construídos com barras de metal descende dos metalofones javanese.

voz humana, razão pela qual ele deu ao instrumento o nome de *vibrato*. Após consecutivas experiências no sentido de aprimorar tal mecanismo (barulhento, por exemplo), Winterhoff e os engenheiros da Leedy produziram em 1921 um modelo prático, compacto e silencioso. O vibrato passou a ser produzido pelo abrir e fechar da extremidade superior dos tubos ressonadores através do movimento de discos giratórios. Esse princípio – utilizado pelos fabricantes de instrumentos da época – ainda é mantido até os dias de hoje na fabricação industrial de vibrafones modernos. (PETERS, *The Drumner*, p. 193).

Introduzido em 1923 por Signor Friscoe – xilofonista de *vaudeville* – o *vibrafone* passou a ser usado por muitos artistas em orquestras de baile no país todo, tendo mesmo sido levado para a Inglaterra, onde foi usado por Paul Specht em uma banda de dança no Salão de Baile da Imperatriz (Hammersmith, Londres). A primeira gravação comercial utilizando o *vibrafone* foi aparentemente feita por Friscoe com as composições “Aloha Oe” e “Gypsy Love Song” pela *Edison Phonograph Company*. (Idem, *Ibidem*).

O instrumento só veio a ser comercialmente definido como *vibrafone* pela *Leedy Drum Co.* em 1927. No ano seguinte, Schluter criou o abafador. Somente em 1930, Mervin Jones concebeu o *vibrafone* da forma como o conhecemos hoje. É interessante mencionar tanto Schluter Jones trabalhavam para a J. Deagan Incorporation, em Chicago, empresa que ainda fabrica instrumentos de boa qualidade. (ALLEN FRY, 1954, p.763). Para uma visão mais completa da história do *vibrafone*, dois materiais bibliográficos podem ser consultados: 1) Julius Wechter, “*Play Vibes*” (n.p.: Henry Adler, 1962); e 2) artigo sobre Henry Schluter (engenheiro acústico da Deagan que criou o *vibraharp*) publicado no *Chicago Daily News* a 27 de março de 1965. (PETERS, *The Drummer*, p.194).

Algumas aparições esporádicas do *vibrafone* ocorreram em obras de compositores eruditos no período anterior a Segunda Guerra Mundial. Ele aparece, por exemplo, nas versões orquestrais das canções “*Don Quichotte a Dulcinée*” (1933) de Maurice Ravel, em “*L'annonce faite a Marie*” (1933) de Darius Milhaud, e na ópera “*Lulu*” (1934) de Alban Berg. Depois da Segunda Guerra Mundial, o interesse pelo instrumento cresceu bastante por parte dos músicos de escola, o que fez com que seu repertório fosse largamente ampliado. Dentre a vasta literatura camerística, sinfônica e operística contemporânea na qual o vibrafone é posto em evidência, vale citar: “*Spring Symphony*” (1949) e “*A Midsummer Night's Dream*” (1960) de

Benjamin Britten (1913-1976); “*Il prigioniero*” (1950) de Luigi Dallapiccola (1904-1975); “*Sinfonia Antártica*” (1953) de Ralph Vaughan Williams (1872-1958); “*Le marteau sans maître*” (1954) e “*Pli selon Pli*” (1962) de Pierre Boulez; Sinfonias Nos. 2, 6, 7 e 8 de Karl Amadeus Hartmann (1905-1963); “*Symphonic Variations*” (1950), “*Antifone*” e “*Elegy for Young Lovers*” (1961) de Hans Werner Henze (1926); “*Nr.11 Refrain*” e “*Zyklus for Percussion*” (1959) de Karlheinz Stockhausen (1928).⁸⁴

Apesar da grande atenção dada pelos compositores de vanguarda a todo o naipe de percussão, foi na música popular norte-americana que o *vibrafone* encontrou o grande berço de sua evolução. A princípio, o instrumento era utilizado apenas em orquestras de baile, onde ainda não ocupava uma posição de destaque. Logo, porém, nomes pioneiros começaram a surgir. Segundo o vibrafonista Gary Burton, a história do vibrafone divide-se em três períodos. No primeiro, Lionel Hampton e Red Norvo liderando suas próprias bandas, elevaram o *vibrafone* à condição de instrumento solista. Por guardar resquícios da técnica xilofonística, essa primeira geração de vibrafonistas ficou marcada pelo uso de baquetas duras. Também característico dessa geração foi o uso de vibrato muito rápido (BURTON, G. 1994, pp. 2-3).

O segundo período foi dominado por Milt Jackson (conhecido como Bag's). Durante a primeira metade da década de quarenta, cristalizou-se no Minto's Bar de Nova Iorque um novo estilo de jazz, conhecido como *bebop*. (BERENDT, J. 1975, p.30). Bag's, ao lado de outros músicos importantes, participou da criação desse novo estilo, que veio a alterar estruturas harmônicas e a própria concepção fraseológica jazzística. Responsável por uma radical mudança na maneira de tocar o instrumento, Bag's passou a fazer uso de baquetas macias e vibrato lento, mostrando assim que era possível tocar o *vibrafone* de maneira suave e expressiva. A popularidade do instrumento cresceu vertiginosamente e um grande número de instrumentistas começou a surgir. Nomes como Terry Gibbs, Victor Feldman, Lem Winchester, dentre outros, passaram a povoar as mais variadas formas de expressão musical. Como Gary Burton explica, no terceiro período – que começou na década de sessenta – caminhos diferentes surgiram. Ele próprio, para desenvolver seu estilo pessoal, baseou-se em técnicas e concepções de pianistas e guitarristas. Bobby Hutcherson introduziu a técnica de duas baquetas a linguagem do *jazz* moderno, onde as

⁸⁴ A compilação das peças aqui mencionadas foi organizada a partir de: Ed. STANLEY SADIE “The Norton Groove, p. 801; BLADES, Percussion, p.409, APEL, Harvard Dictionary, p.908, e PEINKOFER, Handbook, p.58.

inovações características do século XX, tais como harmonias dissonantes, complexidades rítmicas, e até mesmo traços de dodecafonismo vinham sendo incorporados. Mike Mainieri tornou-se conhecido por usar *vibrafontes* eletronicamente amplificados ao lado de sua banda *Steps Ahead*. Participando dessas diferentes tendências, devem ser também mencionados: Karl Berger, Walt Dickerson, Gunter Hampel, Gary MacFarland, Dave Pike, James Preiss, Emil Richard e Cal Tjader.

Prolífico em todas as áreas, Gary Burton foi, porém, o vibrafonista que – além de aprimorar a técnica de quatro baquetas – promoveu a mais significativa revolução dos conceitos musicais estabelecidos por seus antecessores. Considerado um dos mais prolíficos e atuantes instrumentistas de todos os tempos, Burton também influenciou muitos músicos, tanto em termos de performance como de concepção artística. Entre eles podem ser mencionados nomes como Ed Saindon, Victor Mendoza, Dave Samuels, David Friedman, Tom Vander Geld, Jarry Tachior, Bill Molenhoff, Toshiriro Akamatsu, Mathias Haus e Jean Baptiste Bocle. No Brasil, grande parte dos vibrafonistas – e estudantes de teclados percussivos em geral – receberam orientação de percussionistas eruditos. Entre eles, nomes como Claudio Stephan, John Boudler, Luiz Almeida Anunciação (Pinduca), Carlos Tarcha, e Ney Rosauero. No campo da música popular, os vibrafonistas Silvio Mazzuca, Wilcox, Arnaldo e J.J. Moraes estão associados ao princípio da história do instrumento. De uma segunda geração entre os vibrafonistas pioneiros estão Beto Caldas, Guga Stroetter, e André Juarez, autor da presente tese.

Embora assemelhando-se a um *xilofone* ou a uma *marimba* em seu aspecto físico, o *vibrafonte* é um instrumento cujas teclas (a princípio de bronze ou aço) são feitas de uma liga metálica muito dura e leve. (PEINKOFER, Handbook, p.57). Essas teclas distribuem-se em forma de teclado sobre um cavalete, como nos outros instrumentos da família. Uma peculiaridade do vibra, porém, é ser ele o único em que as duas fileiras de teclas (correspondentes as teclas brancas e pretas do piano) são dispostas em um mesmo plano. A inexistência do degrau entre essas fileiras facilita a percussão de acordes e, de uma forma geral, a técnica de quatro baquetas. Abaixo de cada urna das teclas, um tubo ressonador afinado em simpatia com a sua nota correspondente é disposto. (FRY, Allen, 1954, p.763). Na extremidade superior de cada um desses tubos, pequenos discos giratórios presos a urna haste são acionados simultaneamente por um motor elétrico, produzindo assim uma espécie de vibrato. Podendo ser regulada, a velocidade com que os discos giram determina a velocidade

do vibrato. Existe também a possibilidade de se cortar totalmente o vibrato, desligando-se o motor; é nessa condição que o instrumento é conhecido como *vibraharp* ou *metalofone*. (KENNAN & GRANTHAM, *The Technique*, p.241). É interessante mencionar que os atuais motores elétricos substituíram um mecanismo similar ao de um relógio de corda, que fora usado no início do processo de evolução do instrumento. O motor do *vibrafone* é um acessório que vem dia a dia sendo esquecido por um número considerável de instrumentistas. Isso se deve principalmente ao fato do resultado sonoro proveniente de sua utilização não se enquadrar mais nos moldes estilísticos de correntes musicais contemporâneas. Todavia, existem muitos vibrafonistas e compositores que ainda o utilizam.

Efeitos especiais podem ser requeridos ao intérprete pelo compositor, como por exemplo, aumentar ou diminuir a velocidade do vibrato. Para a execução de sua obra "*Configurations*" (1968), por exemplo, William Kraft sugere que os tubos correspondentes as teclas brancas permaneçam abertos, e os das teclas pretas fechados (BLADES, *Percussion*, p. 410).

Outro fator importante a ser considerado é que entre os instrumentos de teclado percussivos, o *vibrafone* e a campana são os únicos que dispõem de pedal abafador.⁸⁵ No *vibra*, as mesmas marcações do pedal do piano são utilizadas. Em exemplares antigos, todavia, o pedal atuava de forma contrária à dos instrumentos modernos, pois era acionado com a intenção de se cortar o som. Enquanto na maioria dos *vibrafones* europeus o pedal é feito de uma longa barra de ferro que se estende por todo o comprimento do instrumento (o que facilita bastante seu uso), nos *vibrafones* produzidos nos Estados Unidos, o pedal é, em geral, muito estreito. (HOLLAND, James.1978, p.168).

Quanto a sua tessitura, o instrumento padronizado abrange uma extensão de três oitavas partindo do Fá abaixo do Dó central, e a sua notação é feita em clave de Sol sobre um só pentagrama. Alguns autores adotaram a errônea ideia de que o instrumento soa uma oitava acima do que é escrito; isto se deve a proeminência do primeiro harmônico (a oitava da fundamental) que, na realidade, caracteriza o som do *vibrafone*.⁸⁶ Em 1961, a *Musser Inc.* introduziu o *vibrafone* soprano que, por ser

⁸⁵ Existem também modelos de *glockenspiel* e *marimba* com pedal, mas são instrumentos raros.

⁸⁶ BRINDLE, "*Contemporary*", p.45; segundo PETERS ("*The Drummer*", p. 154), na *marimba*, o harmônico proeminente é o segundo (a quinta da fundamental), e no *xilofone* é o terceiro (duas oitavas acima da fundamental). PETERS, *The Drummer* p. 194.

construído uma oitava acima da tessitura normal, substituía o *glockenspiel*; esse instrumento, porém, não é mais fabricado. (PETERS. *The Drummmer*, p.194). Recentemente, alguns compositores têm escrito obras para instrumentos de quatro oitavas, o que levou a *Deagan* (USA) e a *Bergerault* (Franga) a produzir exemplares com essa característica. (HOLLAND, p.168).

Como nos demais instrumentos de percussão, diferentes colorações timbrísticas são obtidas no *vibrafone*, através do uso de variados tipos de baquetas. Em muitos casos, o compositor especifica o tipo de baqueta desejada. No entanto, baquetas macias (geralmente feitas de borracha revestida com lã) prestam-se melhor a sonoridade aveludada e intimista do instrumento.

Com o advento da técnica de quatro ou mais baquetas – que possibilita a percussão de acordes com mais de duas notas simultaneamente – as partituras de *vibrafone* passaram a ter caráter melódico, e também harmônico. Acordes de muitas notas tocados no *vibra* podem, não somente enriquecer o som da orquestra, como também substituir os instrumentos de sustentação harmônica convencionalmente usados em grupos de *jazz* e música popular (piano, guitarra, etc.). (KENNAM & GRANTHAM, *The Technique*, p.241).

A inquietante busca de novas sonoridades e efeitos especiais, por parte de compositores modernos, tem dado origem a uma série de experiências com o instrumento. Notas isoladas podem ser obtidas esfregando-se um arco de contrabaixo na beirada das teclas (KENNAM & GRANTHAM, *The Technique*, p.241). Esse artifício é comumente usado em passagens de textura delicada pois, eliminando totalmente os ruídos de contato, causa a impressão de que o som não provém de parte alguma. Contudo, se essa técnica for requerida, o executante precisa de um certo tempo para preparar cada nota, já que as teclas brancas e pretas são esfregadas em lados opostos do instrumento.⁸⁷ Outro efeito já bastante explorado consiste em prender um fio guarnecido de pequenos objetos de metal (clipes, pregos, etc.) ao longo do teclado. O resultado sonoro assemelha-se ao do 'piano preparado' utilizado por John Cage em várias de suas composições (SADIE, E. S. p.124). Um outro efeito que pode ser obtido somente no *vibrafone*, consiste em pressionar uma baqueta no nódulo de uma tecla (região onde ela é presa por uma corda ao cavalete), tocar essa tecla com a outra mão e, enquanto a tecla estiver vibrando, deslizar a baqueta (ainda sob grande

⁸⁷ Essa técnica é perfeitamente aplicável a outros instrumentos de percussão como, por exemplo, pratos suspensos, *berimbau*, *tam-tam*, *crotáles* e demais idiofones de metal.

pressão) do nódulo até o centro da tecla; o resultado corresponde a um *glissando* descendente de cerca de meio tom. (STILLER, “*Handbook*”, p.248).

Apesar da existência de *vibrações* de fabricação excepcional, como o modelo francês de quatro oitavas da *Bergerault*, os quatro modelos da *Musser* (USA) podem ser considerados padrão: 1) construído com sólidas bases de madeira, o modelo *Century Vibe* é o mais resistente; suas teclas decrescem em largura do grave para o agudo e são muito ressoantes; 2) o modelo *Pro-Vibe* apresenta teclado igual ao do *Century*; no entanto, é construído com uma armação portátil que o torna prático e eficiente; 3) o modelo criado por Gary Burton é um aprimoramento do *Pro-Vibe*; sua armação, igualmente prática é, todavia, mais resistente; 4) no *Combo Vibe* a largura das teclas é uniforme; sua armação desmontável e seu tamanho reduzido o tornam muito prático. Acompanhando a modernização da tecnologia, a *Deagan* e a *Ludwig Drum Co.* introduziram no mercado, respectivamente, o *Deagan Electra Vibe* (instrumento sem tubos ressonadores onde cada tecla é amplificada por um captador individual), e o *Electro-Vibe Pickup* (instrumento com amplificação eletrônica e regulagem de tonalidade, trêmolo e reverberação). (BLADES, J. p. 409).

O *Simmons Silicone Mallet*, embora construído em forma de teclado percussivo é, na realidade, um sintetizador com inúmeras possibilidades e efeitos. Captadores semelhantes aos utilizados em outros instrumentos (violão ou flauta, por exemplo), bem como complexos sistemas computadorizados têm sido adaptados a *vibrações* comuns ampliando incrivelmente suas possibilidades sonoras. O *Mallet Kat* é um sintetizador com inúmeras possibilidades e recursos. No entanto, infelizmente a falta de manutenção fora dos Estados Unidos o transforma em um aparelho de uso impraticável por longos períodos.

No Brasil, a fábrica de instrumentos *Alves* e seu criador, o músico e empresário Éric Alves vêm, desde o ano de 2004, produzindo instrumentos de ótima qualidade, viabilizando e incentivando assim o surgimento de uma nova geração de *vibrafonistas* no Brasil, em particular, os que trabalham com música popular.

No território da música latina – talvez por se tratar de um instrumento de origem norte-americana – por conta do bloqueio comercial, o vibrafone nunca existiu em Cuba, e continua não existindo. Portanto, não se escuta o som desse instrumento na música que se pratica na ilha. No entanto, em outros países que fazem parte da região caribenha como México, Venezuela, Porto Rico, Colômbia, Panamá, Brasil, entre outros – além dos Estados Unidos, seu local de origem – o vibrafone é muito

utilizado. O número de vibrafonistas latinos é grande e aumenta a cada dia. Alguns nomes podem ser mencionados como Victor Mendoza, Alfredo Naranjo, Alonso Acosta Flores, Ángel Frete, Israel Moreno, Jehi Son, Ella Ponce, entre muitos outros. No Brasil, os pioneiros no gênero foram Beto Caldas, Guga Stroetter e André Juarez, autor da presente investigação. Os pioneiros do gênero latino no instrumento nos Estados Unidos (e no mundo), certamente precisam ser mencionados são: o porto-riquenho Tito Puente, e os norte americanos Emil Richards, Terry Gibbs, Louie Ramirez e principalmente Cal Tjader, que é o assunto do próximo capítulo. (SOUZA, A. P. 1994).

2.8.19.1 Cal Tjader

FIGURA 55 – FOTO CAL TJADER



Fonte: Courtesy Ray Avery, All About Jazz

<https://www.allaboutjazz.com/news/jazz-detective-launches-never-before-released-cal-tjader-live-sets-recorded-in-the-1960s-at-the-penthouse-jazz-club-in-seattle/>

O *vibrafone* foi um instrumento musical que ficou carimbado nos Estados Unidos a partir da segunda metade do século vinte pela sonoridade característica de músicos como Tito Puente, Emil Richards, Terry Gibbs, e Louie Ramirez, que fizeram uso de ritmos latinos. No entanto, Cal Tjader é, para muitos, “o vibrafonista mais proeminente e influente da história da música latina” (TAMARGO, L. 2000, p.2).

Criado no princípio do século vinte em Chicago, Illinois, nos Estados Unidos, o *vibrafone* é um instrumento que mistura sua história com a própria história do *jazz*. Segundo o vibrafonista Gary Burton, *Latin Concert* é considerado um disco de consagração do *vibrafone* como instrumento solista dentro do universo da música

latino-americana, em particular da *salsa* cubana e do *latin-jazz*.⁸⁸ Seguindo o caminho já trilhado anteriormente por músicos como o trompetista americano Dizzy Gillespie, ou o percussionista cubano Mario Bauzá, pioneiros na fusão entre o *jazz* e os ritmos afro-caribenhos, Cal Tjader rodeou-se de artistas renomados nesse território como os pianistas Dave Brubeck, George Shearing e Eddie Palmieri. Todas essas influências contribuíram significativamente para que, a partir de seu álbum *Latin Concert*, o refinamento da música de Tjader praticamente definisse as características sonoras do *latin-jazz* da década de 1960 (TAMARGO, L. 2000, p.4).

Callen Radcliffe Tjader Jr., ou simplesmente Cal Tjader, como se tornou conhecido, foi um americano nascido em 16 de julho de 1925 em St. Louis, Missouri (USA), e falecido por enfarto em Manila (Filipinas), em 5 de maio de 1982, no meio de uma turnê. Vindo de uma família de músicos suecos, Tjader teve influências dentro de casa. Seus pais foram artistas itinerantes até se estabelecerem em San Mateo, na Califórnia. O pai de Cal era diretor musical de *vaudevillee*, sapateador; e sua mãe, exímia pianista, lhe passou as primeiras lições no instrumento (GÓMEZ, C.M. 2020).

Cal Tjader estudou bateria, bongo, tumbadoras, tímpano e piano no *San Francisco State College*. No entanto, foi com o *vibrafone* que se consagrou internacionalmente. Depois de suas primeiras experiências com ritmos latino-americanos, ele nunca mais abandonou essas sonoridades, marcas que passaram a fazer parte de seu estilo pessoal. Seu trabalho pioneiro como vibrafonista precursor do *latin-jazz* foi, na verdade, uma continuação do *cuban-jazz* anteriormente criado por Dizzy Gillespie, Machito e Chano Pozo durante a era do bebop nos anos de 1940 (BERENDT, J.E, 2014, p. 324).

Muito significativo também é o fato de Cal Tjader ter trabalhado com músicos de diversas culturas, e ter seu nome relacionado ao surgimento do *rock latino* e do *acid jazz*. Em São Francisco, por exemplo, Tjader conheceu Dave Brubeck, de quem se tornou parceiro. (ROBERTS, J.S.1999).

Em 1953, Tjader passou a trabalhar com o pianista de jazz George Shearing, com quem ficou por cerca de um ano tocando *bongô* e *vibrafone*, e a quem incentivou a utilizar instrumentistas cubanos na banda. Nesse grupo Cal gravou o solo de *bongô*

⁸⁸ Informação obtida em aula particular na *Berklee College of Music* com o vibrafonista Gary Burton, em 2001.

“*Drum Trouble*”, que lhe rendeu uma indicação como ‘estrela’ no gênero por críticos da *Down Beat Magazine* de 1953 (idem, *Ibidem*).

Na década de 1950 o *mambo* era a música ‘da moda’. A música de Tjader tinha público, era comercialmente aceita e profissionalmente viável. Esse fator impulsionou sua carreira. Ele mantinha músicos cubanos em seus grupos, experientes nos idiomas jazzístico e latino. O álbum “*Latin Concert*” é uma boa amostra do influente *jazz latino* de Cal Tjader (idem, *Ibidem*).

No princípio dos anos de 1960, Tjader assinou contrato com a ‘rica’ *Verve Records*, após dez anos como artista da *Fantasy*. Na *Verve*, Cal gravou muitos discos, ao lado de arranjadores importantes, entre eles Oliver Nelson, Eddie Palmieri, e os artistas Clare Fischer, Chick Corea, Hank Jones, entre outros. (GÓMEZ, C.M. 2020).

Impulsionado pelo sucesso de ‘*Latin Concert*’, e pelo mecenato da gravadora *Verve*, o auge da carreira de Cal Tjader aconteceu ao longo da década de 1960 (PEPPER, A.1994).

Em 1966, Tjader novamente atingiu enorme sucesso de público e crítica: a sua parceria com o pianista americano/porto-riquenho Eddie Palmieri. Desse importante encontro surgiu o que ficou conhecido como ‘*El Sonido Nuevo*’ no álbum *Bamboleate*. (YANOW, S. 2000).

Na década de 1970, Tjader voltou a integrar o corpo de artistas de sua primeira gravadora, a *Fantasy Records*, onde permaneceu até 1979. O seu Disco ‘*Amazonas*’ (1975) – produzido pelo percussionista brasileiro Airtó Moreira – foi o álbum mais significativo desse momento. Depois disso, Tjader foi para a sua próxima gravadora, a *Concord Records*, onde permaneceu até à sua morte em 1982 (PEPPER, A. 1994). Ali Tjader realizou ‘*La Onda Va Bién*’, álbum ganhador de um *Grammy Latino* em 1980 (ROBERTS, J.S. 1999).

Como já foi mencionado anteriormente, o *vibrafone* (idiofone desenvolvido a partir dos modelos de teclado africanos *balafon/timbila*) (HORNBOSTEL-SACHS, 1914), é um instrumento norte-americano criado no final dos anos de 1920, e que teve o desenvolvimento de sua história quase que simultâneo ao próprio desenvolvimento da história do *jazz*. Talvez por seu preço inacessível, ou mesmo pelas históricas restrições políticas impostas à ilha de Cuba pelos Estados Unidos – como já foi mencionado – o instrumento nunca foi amplamente utilizado pelos cubanos em sua música, fato que infelizmente perdura até a atualidade. No entanto, ao longo de mais de 30 anos de carreira artística, Cal Tjader e seu instrumento principal contribuíram

significativamente na fusão do *jazz* com a música afro-caribenha, e com a inclusão definitiva do vibrafone no gênero conhecido como *jazz latino* (ÁNGEL, 2010).

2.8.19.2 Tito Puente

FIGURA 56 - TITO PUENTE – “El Rey del Timbal”



Fonte: acervo pessoal

Uma das figuras mais marcantes e proeminentes no ramo da *salsa* e da música afro-latina dançante no século XX foi, sem nenhuma dúvida, o grande percussionista – de ascendência porto-riquenha – Tito Puente.

Nascido em Nova Iorque no dia 20 de abril de 1923, ele faleceu na mesma cidade em 1 de junho de 2000. Ao longo de sua carreira musical, Tito atuou como compositor, arranjador, timbaleiro, vibrafonista, e líder de inúmeras bandas e orquestras, formações com as quais ele foi vencedor de cinco prêmios *Grammy*. Tendo sido considerado por muitos como uma verdadeira “lenda” da música latina contemporânea, Puente tem mais de quatrocentas e cinquenta composições próprias publicadas, e mais de cento e vinte álbuns gravados com diferentes formações, e colaborações significativas. Uma das características mais marcantes de sua obra é a mistura que ele fazia de gêneros musicais de diferentes procedências como o *mambo*, a *rumba*, música erudita e o *jazz*.

Tito Puente ficou conhecido como o “Rei do Mambo”, “O Rei dos Timbales” e – por conta de suas criações inovadoras, sofisticadas e criativas – ele foi incluído no Hall da Fama da Música Latina. Em 1958, Tito gravou em estúdio um álbum intitulado “*Dance Mania*”, registro este que o transformou em um artista verdadeiramente conhecido internacionalmente pois esta gravação passou a ser considerada como o álbum de *mambo* mais vendido em toda a história desse gênero musical.

Entre os cento e vinte discos gravados por Tito Puente, alguns dos mais significativos são, em ordem cronológica:

- “*The Complete 78s*” – (1949-1955);
- “*Dance Mania*” – (1958, já mencionado, campeão de vendas);
- “*Mucho Cha Cha*” – (1958);
- “*El Rey del Timbal*” – (1960);
- “*Tito Puente y la Lupe*” – (com a cantora La Lupe, 1960);
- “*Tito Puente e Cal Tjader: Latino com Cal Tjader*” (1960);
- “*Vaya Puente*” – fusão de salsa com jazz (1966);
- “*The King Tito Puente*” – gravado ao vivo no *Village Gate* (1968);
- “*Tito Puente e Celia Cruz: Alma com Alma*”, com a lendária cantora (1970);
- “*Tito Puente e Willie Colón: The Big Break – La Gran Fuga*” (1970);
- “*On Broadway*” – *Grammy* de melhor álbum de *soul* (1972);
- “*Homenaje a Beny Moré*” – *Grammy* de melhor álbum de *latin music* (1979);
- “*Mambo Diablo*” – *Grammy* de melhor álbum de *latin music* (1984);
- “*Gosa Mi Timbal*” – *Grammy* de melhor álbum de *salsa* (1990);
- “*Mambo Kings*” – trilha sonora de filme com o mesmo nome (1991).
- “*Mambo Birdland*” – *Grammy* de melhor álbum de *jazz latino* (2000).

Dentro de sua vasta obra como compositor e intérprete de canções, algumas de suas composições mais conhecidas internacionalmente e que podem ser mencionadas aqui são: “*Ran Kan Kan*”, “*Oye Como Va*”, “*Hong Kong Mambo*”, “*El Cayuco*”, “*Coco Seco*”, “*Quando Te Veá*”, “*Saca Tu Mujer*”, “*El Shing-A-Ling*”, “*Take Five*”, além das que ele popularizou como “*Sun Flower*”, “*Afro Blue*”, “*Teach Me Tonight*”, “*Flight to Jordan*”, “*Obsession*”, “*Hay Que Trabajar*” e “*Celia y Tito*”. Como vibrafonista, uma canção que se tornou muito conhecida na interpretação de Tito Puente é o clássico “*Maria Cervantes*”, do compositor porto-riquenho Noro Morales.

Tendo uma lista com mais de dois mil arranjos de sua autoria, Tito Puente realizou mais de dez mil apresentações ao redor do mundo, e foi um dos músicos mais prolíficos dentro de toda a história da *salsa* e da música latina. (BROWN, Mônica. “Tito Puente: Mambo King/Rey del Mambo” (2013).

2.9 PRÁTICAS COM OS INSTRUMENTOS DA MÚSICA DO CARIBE

Tumbao/montuno/guajeo

O acompanhamento rítmico/harmônico característico da música caribenha – em particular da música de Cuba – e que é originário dos teclados africanos (*balafons, marimbas e timbilas*), foi transferido e adaptado primeiramente ao ‘três’, depois ao piano, depois ao *vibrafone*, e recebe o nome de *guajeo*. Trata-se de um ostinato repetitivo, sincopado, vigoroso e que, além de definir a função harmônica, a constituição modal, e a natureza física dos acordes por onde a música circula, fornece também o caráter estilístico da composição, o andamento, o *feeling* do gênero rítmico em questão, bem como todo o sentido fraseológico e musical da obra, seja para a execução de uma melodia simples, seja para a execução de um solo improvisado, vocal ou instrumental. Ao ser associado o elemento rítmico da *tumbadora* e as notas fundamentais da linha do baixo ao *montuno*, essa estrutura rítmico/harmônica passa a receber o nome de ‘*tumbao*’.⁸⁹

Já apresentada anteriormente, era a *marímbula* – presente no surgimento de complexos genéricos cubanos – que fornecia as notas fundamentais de toda a base harmônica da música, sendo então utilizada para fazer o *tumbao*, ao lado da seção rítmica de instrumentos de percussão. No entanto, como já foi mencionado, com o passar do tempo, esse instrumento foi sendo substituído pelo contra-baixo e veio, gradualmente, caindo em desuso.

TUMBAO

O ‘*tumbao*’ é um termo utilizado para descrever o “balanço” – ou “*swing*” da música – que se cria através da mistura de sonoridades dos diversos instrumentos que participam da execução musical, em particular pela base rítmica sincopada fornecida pelas *tumbadoras* e pelo baixo. Essa base estrutural é complementada

⁸⁹ PITRE-VÁSQUEZ, informações obtidas em entrevista em 18/11/24

pelos demais instrumentos de percussão como *claves*, *timbales* e *bongôs*. Outros instrumentos como o piano, o *'três'*, a *guitarra*, o *violão*, o *vibrafone* e a *marimba*, também podem participar dessa base, enriquecendo toda a densa sonoridade que constitui esse pequeno universo musical, isso para citar apenas os instrumentos mais tradicionais que podem ser utilizados.

Tendo sua origem primária nas tradições musicais africanas trazidas pelos escravizados durante a diáspora negra, o *'tumbao'* se desenvolveu na música cubana de forma natural e espontânea, criando uma polirritmia bastante complexa, e fazendo uso de uma fusão sincopada, identitária, e muito sofisticada entre vozes humanas e todos os instrumentos utilizados nessa levada de marcação. Os acentos fortes geralmente acontecem em tempos fracos do compasso, elemento rítmico que se tornou uma característica do gênero musical afro-cubano⁹⁰.

MONTUNO

Na música latina – em particular, na *salsa* – o *montuno* é o nome dado a uma seção repetitiva e marcante que enfatiza uma determinada ideia melódica. Em uma mesma música podem acontecer diferentes *montunos* – *montuno 1*, *montuno 2*, *montuno 3*, etc. – sempre sobre a mesma base de acompanhamento, mas com destaque para diferentes ideias melódicas sendo desenvolvidas e sobrepostas. Os *montunos* geralmente são formados por essa base rítmica e harmônica sólida feita pelos instrumentos acompanhadores – piano, baixo e percussão – sobre a qual pode ser colocado um grande naipe de metais com trompetes, trombones e saxofones, ou até mesmo com o colorido de uma *guitarra* ou de um *vibrafone*.

Os *montunos* são seções que dividem as diversas partes da música, sendo que cada uma dessas seções tem a sua função específica. O primeiro *montuno* tem a função de introduzir e preparar o espírito do público para o tipo de som que vai ser apresentado a seguir. Já os *montunos* seguintes funcionam como transições que conectam os diferentes episódios da música. Essas mudanças de atmosfera entre diferentes seções têm como objetivo principal elevar a temperatura da apresentação, na tentativa de se criar um clímax de grande euforia, tensão e energia, tanto no público ouvinte quanto nos artistas que participam da execução musical. Essas diferentes partes da música podem ser cantadas por um solista ou por um coro, ou podem servir

⁹⁰ PITRE-VÁSQUEZ, informações obtidas em entrevista de 18/11/24

também como seções específicas de destaque para os solos virtuosísticos de improvisação instrumental, até que aconteça o *montuno* final que funciona como uma espécie de coda⁹¹ de encerramento, arrematando a música conclusivamente e conduzindo toda a execução ao seu final.⁹²

GUAJEO

Aquele motivo rítmico/melódico repetitivo, curto, em arpejos realizados com articulação em *stacatto*, e já tão característico da música latina – em particular da *salsa* – recebe o nome de *guajeo*. Trata-se da herança sonora de um fraseado que tem como origem as tradições musicais praticadas nas seculares *marimbas africanas*.⁹³ Essas tradições sonoras vieram com os escravizados para Cuba, e passaram a ser realizadas pelo ‘*três*’ – instrumento tradicional cubano de cordas duplas, já mencionado. Posteriormente esse tipo de fraseado afro-latino tão característico também foi bem adaptado para o teclado do piano. Atualmente essas figuras melódicas características vêm sendo perfeitamente executadas por instrumentos como o *vibrafone*, a *marimba*, a *guitarra* ou o *stell drum*.

Os *guajeos* são formados por frases curtas e repetitivas construídas sobre progressões harmônicas que fundamentam toda a composição. E é sobre uma insistente repetição dessas progressões harmônicas que – geralmente inspirados nas figurações rítmicas e nos motivos melódicos já apresentados nos *guajeos* – os solistas improvisadores planejam, concebem, constroem e desenvolvem toda a ideia fraseológica do discurso musical que pretendem apresentar em seus solos.

As variações que vão sendo gradativamente adicionadas aos *guajeos* ao longo de uma *performance* contribuem muito para elevar a temperatura da música aumentando assim toda a tensão e a energia da apresentação⁹⁴.

Seguem alguns exemplos de *montunos* rítmico/harmônicos aqui realizados de forma inovadora pelo *vibrafone* – instrumento do autor do presente trabalho – e que ao receberem o acompanhamento de *tumbadora* e *baixo* – além de outros instrumentos característicos de percussão cubana como *güiro* e *clave* – passam a ser conhecidos como ‘*tumbaos*’.

⁹¹ Seção conclusiva de uma composição.

⁹² PITRE-VÁSQUEZ, informações obtidas em entrevista de 18/11/24

⁹³ *Timbilas e balafons*.

⁹⁴ PITRE-VÁSQUEZ, informações obtidas em entrevista de 18/11/24



Mp3 tumbao 1

Tumbao 1 - son clave 2x3

Score for Tumbao 1 - son clave 2x3, 4/4 time signature.

Instrument parts include:

- Cowbell
- Claves
- Vibraphone
- Conga Drums
- Drum Set (marked *f*)
- Acoustic Bass
- Hi-Hat Cymbal
- C. Bl.
- Clv.
- Vib.
- C. Dr.
- D. S.
- A. B.

The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4. The second system starts at measure 5 (indicated by a '5' above the staff) and contains measures 5 through 8. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 8.



Mp3 tumbao 2

Tumbao 2 - 2x3

Claves

Vibraphone

Conga Drums

Drum Set

Acoustic Bass

3

Clv.

Vib.

C. Dr.

D. S.

A.B.



Mp3 tumbao 3

Tumbao 3 - Progressão I - IV - V - IV - I 2X3

Claves

Vibraphone

Conga Drums

Drum Set

Acoustic Bass

3

Clv.

Vib.

C. Dr.

D. S.

A.B.



Mp3 Tumbao 4

Tumbao 4 - son clave 2X3

Claves

Guiro

Vibraphone

Conga Drums

Acoustic Bass

Cha Cha Bells

5

Clv.

Gro.

Vib.

C. Dr.

A.B.

Full Score

Tumbao 4 - son clave 2x3 - PÁG 2

Claves

Guiro

Vibraphone

Conga Drums

Acoustic Bass

Cha Cha Bells

Clv.

Gro.

Vib.

C. Dr.

A.B.

3

1.

2.



Mp3 tumbao 5

Tumbao 5 - Progressão II - V - I 2x3

Claves

Vibraphone

Conga Drums

Drum Set

Acoustic Bass

3

Clv.

Vib.

C. Dr.

D. S.

A.B.



Mp3 tumbao 6

Tumbao 6 - rumba clave 3x2

Claves

Vibraphone

Conga Drums

Drum Set

Acoustic Bass

5

Clv.

Vib.

C. Dr.

D. S.

A.B.



Mp3 tumbao 7

Tumbao 7 - Dominante 7 - 2x3

Claves

C7

Vibraphone

Conga Drums

f

Drum Set

Acoustic Bass

3

Clv.

Vib.

C. Dr.

D. S.

A.B.



Mp3 tumbao 8

Tumbao 8 - Cromático son clave 2x3

Claves

Em7 A7 E^bm7 A^b7

Vibraphone

Conga Drums

f

Drum Set

Acoustic Bass

3

Clv.

Dm7 G7 Cmaj7

Vib.

C. Dr.

D. S.

A.B.



Mp3 tumbao 9

Tumbao 9 - tons inteiros son clave 2x3

Claves

Vibraphone

Conga Drums

Drum Set

Acoustic Bass

3

Clv.

Vib.

C. Dr.

D. S.

A.B.

3 CAPÍTULO III – A BINARIZAÇÃO DOS RITMOS TERNÁRIOS AFRICANOS

Este capítulo foi baseado no livro “*A Binarização dos Ritmos Ternários Africanos na América Latina*”, do musicólogo cubano Rolando Atônio Pérez Fernández.

De acordo com o orientador da presente tese, o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, todo o trabalho aqui apresentado tem como eixo central a marcação de uma *clave*, seja na música brasileira, seja em toda a música de origem afro-americana. Por sua vez, a presença de uma *clave* dentro do processo de binarização da música africana também é o eixo da pesquisa desenvolvida por Pérez Fernández em seu livro, e é justamente esse o entendimento que se busca atingir com o que aconteceu com a música no Continente Americano.

3.1 O AFRICANO NA AMÉRICA LATINA:

Sua entrada musical relacionada com as circunstâncias histórico sociais.

O musicólogo cubano Rolando Antônio Perez Fernández faz uma análise da presença do negro na América Latina, suas relações com o europeu e com o índio, e a sobrevivência de características africanas dentro da cultura popular americana. Tudo isso depois de considerar a presença do negro na Península Ibérica antes e depois da chegada dos europeus na América. Este fato – que geralmente é ignorado – teve consequências musicais importantes na Península, e na música do Mundo Novo (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, pp 19).

A primeira vez que o homem negro chegou à América ele não teve como ponto de partida a África, e sim a Espanha. Outro fato curioso é que o mulato não foi uma raça criada na América pois já existia em Portugal e na Espanha. As suas músicas, já tendo também sofrido um maior ou menor grau de transculturação – também tiveram as mesmas origens (Idem, Ibidem)

Fernando Ortiz se refere à história da música afro-cubana dizendo que estas palavras são aplicáveis também a toda e qualquer música de origem africana na América, incluindo a música classificável como ‘afroide’, mas que incorporou características de origem africana:

“Essa estória precisa ser iniciada descobrindo-se as fontes de onde ela brotou: nas culturas da África Ocidental e nas agitadas águas espanholas. Não somente porque a música cubana é descendente do branco peninsular e da negra africana – conservando características herdadas de seus

progenitores – mas também porque na própria Espanha foram se juntando seus sangues e inspirações... Negros foram trazidos para Cuba da Espanha, e trouxeram com eles seus tambores e canções, uma música já 'amulatada' na Andaluzia" (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, pp 19).

De acordo com Fernando Ortiz, as transculturações feitas com negros africanos datam de tempos anteriores à chegada de Cristóvão Colombo à América, e também aconteceram em Portugal, e não somente na Espanha. Para falar a esse respeito o musicólogo brasileiro Renato Almeida diz o seguinte:

“É necessário não se esquecer de que já existiam muitos negros em Portugal antes do descobrimento do Brasil. Dessa forma, deve se considerar sempre a hipótese de que os portugueses já tinham trazido muitos costumes de influência negra, e encontraram por aqui o melhor ambiente possível. (Idem, pp 20).

De acordo com o historiador Fernando Ortiz, a presença do negro africano na Península Ibérica é muito antiga. Todo o exército formado na África do Norte contou com milhares de soldados negros. Os egípcios, os cartagineses, os romanos, os visigodos, e todos os outros povos que invadiram e conquistaram aquela região o fizeram dessa forma. O mesmo pode ser dito a respeito dos muçulmanos em suas campanhas militares. Dessa forma, por essa razão e pela origem ibérica do povo africano, Ortiz afirmou que “existiram negros na Península Ibérica desde a sua pré-história, com os tartésios, com os romanos, com os mouros e com os cristãos” (Idem ibidem).

O historiador – especialista em escravidão – e também pioneiro no estudo sobre a escravidão africana na América, José Antônio Saco afirma que a Espanha começou a se povoar de negros livres e escravizados desde o princípio do século VIII. Em inúmeras citações ele disse o seguinte:

Quando a Espanha árabe foi conquistada no final do século XI a mando de Yussuf, entraram nela grandes exércitos empunhando bandeiras sobre as quais também estavam negros africanos marchando. Deve ser recordada a batalha sangrenta de 1086, onde Alonso VI de Castilla foi ferido em uma perna pela espada de um daqueles negros (Idem ibidem).

Durante a Idade Média a escravidão na Espanha foi muito fortalecida por conta da onda de negros escravizados capturados durante as contínuas guerras entre

mouros e espanhóis. Posteriormente, durante os séculos XIII e XV, também era possível se comprar ou capturar negros africanos nos mercados árabes ao lado de tártaros, caucasianos, armênios, georgianos e búlgaros que chegavam à Espanha e à Itália através do comércio de escravos do Mar Negro. No entanto, como consequência da tomada de Constantinopla pelos turcos em 1453, o comércio de escravos no Mar Negro foi interrompido. Esse fato levou os portugueses a se aventurarem pela costa ocidental africana para se abastecerem diretamente de negros escravos, encerrando assim o monopólio até então mantido pelos mercadores árabes (PÉREZ FERNÁNDEZ, pp.20, 21).

Ao final do século XV, os comerciantes espanhóis passaram a seguir o mesmo caminho que os portugueses. Dessa forma, a África – que até então não havia sido uma fonte de escravos importante – passou a ser a exclusiva fonte de mão de obra escrava barata. Isso levou a um conflito pelo monopólio do comércio de escravos entre portugueses e espanhóis na África Ocidental que tornou os portugueses como os únicos provedores. Durante a década de 1460, Portugal e Espanha eram abastecidas de escravos africanos por mercadores portugueses, sendo que o centro desse comércio era Lisboa (Idem, p. 21).

O cálculo das quantidades precisas de tráfico negreiro entre a África e a Península Ibérica – durante o século XV – foram realizadas por alguns historiadores. Outros chegaram a uma cifra muito elevada. Curtin, em seu livro *“The Atlantic Slave Trade”*, a *“Census”* fala em cinquenta mil escravos, ao passo que a *“Boxer”*, no livro *“Portuguese Seaborne Empire”*, já fala que entre 1450 e 1500 os portugueses capturaram cento e cinquenta mil negros africanos (Idem, Ibidem).

Um analista de Sevilha Mencionado por Saco – Ortiz de Zúñiga – fala a respeito da vida dos escravos negros na Espanha:

“Os negros eram tratados de forma benigna em Sevilha desde os tempos do rei Don Enrique II. Era permitido que participassem de bailes em dias feriados, fato que os fazia tolerar melhor ao cativo e retornar ao trabalho mais felizes. Os que se sobressaíssem recebiam o título de ‘mayoral’ e resolviam com seus amos as suas brigas. Um deles recebeu um título chamado Juan de Valladolid por ser porteiro de câmara que dizia:

Por muitos serviços bons e leais que fizestes e fazeis a cada dia, e porque conhecemos a sua suficiência, habilidade e disposição, te tornamos ‘mayoral’ e juiz de todos os negros e negras, livres e cativos – que estão ou são cativos – na cidade de Sevilha, e em todo seu arcebispado. Eles ouçam o que podem fazer a partir de seu juiz mayoral Juan de Valladolid negro. Ordenamos que você saiba dos debates, de pleitos, de casamentos, e outras coisas que ocorrer

entre eles. Portanto, é pessoa suficiente para isso, sabeis as leis e ordens que devem receber. Somos informados que você é a linhagem nobre entre os negros (PÉREZ FERNÁNDEZ, Pp.21, 22).

De acordo com Pérez-Fernández, a cédula real que posta essa mensagem mencionada por Ortiz de Zúñiga data do ano de 1474.

Além de ser permitida a sua presença em bailes e festas em feriados, em algumas ocasiões também era permitida a sua presença em festas de Corpus Christi, ocasião em que eram realizadas muitas danças tradicionais em que era permitida a participação de todos os negros da cidade. O negro permaneceu participando de festas de Corpus Christie em Sevilha por muitos anos (Idem, 1986, p. 22).

Sevilha foi o centro de tráfico negreiro na Espanha, sendo que não apenas os comerciantes da cidade, mas toda a sua população se transformou em mercadores de escravos (Idem, pp.22, 23). A presença de um número considerável de escravos negros na Espanha – desde o século XV até o XVIII – possui uma grande importância tanto no estudo de música popular da América espanhola, quanto o que tange a história da música popular brasileira, como salientou a musicóloga Oneyda Alvarenga:

“... o problema da influência espanhola me parece agora muito mais complicado do julguei há um tempo. Para esclarecer, antes de mais nada seria necessário estabelecer qual é a importância da influência negra na Espanha, até que ponto essa influência participou da formação das danças espanholas, e se os aspectos provenientes dessa contribuição foram ‘espanholizados’ pela Península ou somente foram transferidos para a América, em grande parte para o Brasil por intermédio de Portugal. É sabido que a dança mais característica que representa o tipo mais característico da coreografia espanhola – o fandango – data dos finais do século XVII ou princípio do século XVIII... É sabido que, além da Espanha ter recebido escravos negros desde o século XV, Portugal – e conseqüentemente o Brasil – estiveram sob o domínio português no século XVII. Foi nesse século que as danças consideradas mais tipicamente espanholas ainda não haviam nascido, ainda que a Espanha esteja cheia de danças reconhecidas como negras por folcloristas espanhóis, e cujo nome indica sua origem africana. No Brasil existiu uma dança negra – o *zarambeque* – cuja referência mais antiga data do século XVIII. Tido como negro também na Espanha, o *zarambeque* também foi muito popular por lá (Idem, p.23).

A alusão ao *zarambeque* é particularmente interessante porque, igual a esta, se conheceu – e ainda se conhece – no Brasil uma dança chamada da mesma maneira que uma antiga espanhola dos séculos XVII, XVIII e princípio do XIX: o ‘*zorongo*’, que mesmo que não seja considerada como uma dança negra na Espanha, existem motivos para se crer que sua origem seja africana (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.23).

O ‘*zorongo*’ é considerado como uma dança africana introduzida por escravos no Brasil. O pesquisador Renato Almeida a considera como uma espécie de samba da Bahia e de Minas Gerais. No entanto, o Padre Miguel de Sacramento Lopes Gama menciona essa dança como uma união entre a gavota e a quadrilha de procedência europeia. Posteriormente, por ser citada juntamente com a *cachucha*, entre as “danças modernas”, é de se pensar que o ‘*zorongo*’ brasileiro tenha uma origem espanhola. O fato de que na Colômbia tenha existido uma dança colonial com o mesmo nome aumenta as suspeitas a esse respeito (Idem, 1986, pp 23, 24).

Outro fato significativo é a existência de um grupo étnico da família ‘*bakongo*’ denominado ‘*sonongo*’, ao noroeste da República Popular de Angola. Este grupo é conhecido em vários países da América com diversas variantes dessa nomenclatura, tais como ‘*son musulongo*’, em Cuba; ‘*longo*’, no México e na Venezuela; ‘*alonga*’, no Perú; e *solongo* no Haiti. Estes fatos, somados a certas particularidades rítmicas do ‘*zorongo*’ hispânico levam a crer na origem africana dessa dança (Idem, p. 24).

Pérez Fernández diz que esse fato reforça a ideia de que no Haiti se conhece uma dança pertencente ao ritual ‘*congo*’, que recebe o nome de ‘*salongo*’ por conta de sua origem tribal. Nesse caso já não é possível se pensar em nenhum tipo de influência espanhola (Idem, *Ibidem*).

Uma das danças espanholas do século XVIII, o ‘*paracumbé*’, era tida como africana, e especificamente como angolana, porque era conhecida como “*paracumbé de Angola*”. Por outro lado, no teatro do século XVIII era comum se falar “negras de Angola ou do Congo”, como por exemplo “a Negra Dominga do acompanhamento” (Idem, *Ibidem*).

Esta abundância de negros de origem *bantú* na Espanha no final do século XVI e durante o século XVII, bem como em todas as partes onde existiu o comércio de negros africanos, se deveu à fundação de São Paulo de Luanda, em 1575, fábrica portuguesa, como consequência da tomada de São Tomé, antiga provedora de escravos para os holandeses. Por sua vez, Fernando Ortiz disse que os negros e escravos introduzidos na Espanha foram principalmente “*monicongos e angolanos*”, e foram eles que deram origem aos bailes que se tornaram muito populares (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.24).

Todas estas reflexões sobre a origem do ‘*zorongo*’ tem uma importância muito grande em relação com o estudo sobre a binarização de ritmos ternários africanos.

É importante se observar que, apesar de contínuas alusões à presença de negros africanos em Sevilha – em especial, na Andaluzia – geralmente a escravidão africana na Espanha não se limitou à região bética. Também existiram escravos negros em Levante, desde antes das primeiras viagens de Cristóvão Colombo

à América, fato que tem sido estudado pela investigadora espanhola Vicenta Cortés em seu livro “A Escravidão em Valência durante o reinado dos Reis Católicos (1479-1516)”, publicado em 1964 (Idem, pp 24, 25).

Posteriormente, a mesma autora Cortés fornece dados estatísticos sobre o número de africanos introduzidos em Valência durante o período analisado, e que foram aumentando anualmente até atingirem a alta marca de 640 em 1495. Pelo fato de Valência ser um reinado sem centros de remissão de escravos, deve-se supor que os centros peninsulares mais próximos – como, Castilla, por exemplo – receberam um número maior de escravizados. Por este fato, Vicenta Cortés insistia na necessidade de se corrigir e aumentar os dados oferecidos pelos portugueses da época, nos quais se apoiava Curtin para fazer seus cálculos (Idem, p. 25).

Quanto à existência de negros africanos em Portugal, existem referências interessantes. O viajante Nicolás Clenardo, por exemplo, escreveu que “somente em Lisboa existem mais escravos do que portugueses em liberdade”, e mesmo que a comparação seja exagerada, ela dá uma ideia da grande quantidade de negros que existiam na cidade. Clenardo também mencionava a grande presença de negros em Évora, e também na cidade do norte de Oporto, onde os negros participavam de festividades religiosas específicas que adotavam elementos africanos de forma similar como era feito no Brasil, e em outras regiões da América. Esse fato é demonstrado na seguinte passagem do livro “*El Pueblo português em sus costumbres, creencias y tradiciones*” (Lisboa, 1885), de Teófilo Braga: “acabou em Oporto outra festa de máscaras que representava a Corte do Rei de Congos, com seu rei, rainha e corte imaginária, com que os negros rendiam culto à sua patrona, a Senhora do Rosário, festa muito apreciada e que durava três dias de julho” (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.25).

Nessa passagem, é muito fácil se observar a semelhança com as congadas maracatus e reisados brasileiros, com os candombes do Rio da Plata, bem como com os cabildos e reinados cubanos.

O hábito de se exercer a ‘existência’ de características da música espanhola ou portuguesa – mesmo que anterior à chegada dos europeus à América – como prova de suposta “pureza de sangue”, ou ausência de “contaminação” negra em características análogas à música latino-americana, é extremamente questionável. Carlos Vega faz isso com frequência cheio de preconceito contra negros, o que trouxe prejuízos lamentáveis para a objetividade de seus trabalhos (Idem pp 25, 26).

Até aqui Pérez Fernández faz apenas considerações a respeito do negro na Península Ibérica e sua importância para o estudo da música latino-americana, e que constituem uma introdução necessária para a análise da presença do africano no continente americano (Idem, p. 26).

Ao chegar na América, todo o volume de negros escravos que circulava pela Península Ibérica passou a ser desviada em grande parte para as terras americanas recém descobertas pelos europeus. Por conta de circunstâncias que o favoreciam, esse tráfico de escravos se ampliou muito. Apenas nove anos após a chegada dos espanhóis ao Continente Americano, e já foi criada a primeira legislação americana a respeito de escravos negros. Isso significa que o negro e o espanhol chegaram à América quase simultaneamente. Outro ponto importante foi que a escravidão se expandiu por toda a América ao mesmo tempo que a sua conquista, ocupando a mesma extensão que o conquistador europeu. Assim, é importante distinguir fatores diferentes no âmbito geográfico, por onde se expandiu a escravidão africana e as regiões continentais onde o europeu se estabeleceu predominantemente (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.26).

Os estudos relativos à presença do negro na América têm recebido avanços importantes. É sabido que já existiu população negra onde atualmente não existe. Essa população foi “absorvida” por componentes étnicos majoritários dessas regiões. No México, o pesquisador Gonzalo Aguirre Beltrán tem alcançado progressos bastante consideráveis nesse sentido. O investigador José Luciano Franco escreveu o seguinte comentário a esse respeito:

“Um exemplo impressionante de retrocesso constante nas fronteiras de nossas ignorâncias, é mencionado pelo trabalho do Dr. Gonzalo Aguirre Beltrán, intitulado *“La Población Negra de México”*. Nesse trabalho, não visto como possuidor do menor elemento africano em sua composição demográfica, esse investigador descobriu documentos que provam a importação de centenas de milhares de negros (Idem, Ibidem).

A contribuição negra na composição genética e cultural da população mexicana – desde a publicação do livro de Aguirre Beltrán – teve bases de sustentação sólidas. Apesar disso, o México continua negando a reconhecer a importância da contribuição africana. O autor do livro expressa as razões do desconhecimento da presença do negro no México. Ele diz ser muito conveniente conhecer essas razões, descobrindo-se as origens de antigos preconceitos dentro e fora do México (Idem, p. 27).

“...esta ignorância é derivada da magnitude que a natureza mística do índio alcançou entre nós. Por causa disso, só tínhamos olhos para o índio e nos fechávamos o pensamento para tudo o que não tinha o índio como centro de um esquema sentimental construído por nossos românticos do século passado. Os estudiosos estrangeiros que pesquisam o mexicano também sofreram, inexplicavelmente, esse contágio místico do índio, sem que sua herança pudesse ser calculada. Alguns só se preocuparam com o índio e com o espanhol; o negro nunca entrou dentro do seu leque de preocupações. (Aguirre Beltrán)

Um outro fator importante também influenciou muito na situação: o preconceito de raça, de acordo com Aguirre Beltrán

No século passado – e princípio do presente – pensadores chegaram a aceitar ideias racistas em que o negro é excluído e o índio não. A contribuição cultural africana era recusada ou simplesmente não reconhecida. (Idem, *Ibidem*).

Os negros chegaram como aliados do conquistador – até meados do século XVI – por todas as regiões da América que conseguiu atingir. No entanto, até o final do mesmo século, o negro passa a se localizar em certas regiões. Essas regiões se definem mais a partir do século seguinte. Portanto, a partir do século XVII, já podem ser distinguidas dois tipos de concentração demográfica negra pelo Continente: as regiões altas da América, densamente povoadas por indígenas que trabalhavam na agricultura e nas minas coloniais; e as regiões baixas, de clima tropical onde se estabeleceram as características da economia de plantação. As localizações geográficas do negro pelo Continente Americano foram todas determinadas por questões econômicas, e não por questões climáticas. Primeiramente o africano foi introduzido nas Antilhas para trabalhar em garimpagem de ouro. Estas ilhas tinham uma escassa população indígena e que se encontrava em uma etapa de desenvolvimento social inferior ao então já atingido pelo negro. Outros fatores também contribuíram para uma significativa diminuição da população indígena: o trabalho forçado, o maltrato, e as doenças trazidas pelos europeus. A situação era muito semelhante nas terras baixas continentais (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.27).

A medida em que as reservas naturais de ouro dos rios foram se esgotando, foi necessário se encontrar uma economia substitutiva. Dessa maneira a atividade agrícola passou a exigir um aumento significativo de mão de obra escrava, o que fez aumentar consideravelmente a importação de negros africanos. O primeiro ramo econômico brasileiro – diferentemente do que ocorreu nas colônias espanholas – foi a produção de açúcar, sendo que foi a partir dessa atividade que o país se tornou o precursor na América da economia de plantação (Idem, p. 28).

O negro se estabeleceu principalmente na costa atlântica da América do Norte e da América do Sul, formando uma franja que vai desde o estado da Virgínia – nos Estados Unidos – até o Rio de Janeiro, no Brasil. Esta franja é toda formada pelo litoral e seu sertão – na parte interior – sendo que as ilhas caribenhas fazem parte desse mapeamento. Por outro lado, é necessário que se tenha consciência de que não existe uma densidade demográfica negra uniforme: em regiões como a costa mexicana do Golfo do México e da América Central existe uma baixa concentração de descendentes africanos (Idem, Ibidem).

Também existem regiões com população negra do lado do litoral Pacífico – principalmente no México, Perú e Equador – sendo que essa franja negra coincide com a área do cançoneiro binário. Nessas áreas a economia é fundamentada no cultivo de produtos tropicais, ou seja, basicamente na economia monocultora de açúcar que gerou um aumento significativo no número de escravos africanos. Nessas regiões também se cultivou o algodão, o cacau, entre outras especiarias agrícolas importantes (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.28).

Tomando-se a presença do negro africano como principal objeto de análise – suas criações e sobrevivências culturais mais evidentes – esta ‘franja negra’ possui uma importância muito grande. É nesta área que o pesquisador Moreno Fraginals encontrou o verdadeiro conteúdo da escravidão dos africanos na América. No entanto, Pérez Fernández busca a presença e a influência das características rítmicas africanas em praticamente toda a América Latina, sendo que a orla negra tem grande importância, talvez até maior, haja visto que são mais desconhecidas. Por essa razão, a pesquisa de Pérez Fernandes se concentra prioritariamente em países como Argentina, México e Perú (Idem, Ibidem).

A população indígena existente nas montanhas bolivianas e peruanas – assim como nos planaltos mexicanos – foi forçada a trabalhar na produção mineira. Esse

povo foi dizimado por enfermidades antes desconhecidas, sendo que seu contingente populacional sofreu um grande decréscimo que se manteve constante até a metade do século XVII. No entanto, nestas regiões a densidade demográfica e o desenvolvimento social eram muito maiores do que nas ilhas caribenhas, porque não requeriam a grande importação de escravos africanos. Por outro lado, o africano também não esteve totalmente ausente da atividade de mineração. Sempre existiram negros atuando com mão de obra qualificada: chefes de tripulação, guardiões, entre outras atividades. A presença do homem negro em regiões altas – como por exemplo, o México – se explica por conta de sua participação em inúmeras atividades:

“...o escravo negro, durante o período colonial, além de ser destinado ao trabalho em moinhos e fazendas, também foi requisitado em grande número por todas as regiões, do planalto até as terras altas onde havia mineração, assim como as obras de grandes cidades. A influência do negro – tanto no aspecto biológico como no cultural – não se limitou às estreitas orlas marítimas: ela influenciou diretamente aos centros vitais de um amplo território.” (Idem, p. 29).

A influência cultural do negro africano escravizado no México se estendeu por grandes regiões do país, coisa que também aconteceu somente no Perú. De acordo com o pesquisador Aguirre Beltrán:

“... as populações mulata e negra não se encontravam – como se pensa até a atualidade – localizadas nas regiões costeiras do país. Locais como Pachuca, Tehuacán, Aguascalientes, Celaya, Guanajuato e Querétaro, situadas em pleno planalto dão uma alta proporção de mulatos e outras misturas – ainda que em número menor – sempre registram a presença do negro (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p. 29).

As informações aqui apresentadas são similares ao do padrão de 1793, que apesar de excluir os dados relativos, é muito útil para se tomar conhecimento das castas de mestiços, pardos e negros restantes e espanhóis. O fato mais importante é que – enquanto nos planaltos os indígenas predominavam – os indo-mestiços, europeus e euro-mestiços nas costas, bem como os negros e afro-mestiços – mulatos e zambos – constituíram maioria. Dessa forma, encontram-se exemplos provenientes de vertentes e orlas em que a proporção de africanos e afro-mestiços supera a do resto de toda a população indígena como Acapulco no Estado de Guerrero (95%), Cuautla, em Morelos (61%), Colina (57%) (Idem, *Ibidem*).

Ao se verificar a soma total da população de todas as castas – sendo que os índios são excluídos – em Puebla (que é um Estado que não possui castas), Tehuacán (cidade com alta proporção de mulatos) apresentava 29,1% de africanos e afro-

mestiços do subtotal. Nesse mesmo Estado, Azúcar de Matamoros possuía 55% do subtotal, que refletia cifras correspondentes à população indígena na mesma proporção de indivíduos africanos e afro-mestiços na totalidade da população. Sem sair dessa mesma região, observa-se que na cidade de Puebla o subtotal da população é composto por 33% de negros, e 22% do total da população. Pérez Fernández fornece os seguintes dados populacionais da época:

Espanhóis – 18.369; Castiços – 2.416; Mestiços – 10.942; Índios – 24.039; Mulatos – 15.569; Negros – 31 (Idem, p. 30).

No ano de 1742, os africanos e afro-mestiços eram cerca de 11,6% da população total da Nova Espanha. Ao se observar a formação populacional de regiões maiores, em 1742 existia no México dois bispados – Nueva Galícia e Michoacán, na costa do Pacífico, que possuíam uma porcentagem de população negra maior do que a totalidade da população nova-espanhola (Idem, Ibidem).

A casta africana misturada com a afro-mestiça alcançava 23,2% do total da população no bispado de Nueva Galícia, que era formado pelos atuais estados de Jalisco, Aguas Calientes, e mais uma parte de Durango, Zacotecas, Nayarit e San Luis Potosí; por sua vez, as castas europeia e euro-mestiça juntas formavam 30,9% , e a indo-mestiça 21,3%. A população indígena só tinha 24,6% da população do bispado, muito abaixo da porcentagem total da colônia, que era de 62,2% (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.31).

Dessa forma, fica demonstrado que aconteceu um crescimento das populações afro e euro-mestiças, ao mesmo passo que ocorreu também uma diminuição proporcional dentro da população indígena. A população africana e afro-mestiça representava aqui 30,7% do valor sub-total (Idem, Ibidem).

Também acontecia uma densidade de população negra e mulata no bispado de Michoacán, que contém os atuais estados de Michoacán e Colima, da mesma forma que uma boa parte de Guerrero. Existia 15,6% nessa população, o que era superior à toda Nueva España: uma população branca e semi-branca de 18,7%, ao lado de uma população indo-mestiça de 16,1%. Toda a população restante era indígena, e tinha a porcentagem de 49,6%. Neste bispado os afro-mestiços e africanos compunham 30,9% do sub-total da população, comparáveis com os 30,7% do subtotal do bispado de Nueva Galícia, e a 30,5% do subtotal do vice-reinado (Idem, p. 31).

O total da população de pessoas africanas e afro-mestiças variou muito até o final da etapa colonial: no ano de 1810 esse total já representava 10,2%. A contribuição do negro foi destacada pelo musicólogo Gabriel Saldívar em sua *“Historia de la Música em México”*. O pesquisador Vicente T. Mendoza, autor de um artigo sobre o folclore negro no México – onde aborda apenas aspectos superficiais – não faz nenhuma alusão ao fator negro em seu livro *“Panorama da Música Tradicional do México”* (1956). Saldívar se questiona porque os investigadores que escreveram sobre a música de seu país não deram importância à influência negra nessa música. Ele enfatiza ser o primeiro a dedicar um capítulo a respeito desse tema, apoiado em uma documentação confiável. Saldívar manifesta sua convicção de que o africano certamente deixou suas “pegadas” na música popular mexicana (Idem, *Ibidem*).

De acordo com Saldívar, existem referências a respeito dos bailes negros, no princípio do século XVII, na Cidade do México. No final desse século, os elementos africanos “entram em uma fase de muita efervescência sob muitos aspectos, e passam a fazer parte dos cantos populares de forma muito presente, contribuindo fortemente com o enriquecimento da sonoridade (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.31)

Durante o século XVII a profissão de músico era muito comum entre negros e mulatos. Existem documentos e registros a respeito de negros e mulatos que tocavam harpas e guitarras para acompanhar seu canto e sua dança, como os que participavam dos chamados ‘oratórios escapulário’, que eram espécies de confrarias de fachada religiosa que os negros utilizavam como desculpas e pretextos para seus ‘alívios musicais e dançantes’. Dessa forma, a música mexicana incorporou características da música africana desde uma época bastante remota, e que podem ser nitidamente observadas (idem, p.32).

O musicólogo Gonzalo Aguirre Beltrán também afirma a importância de toda a contribuição do negro africano e suas misturas que contribuíram com a formação da música mexicana. Beltrán, da mesma forma que Saldívar, também se apoia em documentos do *“Archivo General de la Nación”*, afirmando que estes documentos não são os únicos, pois existem outros em livros de conselhos de catedrais e dioceses que ainda precisam ser classificados e interpretados (Idem p. 32).

O Perú e Nueva Granada foram – ao lado do México – os centros escravistas mais importantes da América Espanhola durante os séculos XVI e XVII. O aumento substancial no volume de tráfico negreiro aconteceu ao final do século XVI nestas colônias, por conta da escassez de mão de obra trabalhadora. O escravo no Perú –

que a princípio tinha chegado no país como um mero auxiliar da conquista – e que, até meados do século XV era apenas um luxo, um século depois se transformou em uma necessidade. Nessa época a escravidão tinha deixado raízes sólidas na economia costeira, realidade que se manteve até o século XIX. Da mesma forma que ocorreu em outros lugares, a demanda por negros africanos no Peru foi ocasionada pelo decréscimo da população indígena, principalmente na franja costeira, onde se calcula que 90% dessa população nativa tenha morrido ao final de 1540. As regiões mais altas – mesmo que também tenham sofrido uma diminuição nessa população indígena – não foram tão afetadas como a região litorânea. Mesmo assim, estima-se que um terço dessa população tenha desaparecido. As consequências dessa grande catástrofe demográfica ainda podem ser observadas, principalmente pela região costeira onde o espanhol se estabeleceu. O pesquisador Mariátegui diz que “o Peru costeiro, herdeiro da Espanha e da conquista, domina desde Lima até o Peru serrano. No entanto, essa região não é demográfica e espiritualmente forte para absorvê-lo”. Uma consequência disso é que o negro também não é estável na região, e habite principalmente a serra. Mas a região costeira estava longe de ser exclusivamente habitada por espanhóis (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p. 32)

Se por um lado o negro africano foi um personagem de grande relevância na agricultura peruana, por outro, a escravidão africana no Peru foi uma instituição fundamentalmente urbana, e toda concentrada na capital do país, Lima. Desde o ano de 1593 a população da cidade era 50% africana, índice que manteve até 1640. Mesmo até meados do século XVIII essa população negra em Lima atingia quase a marca de 40%. Esta cidade tinha se transformado no principal centro administrativo de uma cadeia de relações econômicas estabelecidas entre o Peru, o Alto Peru, o Chile, e o noroeste argentino, cujo centro dinâmico era a produção da prata extraída das minas de Potosí e Porco, e processada com o mercúrio de Huancabamba. Isso fez com que durante o século XVII se formasse em Lima um cancionero crioulo que se transformou – para grande parte da América do Sul – em um centro mais poderoso que a própria metrópole (Idem, p. 32,33).

A participação negra na formação desse cancionero é uma coisa que geralmente se esquece – ou até que se nega intencionalmente – devido à grande proporção de africanos que existiram em Lima durante este século – e até durante o século seguinte – em que criações populares tidas como produto lógico de processos

transculturais se consolidaram. Esse cancionero, portanto, não pode ter surgido unicamente a partir da estilização de elementos europeus (Idem, p.33).

Assim como aconteceu em todas as partes da América Latina, os africanos praticaram seus cantos e suas danças, e isso foi uma constante desde o século XVI. Por volta de 1553, surgiu uma ordem de quatro anos de interdição em que as confrarias de negros e mulatos praticaram suas danças por ocasião do dia do Santíssimo Sacramento, “como é seu dever fazê-lo, e como tem sido seu costume fazê-lo em anos passados. Anos mais tarde, em 1553 o cabildo de Lima determinou que as danças negras passassem a ser realizadas somente na praça principal da cidade, assim como na praça de Nicolás Rivera el Mozo. Essa disposição pretendia evitar que esses bailes fossem transferidos para toda a cidade em dias de festa, assustando aos cavalos com o som dos tambores, e atrapalhando o trânsito. Só que essa lei não teve êxito porque por poucas vezes as diversões dos africanos e afro-mestiços se limitaram ao que foi definido pelo cabildo nos anos seguintes (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p. 33)

Os negros continuaram realizando suas danças por ruas e praças durante o princípio do século XVII, da mesma forma que em ‘currai’ frequentados por grande número de pessoas. O pretexto utilizado para a realização desses bailes eram as procissões e grandes festas religiosas, que eram consideradas como um grande “acumulador de ritmo africano” (Idem, Ibidem).

No Rio de la Plata e no Chile, a importação do negro africano se vincula muito ao polo dinâmico argentino, pelo menos no seu princípio. A rota Panamá-Callao era o nome dado à via legal por onde entravam os negros africanos no Perú, no Chile e no Alto Perú. Essa rota foi imposta pela coroa como forma de evitar a fuga de metais preciosos pelo comércio de negros e outras mercadorias pelo Oceano Atlântico (Idem, pp. 33,34).

Opostas à política monopolista da coroa, os portos de Buenos Aires, Asunción – entre outras províncias – converteram-se em ponto de arranque de rotas terrestres de comércio de contrabando contrárias à rota Panamá/Callao. Estas rotas terrestres se dirigiam dos países atlânticos na direção do interior, partindo também do Oceano Pacífico. A primeira rota saía do Paraguai e recolhia toda a mercadoria negreira que vinha do Brasil. Quando a rota chegava em Salta ela se bifurcava, e o caminho principal passava a ser o caminho de Potosí, passando por Juiuy. A outra via passava por Tucumán e depois Mendoza, no Chile. Uma outra via – que talvez seja até mais

importante – saía de Buenos Aires tomando direções diferentes. A via mais lucrativa ia na La Plata (Sucre) e Potosí, no Alto Perú, passando por Córdoba e Tucumán, Salta e Jujut, sendo que elas abasteciam as minas de Altiplano, da mesma forma que as yungas tropicais (Idem, p.34).

Uma outra rota se desviava de Córdoba na direção de Mendoza, chegava em Santiago e La Serena, e fornecia negros africanos de Valparaíso ou Coquimbo aos portos peruanos. Essa rota que saía de Buenos Aires foi criada no princípio do século XVII. Aproximadamente na metade deste século, Azcárate de Biscay andou pelos caminhos que levavam até Lima levando cartas ao rei. No porto de onde partiam os escravos contrabandeados, o viajante Biscay calculou aproximadamente 1500 escravos que trabalhavam em atividades domésticas em chácaras, cuidando de cavalos e mulas, ou curando vacas (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p. 34).

De acordo com Azcárate de Biscay, existia uma quantidade de escravos igual, tanto em Córdoba, quanto em Salta. Em Jujuy também foi encontrada uma grande quantidade de fugitivos das minas do Alto Perú. Essa declaração de Biscay demonstra que no porto de Buenos Aires – assim como as populações do centro-norte argentino serviam como postagens comerciais no tráfico de escravos, sendo que eles também se provinham de mercadoria humana (Idem, Ibidem).

De acordo com o historiador chileno Rolando Mellafe, “o motivo principal para o contrabando de negros no Atlântico Sul Americano era a economia de metais do platô andino e a fortuna bovina de Plata”. Biscay fala do emprego de negros para cuidar de mulas, que era a principal mercadoria com a qual a região da Plata se voltava no polo dinâmico Sul Americano. Esta era a pecuária a que se refere Mellafe, e não à pecuária bovina, que logo se desenvolveria nos pampas argentinos (Idem, p. 35).

Concolocorvo, outro viajante, andou pelos mesmos caminhos que Azcárate de Biscay, em 1773. Ele conta que nas casas principais da cidade de Córdoba “...aumentou muito o número de escravos, sendo a maior parte crioulos, porque esta cidade, entre todo o Tucumán, não tem o costume de conceder liberdade a ninguém...”. Concolocorvo também fala da venda de 2000 negros crioulos até a quarta geração ocorrendo nessa cidade. Esses escravos à venda vinham de uma fazenda da Companhia de Jesus da região onde existiu um criador de escravos, o único de que se tem notícia na América Latina durante o século XVIII. Essa entidade se preocupava em preparar escravos com conhecimentos especiais e técnicas manuais

de acordo com seus planos de produção. É claro que só aprendiam técnicas produtivas, além do fato de que Concolorcorvo afirmava que, nesse grande número de crioulos oferecidos no mercado existiam muitos músicos, e de muitos outros ofícios (Idem, *Ibidem*).

Em sua passagem por Buenos Aires e ouvir a música dos negros, Concolorcorvo utilizou-se de uma expressão depreciativa chamando aquela manifestação musical de 'uivo'. Carlos Vega se apoia nesse tipo de manifestação para afirmar que a música trazida pelo africano era inacessível ao ouvido do branco devido à sua natureza rudimentar, original e estranha. Vega também admite que, mesmo que a convivência popular de mais de um século entre negros e crioulos possa determinar uma influência africana na música dos brancos, na verdade isso não aconteceu (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p. 35).

Era mais difícil para o negro boçal exercer algum tipo de influência com sua música. No entanto, para o negro crioulo isso era mais fácil porque ele estava adotando a cultura europeia e, ao mesmo tempo, mantinha todo o sentido com suas próprias raízes culturais. Isso era possível por causa da compatibilidade estrutural de seus sistemas rítmicos. Essa sincronia entre os sistemas rítmicos existia e, a partir disso, se gerou um resultado. A afirmação de Vega de que “um cancionista pode receber de outro desde que não exista um abismo sentimental entre ambos”, tinha um significado. De acordo com ele, a aculturação é uma solução ativa em uma situação de contato entre propriedades culturais: é interpretação, mescla, hibridação. No entanto, Vega enfatiza que existem situações negativas em tais situações de contato quando os tipos de entidades são insensíveis à convivência. Ao analisar origem desses estados negativos, Vega diz que os cancionistas são insensíveis à convivência em situações de contato quando:

- a. uma diferença técnica insuperável impede a mistura;
- b. uma diferença conceitual insuperável rechaça as demais;
- c. existe uma diferença de função (música religiosa/música para dança);
- d. uma diferença de níveis culturais (primitivos/europeus)
- e. existe imunidade por inferioridade. (Idem, pp. 35,36).

De acordo com o pensamento de Vega, é de se supor um suposto estado negativo nas situações de contato dos africanos na América, a quem ele qualifica como “primitivos”, esteja diretamente relacionado com a causa d), uma diferença de

níveis culturais. Pérez Fernández, no terreno musical e filosófico, refuta essas ideias de conteúdo classista e racista que nega totalmente a importante participação do negro africano na integração das tradições musicais latino-americanas que aconteceram em séculos passados (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.36). Para Vega:

“Sempre existiu na América, desde o primeiro século da Colônia, maneiras coreográficas e elementos rítmicos ‘africanóides’ operando sobre as danças europeias de salão, descendentes dos estratos populares suburbanos ou rurais, especialmente aos grupos negros. Sempre existiram esses elementos, muitas vezes em circunstâncias que subiram a posições e destaque. No entanto, sempre foram rechaçados, negados e condenados pelos grupos dirigentes das classes superiores. As escalas, a melodia e as formas negras nunca ascenderam ou se socializaram verdadeiramente, até o século XX” (Idem, *Ibidem*).

As seguintes palavras do musicólogo uruguaio Lauro Ayestarán, poderiam se aplicar à Vega – supondo que ele não tivesse preconceitos raciais no terreno social:

“É curioso observar como espíritos não preconceituosos quanto ao problema da raça, se transformam em racistas perigosíssimos ou reacionários extremos quando tratam da música negra” (Idem, *Ibidem*).

Três anos antes da passagem de Concolorcorvo pelo porto de Buenos Aires, o governador Juan José Vértiz proibiu os “bailes indecentes que, ao toque de seu tambor acostumam os negros”. No entanto, ele lhes permitiu realizar publicamente as danças a que estavam acostumados nas festas de celebração a cidade (Idem. pp. 36,37).

Em 1776, Vértiz fez um censo que reconheceu 7269 negros em Buenos Aires, o que representava 30% dos 24205 habitantes da cidade. Na época, existia uma proporção de negros bastante inferior em Montevideú, que cresceu em 1810, mas que foi diminuindo nos anos seguintes. De acordo com o pesquisador Ildefonso Pereda Valdés, negros e pardos chegaram a constituir um setor importante da população de Montevideú entre 1777 e 1830, sendo que sua atuação foi perceptível em vários aspectos da vida da cidade. Existiam bairros na antiga Buenos Aires onde a população negra predominava. Recebiam o nome de “bairros do tambor”, por conta dos tambores que eram percutidos na região. Nesses bairros as tradições africanas sobreviviam por causa do *candombe*. No entanto, por volta da metade do século XIX, os negros mais branqueados animavam os bailes como professores de piano em agremiações onde constituíam a maioria (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, pp. 36,37)

Os escravos africanos no Chile foram menos numerosos do que no Perú ou na região da Plata. No entanto, eles também devem ser levados em consideração. De acordo com o pesquisador Mellafe, o bispado de Santiago, em 1778 – que constituía a metade do norte do país onde se concentravam 90% de escravos negros – havia uma população total de 241.313 habitantes, dos quais 9% era de negros e mulatos. Apesar de ser uma porcentagem pequena, ela não era desprezível. A sua presença no Chile gerou algumas consequências musicais. No século XIX, historiador chileno Vicuña Mackenna escreveu: “não seria difícil demonstrar que a maior parte dos antigos bailes nacionais como o *pericón*, o *aire*, a *perdiz*, o *negrito*, entre outros, provém da mistura entre o negro e o índio, ou seja, do ‘*zambo*’ (Idem, pp.37,38).

É necessário se fazer uma análise das consequências culturais que aconteceram na América, nos diferentes ambientes sociais em que o negro esteve presente. Esse contexto também foi muito diferenciado onde, além do negro africano, também estava presente um terceiro personagem: o índio. Outro fator importante era a existência de uma economia de plantação monocultora, ou de uma economia diversificada (Idem, p.38).

Ao fazer uma consideração a respeito da integração do negro à sociedade mexicana, o autor Aguirre Beltrán acertou ao apontar que as condições favoráveis à integração de negros e mulatos era bastante evidente, muito ao contrário do que se passava com os índios. De acordo com esse autor, quando a colonização foi finalizada, as circunstâncias e condições dadas à população indígena se mantiveram separadas da sociedade, sem poderem ser integradas a ela. Ao mesmo tempo, essas condições não existiam em relação aos negros, o que permitiu que acontecesse a sua mescla. Pérez Fernández diz ser impossível se fazer uma análise detalhada de todas as circunstâncias que determinaram esse fenômeno. No entanto, na opinião do investigador mexicano, as diferenças culturais têm muito mais importância do que as distinções raciais, como mecanismos de oposição à essa integração. (Idem, Ibidem).

As principais características culturais que diferenciavam os índios mexicanos eram a língua, a indumentária, a habitação, a alimentação, a economia e a visão de mundo. Dentro de todos esses aspectos, o negro se identificava – ao contrário do índio – com o espanhol, por sua situação social. No que diz respeito à economia, por exemplo, os índios participavam de uma economia de subsistência, autocontida e auto-suficiente, ao contrário do negro e suas misturas, totalmente comprometidos com a economia capitalista colonial. No que diz respeito à visão de mundo, a posição de

negros e mulatos no final da colonização não era diferente da visão de crioulos brancos, e se contrapunha também à cosmovisão do índio (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.38).

Por conta de sua situação miserável, os mulatos e negros livres eram, ao lado dos mestiços, o ‘cancer’ do estado novo espanhol. No entanto, eram “o germe de uma nova nacionalidade: a nacionalidade mexicana”. Dessa forma, de acordo com Aguirre Beltrán, os indígenas que possuíam um status legal particular, quase que constituíam “uma nação separada dentro da nacionalidade integrada” (Idem, pp.38,39).

Por conta desses motivos, o contexto demográfico em que o negro se localizou no México – mesmo que o índio sempre tenha constituído a maioria da população – é evidente que os processos transculturais mais significativos aconteceram entre negros e espanhóis. Essa foi a causa que levou o México a uma transculturação afro-hispânica que produziu um produto coerente, que mais tarde se estendeu à toda a população. Essa é a ideia que o historiador Gonzalo Aguirre Beltrán tenta transmitir quando escreveu a seguinte declaração:

“A influência mútua de uma cultura sobre a outra teve lugar especialmente entre a negra e a branca. O contato mais frequente do negro foi, indubitavelmente, o que teve com o padrão branco. Por outro lado, o branco se esforçou por cristianizar e latinizar o negro tendo como finalidade integrá-lo à economia colonial como proletário. Por sua vez, o escravo se esforçou em vestir seus bailes com a indumentária ocidental e a representação do culto católico”. (Idem, p. 39).

Aguirre Beltrán observou essas consequências musicais ao afirmar a respeito do caráter fundamentalmente hispânico do canto:

“Durante o século XVII aconteceu um estiramento e afrouxamento entre proibição e licença, entre cantos e bailes permitidos, operação espanhola deliberada e negra espontânea, ou seja, foi produzida uma interação que veio dar origem ao baile, cantos mestiços, principalmente entre o espanhol e o negro (Idem, Ibidem).

Estes cantos e bailes – de acordo com Aguirre Beltrán – significam que podem ser classificados como afro-mestiços, e surgem exatamente no momento em que estava se formando a etnia mexicana. Quanto à localização cronológica deste processo transcultural – através do qual surgem os bailes e cantos mexicanos – a diferença se situa no auge da participação africana na gestação da música do México no século XX. Beltrán diz:

“Esta emergência de cantos e bailes aconteceu no final do século XVIII, exatamente quando surgem nos pensadores da época ideias de pátria e nacionalidade. Os bailes – sempre acompanhados pelo canto – se difundiram por toda a Colônia, mas especialmente nos centros de desenvolvimento capitalista: nas cidades de México, Puebla, Guanajuato, Morelia, Guadalajara, Pachuca e o Porto de Vera Cruz (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.39,40).

Para o pesquisador Arturo Warman, a música mexicana teve sua origem ao final da época colonial, período em que documentos e crônicas fazem referência a formas musicais conhecidas como '*sonecitos de la tierra*'. Warman também afirma que "estes '*sonecitos*' se difundiram por todo o país junto aos grupos crioulos, mestiços e mulatos", ou seja, euromestiços, indomestiços e afromestiços, até se formar o substrato comum de onde nasceram as tradições regionais da música mexicana (Idem, p.40).

Nessas regiões, outros fatores também contribuíram para que acontecesse a aproximação cultural entre espanhóis e negros africanos. Pérez Fernández diz que o negro chegou nas terras continentais como auxiliar de conquista, e sua situação nessa etapa histórica foi muito diferente da que seus semelhantes enfrentavam nas Antilhas que – nesse mesmo período – eram utilizados como mão de obra. Mellafe escreveu o seguinte a esse respeito:

"Na mesma época a escravidão estava passando por dois momentos diferentes em regiões muito próximas do Caribe, e tinha significados diferentes. Enquanto muitos europeus queriam escravos para assegurar um alto ritmo de produção, no resto do Continente, outros grupos de negros participavam de expedições de descobertas e conquistas" (Idem, p. 40).

Fora do contexto caribenho, o negro e o branco se comportavam de maneira tirânica em relação ao índio vencido. Em muitos casos, se desenvolveu entre eles um sentimento de grande hostilidade mútua. Nas ilhas do Caribe, por sua vez, era muito comum o negro fugir e se esconder junto aos índios. O motivo dessa contradição entre a atitude do africano nesses dois espaços geográficos tem como explicação as alternativas de sobrevivência que estavam disponíveis. Enquanto que no Continente as possibilidades eram de servidão em uma plantação ou uma mina, a conquista oferecia perspectivas melhores. O pesquisador Bowser salienta que o que fazia o negro africano no Perú ser um servidor tão leal era sua condição de estrangeiro, que o impedia de fugir de seu amo e se extraviar no meio da população indígena. E uma característica importante era que o negro escravo não tinha intenção de fugir. Com esta fidelidade do negro – que era muito apreciada pelo conquistador – ele passou a ocupar uma posição intermediária entre o espanhol e o índio, a despeito de que a lei o considerava sua posição na última etapa da escala social. Antes do século XVIII, esta posição intermediária do negro aconteceu não somente no Perú, mas em muitas regiões da América, onde era preferível ser escravo do que ser índio. 'Alianza étnica' foi o nome dado pelo historiador Rolando Mellafe para este fenômeno de associação

subordinada entre o africano e o espanhol. Mellafe diz que o fato não aconteceu em todas as partes da América, e nem em todas as épocas. No entanto, essa aliança gerou consequências importantes. O pesquisador afirma que as regiões continentais em que essa aliança étnica nunca aconteceu coincide com as regiões em que historicamente ocorreram fortes discriminações raciais contra o homem negro (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p.41).

Existem atitudes na literatura latino-americana que certamente tem relação com o que já se chamou previamente de ‘aliança étnica’. Também são muito evidentes as condições favoráveis de integração entre o espanhol com o negro e com o índio. O escritor e político argentino Domingo Faustino Sarmiento considera o índio menos apto para a civilização europeia. Para Faustino, a luta é entre a civilização e a barbárie indígena. Existe uma atitude de hostilidade criada ao longo dos séculos contra os habitantes nativos, a quem se qualifica como “selvagens ávidos de sangue”. Para Sarmiento, negro assimilado – ou em processo de assimilação – também fica em uma posição intermediária entre a civilização e a barbárie. Ao contrário, o negro africano estabelecido em seu solo e sua cultura, e que luta contra a penetração colonialista se coloca por completo dentro da barbárie. (Idem, p. 41).

Sarmiento lamenta as consequências da ampla mestiçagem racial que ocorreu na Argentina entre brancos, índios e negros, mas culpa ao índio, em especial:

“...Muito da fusão destas três raças tiveram um resultado homogêneo que se distingue por sua ociosidade e incapacidade industrial, quando a educação e as exigências de uma posição social não lhe protegem e a colocam em seu espaço habitual. Muita coisa deve ter contribuído para produzir esse péssimo resultado e incluir os indígenas junto ao processo de colonização” (Domingo Faustino Sarmiento) (Idem, p.42).

Apesar de certas divergências ideológicas que puderam ter ocorrido entre os escritores argentinos Sarmiento e José Hernández, Bothwel Travieso observa que também existem coincidências importantes. O caso mais evidente é o profundo desprezo pelo indígena. Outra coincidência significativa é uma atitude ambígua em relação ao negro. Sobre José Hernández, uma de suas atitudes positivas em relação ao negro foi a introdução de um ‘pagador’ negro em seu grande poema⁹⁵ (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p. 42).

⁹⁵ Existiu uma grande tradição de pagadores negros na Argentina.

Através dessas reflexões é possível compreender que em certas regiões da América o negro ocupou uma posição intermediária entre o branco e o índio na escala social, o que favoreceu os processos transculturais afro-hispânicos (Idem, *Ibidem*).

O pesquisador José Juan Arrom escreveu um artigo sobre o negro na poesia folclórica americana em que inclui numerosos exemplos literários de regiões argentinas como Tucumán, Jujuy, Salta, Mendoza, entre outros lugares. Neste trabalho Arrom expressa sua opinião de que o insulto aumenta de acordo com a proporção de negros existentes em determinado lugar da América Latina. A respeito do agrupamento negro na Argentina, Arrom diz que “onde a escassa população negra está prestes a ser assimilada, o golpe é geralmente ligeiro e não deixa ardor”. Arrom faz uma comparação com Santo Domingo – de grande população negra – onde “o insulto é doloroso, e deixa feridas dilacerantes” (Idem, *Ibidem*).

É interessante mencionar que alguns historiadores cubanos manifestaram opiniões muito similares ao juízo de Arrom sobre as diferentes atitudes em relação ao negro na América, refletidas na forma de poesia popular. J. L. Franco, F. Pacheco e J. Le Riverend, parece geral que as atitudes repressivas do negro coincidem em regiões e épocas de abundância de escravos (Idem, P.43).

As regiões e épocas de abundância de escravos são as mesmas que as épocas e regiões de escassa população indígena. Por isso, as relações sociais entre o branco, o índio e o negro não aconteceram. Pérez Fernández acredita que o aspecto numérico e o sócio-histórico são aspectos de um mesmo fenômeno. Fora das áreas de plantação existe um feito de caráter econômico que também contribuiu para com a integração do negro. Nessa área todos foram direcionados para uma economia monocultora, sem uma estrutura econômica diversificada onde exerceram toda gama de produção e profissões e, exatamente por isso, se integraram em uma maior faixa dentro da escala social. Como havia escrito Bowser em relação ao escravo peruano, as artes e ofícios ofereciam um meio ideal para a assimilação cultural de certo número de pessoas de cor (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, pp. 43).

Apenas os negros do Caribe – e do Brasil, de forma muito restrita – tiveram essas possibilidades. Na economia de plantação o tratamento com o escravo era opressivo e cruel: as plantações funcionavam como uma espécie de cárcere. O fenômeno teve para o negro africano consequências culturais opostas a aquelas de economia diversificada. O pesquisador Moreno Fraginals afirmou que os escravos das

plantações do Caribe foram submetidos a uma prática comum de de-culturação, ou seja:

O processo consciente através do qual – com finalidades de exploração econômica – se pretende arrancar a cultura de um grupo humano para facilitar exploração das riquezas naturais do território onde está estabelecido, para utilizá-lo como força de trabalho não qualificada em forma de escravidão ou semi-escravidão (Idem, *Ibidem*).

Somente na clandestinidade esse processo “de-culturador” dos valores culturais originais poderia sobreviver. Como consequência, esta “de-culturação” chega a se opor, como reação, uma cultura de resistência que no seu princípio parte de padrões africanos reelaborados e transformados posteriormente no processo de luta de classes. Esta atitude, presente no surgimento de uma cultura de resistência, muito longe de facilitar algum tipo de integração, favoreceu ao isolamento cultural dos negros e o intercâmbio de características culturais entre si, depois de terem se identificado como grupo social ou como classe. Na América, o africano foi obrigado a se misturar com negros de grupos étnicos e culturais muito diversificados. A importância deste fato para estudos etnológicos e antropológicos foi assinalada pelo pesquisador Le Riverend, que enfatiza a grande dificuldade que esse tema representa (Idem, pp.43,44).

No entanto, esse fato não teve uma repercussão tão grande fora da orla negra, haja visto que nessa região o negro sofreu uma dispersão geral e foi muito difícil se agruparem de acordo com suas origens étnicas, ou simplesmente por suas origens africanas comuns. Por outro lado, dentro da estrutura de plantação no Brasil e no Caribe, existiu também o propósito de se misturar deliberadamente negros de diversas procedências como maneira de impedir a união solidária dos africanos contra a cruel exploração escravagista. Falando a respeito, o historiador Moreno Fraginals assinala algumas consequências culturais dessa política. A respeito do engenho açucareiro o autor diz o seguinte:

A segurança do sistema se apoiava na simplicidade da estrutura social que se criava, em seu caráter carcerário, e na falta total de comunicação entre seus membros. Por esta razão, os grupos de trabalho – as doações – nunca se integraram com negros da mesma origem tribal ou cultural. É só se analisar qualquer uma das centenas de relações de escravos de engenhos cubanos para se perceber o cuidado que se teve na realização de doações, agregando homens de diversas regiões da África e, dessa forma, com idiomas ou formas dialetais bastante diferentes, crenças religiosas e, inclusive, com muitos sentimentos de hostilidade entre si. E era assim que se dificultava a formação de um grupo social solidário e, pelo contrário, se incentivava a formação

de grupos excludentes e que se odiavam, dificultando a união. Em Cuba, o cultivo intencional destas diferenças manteve a sobrevivência de certas manifestações culturais – provindas de inúmeros povos africanos – em um alto grau de pureza. Algumas destas manifestações africanas foram perpetuadas em cabildos, constituídos, legalizados, patrocinados pelo governo colonial, e com total consentimento institucional (Idem, pp. 44,45).

A perpetuação de características africanas foi um resultado importante da sua segregação étnica. Apesar desse fato, deve ser levada em consideração que a pureza das características conservadas é relativa. Se por um lado a meta escravagista era a de manter os escravos separados, esse objetivo foi atingido apenas parcialmente porque, na plantação – que no princípio parecia um cárcere – ao longo do tempo foi se criando um processo de socialização – apesar de muitas dificuldades – como consequência de uma identidade comum: a condição de escravo. Isso colocava em curso um processo de transculturação inter-étnica da população negra (Idem, p. 45).

Em relação ao cabildo e sua função perpetuadora de características africanas, não se pode perder de vista que “eles funcionaram não somente para perpetuar tradições, mas também para produzir uma síntese dentro da diversidade de suas procedências”. Aqui novamente aparecem processos transculturais em que os negros participam com exclusividade. Dessa forma, mesmo não sendo o contexto social mais favorável à conservação de características originais africanas, estes foram os espaços disponíveis para esse intercâmbio cultural entre diversas etnias. Desta forma se pode apreciar a música mais próxima aos seus antecedentes africanos, tanto em Cuba como no Brasil, países que o musicólogo Angeliers León chama de “grandes reservatórios de velhas tradições sustentadas por rituais de crenças que mantêm”. No entanto, é certeza de que, em geral, os processos de transculturação⁹⁶ se produziram principalmente através do negro africano libertado. Por outro lado, os meios urbanos constituíram ambientes muito favoráveis para a produção de tais fenômenos. Por fim, o desligamento do contexto ritual deu maior dinamismo à transculturação de características africanas originais. Tudo isso explica porque a chamada ‘franja negra’ – onde se desenvolveu a economia de plantação – teve um lugar fundamental no processo transcultural inter-étnico e intertribal dentro dos grupos africanos. Enquanto que muito mais além desta orla atlântica, o que se produziu foi um processo de transculturação afro-hispânico (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1986, p. 45).

⁹⁶ Particularmente este que está sendo tratado.

O pesquisador Herkovits estabeleceu que as principais características africanas na América se perpetuam de duas maneiras: ou através do sincretismo cultural, ou através da reinterpretação. Os elementos de uma cultura em contato com os elementos de outras se conservam com maior efetividade na medida em que exista semelhança entre elas. O processo de sincretismo é a tendência de se identificar os elementos semelhantes da velha cultura com a nova. Foi isso que aconteceu entre o sistema rítmico africano e o hispânico, fator em virtude do qual sobrevivem características africanas em grande parte da música latino americana. Mesmo que de forma mais branda do que no caso anterior, a reinterpretação também desempenha um papel importante na semelhança entre duas culturas que estabelecem contato. No entanto, neste caso as características culturais se perpetuam melhor em seu valor psicológico. Este é o tipo de processo que ocorreu na transculturação inter-étnica ou intertribal africana, em relação ao aspecto rítmico, onde a tendência à transformação binária presente na música africana impediu que as características originárias sobrevivessem, ou se perpetuassem na forma de sincretismo. Tendo analisado alguns aspectos da presença do negro na América e de diferentes contextos sociais nos quais ele foi enquadrado, serão considerados agora certos aspectos rítmicos da música que veio com o africano para o continente americano, fazendo-se comparações com os aspectos correspondentes na música branca vinda da Europa Ocidental (Idem, p. 46).

3.2 O SISTEMA RÍTMICO AFRICANO: seu sincretismo com o sistema rítmico hispânico.

Para o musicólogo cubano Rolando Atônio Pérez Fernández, a existência de uma grande variedade de grupos étnicos muito diferentes entre si – com suas línguas e tradições musicais particulares espalhadas por toda a gigantesca extensão do continente africano – gera uma variedade de tradições musicais muito ampla e diversificada. A partir desse fato, fica discutível o título de ‘música africana’ ser utilizado para representar um conjunto de culturas musicais distintas e que não podem ser consideradas como verdadeiramente homogêneas (PÉREZ FERNANDEZ, p. 47).

Pérez Fernandes diz que, segundo afirmação do musicólogo francês Gilbert Rougent “os documentos que existem são insuficientes frente à inumerável variedade de músicas africanas”. Por sua vez, o musicólogo Paul Collaer expressou opinião

semelhante à de Rouget dizendo que: “longe de ser homogênea, a cultura musical da África negra apresenta uma abundante diversidade”. Por outro lado, também existem opiniões diferentes de outros musicólogos. A norte-americana Rose Brandel, por exemplo, diz que, embora possam ser encontrados elementos comuns na música africana, a diferença de estilos é muito nítida. Já o musicólogo britânico Arthur M. Jones é radicalmente oposto às opiniões de Rouget e Collaer, enfatizando uma homogeneidade na música africana (Idem, ibidem).

Para Pérez Fernández, J.H. Kwabena Nketia possui a opinião mais coerente que diz que “o estudo da música africana é, ao mesmo tempo o estudo da unidade e da diversidade”.

“O quadro que surge de um estudo comparativo das tradições musicais indígenas não é o de conglomerados de tradições e estilos mutualmente excludentes, mas sim o de um conjunto de estilos imbricados que compartilham elementos de estrutura e procedimentos básicos comuns, assim como relações contextuais semelhantes”. (PÉREZ FERNANDEZ, p. 48).

Herskovits já havia mencionado uma tendência de estudiosos de culturas africanas a considerar a costa ocidental como uma unidade. Alguns relacionam esta zona com o Congo. Mintz tirava dessa tendência um ‘substratum’ comum africano ocidental “sobre o qual as manifestações específicas de qualquer povo ou nação africana – Dahomey, Ashanti, etc – podem ser vistas como variantes locais assentadas sobre uma profunda unidade comum” (Idem, ibidem).

Rouget se mostra contrário à possibilidade de zonificar os estilos musicais africanos: “como só contamos no ocidente com algumas gravações de música africana, não é possível se formar uma ideia de conjunto, deduzir dela elementos principais e distribuí-los em grandes zonas estilísticas”. Nesse aspecto a opinião de Collaer se opõe à de Rouget porque três anos depois ele passa a dizer que é possível afirmar que existem na África zonas musicais que correspondem geralmente às zonas estabelecidas sobre a base de dados linguísticos (PÉREZ FERNANDEZ, p. 48).

São as seguintes zonas:

- zona sul-africana
- zulus, swuazi, hotentotes, bosquímanos;
- zona atlântica – que se estende da Guiné até Moçambique;
- zona oriental entre a região dos Grandes Lagos e o Oceano Índico;

- zona sudanesa – entre o Sáhara e a zona atlântica (Idem, Ibidem).

Existe um fato de grande importância para presente estudo. A zona atlântica coincide com a zona onde funcionou a tratativa negreira, zona de onde procediam os africanos que foram trazidos como escravos para a América. A herança musical africana presente no Continente Americano vem de uma área cuja

pluralidade de tradições musicais mostra elementos comuns suficientes para ser considerada uma unidade dentro do universo de culturas musicais da África (Idem, pp. 48,49).

Para Kwabena Nketia, excluindo-se algumas tradições particulares – bosquímanos, pigmeus, tradições de áreas fronteiriças como a dos povos do Sáhara, as de história particular como a da igreja etíope – as tradições africanas podem agrupar-se em amplos conglomerados que revelam uma maior unidade entre si do que com tais grupos (Idem, p.49). Isso vai de acordo com a opinião do musicólogo afronorte-americano Joseph Howard:

“quase todos os escravos africanos no hemisfério ocidental tiveram sua origem na franja do território – bastante homogênea musicalmente – que vai ao longo da costa ocidental da África desde a Serra Leoa até Angola” (Idem, Ibidem).

Fernández acredita existirem evidências suficientes para se falar em uma relativa homogeneidade entre as culturas africanas em geral, em particular das culturas musicais dos povos que contribuíram significativamente com a integração da população americana (Idem, Ibidem).

Kwabena Nketia afirma que “as tradições musicais africanas são mais uniformes ao utilizarem seus ritmos e estruturas rítmicas do que em relação ao uso do sistema de alturas”. Essa é a razão pela qual o especialista no estudo de ritmos africanos A.M. Jones também afirmar decididamente a homogeneidade da música africana. Jones diz que “ao se separar as características musicais derivadas da cultura árabe, a música africana de todos os povos da zona musical atlântica é essencialmente uma e a mesma”. (PÉREZ FERNANDEZ, p. 49).

Depois da Costa da Guiné é a área bantu – também pertencente à zona atlântica – na qual Jones encontra características musicalmente semelhantes, de onde ele conclui que “musicalmente, uma grande parte da África Ocidental forma um todo indivisível com a África bantu” (Idem, Ibidem).

Nas áreas de bosque ao redor do Golfo da Guiné e da Cueca do Congo, é onde se manifesta, de acordo com Jones, a maior complexidade do ritmo africano, local onde Collaer diz que a polirritmia é um feito normal (Idem, p. 50).

Em relação à música latino-americana, dois elementos rítmicos foram aportados da música africana e que conferem certa homogeneidade:

1. Pertencerem à mesma zona musical africana, a Atlântica;
2. Uma maior uniformidade que apresentam os ritmos e estruturas rítmicas em relação com outros parâmetros da música africana (Idem, *Ibidem*).

Para Gilbert Rouget, os sistemas rítmicos africanos já foram estudados detalhadamente, mas nunca foram catalogados ou estudados em conjunto. Fernández acredita existirem estudos globais do ritmo africano com generalizações válidas, e é neles que a investigação se apoia. Sobre os cantos africanos Fernández fala em dois tipos de ritmos: o ritmo livre e o ritmo em tempo estrito⁹⁷ (Idem, *Ibidem*).

No ritmo livre não existe a sensação de uma pulsação básica regular: são cantos não simétricos em que acentos rítmicos dependem da natureza da linha melódica e dos acentos do texto. Algumas sociedades africanas cantam ritmos livres em inúmeras de suas atividades. Por sua vez, os ritmos de tempo estrito são baseados em uma pulsação regular, mas onde a presença de um princípio organizador pode se exteriorizar ou se articular por meio de um 'palmoteo' (clave) ou de um idiofone (Idem, pp 50,51).

O ritmo desempenha um papel principal, principalmente na dança, de maneira que a música dançante africana pode ser considerada como uma floração de seu virtuosismo rítmico. Todas as formas de ritmo na música africana se baseiam nos princípios rítmicos contidos na dança. O ritmo vocal depende do ritmo do texto e sua estrutura silábica, da mesma forma que os ritmos instrumentais podem refletir os do canto (ritmos silábicos), ou servir de base para os desenhos melódicos tocados em instrumentos melódicos; figurações rítmicas que podem combinar em uma peça de percussão ou como ostinato (montunos!), como explica Nketia (PÉREZ FERNANDEZ, p. 51).

Os ritmos vocais e instrumentais não são independentes porque a colocação irregular de acentos e ritmos adicionados comuns na música instrumental africana derivam-se do tratamento dos ritmos da fala na música vocal. Embora a música africana constitua uma unidade diferente da música europeia ou asiática, existem

⁹⁷ Semelhança com punto libre e punto fijo cubano.

nexos – particularmente rítmicos – com o Oriente Médio e a Índia, principalmente por conta dos ritmos adicionados mencionados acima. Além das regiões mencionadas, também existem pontos comuns no aspecto rítmico com a música dos Balkanes, compreendendo a música da Grécia Antiga. É por isso que as nomenclaturas das medidas gregas podem ser úteis para denominar certos ritmos africanos. Assim, Fernández faz comparações entre a teoria rítmica africana – aplicável a muitas músicas latino-americanas – e o estudo rítmico clássico (Idem, *Ibidem*).

Wilkes tentou aplicar na América Latina a rítmica clássica à música de seu país, Argentina, e falou em ‘*antispasto*’, ‘*moloso*’, ‘*coriambo*’, e outros ritmos que existem na música africana. Em Cuba, Alejo Carpentier também marcou o *coriambo* (negra, colcheia, colcheia, negra) com um ritmo próprio de *guajiras*, *criollas* e *claves*, e que também está presente em certas contra-danças. Carpentier também faz alusão aos ‘*troqueos*’ (negra, colcheia) e aos ‘*yambos*’ (colcheia, negra) do *Son de la Ma Teodora*. *Yambos* e *troqueos* da música latino-americana e espanhola também aparecem em um trabalho de Ramón e Rivera (Idem, pp 51,52).

Na música africana, o ‘*yámbico*’ é o ritmo típico da música *ibibio* da Nigéria sul oriental; o termo *docmio*, aplicado à rítmica grega é equivalente ao chamado *cinquillo cubano* (semi-colcheia, duas colcheias, semi-colcheia, colcheia, que dá nome a um ritmo conhecido como ‘*tresillo cubano*’ (duas colcheias pontuadas, colcheia) (Idem, p 52).

O objetivo de Fernández é o de traçar um paralelo entre os aspectos básicos do sistema rítmico africano e do sistema rítmico da Europa Ocidental pós-renascentista – aplicável também à música latino-americana – a partir da teoria da frase criada por Carlos Vega, dando ênfase às especificidades da rítmica hispânica que a distinguem no contexto da música euro-ocidental, e lhe conferem uma maior compatibilidade com a africana (PÉREZ FERNANDEZ, p. 52).

TRAMO OU TRECHO TEMPORAL

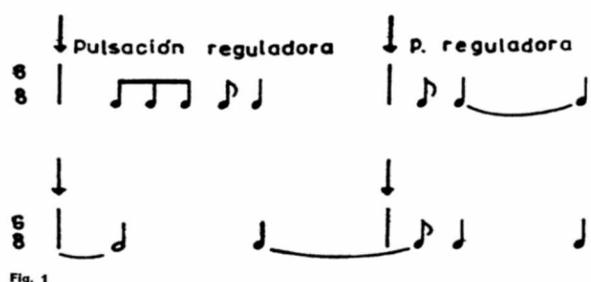
Na música africana, a interpretação de padrões ou frases rítmicas é regulada relacionando-as a um ‘*tramo*’ (uma seção) ou *trcho temporal* (motivo rítmico) fixo que pode subdividir-se em um número de segmentos ou pulsações iguais de diferentes densidades. O motivo rítmico atua como medida de frase padrão com a qual se relacionam as frases rítmicas (Idem, *Ibidem*).

A extensão do motivo rítmico é de doze pulsações básicas no ritmo ternário – geralmente colcheias – fazendo com que o motivo temporal seja equivalente a dois compassos de seis por oito, ou a um compasso de doze por oito. No ritmo binário, este motivo rítmico equivale a dois compassos de dois por quatro ou um compasso de quatro por quatro. Jones chama esta extensão de tempo como ‘seção’, ou simplesmente ‘frase’. As pulsações básicas recebem o nome de ‘unidades básicas de estrutura’, ou unidades temporais básicas e são análogas ao ‘*chronos protos*’ da rítmica grega, ‘tempo simples’ (Idem, pp. 52,53).

Em um livro que trata sobre a música de Ghana, Nketia fala da existência de um motivo rítmico de dois pontos equidistantes, isócronos, marcados pelo que oi chamado de ‘pulsações reguladoras’ vinculadas aos movimentos corporais da dança. Assim, as pulsações reguladoras dividem o motivo em duas partes exatamente iguais. Nketia usou uma linha divisória para marcar estes pontos equidistantes. ESTRUTURA DO MOTIVO OU TRECHO TEMPORAL

A figura abaixo - motivos temporais onde se indicam as pulsações reguladoras.

FIGURA 57 - ESTRUTURA DO MOTIVO OU TRECHO TEMPORAL



Caracterizando a estrutura rítmica da música africana, Jones disse:

“A música africana se baseia em duas formas de ritmo muito diferentes. O ritmo divide o tempo em porções iguais, originando uma pulsação regular (como na maioria da música ocidental). O ritmo adicional (poliritmo) agrega porções de tempo de duração desigual com um acento ao princípio de cada pulsação irregular” (PÉREZ FERNANDEZ, p. 53,54)

O princípio de divisão rítmica da música africana é outro ponto de contato entre ela e a música euro-ocidental. Soma-se a isso o princípio de adição – característico da música africana – princípio alheio à música europeia ocidental até muito pouco tempo atrás, e por onde se estruturava a música grega. Tacchinardi disse fazendo uma comparação entre a música grega e a europeia:

Para criar desenhos com durações iguais ou diferentes, a teoria grega assume uma duração pequena como unidade, de onde se derivam outros valores por adição ou multiplicação. Calcula-se uma relação de durações de acordo com um princípio de divisão que é essencialmente métrico e, partindo de um valor grande, se obtém outros por fracionamento repetido (PÉREZ FERNANDEZ, p.54).

Esse princípio de organização rítmica de Tacchinardi da música grega e europeia serve também para definir os princípios que regem a música africana. Na música africana o valor grande que se fraciona sucessivamente é o 'tramo temporal' (motivo temporal); a duração pequena também é conhecida: é a unidade básica de estrutura, que em grupos de duas ou três unidades são as pulsações básicas (Idem, *Ibidem*).

ESQUEMAS MÉTRICOS TERNÁRIOS

Fernández começa analisando a subdivisão ternária, o que facilita a compreensão de alguns aspectos dos ritmos binários. O costume de se priorizar a subdivisão binária vem do Renascimento, pois na Idade Média se praticava preferencialmente a subdivisão ternária, que era considerada perfeita. A subdivisão binária era considerada imperfeita (Idem, *Ibidem*).

Fernández entende por ternária toda organização rítmica em que apareça, além do número dois, o número três, em qualquer nível de subdivisão existente, partindo do tramo temporal (motivo rítmico) até chegar à unidade básica de estrutura.

O primeiro esquema ternário é o que apresenta a subdivisão ternária no nível de unidade básica (c). O segundo nível (b) corresponde ao nível que Nketia chamou de pulsação básica, em que se articulam palmas. O terceiro nível corresponde à seção (a), que neste caso particular do esquema, não é binário e sim ternário (PÉREZ FERNANDEZ, p. 55).

FIGURA

FIGURA 58 - PRIMEIRO E SEGUNDO ESQUEMA TERNÁRIO



Fig. 2. Primer esquema ternário.

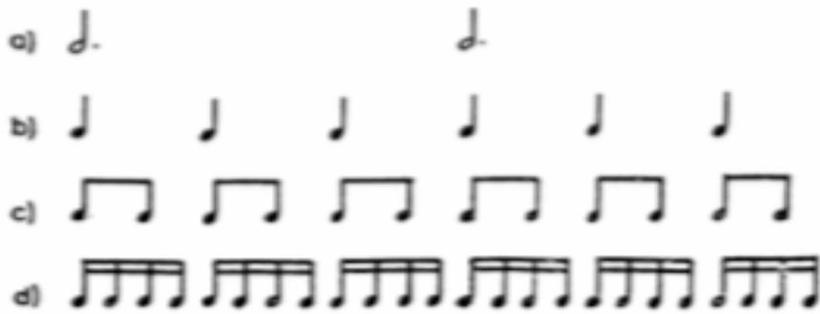


Fig. 3. Segundo esquema ternário.

FIGURA 59 - ESQUEMA TERNÁRIO AFRICANO



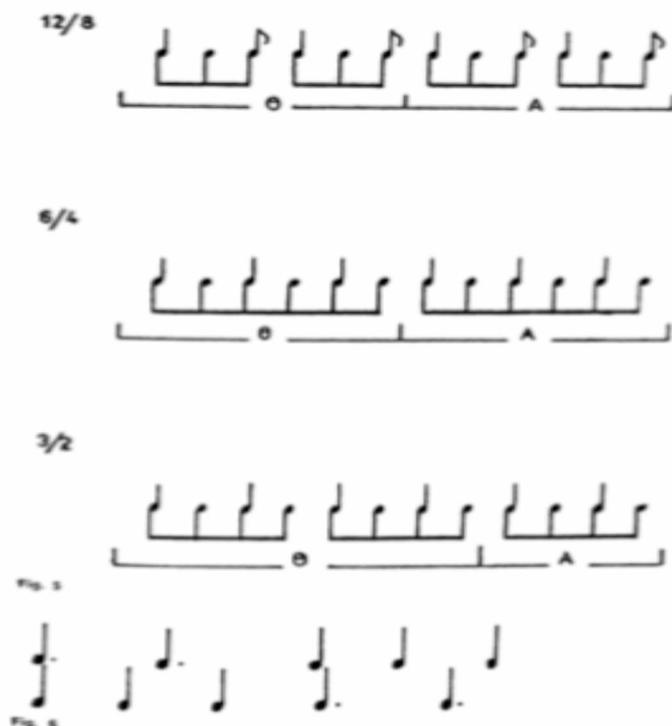
Mesmo que a rítmica grega proceda por agregação de figuras rítmicas, elas podem tomar entre si formas e dimensões iguais, e podem ter períodos regulares suficientes para construir metros. Basta comparar o nível (c) dos esquemas ternários africanos anteriores com um total de doze tempos. Entre todos não existe diferença (PÉREZ FERNANDEZ, p.56).

No nível (b) do primeiro esquema ternário, acontece uma sucessão de quatro pulsações básicas ternárias. No nível (b) do segundo esquema ternário acontecem seis pulsações básicas binárias. Em um motivo de tempo podem ser combinadas

pulsações básicas binárias e ternárias sucessivamente, o que fará com que o motivo terá cinco durações, em relação de 2:3, ou seja, na relação de sesquiáltera ou hemíola. Existem duas maneiras de se combinar estas pulsações básicas. Elas podem adotar uma organização regular, simétrica, em duas seções de igual extensão, de forma que as três pulsações básicas binárias se agrupam em uma seção, enquanto as duas ternárias ficam em outra, e que a soma resulta de seis mais seis unidades básicas de estrutura (Idem, *Ibidem*).

Geralmente essa combinação rítmica recebe o nome de ‘sesquiáltera’, sendo que do ponto de vista etimológico, sesquiáltera não é somente isso, e sim todo o ritmo que está presente na relação 2:3. Para Marius Shneider, quando uma sucessão de seis colcheias é interpretada alternativamente como três por quatro e seis por oito, existe o que pode ser denominado como ‘multivalência’ (Idem, *Ibidem*).

FIGURA 60 - PULSAÇÕES BÁSICAS



Jones diz que é fácil passar de um compasso de três por quatro para um de seis por oito – bastante familiar ao africano – e um fator “característico na construção de sua música”. Este ritmo é desconhecido nos folclores musicais da Europa Ocidental, com exceção da Espanha, onde a sua tradição data do século XV, sendo

bastante frequente na Andaluzia. A sesquiáltera é um importante elemento rítmico que a música espanhola comparte com a africana, o que acrescenta a compatibilidade entre ambas e reforça que se produza sincretismo musical (PÉREZ FERNANDEZ, p. 58)

As cinco pulsações básicas mencionadas podem ser organizadas seguindo o princípio de adição de segmentos desiguais; combinando-se em duas seções irregulares, assimétricas. A extensão de uma seção será então de sete ou de cinco unidades básicas:

FIGURA 61 - PRINCÍPIO DE ADIÇÃO DE SEGMENTOS DESIGUAIS



Esta maneira aditiva de organizar os valores dentro do motivo de tempo é uma característica tipicamente africana (Idem, p. 58).

A pesquisadora Rose Brandel diz que o contraste de duas pulsações condutoras desiguais na relação 2:3 é a essência do que se chama de estilo sesquiáltera africano. Este sesquiáltero africano compreende o sesquiáltero europeu – comum na Espanha – assim como formas aditivas de organizar as pulsações condutoras (Idem, Ibidem).

Embora sejam dispostas de forma simétrica ou de forma dividida, existem pulsações condutoras na música de origem hispânica na relação de 2:3, em que, através de um processo de transculturação com a música africana, adotam na América um agrupamento assimétrico ou aditivo, enriquecendo sensivelmente seu sistema rítmico. Essa é uma importante consequência do sincretismo musical afro-hispânico (Idem, Ibidem).

Por conta da utilização de ritmos adicionais, a música africana apresenta nexos rítmicos com a música da Índia, dos países árabes e dos Balkans. O musicólogo rumeno Constantin Brailoiu realizou estudos relacionados a esse tema e renomeou esse tipo de ritmo com o termo ‘aksak’ – a partir da música turca – e que significa cojo.

Fernández considera que Brailoiu rebatizou esses ritmos porque, fora dos Balkans, foi o compositor húngaro Béla Bartók o primeiro a estudá-los e rebatizá-los, chamando-os de 'ritmos búlgaros'. A música popular búlgara possui uma extraordinária riqueza em combinações métricas adicionais (PÉREZ FERNANDEZ, pp. 58,59)

Na música popular búlgara existem quatro esquemas métricos de 12 unidades básicas. Uma delas corresponde a uma das fórmulas métricas adicionais mais comuns na música africana: 2:2:3 +2:3. O seguinte exemplo é escrito nessa fórmula:

FIGURA 62 - CHUBRICHANCHE, LE, BE'O MOMICHE.



Existem semelhanças entre certos esquemas métricos de música búlgara e africana, ou cubana de origem africana. Existem semelhanças entre certos padrões rítmicos muito particulares. Um primeiro exemplo é a canção folclórica búlgara Ozdol se chuiat cherni aidutsi, construída sobre o mesmo compasso do exemplo anterior, porém sobre colcheia e não semi-colcheia como unidade mínima (Idem, p. 59).

FIGURA 63 - CHUBRICHANCHE, LE, BE'O MOMICHE SOBRE COLCHEIA

♩ = 140

12/6

Oz-dol se chu-iat, cher-ni ai-du-tsi,

Oz-dol se chu-iat, cher-ni ai-du-tsi

Fernández analisa a linha melódica desta canção e a compara com um canto para Elegua, procedente da tradição lucumi yesa de Guasimal, província de Sancti-Spíritu, Cuba. Existe uma notável semelhança rítmica entre os dois exemplos. Além de algumas diferenças entre as figuras rítmicas, o exemplo búlgaro usa a estrutura (2+2+3) + (2+3) e o exemplo cubano usa (2+2+2) + (3+3). (PÉREZ FERNANDEZ, p. 60).

a) Oz- dol se chu- iat, cher- ni ai du tsi.

b) E- le-qua-ra bem-be la vi- o E- le- qua- ra

Geralmente o esquema métrico exposto se apresenta na Bulgária com as duas últimas unidades métricas ligadas, de acordo com Dyudjev (Idem, p.61).



O padrão rítmico aparece, por exemplo, na canção búlgara Lele Kado, de oito compassos. Fernández faz uma comparação com um canto a Obatalá (Idem, lbidem).

FIGURA 64 - CANTO OBATALÁ

$\text{♩} = 300$

a)

b) Da- ta- lá - a ta- la ko- ko e - a -

c) U- ba- ta- lá - a ta- lá ko- ko e - a -

O segundo compasso do canto a Obatalá, fig. 12b. coincide exatamente com os compassos 2 e 4 do fragmento búlgaro. Os outros compassos também apresentam muita similaridade (Idem, pp. 61,62).

Esses exemplos são uma mostra de pontos de contato entre a estruturação rítmica de certos cantos búlgaros com cantos cubanos de direta ascendência africana.

ESQUEMA DE SUBDIVISÃO BINÁRIA

Em subdivisões regulares de motivo de tempo apenas o número dois toma parte, apesar de o número três pode aparecer em agrupações irregulares da unidade de estrutura básica. Portanto, o único esquema regular de divisão é binário (PÉREZ FERNANDEZ, p.62)

FIGURA 65 - SUBDIVISÃO BINÁRIA



É importante observar que o valor da figura correspondente ao nível (c) no esquema binário é mais longo que o do nível homólogo no esquema ternário, representado da mesma forma que o binário pela colcheia. A relação entre uma nota e outra é de 3:2, já que uma colcheia do esquema binário equivale a uma colcheia pontuada no esquema ternário (Idem, Ibidem).

A subdivisão nível (c) é muito mais utilizada no esquema binário que no ternário. No esquema binário, Fernández considera a pulsação representada por uma semicolcheia como unidade básica de estrutura. Para Carlos Vega, a colcheia é a unidade simples no ritmo binário, e a semicolcheia uma subdivisão dessa unidade. A pulsação básica no esquema binário fica no nível (b), sendo um tempo que ocupa quatro unidades básicas. Essa também é a opinião de Jones: “A dança tem 12 4 por 3) ou 16 (4 por 4) pulsações por frase” (Idem, p.63).

No primeiro caso, Jones indica o esquema ternário de quatro tempos subdivididos em três unidades básicas. No segundo caso é do esquema binário, também de quatro tempos, mas em que cada tempo é subdividido em quatro unidades. Dessa forma a aplicação da rítmica clássica do esquema binário partirá desta unidade básica representada por semicolcheias (PÉREZ FERNANDEZ, p.63).

A agrupação adicional dentro do esquema único de subdivisão binária é fundamentalmente a figuração chamada ‘docmio’, constituído por duas durações de

três unidades básicas de estrutura e outra de duas unidades. No 'docmio' se observam dois tipos de valores: um lento e outro rápido, entre os quais existe a relação 2:3. Esta característica é inerente aos ritmos 'aksak' e, portanto, este 'docmio' africano é um elemento do sistema rítmico chamado de ditado terminal (Idem, Ibidem).

LINHA TEMPORAL

Na música africana e na música de descendência africana de Cuba, aiti e Trinidad, a dificuldade de se manter um sentido metronômico interno enquanto se executam ritmos de divisão e adicionais em frases de extensão diferente, determina que a pulsação básica seja marcada por palmas ou pela percussão de algum idiofone, principalmente o cencerro africano. Deste procedimento resulta uma linha condutora ao motivo de tempo que recebe o nome de linha temporal. As linhas de tempo podem construir padrões rítmicos, ou podem criar uma sucessão regular de percussões que marcam a pulsação básica ou, em determinados casos, o começo do motivo temporal (*clave/time line pattern*) (Idem, pp. 63,64).

Por sua estreita vinculação rítmica com o canto, as linhas temporais refletem os elementos rítmicos básicos dos padrões melódicos. Seus ritmos constituem o que Nketia chama de padrões rítmicos abstratos.

Seguem algumas linhas temporais ternárias africanas:

FIGURA 66 - LINHAS TEMPORAIS TERNÁRIAS AFRICANAS



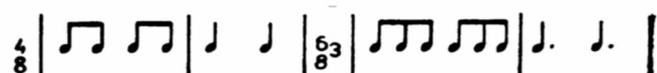
A FRASE RÍTMICA SEGUNDO A TEORIA DE VEGA

Carlos Vega estudou centenas de canções populares da Argentina, Chile, Perú e Bolívia, e observou que as frases destas músicas se reduziam a um pequeno

número de fórmulas. Posteriormente, ao analisar obras de grandes compositores clássicos e românticos observou que as melodias utilizavam as mesmas fórmulas que ele havia encontrado em canções populares sul-americanas (PÉREZ FERNANDEZ, p.64).

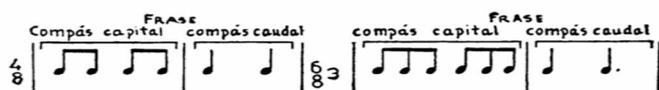
Vega tomou por base exemplos da música ‘culta’ euro-ocidental para apresentar sua teoria da frase. Para ele, a frase é a unidade mínima do pensamento musical, equivalente ao ‘motivo’ da teoria tradicional, sendo que a frase fala em primeiro lugar ritmicamente. Ele considera que a frase perfeita se subdivide em duas metades exatamente iguais, sendo que cada uma é constituída por um compasso – o espaço dividido por duas linhas divisórias. Para Vega, estas linhas servem não para indicar a sequência de notas, mas para afirmar o que ele chamou de ‘pontos de compreensão’ ou ‘pontos grávidos’, situados ao início dos compassos, sendo que ao primeiro ele chamou de ‘ponto capital’ e ao segundo ‘ponto caudal’. (Idem. pp.64,65).

FIGURA 67 - PONTO CAPITAL E PONTO CAUDAL



De forma semelhante, Vega chama de ‘compasso capital’ e ‘compasso caudal’ aos compassos correspondentes aos referidos pontos (figura seguinte).

FIGURA 68 - COMPASSO CAPITAL E COMPASSO CAUDAL

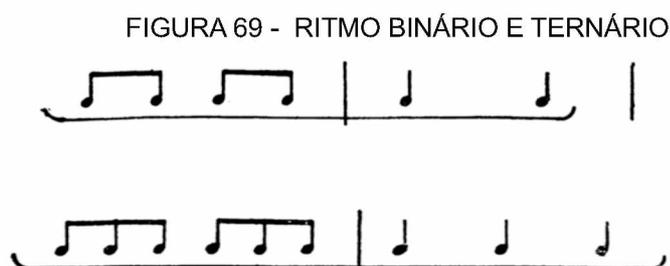


O primeiro destes compassos contém uma ‘fórmula de conflito’, e o segundo contém uma ‘fórmula de repouso’. Os finais de cada frase, no segundo grupo (b) se contraem em valores maiores equivalentes, determinando o repouso conclusivo (Idem, p.65)

Os pontos ‘grávidos’ ou ‘pontos de compreensão’ de Vega são semelhantes às pulsações reguladoras de Nketia, vinculados aos movimentos corporais da dança. Vale mencionar que a regularidade que caracteriza a frase europeia da época moderna, data do século XVII, quando se implantou a quadratura rítmica musical, elemento que resultava útil aos bailadores, e que marcava seus passos com clareza. Isso foi consequência da moda dançante que se apoderou das cortes europeias desde a segunda metade do século XVII, época em que os músicos profissionais saídos do

povo compunham danças baseadas em ritmos e melodias populares (PÉREZ FERNANDEZ, p.65).

Fernández afirma que a estrutura da frase e sua fórmula de conflito/repouso, de acordo com Vega, não são alheias à música africana. O primeiro padrão rítmico que aparece no plano de exercícios de ritmo africano é em ritmo binário, na primeira figura. O ritmo ternário aparece na figura seguinte (Idem, Ibidem).



A fórmula de conflito/repouso que estes esquemas exemplificam está presente nos cantos africanos de Ghana e em exercícios de solfejo para que o estudante possa dominar progressivamente (Idem, p.66).

Em relação à extensão de frase estudada por Vega, observa-se que, no ritmo binário, ele utilizou como protótipo o compasso equivalente em extensão ao dois por quatro tradicional (4 x 8), e no ritmo ternário, o compasso de (6 x 8) com um três agregado para diferenciá-lo do (6 x 8) binário (3 x 4) que deve levar no lugar do três, um dois. A escolha desses compassos para exemplificação de uma frase típica não foi arbitrária, pois esses compassos apresentam a fórmula de frase mais nitidamente (Idem, Ibidem).

Sobre a sua extensão, essas frases são um modelo porque frases mais extensas – compostas em compasso oito por oito – são mais raras e tendem a ser encurtadas em frases menores. Por sua vez, uma *'frasescilla'* em dois por oito, com uma frase que é a metade da frase considerada como modelo, Vega classifica como 'difícil'. Por isso é que elas necessitam de um maior esclarecimento nas páginas aqui dedicadas à frase em quatro por oito (Idem, Ibidem).

As fórmulas de frase apresentadas como modelo – em ritmo binário e ternário – correspondem às frases típicas dos cancioneiros 'binário oriental' e 'ternário ocidental' (Idem, Ibidem).

Na música cubana – na qual estão presentes elementos europeus e africanos – “todo desenho melódico está construído sobre um padrão rítmico de dois

compassos, como se ambos fossem um só...”. Isto ocorre tanto na música instrumental como na vocal, tanto no ritmo binário como no ternário (PÉREZ FERNANDEZ, pp.66,67).

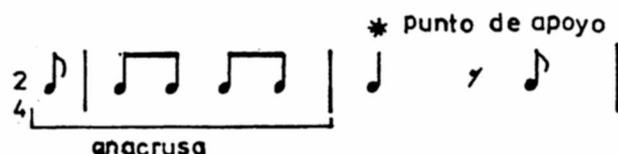
Em 1939, Grenet, ao descrever a estrutura melódica deste padrão rítmico de dois compassos, na primeira frase melódica da contradanza “*San Pascual Bailón*”, do início do século XIX, expressava conceitos semelhantes aos elaborados por Vega, publicados dois anos mais tarde. Grenet chamou de ‘ponto de apoio’, situado no ‘Si’ do segundo compasso, enquanto o fragmento que precede o ‘Si’ uma espécie de anacruse (Idem, *Ibidem*).

FIGURA 70 - FRASE MELÓDICA DE GRENET



A representação do esquema rítmico desta frase melódica indicando as observações de Grenet é a seguinte:

FIGURA 71 - ESQUEMA RÍTMICO DE GRENET



Nesta frase de dois compassos, o “ponto de apoio” a que Grenet se refere corresponde ao ‘ponto caudal’ de Vega, situado no compasso de repouso; e ao que Grenet se refere como uma espécie de anacruse, é o que Vega define como ‘compasso capital’, precedido por uma anacruse autêntica (Idem, p. 67)

Grenet faz estas observações para a explicação sobre o emprego da ‘clave’ binária tradicional da música cubana e sua vinculação ao fraseado melódico. Neste capítulo, Fernández não fala do ritmo da clave por este ser o resultado da binarização de um padrão rítmico ternário de origem africana. No entanto, como Grenet também aponta, em Cuba – tanto a música de ritmo ternário como a de ritmo binário – têm suas execuções enquadradas dentro de um ritmo de clave que, essencialmente, não é outra coisa que a adaptação de uma prática africana de sobrepôr uma linha temporal

à música como referência métrica. Interessa para Fernández detalhar a incorporação desta característica africana à música do campesino cubano como ilustração do que ele se refere como ‘sincretismo’ entre o ternário africano e o ternário hispânico, que fazem uso da relação sesquiáltera (2:3) (PÉREZ FERNANDEZ, p.67,68).

Fazendo abstração de alguns antigos romances recolhidos do folclore infantil de algumas regiões do país, o ‘*punto guajiro*’ constitui no folclore musical de Cuba o gênero mais estreitamente vinculado à herança espanhola. Essa música pode ser associada ao ‘*galerón*’ venezuelano, ao ‘*punto*’ margaritenho, e à ‘*guabina*’ colombiana, dentro do que Angeliers León chamou de ‘*cancioneiro ternário caribenho*’. Este se desenvolveu a partir de antigos *romances*, *cancioncillas* e *villancicos* espanhóis, em compasso ternário, e está aparentada ritmicamente ao ‘*cancioneiro ternário ocidental*’ mencionado por León (Idem, p.68).

Ao longo de seu desenvolvimento, o ‘*punto cubano*’ assimilou diversas características africanas. No aspecto organológico, de acordo com épocas e regiões, instrumentos de origem africana reelaborados em Cuba, tais como a ‘*marímbula*’ – descendente da ‘*sanza*’, ‘*mbira*’ ou ‘*marimba*’ – e a *tumbadora*, provavelmente de origem *bantu*. Também se incorporou outro instrumento, que se originou em Cuba e desempenha na música cubana uma função análoga a dos ‘*ekones*’ ou *cencerros* africanos: ‘*as claves*’, com as quais executam ritmos de valor referencial (Idem, Ibidem).

No século XIX, o canto do campesino e seu baile, o *zapateo*, conheceram um desenvolvimento que lhes permitiu alternar as danças e bailes peninsulares (Idem, Ibidem).

Durante os séculos XVI, XVII e XVIII aconteceu em Cuba uma tendência ao povoamento das zonas interiores, e acontecia uma ruralização de características espanholas que antes aconteciam apenas nas cidades; no século XIX se produziu, ao contrário, um movimento migratório para as regiões costeiras em busca de portos de embarque para o açúcar, produção que se expandiu muito desde finais do século XIX. Graças a isso, o *canto do campesino* e o *zapateo* atingiram as cidades, a Capital Havana, e até o negro improvisava em décimas, se acompanhava com o *três*, e dançava o *zapateo*...” (Idem, Ibidem).

Ildefonso Estrada e Zenea relata como o ‘*calesero*’, o escravo que conduzia o ‘*quitrin*’, levava o caixão da carruagem. “O melancólico ‘*tiple*’ em que tocavam o ‘*zapateo*’ e o ‘*punto cubano*’ em cujo som bailavam os demais *caleseros* reunidos em uma mesma quadra, enquanto seus amos permaneciam ‘de visita’. Ildefonso reforça

que “nunca faltava um que, golpeando a caixa do ‘*tiple*’, contribuísse a aumentar alegria no tango...” (Idem, p.69).

Não há dúvida de que Estrada e Zenea enxergavam neste *tamboreo* ou *cajoneo* sobre o ‘*tiple*’, e provavelmente algum outro detalhe, a incorporação de características musicais africanas neste ‘*punto*’ executado por negros escravos. Disso se utilizou a expressão ‘*Tango*’, que na época se usava em Cuba para designar qualquer “*reunião de negros ‘boçais’ para dançar ao som de seus tambores*” (PÉREZ FERNANDEZ, p.69).

No ‘*punto cubano*’ existem dois estilos de canto que correspondem a zonas cubanas específicas: o ‘*punto libre*’, ou ‘*pinareño*’, o ‘*vultabajero*’, que se pratica desde Pinar del Rio até Matanzas; e o ‘*punto fijo*’, ou ‘*punto em clave* ou *camagueyano*’, que se pratica desde as províncias de Villaclara e Cienfuegos até Camaguey e Las Tunas (Idem, *Ibidem*).

O ‘*punto libre*’ – a ‘*tonada*’ – não se ajusta a um tempo e a uma métrica regular. Se canta com um ritmo que está totalmente dependente do ritmo do texto. Nesse *punto*, os instrumentos de cordas só podem executar alguns ‘*rasgueos*’ que tentam acompanhar ao poeta e, conseqüentemente, as claves, com sua característica precisão métrica. Quando à *décima* – ou primeira parte – é concluída, os instrumentos passam a tocar o tempo estricto (Idem, *Ibidem*).

No ‘*punto fijo*’ – ou ‘*punto em clave*’ – o cantor mantém um mesmo tempo e uma medida exata. Isso faz com que os instrumentos não deixem de tocar e, principalmente a clave, cujo rigor métrico se submete à *tonada* (Idem, *Ibidem*).

Na África existem estes dois tipos de ritmo: o ritmo livre ou ‘*amétrico*’, e o ritmo a ‘*tempo estricto*’, ou métrico. Em um canto com ‘*tempo estricto*’ o emprego de uma linha temporal contribui com a precisão e animação do canto. Quando o canto começa sem ela, geralmente o tempo oscila por um momento, ao passo que quando se faz uma linha temporal antes do começo do canto, este é preciso desde o princípio (Idem, *Ibidem*).

É interessante como alguns cantos da nação ‘*ketu*’, da Bahia, se iniciam com uma frase em ‘*tempo libre*’, cantada por um solista e, na segunda frase, se estabelece o ritmo com precisão. Características semelhantes se encontram em muitos cantos *yoruba* de Cuba, em que o rigor rítmico se estabelece ao se incorporar instrumentos, em particular o ‘*agogô*’ ou *cencerro*, encarregado de proporcionar uma linha temporal que funciona como marcação do ritmo (Idem, pp.69,70).

É claro que a *clave* contribui para que o '*punto pinareño*' e a métrica com que se tocam os instrumentos seja preciso. Da mesma forma, ela reforça o sentido métrico do '*punto fijo*'. Este tem sido o principal motivo da incorporação do ponto cubano de característica tipicamente africana como é o emprego de uma 'linha temporal' percutida em um idiofone (PÉREZ FERNANDEZ, p.70).

Em antigos romances espanhóis aparece uma fórmula sesquiáltera que sobrevive em muitas músicas da América, entre elas as *tonadas guajiras* de Cuba, onde a fórmula se tornou comum, quase um 'clichê' entre muitos compositores cubanos ao escrever '*zapateos*', '*guajiras*', '*villancicos*', etc. Este referido padrão rítmico tem sido incluído nas três formas básicas em que aparece o ritmo sesquiáltero na música espanhola. No entanto, esta fórmula também é frequente nas melodias africanas. Exercícios propostos por Nketia foram concebidos para familiarizar o leitor com este padrão rítmico que se emprega também como 'linha temporal' na África. Em Cuba, os descendentes dos escravos "*arará dajomé*", de Jovellanos, província de Matanzas, o percutem sobre o '*ogan*' – ou *cencerro* – em seus toques rituais. A linha temporal de origem africana é apresentada na seguinte figura a), sobreposta à fórmula sesquiáltera espanhola da figura b). Esta apresenta oito figuras que correspondem ao clássico verso octossilábico hispânico. A linha temporal, ao contrário, apresenta sete figuras que coincidem com o número de toques que possuem os padrões ternários básicos quando são formados por semi-colcheias e colcheias (Idem, Ibidem).

Fernández apresenta como exemplos um '*cantarillo*' espanhol do século XV na figura a), recolhido por Francisco Salinas em sua obra "De Musica Libri Septem, impressa em 1577; assim como as frases finais da tonada '*Guacanayara*', de Cuba, em transcrição de Maria Teresa Linares, que Fernández acredita ser o característico toque de claves do '*punto guajiro*' na figura b) (Idem, Ibidem)

Em certas regiões como na província de Cienfuegos, onde se cultiva o '*punto em clave*', e em que a linha temporal não deixa de ser ouvida utilizando-se um recurso de variação ou elaboração rítmica nitidamente africano (em asterisco). O esquema rítmico da *clave* é apresentado na primeira figura a seguir, e o do canto na segunda (Idem, Ibidem).

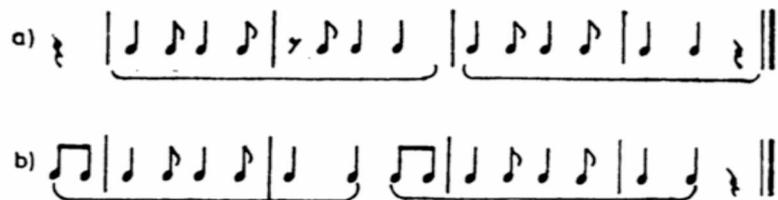
FIGURA 72 - ESQUEMA RÍTMICO DA CLAVE



FIGURA 73 - ESQUEMA RÍTMICO DO CANTO

Musical score for a song. The top staff is the vocal line with lyrics: "Ro-sa fres-ca con a-mor, ro-sa fres-ca con a-mor, cuan-do yo me-es-tá mu-rren-do, ven-prie-ta y da-me un be-si-to". The middle staff is labeled "claves" and shows a rhythmic accompaniment. The bottom staff shows another piano accompaniment. Vertical dashed lines connect the lyrics to the corresponding notes in the piano parts.

Na província de Sancti-Spiritus, onde também se pratica o 'punto fijo', junto ao emprego de outro 'recurso africano de variação rítmica', aparece no ritmo de clave o padrão conhecido como 'antipasto', muito frequente na música africana. O ritmo de clave aparece na seguinte figura b), sobreposto a um fragmento de uma 'parranda espirituana', na figura c), música característica da população campesina da região. Por cima do ritmo de claves, Fernández colocou um exercício do caderno "Preparatory Exercises in African Rhythm", de K. Nketia, em que se observa o mesmo padrão rítmico correspondente ao ritmo de clave espirituano, figura seguinte (PÉREZ FERNANDEZ, p.71,72).



a)

b)

c)

O- ye, Ma- ru- ca, o- ye, Ma- ru- ca, bien lo sa- bes —,

Fernández chamou de ‘recursos africanos de variação rítmica’ às modificações do padrão constituído pela sucessão de três semi-colcheias no ritmo ternário, figura 74a, o qual foi isolado por Kwabena Nketia como tal. As modificações afetam a primeira destas três semi-colcheias como se mostra nas figuras 74b, 74c e 74d (Idem, p.72).

Estes recursos de variação se empregam tanto em padrões rítmicos sesquiálteros e nos de divisão em geral, como em padrões rítmicos adicionais. Nos padrões sesquiálteros a terceira semi-colcheia se mantém como tal, na seguinte figura a), b), c) e d) (PÉREZ FERNANDEZ, p.72).

Os padrões adicionais, no entanto, a terceira semi-colcheia se transforma em semi-colcheia pontuada, figuras seguintes. No caso de padrões que começam no contratempo, o silêncio pode ser preenchido com a prolongação do último som motivo temporal anterior, produzindo-se então uma ‘*síncopa*’. Em ambos os casos o efeito rítmico é o mesmo (Idem, *Ibidem*).

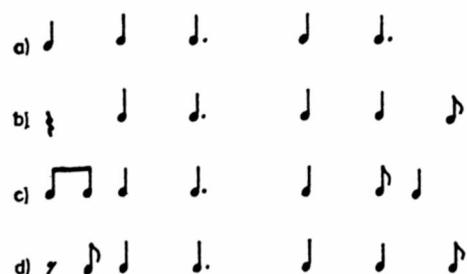
FIGURA 74 - RECURSOS AFRICANOS DE VARIAÇÃO RÍTMICA

a)

b)

c)

d)



O emprego sistemático destes recursos básicos de variação se fez evidente ao realizar a coleção e classificação dos ritmos tradicionais de *cencerro*, *palmas* e *claves* da música cubana, ao mesmo tempo em que Fernándes percebeu que os mesmos sons eram utilizados da mesma forma por outros instrumentos como os tambores e como o canto. Esses recursos de variação são um importante recurso da música africana e latino-americana, tanto em formas originais ternárias como nas versões binárias e semi-binarizadas (PÉREZ FERNANDEZ, p.74).

Apesar dos grandes processos de transculturação que tem ocorrido entre as diversas etnias africanas introduzidas em Cuba, e entre estas e as europeias, Fernándes acredita que em muitos casos é possível determinar a qual etnia africana se deve cada ritmo. E ele pensa o mesmo a respeito do resto da América Latina. O mesmo padrão rítmico empregado como linha temporal em Ghana, é usado em Cuba por descendentes de escravos da etnia *'fon'*, oriundos de Dahomey, como são os *'arará'* (Idem, *Ibidem*).

No entanto, na música de tradição *'fon'* que representou a República Popular de Benin – anteriormente República de Dahomey – no XI Festival da Juventude e dos Estudantes, celebrado em 1978 em Havana, foram ouvidas grande variedade de linhas temporais, mas não a que Fernández investiga. E se este fato não descarta a possibilidade de que essa linha temporal exista atualmente, ou tenha existido anteriormente entre os *fon* – que puderam a ter introduzido em Cuba – o mesmo faz considerar a possibilidade e a probabilidade de que esta linha temporal tenha chegado

a Cuba através dos escravos '*minas*', procedentes principalmente de uma região da África que atualmente forma parte da República de Ghana (Idem, pp.74,75).

Em Cuba, os '*ararás*', que com frequência absorveram negros de outras etnias africanas relacionadas e menos importantes numericamente, entre eles os '*achantis*' e os '*minas*', talvez tenham adotado essa linha temporal (Idem. p.75).

Seja lá como tenha ocorrido a entrada em Cuba do atual ritmo de *clave* campesino, Fernández acredita que sua origem deve estar localizada em uma região da Costa da Guiné que vai desde a República de Benin (antes Dahomey) até Ghana, passando por Togo, região que habitam os grupos étnicos '*ewé-fon*, *ga-adangmé* e *akán*', que entraram em Cuba abaixo da dominação genérica de '*ararás*' (os mais orientais) e '*minas*' (os situados ao ocidente) (Idem, Ibidem).

O conjunto de elementos analisados demonstra de forma inquestionável, a origem africana dos ritmos de *clave* utilizados no '*punto cubano*', e é um claro exemplo de sincretismo afro-hispânico que ocorreu em Cuba no terreno do ritmo em virtude das semelhanças estruturais existentes entre os fatores apresentados. O fenômeno que este exemplo ilustra aconteceu em grande escala, praticamente em toda a América Hispânica – e até na própria Espanha – principalmente nas regiões em que aqueles gêneros onde os recursos musicais hispânicos prevaleceram sobre os africanos, ou tenham se equiparado a eles, os quais estão presentes com frequência na forma mais próxima a seus padrões originais que como se apresentam em muitas músicas de antecedente africano direto. Isso aconteceu por conta da transformação binária dos ritmos originais ternários africanos, fenômeno a ser analisado no capítulo seguinte (PÉREZ FERNANDEZ, p.75).

3.3 O PROCESSO DE BINARIZAÇÃO: SEU COMPORTAMENTO E SUAS CONSEQUÊNCIAS

Um dos objetivos a que o pesquisador Fernández se propõe é provar que, tanto na música do continente africano quanto na música negra da América, existe uma grande propensão a se binarizar os ritmos ternários do canto. Na Venezuela, por exemplo, o Musicólogo venezuelano Luiz Felipe Ramón y Rivera constatou que na música negra venezuelana existe essa tendência de se transformar os ritmos ternários da melodia em ritmos binários (PÉREZ FERNÁNDEZ, pp 76,77).

De acordo com os dados recolhidos pelos pesquisadores Jones e Ramón y Rivera, existe muita diferença quanto ao alcance do processo de binarização na América e na África. Jones restringe o fenômeno a uma circunstância particular, ao passo que Ramon y Rivera generaliza. Isso se deve às condições em que a tendência binarizadora se manifesta: mesmo que aconteça a troca consciente de inúmeras características culturais entre duas culturas vizinhas, os processos de transculturação são limitados. Este é exatamente o caso da África onde – mesmo que os indícios de binarização estejam presentes – não existe evidência de que este fenômeno tenha se generalizado (idem, p.77).

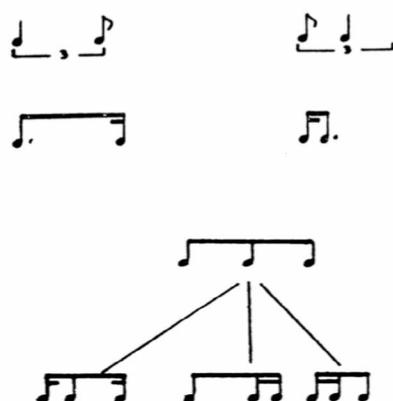
Duas culturas vizinhas sempre trocam traços culturais. No entanto, os processos de transculturação resultantes desse tipo de mistura geralmente são muito limitados quando comparados às características de uma mesma comunidade e de convivência estreita entre etnias diversas portadoras de tradições culturais diferentes. Esse é o caso da América Latina em que a troca de tradições adquire um caráter geral (Idem, Ibidem).

O pesquisador Carlos Vega fala da frequente aparição de ‘dosillos’ no cancionero ternário ocidental, fato que ele afirma que carece de vinculação com a música europeia: uma figura de mínima e colcheia (tercinada) se transforma facilmente em duas colcheias. Ele afirma que – através da milonga, que é uma música oriental – os ‘dosillos’ influenciaram as características rítmicas e harmônicas do cancionero criollo ocidental. Vega diz também que não existe influência do cancionero pentatônico – com influências musicais de *quéchuas* ou *incas* – em que o sistema rítmico é binário. Ele menciona a existência de elementos rítmicos africanos com tendência binarizadora na música da Argentina, o que confirma a presença do negro nessa forma de manifestação artística. Assim como Vega, inúmeros outros autores de outros países também mencionam a presença de ‘dosillos’ na música de suas regiões, assim como a transformação de ritmos ternários em binários. No Panamá, por exemplo, o pesquisador Narciso Garay diz que a melodia do ‘punto’ mistura ‘dosillos’ e ‘tresillos’ sobre o acompanhamento de instrumentos de corda, que é sempre ternário. O mesmo autor afirma que a *mejorana* colombiana – que também é ternária – possui raízes negras indo europeias (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.78).

Na Venezuela, o *joropo* possui uma variante musical – o ‘seis’ – em que é muito comum a transformação do ritmo ternário em binário através do ‘dosillo’. Outros ritmos da Venezuela como *tamunangue*, *chichivamos*, *yeyevamos*, *perrendenga* e

bela, também apresentam características semelhantes de ambiguidade entre figurações binárias e ternárias. Existe também uma região na Venezuela – o *valle de Táchira* – em que a música de origem europeia conhecida como *pato*, apresenta um ritmo binário pouco comum com alguma reminiscência de ritmo ternário (o acompanhamento acontece em ritmo ternário). (Idem, p.79)

Nos gêneros musicais mencionados acima, a diferença rítmica entre a melodia e o acompanhamento são resultado da tendência binalizadora africana, que transforma e adapta tudo ao ritmo vocal binário ou binário/ternário. A binarização do acompanhamento acontece depois da binarização da linha melódica, fator que produz uma defasagem entre a linha melódica principal e os demais instrumentos acompanhadores. As figuras rítmicas contribuem para todo o processo de binarização. Uma figura de três colcheias em ‘tercina’, por exemplo, pode se converter em uma figura de colcheia pontuada e semi-colcheia. A figura rítmica em ‘tercina’ também pode gerar outros tipos sincopados de configuração (Idem, p.80).



O ritmo sincopado não é exclusividade da América Latina: ele aparece por toda a América, incluído em uma ampla variedade de música negra norte-americana, principalmente no ragtime. Sua área de difusão vai desde as Ilhas Marítimas da Geórgia, passando por Nova Orleans, St. Louis, Chicago e Nova Iorque. Em Cuba, segundo a pesquisadora Maria Teresa Linares, essa figuração sincopada aparece no *suco-suco*, no *son cubano*, no *tamborito*, na *plena*, no *carabiné*, e em muitas outras espécies musicais do Caribe, fator que constituía um importante elemento rítmico de *guarachas*, *danzas* e *contradanzas* cubanas, e *danzas* porto-riquenhas do século XIX (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.80).

Esse padrão rítmico sincopado é uma característica muito importante, tanto da música brasileira quanto da música de toda a região caribenha. O compositor e musicólogo brasileiro Luciano Gallet diz que esse padrão rítmico tem sua origem em um padrão rítmico ternário. Já o musicólogo Luis Heitor Correa de Azevedo, também brasileiro, diz que a síncopa melódica – que parece ser um elemento de procedência africana sem grandes complexidades e mistérios – pode ter surgido simplesmente de uma transformação do compasso seis por oito (6/8), muito comum na rítmica ibérica, toda acompanhada pelos toques de tambores africanos, todos realizados em uma divisão e sub-divisão binária (Idem, pp.80,81).

O pesquisador argentino Josué Teófilo Wilkes, assim como Gallet, também vislumbrou um processo evolutivo com o ritmo binário sincopado semelhante existente na milonga. No entanto, Willkes foi um pouco além do que Gallet, pois localizou uma fase ternário/binária dentro dentro do padrão rítmico (Idem, p.81).

Wilkes sugere que a *milonga* argentina sofreu um processo de evolução influenciada pela *habanera* cubana, de acordo com a seguinte sequência:



O lado esquerdo de cada uma dessas figuras é o mais significativo. Carlos Vega diz que essa é a principal fórmula do cancionero binário oriental – mesmo que ele tenha atribuído a isso uma origem ibérica que não é verdadeira – essa figura rítmica se encontra na música de toda a Europa. Já o musicólogo uruguaio Lauro Ayestarán menciona que essa figuração rítmica também aparece no estribilho de um *candombe* afro-uruguaio que ele recolheu: “...está sempre presente na música que os negros praticam na América...” (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.82).

A respeito das transformações rítmicas sofridas pela *milonga* primitiva nas décadas de 1870 e 1880, Wilkes afirma que foi nesse período que o compasso de dois por quatro substituiu definitivamente o compasso de seis por oito. Nos anos anteriores, as *danzas* e *contradanzas* cubanas se encontravam em uma fase de transição rítmica ternário/binária, sendo que é importante se levar em consideração que os negros que viviam nas margens do Rio del Plata tiveram uma participação significativa no desenvolvimento da *milonga* (Idem, pp.82,83).

Wilkes fez uma observação de grande relevância que é o “desfasamento” rítmico que ocorre entre melodia e acompanhamento. No contexto do ritmo seis por oito ‘ternário’, o ‘*dosilo*’ implica em um avanço da transformação binária, ao passo que no contexto binário do dois por quatro, o ‘*tresillo*’ é uma reminiscência da sensação ternária precedente. A origem africana desta figuração rítmica ternária é certa, e aparece na cultura musical de inúmeros países latino-americanos, no que se conhece como cancionero ternário ocidental e oriental, ou o cancionero binário ocidental e oriental (Idem, pp. 83,84,85,86).

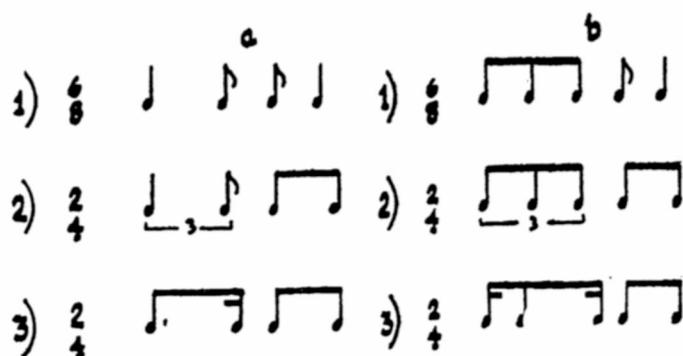
A música de padrão ternário a que Pérez Fernández se refere compreende a região que vai desde o Chile, a Argentina e o Paraguai, até o México e Cuba, principalmente ao longo de toda a franja ocupada pelo cancionero ternário ocidental, geralmente formada pela música ‘*criolla*’ com muitos elementos hispânicos. É possível se dizer que a zona atlântica possui tradições muito próximas a seus antecedentes africanos, e à música pertencente a épocas passadas como, por exemplo, em *contradanzas* e *guarachas* cubanas do século XIX, época em que Cuba ainda não havia se consagrado como o local onde o processo de binarização determinou a posterior predominância – quase absoluta – do ritmo binário na música urbana associada a práticas religiosas de origem africana (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.87).

Pérez Fernández menciona pesquisas que tem como objetivo localizar a origem hispânica e africana de vários tipos de músicas, tradicionais em diferentes países latino-americanos. Ele faz essas menções sempre tendo em mente os processos de binarização, e da busca de elementos de origem hispânica e africana dentro da estrutura dessas músicas (Idem, pp.87,88,89).



Neste exemplo retirado de uma música espanhola, Pérez Fernández cita, no segundo compasso, o *'tresillo cubano'*, uma figura rítmica de grande difusão no Caribe e no Brasil. Ele afirma que a presença dessa figuração dentro de uma música espanhola se deve às mesmas razões que a sua aparição no continente americano: a presença do africano e os processos de transculturação a que ele foi submetido ao longo dos anos (Idem, p.90).

Os ritmos latinos americanos de *tango* ou *habanera* – procedentes do *coriambo* (semínima-colcheia / colcheia-semínima) são gêneros diretamente relacionados à fórmula binária sincopada, e aparecem tanto na música espanhola como na africana (mais na africana). Carlos Vega afirma que todas as fórmulas derivam do cancionero binário oriental, do ritmo de *habanera*. Trata-se de uma combinação rítmica resultante da transformação conduzida pela tendência binalizadora africana (Idem, Ibidem).



O *'coriaembo'* é um ritmo bastante difundido na América Latina, principalmente na área ocidental, região do cancionero ternário. Os pesquisadores Wilkes e Guerrero o classificaram como sendo o ritmo característico das *zambas*, *cuecas* e *tonadas* de Cuyo, na Argentina. Já em Cuba, presente até o século XX como ritmo característico das *claves* da *guajira*, da *clave*, e da *criolla* – na região binária – e que são gêneros musicais de caráter urbano em que se observa uma forte presença hispânica, mesmo que o gênero *clave*, particularmente, seja proveniente de ambientes populares de origem predominantemente africanos. Por outro lado, essa figura rítmica também aparece no baixo de antigas *contradanzas* cubanas, como por exemplo, na composição *La Flor de Escauriza*, de D.J. Sierra, como pode ser visualizado na figura seguinte (PÉREZ FERNÁNDEZ, pp.91,92).

FIGURA 75 - COMPOSIÇÃO LA FLOR DE ESCAURIZA, DE D.J. SIERRA



Ocorreu uma fase de transição – ternário/binária – no ritmo de habanera na música dançante cubana do século XIX. Nesta fase, o ritmo se apresentava de forma semelhante a outras contradanzas e em alguns tipos de dança de períodos posteriores (Idem, *Ibidem*). Um exemplo desse fato pode ser observado na seguinte figura de dois compassos da contradanza La Nené, de Manuel Samuell:

FIGURA 76 - COMPASSOS DA CONTRADANZA LA NENÉ



Atualmente, essa etapa ternária se faz presente em vários gêneros musicais venezuelanos, na percussão dos chamados *tambores cumacos*; na percussão do tambor em *la guabina*; e na parte dos cordofones no *poco a poco*. A *guabina* e o *poco a poco* pertencem ao conjunto de *sones do tamunangue*, sendo que a *guabina* é reconhecida como *criollo*, e o *poco a poco* como *negroide* (PÉREZ FERNÁNDEZ, pp.92,93).

No século XIX, o tempo ternário, o ternário-binário e o binário estavam todos presentes na música dançante da época: a *contradanza*. Na última década desse século XIX, a *danza* – sucessora da *contradanza* – admitia apenas alguma pequena variação ternária. A característica principal do período era o predomínio crescente da subdivisão binária. Ao final da década de 1870, surge o *danzón*, que é o gênero musical dançante considerado por muitos como o baile nacional cubano. O *danzón* nunca admitiu nenhum tipo de ritmo ternário (Idem, p.93).

Na virada do século XX, a música dançante viu ressurgir o tempo ternário a partir de ritmos característicos da tradição africana mais antiga. Duas partes principais se alternavam nesse tipo de dança, sendo uma em dois por quatro e outra em seis

por oito⁹⁸. Esta mudança de caráter estético completava a correlação de oposições existentes entre a parte binária e a seção ternária da *guaracha*; e em relação aos componentes de gêneros mistos, de caráter cantável, e que sobrepunham uma seção ternária (*guajira* ou *criolla*) e outra binária (geralmente um *bolero*). Dessa forma, a relação entre três oposições baseadas no mesmo recurso de identidade gerava o seguinte resultado:

guaracha ternaria / *guaracha* binaria
criolla / *bolero*
danza ternaria / *danza* binaria

Este sistema rítmico ternário – então frequente – foi substituído pela subdivisão binária. Essa mudança se deveu principalmente pelo surgimento do *son* oriental, totalmente binário, na região ocidental de Cuba. Na música popular cubana contemporânea passou a prevalecer então o tempo binário. No entanto, em alguns arranjos profissionais se utiliza a subdivisão ternária com a intenção de se criar uma nova sonoridade, e uma movimentação rítmica não habitual. O objetivo também pode ser o de se fazer alguma alusão ao ambiente rítmico da música africana ancestral e, em particular, à escravidão (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.93).

É bastante provável que tenha existido algum propósito deliberado – por parte de compositores de *danzas* ternárias – de se fazer alguma evocação ao ancestral africano, já que essas *danzas* carregavam dentro de seus estilos as características dos lugares onde frequentavam os negros e mulatos de Havana. Um grande exemplo disso é a composição “*El Nañigo*”, de Enrique Peña, e que faz referência aos membros de uma sociedade secreta de origem *carabali*, muito popular nas regiões urbanas daquela época (Idem, pp.93,94).

As *danzas* de Ignacio Cervantes são grandes exemplos para se ilustrar as fases finais da evolução dentro do processo de binarização da música cubana. Elas refletiam fielmente o mundo rítmico dos ambientes populares da época, e datam exatamente desse período em que o processo de binarização da música dançante cubana já estava praticamente consumado (idem, p.94).

⁹⁸ A parte em seis por oito recebia o mesmo nome de sua fórmula de compasso: ‘seis’.

No exemplo a seguir – de Cervantes – o ritmo de *habanera* na *danza* “*Los Três Golpes*”, aparece no padrão sincopado da figura estudada anteriormente, porém, já durante a fase binária absoluta do ritmo.

FIGURA 77 - LOS TRÊS GOLPES



Foram considerados padrões rítmicos que derivam de outros padrões ternários formados por pulsações básicas do compasso seis por oito. Agora serão analisadas como se comportam os padrões de duas pulsações básicas no processo de binarização, em alternância com os que se constituem por três pulsações, equivalentes a um compasso de três por quatro, ou seja, será analisado o comportamento binarizador na alternância sesquiáltera (Idem, pp.94,95).

É comum a seção correspondente ao seis por oito se binarizar antes que a seção comparável ao três por quatro, onde se produz uma alternância ternário/binária regular entre compassos da qual existem várias referências dentro da música latino-americana. O ‘*seis chorrio*’, de Porto Rico, é um grande exemplo que apresenta inúmeros ‘*dosillos*’ dentro de uma métrica sesquiáltera, em que o compasso seis por oito se transforma em dois por quatro (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.95).

O pesquisador Ruben M. Campos fala da alternância que acontece na música mexicana entre os compassos de dois por quatro e três por quatro como um contraste ternário/binário. Essa alternância de compassos também aparece no ‘seis’ venezuelano. Ramón e Rivera menciona exemplos em que grupos binários que tem uma clara acentuação em 2 por 4, mas que se nota claramente uma alternância sesquiáltera. Esta alternância regular de compassos vem do ritmo sesquiáltero parcialmente binarizado, e é muito importante. Foi daí que surgiu a combinação ternário/binária de compassos. Pérez Fernández tenta mostrar que a origem dessa transformação vem da África. A música vocal do Haiti também se caracteriza por esse tipo de alternância binário/ternária nas duas seções de compasso. Geralmente a seção ternária se representa com uma tercina de semínimas dentro de um compasso

de quatro por quatro. Essa alternância era muito comum na *contradanza*, assim como na *danza* porto-riquenha. Já em Cuba, este tipo de alternância rítmica faz parte de alguns cantos de origem *congo* ou *bantú* (Idem, p.95).

Na música africana, Kwabena Nketia diz que em seu país – Ghana – existe a alternância entre a subdivisão ternária e binária: os procedimentos africanos não se limitam a um único tipo de motivo no canto. A prática é usar motivos diferentes simultaneamente. Os compassos – ou parte de compassos – podem se alternar entre binário e ternário, ou vice-versa. Apesar desta característica, Nketia afirma que a música africana tem um caráter definido, já que existe a predominância de algum motivo rítmico. (Idem, pp.96,97)

Na música africana, uma das características mais importantes é sua organização contrapontística. Deste tipo de organização se derivam dois efeitos principais: o poli-ritmo, onde se produz o conflito de sobrepor esquemas métricos diferentes dentro de uma mesma medida de compasso; e a polirritmia, que é o deslocamento de um padrão rítmico em relação à fórmula de compasso. Pérez Fernandes só analisa o primeiro efeito rítmico (PÉREZ FERNÁNDEZ, pp.96,97)

A superposição do primeiro e segundo esquemas ternários é a forma mais simples de poli-ritmo, ou seja, a aplicação vertical da sesquiáltera. Esse tipo de contra-ritmo recebe o nome de birritmia horizontal clássica, e é um elemento existente na música venezuelana (Idem, *Ibidem*).

Quando se sobrepõe o esquema binário ao primeiro e ao segundo esquema ternário, acontece outro tipo de poli-ritmo. Jones diz que esse tipo de conflito rítmico não é uma característica da percussão de tambores: o africano geralmente usa o poli-ritmo sesquiáltero. Nesse tipo de poli-ritmo existe uma unidade de tempo básica e a sobreposição de esquemas métricos diferentes não produz choque entre duas unidades básicas de tempo diferentes (Idem, p.97).

A figura seguinte mostra o poliritmo sesquiáltero (a); os dois outros poliritmos (b) e (c) são formas características que acontecem muito na música da América.

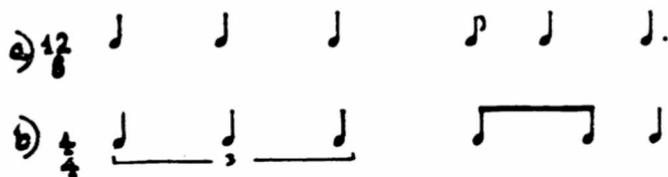
FIGURA 78 - POLIRITMO SESQUIÁLTERO



Ramón e Rivera diz que a forma mais comum de polirritmia vertical na música venezuelana – diferentemente do que ele fala sobre a música africana – é a característica de misturar marcações ternárias com binárias em execuções diferentes. Richard Waterman também faz um comentário semelhante em relação aos cultos *shangó* de Trinidad, ao afirmar que os compositores que escrevem dentro dessa tradição fazem uso de padrões que combinam o ritmo binário com o ternário. Alan Merriam também faz uma afirmação análoga em relação à música percussiva praticada nos cultos *ketu* da Bahía, levando-se em consideração que os *ketu* são uma rama ocidental da família étnica *yoruba* – que habita nas proximidades dos *fon* – o usufruto comum de um recurso cultural é muito natural (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.97).

Por conta de sua estreita relação com o canto, algumas linhas temporais na música de Cuba sofreram uma total transformação. Aqui está um exemplo de sesquiáltera parcialmente binarizada, e que no caso é realizado por um instrumento cuja função é exatamente a de destacar a linha temporal, ou seja, a clave da figura rítmica (Idem, p.98,99).

FIGURA 79 - SESQUIÁLTERA PARCIALMENTE BINARIZADA



Pérez Fernández diz que as diferenças que ele observou entre o tipo de contra-ritmo predominante na África e o que predomina na América é uma prova evidente da tendência binalizadora sobre os ritmos instrumentais. Depois de muito praticada, essa tendência terminou por binarizar totalmente a percussão de algumas músicas da América Latina, impondo a subdivisão binária como o sistema que prevalece sobre toda a atividade musical (Idem, p.98).

Na Venezuela existe uma dança – de nome *tamunangue* – que se baila sobre a música *perrendenga*, em que os instrumentos tocam totalmente influenciados pela melodia. Na figura seguinte é muito nítida a transformação binária que ocorre, ao mesmo tempo que o padrão sesquiáltero presente é perfeitamente reconhecível (Idem, p.100)

FIGURA 80 - TRANSFORMAÇÃO BINÁRIA

Do México vem um exemplo onde a fase inicial pode ser observada. A figura rítmica (*pie de zamba*) se sobrepõe a uma figura composta por três semínimas, (o acompanhamento que recebe o nome de *moloso*) (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.100).

FIGURA 81 - PIE DE ZAMBA



Mesmo ao se binarizar toda a figuração, (*yambo*), como aparece na figura seguinte, o acompanhamento em semínimas (*moloso*) se mantém o mesmo:

FIGURA 82 - YAMBO



Depois disso, ocorre a binarização parcial do acompanhamento (*moloso*):

FIGURA 83 - BINARIZAÇÃO PARCIAL DO ACOMPANHAMENTO



Por fim, segue a última fase de binarização do acompanhamento (*moloso*):

FIGURA 84 - ÚLTIMA FASE DE BINARIZAÇÃO PARCIAL DO ACOMPANHAMENTO



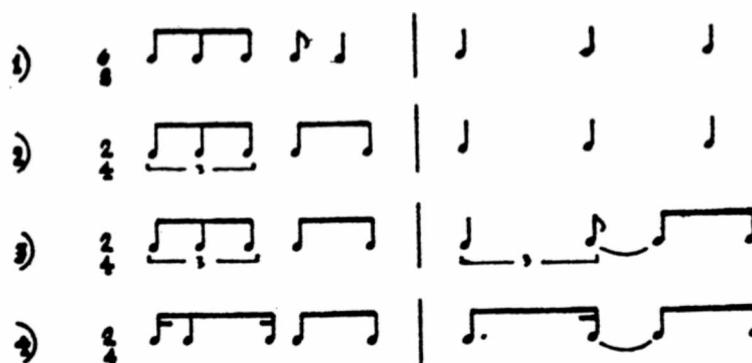
Toda a sequência de etapas de binarização do moloso aparece da seguinte forma:

FIGURA 85 - ETAPAS DE BINARIZAÇÃO DO MOLOSO



A respeito do processo de binarização rítmica horizontal, a sucessão de fases ocorre como exemplificado na figura seguinte:

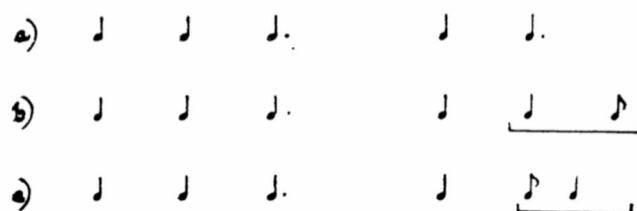
FIGURA 86 - PROCESSO DE BINARIZAÇÃO RÍTMICA HORIZONTAL



Ao se fazer uma análise de toda a sequência no processo de binarização, é importante observar que a transformação binária não acontece de uma forma repentina e imediata. Ela se dá através de uma série de quatro etapas sucessivas que vão se modificando progressivamente (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.102).

Na África existe um esquema rítmico que passou a ser conhecido como “padrão estandar” (*standard pattern*), o que se deu por conta de sua grande difusão pelo continente. A mesma coisa aconteceu na América Latina, tanto na sua forma ternária original, quanto em suas diversas variantes binarizadas. A estrutura é tão característica que a sua presença tem a capacidade de transparecer toda a herança deixada pelos negros escravos e seus descendentes na formação e no desenvolvimento de uma música latino-americana específica. A presença dessa música no continente só pode ser de responsabilidade do fator africano (Idem, Ibid.).

O esquema métrico de cinco durações poucas vezes aparece em sua forma básica (a) (semelhante à *clave afro-cubana*). A forma mais simples se encontra geralmente com a última pulsação repartida em dois valores como em (b) e (c):



O processo de binarização na música da Venezuela pode ser observado em três das quatro fases em que ocorre em cantos muito significativos da região. A primeira fase, “*el golpe*”, aparece na figura (a) na figura seguinte; a segunda fase é representada na figura (b), onde se pode observar a transformação binária da segunda seção, enquanto a primeira se mantém ternária; a terceira fase do processo de binarização pode ser observado na figura (c) em outro canto de golpe de tambor. Esta é a fase mais avançada de binarização que este padrão rítmico venezuelano pode atingir (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.103).



Neste exemplo anterior, a primeira frase se apresenta na forma mais antiga original, tirada de uma canção muito semelhante ao antecessor hispânico. Na segunda e na terceira frase já ocorre a transformação binária que ocorre em exemplos característicos de música afro-venezuelana. É importante mencionar que, ao longo da história, a população negra da Venezuela tem sido relativamente alta. Em 1800, 61,3% da população venezuelana era negra, e isso explica a grande presença de negros na música do país (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.104).

Pérez Fernández também fala de um processo de binarização em quatro fases na música de Cuba. No entanto, apenas as duas primeiras coincidem com as

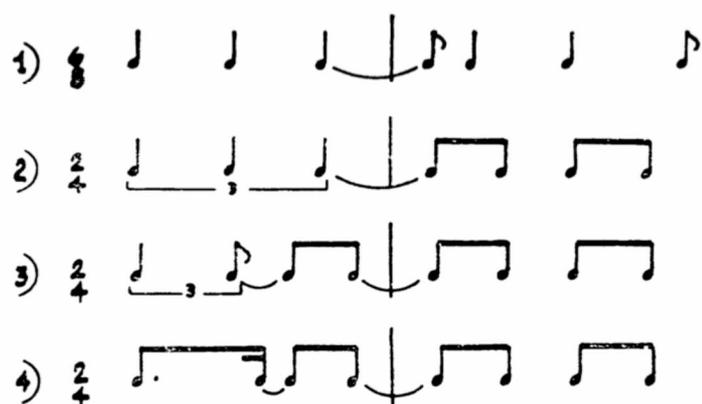
venezuelanas. Na figura seguinte, a *guajira* “*La Ganzúa de Juan José*” de José Maria Verona, aparece na figura (a) correspondente à fase mais antiga; na figura (b) está representada a fase seguinte com na *guaracha* “*La Mulata Rosa*”, de Santiago Zamora, do século XIX; e a fase mais avançada apresenta o *bolero* “*Resentimiento*” de Francisco Vélez (Idem, *Ibidem*).



Nessa figura, a forma mais antiga dessa *guajira* também é associada à tradição hispânica – novamente apresentada na primeira frase; o segundo exemplo, com a *guaracha*, é do século XIX, e pertence à uma música que já absorveu muito do elemento negro mas que, no entanto, mantém alguns elementos em tercinas; na terceira e última frase, o exemplo representa a música do princípio de século XX, época em que o processo de estabilização na música cubana já havia atingido sua estabilidade. A fase mais avançada de binarização de padrão rítmico analisada foi esta terceira fase cubana. A terceira fase venezuelana corresponde à um período entre a segunda e terceira fase de que se tem conhecimento da música em Cuba (Idem, p.104).

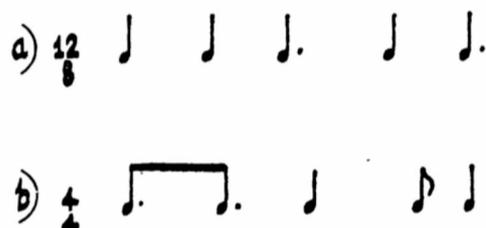
De acordo com o esquema em quatro etapas apresentado na figura seguinte é possível organizar a sequência binarizadora de forma lógica.

FIGURA 87 - ESQUEMA EM QUATRO ETAPAS



Na próxima figura, é possível escrever a fórmula rítmica que tradicionalmente se utiliza para o *son cubano*, como exemplificado na frase (b), que é o mesmo padrão binarizado em que se percute o cencerro (*el "gá"*) nos candombes afro-bahianos. Essa frase é o resultado da uma evolução que partiu de seu antecessor africano apresentado na figura (a) (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.105):

FIGURA 88 - FÓRMULA RÍTMICA UTILIZA PARA O SON CUBANO



O pesquisador Angeliens León menciona uma outra variante da figura da *clave* como uma tardia reminiscência ternária. Outro fato histórico significativo foi o de alguns trabalhadores haitianos que imigraram para Cuba no princípio do século XX. Eles voltaram para o Haiti levando o *son cubano* e seu característico ritmo de *clave*, elemento que não fazia parte de sua tradição. Com isso, adotaram a *clave* à fase de binarização que predominam nos cantos haitianos, retrocedendo a uma fase de evolução anterior que podem ser comprovadas em inúmeras transcrições de cantos haitianos realizadas pelo pesquisador Kolinski (Idem. P.106).

O caso haitiano comprova o estreito vínculo existente entre as figuras de tempo e as linhas de canto. A transformação do que se conhece por '*moloso*' em '*docmio*' é o mais importante e significativo resultado da binarização que existe com

inúmeros resultados. Por essa razão é necessário de analisar as diversas formas que o *'docmio'* adota a partir dos recursos africanos de variação rítmica (Idem, *ibid.*)

Até este momento, Pérez Fernández fala dos recursos de variação dirigidos unicamente às primeiras alterações do primeiro valor do *'moloso'*. A partir de agora ele adiciona as derivações da sub-divisão, a fusão ou supressão de alguns dos valores restantes, elementos com os quais se completam o repertório de padrões rítmicos correspondentes à estrutura métrica designada como *'moloso'* (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.105):

A tabela apresentada na figura seguinte mostra os padrões tradicionais distribuídos em seis grupos. No primeiro e segundo grupo são incluídos dois padrões adicionais (e) e (f) nos quais só acontece uma modificação que afeta tanto o primeiro quanto o segundo valor. Os grupos 3 e 4 apresentam padrões rítmicos ambíguos em que a subdivisão do segundo valor implica que sua estrutura métrica só dependa da acentuação ou da agrupação de valores, através do que é muito comum que ocorra uma alteração da frase. Pérez Fernández acredita que cada uma das formas que aparece nessa tabela ocorre na prática musical africana e estão amplamente documentadas. Em seu livro sobre binarização ele oferece inúmeros exemplos musicais que utilizam essas variantes africanas do esquema métrico "*moloso*" na música da América Latina (Idem, p.106)

FIGURA 89 - PADRÕES TRADICIONAIS DISTRIBUÍDOS EM SEIS GRUPOS

The figure displays six groups of rhythmic patterns, labeled (1) through (6). Each group consists of a vertical list of notes (a, b, c, d, e, f) and a corresponding musical staff. The notes are represented by stems and flags, and the musical staff shows the rhythmic notation. Group (1) shows a simple pattern with notes a, b, c, d, e, f. Group (2) shows a more complex pattern with notes a, b, c, d, e, f. Group (3) shows a pattern with notes a, b, c, d. Group (4) shows a pattern with notes a, b, c, d. Group (5) shows a pattern with notes a, b, c, d. Group (6) shows a pattern with notes a, b, c, d.

Muitos países latino-americanos passaram a adotar esta ampla gama de recursos rítmicos na forma como eram utilizados no passado, e também na forma como se utilizam atualmente na música africana. Isso aconteceu com gêneros em que o fator hispânico chegou a inibir total ou parcialmente a tendência binarizada, sendo que Pérez Fernandez apresenta casos particulares na música de diferentes países como Venezuela, Haití, Perú, Brasil, Cuba, Equador, entre outros, cada uma com suas características próprias (PÉREZ FERNÁNDEZ, pp107,108).

Resultantes da binarização total de diversas formas que o esquema métrico constituído pela sucessão de três semínimas pode ter – dentro de uma das seções da marcação temporal ou dentro dos compassos da frase rítmica – a tabela seguinte apresenta uma série de padrões rítmicos. Uma tercina de colcheias pode substituir as três seguintes formas diferentes de divisão ao ser adaptado ao esquema de subdivisão binária (Idem, p.112)



A combinação destas figuras pode gerar uma alta variedade de padrões rítmicos, mesmo que alguns dos novos padrões sejam repetidos quando um resultado binário de uma das variantes coincide com o de outra. Nestes casos, a dúvida pode ser esclarecida levando-se em consideração em como a forma ternária serviu de ponto de partida para tais padrões (Idem, Ibidem).

Existem basicamente duas estruturas *docmias* nas músicas africana e latino-americana: (3+3+2) e (3+2+3). Dessas duas a primeira – também conhecida como “*tresillo cubano*”, certamente é a mais conhecida. Sobre essa figura surgem as variantes apresentadas na tabela a seguir que se enquadram na estrutura da figura rítmica. A primeira nota do padrão ternário corresponde a uma colcheia pontuada (uma colcheia e uma semicolcheia, ou o contrário); na segunda nota outra colcheia pontuada (sempre uma colcheia seguida de semicolcheia); e por fim, a terceira nota que pode corresponder a duas semicolcheias. A ordem em que aparecem a colcheia e a semi-colcheia correspondentes ao primeiro valor do “*docmio*” determina que surjam resultados diferentes para todas as variações que podem existir em um mesmo fragmento musical (Idem, Ibidem).

Considerando-se o “*docmio*” em sua forma fundamental, a evolução das variantes ocorre em três fases: a ternária inicial, a ternário/binária intermediária, e a binária final. As variantes do quinto são exceções porque se apresentam fundidas ao segundo e terceiro valor e, por isso, não conhece nenhuma fase intermediária (PÉREZ FERNÁNDEZ, p. 112)

As variantes “e” e “d” geralmente mantém recursos ternários por tempo maior porque a subdivisão de valores retarda toda a transformação e, conseqüentemente, quanto mais se aproxima da forma fundamental da figura original, mais o “*docmio*” resistirá à binarização (Idem, Ibidem).

The image displays six musical staves, labeled (1) through (6), arranged in two columns and three rows. Each staff is labeled with a letter from 'a' to 'f'. The notation consists of rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes, rests, and stems, typical of Latin American music. The patterns vary across the staves, showing different rhythmic structures and groupings.

Pérez Fernandez analisa fragmentos com exemplos de canções originárias de países latino-americanos que utilizam esses tipos de variantes rítmicas. Entre os exemplos de canções que ele analisa encontram-se músicas do Haiti, de Porto Rico, e de Cuba, com suas características particulares (Idem, pp. 113,114).

Nos meios culturais e musicais de Porto Rico se discute com frequência porque as partituras de danças porto-riquenhas são interpretadas de forma diferente da que estão escritas. A autora Maria Luisa Muñoz diz que, apesar de terem ocorrido tentativas de se explicar tal fenômeno, a questão ainda não foi resolvida totalmente e ainda gera as questões: “Porque não se toca a dança da forma como está escrita? Porque não se busca a verdadeira origem desta forma musical e as possíveis causas que determinam essa confusão?” (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.114,115).

A progressiva transformação binária dos ritmos ternários de origem africana é a causa de tanta confusão. A diferença é que a música cubana, e o mundo rítmico da música porto-riquenha eram, no final do século passado, eminentemente ternários e binários. A própria Maria Luiza Muñoz fala de uma nova “amalgama antilhana” fazendo uso de compassos diferentes em uma mesma música. Segundo esta autora, as *contradanzas* de Manuel Saumell – nascido em 1917 – fazem parte dessa amalgama.

De acordo com a diferente proporção dentro de seus fatores étnicos fundamentais – o espanhol e o africano – a binarização rítmica em Cuba aconteceu de forma bastante acelerada, e um pouco mais lenta em Porto Rico. Em Porto Rico a escravidão teve uma menor importância pois o país não participava de uma economia açucareira e sim cafeeira. Isso determinou uma menor importação de escravos negros africanos, o que fez com que o processo binarizador fosse um pouco retardado pelo fator hispânico, fator que era mais forte em Cuba (Idem, p.115).

Esses elementos indicados por Pérez Fernández se constata em exemplos de música folclórica portorriquenha rural. No entanto, no ambiente urbano o binário se impôs, provavelmente sob a influência da música totalmente binarizada de outros países caribenhos, em particular, do *son cubano*. É por isso que, para o gosto do habitante das cidades, a ambiguidade ternário/binária – característica das danças portorriquenhas – soa ‘estranheira’. Ela pertence a outra etapa de binarização e, conseqüentemente, seja de forma consciente ou inconsciente, é assimilada a partir de seus próprios hábitos auditivos. As interpretações de *contradanzas* cubanas que participam da amálgama anotada por Maria Luisa Muñoz sofrem o mesmo tipo de situação. Pérez Fernández analisa exemplos de música cubana e portorriquenha (Idem, pp.115,116).

O padrão rítmico do baixo antecipado sincopado constitui um dos ritmos mais característicos da música binária de Cuba: o *son cubano*.

FIGURA 90 - PADRÃO RÍTMICO DO BAIXO ANTECIPADO SINCPADO



Os pesquisadores cubanos Rosendo Ruiz e Vicente González Rubiera enfatizam em seu livro “*Música Popular Cubana: Uma Revalorização Necessária*”, que este padrão rítmico “resume a essência rítmica e expressiva do primitivo *son oriental*”. Se por um lado o pesquisador Danilo Orozco acredite que este ritmo não constitua uma das características medulares do *son*, por outro, ele também afirma a figuração rítmica por si só seja capaz de proporcionar a ambientação do *son cubano* por se transformar em um de seus elementos mais significativos e importantes (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.116).

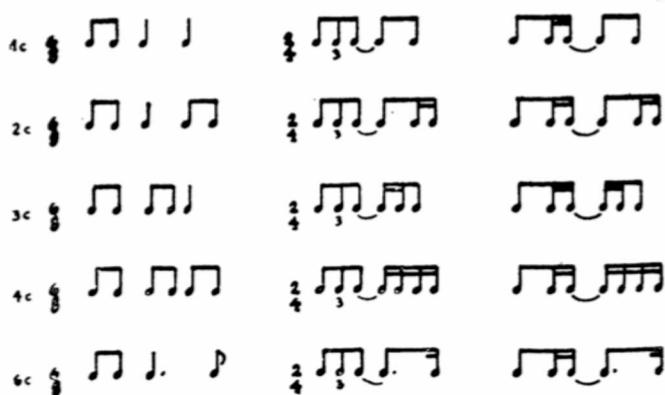
Em Havana, antes do *son*, já havia chegado algumas *contradanzas* que já apresentavam um esquema rítmico no baixo.



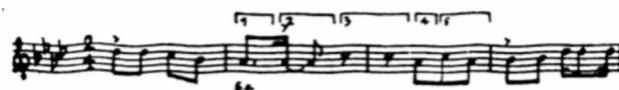
Pérez Fernandes apresenta em seu tratado alguns exemplos de marcações rítmicas afro-caribenhas relacionadas ao *son* de Cuba, e outros ritmos relacionados como o *seis* venezuelano, a *plena* portorriquenha, a *cuenca* e o *son* mexicano de padrão ternário africano, o canto ternário e a dança binária haitiana, o canto da costa atlântica da Nicarágua (com padrão ternário do *son cubano*), a *chacareira* argentina, o *tondero* peruano (Idem, Ibidem).

Pérez Fernandes chega à conclusão lógica que de fato existiu uma etapa ternário/binária. A partir dessa conclusão é possível se utilizar o seguinte quadro com as fases evolutivas das variações de todos os grupos (menos no grupo 5 que não possui etapa intermediária):

FIGURA 91 - FASES EVOLUTIVAS DAS VARIAÇÕES



Pérez Fernández afirma que a forma mais comum de padrão *standard* na América Latina é a que inclui a seguinte variante, tanto em ritmo binário quanto em ritmo ternário. Representando aqui a forma binarizada desse padrão, segue aqui como exemplo um jongo brasileiro:



Como exemplo de um ritmo ternário, segue um *tondero* peruano:



O documento de Pérez Fernández apresenta uma série de exemplos onde se apresentam as correspondências rítmicas existentes entre as áreas de retenção de características africanas na América Latina: a chamada “franja negra” e a zona do continente não compreendida nela, entre as quais se pode falar em ritmos binários de um lado, e ritmos ternários de outro, constituindo unidades diacrônicas. De acordo com Pérez Fernández, este fato tem sua origem na forma em que se considera a incorporação de características rítmicas africanas, de acordo com as diferentes condições históricas, sociais, demográficas e econômicas em que foram colocados os escravos e seus descendentes, tudo isso em relação com a tendência binarizadora africana, origem de todas as transformações que de fato ocorreram (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.123).

Sem o desenvolvimento do rico sistema ternário africano, seus recursos de variação rítmica, suas estruturas aditivas – com todas as possibilidades que oferecem as sobreposições contrapontísticas – seja através de diferentes formatos de subdivisão ternária como de padrões aditivos múltiplos, não seria possível toda a riqueza do sistema rítmico binário resultante da binarização do sistema ternário. Por outro lado, esses elementos característicos do sistema rítmico ternário africano se ajustam à subdivisão binária, que é onde de fato acontece uma transformação substancial (Idem, p.124).

O sistema rítmico binário do *son cubano* é o resultado da transformação binária dos ritmos ternários africanos como fase intermediária de um grande ciclo de desenvolvimento que teve seu ponto de partida no sistema ternário africano, e que provavelmente terá seu grande momento em um sistema rítmico novo ue certamente surgirá no futuro, ou como fase terminal de um ciclo de desenvolvimento que começou em uma fase anterior ao sistema ternário africano ao qual deu origem. Nesse caso, o sistema ternário africano não seria o ponto de partida, e sim uma fase intermediária no ciclo de desenvolvimento (PÉREZ FERNÁNDEZ, p.124).

Segundo Pérez Fernandez, não existe nenhum indício de qual será o curso de desenvolvimento do sistema rítmico binarizado no futuro. No entanto, o pesquisador diz que existem certas hipóteses plausíveis que devem ser levadas em

consideração. De acordo com este ponto de vista, de acordo com a sua antiguidade, o sistema binário simples é o mais primitivo entre os diversos tipos de sistemas rítmicos. Dessa maneira, o musicólogo Constantin Brailoiu diz que este sistema existe em todas as partes do planeta. Já o musicólogo argentino Carlos Vega mantém sua opinião “racista” de que os africanos da América – a quem qualifica como primitivos – acolheram fervorosamente a música dos trovadores de origem europeia, exatamente por ser binária, ou seja, primitiva em seu conceito. O sistema binário da franja oriental americana é de origem africana e não europeia: não é um sistema primitivo. Muito pelo contrário, se desenvolveu a partir do sistema ternário africano que representa em si mesmo um alto grau de desenvolvimento (Idem, p125).

Em seu método “*Exercícios Preparatórios de Ritmo Africano*”, Kwabena Nketia, musicólogo de Ghana, diz que os exercícios começam com os ritmos binários porque são mais simples e fáceis de serem dominados pelos principiantes. O pesquisador complementa dizendo que os ritmos ternários são estudados na última etapa. O critério de Nketia leva a constatação de que o sistema rítmico ternário é mais complexo e desenvolvido do que o sistema binário. Os exercícios didáticos de Nketia e o folclore de Ghana podem ser ritmos binários de indubitável origem ternária. Eles possuem, em seu conjunto, grande importância, por exemplo, no *son cubano*. Não atingem o grau de complexidade que a América Latina busca e aprecia. E o mesmo se pode dizer a respeito da música africana pesquisada por Pérez Fernández (Idem, pp.125,126).

O fato é que – por ocultar um complexo processo de transformação e evolução até os exemplos aparentemente mais simples – o conceito de simplicidade que se aplica à música binarizada é enganoso. Estes conceitos podem ser entendidos como simples apenas em um sentido pedagógico. Nenhum tipo de ritmo binário alcança a complexidade da clave de *son*, isso para citar apenas o exemplo mais visível (PÉREZ FERNÁNDEZ, pp.126).

Para Pérez Fernández, as opiniões em relação ao caráter antigo, primitivo e simples do sistema rítmico binário levam a considerar a hipótese de que este sistema tenha sido o ponto de partida de um processo dialético de desenvolvimento que depois veio a ser contestado pelo sistema rítmico ternário e que, por sua vez, também foi negado pela transformação binária deste sistema ternário. O novo sistema binário viria a ser o final de todo um ciclo de desenvolvimento no qual alguns recursos iniciais haveriam se reestabelecido a partir da forma iniciadora de todo o processo (a

subdivisão binária). No entanto, agora se encontraria em um nível bastante superior qualitativamente, partindo do princípio que teria dentro de sua estrutura todo o conteúdo positivo das fases anteriores. São os esquemas métricos aditivos ternários e os recursos de variação rítmica empregados na música ternária de origem africana. O hipotético ponto de partida de desenvolvimento é exclusivamente binário, já que o é divisível por dois e múltiplos de dois. Por sua vez, o sistema rítmico ternário – que nega ao binário precedente – ainda conserva o caráter binário pois é divisível tanto por dois e seus múltiplos quanto por três e seus múltiplos. O sistema rítmico ternário da música africana – ao ser analisado – apresenta maior complexidade em relação ao sistema rítmico binário simples, sendo que o desenvolvimento possui uma tendência que vai do simples ao complexo, e do inferior ao superior (Idem, *Ibidem*).

De uma forma geral, todo o ciclo de desenvolvimento – desde a binariedade primitiva até a binarização de ritmos ternários – teria em seu conjunto um caráter de ascensão em que o ponto final coincidiria, em seu caráter binário, com o ponto inicial, mas que, no entanto, sobre uma base mais elevada, estaria em uma nova espiral de desenvolvimento. É onde se localizaria o sistema rítmico binário da América Oriental, resultado da binarização dos ritmos ternários africanos (Idem, p.127).

4 CAPÍTULO IV - PELO MUNDO, NOS EMBALOS DA MÚSICA LATINA...

FIGURA 92 – MAPA DE CIRCULAÇÃO



LEGENDA:

- (1) UNICAMP: Universidade de Campinas
FMCB: Festival de Música Contemporânea Brasileira
- (2) UFPE: Universidade Federal de Pernambuco
IASPM-AL: International Association For The Study Of Popular Music - América Latina
- (3) FIP: Festival Internacional de Percussão
- (4) X ENABET: Entidade Nacional de Acreditação, Educação e Tecnologia
- (5) CLACSO: Conselho Latino-Americano de Ciências Sociais

Fonte: arquivo pessoal

4.1 PESQUISA DE CAMPO

Relatórios resumidos (relatórios completos em ANEXOS)

Partindo de sua experiência como antropólogo e etnólogo, Malinowski (1978) diz que o investigador precisa se ‘embrenhar’ na comunidade pesquisada para poder, dessa forma, obter uma compreensão ‘*emic*’⁹⁹ a respeito de seu assunto pesquisado. Para ele, é função do pesquisador: “...compreender o ponto de vista do nativo, a sua relação com a vida, perceber a sua visão do seu mundo”, Branislaw Kasper Malinowski. (MALINOVSKI, B. 1978, p.36.

Seguindo as recomendações de Malinowski de se ‘embrenhar’ entre os personagens ‘*emic*’ da pesquisa, foram realizadas as duas viagens internacionais já mencionadas – uma para a ilha de Cuba, e outra para os Estados Unidos – para a realização da pesquisa de campo e coleta de material para análise. Pensando sob a ótica científica de um investigador que tem a Etnomusicologia Dialógica como princípio, o objetivo dessas visitas aos locais onde a *salsa* e o *jazz latino* surgiram e se desenvolveram foi o de sentir e vivenciar a realidade dos músicos que fazem esse tipo de música profissionalmente em seus locais de origem buscando respostas para os seguintes tipos de questionamentos: De que forma se apresentam? Onde se apresentam? Com qual frequência se apresentam? Para quem se apresentam? Como sobrevivem? Qual é a atitude de palco desses músicos? Como é o equipamento dos músicos e suas equipes técnicas? Em que situação de dignidade se apresentam? Possuem algum tipo de estabilidade profissional? Que tipo de formação musical esses músicos receberam? São autodidatas ou frequentaram alguma escola de música? Possuem algum tipo de registro profissional? Possuem ou exercem atividades acadêmicas? Se sim, em quais instituições? São felizes com o que fazem?

⁹⁹ Os conceitos de “*emic*” e “*etic*” se encontram no livro “*Ethnomusicology: A Very Short Introduction*”, de Timothy Rice, p. 32. A perspectiva interior (*Emic*) e a perspectiva exterior (*Etic*) são termos sugeridos pelo linguista Kenneth Pike em “*Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*” (1954). Pike criou a teoria tagmemica onde precedeu a distinção entre *emic* e *etic*. “*Emic*” refere-se aos conhecimentos subjetivos de significado. Quanto aos sons da língua são considerados como “*etic*”, e referem-se ao estudo objetivo desses sons. Segundo a teoria de Pike, apenas os falantes nativos duma língua dominam as descrições “*êmicas*”. Um falante de outra língua apenas pode absorver a sua estrutura e, como tal apenas pode efetuar descrições éticas. Hypotheses – Global Heritage –

[https://globalherit.hypotheses.org/1001#:~:text=%E2%80%9CEmic%E2%80%9D%20\(como%20em%20%E2%80%9C,ao%20estudo%20objetivo%20desses%20sons](https://globalherit.hypotheses.org/1001#:~:text=%E2%80%9CEmic%E2%80%9D%20(como%20em%20%E2%80%9C,ao%20estudo%20objetivo%20desses%20sons). Acessado em 21/06/2024.

Em Cuba, pela importância histórica do país como berço primário do *jazz latino* e da *salsa*, foi realizada pesquisa de campo em importantes centros de tradição artístico-musical onde a música cubana se desenvolveu além de Havana, como Santiago de Cuba, Guantánamo, Matanzas, Varadero e Baracoa. Foram feitas filmagens, gravações e entrevistas com personagens significativos, assim como visitas técnicas a instituições, polos culturais e manifestações populares – em que o acesso presencial nos foi permitido – onde a música afro-cubana surgiu, se desenvolveu, ainda vive, resiste, e é executada com vigor: *la Casa de las Américas*, *El Callejón de Hamel*, *la Floridita*, *la Bodeguita del Médico*, *la Casa de la Salsa*, *el Museo del Carnaval*, *la Conga de los Hoyos*, *la Tumba Francesa “La Caridad de Oriente”*, *la Casa del Caribe*, *el Bar de lo Boêmio*, *la Casa de la Trova*, *la Casa del Son*, *la Casa de las Tradiciones*, *el Patio de Artes*, *el Patio de los Abuelos*, entre muitos outros espaços, além de eventos e espetáculos folclóricos que acontecem pelas ruas e praças das cidades, tais como, por exemplo, *“Raíces”*, *la “Vivacidad Carnavalesca”*, e inúmeros grupos de rumba.

Apoiada pelos princípios éticos da Etnomusicologia Dialógica, e sob o ponto de vista de uma descrição auto-etnográfica, a visita técnica a estas cidades e espaços culturais cubanos nos fez ver e sentir a realidade na qual vive e sobrevive a grande maioria do povo e dos artistas cubanos: uma situação de extrema precariedade, de muita pobreza, de falta de recursos tecnológicos e econômicos, e de condições sociais muito difíceis, sendo este um dado importante para este tipo de investigação etnomusicológica. Apesar do potencial intelectual e artístico dos cubanos ser de alto nível, o padrão de vida da maioria da população é realmente muito baixo. Talvez seja este um dos motivos que leve o povo cubano a tratar sua cultura e, principalmente a sua música, como a joia mais preciosa do país.

Em complementação ao aspecto analítico/historiográfico – e em caráter de enriquecimento ao perfil etnomusicológico da pesquisa – foi realizado um breve curso de percussão junto a músicos populares de Santiago de Cuba. Estabelecido esse contato direto e pessoal – da forma como recomenda Malinowski – nos foi possível participar de eventos e performances musicais lado a lado com intérpretes nativos. Essa atividade gerou a gravação em áudio e vídeo da guajira cubana *“El Novio de Teresa”* como instrumentista junto ao grupo santiaguero *Sonybando*. Ficou assim registrado a nossa conexão direta com essa música, com os músicos e com um segmento da tradição cultural cubana. Essa experiência física nos permitiu recolher

um bom material de pesquisa e absorver um grande número de informações relevantes para todo o arcabouço da investigação.

Nos Estados Unidos, os mesmos procedimentos de entrevistas realizadas presencialmente em Cuba foram repetidos. Em Nova Iorque e Nova Orleans – cidades tidas como os berços do *jazz latino* e da *salsa* – foram feitas visitas técnicas a locais tradicionais ainda ativos onde esses gêneros musicais surgiram, criaram corpo, se desenvolveram, e continuam a ser praticados.

Em Nova Iorque, tivemos a oportunidade de assistir espetáculos nos gêneros musicais enfocados pela pesquisa. O exemplo a seguir é com a *Afro Latin Jazz Orchestra* se apresentando no *Birdland*, uma das casas mais tradicionais da cidade.



Birdland

Esse já é um pequeno combo cubano se apresentando em outro lugar tradicional de música latina em Manhattan, o bar Guantanamera:

FIGURA 93 – BAR GUANTANAMERA, NY



Fonte: arquivo pessoal

Arquivo pessoal: Apresentação
Guantanamera – Bar Guantanamera,
NY

Talvez o espaço mais significativo e voltado exclusivamente para a música latina que a presente investigação teve a oportunidade de visitar foi a “Zona de Cuba”. Situado no Bronx – um bairro periférico da cidade, de classe média/baixa – em um local frequentado exclusivamente por um público latino, e onde o racismo de cor também tem um grande peso na sociedade. Do ponto de vista etnomusicológico, é interessante destacar que, na região nobre de Manhattan, acontece muito pouco *latin-jazz* e *salsa*. A programação dos espaços mais importantes é 99% voltada ao *jazz* norte-americano. Os lugares renomados como *Birdland*, *Blue Note*, *Village Vanguard*, *Iridium*, entre outros, só apresentam artistas latinos de renome internacional e, mesmo assim, de forma muito esporádica. Foi recomendado que a visita para investigação no *Bronx* não acontecesse durante a noite, pois é uma região perigosa e pouco recomendada. Por essa razão a gravação foi realizada durante o dia, em um horário em que a casa estava bem vazia. No entanto, foi possível fazer um breve registro do espaço em uma apresentação das *Cubanitas Musicales*.



Zona de Cuba – Cubanitas Musicales

Em Nova Orleans, os dois locais mais interessantes em que acontece música na cidade são os cruzeiros de vapor¹⁰⁰ que acontecem no rio *Mississippi*, e na *Bourbon Street* (Rua Bourbon), lugar considerado como o “berço do jazz”.

No cruzeiro a vapor a investigação teve a oportunidade de gravar uma banda de *Dixieland* – grupo de *jazz* tradicional fixo do barco – tocando um típico *cha-cha-chá* cubano, sendo esse um exemplo de como a música latina também tem raízes e se faz presente em um local seminal do *jazz*.

Na *Bourbon Street*, por sua vez, ficou claro que, mesmo que o local tenha recebido muita influência latina no princípio do século XX, aquele é um local voltado exclusivamente para o *jazz* norte-americano. Existem alguns poucos espaços que apresentam influência latina, mas sem grande representatividade.

¹⁰⁰ Embarcação tradicional movida a vapor.

Atualmente a compra de livros e material didático nos Estados Unidos se faz prioritariamente pela internet. Por essa razão – e pela limitação de tempo que a investigação teve a oportunidade de permanecer no país – não foi possível coletar material escrito da mesma forma que aconteceu em Cuba. Pela mesma razão, não houve tempo também para visita a nenhuma biblioteca.

Em Boston, foi realizada uma visita técnica à *Berklee College of Music*,¹⁰¹ tradicional escola norte-americana onde tanto o *jazz latino* quanto a *salsa* possuem – lado a lado com outros gêneros musicais significativos – um papel importante dentro do currículo acadêmico.

4.1.1 CUBA – Havana, Santiago de Cuba, Matanzas, Guantánamo e Varadero

A viagem realizada à ilha de Cuba teve como objetivo principal a coleta de material para o desenvolvimento do projeto da tese “*A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano*”. No período de 06/03/2024 a 18/03/2024 as pesquisas autônomas foram realizadas pelas cidades cubanas de Havana, Santiago de Cuba, Matanzas, Guantánamo e Varadero. Foram feitas visitas a espaços e locais significativos no desenvolvimento da música afro-cubana, bem como entrevistas com personalidades, músicos, artistas disponíveis e vários populares integrados nas manifestações observadas. Foram feitos registros audiovisuais relevantes dessas manifestações através de um telefone celular, bem como também foi possível obter informações importantes e fazer registros escritos de fatos ocorridos nos eventos em que foi permitida a observação por presença física.

No dia 15/03/2024 foi apresentada a palestra “*A Salsa e o Jazz Latino em São Paulo: o Caribe Estendido*” no “*XIII Colóquio Internacional de Musicologia da Casa de Las Américas*”, no “*III Simpósio Grupo de Estudio ICTMD LAT CAR Música y Danza em Latinoamérica y el Caribe*”, e no “*III Taller Interacional sobre Patrimônio Histórico-Documental de la Música em Hispanoamérica*”, na *Casa de Las Américas*, em Havana, Cuba. A participação nesse evento científico internacional foi de grande relevância para o desenvolvimento do presente documento.

Conclusão temporária:

A ilha de Cuba continua sendo um local fértil e rico em tradições culturais de variadas naturezas, em especial na música e nas danças de origem africana. A região

¹⁰¹ Escola em que o autor da presente tese graduou-se como Músico Profissional no ano de 2001.

conhecida como “Oriente” cubano é um local tido como berço de muitas dessas tradições. Cidades como Santiago de Cuba e Guantánamo, por exemplo, são os locais onde muitos historiadores acreditam que provavelmente tenham surgido gêneros seminais como o *son* e a *rumba*, e que essas tradições tenham sido transferidas para outras regiões da ilha através de soldados que – além de militares – também eram músicos. Outras hipóteses indicam que tais gêneros musicais e danças tenham surgido simultaneamente em diversas regiões do país.

Levada para Nova Iorque – na maioria dos casos por porto-riquenhos, dominicanos e cubanos foragidos do movimento revolucionário do final dos anos de 1950 – a música de origem caribenha (em especial a música cubana) passou a ser conhecida como *salsa* (com o sentido de “tempero”) nessa cidade norte-americana, no final dos anos de 1960, e principalmente durante toda a década de 1970.

Os americanos passaram a “monopolizar” essa música – que se tornou uma atividade caracteristicamente nova-iorquina – e o embargo comercial norte-americano à ilha de Fidel Castro ajudou a bloquear totalmente qualquer tipo de suporte ou justa gratificação aos verdadeiros criadores originais dos gêneros que compõe a *salsa*, e do que desde os anos de 1940 já era o *jazz latino*.

Essa corrente musical afro-caribenha chegou ao Brasil no princípio dos anos de 1980, primeiramente na cidade do Rio de Janeiro, e se expandiu para São Paulo durante os anos de 1990, sendo que o principal responsável pela prática e difusão dessa música no país foi o orientador da presente tese, o músico e pesquisador Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.



Vídeo pessoal – André Juárez na Rumba

Relatório completo no ANEXO 1

4.1.2 ESTADOS UNIDOS – Nova Iorque e Nova Orleans

A viagem realizada aos Estados Unidos (Nova Iorque e Nova Orleans) no período de 25/07/2024 a 04/08/2024 teve como objetivo principal a coleta de material

para o desenvolvimento do projeto da tese “*A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano*”. Nessa pesquisa de campo autônoma foram realizadas visitas a espaços e locais significativos no desenvolvimento da *salsa* e do *jazz latino*, bem como entrevistas com músicos, populares, artistas e personalidades norte-americanas integradas a esses espaços. Foram realizados registros audiovisuais relevantes através de um telefone celular, bem como também foi possível obter informações importantes e fazer registros escritos de fatos ocorridos nos eventos em que foi permitida a observação com presença física em locais tidos como berço da *salsa* e do *jazz latino*, que são o objeto central da presente investigação.

Conclusão temporária:

A cidade de Nova Iorque talvez seja um dos polos culturais mais importantes da atualidade, não apenas do Continente Americano, mas de todo o planeta. Ali estão presentes comunidades de todas as partes do mundo, incluindo os principais países da América que geraram a corrente musical que ficou internacionalmente conhecida como *salsa*. A presente investigação teve a oportunidade de visitar alguns desses espaços onde a *salsa* é praticada como *El Barrio* – ou *Spanish Harlem*, como é conhecido; a *Boutique da Dança*, na área de *Park Slope* e *Gowanus*, no *Brooklyn*; *LVG Salsa Social NYC*; o *Club Cache*; e *Gonzalez y Gonzales*. A investigação também esteve presente em clubes tradicionais onde o *jazz latino* é praticado regularmente, como o *Birdland* e o *Blue Note*.

Em Nova Orleans, por sua vez, a investigação também esteve presente na *Bourbon Street* – no centro histórico da cidade – berço do *jazz* e local onde acontecem as atividades musicais mais importantes. Curiosamente, a presença latina no local é muito limitada, contando apenas com uma loja que toca música latina de forma mecânica e sem atrair muito a atenção popular. Por outro lado, a pesquisa também esteve presente no cruzeiro turístico de um barco que navega pelo Rio Mississippi. Nessa ocasião foi possível assistir à apresentação de uma banda de *jazz* tradicional, e observar a presença marcante do *cha-cha-chá*, ritmo cubano que influencia não apenas o repertório daquele grupo, mas da música da região como um todo.

Relatório completo no ANEXO 2

4.1.3 Campinas

Participação na oitava edição do Festival de Música Contemporânea Brasileira – Instituto de Artes - UNICAMP

No evento técnico realizado no dia 23/05/2024, em Campinas, foi apresentada a palestra “*A Influência do Bolero Latino na Música de João Bosco*”.

Pelo fato de o seminário apresentado tratar de um tema diretamente relacionado ao objeto de pesquisa da tese “*A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano*” – o evento da UNICAMP foi muito produtivo e de grande relevância para o desenvolvimento da investigação.

O repertório artístico apresentado focalizou a obra de João Bosco, (*boleros*), com destaque para a composição “*São Dois Pra Lá, Dois Pra Cá*”, que impulsionou decisivamente a carreira do artista:



João Bosco - Eliz Regina - “*São Dois Pra Lá, Dois Pra Cá*”

Conclusão temporária:

O *bolero* foi o primeiro gênero de música latina a ser incluído de forma significativa nos repertórios nacionais das grandes orquestras de baile dos anos de 1930/1940. Ao longo do tempo esse gênero passou a fazer parte naturalmente da história da música popular brasileira, sendo que João Bosco foi um dos precursores desse movimento de solidificação e inclusão do gênero dentro da MPB.

Relatório completo no ANEXO 3

Pesquisa de campo

4.1.4 Recife

Participação no XVI Congresso Internacional da IASPM

No dia 24/09/2024 foi apresentada a palestra “*A Salsa em São Paulo: o Caribe Estendido*”, no campus da Universidade Federal de Pernambuco, no Recife, fazendo

parte do XVI Congresso Internacional da IASPM (Associação Internacional para o Estudo da Música Popular) - Simpósio Temático “Sonoridades e Resistências em Tempos Autoritários”.

A palestra apresentada no Recife foi uma “prévia” da defesa de tese a ser realizada em março de 2025, na UFPR, com o tema “*A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano*”. Por essa razão, o evento no Recife foi de grande relevância na preparação e na montagem do trabalho que se transformou em conclusão da presente pesquisa.

O repertório artístico apresentado foi totalmente formado por exemplos musicais representativos de gêneros que compõe as correntes musicais conhecidas como *salsa* e o *jazz latino*.

Conclusão temporária:

Embora não seja tão intensa – como acontece em outros países – a influência da música afro-cubana na música brasileira e no *jazz latino* paulistano existe, e se faz presente no trabalho de artistas nacionais.



Ven Pa'Cá – Edwin Pitre
Vídeo realizado 'on line' durante a pandemia de covid 19

Relatório completo no ANEXO 4

Pesquisa de campo

4.1.5 Curitiba 2 – Exame de qualificação

O exame de qualificação do então projeto de tese “*A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano*”, realizado por André Pinheiro de Souza no Instituto de Artes da UFPR, em Curitiba, no dia 22/09/2023, tendo como orientador o Prof. Dr. Edwin Pitre Vásquez, e como integrantes da banca os professores/as doutores/as Ana Cléria Rocha, Reginaldo Gil Braga, Antenor Ferreira Correia e Fernando Souza, foi aprovado e se transformou na tese de mesmo nome, desenvolvida e aqui apresentada.

Por ter ficado afastado durante muito tempo de atividades acadêmicas, considero a minha ida a Curitiba – em setembro de 2023 – para a realização do exame de qualificação, como uma pesquisa de campo. O contato direto com professores e alunos atualmente envolvidos com a ciência e com a universidade constituíram uma verdadeira reaproximação a esse tipo de atividade, fato que contribuiu de maneira muito positiva com o desenvolvimento da minha tese.

Como pesquisador, participei de eventos científicos no decorrer do curso:

1 – Apresentação do artigo “*Cal Tjader – A Formação do latin-jazz a partir da salsa cubana e do jazz norte-americano*” no X ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (virtual);

2 – Apresentação da palestra “*A Influência do Bolero Latino na Música de João Bosco*”, na oitava edição do Festival de Música Contemporânea Brasileira, na UNICAMP, em Campinas, 23 a 25 de maio de 2024;

3 – Apresentação da palestra “*A Salsa e o Jazz Latino em São Paulo: o Caribe Estendido*” no “XIII Colóquio Internacional de Musicologia da Casa de Las Américas”, no “III Simpósio Grupo de Estudio ICTMD LAT CAR Música y Danza em Latinoamérica y el Caribe”, e no “III Tailer Interacional sobre Patrimônio_Histórico-Documental de la Música em Hispanoamérica”, na Casa de Las Américas, em Havana, Cuba, em 15 de março de 2024;

4 – Apresentação da palestra “*A Salsa e o Jazz Latino em São Paulo: o Caribe Estendido*” no 16º Congresso do Ramo Latino-Americano da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM), ocorrido de 24 a 28 de setembro de 2024, no Paço do Frevo, em Recife.

Considero que os quatro eventos acadêmicos que tive a oportunidade de participar ao longo do desenvolvimento do doutorado (virtualmente, em Campinas, em Cuba, e no Recife) foram de muita relevância, contribuíram positivamente com o meu desenvolvimento pessoal e profissional – como pesquisador e como artista – e estão diretamente relacionados ao tema da tese.

Todo o repertório artístico apresentado esteve diretamente relacionado com o objeto da tese “*A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano*”.

Considerações transitórias:

A influência da música afro-caribenha em São Paulo existe e é relevante. No entanto, seis razões impedem – ou dificultam – que essa música adquira a mesma importância que ela atingiu em outros países latino-americanos:

- 1) a dificuldade da língua;
- 2) o antigo preconceito brasileiro/paulistano contra latino-americanos;
- 3) resquícios da ditadura militar que proibia a entrada de conteúdos cubanos no país;
- 4) a colônia de latinos no Brasil – em particular em São Paulo – que é muito menor do que a de outras grandes cidades como Nova Iorque;
- 5) o material escrito sobre a *salsa* e o *jazz latino* no Brasil é muito limitado;
- 6) empresários brasileiros temerosos de que a entrada de uma música “poderosa” no país possa “prejudicar” seus negócios milionários com gêneros musicais nacionais como, por exemplo, a música sertaneja ou o pagode.

Relatório completo no ANEXO 5

Pesquisa de campo

4.1.6 X ENABET – Encontro virtual

O X ENABET – encontro virtual realizado durante a pandemia (2021) teve um saldo bastante positivo. Foi apresentada virtualmente por André Pinheiro de Souza, no dia 09/11/2021, a palestra “*Latin Concert – O Vibrafone Latino de Cal Tjader a Partir da Salsa e do Jazz*”, dentro do GT 16 – Processos criativos de práticas decoloniais em música popular, sob a orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

Esse evento de boa qualidade que permitiu o desenvolvimento de um tema totalmente relacionado com a área da pesquisa (música latina – salsa e jazz latino) e, portanto, com o objeto da presente investigação.

O disco “*Latin Concert*”, de 1959, de Cal Tjader, foi uma gravação que se transformou em paradigma na história da música popular, e referência sonora para o *jazz latino* dos anos de 1960.

Conclusão temporária:

Partindo-se de uma análise crítica da trajetória artística do multi-instrumentista e vibrafonista estadunidense Cal Tjader (1925-1982) – ícone do jazz latino norte-

americano – de suas obras, e o contexto no qual seu trabalho foi inserido, chega-se à conclusão de que sua música sofreu fortes influências da música tradicional cubana e do jazz norte-americano.



Cal Tjader – Latin Concert

Relatório completo no ANEXO 6

Pesquisa de campo

4.1.7 Curso CLACSO – Prof. Luiz Ferreira

Músicas afro-latinoamericanas caribenhhas e religiosidade

Os principais objetivos pretendidos com a realização desse curso foram a seleção e absorção de informações e materiais que, de alguma forma, pudessem vir a contribuir significativamente na elaboração da presente tese, bem como ampliar o espectro de visão a respeito não somente da música de Cuba, mas de todas as músicas afro-latinoamericanas e caribenhas das Américas e suas relações com o aspecto religioso de forma que essa visão pudesse enriquecer o trabalho.

O curso foi ministrado pelo Prof. Luis Ferreira e pela Profa. Aída Bueno Sarduí em aulas semanais que ocorreram entre abril e julho de 2022. Em cada aula foram apresentados séries de textos obrigatórios e outros opcionais. Os textos obrigatórios receberam apresentações orais em vídeo dos professores. Além dos textos, também foram apresentados vídeos no YouTube relacionados aos temas tratados em cada aula. Os alunos receberam questões objetivas e reflexões a serem desenvolvidas semanalmente sobre os textos apresentados.

Considerações transitórias

O curso “*Músicas afro-latinoamericanas y caribeñas y religiosidade*”, da CLACSO, ministrado pelo Prof. Luis Ferreira e pela Profa. Aída Esther Bueno Sarduy, foi muito produtivo. Todos os textos apresentados possuem muita informação relevante e exigem uma reflexão profunda para a sua boa compreensão. Os vídeos e áudios apresentados também foram muito objetivos, elucidativos, e ajudaram

a complementar significativamente a compreensão desses textos. Por sua vez, os vídeos do YouTube apresentados com músicas e danças fornecem bons exemplos do material que estava sendo discutido especificamente em cada aula.

Como aspectos positivos, do ponto de vista qualitativo, certamente deve ser mencionada toda a reflexão que o curso exigiu, e o conseqüente amadurecimento intelectual proporcionado por essa atividade. Do ponto de vista quantitativo, o curso forneceu rico material que foi muito aproveitado no desenvolvimento do presente documento. Todos os textos são excelentes e podem fornecer subsídios para pesquisas posteriores.

Como ponto negativo, menciono apenas o excesso de textos apresentados entre as aulas 1 a 8. Os textos foram todos excelentes, mas esse excesso de material impediu o aprofundamento e a reflexão em cada assunto, e não houve tempo para assimilar tanto conteúdo. Por outro lado, em cada aula de 9 a 11 foi dado um único texto obrigatório: denso, interessante e que, ao lado dos vídeos apresentados, conduziu a uma visão bastante abrangente a respeito dos assuntos abordados. Este é um curso para músicos/musicistas que desejam ampliar seu espectro de visão a respeito da música e religiosidade nas Américas.

Os textos marcados com asterisco são os que apresentam material que foi utilizado na tese “A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano”.

REFERÊNCIAS DO CURSO CLACSO

AULA 1 - Apresentação do curso. **Prof. Luis Ferreira** - Textos obrigatórios

*1 – FERREIRA, Luis – *Claves, maderas y marcações: patrones musicales y organización polirrítmica en la música afrolatinoamericana y caribeña*.

*2 - FERREIRA, Luis – *Claves, maderas y levadas: la organización polirrítmica de la polifonía musical afrolatinoamericana y caribeña*.

Textos opcionais 1 – EKWUEME, Lazarus E. N. *African-Music Retentions in the New World Author(s)**; 2 - MUKUNA, Kazadi wa - *'Ethnomusicology and the study of africanisms in the music of Latin America'**; 3 – NZEWI, Meki - Por uma musicologia “verdadeiramente” africanabrasileira: entrevista com 4 – NKETIA, J. H. Kwabena - *The Study of African and Afro-American Music Author(s)*; 5 – WILSON, Olly - *The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music Author(s)*

AULA 2 - Introdução ao estudo das musicalidades afrolatinoamericanas e caribeñas - Prof. Luis Ferreira - Textos obrigatórios

1 – DU BOIS, William E.B. - ‘As Sorrow Songs’

2 – DU BOIS, William E.B. - As Almas da Gente Negra

3 – MBEMBE, Achille. ‘As Formas Africanas de Auto-Inscrição’

4 – ZAPATA OLIVELLA, Manuel. - ‘Omnipresencia Africana en la Civilización Universal’

Textos opcionais: 1 – GLISSANT, Édouard. - Mémoires des Esclavages;

2 – NARANJO, Julio Moracen - Cultura de Origem Africana entre o Intangível e o

Volátil: Experiencia de Teatro Negro entre Memoria e História; 3 – MBEMBE, Achille -

As Formas Africanas de Auto-Inscrição

AULA 3 - Los espacios de la música afrolatinoamericana y caribeña

Textos obrigatórios

1 – GARCÍA, Jesús - “La Contribución Musical de África Subsahariana al Mosaico Musical de las Américas y los Caribes”; 2 - GARCÍA, Jesús –

‘Afrodescendientes: identidad y cultura de resistencia*’ 3 – FERREIRA, Luis – “Un

Mapa de la Música Afrolatinoamericana y Caribeña Desarrollo de la música de matrices africanas en América Latina y el Caribe”

Textos opcionais: 1 – AHARORIÁN, Coriún – “Hacer Música em América Latina”;

2 – NASCIMENTO, Beatriz, GERBER, Raquel - Film Ôri; 3 – FERREIRA, Luiz – “Los Tambores del Candombe”; 4 - GARCÍA, Jesús – “La Creatividad Afrodescendiente en

el Carnava” 5 - GARCÍA, Jesús – “Encuentro y desencuentros de los “saberes” en torno a la africanía “latinoamericana”; 6 - GARCÍA, Jesús – “Afroamericano Soy”;

7 – SORRILLO, John El Pan: Instrumento Musical Caribenho del Siglo XXI; 8 – LEÓN, Argeliers “Música Popular de Origem Africano em América Latina; 9 – PINTO, Tiago

de Oliveira - Imaginário e Conceção na Música Afro-americana; *10 – MAULTABY,

Portia K. – “A Map of the Music*”; 11 – Mapa África – gêneros populares actuales*

12 - FERREIRA, Luiz - Cultura e História na Diáspora Africana.

AULA 4 - La Diáspora y el Atlántico NegroTextos obrigatórios; 1 - GILROY,

Paul - “El Atlántico negro como contracultura de la modernidade”; 2 – NARANJO, Julio

Moracen - Representação versus Presentificação: Por uma antropologia da transculturação

Textos opcionais 1 – FERREIRA, Luis - Artes Musicais na Diáspora Africana: improvisação, chamada e resposta e Tempo Espiral; 2 – GARCÍA, Jesús – “Rastafarismo”; 3 – LACERDA, Marcos Branda - Música de Benin –*; 4 – ORTIZ, Fernando – “*Del fenómeno social de la “transculturación” y de su importancia en Cuba*”

AULA 5 – “*El espacio festivo afrolatinoamericano y caribeño. Son, rumba, Salsa*” - Textos obrigatórios1 – FERREIRA, Luis – “*Conectando Estructuras Musicales com Significados Culturales: Um Estudio sobre sistemas Musicales en el Atlántico Negro*”; 2 – “*El debate sociedad-comunidad en la sonoridad El desafío de las músicas “mulatas” a la modernidad eurocéntrica convencional**”; 3 – RIVERA, Angel G. Quintero - *Salsa y Democracia* Textos opcionais; 1 – QUIJANO, Aníbal. ‘*Fiesta y poder en el Caribe**’; 2 – SUBLETTE, N. – “*Lo latino y el jazz*”.

AULA 6 – “*El espacio festivo afrolatinoamericano: El Samba y el Carnaval*”; Textos obrigatórios: 1 - FERREIRA, Luis – “*Conectando Estructuras Musicales com Significados Culturales: Um Estudio sobre sistemas Musicales en el Atlántico Negro*”; *2 – MUKUNA, Kazadi wa – “*Contribuição Bantu na Música Brasileira*”; 3 – SEPÚLVEDA DOS SANTOS, Myrian “*O Batuque Negri das Escolas de Samba*”; 4 – LOPES, Nei – “*Pagode: de templo hindu a ativo econômico*”. Textos opcionais: 1 – CARVALHO, José Jorge de - *Um Panorama da Música Afro-brasileira Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba*; 2 – SANDRONI, Carlos - *Cambios de patrón rítmico en el samba carioca, 1917-1937*; 3 – SANDRONI, Carlos *Mudanças de padrão rítmico no samba carioca, 1917-1937*; 4 – GOLDMAN, Gustavo - *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-18905* – *Letra de Aquarela do Brasil*; 6 – *Letra de Canto das Três Raças*; 7 – PINTO, Tiago de Oliveira *As Cores do Som: Estruturas Sonoras e Concepção Estética na Música Afro-brasileira*

AULA 7 - *Las musicalidades en el espacio religioso afrolatinoamericano y caribeño* - Textos obrigatórios: 1 – LUHNING, Angela - *Música: Coração do Candomblé*; *2 - MILLER, Ivor L. “*Voice of the Leopard: African Secret Societies and Cuba*”; 3 – SEGATO, Rita Laura - *Okarilé: Uma Toada Icônoca de Iemanjá*; 4 – LUHNING, Angela - *Candomblé – Marcações*. Textos opcionais: 1 – ANKU, Willie *Circles and Time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music*; 2 – CARVALHO, José Jorge de - *Black Music of All Colors. The Construction of Black Ethnicity in Ritual and Popular Genres of Afro-brazilian Music*; 3 – CARVALHO, José

Jorge de - A Tradição Musical Iorubá no Brasil: Um Cristal que se Oculta e Revela; 4 – LACERDA, Marcos B. Música de Benin; 5 – LOPES, Nei - Religiões Afro-brasileiras.

AULA 8 – *“El bajo profundo de las músicas afrolatinoamericanas y caribeñas”*

Textos obrigatórios*: 1 – HALL, Stuart - Identidad cultural y diáspora 1; *2 – HALL, Stuart - *Identidad cultural y diáspora 2*; 3 – HALL, Stuart – *Qué es “lo negro” en la cultura popular negra’* – Stuart Hall. Textos opcionais1 – SEGATO, Rita Laura – *“La monocromía del mito”*; 2 – ALVES, Arivaldo Lima - A Música do Pagode: quebradeira e código negro-africano; 3 – CARVALHO, José Jorge de *“Las Tradiciones Musicales Afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales”*; 4 – FERREIRA, Luis *“Sensibilidad musical, religión, política y poder: una reflexión a partir de dos estudios de caso en el Distrito Federal, Brasil”*; 5 – SILVA, José Carlos G. da – *“Juventude Negra e Música: a construção da identidade no rap paulistano”*. 6 – NETTLEFORD, Rex – *“Pocomania en el Teatro-Danza”*.

AULA 9 - *Las nociones de inmanencia y corporeidad en las religiones de África occidental*; Textos obrigatórios: 1 – PESSOA DE BARROS, José Flávio e TEIXEIRA, Maria Lina Leão *“O Código do Corpo: Inscrições e Marcas dos Orixás”*. Textos opcionais1 – BARROS, José F. P. de *“A Floresta Sagrada de Ossaim”*

AULA 10 – *“Aportes de las religiosidades afro al discurso de género y las sexualidades. Otras epistemologías, otros significados, otras interpretaciones.”* Profa. Aida Bueno Sarduy. Textos obrigatórios: 1 – SEGATO, Rita Laura – *“La Invención de la Naturaleza: Familia, Sexo y Género en la Tradición Religiosa Afrobrasileña”*. 2 - SEGATO, Rita L. – *“Matrifocalidad y liderazgo de las mujeres en el candomblé”*.

AULA 11 – *“La fiesta de santo: el acortamiento de la distancia entre lo divino y lo humano”*. Textos obrigatórios: 1 – *“Dressed to charm the gods: sensuality, beauty and eroticism in Cuban Santeria and the Xangô de Recife’* – Aída Esther Bueno Sarduy; SOUSA DOS SANTOS, Emilena. Passos da *“Dança Afro-baiana: um estudo sobre produção cultural e identidade”*; 2 – TUDELA, José Alberto Galván – *“Sincretismo, Performance y Creatividad en las Religiones Afrocubanas (Una mirada desde el suroriente cubano; 3 – SETENTA, Jussara Sobreira – “O fazer-dizer do corpo dança e performatividade”*; 4 – LANDES, Ruth – *“A Cidade das Mulheres”*; 5 – RIOS, Luis Felipe – *“LOCE LOCE METÁ RÊ-LÊ!:* posições de gênero-erotismo entre homens com práticas homossexuais adeptos do candomblé do Recife”. VÍDEOS. ÁUDIOS, ETC MAXQDA SOFTWARE.

Pesquisa de campo

4.1.8 Curitiba 1 - FIP Festival Internacional de Percussão de Curitiba

A nossa participação prática como vibrafonista na quinta edição do FIP – Festival Internacional de Percussão de Curitiba – junto ao quinteto de jazz criado pelo evento, dirigido e organizado pelo percussionista Vina Lacerda, foi muito produtiva e gerou elementos de interesse diretamente relacionados com a elaboração e o desenvolvimento do presente documento.



FIP – Festival Internacional de Percussão de Curitiba

4.2 SINOPSES DE ENTREVISTAS

4.2.1 Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez

Os depoimentos do orientador da presente tese foram prestados e estão incluídos ao longo de todo o trabalho. Não foi realizada nenhuma entrevista particular específica, e foi levada em consideração toda a expertise obtida na prática e ao longo de anos de pesquisa a respeito dos gêneros musicais aqui estudados, bem como no material já apresentado pelo professor, tanto em sua dissertação de mestrado “*A Música na Formação da Identidade na América Latina: o Universo Brasileiro e Afro-Cubano*”, quanto em sua tese de doutorado “*Veredas Sonoras da Cumbia Panamenha: Estilos e Mudança de Paradigma*”.

Todas as observações e sugestões do orientador foram seguidas e estão registradas ao longo do texto.

A sinopse do depoimento prestado pelo Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez a respeito da banda *Buena Vista Social Club* está no capítulo 4.8 (pág. 398).

4.2.2 João Donato

Para João Donato o que aproxima a música cubana da música brasileira é a herança africana. Influenciado por Bebo Valdez, Donato passou anos nos Estados Unidos tocando música latina, e acreditava que uma das razões que faz com que a *salsa* não pegue no Brasil é o fato dessas músicas serem muito semelhantes.

Donato acreditava que a maneira de se pensar a música brasileira e a cubana é a mesma: é uma questão matemática muito semelhante porque os cubanos pensam na *clave* e os brasileiros em outra forma de marcação. Ele não sabe afirmar se existem sotaques musicais em diferentes regiões do Brasil. Ele acha que os paulistas tocam bem e que o *jazz* influencia os pianistas brasileiros em geral.

João Donato trabalhou com Eddie Palmieri e disse que Cal Tjader era seu fã. Toda vez que ia gravar chamava Donato para participar. Afirmou que Tjader gostava dele não pelo que ele tocava e sim, pelo que ele “não tocava”!

4.2.3 Swami Júnior

Swami Júnior entrou em contato com a *salsa* em Paris, no princípio dos anos de 1980 e, posteriormente através de sua atuação como contra-baixista da banda paulistana Heartbreakers.

Júnior discorda da opinião comum que estabelece uma relação entre a música brasileira e a cubana. Ele acredita que essa conexão de fato existe em muitos pontos, mas se distancia em outros. A matriz afro-europeia é a mesma: a matriz *loruba* que veio para o Brasil é a mesma que veio para Cuba, fazendo com que a *santeria cubana* seja muito semelhante ao *candomblé brasileiro*. Por sua vez, a distância entre a língua portuguesa e a espanhola gera resultados muito diferentes.

Júnior foi influenciado pelos cubanos Cachaíto e Barbarito Torres, membro do grupo *Buena Vista Social Clube*, com quem muito aprendeu. Desde 2016, Júnior dirige esse grupo e interage com uma grande lista de artistas significativos. Júnior acredita que existe mais espaço para a música brasileira em Cuba do que o contrário.

Júnior enfatiza a importância da *clave*. Ele diz que a música brasileira tem várias *claves*. Em Cuba, as gerações mais novas não dão muita importância a isso, mas que é necessário saber se a *clave* está em 2x3 ou 3x2 porque o arranjo precisa

“andar junto”. No meio de muitas *claves*, a versão que ficou mais institucionalizada é certamente a *clave do son*.

Júnior acredita que a *Revolução Cubana* tenha sido fundamental para os músicos, e que uma das coisas mais maravilhosas que ela proporcionou foi a educação pública de qualidade de influência russa – principalmente a musical. Eles têm a ENA, Escola Nacional de Arte, que propicia a formação de gerações preparadíssimas, e que já saem da escola aos 17 anos com um nível altíssimo. Esse sistema teve o apoio de excelentes professores da União Soviética.

Swami concorda que a ditadura militar dificultou muito a entrada da música cubana no Brasil, assim como a ida de brasileiros à Cuba. Mesmo com essa barreira, a música brasileira sofreu influências cubanas e ele acredita que o músico que mais recebeu essa influência foi João Donato. Júnior acredita que Rita Lee também tenha sido influenciada pela música cubana e essa seja a razão de sua sonoridade “abolerada”. Júnior também menciona Ivan Lins e Djavan como artistas nacionais significativos que tiveram influência da música de Cuba.

Júnior não acredita que a música cubana tenha influenciado o samba, e muito menos os sambistas. O choro não tem nada a ver com música latina. Tem mais relação com o *jazz*. Outros artistas que Júnior menciona e que – estes sim – tiveram muito contato com a *salsa* são Moacir Santos, Pepeu Gomes, o pessoal da Tropicália e, principalmente, o Carlinhos Brown, que tem o disco “*Carlito Marron*”, que é um disco de música cubana brasileira.

Além da sonoridade, Júnior não vê parentesco entre o “*três*” e a viola caipira. Ele diz que são instrumentos muito diferentes. Só que, de uma forma geral, existem simultaneamente muitas semelhanças e diferenças entre a música brasileira e a música cubana.

4.2.4 Guga Stroetter

Personalidade muito atuante na praça de São Paulo na área da música latina, Stroetter foi integrante de um dos primeiros grupos de *salsa* da cidade de São Paulo, a banda Sossega Leão, que se prolongou nas bandas *Nouvelle Cuisine* e *Heartbreakers*. Por questões políticas e financeiras, tocar *salsa* se tornou uma opção mais viável porque tocar para dançar era uma atividade que gerava retorno financeiro. E esse foi o principal fator que norteou a atividade da Orquestra Heartbreakers.

Durante toda década de 1990 a Orquestra HB focalizou seus trabalhos na música cubana. Em 1998 o grupo se dividiu e uma parte dos músicos seguiu como Banda Havana Brasil. Stroetter continuou na liderança da Orquestra HB.

Em 1993 a Orquestra HB passou a se apresentar no Bar Avenida superlotando o espaço. Stroetter acredita que esse tenha sido o período de maior impacto da *salsa* na noite paulistana. Baseado em fatos históricos, a equipe de Stroetter passou a adotar o nome de Blen Blen para seus shows e discos. Em pouco tempo, motivados pela situação musical da cidade, surgiu o Blen Blen Club em um grande galpão de Pinheiros.

A partir de 1998 a casa de espetáculos *Bourbon Street* passou a abrir as portas para os bailes latinos da banda Havana Brasil. Foi uma longa temporada de sucesso que deu muita visibilidade para os gêneros caribenhos. Além do Bar Avenida, Blen Blen e *Bourbon Street*, a Orquestra HB também fez uma longa temporada no bar *Grazie a Dio*, de 2005 a 2013.

Stroetter afirma que Brasil e Cuba possuem muitas similaridades porque além de ambos os países terem o mesmo histórico de agricultura escravagista sob o jugo de metrópoles católicas europeias (Portugal e Espanha), receberam escravizados *bantos* e *iorubás*. Outra similaridade é a existência de uma enorme gama de instrumentos de percussão de origem africana.

Admirador da banda Irakere, Stroetter também sofreu influências de Célia Cruz, Benny More, Gonzalo Rubalcaba e Ernesto Lecuona. Ele afirma que a música cubana foi muito forte no Brasil e no mundo na década de 1950. Ele reconhece a importância da *clave* dentro da música cubana, mas não conseguiu identificar uma *clave* brasileira que se aplique a estilos nacionais.

Stroetter afirma que Cuba sempre teve ótimos músicos. No entanto – quando foi declarado o caráter socialista da Revolução – algumas atividades foram reforçadas. Cuba importou toda a disciplina Russa, ao mesmo tempo em que democratizou o acesso da população a modalidades como dança, esportes e música (o que valeu tanto para estilos populares como eruditos).

Para Stroetter, a ditadura militar não foi responsável pela pouca divulgação da *salsa* no Brasil. Ele acredita que o país tem estilos de dança muito arraigados, ao mesmo passo em que as colônias latinas no país são de números infinitamente menores do que as que existem nos Estados Unidos. A *salsa* não adquiriu potência para “ir muito longe” no gosto do grande público.

A respeito das incursões de brasileiros no universo da música latina, Stroetter diz que músicas de Rita Lee são derivações do *cha-cha-chá*; ele também menciona João Donato com sua fusão entre bossa nova e música latina; cita o desconhecido Gerônimo, exímio baiano salseiro; menciona também as gerações dos anos de 1940 e 50, criadora do samba canção, que não passa de uma readaptação das harmonias, da melodia e da poética do *bolero* para uma linguagem radiofônica brasileira.

4.2.5 Dr. Sérgio Lyra David

Dr. Sérgio Lyra David é pioneiro na escrita acadêmica a respeito do *jazz latino* e *salsa* no Brasil. Ele enveredou por esse caminho por sentir consistência em relação a um estilo pessoal na obra do pianista Eddie Palmieri. Lyra acredita que Palmieri possui todas as características importantes que existem no *jazz latino*: formais, harmônicas, rítmicas, entre outras. Lyra acredita que Palmieri é um dos grandes nomes que ajudaram a formatar o gênero.

Lyra David não sente a influência de Palmieri em nenhum artista nacional específico porque o Brasil recebe essa música de forma muito genérica. Alguns compositores utilizam apenas um “colorido” latino em suas músicas: Chico Buarque, Caetano Veloso, Djavan, Gilberto Gil, João Bosco. A influência existe, mas é “distante da origem” e um pouco “diluída” e “exótica”. As coisas só dão certo pelo fato de as músicas brasileira e latina serem muito parecidas. Lyra só considera João Donato como exceção por ter vivido entre latinos.

Para Lyra David, o início da *salsa* foi “uma mistura da base rítmico/harmônica do *son cubano* com as big bands norte-americanas”. O *son cubano* foi uma música que influenciou o Caribe inteiro podendo ser chamada de uma música *pan-caribenha*. Essa música foi levada para Nova Iorque e, associada aos sopros norte-americanos, se transformou na semente do que posteriormente veio a ser chamada de *salsa*.

Lyra David não conhece outro trabalho nacional que tenha a *salsa* e o *jazz latino* como objeto de investigação. Ele ressalta o fenomenal trabalho do pesquisador Ned Sublete. Ele acredita que o movimento de *salsa* não teve a mesma longevidade que em outros países por duas razões principais. Em primeiro porque a tradição rítmica brasileira é muito forte, que também é afro-descendente. E em segundo porque no Brasil se fala Português, o que também é um impedimento. Além disso, existe preconceito contra o povo hispânico. O mercado também é um fator de impedimento.

O mercado da *salsa* é muito poderoso e os produtores brasileiros sabem disso. Entra a competição internacional porque a *salsa* foi para o mundo inteiro. Apesar disso, Lyra David acredita que exista espaço para o ensino da *salsa* no Brasil.

4.2.6 Christiane Neves

A pianista Christiane Neves entrou em contato com a música de Cuba através das Bandas Heartbreakers e Havana Brasil, grupos nos quais a maioria dos arranjos era de música brasileira tocada em ritmos de *salsa*, e nos quais teve a oportunidade de realizar inúmeros projetos.

Neves acredita que de fato existem elos que conectam a música brasileira à música cubana. Ela teve a oportunidade de trabalhar ao lado do ícone da música cubana – Chucho Valdez – para gravar a música “*Samba Son Song*”, fato que sacramentou o seu “casamento” com a música cubana.

Neves trabalhou com o grupo Heartbreakers no espetáculo latino “*Mucho Corazón*”, que unia teatro, dança, música e que quando acabava a apresentação ainda tinha baile. A partir disso formou-se a Tribo, que era um grupo de bailarinos que davam aulas de dança, e eram fixos no Bar Avenida. Quando a Orquestra HB se desmanchou em 2000, o saxofonista Sérgio Lyra reuniu os integrantes da banda que acabara de se desfazer e colocou-os no *Bourbon Street Music Club*, aos domingos, como *Banda Havana Brasil*, grupo no qual Christiane Neves permaneceu por nove anos, e que chegou a ter um perfil profissional bem interessante.

Neves considera que o primeiro espaço significativo para a *salsa* em São Paulo foi o Teatro Vento Forte, onde tocava a banda *Edwin Pitre & Son Caribe* e que, na opinião dela, foi a semente da música latina em São Paulo. O *Heartbreakers* veio de espetáculo de teatro e foi adaptando repertório, até criar a sua própria casa, o *Blen Blen Club*. O *Bourbon Street* não era uma casa de *salsa*, mas o projeto deu certo, e o *Havana Brasil* ficou nove anos no local. A partir dessa “residência” no espaço surgiram inúmeras outras produções.

Neves foi influenciada principalmente por Gonzalo Rubalcaba, que lhe disse que “dançar” seria uma forma de melhorar seu jeito de tocar *salsa*. A partir desse momento ela passou a tocar “em pé”, dançando. Ela vê espaço para a música cubana no Brasil principalmente por causa da dança: o brasileiro gosta de dançar. Ela acredita que a marcação da *clave* seja uma espécie de “regência” para a dança. Em relação

ao aspecto pianístico, Neves afirma que para a *clave* 2x3 se toca de um jeito, e para a *clave* 3x2, de outro.

Neves acredita ser muito difícil se atingir o “sotaque” da música latina. Ela menciona que certa vez Chucho Valdez lhe disse que a banda *Heartbreakers* não toca música latina. Eles tocam música brasileira com tempero latino.

4.2.7 Edsel Gomes

O pianista portorriquenho Edsel Gomes acredita que o *jazz latino* tem várias vertentes. Na primeira simplesmente se coloca um solista de *jazz* sobre uma base de percussão caribenha, enquanto a outra, é mais baseada na interação entre integrantes do grupo em que se pensa mais como *jazz* do que em música latina.

Gomes diz que não existe lugar específico para se tocar *jazz latino*: pode ser tocado em qualquer lugar. Sobre a educação, ele afirma que Porto Rico possui um conservatório muito bom – fundado por Pablo Casals – com ótimas possibilidades técnicas, e muitos outros lugares com boas condições de ensino. Ele enfatiza que a *bomba* e a *plena* são os dois gêneros mais importantes do país, mas também menciona a *jibara*, que é a música caipira de Porto Rico.

Gomes teve contato com o *jazz latino* desde a infância. Desde muito cedo ele já teve contato com a música de grandes jazzistas, e já tocava *salsa* em uma banda de crianças. Foi a partir dessa iniciação que ele entrou em contato com esse universo. Até essa época ele ainda não tinha tido contato com o *jazz latino*. Aos dezessete anos ele se mudou para Boston para estudar na *Berklee College of Music*, local onde ouviu falar em Charlie Parker e realmente entrou em contato com o gênero. Entrou em contato com grupos importantes, aos quais não se tinha acesso em Porto Rico. Também teve acesso à música brasileira.

Para Gomes a música de Cuba e Porto Rico são muito similares, e os dois países se influenciam mutuamente, sendo que o intercâmbio musical é bastante frequente sob vários aspectos.

Edsel diz que o elo de conexão entre o *jazz latino*, a música afro-caribenha e a música brasileira são as raízes africanas presentes em tudo. Gomes menciona inúmeras influências em sua carreira.

Gomes é outro artista que endossa a afirmação de que a *clave* é a base de toda a música afro-caribenha: “...é fundamental, está presente em tudo, e funciona

como pergunta e resposta, elemento que já não é indispensável na música brasileira”. Ele diz que a música brasileira é pouco conhecida no país. Existe muita ‘*salsa*’, mas a cada dia a juventude é mais atingida pelo “câncer cultural” norte-americano.

Gomes se casou com uma brasileira e foi esse o fator que o trouxe para o Brasil. Gradativamente ele foi se adaptando musicalmente a São Paulo e se tornou um personagem importante na história do *jazz latino* na cidade.

4.2.8 Fábio Torres

Na opinião do pianista Fábio Torres a música cubana chega ao Brasil por “osmose”. Os pais ouviam *boleros*, *mambos*, temas clássicos... Aos dezenove anos tocava em uma banda onde foi iniciado em uma *salsa* com os ritmos em movimento sincopado e o baixo se movendo fora dos tempos fortes, com a necessidade de se entender a marcação da *clave*. A partir disso, Torres passou a entender mais o que vinha a ser o *jazz latino*, e a fusão da *salsa* com o *jazz*, e a partir desse período começou a assistir a grandes artistas do gênero.

Torres diz que é fácil identificar se a música vem de Cuba, do Nordeste, ou de Minas... São músicas distintas. E são músicas afro-europeias: a fusão da música africana com a europeia, fator que conecta diretamente a música cubana com a brasileira. O pianista acredita que essas músicas tenham um elemento em comum que é a sincopa: elas têm acentuações fora dos tempos fortes: “...é isso que dá o suingue, o sabor do samba, ou do mambo, ou da *salsa*!”, diz Fábio. Ele afirma que está no *montuno*, mas também está na levada do violão, no cavaquinho, no tamborim, na clave do tamborim... A sincopa e os contratempos são um ponto de convergência entre essas duas músicas.

Torres acredita que, quanto à harmonia, a música cubana e a brasileira seguiram caminhos diferentes: a cubana talvez seja um pouco mais tonal, ao passo que a brasileira explorou outros caminhos, e se aproximou mais do *jazz*.

Fábio sofreu influência de jazzistas latinos importantes: conheceu Chucho e Bebo Valdez, trabalhou com Paquito D’Rivera – com quem ganhou um prêmio *Grammy*. Também menciona Gonzalo Rubalcaba, além de inúmeros outros artistas significativos. Ele afirma que a música latina já estava presente no Brasil muito antes dos anos noventa – quando começou a tocá-la – e que sempre vai existir em São Paulo algum lugar para dançar *salsa* e ouvir *jazz latino*.

Na música cubana, Fábio afirma que a *clave* possui uma importância muito grande, fato que já não acontece na música brasileira. Para ele, os brasileiros não se relacionam com a *clave* da mesma forma que os latinos.

Torres diz que a cultura deles já existia, mas que a Revolução Cubana fortaleceu o sistema educacional de maneira geral, principalmente na música.

A ditadura não foi impedimento para a entrada da *salsa* no Brasil, na opinião de Torres. As influências existem e ele menciona João Donato, Caetano Veloso, Hermeto Pachoal, Chico Buarque, João Bosco e seus *boleros*, Carlinhos Brown. Torres tocou em banda de *salsa*, fez gente dançar, tocou *jazz latino*, tocou em projeto com a Orquestra de Câmara de Havana, entre outras atividades diretamente relacionadas aos gêneros em questão.

Por fim, Fábio Torres acredita que a região da América Central seja muito rica musicalmente, e tem a convicção de que o diálogo entre o Brasil e esses países pode ser muito benéfico e engrandecedor.

4.2.9 Pedro Bandera

O percussionista e pedagogo cubano Pedro Bandera veio para o Brasil como pesquisador. Praticante do *candomblé*, Bandera esteve envolvido com blocos afro, festas de *rumba* e cerimônias de tambores desde a infância, e encontra semelhanças entre as nações *nagô* do Brasil que, em Cuba, são semelhantes as nações *bantu*, e as semelhanças entre os instrumentos de percussão e seus ritmos, criando programa para uma pesquisa sobre os sistemas de afinação.

Bandera afirma que Cuba não possui imigrantes. Sua população se reproduz dentro da ilha: ou vai embora ou falece ali dentro. É um lugar que não se ressica com informações de fora, e onde existem fatos musicais que só existem ali e em nenhum outro lugar do mundo. Bandera faz comparações com fatos e gêneros musicais que também só existem no Brasil, fazendo analogias, analisando as pontes, tendo sempre como ponto de partida a África e tendo como princípio os sistemas de afinação como principal objeto de pesquisa. Bandera diz que sua vinda para o Brasil teve como pretexto fazer o encontro do que se conhece aqui com o que não se conhece. Pedro dá como exemplo a *cuíca* que, no Brasil é um instrumento muito popular, ao passo que, em Cuba, é um instrumento sagrado que não pode nem ser visto.

A respeito de elos existentes entre a cultura cubana e a brasileira, Bandera acredita que além de elementos de música, existe um elo familiar real. Dentro do processo de escravidão existiam barcos holandeses e portugueses que faziam um comércio “ilegal”, corrupto e paralelo ao sistema que, na época, era considerado legal. Esse comércio clandestino não chegava aos portos principais estabelecidos do Rio de Janeiro, ou de Salvador. Essa mercadoria ilegal não podia ser declarada para dois portos nas Américas: o Porto de Galinhas, em Recife, e o Porto de Santiago de Cuba. Famílias foram separadas com isso: uma parte ficava aqui no Brasil, e outra parte ia para Santiago. Esse é o ponto onde Bandera vê o primeiro elo de ligação entre Brasil e Cuba pois, uma parte da família ficava no Brasil e outra ia para a ilha. Isso fazia com que pessoas em Salvador e Santiago de Cuba, por exemplo, sejam muito parecidas – e talvez até parentes de alguma geração. Sob esse ponto de vista, tendo essa realidade como base, todo o aspecto cultural, rítmico ou dançante está justificado. Para o Brasil nunca veio uma imigração cubana ao ponto de influenciar a cultura, da mesma forma que para Cuba também nunca foi uma imigração representativa de brasileiros. Bandera acredita que as semelhanças entre Brasil e Cuba realmente existam por conta da separação de famílias.

Bandera acredita que no dia que uma banda de *salsa* cubana vier para São Paulo e se apresentar em algum lugar periférico¹⁰², acabarão as academias de *salsa* no Brasil porque o povo vai passar a ter consciência de que esse não é um ritmo estilizado e “glamourizado”. A *salsa* no Brasil foi levada para um contexto de academia de dança de salão. Em Cuba as pessoas não aprendem a dançar *salsa* em um lugar fechado: lá isso não existe. É um gênero espontâneo, não tem espelho, não tem regra, ao passo que, no Brasil, a *salsa* foi “gourmetizada”. Atualmente, Bandera diz já existe um número maior de grupos de *salsa* “legítimos” em São Paulo. Isso tem relação com o número de imigrantes que têm chegado ao Brasil nos últimos quinze anos, fato que também levou à aparição de formações instrumentais de diversas naturezas: grupos pequenos, grupos grandes, grupos tradicionais, orquestras, grupos alternativos, etc.

Pedro Bandera vê espaço para a música cubana no Brasil. No entanto, ele enxerga muito desconhecimento de tudo, desde como se trazer um artista de Cuba, até de se conhecer a música cubana e a música latina. Interesse existe, espaço existe, só que as condições não têm sido criadas. Bandera enxerga que existe uma tentativa

¹⁰² Por exemplo, na quadra de alguma escola de samba.

de se criar um caminho para a música latina no Brasil, mas que, por algum motivo, essa tentativa não emplaca. O pesquisador acredita que existiu um projeto de se separar o Brasil da América Latina, de colocar o Brasil como um país diferente, e esse projeto ainda é uma realidade. Existem interesses políticos que fazem com que o Brasil não seja incluído dentro do universo da música latina, mesmo fazendo fronteira com todos os países latino-americanos.

Bandera acredita que a ditadura militar censurou a música cubana vinda da ilha e estimulou a *salsa* vinda de Miami. Por isso que a Célia Cruz se tornou tão conhecida nessa época dos anos 1960 e 1970: porque o que se estimula no Brasil foram os artistas cubanos que saíram dessa “ilha comunista”. Não se conhece mais artistas cubanos. A ditadura militar promoveu a música cubana feita em Miami e Nova Iorque. O que mais se ouviu no Brasil foram os *boleros*, pois foi uma música que a rádio nunca deixou de tocar.

Bandera compara os tambores *batá* – *Yjá*, *Itótele* e *Ocôncolo* com os instrumentos de um grupo de pagode, e afirma que eles têm funções musicais muito semelhantes dentro dos grupos instrumentais onde atuam.

4.2.10 Victor Mendoza

Na infância e adolescência, o vibrafonista Victor Mendoza escutou muito a música de Tito Puente e orquestras mexicanas que tocavam *mambo* e *cha-cha-cha*. Isso se deve ao fato de que Perez Prado foi um músico cubano muito importante no México, fato que influenciou a muitos músicos mexicanos. Mendoza viveu no norte do México, onde a música é bastante diferente da que acontece na região sul, e muito similar à música sertaneja do Brasil.

Mendoza teve uma educação musical muito rica ouvindo variados tipos de sonoridades: Stan Kenton, Duke Ellington, Laurindo Almeida, Dizzy Gillespie, entre muitos outros. Essa vivência levou Mendoza a começar a absorver tudo isso. Existe uma espécie de preconceito que diz que por ter determinada nacionalidade o artista só pode realizar a música do seu país. Mendoza não acredita nisso porque muitos dos melhores músicos de *jazz* que ele conhece são brasileiros, mexicanos, cubanos...

O que Mendoza tocava nessa época não era a ‘*salsa*’ nova-iorquina. Ele afirma que o termo ‘*salsa*’ foi criado pela gravadora “*Fania*” com o objetivo de comercializar essa música entre os americanos. Ironicamente, os cubanos e os porto-

riquinhos não comem *salsa*: a ideia era a de fazer uma mistura musical '*picante*', comercial e dançante. Essa mescla foi uma atividade totalmente desenvolvida em Nova Iorque, com a contribuição de Cuba, Porto Rico, Colômbia, México, Costa Rica, Brasil – entre outros países – sendo que todos deram a sua parcela de contribuição. A '*salsa*' se transformou em uma música que necessita de um longo processo de aprendizagem para se compreender o que é um *mambo*, o que é um *tumbao*, entender as linhas de baixo, o que é o *cha-cha-cha*, entender os acompanhamentos, etc.

O *bolero* foi muito importante no México. Mendoza escutava o *Trio Los Panchos*, o *Trio Calavera*, o *Trio Haces*, entre outros. Um fato significativo é que o mexicano é, por natureza, um povo muito romântico e, por isso, a letra se torna um elemento muito importante. Trata-se de um gênero cubano que o México – além de outros países – absorveu e adaptou do seu jeito. Mendoza, fazendo uma analogia, diz: “é como se fosse uma ‘balada’ com arroz e feijão”. As formas são clássicas: Introdução, A, A, B, A. O gênero foi e continua sendo muito importante no país. Na sua opinião, um dos *boleros* mais importantes é o clássico “*Besa-me Mucho*”, escrito por Consuelo Velasquez, uma jovem ‘garota’ compositora que, com apenas dezesseis anos na época, ainda nunca havia sido beijada: apenas imaginava como seria. Mendoza também menciona Maria Gretter, outra compositora mexicana muito importante que estudou música formalmente. Escreveu muitos *boleros* importantes e foi contratada para escrever a trilha sonora de muitos filmes de *Hollywood*. Isso contribuiu muito porque passaram a incluir *boleros* e *rancheras* na trilha sonora de filmes que atingiam grandes audiências. Essa foi uma maneira sólida de se identificar com uma parte significativa da cultura mexicana. Mendoza diz que, ao se tocar um *bolero* em algum país estrangeiro, é bem provável que – se houver alguma pessoa mexicana presente – essa pessoa vai começar a chorar por que o *bolero* é uma música que traz muitas lembranças para esse povo. E se trata de um tipo de música conhecida mundialmente. Em várias ocasiões, Mendoza diz que tocou “*Besa-me Mucho*” em países da Europa, e da Ásia, ou em muitos outros lugares, e todo mundo reconhece a canção, sabe a letra, se emociona, e canta junto.

Mendoza diz que músicos naturalmente fazem misturas. Ele acredita que a música brasileira é mais facilmente transformada em *salsa* do que o contrário. As frases do samba, podem ser facilmente transformadas em frases com *clave*. A música de Djavan, por exemplo, não é exatamente *salsa*, mas as linhas do baixo

têm muita relação com a movimentação antecipada da música cubana. O brasileiro adapta o seu vocabulário dentro da linguagem latina e os mexicanos também.

Mendoza explica que o termo *jazz latino* nasceu, primeiramente, da mistura e da fusão entre ritmos afro-cubanos com o jazz norte-americano. Só que, com o tempo, essa corrente musical foi se expandindo, foi ganhando corpo, os horizontes foram se ampliando, foram surgindo novos adeptos e muitos admiradores, e começaram a ser incluídos gêneros musicais típicos de outros países latino-americanos. Ele considera isso muito interessante porque esse é o verdadeiro espírito do *jazz*: uma música em constante movimento e evolução, em que o músico está sempre em busca de novidades, e a procura de aprimoramentos. O brasileiro gosta de dançar e, antes de mais nada, a música brasileira é uma música para ser dançada. Portanto, por ser muito pura, comunicativa, e para ser desfrutada, Mendoza vê muito espaço para a música popular brasileira em qualquer lugar do planeta.

No *jazz latino*, Victor Mendoza considera a *clave* como elemento fundamental. Ele diz que, na música brasileira, não existe uma *clave* com a mesma função rítmica. Na MPB, os ritmos são todos estruturados de uma forma que funcionam com o fraseado da música, e essa função estrutural é completamente diferente. A *clave* em Cuba se relaciona com a melodia, com o *tumbao* e com o fraseado, característica que não ocorre com a música brasileira. Por conta da articulação fonética gerada a partir da língua portuguesa, a articulação musical que os músicos brasileiros fazem também é bastante diferente da articulação musical dos músicos latinos, e que é gerada, por sua vez, pela língua hispânica. Por isso, para se tocar *salsa* e *jazz latino*, os brasileiros precisam entender e realizar esse tipo de articulação originário do idioma hispânico.

Como mexicano, Mendoza afirma que o *jazz latino* e a *salsa* não são músicas típicas do México. Nas celebrações e festividades nacionais as músicas tradicionais mais utilizadas são os mariachi e as rancheiras.

4.2.11 Edepson Gonsales

De acordo com o pianista Edepson Gonsales, a *clave* é um elemento central na mistura entre o *jazz* com a música venezuelana. No entanto, na Venezuela existem

ritmos característicos em compassos escritos em fórmulas de cinco por oito (5/8), ou três por quatro (3/4), não tradicionais ao *jazz latino*¹⁰³.

Existem bandas venezuelanas de *jazz latino* como, por exemplo, o *Grupo Guaco* – do qual Gonzales é o pianista – que tem cinquenta anos de existência, e muito material para ser pesquisado, ouvido e analisado. Existem também artistas que fazem misturas de música venezuelana com o *jazz*, mas que não chegam a ser consideradas como *jazz latino*. Nos anos oitenta o maestro Alberto Naranjo organizou um chamado *Trabuco Venezuelano* e que, para Gonzáles é, seguramente, um dos maiores representantes do *jazz latino*.

Atualmente, o programa cultural venezuelano conhecido como '*El Sistema*' está implementando a música popular e o *jazz* dentro de núcleos da orquestra sinfônica, e que também pode ser considerada como *jazz latino*. Gonzales afirma que na Venezuela existem poucos jazzistas que podem ser considerados como puramente ortodoxos. A maioria faz muita fusão com música latina e, por isso, sua música é considerada como *jazz latino*.

Gonzáles afirma que a música afro-venezuelana pode ser misturada com o *jazz*. Como exemplo ele cita ritmos de *parrandas*, de origem africana, de *folias*, de *culo* e *puya*, o *chimbangele* (do sul da Venezuela), e a *gaita*¹⁰⁴. Ele diz também que o *zoropo* não é um gênero muito utilizado porque ele é um ritmo ternário, que não funciona bem com o *jazz latino*.

Ao falar de *zoropo*, Gonzáles menciona uma personalidade muito importante por ter fundido o *zoropo* e o que posteriormente veio a ser chamado de '*onda nueva*'. Inspirado na música de Tom Jobim, o pianista Aldemaro Romero se aproveitou do termo '*bossa nova*', para criar a '*onda nueva*' venezuelana. A *bossa nova* tinha sua raiz no *samba*, na batida do tamborim, no violão sincopado de João Gilberto. Na '*onda nueva*', Romero se baseou nos instrumentos tradicionais do *zoropo*: a *harpa*, o *cuatro*, a *maraca* e o *baixo*. Ele substituiu a *maraca* por bateria, e a *harpa* pelo piano, e manteve o *baixo* e o *cuatro*.

Gonzales diz que a casa de espetáculos "*Juan Sebastian Bar*", em Caracas, funciona como uma verdadeira escola de *jazz latino*, e que ele se manteve como pianista profissional durante anos nesse estabelecimento.

¹⁰³ O *jazz latino* é tradicionalmente formatado em compasso de quatro por quatro (4/4)

¹⁰⁴ Totalmente diferente da *gaita colombiana*. Além de ser um instrumento, na Venezuela, a '*gaita*' é um gênero formatado em compasso ternário de 6/8.

Gonzales diz que, da origem afro-cubana, existe apenas a influência do gênero *son montuno* na música venezuelana, que fizeram uma verdadeira fusão das músicas desses países caribenhos, e que a mistura entre essas duas culturas de origens africanas de fato existe. Durante o fechamento da ilha de Cuba pela Revolução, músicos cubanos foram para Nova Iorque e que, posteriormente, sob o nome de 'salsa', trouxeram o gênero *son montuno* para a Venezuela, e para toda a América Latina.

Para Édepson, a *clave* é o elemento que mais conecta o *jazz latino* e a música afro-caribenha com a música brasileira. Ele diz que os músicos latinos têm muito respeito e muita influência da música brasileira, ao passo que o Brasil também tem influência da música caribenha.

Sobre a situação política, Gonzales acredita que a Venezuela tinha mais investimento na cultura, principalmente no *jazz*. A partir de 1999, quando ocorreu uma mudança de sistema político, esse tipo de música passou a desinteressar ao novo sistema por ter uma origem norte-americana. Por isso, o movimento de *jazz* foi sendo posto de lado e perdendo o interesse por parte dos dirigentes do país, sendo substituído por uma música mais proselitista. Foram deixados de lado também estilos importantes como a *gaita*¹⁰⁵, ou o *calypso* do sul da Venezuela, que não foi levado em consideração.

4.2.12 Ella Ponce

De acordo com a vibrafonista e compositora Ella Ponce, no Panamá – com o estudo da origem do gênero – se chegou à conclusão de que existem dois lugares de onde surgiram e onde se estabeleceram os pioneiros do *jazz* no país. O primeiro é a *Província de Colón*, e a outra é a *Província de Bocas del Toro*, ambas do lado Atlântico – sendo que esta segunda é mais importante. Isso aconteceu porque, por conta da construção do Canal do Panamá, muitos trabalhadores foram trazidos das Antilhas, o que constituiu a segunda diáspora de afrodescendentes ao Panamá¹⁰⁶. Pelo fato de

¹⁰⁵ A *gaita* é mais importante que o *zoropo* por que só existe na Venezuela. O *zoropo* também existe na Colômbia.

¹⁰⁶ A primeira diáspora aconteceu durante o período de colônia espanhola.

serem regiões de portos, a comunicação entre as *Provincias de Colón* e *Bocas del Toro* com o sul dos Estados Unidos era muito grande¹⁰⁷.

A *Provincia de Colón* é importante porque ali se localiza a alfândega/aduana das Índias, o que fez da a região um ponto de intercâmbio cultural muito importante.

Ponce menciona um evento significativo de *jazz* que acontece no Panamá que enaltece a figura do jazzista panamenho: o *Panamá Jazz Festival*. Cada edição do evento se dedica a um jazzista panamenho de destaque. Ponce enfatiza que a lista de artistas homenageados é enorme.

Ao final do século dezenove e princípio do século vinte¹⁰⁸, a construção do Canal do Panamá se transformou em um fator fundamental, decisivo, e que esteve diretamente relacionado à toda a atividade cultural, política e social do país e da região. Consequentemente, o desenvolvimento do *jazz* panamenho também esteve relacionado com a realização dessa grande obra de infraestrutura.

A construção do canal foi feita pelos americanos e é por essa razão que muito do *jazz* panamenho tem influência norte-americana. No entanto, existe uma grande pergunta: quando os americanos chegaram para trabalhar no canal – época em que o *jazz* estava se iniciando nem Nova Orleans – já estava acontecendo *jazz* no Panamá. Por isso, existe uma teoria de que não foi nos Estados Unidos a verdadeira origem, e sim, que o *jazz* poderia ter nascido no Panamá. Isso é uma investigação que ainda está em andamento. Esse é um tema bastante profundo e que não está completamente definido, mas muitos jazzistas panamenhos afirmam que o *jazz* se originou em *Bocas del Toro*, no Panamá.

Ponce menciona um detalhe muito importante: com a construção do canal os americanos estabelecem duas categorias populacionais que se chamavam de “*gold roll*” e “*silver roll*”. Os norte-americanos brancos se agrupavam como “*gold roll*”, ao passo que a população afrodescendente – e norte-americana que vinha para trabalhar – formavam o “*silver roll*”. Viviam em lugares diferentes. Isso é “*apartheid*”. Nos seus princípios, o *jazz* se relacionava com as regiões onde viviam os “*silver roll*”, que eram as regiões onde viviam os afrodescendentes. No Panamá os “*apartheid*” se estabeleceram fortemente em bases militares norte-americanas. Essas bases se

¹⁰⁷ Muitos trabalhadores panamenhos estudavam nas terras americanas e depois regressavam a seus locais de origem.

¹⁰⁸ Époça em que, ao se separar da Colômbia, o Panamá se tornou um País independente.

localizavam pelas margens, do Oceano Pacífico até o Atlântico, com populações que se constituíram ao redor de todo o canal.

Esses fatores geopolíticos constituíram elementos muito importantes e significativos dentro de toda a cultura panamenha. A música *gospel*, por exemplo, estabelecida nas igrejas batistas para a população “*silver roll*”, era cantada no estilo norte-americano, que já fazia parte de sua cultura, e que se estabeleceu no Panamá. Existe muita influência norte-americana *gospel* que recai sobre o *jazz*. Pode se dizer que muitas dessas tradições musicais são herdadas, não somente por tradição oral, mas principalmente pelo “*apartheid*” que se estabeleceu no Panamá. As pessoas que viviam nas bases militares “*gold roll*” não tinham “*apartheid*”.

Ponce menciona o ‘*tamborito*’ como o gênero tradicional panamenho – entre muitos outros – que deu origem ao que se conhece como ‘*tambo jazz*’: uma fusão entre o ‘*tamborito*’ e o *jazz*. A percussionista fala também da existência de um movimento de bandas independentes onde os músicos/alunos, ao concluírem os seus estudos fundamentais escolares¹⁰⁹, seguem fazendo sua própria música, o que dá origem a um tipo de sonoridade totalmente particular e original. Nesse movimento musical juvenil, Ponce diz existir toda uma variada gama de inúmeros gêneros e subgêneros musicais muito interessantes.

Ponce menciona também a existência de um *jazz latino caribenho*. Ela diz que o *jazz latino* não é somente *afro-caribenho*, e que também existe influência de outros gêneros de música sul-americana como, por exemplo, do Brasil, Argentina, Chile, Peru, Colômbia, Venezuela, entre outros. Do Panamá, sua terra natal, Ponce é bem específica e cita o ‘*tamborito*’, o ‘*punto*’¹¹⁰; e o ‘*atravessado*’, como ritmos panamenhos que influenciaram o *jazz* diretamente.

A pesquisadora panamenha afirma que existe uma grande ligação entre a música de Cuba e a do Panamá. Ponce acredita que a *clave-congo* seja o elo de união entre o *jazz latino*, a música afro-caribenha e a música brasileira, e é também um elemento presente na música de toda a América Latina, inclusive no *tango*. Em um documento do saxofonista Luiz Carlos Perez, professor da Fundação Danilo Perez, estabeleceu-se uma relação que atravessa muito da música sul-americana – que vai desde a música panamenha até o *tango* – através dessa uma *clave*.

¹⁰⁹ Que inclui a participação em fanfarras.

¹¹⁰ Baile tradicional panamenho.

4.2.13 Jehi Son

De acordo com o vibrafonista e pesquisador peruano Jehi Son, a *salsa* é uma música muito consumida no Peru, e Lima é o local onde existe o maior número de grupos. Son menciona alguns músicos peruanos significativos como o percussionista Alex Acuña, o baterista Hugo Alcázar, os vibrafonistas Alonso Acosta Flores e Miguel Cruz Mestanza, entre outros.

Son concorda que exista uma influência cubana prioritária sobre a *salsa*. No entanto, a música latina – e principalmente o *jazz latino* – não é só música cubana. Existem elementos da música peruana, ou argentina, ou brasileira, entre outros países. No Peru, o *jazz latino* é uma coisa relativamente recente, mas Son acredita que hoje já esteja acontecendo um movimento mais atual: “estão aparecendo mais músicos e mais trabalhos”. Por exemplo, o “*Lima Jazz Festival*”, que já aconteceu algumas vezes; ou o festival “*Vibraciones*”, de vibrafone (popular e erudito).

É claro que o Peru é um país que possui uma cultura musical muito grande, mas existem alguns gêneros que se destacam e que estão sendo introduzidos no *jazz latino*. Son salienta, em primeiro lugar, o ritmo denominado “*festejo*”, que atualmente é o gênero “da moda” e de destaque no país. Ao lado disso, Son também fala da música *afro-peruana*, que ficou comercialmente conhecida, tendo sido explorada no *jazz*. Son faz algumas distinções por região e menciona a cultura *afro-peruana*, a *música andina*, a *música da selva*, e a *cumbia peruana* – que é muito forte por lá¹¹¹. Além disso, ele também destaca o crescimento da *salsa cubana* no país, dizendo que o gênero teve um crescimento muito grande no Peru. O *huayno peruano*, embora não seja muito conhecido, também tem um movimento e um consumo muito fortes.

Em relação à *salsa*, ao *jazz latino*, e à música brasileira, Son acredita que, sob o aspecto rítmico, esteja tudo conectado. Ele afirma que, além de se estudar ritmos, elementos teóricos e práticos, um ponto importante em que se deve prestar muita atenção e consciência é a questão dos acentos. Ao se escrever e analisar as figurações da *clave*, da *campana*, da *casaca* nos *timbales*, ou até mesmo das marcações do *tamborim*, nota-se que estão todas agrupadas em semicolcheias, ou colcheias em dois por dois, sendo que os acentos são os elementos que fazem a diferença. Son está se referindo à linguagem, a interpretação e, por consequência, ao

¹¹¹ Son enfatiza que a *cumbia peruana* é uma música ‘virtuosa’ e se transformou em uma manifestação importante no país.

“*sotaque*” da música, dizendo que está tudo conectado e que, embora existam diferenças de cultura, é importante dar muita atenção a esse aspecto. As figurações rítmicas são muito parecidas, mas o “*sotaque*” é diferente.

No *jazz latino* atual, Son acredita que o que muda sejam algumas levadas de padrões, mas sempre com alguma referência antiga. Em um grupo de música latina, é sempre importante se manter as *congas*. No entanto, para se falar em *jazz latino*, é fundamental se ter também um baterista que conheça a linguagem. Outra coisa que também diferencia muito a *salsa* do *jazz latino* são os tipos de acordes e os arranjos utilizados. O *jazz latino* é, certamente, uma música mais ‘livre’, ao passo que, na *salsa*, os percussionistas “caminham juntos” na mesma direção.

Son vê um bom mercado para a *salsa*, principalmente em São Paulo, que é uma cidade cosmopolita. No entanto, ele não viu muita coisa acontecendo na cidade nos últimos três anos. Aconteciam poucos eventos de música latina – geralmente particulares, privados, e em lugares muito específicos. Recentemente, em 2024, ele diz que estão aparecendo mais trabalhos de *salsa*.

Como todo salseiro consciente, Son também afirma que a *clave* é um elemento fundamental na música latina. Ele diz que é a partir daí que acontecem os ritmos da percussão, das levadas de piano e baixo, e dos fraseados melódicos. Son diz ter ouvido falar por parte de muitos cubanos que “outros países tem o metrônomo, e Cuba tem a *clave*”. No Brasil, ele procura considerar a levada do tamborim como uma espécie de *clave* brasileira.

4.2.14 Bernardo Hernandez

O professor venezuelano Bernardo Hernandez acredita que a educação musical em seu país foi se transformando ao longo do tempo. Muita coisa veio “*da rua*”, da vida prática, tocando, escrevendo, fazendo arranjos, compondo, etc. Hernandez afirma que ele – e muitos de seus parceiros – aprenderam dessa forma. Ao mesmo tempo, existia a educação oferecida pelos conservatórios, geralmente relacionada com a música erudita. Durante as décadas de setenta e oitenta, ocorreu um grande aumento de estudantes que começaram a imigrar para os Estados Unidos e Europa, buscando se aprimorar e concentrar todo o conhecimento adquirido, tanto o “*da rua*” quanto o obtido em conservatórios.

Ao falar de representantes significativos da música venezuelana, Hernandez menciona o grande compositor e arranjador Aldemaro Romero, um dos pioneiros a trabalhar com a música afro-cubana no país. Inspirado pela bossa-nova brasileira, Aldemaro – como já foi mencionado – foi um dos criadores do novo estilo chamado ‘*onda nueva*’, que era uma mistura de música brasileira, com *jazz* e com música venezuelana, formando uma fusão muito interessante e praticamente única dentro da música latina. Trata-se de uma “*bossa-nova* em três por quatro, misturada com *joropo* e *jazz*”. Hernandez menciona um disco que Aldemaro gravou com Charlie Byrd – guitarrista que gravou muito com Tom Jobim – com vários temas da ‘*onda nueva*’. Importante dizer que o trabalho de Aldemaro era prioritariamente orquestral, inclusive por ter sido o diretor da Filarmônica de Caracas. Aldemaro foi também o criador do “*Festival Onda Nueva*”, que teve muitas edições, primeiramente só na Venezuela, e depois também com versões na Europa. Esses eventos contavam com a participação de inúmeros artistas internacionais como Sérgio Mendes, Zimbo Trio, Astor Piazzolla, entre muitos outros.

Hernandez afirma que um dos pilares da música venezuelana é o *joropo*, todo baseado em compassos de três por quatro (3/4) e seis por oito (6/8). O que acontece é que essas duas fórmulas de compasso se combinam alternadamente, o que é uma característica muito comum na música da Venezuela. Esse processo de alternância de compassos levou um tempo para ser absorvida por muitos músicos, para depois se tornar uma prática comum em grupos venezuelanos, e que posteriormente passou a ser utilizado no *jazz latino venezuelano*.

A tentativa de se misturar o *mambo* com o *jazz* foi, para Hernandez, o princípio da prática do *jazz latino*. Isso não era uma atividade prioritária, e ocorreu de forma muito espontânea e despretensiosa. Era uma atividade muito flexível pois, em um momento se queria tocar ‘*jazz brasileiro*’, ou ‘*jazz peruano*’, ou de outra origem qualquer, e que era determinado pelo tipo de ritmo e, principalmente, pelo tipo de instrumentação que dava o colorido característico de cada tipo de música. Essas alternâncias foram muito positivas, absorvidas, e se associaram aos repertórios orquestrais dos anos de mil novecentos e setenta, em instituições que passaram a projetar músicos importantes como o maestro Gustavo Dudamel, entre muitos outros concertistas de renome internacional.

Hernandez acredita que houve influência da música cubana na música venezuelana. No princípio era comum se pensar que, por exemplo, ao se tocar um

'standard' de jazz acompanhado por uma *conga*, já estava acontecendo o *jazz latino*. Ao longo do tempo, músicos passaram a perceber que não era bem assim pois isso não atingia o 'coração' da música da forma como ela foi concebida. Nos anos cinquenta, surgiram vários músicos com muitas ideias novas. Bernardo menciona, como exemplo, René Hernandez, que foi pianista e um excelente arranjador de Machito, Tito Puente, e Tito Rodriguez. René começou a explorar, por exemplo, diferentes maneiras de se utilizar a *clave* que, até então, era tocada somente em 3x2 ou 2x3. A partir desse momento, os músicos passaram a 'brincar' mais com a *clave*, fazendo alternâncias e criando padrões diferentes, o que gerava confusão, e tornava difícil de se entender o que estava acontecendo com a fórmula de compasso.

Hernandes não acredita que se possa falar em uma *clave* brasileira específica. Talvez exista apenas alguma referência. Ele diz que na *salsa* que saiu de Nova Iorque sim, os músicos eram muito rígidos quanto a isso. Atualmente, existe uma liberdade maior quanto ao posicionamento da *clave* dentro do compasso, não tão amarrada quanto costumava ser. Só que, em geral, a música cubana é – segundo Hernandez – mais subordinada a rigidez de uma *clave* do que a música brasileira.

Um dos aspectos políticos que foram muito benéficos para a música da Venezuela foi a criação do chamado "*El Sistema*", a partir dos anos setenta, com seu principal criador, José Antônio Abreu, onde foram criadas as orquestras juvenis em que os alunos vão participando desde criança, e vão subindo de nível gradativamente. Ao ser questionado a respeito da ditadura militar no Brasil, Hernandez não soube responder muito bem – talvez por ser estrangeiro – se ela dificultou ou não a entrada da música cubana no Brasil. Por outro lado, ele deu uma resposta muito interessante, dizendo que toda ditadura tem seus impedimentos, mas que talvez a verdadeira dificuldade da *salsa* e da música originada em Cuba entrar no Brasil se deva a fatores culturais, principalmente pelo fato de que o povo brasileiro ter a sua própria identidade, e foi a essa identidade que trataram de explorar e comercializar.

Hernandes menciona os músicos João Donato e Aírto Moreira, e afirma que estes foram músicos brasileiros que mais criaram, pesquisaram, tocaram, compuseram, e movimentaram o circuito internacional de *jazz latino*, particularmente na sua versão afro-brasileira.

Hernandes fala de uma realidade prática que – antes do advento da internet – era tudo muito mais difícil. E quando Fidel Castro subiu ao poder em Cuba, as coisas ficaram ainda mais difíceis. Não existiam informações a respeito do que estava

acontecendo na ilha. As portas se fecharam completamente e, para se conseguir informações a respeito da música cubana, era necessário viajar para Nova Iorque e tentar – de alguma forma – encontrar gravações e material de pesquisa em lojas de discos em *Manhattan*.

Hernandes acredita que a investigação em objetos de estudo diferentes, mas que ao mesmo tempo estejam relacionados com a especialidade do investigador – como é o caso desta tese – seja uma atividade relevante e enriquecedora.

4.2.15 Luiz Delfino Cardia

Luis Delfino Cardia foi produtor cultural no teatro Vento Forte, que juntava o forró universitário e a *salsa* da banda *Son Caribe*. O Vento Forte foi um movimento de teatro muito importante que ficava no *Parque do Povo*, no *Itaim Bibi*, onde o Hilo Cruli era o diretor de um teatro importante, e que tinha uma área muito grande. O Hilo convidou Cardia – ao lado do Celso Piratininga – para fazerem um movimento de forró universitário no começo dos anos noventa, junto com a banda *Son Caribe*. Acontecia a banda *Mistura e Manda* no sábado, e o *Son Caribe* na sexta-feira. Isso virou um movimento cultural em São Paulo.

É importante se fazer uma diferenciação entre o movimento da *salsa* ‘música’, e o movimento da *salsa* ‘dança’. São duas coisas distintas que se juntam em rede, porque não existe o movimento da dança sem a música ao vivo, que começou a pegar com a banda *Mistura e Manda*, que era música brasileira para dançar – o forró agarrado – e o *Son Caribe*, que fazia um som de *salsa*, *merengue*, *cha-cha-chá*, *bolero*, e de música brasileira. O espaço Vento Forte foi o pioneiro para a *dança* e para todo o movimento de música ao vivo.

O *Son Caribe* foi uma junção do Celso Piratininga e Delfino com o objetivo de produzirem um evento de dança. Isso gerou consequências como o espaço *Remelexo*, o *Blén Blén Club*, entre outras casas, que começaram a se expandir na Vila Madalena. Esse movimento do *Son Caribe* começou a lotar com mais de mil e quinhentas pessoas no Vento Forte, toda sexta-feira. Delfino, começou a entender a questão da *salsa* a partir da vivência com os músicos da banda *Son Caribe*.

A Revolução Cubana fez com que ficasse atrelado à sua música o conceito de ser alguma “coisa meio brega”, meio longe da nossa realidade. Nessa época acontecem movimentos em Paris, nos Estados Unidos, um movimento anti-guerra

do Vietnam, e todas aquelas coisas que começaram nos anos sessenta, além também do *Tropicalismo*, que veio com tudo. Da formação de escutar, Delfino veio de Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso... são esses que o formaram. E ele se lembra que a música latina veio depois, nos anos oitenta. Nos anos setenta, ele tinha uma referência muito distante do que seria a música cubana. Ele não pode se esquecer do show em que juntou o Zé Kéti com a banda *Son Caribe*! Cardia diz que, para ele, aquilo foi uma referência profissional que perdura até hoje, de se pensar em juntar um sambista com uma banda multi-cultural caribenha, em que ele apresentava cada músico com uma nacionalidade diferente. Era uma atividade muito interessante!

Cardia vem de uma escola da música popular brasileira onde ele sempre achou engraçado a Carmem Miranda – Delfino fez trabalhos de escola em que, para ele, Carmem Miranda “era caribenha”! Ela tinha uma sonoridade caribenha interessante! Só que a sua referência musical mais elaborada é o João Donato.

Delfino acha que o movimento do Vento Forte foi muito importante na cidade de São Paulo. É necessário fazer um recorte nos movimentos sonoros – das bandas ao vivo, saindo daquele clima do “violão e voz”, e dos barzinhos da Vila Madalena – para o encontro. Na opinião de Cardia, é uma coisa meio híbrida porque se trata do encontro da música, da banda ao vivo, com a dança, e que teve consequências importantes em várias escolas de dança, onde eles ensaiavam durante a semana nas aulas, e depois iam dançar na sexta-feira, no Vento Forte. As escolas de dança ajudaram o movimento a fazer sucesso. Isso ainda sem falar no *Bar Avenida* ou do *Blén-Blén Club*.

Na opinião de Cardia como produtor, o sucesso da banda *Son Caribe* se deve à qualidade musical e à integração entre músicos de países diversos. Embora houvesse o baixista que era a figura central e que cantava muito bem em espanhol, Delfino acha que a grande diferença era a qualidade musical de cada um, e que trazia a experiência da sua origem. Isso reforça a importância desses movimentos de grupos de música de excelência. Não era “uma bandinha” qualquer... tinha ensaio, tinha trabalho. E as consequências em casas noturnas paulistanas foram derivações do que aconteceu no Vento Forte. Muitas dessas casas se montaram em cima de DJs com música eletrônica, sem som ao vivo. Só depois é que começaram a incluir bandas como *Pedro La Colina*, *Kaduna*, entre outras. São bandas que surgiram como consequência do *Vento Forte*.

A primeira festa feita no *Blén Blén* foi o *Son Caribe* que tocou. Esse foi o primeiro movimento social – sem o eixo do mundo dos grupos de dança – dos intelectuais orgânicos da cidade de São Paulo, e que contribuiu muito para o desenvolvimento da casa. Aí ele fez uma proposta para fazerem toda sexta-feira. Cardia se lembra que virou uma “coisa tão fora do normal”, que tinha músico que só vivia do cachet da sexta-feira! Quando começou, a partilha do dinheiro que entrava era de 50% a 50%. Depois que começou a dar certo, a negociação mudou...

Do ponto de vista de um produtor, a sonoridade da música cubana se aproxima muito com a levada do *samba*, da coisa da melodia, do *batuque*, eu não sei... do ritmo... Então, eu acho que isso também ajudou naquele movimento de abertura dos anos noventa. Se vivia a consequência de uma nova abertura – a partir de 1985 – em que todas as coisas estavam em uma fase de experimentação, de música ao vivo, de valorização dos músicos, e de valorização “*do encontro*”. Porque era um lugar de encontro, de namorar, de paquerar, e de se fazer amizades. Cardia tem amigos até hoje, “da noite”, que ele só encontrou “na noite”. Porque aquele era um movimento “*de encontro*”. Cardia acredita que o músico contribui para isso. A cena musical de bandas ao vivo era “*uma coisa de empatia*”, de “*alinhamento*”, de “*encontro*”. Tinha lá sua mesa de sinuca, com a questão do entretenimento... Não era só ir lá e tomar cerveja.

Bom, o surgimento do *Blén Blén* aconteceu por causa do fechamento do *Vento Forte*, e da necessidade, na época, de se encontrar um lugar que substituísse aquele espaço. Então o *Mistura* ficava no sábado e o *Son Caribe* na sexta-feira.

O que Cardia acha importante como produtor é pensar a questão da cultura como movimento, e a questão da *salsa* como movimento. Nunca está estático! Então, aquela banda tinha essa postura de diálogo intercultural inserido dentro dela mesma. E o diferencial da responsabilidade profissional de cada músico, a formação de cada um, foi um fator que agregou muito para a sonoridade da banda.

Cardia acredita que o *Blén Blén Club* foi uma casa que abriu portas para os profissionais da música ao vivo, e que o sucesso do empreendimento possibilitou o aparecimento de outros bares específicos: o *Rey Castro*, o *Azúcar*, o *Conexión Caribe*, entre outros espaços. Esse movimento começou em Pinheiros e no *Itaim Bibi*, e só depois é que foi parar na *Vila Madalena*. O *Blén Blén* movimentou um monte de jornais como *TV Cultura*, *Metrópolis*, *TV Gazeta*, *TV Globo*, entre outras coisas.

O Guga Stroetter também ajudou muito porque é uma figura conhecida na cidade, como músico e como produtor.

O *Son Caribe* teve uma projeção numa época muito importante na cidade de São Paulo porque conseguiu atrair um público diferenciado: o público das universidades e escolas, que compareciam e também ajudaram a divulgar, porque elas não tinham espaço. As outras casas recebiam shows brasileiros. Não era uma coisa específica para receber *salsa*.

A década de noventa foi um período de experimentação e de abertura política. Isso facilitou a se quebrar o estereótipo de que a *salsa* era brega. A abertura – e uma linguagem mais democrática – facilitaram o crescimento dessa música. Além disso, Caetano ajudou, Chico Buarque ajudou, Milton Nascimento ajudou... Tudo isso também facilitou “o encontro”, e a atitude de “ir para a rua”. Não havia violência! O recorte onde esse movimento acontecia era na classe média, com ingressos pagos, onde a classe média ia lá pagar. Não era um movimento da periferia.

Uma coisa importante de se colocar ao lado da música ao vivo, da escola de música e dos DJs, é a questão da comida. Esse era um aspecto que não era bom nem no Vento Forte – que só tinha cerveja – e nem no Blén Blén Club. Já o Bar Avenida tinha a preocupação da comida porque, além de casa de espetáculos com salão de baile, era também um restaurante. Nesse quarto tópico da comida o que aparecia era unicamente a tequila como elemento caribenho.

Na ditadura militar a relação comercial com Cuba era muito limitada. Só que depois, com a abertura, facilitou muito a vinda de músicos cubanos nos anos oitenta e noventa. Alguns músicos cubanos muito bons vieram como, por exemplo, o pianista Pepe Cisneiros, ou o saxofonista Felipe Lamoglia. Esses personagens ajudaram com “o charme” do músico cubano.

Não é só você juntar músicos. Precisa ter uma relação de saber como é que a cidade funciona. E o local também. Porque é que o Vento Forte deu certo? Porque a coisa “nasceu” de baixo para cima. Quando a coisa nasce de cima para baixo, se não tiver muito dinheiro, não vinga. Então, precisa ser uma coisa que nasceu num lugar pequeno, mas que tenha um movimento! Um movimento cultural que seja de valorizar os músicos. É preciso ver como os músicos pensam, como é a cena cultural de São Paulo hoje. O que roubou muito a cena também foi a questão da *bossa-nova*. A auto estima brasileira – no sentido de se sentir internacional – quem elevou foi a *bossa-nova*. Tudo bem que era uma classe média/alta. Aí depois veio

o *Tropicalismo*... Eu acho que ainda existe um ranço da *salsa* na cidade como uma coisa meio segmentada. Precisa existir um movimento. Só que precisa ser uma coisa que comece de baixo para cima. Tem que começar num lugar pequeno. Não pode ser um negócio que você já vai pensar, calcular... Músico custa dinheiro! É necessário se organizar as coisas acreditando. O músico também! Acreditando no que está fazendo. O músico precisa estar sempre renovando.

Bom, Delfino acha que deu uma visão a respeito da questão da música ao vivo, da questão da dança, da questão dos DJs, e da questão do encontro.

4.2.16 Hansen Ferrer

O que me trouxe ao Brasil foi meu pai, que já morava aqui há uns trinta anos. Cheguei aqui com dezenove anos, e o que me trouxe foi, em primeiro lugar a curiosidade: pela terra, pela música... Passa muita telenovela brasileira em Cuba, o que faz muito sucesso. Acho que aí começou uma proximidade do cubano com o brasileiro. E pelas telenovelas vem a música também! Muita música boa chega lá! Lá todo mundo conhece Chico, Caetano, Gil, Milton... toda essa velha guarda que ainda está ativa...

Existem elementos que conectam a música cubana com a música brasileira. A gente tem um trabalho aqui, com um dos projetos que eu estou envolvido – que se chama ‘Batanga & Cia’ – em que a nossa pesquisa é exatamente ver onde está isso. Obviamente que a África é o denominador comum, mas também a Europa, também a Espanha e Portugal, que tem muito a ver. No Batanga a gente faz um trabalho de juntar a música afro-cubana com a música afro-brasileira. Então, pelos tambores a gente consegue achar vários denominadores comuns. Tem alguns instrumentos que são muito parecidos, e um deles é a *cuíca*. Na seita cubana do ‘*abakuá*’, por exemplo, tem um instrumento bem parecido com a *cuíca*.

O meu primeiro show no Brasil aconteceu um mês depois de eu chegar aqui, com a banda do meu pai. Ele tinha uma banda e esse show foi no *Bourbon Street*, em São Paulo, com uma banda salseira, de música cubana. Muitas pessoas foram ver e me conheceram naquele primeiro show. Foi uma oportunidade que me abriu muitas portas. Então, eu comecei pela *salsa*, pela música cubana, que é o que eu mais gosto de fazer, e é a bandeira que eu decidi levantar e defender desde que eu cheguei aqui no Brasil.

Eu conheci um músico chamado Sérgio Lyra, que foi um dos músicos que me fez mergulhar nesse mundo do *jazz latino*. A gente fez uma troca durante mais de dez anos, e um trabalho muito bonito com a banda dele, a Lyra Latina. Depois ele fez vários projetos de *jazz latino*. Foi o cara com quem eu mais experimentei todas essas coisas e eu mais aprendi mais desse mundo do *jazz latino*, e todas essas coisas.

Eu tive também uma experiência muito legal – que foi onde eu te conheci – que foi tocando com Edwin Pitre. Tive muito prazer de tocar com você. Foi uma grande escola. Eu tinha uns dezenove ou vinte anos, e já estava tocando com grandes ‘monstros’ da música brasileira. Fazendo *latin jazz*, fazendo a música latina, fazendo esse elo, tentando entender onde estava esse elo.

Eu acho que o grupo *Irakêre* influenciou muito os músicos brasileiros, principalmente a galera do *jazz latino*. Aí já vem Gonzalo Rubalcaba, e a galera do *jazz latino* instrumental; tem os salseiros com a galera da *Fânia All Stars* que é *Willie Colón*, *Rubén Blades*, *Héctor Lavoe*, que são os mais salseiros. Eu percebo que foi a galera que começou entrando no Brasil. Quando eu cheguei aqui, a galera que fazia música latina aqui já conhecia todos esses caras. O próprio *Chucho Valdéz* com *Irakêre* já veio várias vezes. E aí tem grandes nomes: Célia Cruz, Oscar de León... A galera conhecia todos eles, sabe? Dos cubanos tem o *Beny Moré*, tem toda essa galera, *Trio Matamoros*... já era uma galera conhecida por aqui.

Eu vejo muito espaço para a música cubana no Brasil. Eu vejo muito potencial, e um mercado quase virgem. Não tem nenhum lugar que a gente vai tocar que tenha alguém que não goste do estilo. Essa Música latina, que muitos gostam, mas não tem o contato, eu vejo que ainda tem muito para acontecer, tem muito pra rodar, tem que ter muito mais banda, tem que ter muito mais músico fazendo. Eu vejo muito potencial e, comparado com quando eu cheguei, eu vejo que o mercado está ainda mais quente. Graças a Deus eu estou trabalhando com várias bandas, com vários projetos de música latina, e eu vejo que a galera que tem não tá dando conta de tanta demanda. Isso é bom! Estamos falando só da cidade de São Paulo. Então eu vejo muito potencial.

Sobre a música brasileira em Cuba, eu acho que Cuba está passando por um momento de ‘música urbana’: é o *reggaeton*, tem um outro gênero lá agora que se chama ‘*repato*’. Talvez seja um pouco complicado a música brasileira chegar lá, e ter algum espaço. Eu vejo mais complicado lá do que aqui: a música brasileira acontecer lá do que a música cubana aqui. Mas se alguém decidir investir nesse nicho por lá,

vai se dar muito bem porque não tem. Se alguém falar “olha, vou para Cuba três meses, e quero levar para lá música brasileira”, vai ter muita gente interessada, começando pelos músicos, e até a galera da rua mesmo. Se fizer todo dia uma roda de samba na calçada, aquilo “vai bombar”! O povo cubano, por esse lado, também é igual ao povo brasileiro: quando ele vê um negócio lá, “o bicho pegando”, como acontece com a música brasileira, ele vai se identificar muito e aquilo vai virar assim, uma ‘febre’. Isso aí eu aposto o que for, que vai acontecer!

O sistema de ensino de Cuba funciona assim. Lá você entra no conservatório com seis para sete anos. Com seis você faz um “vestibular”, ou um teste de aptidão durante uma semana, vai fazer vários testes. Depois, quando começar o curso escolar, se você for aprovado nesses testes de aptidão, você vai entrar no conservatório. Essa entrada é com sete anos. É para quais instrumentos? Piano, violino e violoncelo. A gente chama esses instrumentos de instrumentos de carreiras ‘*largas*’, que são as carreiras mais longas que existem. Os outros instrumentos você vai fazer os testes com oito anos, e vai entrar no conservatório só com nove anos, que a gente chama de carreiras curtas. Aí é percussão, instrumentos de sopro, instrumentos de cordas – que não seja violino ou violoncelo: violão, contrabaixo, etc. Esses outros instrumentos. É como se fosse um vestibular com seis anos que você tem que fazer!

Em todos os instrumentos você só vai estudar música erudita. São no mínimo onze anos – no caso de piano, violino e violoncelo, só de música erudita, para você se formar como um profissional. Depois desses onze anos você sai com um pré-universitário (o que se chama aqui de bacharelado). Nesse bacharelado você já sai como profissional, com o canudo de profissional, e é aí que você já pode ir pra rua para exercer a profissão. Antes você não pode. Se você não tem o canudo você não pode, mesmo que vá exercer a profissão na música popular. Muitos fazem o vestibular para entrar na faculdade só de música erudita. Você vai ficar mais cinco anos na faculdade.

A maioria já quer ir pra rua tocar, começar a trabalhar, ganhar dinheiro. Isso acontece com dezenove anos, que é quando você se forma. O que eu fiz: fiquei esse último ano me preparando para entrar no Instituto Superior de Arte que é a faculdade de lá. Só que aí veio o meu pai e falou “se você quiser conhecer o Brasil, tem que ser agora, porque se passar dos vinte e um anos você não consegue mais reconhecer a residência”. Como a faculdade dura cinco anos, não daria tempo. Eu iria terminar

a faculdade com vinte e quatro anos. Aí eu fiz todo ano de preparação, mas quando chegou o vestibular eu tive que decidir entre vir para o Brasil ou entrar na faculdade. Aí decidi vir para o Brasil.

Sim, o sistema é muito rígido, só música erudita, metodologia russa, muitos professores russos. É tudo muito rigoroso, muito sério. Se falar em Cuba que você é músico, você tem um respeito muito grande perante a sociedade porque já se sabe o que é a carreira de um músico. Em primeiro lugar você precisa decidir cedo o que você quer; segundo lugar você precisa abrir mão de toda a sua infância, porque você só vai estudar – sua infância e adolescência inteira; e em terceiro, o ensino é tão rigoroso, tão complexo e tão completo que lá, perante a sociedade, você é visto como um intelectual, ou como um cirurgião! Você é muito respeitado.

Eu acredito que a ditadura militar dificultou a entrada da *salsa* no Brasil. Até hoje, em muitos países, a *salsa* é vista como ‘bagunça’, baderna, festa... E realmente “é festa! Mas é uma festa organizada!” Talvez naquela época isso tenha “sido complicado” de se explicar. Me arrisco a dizer que sim, que tenha sido interpretada desse jeito, e tenham tentado cortar isso. Essa “invasão” de outras culturas, sendo que é muito próxima! Digamos que seja quase a mesma, né?

Em Cuba, com quatro ou cinco anos as famílias já ficam de olho, muito ligadas na educação musical dos filhos. Acho acontece a mesma coisa no esporte.

A família fica o tempo inteiro vendo se a criança tem aptidão para algum esporte que ela tenha afinidade. Daí a família vai atrás, e leva para essa escola de esportes, que também tem o mesmo rigor. Na música o rigor é muito grande.

Um dos primeiros músicos – se não foi o primeiro – a influenciar e ser influenciado pela música latina foi o João Donato. Ele tocou com a *Fânia* nos anos setenta, e também tocou trombone com Eddie Palmieri.

Esse negócio de misturar a música latina com a música brasileira, ele fez como ninguém. Eu acho que ele é o “pai” dessa junção. Eu não sei se teve alguém antes. Se teve, eu desconheço.

O João Donato influenciou muito o meu trabalho. Músicas como “A Rã” e “Amazonas”, a gente desenvolve e tenta achar o lado mais *jazz latino*, mais música latina com música brasileira. Então eu colocaria o João Donato como um dos nossos influenciadores. Também tem os outros grandes: Caetano, Chico, Gil, Milton... O lado melódico e harmônico com certeza influencia muito o meu trabalho, e os outros trabalhos que faço parte também.

O lado da percussão baiana é outra coisa que influencia muito o meu trabalho. Os baianos são um polo rítmico muito forte, e é o que carrega essa percussão afro-brasileira. Está tudo nas costas deles!

A *salsa* é uma música “da rua”!! Ela não é de teatro, não é de concerto... Até pode ser, mas é uma coisa que vem “da rua”. Quando você procura show do *Irakê* nos anos setenta, era “na rua”! Todo mundo dançando, sem se preocupar em qual é o passo certo, dançar somente em casal... Aí você vê a conexão direta da música com o público: não tem intermediários, não tem burocracia. Isso é uma coisa que eu vejo há muitos anos acontecer no Brasil.

Então assim, um dos meus sonhos, um dos meus projetos, é levar a *salsa* “pra quebrada”, é levar a *salsa* para lugares onde as pessoas não têm acesso a pagar uma aula para então depois poder ir ao show. Então eu quero trazer mais esse lance de que *salsa* não tem burocracia: você dança do jeito que você quiser, você curte o show do jeito que você quer... A *salsa* tem a ver com interação com o público e a banda. Tem muito a ver com isso. E eu estou nesse momento de querer levar a *salsa* para lugares que a galera não conhece, ou que tenham uma ideia diferente do que é *salsa*, que não é a verdadeira.

5 CAPÍTULO IV - OBSERVANDO E APRENDENDO COM OS MESTRES...

Análises de repertórios (salsa e jazz latino)

5.1 “Nasci Para Bailar” – Cha-Cha-Chá (Análise Formal)

João Donato (Brasil)

FIGURA 94 - FOTO JOÃO DONATO



Fonte: acervo pessoal



João Donato - Piano
 Robertinho Silva - Bateria
 Luiz Alves - Contrabaixo acústico
 Ricardo Pontes – Saxofone

João Donato foi um dos músicos brasileiros que mais experimentaram da mistura entre a música popular brasileira com a música latina, em particular a *salsa* e o *jazz latino*. Dentro da obra do compositor, “*Nasci Para Bailar*” talvez seja um dos exemplos mais significativos dessas experimentações: ela contém as inflexões, o fraseado e as características sonoras típicas da *bossa nova* e da *mpb*, além do fato de ser cantada em português. Ao mesmo tempo, não deixa de ser um típico *cha-cha-chá* afro-cubano, em que Donato explora a linguagem sonora latina com seus *montunos* e seções de perguntas e respostas;

– *Introdução* – do 00:00min. até o 00:15min., oito compassos em 4/4 fazendo a abertura da música em formato de *montuno*, característica típica de *cha-cha-chá*;

– *Apresentação do tema* – em vinte compassos de 4/4, do 00:16min ao 00:54min., de forma instrumental com o tema apresentado pelo piano, mas já com a participação do público no jogo de perguntas e respostas sobre o refrão “*Porque nasci, nasci para bailar*”;

– *Refrão* – agora sim, apresentação formal do refrão em oito compassos de 4/4 onde Donato faz a pergunta “*Porque nasci*”, e o público responde “*Nasci para bailar*”. Essa seção vai do 00:54min. ao 01:10min;

– *Improvisação* – por dezesseis compassos – do 01:10min. ao 01:40min. – acontece uma seção de improvisação do piano, dentro da linguagem latina da *salsa* e do *jazz latino*;

– *Refrão* – por uma seção de mais oito compassos em 4/4 – do 01:40min. ao 01:56min. – volta o refrão de perguntas e respostas entre a voz solista cantada e o público;

– *Montuno* – do 01:56min. ao 02:12min. acontece um *montuno* de piano característico da *salsa* e do *jazz latino*, em que o pianista realiza – durante oito compassos de 4/4 – uma figuração em acordes descendentes com a mão direita que salientam a progressão harmônica sobre o ritmo de *cha-cha-chá*;

– *Improvisação* – do 02:12 ao 02:26 acontecem mais oito compassos de *improvisação* de piano;

– *Refrão* – do 02:26min. ao 02:42min acontece mais uma vez o refrão em oito compassos de perguntas e respostas entre solista e coro (público). Dessa vez o saxofone passa a fazer algumas pequenas interjeições por cima do refrão;

– *Solo de saxofone* – do 02:42min. ao 03:14min. acontecem dezesseis compassos com *solo de saxofone* alto sobre a harmonia do refrão.

– *Refrão* – a partir do 03:14min. ao 03:28min. o solista de saxofone chama novamente o *refrão* de perguntas e respostas entre voz solista e coro (público);

– *Mudança de solista* – aproximadamente do 03:28min. ao 03:36min. o líder da banda apresenta o próximo solista;

– *Solo de baixo* – do 03:36min. Ao 03:52min. acontece um pequeno solo de baixo que se encerra com uma breve passagem de oito compassos pelo *refrão*, que vai do 03:53min. ao 04:06min.;

– *Mudança de solista* – aproximadamente do 04:06min. ao 04:12min. o líder da banda apresenta o próximo solista, que é a bateria;

– *Solo de bateria* – do 04:12min. ao 05:00min., e novamente aparece o refrão de perguntas e respostas.

– *Refrão* – pela última vez aparece o refrão em quatro compassos, seção que vai do 05:00min ao 05:016min., e encerra a música com uma finalização tradicional de *cha-cha-chá* com figura rítmica conclusiva formada por duas colcheias e uma semínima.

5.2 “Dile A Catalina” – Son – Arsênio Rodríguez (Cuba)

5.2.1 ANÁLISE ESTRUTURAL – LINHA DO TEMPO (SON)

Baseado no *Latin Real Book*, conforme tocado pela *Orquestra Irakere*

Exemplo 2:

Intro A+B C D E F G H I J K L

1 11 35 43 67 99 119 135 161 173 214 235 246



Dile a Catalina Catalina (Arsenio Rodríguez)

Existem versões em que a música inicia com uma longa introdução de piano *Ad Libitum*, mas não é o caso da versão aqui analisada.

INTRODUÇÃO – 4 compassos de piano + 4 compassos de convenção/banda + 2 compassos de escala ascendente em terças.

Seção A

(Letra S 8 compassos)

REFRÃO de 4 compassos de coro que se alternam com mais 4 compassos de solo de trompete – repete tudo 3 vezes. Na terceira volta, acontece uma frase (primeira letra) que conduz novamente ao S, utilizando a escala ascendente em terças.

Seção B (16 compassos)

A seção B é a repetição de toda a seção A com a segunda letra.

REFRÃO de 4 compassos de coro que se alterna com mais 4 compassos de solo de trompete – repete tudo 3 vezes. Na seção B, a segunda letra conduz à seção C instrumental, utilizando a escala ascendente em terças.

Seção C (8 compassos)

Ponte instrumental – os dois últimos compassos são formados pela mesma escala ascendente, agora em tríades.

Seção D (24 compassos)

REFRÃO de 4 compassos de coro com a harmonia um pouco alterada e que se alterna com mais 4 compassos de cantor solista improvisando (sonero). Repete tudo 3 vezes.

Seção E (32 compassos)

4 compassos de naipe de trompetes (pergunta dentro da progressão harmônica do son) + 4 compassos de trompete solista (resposta com antecipações e harmonias alteradas); mais 8 compassos com a mesma estrutura, dessa vez com trompete solista na harmonia do *son*.

Ritornelo e repete toda a seção E.

Final da seção E com frase ascendente.

Seção F (20 compassos)

1 compasso de REFRÃO com coro *a capella*

2 compassos com banda

1 compasso de coro e solista

8 compassos Solo de canto com acompanhamento de coro

8 compassos Solo de canto com acompanhamento de coro e baixo grave

Seção G (16 compassos)

2 compassos instrumentais com naipe de trompetes – igual início da seção E

12 compassos que se alternam entre coro e naipe de trompetes

Na última volta (terceira casa), ponte de 2 compassos que conduz à seção F

Seção H (26 compassos)

Solo de guitarra em harmonia do *son*

Seção I (12 compassos)

4 compassos em harmonia de son com coro – repete 3 vezes

Funciona como ponte para a seção J

Seção J (40 compassos)

Solo de piano em harmonia de *son* – finaliza com escala ascendente simples

Seção K (20 compassos)

1 compasso REFRÃO – coro *a capella* + 3 compassos – chamada de baixo

16 compassos coro + solo de trompete

4 compassos coro + solo de trompete AGUDO

5.2.2 Análise harmônica funcional

Intro A+B C D E F G H I J K L

 1 11 35 43 67 99 119 135 161 173 214 235 246

*Dile a Catalina Catalina*

PROGRESSÃO DE SON / PUNTO GUAJIRO (Tom Maior)

Intro 10 compassos A+B

 Tônica / Subdominante / Dominante / Subdominante / Tônica – 2 vezes

Progressão por grau conjunto a partir da Subdominante relativa

Figura simétrica e cromatismo que conduz à dominante

Escala ascendente Dominante / Tônica

A+B 24 compassos C

 Progressão de *Son / Punto Guajiro* (3 vezes)

Tônica anti-relativa, tônica relativa

Escala ascendente Dominante / Tônica

C 8 compassos D

 Progressão diatônica descendente da Subdominante para a Tônica

Progressão II – V7 em direção à Tônica relativa, que por sua vez funciona como II – V7 da Dominante da Dominante

Progressão diatônica descendente da Subdominante para a Tônica

Escala ascendente Dominante / Tônica – em Tríades

D 24 compassos E

Tônica / Subdominante / Dominante da Dominante da Tônica relativa

Dominante da dominante que reconduz para a Tônica

Progressão de *Son / Punto Guajiro* (repete tudo 3 vezes)

E 32 compassos F

Progressão de *Son / Punto Guajiro*

Naípe de metais em movimentação diatônica e cromática, em primeira inversão

Progressão por tons inteiros

Progressão de Dominantes que conduz à Dominante substituta da Dominante

Progressão de *Son / Punto Guajiro*

Finalização em escala simples ascendente que conclui em Tônica

F 20 compassos G

Coro *a capella* 1 compasso

Progressão de *Son / Punto Guajiro*

G 16 compassos H

Coro e naípe de metais em progressão de *Son / Punto Guajiro*

H 26 compassos I

Solo de guitarra em progressão de *Son / Punto Guajiro*

I 12 compassos J

Coro em progressão de *Son / Punto Guajiro*

J 40 compassos K

Solo de piano em progressão de *Son / Punto Guajiro*

Finalização em escala simples ascendente que conclui em Tônica

K 20 compassos L

Coro *a capella* 1 compasso

Coro, naipe de metais e base harmônica em progressão de *Son / Punto Guajiro*

L 12 compassos Fim

Coro refrão em progressão de *Son / Punto Guajiro*

Progressão por grau conjunto a partir da Subdominante relativa

Figura simétrica e cromatismo que conduz à dominante

Escala ascendente Dominante / Tônica em tetracordes

5.3 “FROM WITHIN” – JAZZ LATINO (análise formal) – MICHEL CAMILO (REPÚBLICA DOMINICANA)



Michel Camilo Trio

Michel Camilo, piano; Anthony Jackson – baixo; Horácio “El Negro” Hernandez – bateria

– Introdução – 00:00min. até 00:30min. – piano solo – improvisação em atmosfera intimista, lírica, introspectiva, em andamento lento, sobre a harmonia da progressão do tema (tonal);

– Apresentação do tema – em compasso 4/4 – a partir do 00:33min. até o 01:31min.; O piano faz a exposição da melodia harmonizada; o baixo marca as funções harmônicas fundamentais, e complementa a melodia do piano com frases em contraponto; a bateria enfatiza todas as acentuações importantes da melodia com marcações nos pratos suspensos em dinâmica suave, leve, e crescente, preparando a exposição do refrão;

– Refrão – a partir do 01:32min. até o 01:40min., sobre cadência em modo *frígio*;

– Primeiro chorus de solo de piano – de 01:42min. ao 02:37min. sobre a mesma harmonia tonal da progressão utilizada na introdução;

– Refrão – a partir do 02:38min. ao 02:46min;

– *Despelote* de piano (sobre improviso de *percussão/timbales/bateria*) com marcação em *rumba clave* 3X2 – do 02:46min. ao 03:03 min;

– Do 03:03min. ao 04:29min, improvisação solo de piano sobre uma marcação em *rumba clave* (no *cowbell de pedal* na bateria), com *licks* e fraseados típicos do *bebop*, do *bebop* e do *blues*, todo estruturado sobre a mesma progressão harmônica em

cadência *frígia* utilizada no refrão. O baixo faz o *tumbao* de forma bastante livre, “quebrada”, cheio de antecipações e improvisações espontâneas, mas contribuindo de forma significativa, e dando todo o suporte rítmico/harmônico necessário para o solista poder expor suas ideias e desenvolver seu improviso;

– Refrão – a partir do 04:30min. ao 04:37min;

– Convenção rítmico/melódica do 04:38min. ao 04:54min, com baixo e piano tocando em uníssono, em oitavas, e com a percussão fazendo a marcação rítmica, reforçando as acentuações, e imitando as frases da linha melódica nos tambores da bateria;

– Solo de bateria sobre um *vamp* rítmico – do 04:54min. ao 05:02min;

– A partir do 05:03min. ao 05:34min, solo cordal, melódico e rítmico de baixo com intervenções rítmicas de piano e bateria;

– Do 05:35min. ao 05:43min, pequena seção de perguntas e respostas entre piano e bateria, improvisando sobre a harmonia básica do refrão;

– Refrão “quebrado” em *despelote* – a partir do 05:43min. ao 06:31min, sendo todo sobreposto por um solo de bateria;

– Refrão – a partir do 06:32min. ao 06:40min;

– Do 06:40 ao 07:03min, ocorre uma re-exposição do tema lírico apresentado na introdução, que revive a mesma atmosfera serena e intimista do começo da obra, mas que logo retorna ao calor e a intensidade explosiva do refrão em cadência *frígia*;

– Refrão final em caráter conclusivo da obra – do 07:04min ao 07:29min.

FIGURA 95 - FOTO MICHEL CAMILO



Fonte: arquivo pessoal

5.4 “TIEMBLA LA TIERRA” – RUMBA GUAGUANCÓ (ANÁLISE DESCRITIVA) LOS PAPINES (CUBA)



Los Papines

Exemplo de uma *rumba guaguancó* tocada, cantada e dançada pelo grupo *Los Papines*, de Santiago de Cuba.

O timbaleiro faz uma breve introdução na *clave* e no *cha cha bell* dos *timbales*, em uma espécie de “convocação” para os outros integrantes do grupo, chamando-os para participar da execução musical que se aproxima. Os congueiros respondem em uma frase em uníssono e, prontamente, dão início a uma típica *rumba guaguancó*. Fica estabelecido, então, o padrão rítmico que será mantido ao longo de toda a *performance*, sendo que a *rumba clave* passa a ser marcada, a *conga* principal parte para o *baqueteo* tradicional do gênero e a figuração de *cowbell* é mantida pela mão do timbaleiro. Enquanto isso – desde o princípio – os dois congueiros solistas já iniciam suas frases improvisadas sobre o ostinato rítmico.

Depois de firmemente estabelecido todo o material sonoro que será desenvolvido ao longo da execução, o cantor solista expõe uma primeira frase vocal, apresentando uma ideia. Segue uma breve interjeição instrumental que prepara uma primeira resposta do coro em bloco harmônico de terças maiores. Na sequência, a cantora congueira assume a voz principal e faz sua exposição com vocábulos que insinuam algum dialeto africano. O ritmo se mantém com algumas inflexões dos solistas de conga. O coro continua a fazer interjeições harmônicas ritmicamente muito precisas e em movimento paralelo de terças maiores. Um dos solistas de *conga* apresenta frases mais contundentes e agudas. O coro apresenta uma estrofe com repetição e, novamente, em intervalos harmônicos de terças paralelas, dizendo: “*A casa de Pancho voy, que já se formo rumbô, A casa de Pancho voy, que já se formo rumbô*”. O solista de *conga* passa a fazer interjeições mais significativas, a que o coro responde prontamente, sempre em homofonia e em movimentação harmônica paralela. A cantora solista volta a apresentar nova frase musical, a que o congueiro

solista replica com frases contrapontísticas. O outro cantor solista, agora em segundo plano, completa a harmonia com intervalos agudos de sexta maior acima da melodia.

As interjeições do coro não têm afinação absolutamente precisa, mas esse não é o propósito da execução. A precisão rítmica é o aspecto mais significativo. A convenção rítmica apresentada logo no início é repetida. Logo após isso, a cantora assume o papel de solista principal e se inicia uma seção de responsório entre a solista improvisadora e o coro, respondendo o refrão: “*Tiembla la Tierra, Tiembla*”. Depois de alguns compassos, o coro muda a letra do refrão para “*Ah, ah, ah, ah*”. Por volta do minuto 3:36, que é aproximadamente a metade da apresentação, o terceiro congueiro faz uma interjeição rítmica como que preparando o que vem a seguir. Ele se levanta e passa a dançar de forma frenética e vigorosa, o que é tradicional na *rumba*. Durante a dança, a cantora continua a sustentar o responsório totalmente improvisado entre solista e coro. O bailador permanece fazendo movimentações frenéticas e sensuais, estimulado pelo ritmo contagiante da *rumba*. Os gestos do dançarino vão se expandindo e se tornando cada vez mais acrobáticos, sempre com movimentos sensuais. Já se aproximando do final da *rumba*, o dançarino se despede e volta para a sua *conga*, onde passa a fazer frases solistas de maneira mais agressiva. A *rumba* termina com a mesma convenção rítmica apresentada logo no início e no meio da música, finalizando com a palavra “*Tiembla*”, proferida pela cantora.

FIGURA 96 - LA RUMBA GUAGUANCÓ DE SANTIAGO DE CUBA



Foto: arquivo pessoal

5.5 “MORNING” – JAZZ LATINO (ANÁLISE FORMAL) – CLARE FISCHER (ESTADOS UNIDOS)



A versão mais significativa da música não menciona o nome dos integrantes da banda, apenas Clare Fischer no piano elétrico

O legendário maestro e pianista norte-americano Douglas Clare Fischer foi também um influente compositor e arranjador que viveu entre 1928 e 2012, e que deu uma contribuição bastante significativa para diversas áreas da música em que atuou, principalmente no jazz latino. Influenciado desde a juventude pela música de compositores consagrados como Heitor Villa Lobos, Claude Debussy, Maurice Ravel e Johan Sebastian Bach, Fischer estudou jazz e piano erudito no Conservatório de Música de Michigan. (BURTON, Gary. e GRAVES, Kirk. “*The Music of Clare Fischer*” 2003)

Entre uma série de artistas renomados com os quais trabalhou como pianista e arranjador, devem ser destacados Cal Tjader, Dizzy Gillespie e Donald Byrd; e entre as grandes estrelas internacionais com as quais Fischer realizou colaborações relevantes esporadicamente estão Prince, Paul McCartney, Michael Jackson, João Gilberto e Antonio Carlos Jobim.

Clare Fischer desenvolveu um estilo muito pessoal de tocar piano e fazer seus arranjos, misturando *salsa* com *jazz*, *bossa nova* e música erudita. Tendo sido nomeado pela revista *Down Beat* como “melhor instrumentista de jazz”, o maestro recebeu quatro indicações ao prêmio mais conceituado no campo musical, que é o *Grammy Awards*, tendo sido vencedor em duas ocasiões. (GRAVES, Kirk “*Clare Fischer: A Bio-Bibliography*”, 1997).

A composição “*Morning*” é um dos temas mais tocados e celebrados – dentro do universo do *jazz latino* – por diversos instrumentistas ao redor do planeta. Já foi gravado por inúmeros artistas como Sérgio Mendes, Cal Tjader, José José (sob o título “*Una Mañana*”), Poncho Sanchez, Donald Byrd, Tito Puente, Dianne Reeves, o próprio Clare Fischer, entre muitos outros.

A versão mais tocada – e aqui apresentada, contando com o maestro Fischer ao piano elétrico – deve ser uma gravação bastante antiga, realizada em uma época em que os recursos para o registro visual e fonográfico ainda deviam ser bastante precários. Não foram fornecidos créditos aos músicos participantes da gravação que apresenta a seguinte forma:

– INTRODUÇÃO – A versão de Clare Fischer não tem introdução. O tema apresentado pelo piano elétrico já entre direto na melodia principal.

– APRESENTAÇÃO DO TEMA – em um formato tradicional A A' B A, a exposição da seção A, apresentada pelo piano, acontece do 00:00min. ao 00:18min; a repetição da seção A' – que acontece na oitava de acima do piano – vai do 00:19min ao 00:36min; na sequência, aparece a seção B no 00:37min. e vai até o 00:53min; concluindo a exposição da seção B, aparece novamente a seção A, que vai do 00:54min até o 01:11min. É importante frisar que cada uma dessas seções possui oito compassos e, por isso, o tema completo é apresentado em uma exposição de trinta e dois compassos.

– SOLO 1/piano – construído sobre a estrutura/harmonia do tema A A' B A, o primeiro chorus de piano acontece a partir do 01:12min, e vai até o 02:22min. As duas primeiras sessões em A e A' são totalmente concebidas com improvisação cordal¹¹², e dentro da tonalidade. A partir do 01:47min. entra a seção B, sendo que durante os primeiros quatro compassos a improvisação cordal se mantém, mas começam a aparecer alguns atonalismos; a partir do quinto compasso da sessão B – que acontece por volta do 01:56min. – a improvisação passa a ser mais melódica, e fazendo uso de recursos harmônicos como poli-tonalidades, atonalidades, cromatismos, e tríades de estrutura superior. Esse tipo de fraseado – agitado, denso, melódico e poli-tonal – permanece durante toda a re-exposição da seção A que vai do 02:04min ao 02:21min., aproximadamente.

– SOLO 2 / piano – o segundo chorus de piano vai do 02:22min. ao 03:30min. onde Clare Fisher continua a desenvolver suas idéias alternando a improvisação cordal em A e A' – que vai do 02:22min. até o 02:56min – com improvisação melódica a partir do 02:57min até o final do chorus de piano no 03:30min. São utilizados vários tipos de recursos como atonalidades, tríades de estrutura superior, politonalidades, e fraseados exóticos nas seções B e reexposição do tema A.

¹¹² Improvisação sobre *tríades* e acordes homofônicos.

– REEXPOSIÇÃO DO TEMA – a partir do 03:30min o tema é reexposto, sendo que a partir do 04:06min., onde entra a seção B, a linha melódica é enfatizada sendo apresentada oitava acima com marcação acentuada. Depois da volta do último A – que vai do 04:24min ao 04:40min. – do 04:41min. até o final no 05:36min passa a acontecer um VAMP circular sobre a harmonia da seção A.

A música finaliza com uma breve coda que vai do 05:37min ao 05:54min.

5.6 “ALMENDRA” (DANZÓN) – ABELARDO VALDÉS

Influência da música de tradição ocidental europeia

5.6.1 Análise estrutural



Abelardo Valdés

O *danzón* é uma forma de música e dança desenvolvida em Cuba no final do século XIX. É um complexo genérico derivado de danças campesinas e de danças da corte europeia. O grupo instrumental que geralmente interpreta esse gênero é conhecido como *charanga*, sendo que a formação orquestral é constituída por cordas, flautas e seção rítmica.

Composto em 1938 por Abelardito Valdés¹¹³ – filho de Abelardo Valdés – *Almendra* é um *danzón* sem nenhuma semelhança com os então existentes, que revolucionou o mundo do *danzón* em nível mundial. A obra se popularizou internacionalmente e recebeu gravações de inúmeros intérpretes.

Almendra – Abelardo Valdés

Versão apresentada no *Latin Real Book*

¹¹³ Disponível em: <https://www.vintagemusic.fm/es/artist/abelardito-valdes/>
Segundo a nota apresentada no site Vintage Music FM, *Almendra* é uma composição de Abelardito Valdés, e não do seu pai, Abelardo, como descrito no *Latin Real Book*.

Seção A – 8 compassos com repetição	(16)
Seção B – 8 compassos com repetição	(16)
Seção C – 16 compassos	(16)
Seção D – 12 compassos	(12)
Seção E – 8 compassos	(8)
Seção F (repetição de A)	(16)
Seção G – (solista repete frases de 4 compassos <i>ad libitum</i>)	
Seção H – ponte de 12 compassos (ponte)	(12)
Repete da capo à coda	
Seção A – 8 compassos com repetição	(16)
Seção H – solo VAMP (frases de 4 compassos <i>ad libitum</i>)	
Seção I – coda de 8 compassos	(8)
TOTAL	108 compassos mensurados + X compassos de improvisação

ALMENDRA – Abelardo Valdés

ANÁLISE ESTRUTURAL – LINHA DO TEMPO

A	B	C	D	E	F	G	H	I
1	17	34	50	62	70	87	95	140 148



Curso de Danzón Cubano – Demo – Danzón Almendra

De acordo com o *Latin Real Book* (1997), tocado pela Orquestra Aragón:

Seção A – (16 compassos) Sol Maior

Anacruse – 8 compassos com repetição (primeira casa)

Seção B – (16 compassos) Sol Maior

Anacruse (segunda casa)

8 compassos (primeira casa), repetição,

Repete 4 primeiros compassos e pula para segunda casa (4 compassos em *sexta napolitana*)

VOLTA Seção A – (16 compassos) Sol Maior

Anacruse – 8 compassos com repetição (primeira casa)

Pula para seção C

Seção C – (16 compassos) Sol Maior

Dois segmentos de 8 compassos, sendo que os 4 primeiros de cada segmento se repetem. O segundo segmento direciona para a Seção D.

Seção D – (12 compassos sem repetição) Sol Menor

Seção E – (8 compassos com anacruse volta Seção A, em Sol Maior)

Seção F é igual à Seção A – (16 compassos) Sol Maior

Segunda casa faz a preparação para o trio

Seção G – trio (*CHA CHA CHA*)

(4 compassos que se repetem de acordo com o solista)

Seção H – (*MONTUNO* – 12 compassos sem repetição em que a anacruse prepara o retorno da seção de improviso para o solista seguinte)

Volta para seção G e repete

A repetição para a seção G e H é livre, de acordo com o número de solistas.

Seção I – anacruse para 8 compassos de Coda

5.6.2 Análise Descritiva - Sol Maior – G – tonalidade central

Chama a atenção a alternância entre a tonalidade maior e menor. Utilização de harmonias sobre o segundo e o sexto graus abaixados (conhecidos como *sexta napolitana* na música de escola, ou *dominantes substitutas*, na música popular).

Seção A

Tônica – Dominante

Dominante – Tônica, tônica relativa, dominante da dominante, dominante

REPETE seção A

Seção B

Tônica, progressão sub-dominante/dominante, tônica

Dominante da tônica relativa, tônica relativa

Dominante da dominante, dominante

REPETE seção B

Na segunda casa

Sexta Napolitana (Eb), tônica com baixo em D (segunda inversão)

Sub-dominante, dominante, tônica

Seção C

Tônica, dominante da sub-dominante relativa, dominante, tônica

Dominante, tônica

Tônica, dominante da sub-dominante relativa, dominante, tônica

Dominante, tônica (as funções se repetem)

Sexta napolitana (Eb) (dominante substituta)

Tônica

Seção C'

Tônica menor (Gm), dominante, tônica menor (Gm), dominante, dominante da sub-dominante, sub-dominante menor, tônica, dominante

Tônica menor, sub-dominante meio-diminuta, dominante, tônica menor, dominante

Seção D

Progressão de tônica/dominante

Tônica, dominante da dominante substituta, dominante substituta (que é a *sexta Napolitana*), dominante, tônica menor, dominante

Seção E

REPETE Seção A

Seção F

Ostinato entre tônica e dominante

Seção G (ponte)

Ostinato entre tônica e dominante

Seção I – CODA

Ostinato entre tônica e dominante Tônica

5.6.3 Análise Harmônica Funcional

A	B	C	D	E	F	G	H	I
1	17	34	50	62	70	87	95	140 148

Curso de *Danzón Cubano* – Demo – *Danzón Almendra*

MODO MAIOR (Sol Maior)

A _____ B

Tônica / Dominante / Dominante

Tônica / Tônica relativa / Dominante da dominante / Dominante

B _____ C

Tônica

Progressão II – V7 / II – V7

Tônica

Dominante da tônica relativa

Dominante da dominante

Tônica

Progressão II – V7 / II – V7

Tônica

Dominante alterada da dominante (Eb)

Tônica em segunda inversão

Progressão II – V7

Tônica / Dominante

REPETE

A _____ B

Tônica / Dominante / Dominante

Tônica / Tônica relativa / Dominante da dominante / Dominante

C _____ D

Tônica

Dominante da Subdominante relativa

Subdominante relativa

Dominante

Tônica / Dominante / Tônica / Dominante

Tônica

Dominante da Subdominante relativa

Subdominante relativa

Dominante

Tônica / Dominante alterada da dominante (Eb)

Tônica

MODO MENOR (Sol Menor)

D _____ E

Tônica / Dominante

Tônica / Dominante

Dominante da Subdominante (G7)

Subdominante (Cm7)

Tônica / Dominante

Tônica

Progressão Ildim – V7 / Tônica

Dominante

Tônica / Dominante / Tônica / Dominante

Tônica / Dominante da dominante substituta (Eb)

Dominante substituta (Ab)

Dominante (D7)

Tônica / Dominante

MODO MAIOR (Sol Maior)

F ___ G = A ___ B

A _____ B

Tônica / Dominante / Dominante

Tônica / Tônica relativa / Dominante da dominante / Dominante

VAMP sobre a dominante (*ad libitum*)

G _____ H

Progressão II – V7 (Am7 D7)

MAMBO

H _____ S

Repetições de acordo com o número de solistas

Progressão II – V7 (Am7 D7)

I _____ ao Fim

Progressão II – V7 (Am7 D7)

Tônica Sol Maior

Almendra: seção áurea (0,618)

De acordo com a definição do musicólogo britânico Roy Howat em *Debussy in Proportions: A Musical Analysis* (1983, p.2): “Seção áurea é a maneira de dividir um dado comprimento em dois de modo que a razão da porção mais curta em relação à mais longa iguale a razão da porção mais longa em relação ao comprimento total”. A partir desse conceito, a seção áurea pode ser encontrada multiplicando-se um dado comprimento por 0,618. A principal característica da seção áurea é o aparecimento de um elemento composicional significativo na obra (HOWAT, 1983 *apud* PINHEIRO, 2001).

O *danzón* é um gênero musical que, na sua origem, assimilou elementos da *contradanza* francesa (RODRIGUEZ, 1992). Assim, a estrutura composicional utilizada na elaboração do *danzón Almendra* apresenta, em sua forma, elementos característicos da música tradicional europeia. Por essa razão, é de se supor que o compositor cubano Abelardo Valdés tenha recebido influências da escola francesa de composição. Partindo desse princípio, o conceito de proporções definido por Roy Howat em sua análise da música de Debussy é perfeitamente aplicável ao *danzón Almendra*.

Em um baile de *salsa*, a duração de cada música depende do número de solistas improvisadores. Essa é a variável que pode aumentar a extensão da música

e, conseqüentemente, alterar a localização da seção áurea em cada obra específica. No entanto, na versão do *Latin Real Book / Orquestra Aragón*, aqui apresentada – 148 compassos fixos – ao se multiplicar esse número por 0,618, o resultado indica exatamente o momento da composição onde acontece o trio do *danzón* e que, no caso, é um típico exemplo de seção áurea. Na estrutura desse gênero musical, esse foi o trecho que deu origem ao *cha-cha-chá* nos anos de 1930. Esse fato constitui um evento importante e significativo na estrutura formal do *danzón*, e que comprova a existência de uma *seção áurea* e de um nítido pensamento composicional europeu nessa obra de um compositor cubano¹¹⁴.

5.7 OYE COMO VÁ" – CHÁ-CHÁ-CHÁ (ANÁLISE FORMAL) - TITO PUENTE (PORTO RICO)



Oye Como Va – Tito Puente

Tito Puente foi um grande músico porto-riquenho, pioneiro na fusão do *jazz* com a música latina – *salsa* e *jazz latino* – e a música erudita de concerto. Formado pela célebre *Julliard School of Music*, em Nova Iorque, Puente fez carreira como arranjador e percussionista de *big-bands* – timbaleiro e vibrafonista. Fundou sua própria banda em 1948 e realizou mais de 100 gravações de grande prestígio. As premiadas canções “*Oye Como Vá*” e “*Ran-Kan-Kan*” foram seus dois maiores sucessos como compositor. Grandes intérpretes de renome internacional como, por exemplo, o percussionista Chano Pozo, o guitarrista Carlos Santana e o vibrafonista Cal Tjader sofreram influência direta de sua música. Puente foi um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento de gêneros como a *salsa* e o *mambo*, bem como pela introdução de instrumentos latinos no âmbito do *jazz*.

Ao longo de sua carreira, Tito Puente recebeu inúmeros prêmios importantes, entre eles uma estrela na calçada da fama de *Hollywood*, o *National Medal of Arts* (1993), foi incluído no Hall da Fama da Música Latina (1994), e foi vencedor do *Grammy Awards* em cinco edições do prêmio.

¹¹⁴ PINHEIRO, 2001

A composição “*Oye Como Vá*” aqui analisada apresenta a seguinte estrutura:

– Introdução – a música é toda composta dentro de uma fórmula de compasso quaternário (quatro por quatro), em andamento moderado (bailável). Do 00:00min ao 00:14 acontecem os oito primeiros compassos introdutórios com um ostinato rítmico marcante, e que se mantém como um pedal repetitivo – quase hipnótico – por toda a música. Essa primeira etapa transmite a sensação de ser mais “vazia” porque ainda não contém toda a instrumentação que fará o acompanhamento ao longo de toda a música. Do 00:15min até o 00:22min., por apenas quatro compassos, entra o naipe completo de instrumentos acompanhadores o que, agora sim, com o naipe completo, faz parecer que a música está mais “cheia”. Do 00:23min ao 00:37min. entra a flauta pícollo fazendo a melodia principal durante oito compassos.

– Convenção rítmica – do 00:38min. ao 00:45min. acontece uma convenção rítmica marcante de quatro compassos, realizada em uníssono por todos os integrantes da banda, e que vai se repetir outras vezes ao longo da música, inclusive em seu encerramento. Todo esse trecho instrumental inicial até aqui pode ser considerado como a introdução da obra.

– Refrão cantado – nos oito compassos seguintes – que vão do 00:46min. ao 01:01min – acontece o refrão da música cantado por um coro de vozes masculinas, em uníssono, com o conhecido texto “*Oye Como Vá, mi ritmo, bueno pá gozá, mulata*”, e que se repete por duas vezes.

– Ponte 1 – do 01:01min. ao 01:06min acontece a primeira ponte, formada apenas pela primeira parte da convenção rítmica já apresentada anteriormente no 00:38min. – agora somente com os dois primeiros compassos de quatro por quatro.

– Montuno 1 – do 01:06min. ao 01:20min acontece a primeira parte do montuno 1 realizado por saxofones. A partir do 01:21min. até o 01:36min. em outros oito compassos acontece a segunda parte do Montuno 1, que se repete com saxofones, mas agora com o acréscimo de uma segunda voz de trombones e interjeições vocais. A terceira e última parte do montuno 1 acontece do 01:37min. ao 01:52min. em mais oito compassos se repetem com saxofones e trombones, mas agora acrescida de novos elementos melódicos realizados pelo trompete e pela flauta pícollo.

– Convenção rítmica (dois compassos) – do 01:52min. ao 01:56min se repetem novamente apenas os dois primeiros compassos da convenção rítmica já apresentada anteriormente (como no 01:01min.).

– Refrão cantado – a partir do 01:56min. até o 02:12 acontecem novamente os oito compassos cantados de refrão com coro masculino.

– Preparação – do 02:13min. até o 02:20min, acontece uma preparação para o Montuno 2, com quatro compassos, com todos os instrumentos tocando junto, em uníssonos, e em dinâmica crescente.

– Montuno 2 – Do 02:21min. ao 03:07min. acontece o Montuno 2, com solo improvisado de flauta pícollo sobre frase sincopada nos saxofones, e interjeições esporádicas de trompete e coro masculino.

– Convenção rítmica (final) – Do 03:07min. ao 03:15min, acontece a coda final de quatro compassos com a convenção rítmica completa já apresentada no 00:38min. na exposição da música.

5.8 BUENA VISTA SOCIAL CLUB

Entrevista – Edwin Pitre-Vásquez

Sinopse obtida a partir da entrevista “No embalo do sucesso mundial de Buena Vista Social Club, música caribenha persiste em estado latente no Brasil”, realizada por Gabriel Romeiro Matthiesen para o jornal virtual *Comunicare*, em 05 de maio de 2025.

Para o etnomusicólogo e professor Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez, o grupo cubano *Buena Vista Social Club* representa um resgate da memória dos ritmos afro-latinos do século XX. A formação de ritmos e grupos que se firmaram na cena musical mundial a partir dos anos 1930 foi influenciada pela migração de povos latino-americanos para os Estados Unidos, e a banda *Buena Vista Social Club* foi um marco de virada da música caribenha para o mundo, pois fez um resgate da memória dos ritmos cubanos. Pitre-Vásquez acredita na existência de um grande mercado para essa música no Brasil, mas que é muito limitado pela indústria fonográfica, ainda guiada por padrões isolacionistas criados na ditadura militar.

De acordo com Pitre-Vásquez, o produtor Marco Antônio fez um levantamento de músicos cubanos da “velha guarda” – entre 80 e 90 anos – para formar uma equipe que se uniria ao grupo “Africano”, do Senegal, e montar um projeto conjunto. Depois que esse grupo cubano já estava ensaiando, receberam a notícia de que os africanos não poderiam vir por conta de problemas com a documentação. O produtor norte-americano Ry Cooder – que estava de passagem por Havana na época – visitou os estúdios EGREM (gravadora estatal de Cuba), e ouviu o brilhante repertório – já ensaiado – dos cubanos. Muito interessado, Cooder propôs organizarem um projeto alternativo para aproveitar o que já estava pronto. Ele mesmo fez participações na guitarra, e seu filho no *durbak*. Ao perceber o grande potencial do projeto, Cooder se uniu ao cineasta Wim Wenders e ao executivo Nick Gold, criando assim o que veio a se tornar o grupo *Buena Vista Social Club*.

Apoiado em sua atividade como musicólogo, pesquisador e historiador, Pitre-Vásquez, afirma que a migração latino-americana interna sempre existiu, fato que fez com a cultura de seus povos – o que inclui alimentação, comportamento, vestuário, poesias, danças, música, entre outros fatores – se disseminasse por todo o continente. A música – elemento identitário de todos os povos – sempre esteve presente em todas essas migrações. Entre os primeiros músicos cubanos que foram para os Estados Unidos estiveram Cachao, Mario Bauza, Mongo Santamaria, ao lado de muitos porto-riquenhos, colombianos, venezuelanos, panamenhos e brasileiros. Todos esses povos se estabeleceram na América do Norte – principalmente em Nova Iorque – e formaram diversas bandas e orquestras multiétnicas às quais agregaram suas nacionalidades, identidades e ritmos. O público consumidor dessa música também era multiétnico e – para fazer essa intermediação – Pitre-Vásquez diz que surgiram selos e gravadoras como a Alegre Records e a Fânia All Stars.

Essa música teve um consumo forte dentro dos Estados Unidos, na Europa, e nas Américas. Dessa forma, foi criado em Nova Iorque um grande movimento de música latina – incluindo a *salsa* – sendo que grande parte de seu repertório tinha origem cubana: bolero, cha-cha-chá, mambo e rumba. Esses gêneros são cantados em espanhol, utilizando tanto instrumentos europeus (piano, violino, flauta) como os de origem africana (*tumbadoras, bongos, timbales, güiro, maraca e clave*).

Pitre-Vásquez conta que *Buena Vista* era o nome do clube de dança de Havana

– do tipo que se via muito em toda a América Latina nas décadas de 1940 e 1950 – em que muitos dos integrantes do grupo se apresentou antes do desaparecimento desse tipo de estabelecimento. A banda *Buena Vista Social Club* foi, portanto, um projeto que continha elementos muito importantes para a pesquisa etnomusicológica: temporalidade, espacialidade e intencionalidade, e que representaram uma tentativa de resgate da “velha música” para se combater o sentimento de estagnação e repetição que existia dentro da indústria musical do final dos anos 90.

Nessa época as orquestras geralmente costumavam alternar três cantores para apresentar um grande repertório ao longo da noite. Durante muito tempo esse tipo de cantor foi chamado de “*crooner*” (que era muito diferente de solista). Paulatinamente esses intérpretes foram sendo selecionados para individualizar o trabalho – fazendo um repertório preferencialmente inédito – fato que ocorreu com todos os cantores integrantes do *Buena Vista Social Club*. Pitre-Vásquez menciona a dupla cubana *Los Compadres* – formada por *Compay Segundo* (Máximo Muñoz) e *Compay Primero* (Lorenzo Hierrezuelo) – dupla esta que gravou repertórios totalmente desconhecidos, com ritmos típicos de Santiago de Cuba.

Dessa dupla *Los Compadres*, Pitre-Vásquez diz que a composição *Chan Chan* se transformou na “assinatura” do grupo *Buena Vista Social Club*. Apesar de seu autor receber o apelido de *Compay Segundo* (exatamente por ser ‘segundo’ tenor) ele tocava o “*três*”, e cantava essa canção na primeira voz, fazendo a melodia principal. Um fato a ser mencionado é que – nesse período da história da música cubana – o músico ou estava se apresentando com orquestras, ou em outros projetos com, no mínimo, dois cantores (só posteriormente passaram a individualizar o trabalho).

De acordo com Pitre-Vásquez, o México era a principal fonte de extração de riqueza mineral para os espanhóis e, com isso, a colonização espanhola trouxe inúmeros instrumentos de sua tradição para o Caribe. Como Cuba estava no meio do caminho, a ilha se transformou em um ponto de abastecimento, e esse fluxo comercial fez com que o local passasse a receber regularmente instrumentos, danças e costumes da Espanha¹¹⁵.

A disciplina Etnomusicologia analisa todos os aspectos musicais existentes em uma determinada comunidade, ampliando assim a compreensão do que vem a ser

¹¹⁵ Fato que também ocorreu no Rio de Janeiro e em Salvador.

música. De acordo com o pesquisador Dr. Pitre-Vásquez, o naipe de sopros é um caso muito particular e especial nesse tipo de música afro-caribenha, e precisa ser analisado em profundidade.

Proveniente da tradição das bandas militares, o Brasil sempre teve grupos de sopro acontecendo na música produzida em seus coretos. Essa é uma característica marcante na prática do carnaval do Recife onde só se toca frevo, em lugar de samba, axé, ou funk carioca característico de outros lugares. Esses grupos recifenses são integrados basicamente por um grupo de sopros e três percussionistas. E mesmo que o samba seja muito ligado ao naipe de cordas no Rio de Janeiro, ali também existiam orquestras – como a do Maestro e clarinetista Severino Araújo – e as bandas de Ruy Rey (Domingos Zeminian) tocando nas tradições das “Ballrooms”.

O que aconteceu recentemente na música brasileira foi um grande corte. Antigamente se produzia música popular em espanhol, francês, italiano e alemão. A partir dos anos de 1960 aconteceu uma ruptura: um verdadeiro silenciamento. Pitre-Vásquez diz que nos quarenta e sete anos em que ele – panamenho – reside no Brasil, é essa a sua sensação: a de que toda a música em língua estrangeira foi cortada, deixando um “vazio” na indústria, vazio este que foi preenchido pelas bandas de rock, e que assim permanece até a atualidade. As grandes orquestras da década de 60 desapareceram completamente, dando lugar para as guitarras elétricas.

Pitre-Vásquez diz que vai muito ao Recife ouvir música porque lá as orquestras de sopro são prioridade. Outro fator atrativo é o Museu do Frevo – com estúdio de gravação – que incentiva o trabalho de grupos interessados: se um projeto é aprovado, ele pode ser gravado gratuitamente, e isso faz com que jovens voltem a ter interesse pelos instrumentos de sopro.

Pitre-Vásquez enxerga todo esse processo de corte e ruptura com as influências internacionais na música brasileira como um projeto político. Ele não tem interesse em se aprofundar muito nessa questão política, mas confessa que ‘vivenciou’ essa dura realidade. Quando ele chegou no Brasil em 1978 – época de Ernesto Geisel – em todo show ele tinha que fazer uma listagem do repertório, dos compositores, e levar na polícia federal para passar pelo crivo da censura federal. E depois disso, mesmo que o repertório tivesse sido aprovado, sempre tinha um fiscal pronto para interromper o show no caso de ser feita alguma música fora do autorizado.

Em suas andanças e conversas pelo Brasil, Pitre-Vásquez acredita que esse

assunto precisa ser levantado em rodas de discussão porque essa realidade realmente aconteceu. Ele diz que achou muito bom o surgimento do *Buena Vista Social Club* porque fez com que artistas nacionais se posicionassem sobre a música em espanhol. Nomes importantes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Rita Lee, João Donato, entre outros, passaram a cantar em espanhol e em ritmos latino-americanos. João Gilberto e Leny Andrade até moraram no México antes de irem para os Estados Unidos. Em relação direta com esse fato, Pitre-Vásquez menciona seu projeto “O Caribe Estendido”, e que fala de como essa música ainda se mantém no Brasil, e porque ela existe, mesmo que em estado latente.

O musicólogo Pitre-Vásquez dá uma definição muito precisa a respeito do instrumento cubano ‘três’, e da sua relação com a música e a viola caipira brasileira. Ele diz que o ‘três’ é uma adaptação dos instrumentos de corda espanhóis pertencentes à família do ‘*laúd*’, de origem árabe, e que uma das coisas mais importantes que existe na música são os códigos. No caso específico do ‘três’, foi um instrumento conscientemente adaptado para um código de sonoridade que agradasse a ambos: ao músico e ao ouvinte.

No México, esse mesmo instrumento serve para tocar o ‘*son jarocho*’, recebe o nome de *jarana*, e se relaciona com o *fandango* mexicano. Pitre-Vásquez fala do assunto com propriedade porque esse foi o assunto de sua tese de doutorado. Ele diz que foi estudar o *fandango* mexicano depois de estudar o *fandango* paranaense, e que esses são os únicos dois lugares em que se observa a existência desse tipo de música dentro de suas tradições regionais.

A respeito do ‘três’ de Cuba, Pitre-Vásquez diz que é a sonoridade característica desse instrumento que origina o gênero ‘*son cubano*’, e a ‘*salsa*’, principalmente por causa da sua pontuação feita com palheta, e da levada feita toda em arpejos. Essa levada característica recebe o nome de ‘*montuno*’, e o seu significado específico é “música do mato”: uma música rural.

Essa tradição sonora tem muita semelhança com a nossa música “caipira” brasileira. O pesquisador Pitre-Vásquez menciona seus estudos realizados em São Paulo onde ele pesquisou os três tipos distintos de cultura local: a música dos “caiçaras” (do litoral), dos “caiporas” (da serra), e dos “caipiras” (dos planaltos). Fala também que o mesmo tipo de distinção ocorre em Cuba, e que ocorrem tradições distintas entre as pessoas do oriente da ilha, os grupos da serra maestra, e os

habitantes da capital. Essas diferenças são bastante distintas e se refletem diretamente no instrumento ‘tres’: o ‘tres’ de Santiago de Cuba tocado por *Compay Segundo* é muito diferente do ‘tres’ tocado em Havana. Pitre-Vásquez salienta que – a partir do seu ponto de vista – essa é a verdadeira importância do estudo aprofundado da música: todas as diferenças e as especificidades são os argumentos importantes e que fornecem a verdade absoluta a respeito das culturas.

Atualmente, quase trinta anos depois da “explosão” gerada pelo grupo cubano *Buena Vista Social Club*, Pitre-Vásquez acredita que – da mesma forma que existem inúmeras tradições musicais no Brasil – certamente ainda existem outras tradições cubanas a serem abordadas pelo próprio *Buena Vista*, e também por outros grupos caribenhos. Ele cita, por exemplo, a ‘timba’, que é uma nova formação instrumental que adota a bateria, o baixo elétrico... É um novo gênero que tem um toque ‘pop’, mas que também é bem dançante.

Pitre-Vásquez salienta que, como grupo *Buena Vista Social Club* ainda é um representante ativo da música mais tradicional, eles não tocam ‘timba’. No entanto, ele diz também que a música de todas as regiões passa por transformações. Assim, o pesquisador acredita que o *Buena Vista* é um projeto que deu certo, e é muito rentável tanto para os músicos quanto para os empresários envolvidos. É por isso que, atualmente, existem dois *Buena Vista*: o que geralmente faz viagens, formado por uma segunda ou terceira geração de instrumentistas, e o “All Stars”, formado por membros originais.

Para entender a questão da origem compartilhada que todos os ritmos afro-cubanos possuem, Pitre-Vásquez menciona o livro “De Lo Afro-Cubano a la Salsa” (Olavo Alén Rodrigues) que, na opinião dele, é a melhor sistematização existente a respeito da história da música cubana. Ali são mencionados os cinco complexos genéricos mais importantes: o *son*, a *rumba*, o *danzón*, a *canción*, e o *punto guajiro*. A partir dessa divisão analítica o entendimento a respeito da música cubana fica muito evidente.

Pitre-Vásquez diz que sua dissertação de mestrado surgiu a partir de sua banda *Son Caribe*, no Rio de Janeiro, em 1982, principalmente pelos questionamentos públicos sobre a semelhança da música que eles produziam com a música brasileira. Ao se aprofundar nas respostas ele realizou sua dissertação de mestrado na USP, trabalhando com as semelhanças e diferenças entre a música brasileira e a caribenha.

Pitre-Vásquez acredita que ainda exista muito material a ser pesquisado, melhor trabalhado, e definido. Ele acredita também que existe a necessidade da realização de filmes, estudos e documentários produzidos no Brasil a respeito dessa música, porque esse é um ramo artístico que ainda possui muito material a ser pesquisado.

Pitre-Vásquez acredita que a resposta para a tendência de se querer isolar o Brasil dentro de seu próprio mercado na América Latina está na indústria fonográfica. Ele diz que vender um produto musical como o rock e o pop é muito mais fácil do que vender grandes orquestras. Por outro lado, existem muitas academias de dança no Brasil. No Rio de Janeiro e em São Paulo existem muitas academias de *salsa*. Pitre-Vásquez afirma que só em Curitiba existem quatro grandes academias. Ele acredita que, se por um lado o mercado fonográfico não é a favor, por outro, o mercado da dança é muito favorável, existindo dessa forma uma espécie de descompensação. No Brasil não se lança um disco de *salsa*. Ele menciona um grupo venezuelano que tem feito muito sucesso no México, e diz que no Brasil certamente teria o mesmo tipo de público, só que isso é uma coisa que não interessa à indústria fonográfica: é muito mais fácil vender um produto já testado, aprovado, e que se retroalimenta do que explorar novos mercados, mesmo que já seja comprovada a aceitação mundial do *Buena Vista Social Club*.

Pitre-Vásquez dá alguns exemplos de trabalhos que, apesar de sua relevância, não tiveram nenhuma divulgação expressiva no Brasil. Ele menciona Rubén Blades – considerado o maior cantor de *salsa* do mundo – que recentemente gravou com o grupo brasileiro Boca-Livre. Esse foi um trabalho que não teve nenhuma divulgação. Menciona também o show no Brasil que ele mesmo realizou com a Célia Cruz, a rainha da *salsa* cubana. O show dela produzido com um orquestra nova-iorquina lotou duas noites no Teatro Aquarius, em São Paulo. Esse show também não teve nenhuma divulgação expressiva.

Esses são apenas alguns exemplos que levam o produtor Edwin Pitre-Vásquez a afirmar que a indústria fonográfica não permite a entrada da música hispânica no Brasil, mesmo levando-se em conta que a ditadura militar já acabou há décadas. Só que ele também acredita que essa condição em algum momento pode mudar, e o processo pode passar a ser menos excludente.

O *Buena Vista Social Club* foi um documentário que focava na ideia de que se aquele projeto não tivesse acontecido naquele momento, os artistas envolvidos seriam esquecidos para sempre. Quase trinta anos depois, Pitre-Vásquez não

acredita esse risco continue existindo, e que as tradições podem voltar a ser esquecidas. Ele afirma que o *Buena Vista* foi uma combinação entre a matéria-prima cubana e uma produção com muitos recursos que garantiram a expansão do processo. Foi um projeto que deu certo. A única artista do grupo original de cantores que ainda está viva é Omara Portuondo e, mesmo assim, o grupo continua existindo. O *Buena Vista Social Club* reforçou todo o cenário da música tradicional cubana, ao mesmo tempo surgiram inúmeros outros músicos cubanos importantes. Nesse período surgiu uma nova geração completa de *reggaeton*¹¹⁶, além do trabalho de grupos de música erudita e de músicos expressivos que foram para os Estados Unidos tais como Chucho Valdés, Paquito D’Rivera e Arturo Sandoval, que conseguem sobreviver bem com seus respectivos trabalhos de instrumentistas. Dessa maneira, Pitre-Vásquez acredita que exista um novo momento para a música cubana, mesmo que todas as dificuldades dentro da ilha continuem sendo as mesmas.

Outro ponto importante a ser discutido é que artistas cubanos tiveram seus trabalhos sendo utilizados durante anos dentro dos Estados Unidos, tanto pela empresa Fania Records, quanto por outras empresas menores. Todo artista tem direito à uma compensação financeira pela reprodução do seu trabalho, do seu direito patrimonial, e de receber os respectivos créditos referentes a suas criações veiculadas publicamente. O grande problema é que o embargo comercial americano impede a chegada desse dinheiro aos artistas que justamente o merecem. Isso ainda constitui um problema muito grave. Pitre-Vásquez menciona o fato de que, quando trabalhava em uma gravadora, tinha que enviar dinheiro para a Espanha que, na verdade, poderia enviar para os artistas da ilha. Ele diz que essas são falhas muito graves, que poderiam ser melhor discutidas, mas ficam no sigilo.

5.9 DEPOIMENTO – PROF. DR. ALBERTO IKEDA (NA DEFESA DA TESE, 11/03/25).

De acordo com o pesquisador e Prof. Dr. Alberto Ikeda, o Brasil possui aproximações seculares com Cuba desde Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935) e Ernesto Nazareth (1863 – 1934), que compuseram muitos tangos e habaneras lá pelo

¹¹⁶ Gênero que não é muito promovido pelo governo por conta de suas letras.

final do século XIX, composições estas que acabaram se incorporando e passando a fazer parte da formação inicial da música popular brasileira.

Ikeda afirma que é muito importante ser mencionado também que, em 1937, Carmem Miranda – fazendo uma “boa vizinhança” com os Estados Unidos – vivenciou um grande momento da salsa, gravando ‘Dance Rumba’ – entre outras rumbas – de vários autores brasileiros desconhecidos; e que a partir dos anos de 1940 e 1950, também ocorreu a presença de músicos e bandas cubanas que vieram para o Brasil, principalmente para São Paulo e Rio de Janeiro.

Nesse território da rumba no Brasil, o pesquisador Ikeda diz que outro trabalho musical muito significativo – e que precisa ser mencionado – é a poderosa banda de Salvador ‘Rumbahiana’ (1982), uma orquestra de rumba que gravou em 1988.

O pesquisador Ikeda afirma que o cinema foi um grande disseminador da música caribenha pelo mundo. Ele menciona também alguns trabalhos escritos que ajudam a demonstrar as aproximações ocorridas entre a cultura musical brasileira e essas tradições afro-caribenhas. Entre estes trabalhos ele cita “A Cor e o Som da Nação: a ideia de ‘mestiçagem’ na crítica musical do Caribe Hispânico Insular e do Brasil (1928-1948)”, de 1996; e “Repertório de identidades: música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1940)”, ambos de Mareia Quintero Rivera; “Sabor, Salsa, Sabrosura: sociabilidade e ritual no Rio de Janeiro”, de Maria Pilar Cabanzo Chaparro; “Música cubana com sotaque brasileiro: entrecruzamentos culturais nos anos sessenta”, de 2001, e “Tropicalismo de 67 a 69 – Grupo de Experimentação Sonora – Engajamento e experimentalismo na canção popular no Brasil e em Cuba”, ambos de Mariana Martins Villaça; e por fim, a “Enciclopédia Latino Americana”, de Ángel Quintero Rivera.

Complementando as observações do Prof. Ikeda, o pesquisador Edwin Pitre-Vásquez menciona que a existência de outros casos específicos muito particulares – que também foram relevantes para a aproximação que ocorreu entre a música afro-latina e a música brasileira – precisam ser mencionados. Entre esses casos estão artistas de renome como, por exemplo, Caetano Veloso, e várias duplas sertanejas que gravaram boleros.

6 CAPÍTULO VI – SAIDEIRA: FECHANDO A FESTA!!!

6.1 DISCUSSÃO – CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Toda a elaboração e escrita do texto da presente investigação seguiram rigorosamente o padrão de regras estabelecidas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), bem como ao Manual de Normatização de Documentos Científicos, e todas as exigências estabelecidas pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) para a apresentação de teses, dissertações e demais trabalhos acadêmicos.

A estrutura da presente tese acompanha parcialmente a ordem que se utiliza convencionalmente para trabalhos científicos formais em todo o mundo: o modelo (IMRAD) Introdução, Metodologia, Resultados, Análise e Discussão, proposto pelo método LART, de elaboração de teses do pesquisador mexicano, Prof. Dr. Luiz Arturo Rivas Tovar (TOVAR, 2017, p.55).

A ordem dos capítulos tentou mostrar as raízes de alguns dos estilos mais significativos e seminais que compõem a música de regiões caribenhas, com enfoque especial para o legado tradicional da ilha de Cuba – epicentro das origens da *salsa* e do *jazz latino*, que é o foco central da presente investigação. O trabalho analisa o aprimoramento e a criação – a partir desses complexos genéricos – da corrente musical que passou a ser conhecido como *salsa* em Nova Iorque durante os anos 1960, e a disseminação dessa música por todo o Caribe e pelo mundo, até chegar ao território brasileiro, nos anos 1980 e 1990, em particular na cidade de São Paulo.

O referencial “*ex ante*” da *salsa* e do *jazz latino* – assim como o de toda a música de origem afro-caribenha – é um terreno gigantesco, fértil, inexplorado, e praticamente virgem para o aprofundamento de estudos e investigações científicas por parte de pesquisadores brasileiros da área. E para se ter domínio a respeito desse objeto de estudo – no recorte temporal analisado – é necessário e imprescindível o conhecimento anterior a respeito de todo esse referencial “*ex ante*” existente: as origens musicais de gêneros mais importantes da música afro-caribenha, em particular dos complexos genéricos existentes na música da ilha de Cuba.

INTRODUÇÃO - ASPECTOS QUANTITATIVOS

Na introdução, primeiramente o autor do trabalho se apresenta, e relata um pouco de sua carreira e seus objetivos profissionais como músico. Nessa mesma seção da pesquisa também foi descrito todo o processo de preparação, ingresso, desenvolvimento, elaboração, escrita, bem como os motivos que o conduziram a realização do presente trabalho na Universidade Federal do Paraná (UFPR): a existência do curso de Etnomusicologia Dialógica, e de um especialista na área focalizada pelo estudo, o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

Foi exposto nessa parte introdutória o objetivo central do trabalho que é o de analisar os principais gêneros que compõe as correntes musicais de origem afro-caribenha – conhecidas como *salsa* e *jazz latino* – sempre procurando reconhecer elementos técnicos que tenham influenciado de alguma forma a música brasileira, em particular a música que se praticou e ainda se pratica na cidade de São Paulo, desde o princípio dos anos de 1990 até a atualidade (2025).

A investigação teve o suporte técnico de uma ampla pesquisa bibliográfica, fonográfica e etnográfica – toda fundamentada em teses, dissertações, artigos e tratados científicos – bem como o apoio no depoimento de produtores e artistas profissionais da área; entrevistas; análise de vídeos, gravações e partituras; pesquisas de campo em viagens nacionais e internacionais; aulas particulares; cursos; presença física em inúmeras apresentações ao vivo; parcerias e experiências baseadas no empirismo profissional.

São apresentados os trabalhos existentes relacionados ao objeto de estudo como, por exemplo, a dissertação de mestrado “*Música na formação da identidade na América Latina: O Universo afro-brasileiro e afro-cubano*” (defendida em 2000), do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, ou a tese de doutorado “*O latin jazz como processo criativo: fronteiras e encontros*” (defendida em 2019), do pesquisador Sérgio Lyra David. São mencionados também diversos trabalhos acadêmicos realizados fora do Brasil e que se relacionam diretamente ao tema da pesquisa.

Foram realizadas dezesseis entrevistas com artistas da *salsa* e do *jazz latino* – nacionais e internacionais – sendo que alguns deles participaram ativamente do movimento de música latina ocorrido no Brasil, principalmente no recorte temporal a que a pesquisa se direciona.

INTRODUÇÃO - ASPECTOS QUALITATIVOS

Nessa primeira etapa do processo são descritos aspectos históricos a respeito do surgimento, do desenvolvimento, da expansão pelo mundo e, principalmente, da tardia chegada ao Brasil da música dançante de origem afro-caribenha – a *salsa* – primeiramente na cidade do Rio de Janeiro, e posteriormente em São Paulo. Também são feitos esclarecimentos a respeito da história do *jazz latino* – gênero com época de surgimento bem anterior ao da *salsa* – e de sua função intelectualizada de música contemplativa de concerto “não dançante”.

Na introdução fica definido que, embora também exista um importante elo de ligação com o aspecto da dança – que é um elemento que naturalmente integra os objetos de estudo na pesquisa aqui desenvolvida – o foco central da investigação é o aspecto musical e, portanto, se limita e centraliza todo o pensamento nos principais gêneros musicais que constituem os complexos genéricos historicamente conhecidos como *salsa* e *jazz latino*. Não existe nenhum tipo de análise direcionada especificamente ao elemento “dança”. Esse é assunto para outro trabalho acadêmico.

Em uma descrição auto-etnográfica são apresentadas as experiências empíricas realizadas pelo autor do trabalho com a *salsa* e o *jazz latino*, na sua participação nacional junto à banda *Edwin Pitre & Son Caribe*¹¹⁷, atividades estas que proporcionaram um conhecimento prático objetivo a respeito da música de origem afro-caribenha. A partir dessa atuação profissional, um aspecto de caráter qualitativo bastante importante e significativo foi a inclusão do repertório latino – em particular o repertório *salseiro* e o *jazzístico* – dentro das pesquisas e atuações musicais cotidianas do autor da pesquisa.

As entrevistas realizadas forneceram informações relevantes para o desenvolvimento da investigação e, de forma geral, muito conteúdo importante sobre a *salsa* e o *jazz latino*.¹¹⁸

CAPÍTULO 1 - ASPECTOS QUANTITATIVOS

Seguindo o padrão IMRAD de elaboração de trabalhos científicos, logo após a introdução, logo no primeiro capítulo já são apresentados todos os processos

¹¹⁷ Principalmente na cidade de São Paulo.

¹¹⁸ Além do contato direto com personagens ligados a esses temas de estudo.

metodológicos da pesquisa: a estrutura da investigação, os métodos utilizados, e as ferramentas teóricas aplicadas na construção do texto. Podem ser mencionados – recomendados pelo Dr. Edwin Pitre-Vásquez – três referências essenciais e muito utilizadas ao longo de todo o trabalho que são o método LART, de elaboração de textos e trabalhos científicos proposto pelo professor mexicano Luiz Arturo Rivas Tovar; o livro de história da música cubana *“De Lo Afro-cubano a la Salsa”*, do pesquisador cubano Olavo Além Rodruigues, e o livro *“La Binarización de los Ritmos Ternários Africanos en América Latina”*, do musicólogo Rolando Antônio Pérez Fernández. Todos esses procedimentos metodológicos foram subdivididos em quatro itens principais que são utilizados sistematicamente ao longo da pesquisa, do início até suas conclusões transitórias no último capítulo: o referencial teórico; o uso do QR code; as transcrições e análises musicais e a apresentação dos resultados.

CAPÍTULO 1 - ASPECTOS QUALITATIVOS

Devido ao grande número de informações obtidas pela investigação, se tornou imprescindível a existência de um processo seletivo de organização, sistematização e catalogação de todo o acervo de informações coletadas. Para tanto, foi necessário padronizar todo o procedimento metodológico de elaboração do trabalho, e organizar as atividades de acordo com a utilização de determinadas ferramentas teóricas, procedimentos de organização e análise de dados coletados.

No primeiro capítulo o objetivo foi o de compreender a estrutura e os métodos composicionais utilizados para toda a elaboração e realização de diferentes tipos de música seminal observados que acontecem nas matrizes caribenhas, e se estas músicas vieram de uma maneira direta para o Brasil. Tendo este direcionamento como meta principal, foi exposto nesse capítulo toda a estrutura da tese, suas etapas, e o conteúdo de seus capítulos.

CAPÍTULO 2 - ASPECTOS QUANTITATIVOS

O segundo capítulo é o “coração” da tese, onde foi exposto todo o conteúdo e os elementos primários que constituem as categorias de análise da pesquisa: os gêneros musicais mais significativos observados, suas histórias, suas lendas, seus

intérpretes principais, seus hábitos, seus instrumentos, suas particularidades, e algumas de suas práticas e técnicas. Foram analisados os complexos genéricos da ilha de Cuba, e de países de outras regiões caribenhas que também possuem gêneros musicais significativos, e que estão inseridos dentro do contexto sonoro da *salsa* e do *jazz latino* como correntes musicais.

Entre as particularidades da música cubana – central para a investigação – foram apresentados os cinco complexos genéricos cubanos e suas inúmeras ramificações. Foram mencionados o *son*, a *rumba*, a *canción*, o *danzón* e o *punto guajiro*. Também foram mencionados os gêneros de vários outros países caribenhos: Porto Rico (*bomba* e *plena*); República Dominicana (*merengue* e *bachata*); Colômbia (*cumbia*); Venezuela (*zoropo*); México (*fandango* e *son jarocho*); Panamá (*cumbia* e *tamborito*); Jamaica (*reggae*), encontrados nas pesquisadas de PITRE-VÁSQUEZ, (2000, 2008, 2016).

Em uma segunda parte do capítulo dois foram apresentados e descritos dezenove – entre os mais importantes – dos instrumentos que são utilizados em cada gênero musical específico, até a atualidade, em seu respectivo país de origem. Esses são os instrumentos que permaneceram na execução da *salsa* do *jazz latino* de caráter urbano comercial.

CAPÍTULO 2 - ASPECTOS QUALITATIVOS

O objetivo do segundo capítulo foi o de procurar elucidar para o leitor ou a leitora – especialmente os/as que não tem nenhuma conhecimento ou familiaridade com esses gêneros musicais – as principais características sonoras, suas particularidades, suas lendas, suas histórias, suas origens, um pouco de suas técnicas, seus elementos musicais estruturais e de caráter expressivo, suas proibições, seus intérpretes, as significações e implicações religiosas e cada um dos gêneros musicais analisados, seja os de Cuba ou dos demais países caribenhos analisados.

Na medida do possível, foram recolhidos, selecionados e apresentados alguns exemplos sonoros dos gêneros mencionados através de QR codes.

Na segunda parte do capítulo 2 foram apresentadas imagens de todos os instrumentos discutidos, suas origens, suas características, suas técnicas e a forma como são executados, além de ser fornecida também a listagem com os nomes de alguns dos seus intérpretes mais representativos.

CAPÍTULO 3 - ASPECTOS QUANTITATIVOS

As pesquisas de campo realizadas ao longo do programa de doutoramento da UFPR – e seus respectivos resultados obtidos – foram apresentadas no terceiro capítulo: viagens para apresentação em congressos e importante coleta de dados em várias cidades cubanas (Havana, Santiago de Cuba, Guantánamo, Varadero, Matanzas); viagem para coleta de dados em algumas cidades norte-americanas (Nova Iorque, Nova Orleans, Boston); participações em congressos junto ao GRUPETNO Lab UFPR em Curitiba, Recife e Campinas, onde foram apresentadas palestras com temas diretamente relacionados ao objeto da tese: a *salsa* e o *jazz latino*; participação no curso virtual CLACSO (durante a pandemia de covid 19) com frutífera coleta de dados. Os relatórios integrais de todas as pesquisas de campo são apresentados nos anexos da tese.

No terceiro capítulo são apresentadas também as sinopses de entrevistas realizadas com 16 personalidades, algumas das quais foram participantes diretas no movimento de *salsa* e *jazz latino* ocorrido na cidade de São Paulo – desde os anos noventa até a atualidade – ou que de alguma forma tenham relação significativa com estes estilos de música de origem caribenha analisados. As transcrições de todas as entrevistas e suas gravações são apresentadas na íntegra nos anexos da pesquisa.

CAPÍTULO 3 - ASPECTOS QUALITATIVOS

Nas pesquisas de campo realizadas, o objetivo principal era sempre o de coletar elementos e informações que pudessem se relacionar ou enriquecer o objeto de estudo analisado de alguma forma. Para tanto foram feitos registros escritos e visuais – com a câmera do telefone celular. Foram visitados espaços muito importantes e significativos para a música afro-caribenha. Em Cuba, por exemplo, foram feitos registros de danças, apresentações e *performances* de várias naturezas como *rodas de rumba*, apresentações de grupos tradicionais cubanos e manifestações populares. Um exemplo disso é a *Conga de Los Oyos*¹¹⁹, registrada em vídeo em Santiago de Cuba.

¹¹⁹ Manifestação popular de rua.



Conga los Ojos

Na segunda parte do terceiro capítulo foram incluídas as sinopses de dezesseis entrevistas com artistas da *salsa* e do *jazz latino* – nacionais e internacionais. Todas as entrevistas foram realizadas pelo *zoom* do computador, de forma virtual.¹²⁰

Foi encaminhado para cada um dos entrevistados um questionário com dez perguntas iguais. No decorrer das entrevistas, essas perguntas foram sendo adaptadas de acordo com a realidade de cada entrevistado. Esse questionário foi colocado apenas como sugestão para que todos pudessem responder de forma espontânea, porém, dentro de uma mesma linha de raciocínio, e que pudessem realmente valorizar e contribuir com essa etapa da pesquisa a partir do conhecimento e da experiência pessoal de cada um.

CAPÍTULO 4 - ASPECTOS QUANTITATIVOS

No quarto capítulo foram feitas análises de sete músicas tradicionais – de gêneros diferentes da *salsa* e *jazz latino* – utilizadas regularmente no repertório do Grupo *Edwin Pitre & Son Caribe*, durante os 20 anos de atividades em São Paulo: “*Nasci Para Bailar*” (João Donato); “*Dile a Catalina*” (Arsênio Rodrigues); “*From Within*” (Michel Camilo); “*Tiembla la Tierra*” (Los Papines); “*Oye Como Vá*” (Tito Puente). “*Morning*” (Clare Fischer); e “*Almendra*” (Abelardo Valdez).

CAPÍTULO 4 - ASPECTOS QUALITATIVOS

Foram realizados diferentes tipos de análises sobre músicas do repertório afro-caribenho – *salsa* e *jazz latino* – tendo como meta a compreensão da estrutura formal, e quais os elementos característicos de seus países que os compositores se utilizaram: se foi o ritmo, se foi o tipo de melodia que se usa de forma diferente; quais

¹²⁰ A entrevistas na íntegra se encontram nos anexos finais.

são os tipos de toques; quais são os tipos de '*montunos*' e '*guajeos*'; quais são os tipos de levadas; quais são os instrumentos, etc. Isso foi feito com o objetivo de encontrar as semelhanças e diferenças entre essas músicas e a música brasileira – em especial a música paulistana – e se é de fato cabível esse tipo de comparação.

CAPÍTULO 5 - ASPECTOS QUANTITATIVOS

Todas as cinco etapas desenvolvidas e aprimoradas ao longo do processo de elaboração do presente trabalho são apresentadas no quinto capítulo. Aparecem também os resultados atingidos com a elaboração da tese, suas considerações transitórias, fatos estes que eventualmente podem vir a ser alterados, contestados ou até mesmo enriquecidos de alguma forma com o surgimento de novas informações e evidências cientificamente comprovadas que possam vir a ser eventualmente descobertas no futuro.

CAPÍTULO 5 - ASPECTOS QUALITATIVOS

A partir de evidências cientificamente comprovadas por experiência empírica, a música de origem afro-caribenha – a *salsa* e o *jazz latino* – exercem (ou exerceram) alguma influência na música popular brasileira, mesmo que de forma camuflada ou indireta. Essas conclusões foram obtidas como resultados de análises e reflexões realizadas sobre cada uma das sessões do presente trabalho.

Finalizando essa investigação, conclui-se que a *salsa* e o *jazz latino* não se integraram plenamente ao espectro de música popular brasileira como poderia perfeitamente ter acontecido – assim como aconteceu com o *reggae*, por exemplo – por conta de cinco fatores principais.

Em primeiro, por causa da língua e suas dificuldades; em segundo, por conta da ditadura militar e todos os seus impedimentos, principalmente o embargo comercial imposto à ilha de Cuba, epicentro da *salsa* e do *jazz latino*; em terceiro, pelo preconceito contra latinos, em muitos casos gerados exatamente por conta da ditadura militar; em quarto lugar, por conta dos produtores brasileiros para quem não interessa e nunca interessou a presença no país de um concorrente internacional forte para a música sertaneja, para o pagode, para o pop, e demais gêneros nacionais que “enriquecem” de empresários nacionais; e por fim – mas sem menos importância –

por causa dos movimentos brasileiros – Bossa Nova e Tropicália – que serviram como uma espécie de “cortina de fumaça”, na época, para a *salsa* e o *jazz latino* que acontecia no resto do mundo.

CONCLUSÃO

Na conclusão deste documento acadêmico é importante salientar que – por conta da quase inexistência de material didático nacional escrito sobre o tema – como já foi definido na introdução, a proposta do presente trabalho não foi a de se fazer uma monografia restrita e direcionada a um único assunto em particular. Concebida de forma consciente, a análise aqui apresentada possui um caráter abrangente, diversificado, ensaístico, geral, quase “enciclopédico”, e que tem como foco não apenas um gênero musical específico, mas toda uma ampla gama de tradições musicais afro-caribenhas de diferentes nacionalidades latino-americanas, e que exerceram uma influência direta e significativa dentro da cultura musical brasileira.

A principal conclusão a que se chega com a presente investigação é a de que não existe um gênero musical que possa ser chamado de *jazz latino paulistano*! O que existe são músicos estrangeiros que tocam *jazz latino* na cidade utilizando a linguagem que trazem de seus países de origem, ao lado de músicos brasileiros que também procuram dialogar dentro dessa mesma forma de linguagem.

A pesquisa buscou focalizar no que aconteceu – e ainda acontece – em particular na cidade de São Paulo, no território da *salsa* e do *jazz latino*. Essas duas correntes musicais latinas possuem, em suas sementes e raízes, as mesmas origens musicais afro-cubanas e afro-caribenhas que são prioritariamente o *son*, a *rumba*, o *danzón*, a *canción*, o *punto guajiro*, o *jazz*, e uma série de outros gêneros característicos de diversos países da região caribenha que também se misturam como, por exemplo, a *cumbia* ou o *merengue*. Por essa razão é possível se dizer que a *salsa* e o *jazz latino* que se faz no Brasil possuem confluências diversas.

A grande contribuição que este trabalho científico pretende oferecer é a de apresentar dados técnicos concretos para a compreensão de que – partindo do princípio sociológico que sempre indicou o Brasil como um grande consumidor de gêneros musicais dançantes – se a ditadura militar não tivesse impedido a entrada de músicos cubanos no país durante todos os vinte e um anos de repressão (a partir de 1964), o país – provavelmente São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Recife – poderiam ter se transformado em um segundo polo de *sa/sa*, assim como aconteceu em Nova Iorque, nos Estados Unidos, nos anos de 1960 e 1970. Atualmente, com a abertura democrática, quando a máquina cultural perceber o poder artístico e econômico que essa música de origem afro-latina pode gerar, torna-se bastante viável

e exequível a hipótese de que, se grandes investidores passarem a apoiar massivamente essas correntes musicais – assim como o fazem com gêneros como o *rock*, o pagode, o *pop*, o sertanejo, o samba, o baião, entre outros – a *salsa* e o *jazz latino* possam vir a se tornar uma fonte geradora de emprego, renda, cultura e entretenimento para um grande público consumidor no Brasil. Esse foi um dos objetivos mais importantes a que esta pesquisa foi direcionada.

Embora a análise aqui aconteça em relação à toda a influência musical afro-caribenha de uma forma ampla, Cuba é o berço de onde partem os gêneros mais importantes e significativos relacionados com a música ‘*salsa*’ como um grande sistema complexo genérico. A ilha é, portanto – ao lado de muitas outras regiões latino-americanas – o epicentro da presente investigação.

Sobre aspectos técnico/musicais e históricos, os livros mais significativos em que a investigação procurou subsídios a respeito da música de Cuba foram sugeridos pelo orientador da presente tese – o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez – e são “*De Lo Afro cubano a La Salsa*”, (1994), de Olavo Alén Rodríguez; todos os volumes de “*Los Instrumentos de la Música Afro cubana*”, de Fernando Ortiz (1995); e “*Diccionario de la Música Cubana*”, “*El Bolero Latino*”, de Helio Orovio, e “*La Binarización de los Ritmos Ternários Africanos en América Latina*”, de Rolando Antônio Pérez Fernández.

Estes foram alguns dos livros didáticos e técnicos – entre muitos outros trabalhos – de onde foi possível se retirar e interpretar dados, analisar evidências, e extrair o maior número de informações precisas a respeito das tradições populares da música de origem afro-cubana que compõe a *salsa*, tendo se tornado, portanto, os documentos estruturais que deram o grande suporte e embasamento científico para toda a pesquisa.

Sobre os demais gêneros musicais analisados – específicos de cada um dos países caribenhos/latino-americanos mencionados – referências históricas e bibliográficas podem ser obtidas ao longo de cada um dos capítulos específicos direcionados a esses países que estão contidos na tese.

Na introdução do presente documento algumas questões relevantes foram levantadas a respeito do objeto de análise, e que direcionam para as respostas conclusivas obtidas por essa investigação. As respostas foram as seguintes:

1) Sendo a música latina – principalmente a *salsa* cubana e o *jazz latino* – uma expressão musical poderosa, densa, arrebatadora, e que comprovadamente

cativou (e ainda cativa) grandes audiências pelos quatro cantos do planeta, porque é que ela, mesmo tendo elos e características de grande proximidade como as influências africanas *Bantú* e *Yorubá* – não se estabeleceu no Brasil como componente integrante da música popular brasileira, da mesma forma que ocorreu com outros gêneros de origem estrangeira como, por exemplo, o *reggae* jamaicano, o funk, ou o *rock* norte-americano?

A respeito dos motivos que dificultaram a entrada dessa música no Brasil, algumas considerações precisam ser ponderadas. Em primeiro, a questão do idioma. Mesmo que o espanhol não seja assim uma língua tão ‘distante’ do português, a dificuldade de comunicação direta com o grande público prejudica muito toda a compreensão e, conseqüentemente, a captação e a aceitação da mensagem transmitida pelas letras das músicas. Este é, sem dúvida, um fator relevante e de grande impedimento para a inclusão e proliferação da *salsa* e do *jazz latino* como componentes integrantes da música popular brasileira de forma massiva.

As respostas para as perguntas seguintes também complementam a resposta direcionada especificamente para essa primeira questão, a respeito do não estabelecimento formal dos gêneros musicais afro-latinos de forma significativa – como acontece em outros países latino-americanos – dentro do espectro sonoro que constitui todo o grande sistema complexo que é a música popular brasileira.

2) Quais são os fatores sociais e políticos que dificultaram – e até mesmo chegaram a bloquear completamente – o trânsito cultural entre o Brasil e países que praticam esses gêneros musicais analisados?

O povo afro-latino sempre foi visto com preconceito dentro do território nacional. Este já é, por si só, um fator relevante, e que faz com que a música afro-latina – na qual a *salsa* e o *jazz latino* estão inseridos – também sejam vistos de forma preconceituosa. Este fator dificultou – e ainda dificulta muito – a sua entrada no circuito musical e artístico brasileiro. O aspecto preconceituoso também contribui com outro motivo de impedimento que é a ausência de empregos efetivos que possam garantir condições mínimas de sobrevivência, fator social que faz com que a permanência de músicos afro-latinos “*emic*” no Brasil não possa acontecer com facilidade, dificultando assim a entrada e perpetuação da sua cultura e sua música no país.

Outro fator que pode ser considerado como preponderante para o impedimento da entrada da *salsa* e do *jazz latino* no Brasil é a preocupação de

produtores brasileiros com a concorrência que esse tipo de música pode causar. É fato consumado que essa música afro-latina tem o poder de gerar muito lucro financeiro anual com a venda de discos e a produção de artistas em grandes shows e eventos populares. Isso entraria em conflito direto com a produção de duplas sertanejas

– que também faturam milhões – ou cantores populares de *rock*, *brega*, *pagode*, entre outros gêneros. A questão mercadológica aqui é realmente importante. Não houve tanto interesse da indústria fonográfica nacional no material afro-latino porque naquela época¹²¹ as grandes gravadoras estavam interessadas em investir no rock, no pop, na música negra norte-americana (principalmente no funk).

Outros motivos significativos que contribuíram muito para não se por muita atenção na *salsa* e no *jazz latino* no Brasil foram justamente os movimentos nacionais que se tornaram conhecidos como “*Bossa Nova*” e “*Tropicália*”, e que captaram toda a atenção do público brasileiro naquele período.

Ao lado de todos estes significativos fatores até aqui apresentados, de acordo com o orientador da presente tese, o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, o motivo mais importante, e que efetivamente impediu, de fato, a entrada da *salsa* e do *jazz latino* no Brasil – em especial a música afro-cubana “comunista” – foi a ditadura militar, que dominou toda a política do país de 1964 a 1985, época em que esse tipo de manifestação musical vivenciou o seu apogeu e seu momento de maior efervescência cultural pelo mundo. O bloqueio do governo brasileiro no período da ditadura foi muito rigoroso, e impediu qualquer contato que viesse do regime comunista de Fidel Castro. Culturalmente falando, o país deixou de ganhar e acrescentar muita informação dos artistas cubanos com toda essa proibição irracional, e deixou também de fazer um intercâmbio positivo com uma sociedade que teria muito a receber por parte dos artistas brasileiros

3) É possível afirmar que exista de fato um *jazz latino paulistano*?

Uma das lamentáveis conclusões a que essa investigação acadêmica aqui chegou é a de que, mesmo existindo grande receptividade por parte do público brasileiro em relação aos calorosos ritmos, letras e gêneros musicais afro-latinos – sejam eles dançantes ou não dançantes – não é possível se comprovar a existência

¹²¹ Explosão da música latina pelo mundo nos anos 1960 e 1970.

concreta de um novo gênero musical que coerentemente receba o título de *Jazz Latino Paulistano*. Esse tipo de música praticada na cidade de São Paulo não adquiriu nenhuma característica particular em especial para receber essa nomenclatura. Ela simplesmente se direciona ao *jazz latino* que acontece na capital paulista e que, inclusive, não precisa nem ser necessariamente realizada por músicos paulistanos, e nem brasileiros¹²². Muitos dos grupos latinos que já fizeram – e ainda fazem – esse tipo de música na cidade são formados fundamentalmente por músicos estrangeiros. Exemplos atuais disso – agora em 2025 – são o grupo “Batanga & Cia” – do percussionista cubano Pedro Bandera – e o “Timba Havana”, totalmente constituídos por músicos cubanos radicados na cidade de São Paulo.

Também não é possível se fazer a inclusão da *salsa*¹²³ como uma corrente musical pertencente ao universo da música popular brasileira, da mesma forma que ocorreu com o rock, com o pop, ou com o funk¹²⁴.

A *salsa* e o *jazz latino* influenciaram a música de inúmeros artistas nacionais. Entre artistas de música instrumental, ou cantores desconhecidos do grande público, essa estimativa é absolutamente impossível de ser calculada. É muito grande o número de musicistas que fizeram e ainda fazem uso dos recursos melódicos, rítmicos, harmônicos e estilísticos oferecidos pela música afro-caribenha dentro de seus repertórios pessoais.

Em relação aos diferentes gêneros da *salsa* praticada no Brasil, em alguns casos, musicalmente não aconteceu absolutamente nenhuma modificação estrutural significativa. Apenas a alteração de letra, do espanhol para o português. Dois grandes exemplos bastante ilustrativos que podem ser apresentados são o *son cubano* “*De que Callada Manera*”, de Pablo Milanés, interpretada aqui por Chico Buarque de Holanda, com a letra toda traduzida para o português na canção “*Como Se Fosse a Primavera*”, e o cha-cha-chá autoral – com a letra de Nara Leão e João Donato, já escrita originalmente em Português – “*Nasci Para Bailar*”, com a música de João Donato:

¹²² Esse é um assunto que pode levar a uma outra pesquisa a respeito de fluxo cultural.

¹²³ O termo “*salsa*”, e o fazer musical “*salsa*” são duas coisas diferentes. O termo “*salsa*” pode ser utilizado para dança e outras formas de abordagem.

¹²⁴ Na década de 1950, o bolero – através do cinema mexicano – passou a fazer parte da música popular brasileira. Só que, na época, isso ainda nem recebia o nome de *salsa*. O caráter era mais de música romântica e de música “dor de cotovelo”.



Como se fosse a primavera – Chico Buarque



Nasci para bailar - João Donato

Em outros casos, o artista mantém a típica forma de harmonização em ‘*montunos*’ característicos da *salsa*, mas altera o acompanhamento rítmico da tradição afro-cubana para uma levada mais *pop*, como fazem, por exemplo, Ivan Lins em “Ai Ai Ai Ai Ai”, e Djavan em “Tanta Saudade”. Na sua letra, inclusive, Lins menciona “...*essa salsa brasileira, meio Rio, meio Havana...*”:



Ai Ai Ai Ai Ai- Ivan Lins



Tanta saudade - Djavan

Esses fatos negativos de “esquecimento” dessas correntes musicais se comprovam pela realidade em que se encontram a *salsa* e o *jazz latino* agora no Brasil de 2025, não somente na capital paulista, mas em todo o país. Os espaços que um dia foram direcionados para esse tipo de música – e que tinham boa visibilidade – foram fechados (*Blén Blén Club, Bar Avenida*, entre outras casas). Ocorreu um período nos anos 1990 e 2000 em que essa música estava “na moda”. Só que isso foi apenas uma onda passageira e o circuito musical verdadeiramente voltado para esses gêneros musicais nunca se formou da mesma forma como ocorreu em Nova Iorque,

por exemplo, onde existe até bairro latino. O estímulo praticamente não existe mais, e alguns poucos grupos e músicos sobrevivem como podem, fazendo pequenos eventos, participando nos shows de cantores populares, e todos os tipos de trabalhos como “*free-lancer*”. Os artistas “*emic*”, com boa bagagem musical em música latina afro-caribenha que estiveram de passagem por São Paulo, não conseguiram se manter na cidade por muito tempo, e partiram em busca de outras praças de trabalho.

O que ainda ocorre esporadicamente é um ou outro artista que, dentro de seu repertório com gêneros variados, também pode incluir elementos da música latina como *montunos*, alguma “*levada*” especial, ou até mesmo uma ou outra música dentro da linguagem afro-latina.

Em relação ao aspecto da bi-musicalidade, é fundamental que, quando uma pessoa se propõe a estudar a música de determinada tradição, ela precisa saber tocar algum instrumento que pertença a aquele gênero específico. Só que não basta só saber tocar... É fundamental e necessário que se conheça também o idioma no qual se está inserido. Esse é bem o caso da *salsa* e do *jazz latino*. E isso é uma realidade que, infelizmente, ainda é muito precária no Brasil.

Para se aprender de verdade a falar dentro dessa linguagem é necessário se ter uma vivência que, na maioria dos casos, as escolas brasileiras não têm estrutura para oferecer. A realidade é que, em seus locais de origem, esses tipos de música – na maioria dos casos – nem se aprendem nas escolas: se aprendem na rua, em casas noturnas, nos palcos, nos locais de eventos e manifestações culturais, nos estúdios de gravação, etc. Portanto, no Brasil, é indispensável o contato com músicos estrangeiros que ocasionalmente venham para o país, esporadicamente, ou alguns outros que até residem aqui... É um aprendizado bastante difícil, demorado, cheio de obstáculos, e que exige muita persistência, disciplina e determinação.

Existem opiniões diferentes a respeito da ausência da *salsa* e do *jazz latino* de forma mais efetiva e consistente no Brasil, bem como do gosto ou desgosto por essa música. Não é necessário se tomar partido ou lado. Apenas tomar consciência de que se tratam de correntes musicais que geram muita polêmica e controvérsia.

Em primeiro, existe um grande grupo de pessoas que não gosta desse tipo de música. Essa é uma posição de cunho pessoal que se respeita e não se discute: simplesmente se aceita; existem também as pessoas que tem preconceito contra latinos e, conseqüentemente, tem preconceito contra a música que eles praticam. Esta já é uma posição com a qual quem lida com essas correntes musicais precisa

aprender a conviver; por outro lado, existem pessoas que gostam de outros gêneros musicais, que muitas vezes nem sabem do que se trata, e para quem a existência ou inexistência da *salsa* e do *jazz latino* não faz a menor diferença; no quesito político, existem as pessoas que atribuem a inexistência dessa música no Brasil por conta dos anos de ditadura militar já mencionados; e por fim, existem as pessoas que adoram esse tipo de música, e que insistem em lutar por sua sobrevivência.

A *salsa* e o *jazz latino*, infelizmente – como já foi falado – não se tornaram gêneros que fazem parte da cultura musical brasileira como o samba, ou até mesmo como gêneros de origem estrangeira como o *rock* ou o *reggae*, que passaram a fazer parte do patrimônio musical nacional. No Brasil, aconteceu com o *reggae* um processo que, infelizmente, não ocorreu com esses gêneros latinos de origem afro-caribenha.

De acordo com a pesquisadora Carla Abreu de Pointis, o historiador cubano Fernando Ortiz fala em transculturação como um processo que ocorre em três etapas: a aculturação – que é a aquisição de uma cultura distinta; a deculturação, que é a perda da própria cultura por conta da aculturação; e a neoculturação, que é o surgimento de novos gêneros – no caso, musicais – e que tem sua origem nos dois processos anteriores. Assim, a transculturação trata da fusão entre duas culturas, passando pelos dois processos acima mencionados e que, portanto, mescla elementos próprios das duas culturas envolvidas. Segundo Pointis, o *reggae* passou a fazer parte constitutiva da cultura brasileira. (POINTIS, C. A. 2022, pág. 55). Infelizmente, esse processo não aconteceu nem com a *salsa* e nem com o *jazz latino*. E mesmo assim, apesar de todas as dificuldades, fazemos parte do coro que grita: Viva a *salsa*, viva o *jazz latino*, e viva a música popular brasileira!

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. de. **Dicionário musical brasileiro**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1989.
- AGÜERO BARRERAS, G. **El aporte africano a la música popular cubana**. Revista de La Sociedad de Estudios Afrocubanos, Havana, v.5, 1946.
- AHARONIÁN, C.; PARASKEVAÍDIS, G.; HEISTER, H.; MÜHLSCHLEGEL, U. **Sonidos y Hombres Libres: música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI**, en honor a Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis. Madrid: Iberoamericana, 2014.
- ALICE, A. N. **Instrumentos de la música Folclórico Popular de Cuba**, (1989), pág.422, 423.
- ALLEN FRY, **Vibrafone** in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th ed. Eric Blom, vol.8 (London: Macmillan, 1954).
- APARICIO, F. R. **Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Culture**. Hanover, NH: University Press of New England, 1998.
- ARAÚJO, S. **The Politics of Passion: the Impact of Bolero on Brazilian Music Expressions**. In *Yearbook of Traditional Music*, Vol. 31 (1999), pp. 42-56. <http://links.jstor.org/sici?sici=>
- ARTEAGA, J. \ **Música del Caribe**. Bogotá: Editorial Voluntad S.A, (1994).
- ARTEAGA, J. **Oye Cómo Va...: el mundo del jazz latino**. Madrid: La Esfera de Los Libros (2003).
- AYESTARAN, L. **El Folklore Musical Uruguayo**. Montevideo: Arca Editorial S.R.L., (1978).

BÁEZ, J.C. *El Vínculo es La Salsa*. Caracas: Dirección de Cultura UCV; Fondo Editorial Tropykos; Grupo Editor Derrelieve, (1989).

BALBUENA, B. *El Casino y La Salsa en Cuba*. Havana: Letras Cubanas, (2003).

BARBERÀ, A. Recasens; ESPINOSA, C. Spencer (coord.). *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*. Madrid: SEACEX/AKAL (2010).

BARRET, L. E. *The Rastafarians*, Editora, Beacon Press (1977).

BEDOYA, H. Ramírez. *Medellín: Historia de la Sonora Matancera y sus Estrellas*. Medellín: González Herrera; Luis Enrique, (1996).

BERENDT, J.Ernst. *El Jazz: Origen y desarrollo*, Fondo de Cultura Económica. Madrid. ISBN 84-375-0260-8, (1986).

BERENDT, J. Ernst. *O Livro do Jazz: de New Orleans ao século XXI*. São Paulo: Perspectiva, (1987).

BERENDT, J. tr. Júlio Medaglia *O Jazz, do Rag ao Rock*, São Paulo: Perspectiva, (1975),

BERNATH, M. *La transformación cultural de España al ritmo de Salsa*. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, Tucson-AZ, v.13, p.07-25, 2009.

BERRÍOS-MIRANDA, M. *Con Sabor a Puerto Rico: The Reception and Influence of Puerto Rican Salsa in Venezuela*. In: APARICIO, F. R.; JÁQUEZ, C.; CEPEDA, M. E. *Musical Migrations: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latino America*. N Y: Palgrave Macmillan, 2003. p.47-67.

BINICIO, Ignacio Tabera Pérez, *Instrumentos de la música Folclórico Popular de Cuba*, (1983).

BLACKING, J. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

BLOCH, M. HISTÓRIA E HISTORIADORES – **Por uma história comparada das sociedades europeias**, (1998).

BOGGS, Vernon (ed). *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. New York: Greenwood Press, (1992).

BORDAS, P. *El espacio cultural del sosso-bala*. Paris: Unesco, (2001).

BORGES, A. Silvano; SARDIÑAS, Alicia J. *et al. História Del Baile y La Rueda de Casino-Salsa (Arpegio)*. Havana: Ediciones Cubanas, (2017). E-book.

BORGES, E. *Sonido Urbano: calle, salsa y cuentos*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos, (1992).

BOURDIEU, P. *A Distinção*. Porto Alegre: Editora Zouk, (2006).

BRENNER, H. *Candidature file for the proclamation of Creaciones musicales de la marimba (Musical Creations of the Marimba) as masterpieces of the oral andin tangible heritage of humanity, submitted by the member states: Belize, Brazil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, Mexico, Nicaragua*. Paris: Unesco Mission Report, (2009).

BRENNER, H. *Marimbas in Lateinamerika: historische fakten und status quo der marimba traditionen in Mexiko*, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien (Studien und materialien zur musikwissenschaft 43). Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, (2007).

BUCKLEY BUSH, F. *La Música Salsa en Panamá y Algo Más*. Provincia de Panamá: Editorial Universitaria Carlos Manuel Gasteasoro, (2004).

BURKE, P. *Hibridismos Culturais*. São Leopoldo: Editora Unisinos, (2003).

BURTON, G. e GRAVES, K. *The Music of Clare Fischer*, (2003).

BURTON, G. ***My Favorite Vibraphonists***, em *The Gary Burton Newsletter*, III/1 (1994), pp. 2-3.

CABRAL, E. ***Juan Luis Guerra y 4:40: Merengue y Bachata a ritmo de poesía y compromiso***. Santo Domingo: Editora Búho, (2008).

CALAMARO, A. ***El Libro de la Cúmbia***, Editorial Penguin Random House, (2018).

CALVO-OSPINA, H. ***¡Salsa! Havana Heat, Bronx Beat***. Trad.: Nick Caistor. London: Latin American Bureau, (1995).

CALZADILLA, A. ***La Salsa en Venezuela***. Caracas: Fundación Bigott, (2003).

CANCLINI, N. Garcia. ***Clave: The African Roots of Salsa***. Kalinda: Newsletter for the Center for Black Music Research, Chicago, p.07-11, (1995).

CANCLINI, N. Garcia. ***As Culturas Populares no Capitalismo***. São Paulo: Brasiliense, (1982).

CANCLINI, N. Garcia. ***Consumidores y Ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización***. México: Grijalbo, (1998).

CANCLINI, N. Garcia. ***Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade***. São Paulo: Edusp, (1998).

CAÑIZARES, D. ***La Trova Tradicional Cubana***. Havana: Panorama de La Música Popular Cubana, (1992).

CAÑIZARES, D. ***La Trova Tradicional Cubana***. Havana: Panorama de la Música Popular Cubana, (1995).

CARPENTIER, A. ***La Música em Cuba***. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, (1946).

- CARPENTIER, A. *La Música en Cuba*. Havana: Letras Cubanas, (1979).
- CARPENTIER, A. *Los Pasos Perdidos*. Cidade do México: Lectorum, SA de CV, (1953).
- CARRASQUILLO, R. Elena. *The People's Poet: Life and Myth of Ismael Rivera, an Afro-Caribbean Icon*. Pompano Beach: Caribbean Studies Press, (2014).
- CASTILLO, O. *Instrumentos Musicales de Puerto Rico*", Editorial Antillana, (2003).
- CASTRO SOLANO, C. A. *La Salsa: una propuesta de sus Heterogeneos Origenes Culturales y una dilucidación de sus perspectivas musicales*. La Retreta, San José de Costa Rica, año 2, n.1, jan./fev. (2009).
- CEPEDA, A. *Instrumentos de la música Folclórico Popular de Cuba*, pág. 417, (1985).
- COLÓN MONTIJO, C. (ed.). *Cocinando Suave: ensayos de salsa en Puerto Rico*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana, (2015).
- COMTE, A. *Curso de Filosofía Positiva: tratado metodológico positivista*. São Paulo: Abril Cultural, (1978).
- CONTRERAS, E. López. *Caracas, capital musical*. In: CONTRERAS, E. López. Caracas, 400 años: música popular. v.3. Caracas: Ediciones del Círculo Musical, (1967).
- COOPAT, C. M. S. e OLIVA, A. V. C. *Instrumentos de la música Folclórico Popular de Cuba* (1982),
- CONZO JR., Joe; PÉREZ, David A. *Mambo Diablo: mi viaje con Tito Puente*. San Juan: Publicaciones Gaviota, (2018).
- CROOK, L. *A Musical Analysis of the Cuban Rumba*. Latin American Music Review, Austin, v.3, n.1, (1982).

COOPAT, C. M. Sáenz e OLIVA, A. V. Casanova, ***Instrumentos de la música Folclórico Popular de Cuba***, (1982).

COOPAT, C. M. Sáenz, ***Instrumentos de la Música Folclórico-Popular de Cuba***, Vol.2, (1997).

CUELLO, C. Perez. e SOLANO, R. ***El Merengue: Música y Baile de la República Dominicana***, Editora BPR Publishers, 2005, Univ. do Texas, ISBN 9945406043, 9789945406047, (2003).

DELGADO-ORDÓÑEZ, B. ***Salsa y década de los ochenta: apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsaera de Bogotá***. 2017. 256f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Universidad de Valladolid, Segóvia, (2017).

DIAZ, L. ***Cúmbia: La História de un Ritmo***, Editorial Norma, (2017).

DUANY, J. ***Popular Music in Puerto Rico: Toward an Anthropology of Salsa***. Latin American Music Review, Austin, v.5, n.2, p.186-216, (1984).

ESPAÑA, F. ***La Cultura y La Política son de La Salsa sus dos Alas***. Bogotá: Amériqua Ediciones y Comunicaciones, (2007).

ESTIVALET, F. ***Além da estética do frio: as dinâmicas culturais das canções de Vitor Ramil***. (2017). 170f. Dissertação (Mestrado em Música) – Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, (2017).

FEDERICO TORRES, V. ***He sido Incomprendido: la historia de Bobby Capó***. San Juan: Publicaciones Gaviota, (2017).

FERNÁNDEZ, C. ***Los Panchos***. Madrid: Martínez Roca, (2005).

FERNANDES, F. ***O Folclore em Questão***. 3.ed. SP: Martins Fontes, (2020).

FERNÁNDEZ, J.L. *Las vidas de lo musical: transformaciones mediáticas*. (2016).
Disponível em: <https://bit.ly/43Loz7F>.

FERNÁNDEZ, R. A. Pérez. *La Binarización de los Ritmos Ternarios Africanos en América Latina*. Ciudad de la Habana: Ediciones Casa de las Américas, (1986).

FIGUEROA, R. *Salsa Mexicana: transculturación e identidad*. Xalapa: ConClave, (1996).

FLORES, J. *Salsa Rising: New York Latin Music of the Sixties Generation*. New York: Oxford University Press, (2016).

FRY, Allen, "*Vibraphone*," Grove's Dictionary of Music and Musicians, ed. Eric Blom, vol. 8, London, (1954).

GANDÍA, N. Ramos. *Historia de La Salsa, desde raíces hasta El 1975*. Arecibo: Universidad Interamericana de Puerto Rico, 2023. Disponível em:
<https://www.arecibo.inter.edu/wp-content/uploads/biblioteca/pdf/salsa.pdf>.

GARABÍS, J. Otero. *Nación y ritmo "descargas" desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Callejón, (2000).

GARCÍA, D. F. *Arsenio Rodríguez and The Transnational Flows of Latin Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, (2006).

GARFIAS, R. *Latin American Music Review*, Texas, v.4, n.2, p.203-228, (1983).

GERARD, C.; SHELLER, M. *Salsa: The Rhythm of Latin America*. Crown Point: White Cliffs Media Company, (1989).

GIRO, R. *El Mambo*. Havana: Letras Cubanas, (1993).

GIRO, R. *Los Motivos del Son: hitos en su sendero caribeño y universal*. In: GIRO, Radamés (selección). *Panorama de La Música Popular Cubana*. Havana: Editorial Letras Cubanas; Santiago de Cali: Editorial Facultad de Humanidades, p.219-230, (1996).

GIRO, R. ***Panorama de La Música Popular Cubana***. Havana: Letras Cubanas, 1998.

GLASSER, R. ***My Music is My Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities***, 1917-1940. Berkeley: University of California Press, (1995).

GONZÁLEZ, J. Pablo. ***Música popular urbana en la América Latina del siglo XX***. In: BARBERÀ, Albert Recasens; ESPINOSA, Christian Spencer (coord.). **A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano**. Madrid: SEACEX/AKAL, p.205-217, (2010).

GRAVES, K. ***Clare Fischer: A Bio-Bibliography***, (1997).

GRAY, J. ***Baila: A Bibliographic Guide to Afro-Latin Dance Music from Mambo to Salsa***. Nyack: African Diaspora Press, (2013).

GUTIÉRREZ, C. Andrés. 2015. 22p. **Marimba de Chonta: um instrumento de matriz africana. Considerações sobre a sua representação no projeto de identidade nacional da Colômbia**. Artigo (Especialização em Gestão de Projetos Culturais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, SP, (2015).

HALL, S. **Identidade Cultural e Diáspora – Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader**. New York: Columbia University Press, p.392-403, (1994).

HERNÁNDEZ, D. Pacini. ***Oye Como Va: Hybridity and Identity in Latino Popular Music***. Philadelphia: Temple University Press, (2010).

HERNANDEZ, E. ***La Música en Persona***. Havana: Letras Cubanas, (1986).

HOBSBAWN, E. ***A Invenção das Tradições***. São Paulo: Paz e Terra, (2008).

HOLLAND, J. ***Yehudi Menuhin Music Guides- Percussion***, London: MacDonald & Jane, (1978).

HOOD, M. *The Challenge of "Bi-Musicality"*. Ethnomusicology, Illinois, v.4, n.2, p.55-59, (1960).

HORNBOSTEL, E. Von; SACHS, C. **Sistema de Instrumentos Musicais**, Berlim, Editôra Zeitschrift fur Ethnologie, (1914).

JANSON PÉREZ, B. *Political Facets of Salsa*. Popular Music, v.6, n.2, p.149-159, (1987).

KENT, M. *Salsa Talks: A Musical Heritage Uncovered*. Altamonte Springs: Digital Domain, (2005).

KOZINETS, R. V. **Netnografia**, Editora Penso, (2014).

KOZINETS, R. V. **Netnografia: Realizando Pesquisa Etnográfica Online**, Penso, (2014).

LAM, R. **Los Reyes de La Salsa**. Havana: Editorial José Martí, (2011).

LAPIQUE BECALI, Zo. **Catalogacion y Clasificación de la Música Cubana**. Havana: Biblioteca Nacional José Martí, (1963).

LAPLANTINE, F. **A Descrição Etnográfica**. Trad.: João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, (2004).

LINARES, M. Teresa. **La Música y el Pueblo**. Instituto Cubano del Libro, Editorial Pueblo y Educación, Habama, (1974).

LEMUS, I. Figueroa. **La marimba mesoamericana**. Ciudad da Guatemala: Piedra Santa, (2016).

LEÓN, A. **Música Folklórica Cubana**. Havana: Ediciones del Department de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, (1964).

LEÓN, A. **Del Canto y Del Tiempo**. Editorial Pueblo y Educación, Havana, (1987).

LEYMARIE, I. ***Cuban Fire: The Story of Salsa and Latin Jazz***. London; New York: Continuum, (2002).

LEYVA, M. Fernandes, ***Instrumentos de la música Folclórico Popular de Cuba***, pág. 414, (1986).

LEYVA, M. Fernandes, ***La Salsa et le Latin Jazz***. Paris: Presses Universitaires de France, (1993).

LIMA, M. ***A diáspora africana: as influências culturais da África no Brasil e no mundo***, em *História de África e Relações com o Brasil*. Brasília: Funag, (2018).

LIMA, M. ***El Punto Cubano***. Havana: Editorial Oriente, (1999).

LIMA, M. ***Introducción a Cuba: la música popular***. Havana: Instituto del Libro/Editorial Ciencias Sociales, (1970).

LIMA, M. ***La Música entre Cuba y España: la ida y la vuelta***. Madri: Fundación Autor/Sociedad General de Autores y Editores, (1998).

LIMA, M. ***La Música y el Pueblo***. Havana: Editorial Pueblo y Educación, (1974).

LIPSITZ, G. ***Footsteps in the Dark: The Hidden Histories of Popular Music***. Minneapolis: University of Minnesota Press, (2007).

LLANO CAMACHO, I. ***La Salsa en Barcelona: de la onda layetana a las radios latinas, del estilo cubano a la salsa en línea***. Lleida: Editorial Milenio, (2018).

LOPES, N. ***Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana***. São Paulo: Selo Negro Edições, (2004).

LOPES, N. ***Dicionário Literário Afro-brasileiro***. Rio de Janeiro: Pallas, (2007).

LOPES, N.; MACEDO, J. Rivair. ***Dicionário de História da África: séculos VII a XVI***. Belo Horizonte: Autêntica, (2017).

LOPES, R. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, (2011).

LOZA, S. **Tito Puente and the Making of Latin Music**. Chicago: University of Illinois Press, (1999).

MALINOWSKY, B. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. New York: John Hawkins & Associates, (1961).

MANUEL, P. **Latin Music in the United States: Salsa and the Mass Media**. Journal of Communication, v.41, n.1, p.104-116, (1991).

MANUEL, P. **Popular Music of the Non-Western World**. New York: Oxford University Press, (1988).

MANUEL, P. **The Anticipated Bass in Cuban Popular Music**. Latin American Music Review, Austin, v.6, n.2, p.249-261, (1985).

MARCELES, E. **Azúcar: The Biography of Celia Cruz**. Trad.: Dolores M. Koch. New York: Reed Press, (2004).

MARÍN-LÓPEZ, J. **En, desde y hacia las Américas – Migraciones musicales: comunidades transnacionales, história oral y memoria cultural**. In: MUSAM/SEDEM CONFERENCE, 2., Madri. Anais... Madri: Universidad Complutense, (2019). p.24-25. Disponível em: <https://bit.ly/3QmqXyD>.

MAULEÓN, R. **101 Montunos**. Petaluma: Sher Music, (1999).

MAULEÓN, R. **Salsa Guidebook for Piano and Ensemble**. Petaluma: Sher Music, (1993).

MÉNDEZ, A. **Salsa desde mi balcón: relatos y alegatos de un melómano**. Santo Domingo: Sección Nacional, (2014).

MENET, J. ***Entangled Mobilities in the Transnational Salsa Circuit: The Esperanto of the Body, Gender and Ethnicity***. Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, (2020).

MERRIAM, A. ***Las culturas musicales: lecturas de Etnomusicología***. Madrid: Editorial Trotta AS, (2001).

MERRIAM, A. ***The Antropology of Music***. Evanston: Northwestern University Press, (1964).

MOORE, R. D. ***Música y Mestisaje: revolución artística y cambio social em La Habana***. Madrid: Editorial Colibri, (1997).

MOORE, R. D. ***Transformations in Cuban Nueva Trova (1965-95)***. Ethnomusicology, Illinois, v.47, n.1, p.12, (2003).

MORALES, A. ***La Cúmbia: Una História Cultural***, Universidade de Antioquia, (2013).

MORALES, E. ***The Latin Beat: The Rhythms and Roots of Latin Music from Bossa Nova to Salsa and Beyond***. Cambridge: Da Capo Press, (2003).

MORENO, H. José Quintana. ***A tres bandas: la música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas***. In: BARBERÀ, Albert Recasens; ESPINOSA, Christian Spencer (coord.). ***A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano***. Madrid: SEACEX/AKAL, (2010).

MORENO, I. ***La marimba em Chiapas***. Chiapas, México: Coneculta/Unicach, (2019).

MORENO-VELÁZQUEZ, J. A. ***Maelo: hijo de Borikén, Rey de los Soneros***. Cayey: Publicaciones Gaviota, (2018).

MORIN, E. ***Ciência com Conciência***. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, (2005).

MUKUNA, K. Wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, (2006).

MUKUNA, K. Wa. **Sobre a Busca da Verdade na Etnomusicologia**. Revista USP, São Paulo, n.77, p.12-23, mar./mai. (2008).

NAPOLITANO, M. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, (2002).

NAZOA, A. Caracas, **30 años bailando**. In: CONTRERAS, E. López. Caracas, 400 años: música popular. v.3. Caracas: Ediciones del Círculo Musical, (1967).

NETTL, B. **Theory and Method in Ethnomusicology**. New York: Free Press, (1964).

NYVLT, M. **Merengue e Bachata: A Study of Two Musica styles in the Dominican Republic**, dissertação de mestrado, Carleton University, Ottawa, Ontario, Canadá, (2001).

OLIVA, A. V. Casanova. **Instrumentos de la música Folclórico Popular de Cuba**, págs. 382, 383, 386, 387 e 419 (1985).

OLIVARES, A. Nicoás. (1989), **Instrumentos de la música Folclórico Popular de Cuba**, pág. 422, (1985).

OROPEZA, G. García. **El Son Jarocho: Una História Cultural**, Universidade Veracruzana, (2007).

OROVIO, H. **Diccionario de la Música Cubana**. Havana: Letras Cubanas, (1992).

OROVIO, H. **El Bolero Latino**. Havana: Letras Cubanas, (1995).

ORTIZ, F. **Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar**. Madri: Cátedra Ediciones, (2002).

ORTIZ, F. *La Clave Xilofonica de la Música Cubana*. Havana: Letras Cubanas, (1984).

ORTIZ, F. *Los Instrumentos de la Música Afrocubana: el bongo*. Miami: Ediciones Universal, (1995).

ORTIZ, F. *Los Instrumentos de la Música Afrocubana: la marímbula*. Miami: Ediciones Universal, (1995).

ORTIZ, F. *Los Instrumentos de la Música Afrocubana: las maracas*. Miami: Ediciones Universal, (1995).

ORTIZ, M. López. *Arriba Santurce, corazón rumbero de Puerto Rico!: tierra de grandes percusionistas*. Bloomington: Palibro, (2014).

PACANINS, F. *Tropicalia Caraqueña: crónicas de música urbana del siglo xx*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, (2005).

PACINI HERNANDEZ, D. *BACHATA: A Social Story of a Dominican Popular Music*, Temple University Press, Philadelphia, pp. 107, 108, (1995).

PADILLA, F. *Salsa: Puerto Rican and Latino Music*. Journal of Popular Culture, Austin, v.24, n.1, p.87-104, (1990).

PADURA FUENTES, L. *Los Rostros de la Salsa*. Havana: Unión, (1997).

PELINSKI, R. *Invitación a la Etnomusicología: quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal, (2000).

PELINSKI, R. *Que és Etnomusicología?* In: CONGRESO DE LA SOCIEDADE IBÉRICA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., 23-25 mai. 1997, Benicassim. *Atas...* Benicassim, (1997).

PERAZZO, A. Pérez *Ritmo Afro-hispano Antillano 1865 1965*. Caracas: Publicaciones Almacenadoras Caracas, (1988).

PEREIRA, S. Luci. “**À Escuta do Bolero: memória, identidade e gêneros musicais na dinâmica dos fluxos locais e globais**”. In Illo. Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe, do, Santiago de Los Caballeros: Instituto de Estudos Caribenhos, no prelo (2009).

PEREZ, D. *Instrumentos de la música Folclórico Popular de Cuba*, Ed. Editorial Letras Cubanas, Havana, (1985).

PEREZ, D. *Instrumentos de la música Folclórico Popular de Cuba*, Ed. Editorial Letras Cubanas, Havana, (1988).

PERNA, V. *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*. Burlington: Ashgate, (2005).

PIETROBRUNO, S. *Salsa and its Transnational Moves*. Blue Ridge Summit: Lexington Books, (2006).

PITO, J. A. G. Oduardo, *Instrumentos de la música Folclórico Popular de Cuba*, (1988).

PITRE-VÁSQUEZ, E. R. *Guiro, Claves e Maracas. Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. New York: Bloomsbury, (2003).

PITRE-VÁSQUEZ, E. R. *El bolero panameño: Poesía y sentimiento*. In Illo. Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe, do, Santiago de Los Caballeros: Instituto de Estudos Caribenhos, no prelo (2009).

POEY, D. *Cuban Women and Salsa: To the Beat of their Own Drum*. New York: Palgrave Macmillan, (2014).

PONCE, S. Collazo, *Instrumentos de la música Folclórico Popular de Cuba*, pág. 379, (1982).

QUINTERO RIVERA, Á. **La higienización académica del testimonio: Rondón's Book of Salsa**. *Revista de Ciencias Sociales*, Caracas, v.19, p.199-214, (2008).

QUINTERO RIVERA, Á. **Salsa, Sabor y Control: sociología de la música tropical**. Cidade do México: Siglo XXI, (1998).

RAMÓN Y RIVERA, L. F. **Música Popular Venezolana (1951)**.

RICE, T. **Ethnomusicology, a Very Short Introduction**. New York: Oxford University Press, (2014).

RIVERA, P. Luis. **Bomba y plena, música afropuertorriqueña y rebeldía social y estética**, forum for inter-american research (fiar) Vol. 12.2, 74-89 issn: 1867-1519 © forum for inter-american research (oct. 2019).

RIVERA, L. Mariano. **El Joropo: Una História Cultural**, Universidade Central da Venezuela, (2007).

ROBERTS, J. Storm. **The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music in the United States**. 2.ed. New York: Oxford University Press, (1999).

RODRÍGUEZ, L. **Bailando en la casa del trompo**. Caracas: El Perro y la Rana, (2007).

RODRÍGUEZ, O. Alén. **De Lo Afrocubano a La Salsa: Generos Musicales de Cuba**, Editorial Cubanacan, Puerto Rico (1992).

RODRÍGUEZ, O. Alén. **De Lo Afrocubano a La Salsa**. Ciudad de La Habana: Ediciones ARTEX, (1994).

RODRIGUEZ, R. Martinez. **Benny Moré**. Havana: Letras Cubanas, (1993).

RODRIGUEZ, R. Martinez. **La Rumba en la Provincia de Matanzas**. Havana: Letras Cubanas, (1998).

RODRIGUEZ, V. Eli; OLIVA, A. V. Casanova; PÉREZ, J. Guancho; VENEREO, Z. Ramos. COOPAT, C. M. Sáenz; ÁLVAREZ, L. D. Vilar; GONZÁLEZ, M Elena Vinuesa. **Instrumentos de la Música Folclórico-Popular de Cuba**, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Editorial de Ciências Sociais, La Habana, (1997).

ROMERO, E. **Salsa: el orgullo del barrio**. Madrid: Celeste, (2000).

RONDÓN, C. Miguel. **The Book of Salsa: A Chronicle of Urban Music from the Caribbean to New York City**. Trad.: Frances R. Aparicio e Jackie White. Chapel Hill: University of North Carolina Press, (2008).

RUIDÍAZ, A. Rodriguez. **La Canción Cubana**. (2019).

RUIZ, R.; GONZÁLEZ-RUBIERA, V.; ESTRADA, A. **El Bolero Cubano: Panorama de la Música Popular Cubana**. Cali: Universidad del Valle, (1995).

RUIZ, R.; GONZÁLEZ-RUBIERA, V.; ESTRADA, A. **Canción Contra Canción: Panorama de la Música Popular Cubana**. Cali: Universidad del Valle, (1995).

SALAZAR, M. **Mambo Kingdom: Latin Music in New York**. New York: Schirmer Trade Books, (2002).

SALAZAR, N. **Tite Curet Alonso: lírica y canción**. San Juan: EMS, (2007).

SALINAS RODRÍGUEZ, J. Luis. **Jazz, flamenco, tango: Las orillas de un ancho río - Jazz y música latina**, Editorial Catriel, Madrid. ISBN 84-87688-06-3, (1994).

SANTOS, S. Matheus. **O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios**. *Plural*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.24.1, p.214-241, (2017).

SEEGER, A. **A Antropologia Musical de Anthony Seeger: uma proposta para os estudos etnomusicológicos**. Cadernos do Prog. de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, Unirio, (2014).

SEEGER, A. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.17, (2008).

SELLERS, J.A. **Bachata and Dominican Identity**, McFarland & Company; (2014).

SEVERIANO, J. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras - Vol. 1: 1901-1957**. São Paulo: Ed. 34, (1997).

SINGER, R. L. **Tradition and Innovation in Contemporary Latin Popular Music in New York City**. Latin American Music Review, Austin, v.4, n.2, p.183-202, (1983).

STEWART, S. **Salsa: Musical Heartbeat of Latin America**. London: Thames & Hudson, (1999).

STORM, R. John. **El Toque Latino: el impacto de la música latinoamericana en los Estados Unidos**. Cidade do México: Editores Asociados Mexicanos, (1979).

SUASTEGUI, M. Escudero. **In: programa taller internacional de patrimonio histórico-documental de la música en hispanoamérica, 1.**, 18-28 abr. 2017, Havana. Anais. Havana, (2017).

SUBLETTE, N. **Cuba and Its Music: from the first drums to the mambo**. Chicago: Chicago Review Press, (2004).

TABLANTE, L. **El Dólar de La Salsa: del barrio latino a la industria global de fonogramas, 1971-1999**. Frankfurt: Vervuert, (2014).

TABLANTE, L. **Los sabores de la salsa: de la rumba brava a la fiesta mansa de Héctor Lavoe a Jennifer López**. Venezuela: Museo Jacobo Borges, (2005).

TEJEDA, D.; YUNÉN, R.Emilio (eds.). **El son y la salsa en la identidad del Caribe: memorias del segundo Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en**

el Caribe. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños (INEC) y Centro León. Imp. Editora Búho, (2008).

TINHORÃO, J. Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, (1998).

TOMICH, D. **Pelo Prisma da Escravidão**. São Paulo: Edusp, p.151-152, (2011).

TORRES, D. Ileana: **Del Danzón Cantado al Cha-cha-chá**: Panorama de la Música Popular Cubana. Havana: Letras Cubanas, (1995).

TORRES, J. **Cada cabeza es un mundo**: (la historia de Héctor LaVoe). 3.ed. San Juan: Mariana Editores, (2007).

TOVAR, L. A. Rivas. **Elaboración de Tesis: estructura y metodología**. Cidade do México: Trillas, (2016).

ULLOA, A. S. **La Salsa en Cali**. Bogotá: Ediciones Universidad del Valle, (1992).

ULLOA, A. S. **La Salsa en Discusión: música popular e história cultural**. Bogotá: Programa Editorial de la Vicerrectora de Investigaciones Universidad del Valle, (2009).

ULLOA, A. S. **Pagode: a Festa do Samba**. Rio de Janeiro: Multimais, (1999).

ULHOA, M. Tupinambá de. **Bolero, Bossa Nova y Filin: Estética e Ideologia en la Música Brasileña y Cubana** In Illo. Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe, do, Santiago de Los Caballeros: Instituto de Estudos Caribenhos, no prelo, (2009).

UNESCO. **Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity: Proclamations 2001, 2003 and 2005**. Paris: Unesco, (2006).

VALVERDE, U.; QUINTERO, R. **Abran Paso: história de las orquestas femeninas de Cali**. Cali: Centro Editorial, Universidad del Valle, (1995).

VENEREO, Z. Ramos. ***Paila, Instrumentos de la Música Folclórico-Popular de Cuba***, Vol.2, (1991).

VIERA, J. **Orlando Silva: o cantor das multidões**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional da Música/ Divisão de Música Popular, 1985. ZAVALA, Iris M. **El Bolero: história de un amor**. Madrid: Celeste, (2000).

VILHENA, L.R. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro – 1947-1964**. Rio de Janeiro: Funart/FGV, (1997).

VIVES, C. ***La Cúmbia en la Cultura Colombiana***, Editorial Planeta, (2019).

HORNBOSTEL, E. VON; SACHS, Curt. **Sistema de Instrumentos Musicais**. Berlim, Editôra Zeitschrift fur Ethnologie, (1914)

YARINE, E. Reyes. ***Instrumentos de la música Folclórico Popular de Cuba***. Havana, Letras Cubanas, (1988).

WACKER, J. ***Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World***. New York: Bloomsbury, (2003).

WASHBURNE, C. ***Sounding Salsa: performing Latin Music in New York City***. Philadelphia: Temple University Press, (2008).

WAXER, L. (ed.). ***Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music***. New York: Routledge, (2002).

WAXER, L. ***Salsa: Grove Dictionary of Music and Musicians***. New York: Oxford University Press. Disponível em:
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24410>.

WAXER, L. ***The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali***, Colombia. Middletown: Wesleyan University Press, (2002).

ESTADO DA ARTE

(todas as referências bibliográficas fazem parte do estado da arte)

Entrevistas:

Nas entrevistas foram feitas perguntas semelhantes a todos os entrevistados sobre de que forma cada um deles estabeleceu contato com a salsa e o jazz latino. Foi solicitado que mencionassem o nome de alguns artistas do ramo que podem ser considerados icônicos. Na opinião de cada um, quais elementos conectam a salsa e o jazz latino à música brasileira? (Se é que realmente existem esses elos). Quais as principais influências na música que cada um dos entrevistados produz. Qual a importância da clave na música cubana? É possível considerar a existência de uma clave brasileira com o mesmo sentido que ela exerce no jazz latino e na salsa?

Os entrevistados também ficaram livres para manifestar suas opiniões e falar de assuntos que não foram abordados nas questões. Foram realizadas entrevistas com os seguintes artistas: Dr. Edwin Pitre-Vásquez (Panamá), João Donato (Brasil), Swami Júnior (Brasil), Guga Stroetter (Brasil), Dr. Sérgio Lyra David (Brasil), Christiane Neves (Brasil), Edsel Gomes (Porto Rico), Fábio Torres (Brasil), Pedro Bandera (Cuba), Ella Ponce (Panamá), Edepson González (Venezuela), Jehi Son (Perú), Víctor Mendoza (México), Bernardo Hernández (Venezuela), Hansen Ferrer (Cuba), Luiz Delfino Cardia (Brasil), e Lady Laura Valdez (Cuba).

Entrevistas concedidas a André Pinheiro de Souza.

DONATO, João. São Paulo, 08/09/2022.

SWAMI Júnior. São Paulo, 15/11/2022.

CARDIA, Luiz Delfino. São Paulo, 18/02/2024.

VALDEZ, Lady Laura. New York, 10/08/2022.

NEVES, Christiane. São Paulo, 25/04/2024.

MENDOZA, Víctor. México, 17/06/2024.

BANDERA, Pedro. Cuba, 27/06/2024.

TORRES, Fábio. São Paulo, 03/07/2024.

STROETTER, Guga. São Paulo, 04/07/2024.

LYRA DAVID, Sérgio. São Paulo, 07/07/2024.

GONZÁLES, Edepson. Venezuela, 09/07/2024.

HERNANDES, Bernardo. Venezuela, 10/07/2024.

PONCE, Ella. Panamá, 12/07, 2024.

GOMES, Edsel. Porto Rico, 14/07/2024.

SON, Jehi. Perú, 16/07/2024.

PITRE. Roberto Panamá (entrevista cancelada por problemas técnicos)

Depoimentos

Foram coletadas informações significativas de alguns depoimentos gravados e publicados na internet, e que tivessem relação com o tema da pesquisa.

O primeiro depoimento foi da escritora e filósofa brasileira Marilena Chauí sobre “o que é cultura”. Os outros quatro depoimentos são dos ‘treseros’ cubanos Efraim Amador, Pancho Amat, Osmar Asin e Lady Laura Valdez a respeito da harmonização e acompanhamento na música caribenha (salsa e jazz latino).

CHAUÍ, Marilena. O que é cultura? São Paulo: Grupo Autêntica, 21 ago. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-YQcFNoiDMw&t=476s>

AMADOR, Efraim. <https://www.youtube.com/watch?v=b-kh6fe4ehm&t=164s>

AMAT, Pancho. <https://www.youtube.com/watch?v=zR7gR4BNxHc&t=753s>

ASIN, Osmar. <https://www.youtube.com/watch?v=sOlnBDIsTao>

Artigos do site Academia.edu

Foram coletadas informações de diversos artigos internacionais no site Academia.edu a respeito da salsa e do jazz latino.

Além dos trabalhos dos doutores Edwin Pitre-Vásquez, Sérgio Lyra David, e da pedagoga Lourdes Saraiva, não foi encontrado na Capes ou na CNPq, nenhum registro de pesquisas relacionadas a esses estilos musicais.

ACOSTA, Ma. Guadalupe Rivera. **Análisis y transcripción de los discursos musicales y coreográficos en la danza de concheros en Guadalajara.** Academia.edu, Jalisco, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3DNuCOp>.

AGUAYO, J.J. Peña. **Música em Porto Rico: Salsa e Roberto Sierra.** Academia.edu, La Laguna/Teneriffe, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/43Ur7jV>.

AGUILA, Hazell Santiso. **Las artes musicales entre dos patrimonios divergentes y convergentes. La notación occidental vis a vis la tradición oral.** Academia.edu, Águascalientes, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3DM5TKk>.

ALONSO, Valentino. **Cha cha cha: La pobreza como poética.** Academia.edu, Buenos Aires, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/45i0wi1>.

ÁLVAREZ, Luis Manuel. **La Presencia Negra em la Música Puertorriqueña.** Academia.edu, San Juan, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3qk0wz9>.

ARANZADI, Isabela de. **Los tambores ñañigos em el Museo Nacional Antropología** (Madrid): sociedad cubana secreta Abakuá – trayectorias Atlántico Negro. Anales del Museo Nacional Antropología 17, 2015, pp.160-187. **Academia.edu**, Madri, 2015, p.160-187. Disponível em: <https://bit.ly/440bcAx>.

AZOUBEL, Juliana. **A dança das máscaras da costa do marfim: herança cultural, ancestralidade, espiritualidade e interculturalidade na construção do sentido na dança.** Academia.edu, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/43W8GeX>.

BAKOS, Margaret Marchiori. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomuseológicas** – Kazadi Wa Mukuna. Academia.edu, São Paulo, 2000, p.258. Disponível em: <https://bit.ly/44TvQ6W>.

BLADES, J. **Percussion**, (1970).

BARRERA, German. *Proyecto final Afro-Latino America: la herencia de los esclavos*. Academia.edu, Catalunya, 2014. Disponible em: <https://bit.ly/3Yjd8mu>.

BARRIENTOS, K.C. *Asphyxia, Tritanopia and Hyphenation: The Aesthetics of Cuban-American Interstitiality in Gustavo Pérez Firmat's Poetry*. Academia.edu, Notre Dame, 2021. Disponible em: <https://bit.ly/3QpzDEE>.

BERCY, Marta M.B. *Bailes de La Rumba*. Academia.edu, Havana, 2021. Disponible em: https://www.academia.edu/35385210/Bailes_de_la_rumba.

BERCY, Marta M.B. María Teresa Linares *Ocurrencias y Concurrencias de una Mujer de Su Tiempo*, Academia.edu, Havana, 2012. Disponible em: https://www.academia.edu/33575402/Mar%C3%ADA_Teresa_Linares_Ocurrencias_y_concurrencias_de_una_mujer_de_su_tiempo?email_work_card=title.

BERMÚDEZ, Egberto. *¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica*. Academia.edu, Bogotá, 2004. Disponible em: https://www.academia.edu/11389426/_Que_es_el_vallenato_Una_aproximaci%C3%B3n_musicol%C3%B3gica?email_work_card=title.

CAMPOS, Rodrigo P. *La música Salsa como medio de construcción de identidades en los hispanohablantes de toda América en las décadas del 70 y del 80: estudios generales en Letras*, Pontificia Universidad Católica del Perú. Academia.edu, Lima, 2020. Disponible em: <https://bit.ly/3Ot5Atc>.

CASTRO, Carlos Alberto. *La Salsa: una propuesta de sus heterogéneos orígenes culturales*. Academia.edu, Costa Rica, 2009. Disponible em: <https://bit.ly/3DDP8Bg>.

CASTRO, Guillermo. *Formas musicales anteriores al género flamenco*. Academia.edu, Córdoba, 2014. Disponible em: <https://bit.ly/3DFu9xJ>.

COLLAZO, Yohany Le-Clere. ***El Sincopado Habanero Boletín Digital del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas***, v.4, mai/ago. 2019. ***Pentagramas del pasado por las calles de mi Habana vieja a contratiempo***. Academia.edu, Havana, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3qat1zl>.

CONTRERAS, Yeltsin. ***Africa en Cuba***. Academia.edu, Ruth Tienda, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3rYc37T>.

COVEÑAS, Jhon Wilfredo. ***Revista de la Universidad del Norte, n.62***, Academia.edu, Barranquilla, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/43WMYHo>.

CORTI, Berenice. ***Paul Wyer: metáfora corporizada Atlántico Negro – Argentina***. Academia.edu, Salvador, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/30704320/Paul_Wyer_o_la_met%C3%A1fora_corporizada_del_Atl%C3%A1ntico_Negro_en_la_Argentina?email_work_card=title.

FALCON, Hugo. ***El Libro de La Salsa***. Academia.edu, San Marcos, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3OGE64r>.

FALCON, Hugo. ***História de La Salsa***. Academia.edu, San Marcos, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3OER82q>.

FERNANDEZ-RIZO, Roberto. ***La música y el baile como formas de resistencia y negociación de los africanos y sus descendientes en América Latina***. Academia.edu, Cambridge, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/47vkzeT>.

FERRER, Juan José Prat. ***Clásicos Tropicales. Música cubana de salón siglo XIX. Estudio previo***. Academia.edu, Segovia, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3KoLP4s>.

FLORES, Iván César Morales. ***La Rumba de Pedro Pablo: des/reterritorialización de prácticas folclóricas, tradicionales y populares cubanas en la escena musical madrileña del siglo XXI***. Academia.edu, Madri, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3YjcMwq>.

FLORES, Karen. **La salsa**. Academia.edu, México City, 2001. Disponible em: https://www.academia.edu/9955989/LA_SALSA?email_work_card=title.

FRAILE, Teresa. **Cantos de ida y vuelta: discursos sobre la inmigración en la música del cine español del cambio de siglo**. Academia.edu, Madrid, 2015. Disponible em: <https://bit.ly/3YjdNV0>.

FUENTES, Evaliza. **Musica y Danzas Urbanas by Antonio Garcia Medina et al. Jalisco**, 2005. Disponible em: <https://bit.ly/3QIH0LN>.

GARAY, Juan Carlos. **Cúmbia: El Ritmo Que Nos Une**, Universidade do Valle, 2015.

GARCÍA, Yurima Blanco. **Ciudad azul: la habanera como tópico de identidad en la obra de Hilario González**. Academia.edu, Havana, 2019. Disponible em: <https://bit.ly/3qfJF0i>.

GARCÍA-ARANGO, Lis. **Calibán es también um “Negro bembón”**. Academia.edu, Madri, 2019. Disponible em: <https://bit.ly/3DIVuPE>.

GARCIA DE LEÓN GRIEGO, Antonio. **Conferência durante o 1o. Encontro de Son Jarocho - 2012**. Cidade do México: CENART – Centro Nacional de las Artes, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=OhlclL_9WTQ;

GIRO, R. (1996). **Los motivos del Son. En Radamés Giro (Ed.), Panorama de la música popular cubana**. (pp.219-230). Cali: Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle.

GONZÁLEZ, Juan-Pablo. **El trópico baja al sur: llegada y asimilación de música cubana en Chile, 1930-1960**. Academia.edu, Havana, 2003. Disponible em: <https://bit.ly/3qkZ5Ar>.

HAAK, Eelco. **Jose White articulo**. Academia.edu, Havana, 2016. Disponible em: https://www.academia.edu/36666494/Jose_white_articulo?email_work_card=title.

HERNÁNDEZ, Rafael Figueroa. ***Salsa mexicana: transculturación e identidad***. Academia.edu, Xalapa, México, 1996. Disponible em:
https://www.academia.edu/614581/Salsa_mexicana_Transculturaci%C3%B3n_e_identidad?email_work_card=title.

JARAMILLO, Jaime Del Castillo. ***Adalberto Santiago, gran cantante que vio nacer a la “Salsa-monopolio-mediocre” de FANIA***. Academia.edu, San Marcos, 2017. Disponible em: <https://bit.ly/3qilZr4>.

JARAMILLO, Jaime Del Castillo. ***Tito Puente: astro de la música cubana en New York quien despreciaba la palabra “SALSA” que apadrinaba la mafiosa FANIA***. Academia.edu, San Marcos, 2017. Disponible em: <https://bit.ly/3DHNqP7>.

JARAMILLO, Jaime Del Castillo. ***Tito Rodríguez: ícono universal del mambo y el bolero, escogió Perú para celebrar su final 25º aniversario***. Academia.edu, San Marcos, 2017. Disponible em: <https://bit.ly/3QpWiAr>.

KINGHORN, Peter. ***Ernesto Lecuona***. Academia.edu, Paris, 2017. Disponible em: https://www.academia.edu/27874430/Ernesto_Lecuona.

LA GARZA, María Luisa de. ***Música y territorialidades: los sonidos lugares contextos socioculturales (2015)***. Academia.edu, Chuapas, 2015. Disponible em: https://www.academia.edu/31597589/M%C3%BAsica_y_territorialidades_Los_sonidos_de_los_lugares_y_sus_contextos_socioculturales_2015?email_work_card=title

LANDA, Enrique Cámara de. ***Comentarios bibliográficos sobre la Etnomusicología Hispanoamericana actual***. Academia.edu, Valladolid, 2000. Disponible em:

https://www.academia.edu/22543046/Comentarios_bibliogr%C3%A1ficos_sobre_la_etnomusicolog%C3%ADa_hispanoamericana_actual?email_work_card=title.

LLANO, Isabel. ***La Salsa en Barcelona*** Academia.edu, Barcelona, Espanha, 2015, Disponible em: <https://bit.ly/3qfB4L1>.

LÓPEZ-CANO, Ruben. ***Asómate por debajo de la pista: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular***. Academia.edu, Havana, 2006. Disponible em: <https://bit.ly/3qfhHSk>.

LÓPEZ-CANO, Ruben. ***Del Barrio a la academia: introducción al dossier sobre timba cubana***. Academia.edu, Catalunya, 2005. Disponible em: https://www.academia.edu/965839/Del_Barrio_a_la_academia_Introducci%C3%B3n_al_dossier_sobre_timba_cubana?email_work_card=title.

LOPEZ-CANO, Rubens. ***La Salsa em disputa: apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad***. Academia.edu, Catalunya, 2009. Disponible em: https://www.academia.edu/6952598/La_salsa_en_disputa_Apropiaci%C3%B3n_propiedad_intelectual_origen_e_identidad?email_work_card=title.

MAASAKKER, Henry van. ***The Latin and the Jazz, Ned Sublette jalc.org/cuba***. Academia.edu, Havana, 2010. Disponible em: https://www.academia.edu/15337887/THE_LATIN_AND_THE_JAZZ_Ned_Sublette_jalc_org_cuba?email_work_card=title.

MADRID, Alejandro L. ***Cuestiones de género: el danzón como un complejo de performance***. Academia.edu, Cambridge, 2016. Disponible em: https://www.academia.edu/30510867/Cuestiones_de_ge_nero_el_danzo_n_como_u_n_complejo_de_performance?email_work_card=title.

MALCOMSON, Hettie. ***Genres: Caribbean and Latin América – Contradanza Cubana***. Academia.edu, Cambridge, 2011, p.218-223. Disponible em: https://www.academia.edu/8569676/Contradanza_Cubana?email_work_card=title.

MALCOMSON, Hettie. ***The “Routes” and “roots” od Danzón: a critique of the history of a genre***. Academia.edu, Cambridge, 2011. Disponible em: https://www.academia.edu/5556289/The_routes_and_roots_of_danz%C3%B3n_a_critique_of_the_history_of_a_genre?email_work_card=title.

MARTINEZ RODRIGUES, Raul. *La Rumba en la Provincia de Matanzas*, Letras Cubanas, 1995.

MILLER, Sue. "**Cuban Son**" in the *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Music*. Academia.edu, Londres, 2014. Disponible em:
https://www.academia.edu/7121980/Cuban_Son_in_the_Encyclopedia_of_Latin_American_and_Caribbean_Music?email_work_card=title.

MIRABEAU, Daniel. *Complejo danzario musical de las comunidades haitianas de Cuba*. Academia.edu, Lyin, 2019. Disponible em:
https://www.academia.edu/39020361/Complejo_danzario_musical_de_las_comunidades_haitianas_de_Cuba?email_work_card=title.

MOLINA, Jairo Eduardo Soto. **Capítulo 8: El cuerpo como subversión del baile "arrebatao" del barranquillero con la música "salsa": signos interculturales de nuestra identidad caribeña**. Academia.edu, Barranquilla, 2018. Disponible em:
https://www.academia.edu/39777592/Cap%C3%ADtulo_8_El_cuerpo_como_subversi%C3%B3n_del_baile_arrebatao_del_barranquillero_con_la_m%C3%BAsica_salsa_signos_interculturales_de_nuestra_identidad_caribe%C3%B1a?email_work_card=title.

MONESTEL, Manuel. *Nowhere Like Limón, Limón is the Land Of Freedom (Proyecto En Clave Afro Caribe, Centro Cultural de España, Costa Rica)*. Academia.edu, Costa Rica, 2013, p.126-162. Disponible em:
https://www.academia.edu/11781400/Nowhere_Like_Lim%C3%B3n_Lim%C3%B3n_is_the_Land_Of_Freedom_Proyecto_En_Clave_Afro_Caribe_Centro_Cultural_de_Espa%C3%B1a_Costa_Rica_?email_work_card=title.

MORALES, Álvaro. *La Cúmbia: Una História Cultural*, Universidade de Antioquia, 2013.

MORALES, Guillermo Abadía. *História de la Música en Colombia*, Universidade de los Andes, 2003

MERRIAM, Alan. (1964), **“Definiciones de “Musicología Comparada y Etnomusicología: Una perspectiva Histórico-teórica”** – “Las Culturas Musicales”: lecturas de etnomusicología. Editorial Trotta S.A., 2001.

OLIVELLA, Manuel Zapata. **La Redención de la Libertad: arte en Changó, el Gran Putasde**. Academia.edu, Havana, 2019. Disponível em:
https://www.academia.edu/34608172/LA_REDENCI%C3%93N_DE_LA_LIBERTAD_arte_en_Chang%C3%B3_el_Gran_Putas.

ORIOLO, Federico. **Adscripción Federico Oriola (caribbean and latin music)**. Academia.edu, Bogotá, 2020. Disponível em:
https://www.academia.edu/34608172/LA_REDENCI%C3%93N_DE_LA_LIBERTAD_arte_en_Chang%C3%B3_el_Gran_Putas.

PACHECO, H. **La Rumba**. Academia.edu, Cidade do México, (2009), Disponível em: <https://bit.ly/3OEKitN>.

PEREIRA, S.L e HERSHMANN, M. **Circuitos latinos em SP e RJ: sentidos dos ativismos musicais migrantes**, p. 173, 2018.

PÉREZ, Daniela Isabel Quintanar. **Danzas y música de origen franco-haitiano en Santiago de Cuba en los Albores del siglo XIX**. Academia.edu, Cidade do México, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3YijnHt>.

PERDOMO, José Ignacio. **La Música en Colombia**, Universidade Nacional de Colômbia, 2007.

PITRE-VÁSQUEZ, E. **“Prácticas Musicales y Danzísticas en Contextos Mexicanos: Fandango Veracruzano y el Son Jarocho”**, relatório do projeto de Pós-doutorado realizado na Faculdade de Música da Universidade Nacional Autônoma do México – UNAM, 2015 / 2016.

PITRE-VÁSQUEZ, E. **La Cúmbia Panamenha: relatos sonoros**, 2024.

PITRE-VÁSQUEZ, E. *John Shepherd – Continuum Encyclopedia of Popular music of the World_Performance and Production* (2003),

PULGARIN, Luis Alfonso Ospina. *Pereira, su história y sus danzas grupo de música y danzas folclóricas “trietnias” Universidad Tecnologica de Pereira – bienestar universitário, cultura y divulgacion*. Pereira, Risaralda 2008. Academia.edu, Risaralda, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3DHw7xG>.

RAMOS, Julio. *Disonancia Afrocubana: Amadeo Roldán y John Cage*. Academia.edu, Havana, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/35869948/DISONANCIA_AFROCUBANA_AMADEO_ROLD%C3%81N_Y_JOHN_CAGE?email_work_card=title.

RIVERA, Luis Mariano. *El Joropo: Una História Cultural*, Universidade Central da Venezuela, 2007.

RIVERA, Pablo Luis *Black Power: Movements, Cultures and Resistance in the Black Américas, forum for inter-american research* (fiar) Vol. 12.2 (oct. 2019) 74-89 issn: 1867-1519 © forum for inter-american research

RIZO, Roberto F. *Africanos afrodescendientes – Argentina. Música baile tango porteño. Comparaciones procesos similares Cuba*. Academia.edu, Cambridge, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/44QKNqr>.

RIZO, Roberto F. *La música y el baile como formas de resistencia y negociación de los africanos y sus descendientes en América Latina*. Academia.edu, Cambridge, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/47vkzeT>.

ROJAS, Mauricio Pardo. *Entre el espectáculo y la agencia: signos afrodescendientes y políticas públicas en Cartagena*. Academia.edu, Cidade do México, 2011, Disponível em: <https://bit.ly/44WlgMo>.

ROJAS, Mauricio Pardo. ***Música y Sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones y identificaciones***. Academia.edu, Barranquilla, 2009. Disponible en:

https://www.academia.edu/6725051/M%C3%BAsica_y_Sociedad_en_Colombia_Traslaciones_legitimaciones_e_identificaciones?email_work_card=title.

RUIDÍAZ, A. Rodríguez. ***Del montuno del son al son montuno***. Academia.edu, Havana, 2018. Disponible en:

https://www.academia.edu/40815243/Del_montuno_del_son_al_son_montuno.

RUIDÍAZ, A. Rodríguez. ***El bambuco colombiano en la música cubana***. Academia.edu, Havana, 2019. Disponible en:

https://www.academia.edu/39687887/El_bambuco_colombiano_en_la_m%C3%BAsica_cubana?email_work_card=title.

RUIDÍAZ, A. Rodríguez. ***El Punto y el Zapateo de Cuba***. Academia.edu, Havana, 2015. Disponible en:

https://www.academia.edu/31268678/El_Punto_y_el_Zapateo_de_Cuba?email_work_card=title.

RUIDÍAZ, A. Rodríguez. ***Elementos de La Rumba Urbana en los grabados cubanos del siglo XIX***. Academia.edu, Havana, 2016. Disponible en:

https://www.academia.edu/42822584/Elementos_de_la_Rumba_Urbana_en_los_grabados_cubanos_del_siglo_XIX?email_work_card=title.

RUIDÍAZ, A. Rodríguez. ***La gaita, sus orígenes y evolución***. Academia.edu, Havana, 2006. Disponible en:

https://www.academia.edu/37065073/La_Gaita_sus_or%C3%ADgenes_y_evoluci%C3%B3n?email_work_card=title.

RUIDÍAZ, A. Rodríguez. ***La guajira, la clave y la criolla de Cuba***. Academia.edu, Havana, 2017. Disponible

em:https://www.academia.edu/32604047/La_guajira_la_clave_y_la_criolla_de_Cuba?email_work_card=title.

RUIDÍAZ, A. Rodríguez. ***La saudade gallega en la música popular cubana***. Academia.edu, Havana, 2014. Disponible em:

https://www.academia.edu/37538782/La_saudade_gallega_en_la_m%C3%BAsica_popular_cubana?email_work_card=title.

RUIDÍAZ, A. Rodríguez. ***Los bailes de Cuba***. Academia.edu, Havana, 2015.

Disponible em: https://www.academia.edu/59588096/Los_bailes_de_Cuba?email_work_card=title.

RUIDÍAZ, A. Rodríguez. ***Los conciertos olvidados de La Sección de Música de la Brigada Hermanos Saiz (1975-1985)***. Academia.edu, Havana, 2020. Disponible em:

<https://bit.ly/3QkvstH>.

RUIDÍAZ, A. Rodríguez. ***Los géneros de la música cubana. Su origen y evolución***. Academia.edu, Havana, 2015. Disponible em:

https://www.academia.edu/48929241/Los_g%C3%A9neros_de_la_m%C3%BAsica_cubana_Su_origen_y_evoluci%C3%B3n?email_work_card=title.

RUIDÍAZ, A. Rodríguez. ***Presence of the bagpipe in Cuba***. Academia.edu, Havana, 2015. Disponible em:

https://www.academia.edu/4830577/Presence_of_the_bagpipe_in_Cuba?email_work_card=title&li=0.

RUIDÍAZ, A. Rodríguez. ***The origin of Cuban music: Myths and Facts***. Academia.edu, Havana, 2014. Disponible em:

https://www.academia.edu/8041795/The_origin_of_Cuban_music_Myths_and_Facts?email_work_card=title.

SADIE, Ed. Stanley. ***“The Norton Grove”***.

SAGRAV, Iwan. ***Carpentier, Alejo: Ecue Yamba O***. Academia.edu, Havana, 2010.

Disponível em:

https://www.academia.edu/6571866/Carpentier_Alejo_Ecue_Yamba_O?email_work_card=title.

SALDIVAR, Juan M. ***¡Que viva Changó! Música y religiosidad en el Perú en tres décadas***. Academia.edu, Los Lagos, 2014. Disponível em:

https://www.academia.edu/20266251/_Que_viva_Chang%C3%B3_M%C3%BAsica_y_religiosidad_en_el_Per%C3%BA_en_tres_d%C3%A9cadas?email_work_card=title.

SANS, Juan Francisco. ***Orígenes del gentilicio musical en el siglo XIX en Hispanoamérica: genealogía de un proceso***. Academia.edu, Caracas, 2014.

Disponível em:

https://www.academia.edu/7719826/Or%C3%ADgenes_del_gentilicio_musical_en_el_siglo_XIX_en_Hispanoam%C3%A9rica_genealog%C3%ADa_de_un_proceso?email_work_card=title.

SARAIVA, Lourdes. ***A Salsa como Ferramenta Pedagógica para o Estudo do Ritmo no Contexto da Percepção Musical***. Revista Nupeart, Florianópolis, v.8, n.1, p.94-108, 2013. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/3073>.

SARDUY, Aida Esther Bueno. ***Dressed to Charm the Gods: sensuality, beauty and eroticism in Cuban Santería and the Xangô de Recife***. Academia.edu, Madri, 2014.

Disponível em:

https://www.academia.edu/31601410/Dressed_to_charm_the_gods_sensuality_beauty_and_eroticism_in_Cuban_Santeria_and_the_Xang%C8%8F_de_Recife.

SARMIENTOS, Igor. ***Mito, musica y cultura a traves de Nietzsche en la tragedia griega y su interpretacion en la cultura latinoamericana***. Academia.edu, Vista Hermosa, 1999. Disponível em:

https://www.academia.edu/40573130/_Mito_musica_y_cultura_a_traves_de_Nietzsche_en_la_tragedia_griega_y_su_interpretacion_en_la_cultura_latinoamericana_by_Igor_Sarmientos?email_work_card=title.

SAWYER, Mark. "Du Bois" ***Double Consciousness versus Latin America Exceptionalism: Joe Arroyo, Salsa and Negritude***. Academia.edu, Portland/Oregon, 2004. Disponible en:

https://www.academia.edu/944252/Du_Bois_Double_Consciousness_versus_Latin_America_Exceptionalism_Joe_Arroyo_Salsa_and_Negritude?email_work_card=title.

SIERRA DIAZ, Diana Carolina, ***El Muntu: la diáspora del pensamiento filosófico africano en Changó, el gran putas de Manuel Zapata Olivella***. Academia.edu, Boyacá, 2016. Disponible en:

https://www.academia.edu/32450071/El_Muntu_la_di%C3%A1spora_del_pensamiento_filos%C3%B3fico_africano_en_Chang%C3%B3_el_gran_putas_de_Manuel_Zapata_Olivella?email_work_card=title.

SUÁREZ, Carlos. ***Los chimbangueles de San Benito II***. Academia.edu, Caracas, 2005. Disponible en:

https://www.academia.edu/3545435/Los_chimbangueles_de_san_Benito_II?email_work_card=title.

TAPIA, Evangelina. ***Música e identidad latinoamericana: el caso del bolero***. Academia.edu, Águas Calientes, 2020. Disponible en: <https://bit.ly/47acOKW>.

TERAN, Reg. ***Diccionario latinoamericano de música***. Academia.edu, Havana, s.d. Disponible en: <https://bit.ly/3QHnfA7>.

TORO, Robinson. ***Historia de la Salsa, desde las raíces hasta el 1975***. Academia.edu, Arecibo, 1975. Disponible en:

https://www.academia.edu/21956592/Historia_de_la_Salsa_desde_las_ra%C3%ADces_hasta_el_1975?email_work_card=title.

URIBE, Claudio Ramírez. ***Habanera, la danza que unió fronteras***. Academia.edu, Madrid, 2016. Disponible en: <https://bit.ly/3DEWSTF>.

VAN MAASAKKER, Henry. *Huib Billiet Breek je rumba, dans met salsa*. Academia.edu, Amsterdam, 2005. Disponível em: https://www.academia.edu/21144918/Huib_Billiet_Breek_je_rumba_dans_met_salsa?email_work_card=title.

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO

Foram utilizadas informações encontradas nas dissertações de mestrado dos seguintes pesquisadores: ALVES, Cainã; LYRA DAVID, Sérgio; KATRINE, Yvete; PITRE-VÁSQUEZ, Edwin; POINTIS, Carla Abreu; SOUZA, André Pinheiro de.

ALVES, Cainã. **Do tamanco ao tambor: as ressignificações da prática do fandango em Antonina/Paraná no século XX**. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) – Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

LYRA DAVID, Sérgio. **O Jazz latino de Eddie Palmieri: identidade e diálogo**. 2014. 209p. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

KATRINE YVETE, Mia. **Bachata Life: Social identity in the Dominican Republic through the lens of a musical tradition**. DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, University of Bergen, Noruega (2007).

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. **Música na formação da identidade na América Latina: o Universo afro-brasileiro e afro-cubano**. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

POINTIS, Carla Abreu. **O Reggae nos trânsitos culturais entre Brasil e Jamaica na década de 1970** - Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SOUZA, André Pinheiro – **Vibrafone, Guia de Estudo** - Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Campinas, São Paulo, 1994

TESES DE DOUTORADO

Foram utilizadas informações encontradas nas teses de doutorado dos seguintes pesquisadores: AGUAYO, J.J. Peña; BORBA, Julio César Matos; CARRAZANA, Noila; DAVID, Sérgio Lyra; JARAMILLO, José Miguel Hernández; LLANO, Isabel; MACAN, Paulo Afonso Chaves; ORDÓÑES, Bibiana Delgado; OSORIO, Jenny Maritza Ramírez; PINHEIRO, Elizabeth Rangel; PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo; RUIZ, Rafael; SANTOS, Cainã Alves dos; RODRÍGUEZ, Lester; SANCHEZ, Iñigo;

AGUAYO, J.J. Peña. ***La bomba puertorriqueña en la cultura musical contemporánea.*** Academia.edu, Valência, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/47adaBg>.

BORBA, Julio César Matos ***Polca paraguaia instrumental e o violão de sete cordas: o contexto e o fazer musical em campo grande, asunción e ypacaraí,*** Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

CARRAZANA, Noila. ***La Improvisación Versada en el Canto Latino.*** Academia.edu, Xalapa, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/35685735/La_Improvisaci%C3%B3n_Versada_en_el_Canto_Latino?email_work_card=title.

DAVID, Sérgio Lyra. ***O Latin Jazz como processo criativo: fronteiras e encontros.*** Campinas, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1091034>

JARAMILLO, José Miguel Hernández. ***De jarabes, puntos, zapateos y guajiras: um sistema musical de transformaciones (siglos XVIII-XXI).*** Tesis doctoral em Etnomusicologia, 2017. Academia.edu, Cidade do México, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/33510115/De_jarabes_puntos_zapateos_y_guajiras_Un_sistema_musical_de_transformaciones_Siglos_XVIII_XXI_Tesis_doctoral_en_Etnomusicolog%C3%ADa_2017_?email_work_card=title.

LLANO, Isabel. **La Salsa en Barcelona** Academia.edu, Barcelona, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3qfB4L1>

MACAN, Paulo Afonso Chaves **Consequências da pandemia de covid-19 na cena rock de Curitiba (2020 – 2023)**, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024.

ORDÓÑES, Bibiana Delgado. **Salsa y década de los ochenta. Apropiación, Subjetividad e Identidad en los participantes de la escena salsaera de Bogotá**. Universidade de Valladolid, Espanha, 2017.

OSORIO, Jenny Maritza Ramírez. **História del bambuco**. Academia.edu, Barcelona, 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/18597817/Historia_del_bambuco?email_work_card=title.

PINHEIRO, Elizabeth Rangel. **Elements of Coherence in Brahms's Opus 76**, Boston University, Boston, USA, 1991.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. **Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudança de Paradigma**. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008.

RUIZ, Rafael. **Tesis doctorado ENAH**. Academia.edu, Cidade do México, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/47hs9JK>

SANTOS, Cainã Alves **Do tamanco ao tambor: as ressignificações da prática do fandango em antonina/paraná no século xx**, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

RODRÍGUEZ, Lester. **“Las Rítmicas” V y VI de Amadeo Roldán y la Toccata para instrumentos de percusión de Carlos Chávez**. Academia.edu, Madri, 2010, Disponível em: <https://bit.ly/3Qtek4X>.

SANCHEZ, Iñigo. ***“¡Esto parece Cuba! Prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana de Barcelona”***. Academia.edu, Barcelona, 2008. Disponible en: https://www.academia.edu/1032113/_Esto_parece_Cuba_Pr%C3%A1cticas_musicales_y_cuban%C3%ADa_en_la_di%C3%A1spora_cubana_de_Barcelona_?email_work_card=title.

ANEXO 1 – ENTREVISTAS

1.1 Bandeira, Pedro – Percussionista (Cuba)



Trecho entrevista Pedro Bandeira

O percussionista e pedagogo cubano Pedro Bandera veio para o Brasil dentro de um programa de pesquisa. Vem de uma família praticante do candomblé, e desde criança sempre esteve envolvido em ensaios de blocos afro, festas de rumba e cerimônias de tambores. Na faculdade, passa a estudar música profissionalmente sob uma perspectiva antropológica. Sempre teve uma atuação como instrumentista, mas com o foco principal dentro das áreas pedagógicas e antropológicas. Foi professor de uma disciplina chamada “Música Cubana, Latino Americana e Caribenha”, que trata dos complexos genéricos da América Latina, encontrando as semelhanças entre as nações nagô do Brasil que – em Cuba – são semelhantes às nações bantu, as semelhanças entre os instrumentos de percussão e os seus ritmos¹²⁵, criando programa para uma pesquisa sobre os sistemas de afinação.

Bandera diz que Cuba não possui imigrantes. Sua população é autóctone e se reproduz dentro da ilha: ou vai embora, ou falece ali dentro. É um lugar que não se recicla com informações de fora, e onde existem fatos musicais que só existem ali e em nenhum outro lugar do mundo. Bandera faz comparações com fatos e gêneros musicais que também só existem no Brasil, fazendo analisando as pontes, tendo sempre como ponto de partida a África e tendo como princípio os sistemas de afinação como principal objeto de pesquisa. Bandera diz que sua vinda para o Brasil teve como pretexto fazer o encontro do que se conhece aqui com o que não se conhece. Pedro dá como exemplo a cuíca que, no Brasil é um instrumento muito popular, ao passo que, em Cuba, é um instrumento sagrado que não pode nem ser visto.

A respeito de elos existentes entre a cultura cubana e a brasileira, Bandera acredita que além de elementos de música, existe um elo familiar real. Dentro do processo de escravidão existiam barcos holandeses e portugueses que faziam um comércio “ilegal”, corrupto e paralelo ao sistema que, na época, era considerado legal. Esse comércio clandestino não chegava aos portos principais estabelecidos do Rio de Janeiro, ou de Salvador. Essa mercadoria ilegal não podia ser declarada ia para dois portos nas Américas: o Porto de Galinhas, em Recife, e o Porto de Santiago de Cuba. Famílias foram separadas com isso: uma parte ficava aqui no Brasil, e outra parte ia para Santiago. Esse é o ponto onde Bandera vê o primeiro elo de ligação entre Brasil e Cuba pois, uma parte da família ficava no Brasil e outra ia para a ilha. Isso fazia com que pessoas em Salvador e Santiago de Cubam por exemplo, sejam muito parecidas – e talvez até parentes de alguma geração. Sob esse ponto de vista, tendo essa realidade como base, todo o aspecto cultural, rítmico ou dançante está

¹²⁵ Por exemplo, o berimbau brasileiro e o tingo-talango cubano.

justificado. Pra o Brasil nunca veio uma imigração cubana ao ponto de influenciar a cultura, da mesma forma que para Cuba também nunca foi uma imigração representativa de brasileiros. Bandera acredita que as semelhanças entre Brasil e Cuba realmente existam por conta da separação de famílias.

Bandera acredita que no dia que uma banda de salsa cubana vier para São Paulo e se apresentar em algum lugar periférico¹²⁶, acabarão as academias de salsa no Brasil porque o povo vai passar a ter consciência de que esse não é um ritmo estilizado e “glamourizado”. A salsa no Brasil foi levada para um contexto de academia de dança de salão. Em Cuba as pessoas não aprendem a dançar salsa em um lugar fechado: lá isso não existe. É um gênero espontâneo, não tem espelho, não tem regra, ao passo que, no Brasil, a salsa foi “gourmetizada”. Atualmente, Bandera diz já existe um número maior de grupos de salsa “legítimos” em São Paulo. Isso tem relação com o número de imigrantes que têm chegado ao Brasil nos últimos quinze anos, fato que tem levado à aparição de formações instrumentais de diversas naturezas: grupos pequenos, grupos grandes, grupos tradicionais, orquestras, grupos alternativos, etc.

Na última vez que o grupo Buena Vista Social Club se apresentou em São Paulo, o concerto aconteceu no teatro Bourbon, com um ingresso a R\$400,00. Isso distancia a música de seu verdadeiro público, que não tem condições de pagar um valor desses. Uma apresentação desse tipo poderia estar mais perto das pessoas que realmente poderiam desfrutar e ter interesse nesse tipo de espetáculo.

Bandera é da opinião que no Brasil não se conhece muitos músicos cubanos. Se a pergunta se dirige a músicos profissionais que atuam dentro do gênero é claro que o conhecimento sobre elementos e características musicais é muito mais amplo. No entanto, se a pergunta for dirigida para um grande público as pessoas só conhecem Célia Cruz, no máximo. Bandera enxerga uma circulação de artistas cubanos no Brasil muito pequena. Nos festivais de grande e médio porte praticamente não vem artistas latinos. O Chucho Valdez pode vir porque é um pianista virtuoso. Mesmo assim, o Irakere não vem. Essa banda atualmente está fazendo uma turnê mundial, e São Paulo praticamente não está no roteiro porque não tem quem compre esse tipo de show: não tem público suficiente para pagar o ingresso. O Buena Vista e o Orisha foram as grandes estrelas que passaram pelo Brasil como parte de turnês mundiais internacionais. Só que aqui não tiveram lucro.

Na difícil tarefa de enumerar apenas cinco músicos cubanos que não poderiam ficar de fora de uma lista seletiva, Bandera menciona Tata Guines, percussionista que organizava todo “caldeirão de ritmos” que se tocava de variadas formas; Juan Formel que foi um músico envolvido com rock, e que desenvolveu o ritmo songo; Chucho Valdez, líder da banda Irakere que resgata os ritmos e as cantigas afro, e as coloca em cima de timbres virtuosos e muito experimentais (anos 1973, 1974 e 1975). Irakere é considerada uma banda escola; Célia Cruz, a guarachera de Cuba e o conjunto Casino de la Playa, sendo que Célia foi a única mulher que cantou no grupo¹²⁷; Omara Portuondo, “a vóz do feeling, era uma cantora excepcional que influenciou uma geração de cantores e músicos cubanos; Pablo Milanés, figura fundamental dentro da nova trova, da composição porque são canções que se interpretam até hoje, existe uma grande paixão no que ele escrevia, que é algo que influenciou a música cubana.

Pedro Bandera vê espaço para a música cubana no Brasil. No entanto, ele enxerga muito desconhecimento de tudo, desde como se trazer um artista de Cuba,

¹²⁶ Por exemplo, na quadra de alguma escola de samba.

¹²⁷ Pedro Bandera entende que Célia Cruz foi a grande figura internacional da música cubana e que leva a música cubana para o mundo.

até de se conhecer a música cubana e a música latina. Interesse existe, espaço existe, só que as condições não têm sido criadas. Bandera enxerga que existe uma tentativa de se criar um caminho para a música latina no Brasil mas que, por algum motivo, essa tentativa não emplaca. O pesquisador acredita que existiu um projeto de se separar o Brasil da América Latina, de colocar o Brasil como um país diferente, e esse projeto ainda é uma realidade. Existem interesses políticos que fazem com que o Brasil não seja incluído dentro do universo da música latina, mesmo fazendo fronteira com todos os países latino-americanos. O governo cubano não tem interesse em promover nada que cause um êxodo de artistas na ilha. Tudo o que se produz na ilha não tem influência de lugar nenhum. Lá não tem grandes festivais como Lolapalooza, Rock in Rio, Festival Ávore, entre outros. Em Cuba não acontece nada que venha de fora. O que se cria e o que se produz na ilha é totalmente interno e sem influência de nenhum lugar. É muito mais fechado! No Brasil, músicos “vêm e vão” a todo instante, para variados lugares, colecionando influências, o que transforma a música brasileira em um ramo da cultura muito enriquecido. Morando no Brasil. Bandera entende que o mercado musical brasileiro não é fechado: ele tem as suas reservas. O que acontece são questões de interesses.

No ponto de vista de Bandera, Cuba tem inúmeras situações políticas. Lá se fez uma revolução social importante para os anos sessenta. Quando a Revolução Cubana triunfou e Fidel Castro disse: “aqui todo mundo é igual – não tem rico, não tem pobre; preto e branco vão na mesma escola; mulher e homem ganham o mesmo salário, etc. Ao mesmo tempo, na maior potência mundial que são os Estados Unidos, as pessoas estavam lutando por seus direitos sociais básicos. Bandera coloca a situação política de Cuba atual como muito difícil para seus músicos, principalmente para as novas gerações.

Bandera acredita que a ditadura militar censurou a música cubana vinda da ilha e estimulou a salsa vinda de Miami. Por isso que a Célia Cruz se tornou tão conhecida nessa época dos anos 1960 e 1970: porque o que se estimula no Brasil foram os artistas cubanos que saíram dessa “ilha comunista”. Não se conhece mais artistas cubanos. A ditadura militar promoveu a música cubana feita em Miami e Nova Iorque. O que mais se ouviu no Brasil foram os boleros pois foi uma música que a rádio nunca deixou de tocar.

Na opinião de Pedro Bandera, as pessoas “brincam” com a música cubana, mas não existe ninguém que tenha isso como projeto. Bandera menciona Guga Stroetter, que já esteve envolvido com inúmeros projetos de música cubana. Outro personagem significativo é Carlinhos Brown, grande amante da cultura cubana, e que produziu o documentário “O Milagre do Candeal” em que trouxe o Bebo Valdez para cantar com Marisa Monte, Maria Bethania, leva-lo ao Pelourinho e outros pontos significativos. Assim, Carlinhos se aproveitou dessa música afro-latina e cubana. O timbal nada mais é do que um tambor bokú, que é o tambor da conga santiaguera; o surdo virado é um dum-dum, mas também é uma tambora dominicana; e se pensar o samba-regue é quase um merengue. Brown se apropria desses elementos afro-latinos para produzir sua música. Outro artista significativo é o Ivan Lins, que tinha uma gravadora – a Velas – que tinha uma gravadora em Havana. Lins promoveu muito a música instrumental cubana no Rio de Janeiro que fez muitas produções. Na verdade, esse foi um período da vida de Lins, mas que não se pode falar em influência. Bandera também menciona o Mestre Dinho, professor do Conservatório Souza Lima e que é um influenciador dos músicos.

Bandera compara os tambores batá – Yjá. Itótele e Ocôncolo com os instrumentos de um grupo de pagode, e afirma que eles têm funções musicais muito semelhantes dentro dos grupos instrumentais onde atuam.

1.2. Cardia, Luiz Delfino – produtor musical (Brasil)



Trecho entrevista Luis Delfino Cardia

Meu nome é Luis Delfino Cardia, fui produtor cultural no teatro Vento Forte, que juntava o forró universitário e a salsa da banda Son Caribe. O Vento Forte foi um movimento de teatro muito importante que ficava no Parque do Povo, no Itaim Bibi, onde o Hilo Cruli era o diretor de um teatro importante, e que tinha uma área muito grande. O Hilo me convidou – ao lado do Celso Piratininga – para fazermos um movimento de forró universitário no começo dos anos noventa, junto com a banda Son Caribe. Acontecia a banda Mistura e Manda no sábado, e o Son Caribe na sexta-feira. Isso virou um movimento cultural em São Paulo. O Hilo me convidou – ao lado do Celso Piratininga – para fazermos um movimento de forró universitário no começo dos anos noventa, junto com a banda Son Caribe. Acontecia a banda Mistura e Manda no sábado, e o Son Caribe na sexta-feira. Isso virou um movimento cultural em São Paulo.

É importante se fazer uma diferenciação entre o movimento da salsa ‘música’, e o movimento da salsa ‘dança’. São duas coisas distintas que se juntam em rede, porque não existe o movimento da dança sem a música ao vivo, que começou a pegar com a banda Mistura e Manda, que era música brasileira para dançar – o forró agarrado – e o Son Caribe, que fazia um som de salsa, merengue, cha-cha-chá, bolero, e de música brasileira. O espaço Vento Forte foi o pioneiro para a dança e para a música ao vivo.

O Son Caribe foi uma junção do Celso Piratininga comigo com o objetivo de produzirmos um evento de dança. É muito importante que se diga que o movimento musical da banda Son Caribe, dirigida pelo Edwin Pitre, foi muito sensível em uma coisa: ele juntou músicos multi-culturais. Além da banda ter uma sonoridade internacional brasileira, caribenha, ou cubana – tinha dois panamenhos (o Edwin no baixo e voz, e o irmão Roberto, na flauta); um porto-riquenho muito bom ao piano, o Edsel Gomes; um inglês na percussão, o Félix Gibbons, tudo muito interessante; teve até a Adriana Lessa, uma atriz que fazia backing-vocals na banda; e o Beto Caldas na bateria; e depois André Juarez, no vibrafone. Isso era um grande diferencial da banda Son Caribe: tinha uma boa formação musical. Todo mundo que assistia gostava, e isso incluía todo tipo de gente: gente de teatro, universitários da PUC, universitários da USP, entre outros... Era um centro cultural muito importante para esses encontros, e que gerou consequências como o espaço Remelexo, o Blén Blén Club, entre outras casas que começaram a expandir na Vila Madalena.

Acredito que alguns trabalhos acadêmicos se equivocam dizendo que esse movimento da salsa começou na Vila Madalena. A salsa começou muito antes, no Vento Forte com o Edwin Pitre & Son Caribe. O bar Conexión Caribe, por exemplo, era de um holder da banda Son Caribe, o cubano Esteban.

Esse movimento do Son Caribe começou a lotar com mais de mil e quinhentas pessoas no Vento Forte, toda sexta-feira. A banda Mistura e Manda também já fazia isso, fator que contribuiu muito. Depois a Mistura e Manda parou, e a banda Heartbreakers – que também é um grupo importante de música latina – começou a ir algumas vezes no sábado.

Eu, Delfino, comecei a entender a questão da salsa a partir da vivência com os músicos da banda Son Caribe. Isso apesar do fato que eu já vinha dos anos setenta com uma referência da sonoridade da Carmem Miranda, sempre muito relacionada com a música caribenha. A minha referência de música latina – incluindo Célia Cruz, o Jonny Pacheco, Tito Puente, o Rodriguez, mais pra frente o Buena Vista Social Club, e outras coisas que eu ouvi nos anos oitenta – eu tinha uma imagem de que a construção da música brasileira com a sonoridade caribenha já existia, com João Donato e, mais especificamente, com Carmem Miranda. Me parece que, com a chegada da bossa-nova, se internacionalizou um conceito mais elaborado da elite cultural brasileira – com a bossa-nova sendo o grande diferencial. A Revolução Cubana fez com que ficasse atrelado à sua música o conceito de ser alguma “coisa meio brega”, meio longe da nossa realidade. Nessa época acontecem movimentos em Paris, Nos Estados Unidos, um movimento anti-guerra do Vietnam, todas aquelas coisas que começaram nos anos sessenta, além também do Tropicalismo, que veio com tudo. Da minha formação, de escutar, sou Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso... são esses que me formaram. E lembro que a música latina veio depois, nos anos oitenta. Nos anos setenta, eu tinha uma referência muito distante do que seria a música cubana. Fui criado no meio da ditadura, mas em um colégio moderno, crítico... não era um colégio tradicional, e que abria um campo muito grande.

Uma coisa que sempre me chamou a atenção foi a “batida” e a sonoridade do João Donato. Eu nunca soube definir ao certo se ele era o pai da bossa-nova... Então, para um produtor que foi criado nos anos setenta, fundei e cantei oito anos no coral do Colégio Nossa Senhora das Graças, e tinha algum contato com a música caribenha nesse ambiente do coral. Estudei violão nos anos setenta, com uma sonoridade “de batida”, e eu sempre admirei as sonoridades percussivas dos tambores, e dessa coisa mais “do Caribe”. Quando fui trabalhar com isso nos anos noventa, acho que me vem uma coisa da lembrança emotiva. Então, você está falando com uma pessoa que se criou dentro da música popular brasileira, influenciado pelo Chico Buarque, que também começou a colocar elementos da música caribenha, ou a questão do Tropicalismo...

Eu não posso esquecer o nosso show em que juntamos o Zé Kéti com a banda Son Caribe! Aquilo foi, para mim, uma referência profissional que perdura até hoje, de se pensar em juntar um sambista com uma banda multi-cultural caribenha, em que eu apresentava cada músico com uma nacionalidade diferente. Era uma atividade muito interessante!

Então, eu venho de uma escola dessa música popular brasileira onde eu sempre achei engraçado a Carmem Miranda – fiz trabalhos de escola em que, para mim, Carmem Miranda “era caribenha”! Ela tinha uma sonoridade interessante caribenha! Só que a minha referência musical mais elaborada é o João Donato.

Ele tem uma “pegada afro” e cultural. Fiz homenagem para ele duas vezes aqui no nosso evento, e para mim ele é uma referência musical.

Eu acho que aquele movimento do Vento Forte foi muito importante na cidade de São Paulo. Agora, eu divido, no meu trabalho, que a gente precisa prestar atenção e fazer um recorte nos movimentos sonoros – das bandas ao vivo, saindo daquele clima do “violão e voz”, e aquelas coisas dos barzinhos da Vila Madalena – para o encontro. E na minha opinião, é uma coisa meio híbrida porque se trata do encontro da música, da banda ao vivo, com a dança, e que teve consequências importantes em várias escolas de dança, onde eles ensaiavam durante a semana nas aulas, e depois iam dançar na sexta-feira, ainda no Vento Forte. Isso ainda sem falar no Bar Avenida ou do Blén-Blén Club.

Então, do ponto de vista de um produtor, é necessário que se faça um recorte entre essa seara da música ao vivo, do som caribenho, mas também não se pode deixar de lado as escolas de dança, que ajudaram o movimento a fazer tanto sucesso. Os movimentos do Son Caribe e da Mistura e Manda eram de dança ‘a dois’, de música mais alegre. Na minha opinião como produtor, o sucesso da banda Son Caribe se deve à qualidade musical e à integração entre músicos diversos, de países diversos. Embora houvesse a figura central no baixista que era a figura central e que cantava muito bem em espanhol, eu acho que a grande diferença era a qualidade musical de cada um, e que trazia a sua experiência da sua origem. Isso reforça a importância desses movimentos de grupos de música de excelência. Não era “uma bandinha” qualquer... tinha ensaio, tinha trabalho. E as consequências em casas noturnas paulistanas foram derivações do que aconteceu no Vento Forte, como por exemplo a casa ‘Rey Castro’. Muitas dessas casas se montaram em cima de DJs com música eletrônica, sem som ao vivo. Só depois é que começaram a incluir bandas como Pedro La Colina, Kaduna, entre outras. São bandas que surgiram como consequência do movimento no Vento Forte.

É importante deixar claro que os movimentos de salsa não são da Vila Madalena, do Remelexo, ou de outras casas. O que aconteceu na Vila foi consequência de um movimento que deu certo no teatro Vento Forte, e que impulsionou muitas outras coisas. Também é importante separar o movimento da dança, do movimento das bandas, e do movimento de DJs. São casos e trabalhos que podem ser separados. Quando o movimento Vento Forte acabou, o Blén Blén Club estava se formando por sensibilidade do produtor Guga Stroetter e do dono do Bar Avenida. A primeira festa feita no Blén Blén, se não me engano foi o Son Caribe que tocou. Esse foi o primeiro movimento social – sem o eixo do mundo dos grupos de dança – dos intelectuais orgânicos da cidade de São Paulo, e que contribuiu muito para o desenvolvimento da casa. Aí ele fez uma proposta para fazermos toda sexta-feira. Eu me lembro que virou uma “coisa tão fora do normal”, que tinha músico que só vivia do cachet da sexta-feira! Quando começou, a partilha do dinheiro que entrava era de 50% a 50%. Depois que começou a dar certo, a negociação mudou.

Eu acho que o grande eixo dessa minha fala é separar os três movimentos: o de dança, o de bandas ao vivo, e o de DJs com música eletrônica. São três formas híbridas de movimento cultural da cidade que se juntam e se completam. O movimento de banda ao vivo foi o que gerou uma organização das escolas de dança. Essas escolas eram muito enclausuradas dentro de si mesmas. Dançavam a semana inteira e, na sexta-feira, iam dançar na quadra delas mesmas, só com os alunos. Quando se criou na cidade uma possibilidade ‘do encontro’, com gente de várias formas – com as meninas, com a moçada, com a paquera... – o Blén Blén chegou a gerar até mesmo muito casamento. São várias as histórias dessa natureza.

O que eu acho importante é entender os processos. Existe uma tendência em se dizer que “a Vila Madalena é o centro cultural do mundo”. Eu digo que a Vila

Madalena é uma consequência do do Blén Blén Club, no Itaim Bibi. O Blén Blén ratificou a importância do músico de qualidade. E eu acho que o movimento não teria chegado a um nível de excelência sem a existência de músicos tão bons e trabalhadores. Essa atividade agregou muito na minha vida profissional posterior em que eu fiz mais de mil eventos/ano para o governo do Estado. Eu cheguei a realizar cinco eventos simultaneamente, viajando de helicóptero.

Do ponto de vista de um produtor, a sonoridade da música cubana se aproxima muito com a levada do samba, da coisa da melodia, do batuque, eu não sei... do ritmo... Então, eu acho que isso também ajudou naquele movimento de abertura dos anos noventa. A gente vivia a consequência de uma nova abertura

– a partir de 1985 – em que todas as coisas estavam em uma fase de experimentação, de música ao vivo, de valorização dos músicos, e de valorização “do encontro”. Porque era um lugar de encontro, de namorar, de paquerar, e de se fazer amizades. Eu tenho amigos até hoje, “da noite”, que eu só encontrei “na noite”. Porque aquele era um movimento “de encontro”. E eu acho que o músico contribui para isso. A cena musical de bandas ao vivo era “uma coisa de empatia”, de “alinhamento”, de “encontro”. Tinha lá sua mesa de sinuca, com a questão do entretenimento... Não era só ir lá e tomar cerveja. O prédio também era muito interessante, e ficava em um ponto interessante da Vila Madalena. A festa da campanha para prefeito do Fábio Feldman em que eu trabalhei contribuiu muito a divulgar o Blén Blén Club.

Bom, o surgimento dessa casa aconteceu por causa do fechamento das atividades do Vento Forte, e da necessidade, na época, de se encontrar um lugar que substituísse aquele espaço. Era necessário colocar a Mistura e Manda e o Son Caribe em algum lugar. Então o Mistura ficava no sábado e o Son Caribe na sexta-feira. Quando a Mistura e Manda partiu para uma carreira solo e eu saí da produção, eu fiquei só com o Son Caribe. Fui eu que “corri atrás” para colocar a banda no Blén Blén. Os Heartbreakers também tocavam lá de quarta-feira.

O Edwin soube escolher muito bem os músicos da banda. Não tinha nenhum irresponsável. Todos cumpriam suas obrigações: chegavam lá, faziam o trabalho e iam embora. A gente fez a posse do Dante de Oliveira, em Cuiabá, junto com o Carlinhos de Jesus. Essa parceria do Carlinhos com o Son Caribe também foi muito importante e positiva. Ele já era um artista famoso, e isso contribuiu muito com a banda. Atualmente, em 2024, eu faço uma parceria com o Jaime Arôxa, e a salsa voltou para o palco por causa das experiências que tive com o Carlinhos de Jesus lá em 1994.

O que eu acho importante como produtor é pensar a questão da cultura como movimento, e a questão da salsa como movimento. Nunca está estático! Então, aquela banda tinha essa postura de diálogo intercultural inserido dentro dela mesma. E o diferencial da responsabilidade profissional de cada músico, a formação de cada um, foi um fator que agregou muito para a sonoridade da banda.

O local – que começou negociando 50% - depois mudou essa negociação porque passou a achar que o músico estava ganhando muito. Um dos músicos, o Roberto, irmão do Edwin, saiu da casa porque achou que a negociação não estava sendo boa. Que estava muito mal resolvida. Eu sempre falo: “para quem está no mundo público, não existe partidização pessoal. Você precisa ‘negociar’ com todo mundo.

Eu negociava com o Guga, com o Alemão e com o Telmo, que era o gerente da casa. Depois que eu fui para o mundo público de rua, eu negocio com a esquerda, com a direita, com o PSOL, com o União Brasil, entre outros partidos.

O único que eu não tive nenhum contato foi com o governo federal naqueles últimos quatro anos daquele governo anterior... Esses eu não preciso nem dizer...

Eu não conseguia nada... Mas tenho muito boa relação com o Serra, com Gilberto Cassab, com Fernando Haddad, com João Dória, com Bruno Covas e com Ricardo Nunes. Olha que loucura! A experiência da negociação em bares – que era sempre complexa – me ajudou muito quando eu fui para o mundo público. Fui coordenador de eventos do Estado de São Paulo com Mário Covas e com o Dr. Geraldo, de 1998 a 2002. Depois fui trabalhar com o Chalita, na secretaria de Educação, sempre na área de eventos. O que acontece é que dono de bar sempre raciocina conjunturalmente: se está fazendo falta e ganhando pouco, a culpa é sua. Se está ganhando muito, “vamos diminuir para a casa ganhar melhor porque a casa precisa pagar contas, funcionários, etc”.

Eu acho que o Blén Blén Club foi uma casa que abriu portas para os profissionais da música ao vivo, e que o sucesso do empreendimento possibilitou o aparecimento de outros bares específicos: o Rey Castro, o Azúcar, o Conexión Caribe, entre outros espaços. Esse movimento começou em Pinheiros e no Itaim Bibi, e só depois é que foi parar na Vila Madalena. O Blén Blén movimentou um monte de jornais como TV Cultura, Metrópolis, TV Gazeta, TV Globo, entre outras coisas. O Guga também ajudou muito porque é uma figura conhecida na cidade, como músico e como produtor.

O Son Caribe teve uma projeção numa época muito importante na cidade de São Paulo porque conseguiu atrair um público diferenciado: o público das universidades e escolas, que compareciam e também ajudaram a divulgar, porque elas não tinham espaço. As outras casas recebiam shows brasileiros. Não era uma coisa específica para receber salsa.

A década de noventa foi um período de experimentação e de abertura política. Isso facilitou a se quebrar o estereótipo de que a salsa era brega. A abertura – e uma linguagem mais democrática – facilitaram o crescimento dessa música. Além disso, Caetano ajudou, Chico Buarque ajudou, Milton Nascimento ajudou... Tudo isso também facilitou “o encontro”, e a atitude de “ir para a rua”. Não havia violência!

O recorte onde esse movimento acontecia era na classe média, com ingressos pagos, onde a classe média ia lá pagar. Não era um movimento da periferia.

Então, eu acho que as consequências desse movimento do Blén Blén Club geraram um movimento de música para dançar. A casa de espetáculos Bourbon Street entrou na estória como consequência desses movimentos anteriores porque os Heartbreakers acabaram, por uma questão interna deles. O espaço Canto da Ema também foi uma consequência do Vento Forte e do Blén Blén.

Uma coisa importante de se colocar ao lado da música ao vivo, da escola de música e dos DJs, é a questão da comida. Esse era um aspecto que não era bom nem no Vento Forte – que só tinha cerveja – e nem no Blén Blén Club. Já o Bar Avenida tinha a preocupação da comida porque, além de casa de espetáculos com salão de baile, era também um restaurante. Nesse quarto tópico da comida o que aparecia era unicamente a tequila como elemento caribenho.

Falando como produtor, eu acho que a abertura política facilitou muito

“o encontro” na década de noventa. As pessoas saíam mais, eram mais combativas no sentido de pensar a democracia, e parece que precisavam dançar mais... E eu acho que surgiu um monte de movimentos de pessoas que se encontram até hoje.

Sobre a questão da influência musical, eu acho que é aquela coisa, Carmem Miranda – que tinha uma pegada – e mais para os anos setenta foi com o Chico

Buarque, Milton Nascimento, Caetano Veloso, João Donato... Eu acho que essas pessoas ajudaram muito na questão dos intercâmbios.

Na ditadura militar a relação comercial com Cuba era muito limitada. Só que depois, com a abertura, facilitou muito a vinda de músicos cubanos nos anos oitenta e noventa. Alguns músicos cubanos muito bons vieram como, por exemplo, o pianista Pepe Cisneiros, ou o saxofonista Felipe Lamoglia. Esses caras ajudaram com “o charme” do músico cubano. O Heartbreakers também ajudou muito, tinha um público fiel, apesar de eles tocarem muita música brasileira, não era só o som do Caribe. Esses intercâmbios estão muito relacionados com a questão da vivência político-cultural brasileira gerada com a abertura. Facilitou muito! O meu trabalho foi facilitado. Só que eu sempre falo, você não consegue valorizar quando não se tem músicos profissionais ou com talento musical. Por exemplo, eu acho a Anita muito profissional. Você pode até criticar o conteúdo do que ela canta, mas não o processo de chegar até onde ela chega.

Como produtor e como um cara que se preocupa muito com a questão do encontro da diversidade, eu não faço juízo de valores. Eu faço juízo de valor pessoal. Só que, no sentido público, eu digo: “olha, isso aqui tem algum movimento”. E uma banda que deu certo foi o Son Caribe, por conta do jeito organizado que o Edwin tratava as coisas. Além do mais, não teve “picaretagem” na questão financeira. Você recebia o que merecia e íamos em frente. Tanto que nunca mais aconteceu nada com aquela dimensão! Ou pelo menos eu não sei se você viveu... Eu não vivi!

Não é só você juntar músicos. Precisa ter uma relação de saber como é que a cidade funciona. E o local também. Porque é que o Vento Forte deu certo? Porque a coisa “nasceu” de baixo para cima. Quando a coisa nasce de cima para baixo, se não tiver muito dinheiro, não vinga. Então, precisa ser uma coisa que nasceu num lugar pequeno, mas que tenha um movimento! Um movimento cultural que seja de valorizar os músicos. É preciso ver como os músicos pensam, como é a cena cultural de São Paulo hoje. Eu sinto que as pessoas estão saindo menos. Para sair para algum lugar, o cara já põe na cabeça que ele vai ter que pagar o aluguel... Então, se ele sai, ele vai gastar no mínimo duzentos “paus”, ou trezentos “paus”, ou sei lá... Financeiramente as pessoas não estão como antes. E tem uma outra coisa que é o seguinte. A salsa sempre foi jogada como uma coisa “brega”. Isso muito por conta do que era o movimento cultural e social dos anos sessenta em Cuba, depois da Revolução. Era muito fácil transformar aquilo numa coisa “brega”. As camisas, aquela coisa meio caribenha...

O que roubou muito a cena também foi a questão da bossa-nova. A autoestima brasileira – no sentido de se sentir internacional – quem elevou foi a bossa-nova. Tudo bem que era uma classe média/alta. Aí depois veio o Tropicalismo... Eu acho que ainda existe um ranço da salsa na cidade como uma coisa meio segmentada. Precisa existir um movimento. Só que precisa ser uma coisa que comece de baixo para cima. Tem que começar num lugar pequeno. Não pode ser um negócio que você já vai pensar, calcular... Músico custa dinheiro! Você precisa organizar as coisas acreditando, e o músico também! Acreditando no que está fazendo. O músico precisa estar sempre renovando. Uma coisa que eu vejo nas bandas – que não foi o caso do Son Caribe – é estar sempre renovando. Para mim o ícone da mudança foi o encontro com o Zé Kéti. Aquilo para mim foi um negócio muito inovador, legal... Eu acho que aquilo agregou muito a coisa do diálogo.

Bom, eu acho que te dei uma visão a respeito da questão da música ao vivo, da questão da dança, da questão dos DJs, e da questão do encontro.

1.3 David, Dr. Sérgio Lyra – saxofonista e pesquisador (Brasil)



Trecho entrevista Dr. Sérgio Lyra David

Autor da tese “O latin jazz como processo criativo: fronteiras e encontros” (2019), e da dissertação “O Jazz latino de Eddie Palmieri: identidade e diálogo” (2014), ambas defendidas na UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, e integrante como saxofonista de grupos como Heartbreakers, Havana Brasil e Lyra Latina, Lyra David é pioneiro na escrita acadêmica a respeito do jazz latino e sobre a salsa no Brasil.

Lyra David resolveu enveredar pela pesquisa sobre Eddie Palmieri por ter sentido na música desse artista uma consistência importante em relação a um estilo pessoal. David acredita que Palmieri reflete todas as características importantes que existem no jazz latino: formais, harmônicas, rítmicas, etc. David acredita que Palmieri é um dos grandes nomes que ajudaram a formar o gênero.

Lyra David não sente a influência de Palmieri em nenhum artista nacional específico porque o Brasil recebe essa música de uma forma muito genérica. Uma comprovação disso é o fato de não existirem pesquisas sobre esse assunto no país. No Brasil, alguns compositores utilizam um “colorido” latino em suas músicas. Existe influência latina no Chico Buarque, no Caetano Veloso, no Djavan, no Gilberto Gil, no João Bosco... A influência existe, mas é “distante da origem”. É um pouco “diluído” e “exótico”. As coisas dão certo porque somos muito parecidos. Nossos conceitos musicais são muito semelhantes. Lyra David considera João Donato como uma exceção por ter vivido entre latinos, foi para Nova Iorque, tocou em gigs latinas nos anos 1950 e início dos 1960, tendo sido, inclusive, o primeiro trombonista na banda La Perfecta, do Eddie Palmieri. Nascido em Nova Iorque,¹²⁸ Lyra David considera Palmieri como sendo um dos grandes pilares na formação do jazz latino.

Lyra David afirma que o início da salsa foi a mistura da base rítmico-harmônica do son cubano com as big bands norte-americanas. O son cubano foi uma música que influenciou o Caribe inteiro, tendo se tornado uma referência por toda a região, podendo até ser chamada de uma música pan-caribenha.

Essa música foi levada para Nova Iorque. O cantor Machito e seu primo, o arranjador Mario Bauzá, formaram uma banda – Machito and his Afro-cubans – com a base do son cubano, e chamaram os sopros norte-americanos. Talvez esse seja a primeira semente do que posteriormente veio a se transformar na salsa. Lyra David chama isso de uma experiência “bi-polar” porque, embora a base rítmica possuísse um swing latino, na hora da improvisação, o “feeling” era de um típico instrumentista de jazz norte-americano.

Tendo essa mistura como um início do que posteriormente veio a se transformar na salsa,¹²⁹ Lyra David considera Eddie Palmieri como um artista que

¹²⁸ Os pais de Palmieri eram porto-riquenhos.

¹²⁹ No final dos anos 1960.

contribuiu para a formação dessa música. Ele solidificou a forma da salsa, embora tenha sido influenciado pelo jazz, por pianistas como McCoy Tyner, por exemplo.

Em sua dissertação de mestrado, Lyra David trabalhou com a composição “Palmas”, de Eddie Palmieri. É exatamente o que ele mencionou a respeito do jazz latino: uma base rítmico-harmônica latina com a instrumentação e improvisação norte-americana por cima. Existe uma introdução, depois um tema jazzístico na forma A A B A, onde todos improvisam. Só que depois da improvisação do Palmieri ainda vem um montuno, onde acontece o solo de percussão, e depois ainda vem um mambo com riff.¹³⁰ Essa foi a criação de um jazz latino muito autêntico, muito rico. Ele traz as duas linguagens claramente, e de uma forma genial. Normalmente a música acabaria numa coda, mas Palmieri apresenta o elemento latino como uma surpresa. Mesmo sendo contemporâneo e moderno, Eddie Palmieri é um artista ligado à tradição.

Lyra David não conhece outros trabalhos nacionais que tenham a salsa e o jazz latino como objeto de investigação. Existe muito material norte-americano escrito, e ele sugere a bibliografia da sua tese como fonte de pesquisa. Ele só ressalta um trabalho fenomenal do pesquisador Ned Sublete.

Em uma lista de nomes imprescindíveis quando se fala de jazz latino, além de Eddie Palmieri, Lyra David menciona Ray Barreto, os irmãos Andy e Jerry Gonzales, David Sanches e Miguel Zenon, que são mais contemporâneos; Mongo Santamaria também tem coisas muito importantes com o jazz dos anos 1960; é fundamental falar de Dizzy Gillespie com Chano Pozo, parceria seminal que foram os primeiros que trouxeram a clave para o jazz, dentro do âmbito instrumental; a banda Irakêre também é outra formação que não pode ficar de fora da lista.

Lyra David acredita que o movimento de salsa que existiu no Brasil não teve a mesma longevidade que ainda acontece em outros países por duas razões principais. Em primeiro, porque o Brasil tem uma tradição rítmica muito forte, que também é afro-descendente. Essa é a nossa digital, nossa verdadeira identidade. Ao lado disso, no Brasil se fala Português, o que é um real impedimento. Além desse fato, o espanhol em São Paulo é “mau visto”: existe preconceito contra o povo hispânico que são tidos como “meio bregas”.

Outro fator importante que contribui para esse impedimento é a questão de mercado. É uma questão de protecionismo porque seria um grande choque. O mercado da salsa é muito forte. Os produtores da salsa são muito poderosos e os brasileiros sabem disso. Entra a estória da competição internacional pois a salsa foi para o mundo inteiro.

Lyra David acredita que existe espaço para o ensino da salsa no Brasil no sentido didático. Inclusive isso é muito necessário porque precisamos dialogar mais com a América Latina. É necessário “cavar” esse espaço. A estruturação do curso de música popular ainda está sendo construída. Um dos objetivos de Lyra quando ingressou na academia era o de entrar em uma universidade e montar um curso de música latina dentro da academia.

Lyra David considera fundamentais na história do jazz latino as músicas “Tanga”, de Machito e Mário Bauzá; e “Manteca”, do Dizzy Gillespie. Lyra não menciona gravações: ele fala de discos. O Palmieri tem o “La Perfecta”, que é fundamental, pois não é só jazz latino: tem salsa também; tem um disco fundamental do Eddie Palmieri com o vibrafonista Cal Tjader; tem também discos fundamentais do Ray Barreto.

¹³⁰ Seções características da música Latina – salsa.

Na finalização da entrevista de Sérgio Lyra David declara que a música brasileira e a música caribenha dialogam: são a mesma coisa na essência. É claro que se desenvolveram e têm características diferentes. O Brasil tem uma harmonia muito rica e desenvolvida. Só que a coisa importante, e que caracteriza a música brasileira é o ritmo, e é por aí que o brasileiro precisa se colocar.

1.4 Donato, João – pianista, cantor, compositor (Brasil)



Trecho entrevista João Donato

Para João Donato, o que aproxima a música cubana da música brasileira é a *influência africana: a influência afro-caribenha com a afro-brasileira*.

“Um dá salsa, o outro dá a samba... Enfim... Os cantos dos santos também: Iemanjá, Ogum, Oxum, Obatalá... É igual! Os daqui e os de lá são iguais! Eu estive em Havana e ouvi eles cantando as mesmas canções dos terreiros daqui e os de lá. É a influência dos negros que vieram da África e trouxeram os tambores, os instrumentos, os cantos e as religiões. No Brasil e em Havana, são praticamente os mesmos, pois vieram dos mesmos lugares. Eu não estudei isso, mas o que eu sinto, musicalmente, é que é a mesma coisa! A influência é essa. Trouxeram da África! A influência negra”.

Donato afirma que se envolveu com o universo de música cubana quando foi para os Estados Unidos para se aproximar do jazz. Ele pensava que existisse bastante jazz por lá, mas disse que não existia bastante jazz na América!

“O que tinha era muitas festas latino-americanas, afro-caribenhas, cha cha cha, mambo, salsa, bolero... Tinha todos os gêneros, e o jazz não tinha! O jazz era uma coisa, era uma coisa... No domingo... Num clube pequeno, com pouca gente... Enfim, era uma coisa que não era muito comum. Então, eu me vi... Eu perguntei aos músicos de jazz: onde é que se poderia tocar e ouvir jazz, e aprender, etc... Eles disseram: não existe isso! Aqui, os músicos de jazz tocam nas orquestras latinas do Tito Puente, Machito, Eddie Palmieri, Peres Prado... Então, se você quer encontrar músicos de jazz, procure uma orquestra latina, que eles estão todos lá, em busca de trabalho. Não havia trabalho para o músico de jazz, oficialmente. Só para aqueles grandes nomes: Miles Davies, não sei mais quem... Mas a maioria dos músicos, assim, centenas de músicos, não tinham onde tocar! Tinham onde tocar nas orquestras latinas. Então, eu fui também! Imagina eu, recém-chegado do Brasil, encontrei esse ambiente lá... Fui, como todos os outros, procurar trabalho nas orquestras latinas e fiquei praticando esse tipo de música. No início, não me caía muito bem, não, mas, com o tempo, eu fui me apaixonando pela música cubana e hoje eu amo esse tipo de música.”

Donato foi influenciado por Bebo Valdés – pai do Chucho Valdés – um dos primeiros pianistas que ele ouviu no disco, em um LP de dez polegadas chamado Cubano. Era um disco com dez cubanos, onde o Bebo Valdés tocava piano, e foi essa a primeira influência da música cubana sobre João Donato.

Donato disse não ter observado ninguém tocando com sotaque latino, cubano... Ele acredita ser uma coisa rara e afirma isso por ter convivido com eles durante os doze anos em que morou nos Estados Unidos e não fez outra coisa a não ser tocar música latina, com algumas exceções.

“Quando teve o João Gilberto, o Tom Jobim, a Astrud Gilberto com Garota de Ipanema, o Dorival Caymmi, eu fiz acompanhamentos para eles. Fiz trios para acompanhá-los nos diversos programas que tinha por lá. Fora isso, eu tocava com as orquestras latinas”.

Donato acredita que, por serem tão semelhantes, talvez seja tão difícil para a salsa pegar no Brasil como é difícil o samba pegar em Havana!

Eles não vão tocar samba, por mais que eles gostem ou admirem, porque a música deles já contém um “samba”, entre aspas, à moda deles... Tá-ta-ra-tan-tan... [montuno com a boca]. Já é um samba! Só não chama samba porque não querem chamar... Mas poderiam chamar de samba. Então, é meio complicado, por que não tocam a música cubana no Brasil e a música brasileira em Cuba? Porque somos dois países parecidos um com o outro! Não adianta tocarmos parecido com o outro... Nós já tocamos o original nosso, já é suficiente! O deles também! Eu acho que não vai virar moda tocar salsa no Brasil enquanto a gente tem o samba pra lá e pra cá, e vice-versa, né? Especialmente o cubano: vai tocar um samba se ele já tem o mambo e cha cha cha a toda hora, toda hora? Que já é bem semelhante. O samba-canção é o nosso bolero, né? O bolero deles é o nosso samba-canção. Enfim... Não é como tocar, assim... A música deles aqui... Cada um tem a sua! Que é parecida! Eu acho isso.

É o ritmo mambo, o ritmo samba, o bolero, o samba-canção... Não tem como tocar a música cubana no Brasil, nem os cubanos tocarem música brasileira lá em Cuba, porque já temos nossas próprias músicas que são parecidas umas com as outras, então, não há necessidade disso... Nem porque... Se fosse uma diferente, aí, sim, poderíamos até tocar... Mas somos bem parecidos. O próprio Chucho Valdés... Com quem eu toquei há uns dois ou três anos, fizemos alguns shows aqui no Brasil com dois pianos. Ele mesmo comentava que a música brasileira e a música cubana têm muita semelhança uma com a outra.

Donato acredita que a forma de se pensar a música cubana e a brasileira seja a mesma. É uma questão matemática: divide-se os compassos, as acentuações... Os cubanos têm uma maneira de fazer as marcações rítmicas da clave, enquanto os brasileiros têm outra maneira, mas que, no fundo, resultam da mesma forma.

“...é quase a mesma coisa. É uma fraçãozinha de matemática, uma antes da outra, mas não muda quase nada. Na minha matemática, não muda quase nada. É uma questão de balanço mesmo... Balanço pra lá, balanço pra cá... Eles chamam de swing, né? Swing é um balanço que tem no parque de diversões. É aquele balancinho das crianças. Se chama swing. E, nos Estados Unidos, eles chamam de swing a pulsação do ritmo: dum tum, tudum, tum tudum... Eles dizem: “Olha o swing, ou não sei o quê”. Aqui, no Brasil, também: “olha o balanço”! Que dá no mesmo, né? Então... E a música é, geralmente, dividida em quatro tempos: um, dois, três, quatro... Um, dois, três, quatro... Agora, dentro desses quatro você pode dividir a coisa como você quiser, contanto que chegue no quatro e no um ao mesmo tempo. Agora, entre o dois e o três você faz o que quiser: tam, ta ra ram tam, tam, ta ra ram tam... Tam... Tam... Tam, Tam... Faz o que quiser dentro das variações de ritmo. Mas eu não presto muita atenção a... Como é que se diz... Laboratorial, humanizar a coisa dentro de um microscópio pra ver em

que se... É como balançar o corpo, é como dançar... Dançar um samba... Essas pessoas que dançam o samba, como você vê na televisão... dançando samba... Elas dançam intuitivamente. Elas nunca aprenderam aquilo ali. Elas foram, desde criança, foram criadas naquele universo e aprenderam a fazer aquilo naturalmente. E, na música, para o músico, também é naturalmente. Eles aprenderam a tocar sem muita informação didática.

Donato não sabe afirmar se é possível afirmar que existam sotaques musicais em diferentes regiões do Brasil, assim como existe na pronúncia um sotaque carioca, um sotaque paulista... Ele só acredita que os paulistas tocam bem, tocam bonito... Pode ser que exista um “sotaquezinho”, mas não chega a ser como um “sotaque português” para os brasileiros. Por outro lado, Donato afirma que existe uma grande influência do jazz sobre os pianistas brasileiros em geral.

Eu tenho! Eu acho que nós todos temos, porque aqui, no Brasil, a gente vê muito cinema, né? Televisão... Eles são todos programados dos Estados Unidos pra cá. Os filmes são americanos. O rádio toca o programa americano que veio desenhado de lá. A gente é meio doutrinado pela música americana, cultura americana. Fumar um cigarro ou não fumar um cigarro... Usar ou não um chapéu, enfim... Essas coisas os americanos tratam através do cinema, da televisão... Os programas de televisão são americanos, o cinema é americano, o rádio é americano... Enfim... A música é americana... Então, a gente vai acostumando com aquilo. É como se fosse uma “escolinha” pra nós, criancinhas aprendendo a ouvir coisas desde pequenos, crescemos e nos acostumamos a gostar daquilo. E achamos aquilo como uma coisa nossa... Ou nossa, ou aprendido... Um aprendizado... É como se fosse um “colegiozinho” para nós... A televisão e o cinema a gente vai, e haja música, haja coisa americana no nosso... Na nossa formação, né? É bem natural que a gente tenha influência do jazz, né? Os músicos, então... Vão atrás dos discos, né? Agora, com a internet, com o negócio todo da facilidade do celular, você ouve quem você quiser, na hora que você quiser, e não custa muito... E não custa quase nada... Enfim, somos todos influenciados pelo jazz. E acabamos influenciando a eles com a bossa-nova depois, né? Houve um momento em que chegou a bossa-nova lá, que era jazz, com uma influência do jazz aqui, foi pra lá e eles começaram a tocar e virou música popular americana. Pela primeira vez, a música americana ficou popular, ou melhor, a música de jazz ficou popular, porque ela nunca foi popular. O máximo que a música de jazz chegava era no número cem na parada de sucessos. Nunca primeiro ou segundo lugar, não. Aí, acabou chegando com a Garota de Ipanema, fomos para primeiro e segundo lugar. Eles, os Beatles, Freddie Maine... Foram para os primeiros lugares! Então, foi muito bom para o jazz, porque o jazz nunca foi uma coisa que as pessoas gostavam. Era uma música que poucos admiravam. Depois que a Garota de Ipanema chegou, todo mundo gostava de Garota de Ipanema! Então, todo mundo gostava de jazz com o Stan Getz tocando! Foi um acontecimento. E aí eles começaram a faturar, a ganhar dinheiro como artistas pop. O jazz nunca foi pop! Mas quando a Garota de Ipanema apareceu, eu toquei com a Garota de Ipanema! Eu fui convidado a tocar com a Astrud quando ela se tornou a Garota de Ipanema pessoalmente, me chamaram para tocar com ela. O empresário me chamou para tocar com a Astrud, fazer um trio para acompanhá-la em diversos lugares do planeta. Aí era música popular! Foi muito bom para os músicos de jazz! Aliás, é muito bom até hoje para os músicos de jazz. Em Havana, quando houve aquele problema com os Estados Unidos de não haver intercâmbio comercial, cultural,

e não sei o quê... Eles proibiram de se tocar jazz em Havana. Era proibido tocar jazz. Então, os músicos se reuniam e tocavam bossa-nova! Porque a bossa-nova não era jazz, mas era! É um... Entendeu? Não é, mas é! A bossa-nova não é jazz, mas não deixa de ser também. Você ouve a gravação do Stan Getz com a Astrud e o João Gilberto... Aquilo é um jazz maravilhoso!

Donato dizia que não se preocupava com a questão da clave. Para ele era uma coisa intuitiva, e que nem se preocupava com isso.

“...é uma coisa que já está... Que já vem “built in”, como dizem os americanos. Da origem, já vem com essa coisa da clave. Eu nem me preocupo com isso. Aquele músico Lettieres, que tem a orquestra Rumpilez... O Lettieres dizia que eu tinha a “clave-mãe”! Eu também nunca perguntei para ele o que era a clave-mãe. Ele foi estudar na Áustria, lá em Viena, e aí veio dizer que eu tinha a clave-mãe... Eu não sei o que é isso, entendeu? ...Para mim, é como tomar um copo d’água. Não é uma coisa raciocinada. Então, eu não sei explicar isso, não.

João Donato trabalhou com o legendário pianista porto-riquenho Eddie Palmieri. Ele tocava trombone e frequentava as noites de segunda-feira em que Palmieri era o artista de um clube no Bronx, em Nova Iorque. Donato levava o seu trombone e “dava uma canja” com os latinos nessa casa. Certo dia Palmieri disse que iria gravar na semana seguinte, e que Donato iria com eles. E foi assim que aconteceu a participação de João Donato no primeiro disco de Eddie Palmieri:

“Nós vamos gravar na semana que vem, e você vem com a gente”. Eu não fazia parte do grupo deles, mas eles gostavam da minha participação dando canja... Disseram: “Vem gravar com a gente!”. Aí, eu fui! Gravei no primeiro disco do Eddie Palmieri. Foi muito bom! Foi uma boa experiência!

Na época em que a entrevista com João Donato foi realizada o seu trabalho mais recente se chamava Síntese do Lance, e tinha sido gravado com Jards Macalé. *Eles passaram uma semana em Araras, a 100km do Rio, lá nas montanhas. Ficaram lá uma semana, em um estúdio onde dormiam e gravavam... O Macalé fez a metade das músicas e Donato fez a outra metade.* Na época, *Donato tinha mais dois trabalhos para serem lançados, um com seu filho Donatinho, e o outro, um projeto da Natura, feito com Ronaldo Evangelista, que também estava para sair naquele momento. Eram dois trabalhos novos, e Donato já estava preparando um outro, todo com músicas originais.* Donato confidenciou que o vibrafonista Cal Tjader era seu fã:

“...toda vez que ele ia gravar, ele me chamava. Ele falava: “Olha, meu pianista fica triste porque ele trabalha comigo o ano inteiro, pega chuva, neve, calor, frio... E na hora da gravação, eu chamo você”! Eu digo: Rapaz... Não me comprometa... Ele gostava de mim! Ah, e ele dizia, inclusive, que não era pelo que eu tocava... Era pelo que eu não tocava!

“Não é pelo que você toca que eu lhe admiro... Eu lhe admiro pelo que você não toca! Você não mete a mão na cumbuca lá! Porque tem muita gente que vai tocar na hora errada, né? E aí, atrapalha... Ele dizia assim: “eu admiro você onde você não toca!”. E eu dizia assim: “Ah, então tá bom”.

João Donato

1.5 Ferrer, Hansen – pianista (Cuba)



Trecho entrevista Hansen Ferrer

1 – O que te trouxe ao Brasil, e você considera o Brasil como sua segunda terra?

O que me trouxe ao Brasil foi meu pai, que já morava aqui há uns trinta anos. Cantor cubano que veio fazer uma turnê com uma banda, se apaixonou pelo Brasil e ficou. Depois que eu me formei ele falou: “olha, se você quiser conhecer o Brasil, você dá uma olhada e pode ficar. Não tem problema, dá para pegar toda a documentação certinho, sair de Cuba com a residência permanente... E foi o que eu fiz. Cheguei aqui com dezenove anos, e o que me trouxe foi, em primeiro lugar a curiosidade: pela terra, pela música... O cubano é muito ligado ao Brasil, acho que desde os anos setenta. Passa muita telenovela brasileira em Cuba, o que faz muito sucesso. Acho que aí começou uma proximidade do cubano com o brasileiro. E pelas telenovelas vem a música também! Muita música boa chega lá! Lá todo mundo conhece Chico, Caetano, Gil, Milton... toda essa velha guarda que ainda está ativa... Lá todo mundo conhece. Então, em segundo lugar, foi esse lance da música, pelo fato de ser a minha profissão. E meu pai – que já morava aqui a muitos anos – também levou muita música pra mim lá. Eu tinha muita música brasileira lá. Tenho ainda muitos cds, dvds, fitas cassete! Muita coisa daquela época.

Então o que me trouxe, de primeiro, foi a curiosidade. E é claro que eu já me apaixonei pela terra, pela cultura, pelo brasileiro em si... Eu achava que seria muito distante, culturalmente falando, porém não é. Eu achava que pelo fato de serem línguas diferentes, eu iria chegar aqui com uma cultura muito diferente da que eu estava acostumado onde eu nasci. O que me surpreendeu e me fez apaixonar acho que foi isso. Apesar de ter uma língua diferente – não muito distante, mas diferente – os costumes são muito próximos. O fato desse calor que o brasileiro tem... sempre cumprimentar, dar um abraço, sabe? Falar, fazer questão de conversar com o outro... “E aí? Como estão as coisas? Como está a família?” Esse tipo de coisa me fez ver que não era tão diferente quanto eu achava. Isso fez com que eu começasse a me apaixonar. E hoje, com certeza, dezesseis anos depois, o Brasil é considerado a minha segunda terra. Daqui a pouco eu já sou mais brasileiro do que cubano porque eu saí de Cuba com dezenove anos, e estou aqui faz dezesseis! Então, daqui a pouco já serei mais brasileiro que cubano.

2 – Na sua opinião, quais elementos conectam a música cubana com a música brasileira? Existem realmente esses elos?

Olha, com certeza existem, e a gente têm um trabalho aqui, com um dos projetos que eu estou envolvido – que se chama ‘Batanga & Cia’ – em que a nossa pesquisa é exatamente ver onde está isso. Obviamente que a África é o denominador comum, mas também a Europa, também a Espanha e Portugal, que tem muito a ver. No Batanga a gente faz um trabalho de juntar a música afro-cubana com a música

afro-brasileira. Então, pelos tambores a gente consegue achar vários denominadores comuns. Inclusive, o Pedro Bandera – que é o director do trabalho – o cara que fez o Batanga, é um pesquisador, e ele passa muita informação pra gente, informação que não chega até nós, inclusive coisas de Cuba. Pelo fato de eu ter saído de Cuba muito novo, tem muitas coisas sobre Cuba que eu ainda estou descobrindo. Então, têm coisas das regiões afro-cubanas, afro-brasileiras, e até as africanas... Porque têm as religiões afro-cubanas, que na verdade não são uma religião, e sim uma ‘seita secreta’ chamada ‘abakuá’, que foi criada por africanos que fizeram essa seita em Cuba para se proteger. É uma seita secreta feita em Cuba, com raízes africanas. Essa seita secreta tem vários toques, vários cantos, vários instrumentos específicos, e também tem um idioma deles. Era de uma região da África chamada ‘kalabar’. O Pedro passou pra gente uma informação muito interessante que tem alguns instrumentos que são muito parecidos, e um deles é a cuíca. A gente não sabia! Na região do ‘abakuá’, tem um instrumento bem parecido com a cuíca – que a gente não sabe nada, porque é uma seita secreta, e só mesmo quem está lá e participa dela.

3 – Fale alguma coisa a respeito da sua experiência com a salsa e o jazz latino na cidade de São Paulo.

Olha, foi uma experiência muito boa quando eu comecei. O meu primeiro show aconteceu um mês depois de eu chegar aqui, com a banda do meu pai. Ele tinha uma banda e esse show foi numa casa famosa – inclusive para o jazz – mais do que para a música latina. Era uma casa que apresentou um projeto de música latina durante muitos anos, aos domingos. A casa se chama Bourbon Street. Foi o meu primeiro show. Foi no dia quatro de setembro de dois mil e sete. Foi com a banda do meu pai, que era uma banda salsaira, de música cubana. Era uma banda de salsa, tocando naquele lugar. Muitas pessoas foram ver e me conheceram naquele primeiro show. Foi uma oportunidade que me abriu muitas portas. E tinha uma galera do jazz também, uma galera da música latina, muito músico brasileiro, e tal... Inclusive com os músicos que a gente estava dividindo o palco. Era uma banda grande, com dez músicos. Então, eu comecei pela salsa, digamos que, pela música cubana, que é o que eu mais gosto de fazer, e é a bandeira que eu decidi levantar e defender desde que eu cheguei aqui no Brasil.

Por causa do meu pai – que já conhecia vários músicos brasileiros – eu conheci um músico chamado Sérgio Lyra, que foi um dos músicos que me fez mergulhar nesse mundo do latin jazz, principalmente. E aí, a gente fez uma troca muito legal, por que ele passava muitas coisas, ele tinha muita influência do jazz, e eu trouxe a minha influência da música cubana, e a gente fez uma troca durante mais de dez anos, a gente fez um trabalho muito bonito com a banda dele, a Lyra Latina. Depois ele fez vários projetos de latin jazz. Foi o cara com quem eu mais experimentei todas essas coisas e eu mais aprendi mais desse mundo do jazz latino, e todas essas coisas.

Eu tive também uma experiência muito legal – que foi onde eu te conheci – que foi tocando com Edwin Pitre. Tive muito prazer de tocar com você. Foi uma grande escola. Eu tinha uns dezenove ou vinte anos, e já estava tocando com grandes ‘monstros’ da música brasileira. Fazendo latin jazz, fazendo a música latina, fazendo esse elo, tentando entender onde estava esse elo.

4 – Quais músicos salseiros você poderia mencionar que, de alguma forma, influenciaram a música brasileira? Quem são os que deixaram marcas mais significativas?

Olha, eu acho que Irakêre influenciou muito os músicos brasileiros, principalmente a galera do latin jazz. Aí já vem Gonzalo Rubalcaba, e essa galera do

latin jazz instrumental; tem os salseiros com a galera da Fânia All Stars que é Willie Colón, Rubén Blades, Héctor Lavoe, que são os mais salseiros. Eu percebo que foi a galera que começou entrando no Brasil. Quando eu cheguei aqui, a galera que fazia música latina aqui já conhecia todos esses caras. O próprio Chucho Valdéz com Irakêre já veio várias vezes. E aí tem grandes nomes: Célia Cruz, Oscar de León...

A galera conhecia todos eles, sabe? Dos cubanos tem o Beny Moré, tem toda essa galera, Trio Matamoros... já era uma galera conhecida por aqui.

5 – Ao fazer a seleção entre uma inumerável lista de músicos/musicistas cubanos (as) ^[SEP]imprescindíveis, enumere apenas cinco nomes que não poderiam ficar de fora.

Já respondeu.

6 – Você vê algum espaço para a música cubana no Brasil? E para a música brasileira em Cuba?

Para a música cubana no Brasil eu vejo muito espaço. Eu vejo muito potencial, e vejo ainda um mercado quase virgem. Depois de mais de dezesseis anos que estou aqui é isso que eu vejo. Isso porque não é uma música que você escuta no rádio, ou na tv. Porém, não tem nenhum lugar que a gente vai tocar que tenha alguém que não goste do estilo. Não interessa se foi a primeira vez que ouviu, não interessa se não sabe dançar... A pessoa simplesmente se conecta com aquela música e “vai embora”! E se deixa levar... Isso aí já aconteceu, graças a Deus, quase que no Brasil todo, levando a música latina, levando a música cubana, sempre tive experiências boas. Toda a experiência que eu tive foi desse jeito. Poxa, um país tão grande, com tão poucas bandas, com tão pouco conhecimento sobre essa cultura latino-hispânica... essa Música latina, que muitos gostam, mas não tem o contato. Isso eu vejo que ainda tem muito para acontecer, tem muito pra rodar, tem que ter muito mais banda, tem que ter muito mais músico fazendo. Inclusive, as diferentes vertentes da música latina (não só a salsa); o próprio latin jazz que, mesmo que seja só instrumental, já é uma coisa mais quente, né? Então, eu vejo muito potencial e, comparado com quando eu cheguei, eu vejo que o mercado está ainda mais quente. Graças a Deus eu estou trabalhando com várias bandas, com vários projetos de música latina, e eu vejo que a galera que tem não tá dando conta de tanta demanda. Isso é bom! Estamos falando só da cidade de São Paulo. Então eu vejo muito potencial.

Sobre a música brasileira em Cuba, eu acho que Cuba está passando por um momento de ‘música urbana’: é o reggaeton, tem um outro gênero lá agora que se chama ‘repato’, que é como se fosse um reggaeton cubano; tem o ‘cubatton’, que é reggaeton o misturado com música cubana junto. Isso está tomando conta, inclusive, até da música popular cubana já conhecida como salsa, conhecida como timba; tem os gêneros mais antigos como cha-cha-chá, danzón, bolero... Até essas coisas cubanas estão perdendo um pouco o espaço. Então, talvez seja um pouco complicado a música brasileira chegar lá, e ter algum espaço. Eu vejo mais complicado lá do que aqui: a música brasileira acontecer lá do que a música cubana aqui. Por causa desse movimento. Digamos que Cuba agora seja um país muito ‘fechado’ em questões culturais. Só está deixando entrar coisas mais latino-americanas, mas nesse lado mais ‘pop’, ou mais urbano, como se fala, mais para o lado do reggaeton. Mas se alguém decidir investir nesse nicho por lá, vai se dar muito bem porque não tem. Se alguém falar “olha, vou para Cuba três meses, e quero levar para lá música brasileira”, vai ter muita gente interessada, começando pelos músicos, e até a galera da rua mesmo. Ontem mesmo eu estava falando com um amigo meu da banda Quimbará e eu falei para ele: “olha se a gente levar a banda para lá, mas não para fazer música cubana... Se fizer todo dia uma roda de samba na calçada, aquilo “vai bombar”! Porque existe

igual aqui, esta relação que a gente não consegue explicar, do povo com a música. Existe essa relação que extrapola o ramo da indústria de querer vender um produto, só daquele jeito, e pronto. O povo cubano, por esse lado, também é igual ao povo brasileiro: quando ele vê um negócio lá, “o bicho pegando”, como acontece com a música brasileira, ele vai se identificar muito e aquilo vai virar assim, uma ‘febre’. Isso aí eu aposto o que for, que vai acontecer!

7 – De que forma a situação política de Cuba influenciou o desenvolvimento de seus ^[1]artistas, em particular, de seus músicos?

Vou falar no meu caso, da minha geração, e do que eu tenho por perto. Como funciona o sistema de ensino de Cuba em conservatório?

No meu caso foi assim. A minha avó escutou no radio que no conservatório que eu tinha perto de casa estavam abertas as inscrições. Isso foi com seis anos.

Lá você entra no conservatório com seis para sete anos. Com seis você faz um “vestibular”, ou um teste de aptidão durante uma semana, vai fazer vários testes. Depois, quando começar o curso escolar, se você for aprovado nesses testes de aptidão, você vai entrar no conservatório. Essa entrada é com sete anos. É para quais instrumentos? Piano, violino e violoncello. A gente chama esses instrumentos de instrumentos de carreiras ‘largas’, que são as carreiras mais longas que existem. Os outros instrumentos você vai fazer os testes com oito anos, e vai entrar no conservatório só com nove anos, que a gente chama de carreiras curtas. Aí é percussão, instrumentos de sopro, instrumentos de cordas – que não seja violino ou violoncello: violão, contrabaixo, etc. Esses outros instrumentos.

Então, pronto! Passou no teste de aptidão (que nem todo mundo passa!).

É como se fosse um vestibular com seis anos que você tem que fazer! Eu lembro até hoje disso! As professoras que fizeram os testes, porque depois que eu entrei no conservatório, eu continuei. Como o exame é tão difícil, já para entrar, o que eu sempre quis foi percussão. Era com o que eu mais me identificava. E o cubano, de um modo geral – é igual ao brasileiro: muito percussivo! Até a música popular é muito percussiva. Tinha um piano de uma tia na casa da minha avó. Mas o instrumento que eu ganhei era uma conga pequenininha, de um amigo do meu pai: foi o primeiro instrumento que eu tive. Eu tinha uns quatro ou cinco anos, mais ou menos. E ficava com aquilo tocando o tempo inteiro. Bom o que eu queria era percussão, e ainda faltavam dois anos pra fazer. Aí minha vó disse: “olha, entrar no conservatório não é fácil. Você faz um teste agora. Se você entrar, depois você troca de instrumento, quando chegar no Segundo ano, mas pelo menos você já está ‘lá dentro’”. Por que caso você não seja aprovado agora, você ainda tem a oportunidade daqui a dois anos pra fazer o teste de novo, e aí você entra para percussão. Graças a Deus eu entei e, dos três instrumentos, o que eu escolhi foi o piano. Foi o que eu me senti mais confortável. Com os outros não me senti bem não! Nem com violino nem com violoncello... Quando fui pegar no instrumento, não me dei bem. Daí entrei para a carreira de piano, com a intenção de quando chegar no segundo ano, trocar para percussão. E do segundo para o terceiro ano que você troca de instrumento (antigamente, na minha época). Eu acho que hoje não se consegue mais, trocar de instrumento. O problema foi que quando eu cheguei no final do segundo ano eu já estava apaixonado pelo piano e não quis mais trocar de instrumento para percussão.

Então, voltando a como funciona o sistema de ensino, em todos os instrumentos você só vai estudar música erudita. São no mínimo onze anos – no caso de piano, violino e violoncello, só de música erudita, para você se formar como um profissional. Depois desses onze anos você sai com um pré-universitário (o que se chama aqui de bacharelado). Nesse bacharelado você já sai como profissional, com

o canudo de profissional, e é aí que você já pode ir pra rua para exercer a profissão. Antes você não pode. Se você não tem o canudo você não pode, mesmo que vá exercer a profissão na música popular. Muitos fazem o vestibular para entrar na faculdade só de música erudita. Você vai ficar mais cinco anos na faculdade.

A maioria já quer ir pra rua tocar, começar a trabalhar, ganhar dinheiro. Isso acontece com dezenove anos, que é quando você se forma. O que eu fiz: fiquei esse último ano me preparando para entrar no Instituto Superior de Arte que é a faculdade de lá. Só que aí veio o meu pai e falou “se você quiser conhecer o Brasil, tem que ser agora, porque se passar dos vinte e um anos você não consegue mais reconhecer a residência”. Como a faculdade dura cinco anos, não daria tempo. Eu iria terminar a faculdade com vinte e quatro anos. Aí eu fiz todo ano de preparação, mas quando chegou o vestibular eu tive que decidir entre vir para o Brasil ou entrar na faculdade. Aí decidi vir para o Brasil.

Sim, o sistema é muito rígido, só música erudita, metodologia russa, muitos professores russos. É tudo muito rigoroso, muito sério. Se falar em Cuba que você é músico, você tem um respeito muito grande perante a sociedade porque já se sabe o que é a carreira de um músico. Em primeiro lugar é você precisa decidir cedo o que você quer; segundo lugar você precisa abrir mão de toda a sua infância, porque você só vai estudar – sua infância e adolescência inteira; e em terceiro, o ensino é tão rigoroso, tão complexo e tão completo que lá, perante a sociedade, você é visto como um intelectual, ou como um cirurgião! Você é muito respeitado. Eu lembro... na família eu tenho um irmão que é nove anos mais novo, também é formado em saxophone, e eu lembro que desde criança a família tratava a gente assim, como

‘os músicos’, os ‘queridinhos’ da família. Tinha um ‘carinho diferente’ para aquele que é músico na família, sabe? É muito legal!

8 – Você acha que a ditadura militar no Brasil dificultou a entrada da salsa por aqui?

É um tema que não conheço muito, sobre a ditadura militar no Brasil. Baseado em ‘achismos’, na teoria, pelo pouco que conheço, eu acredito que sim, porque até hoje, em muitos países, a salsa é vista como ‘bagunça’, baderna, festa...

E realmente “é festa! Mas é uma festa organizada! Talvez naquela época isso tenha “sido complicado” de explicar. Me arrisco a dizer que sim, que tenha sido interpretada desse jeito, e tenham tentado cortar isso. Essa “invasão” de outras culturas, sendo que é muito próxima! Digamos que seja quase a mesma, né?

No piano, se você tiver oito anos, já não entra mais no conservatório. Só em percussão. Com quatro ou cinco anos as famílias já ficam de olho, muito ligadas na educação musical dos filhos. Eu tive uma influência muito grande do meu pai. Aos quatro ou cinco anos eu já estava subindo no palco com ele, com as bandas que ele cantava. E isso eu tenho lembrança de com essa idade já pegar na clave, subir no palco, e fazer a clave certa! A galera de músicos ficava louca comigo! Os mais velhos da casa sempre tiveram essa aptidão. Porém a responsabilidade é totalmente deles. Para ver quando abre inscrição, em qual escola é que abre, que dias que tem que ir, o que tem que fazer, e todas essas coisas. Então a família inteira fica preparada para isso. Acho que em Cuba, acontece a mesma coisa no esporte.

A família fica o tempo inteiro vendo se a criança tem aptidão para algum esporte que ela tenha afinidade. Daí a família vai atrás, e leva para essa escola de esportes, que também tem o mesmo rigor.

9 – Quais músicos brasileiros têm (ou tiveram) incursões significativas no universo da música cubana, dentro ou fora do Brasil? E em sua opinião, quais músicos brasileiros têm influências da música cubana dentro de seus trabalhos pessoais?

Olha, eu acho que um dos primeiros músicos – se não foi o primeiro – a influenciar e ser influenciado pela música latina foi o João Donato. Fiquei sabendo pelo Sérgio Lyra que o João tocou com a Fânia nos anos setenta, lá atrás; também tocou trombone com Eddie Palmieri.

É certo que ele usou a bagagem de música brasileira que ele tinha, e essa troca realmente existiu. Se você escutar as coisas de Eddie Palmieri, as harmonias brasileiras estão todas lá! Estão naquele trabalho! E o João Donato se nutria muito também dessa Nova Iorque dos anos setenta, dessa latinidade de Nova Iorque dos anos setenta. E quando voltou, um dos pilares do trabalho dele, que é grandioso... maravilhoso... foi fazer essa mistura, que acho que ele fez como ninguém: esse negócio de misturar a música latina com a música brasileira. Eu acho que ele é o “pai”! Eu considero ele como sendo o “pai” dessa junção. Eu não sei se teve alguém antes. Se teve, eu desconheço.

Influências da música brasileira no meu trabalho, eu colocaria ele em primeiro lugar. A gente fazia com o Sérgio Lyra, com alguns projetos que eu tenho de quinteto e sexteto de latin jazz, a gente ainda faz muita coisa de João Donato, como por exemplo “A Rã”, a gente fez isso com ritmos cubanos, com songo, com a bomba de Porto Rico, usando ritmos de fora em um standard brasileiro. O encaixe ficou perfeito. Com a música “Amazonas” foi a mesma coisa. São essas músicas que a gente desenvolve e tenta achar esse outro lado mais latin jazz, mais música latina com música brasileira. Então eu colocaria o João Donato como um dos nossos influenciadores, com certeza.

Também tem os outros grandes: Caetano, Chico, Gil, Milton... O lado melódico e harmônico com certeza influencia muito o meu trabalho, e os outros trabalhos que faço parte também.

O lado da percussão baiana é outra coisa que influencia muito o meu trabalho. Os baianos são um polo rítmico muito forte, e é o que carrega essa percussão afro-brasileira. Está tudo nas costas deles! Obviamente os cariocas e os paulistas também são muito bons, a galera do norte e nordeste do Brasil que também tem um monte de outros ritmos... Mas os baianos me influenciam muito, até pela cultura, pelo jeito deles serem, muito parecidos com os cubanos. Eu sempre procuro muita coisa que vem da Bahia.

10 – Se quiser, diga alguma coisa sobre a salsa, o jazz latino, e sua relação com a música brasileira que ainda não foi perguntada, mas que você acharia interessante mencionar.

Olha, uma coisa que acho interessante mencionar, e que venho observando há muitos anos, é que em Cuba – e em outros países latinos fora do Brasil – a coisa funciona desse jeito. A salsa – e a música latina, de um modo geral, até o próprio latin jazz – é uma música “da rua”!! Ela não é de teatro, não é de concerto... Até pode ser, mas é uma coisa que vem “da rua”. Quando você procura show do Irakêre nos anos setenta, era “na rua”! Todo mundo dançando, sem se preocupar em qual é o passo certo, dançar somente em casal... Aí você vê a conexão direta da música com o público: não tem intermediários, não tem burocracia. Isso é uma coisa que eu vejo há muitos anos acontecer no Brasil. Eu agradeço, por um lado, por ter os professores de dança, que são nossos parceiros, que estão com a gente levando essa bandeira de divulgar a música latina. Por outro lado, eu acho que a salsa fica muito “elitizada”. “...ah, eu não vou assistir um show de salsa porque eu não sei dançar...”. Como é uma dança de salão, então quem não puder pagar uma aula não pode prestigiar o show... e não tem nada a ver com isso.

Então assim, um dos meus sonhos, um dos meus projetos, é levar a salsa “pra quebrada”, é levar a salsa para lugares onde as pessoas não têm acesso a pagar uma aula para então depois poder ir ao show. Então eu quero trazer mais esse lance de que salsa não tem burocracia: você dança do jeito que você quiser, você curte o show do jeito que você quer... E se você quiser ficar na frente do palco só assistindo a banda, faça isso! Eu quero quebrar com essa barreira que existe que diz que “a salsa é dança de salão, tem que saber dançar, tem que ir, e tem que dançar o tempo inteiro, de casal...” Não! Salsa não tem nada a ver com isso! Tem a ver com interação com o público e a banda. Tem muito a ver com isso. E eu estou nesse momento de querer levar a salsa para lugares que a galera não conhece, ou que tenham uma ideia diferente do que é salsa, que não é a verdadeira.

1.6 Gomes, Edsel – pianista (Porto Rico)



Trecho entrevista Edsel Gomes

Para Edsel, o jazz latino tem várias vertentes. Existem os que acreditam em simplesmente em se colocar um solista de jazz sobre uma base de percussão caribenha. Nessa vertente alguns dos maiores expoentes são Eddie Palmieri, Poncho Sanchez, Papo Luca, Miguel Zenon, David Sanchez (antigamente tocava nessa vertente, mas já não faz mais), e Charles Sepúlveda; em Porto Rico também existem alguns grupos que fazem esse tipo de som; tem outra perspectiva que é mais baseada na interação entre integrantes do grupo em que se pensa mais como jazz do que como música latina.

Edsel diz que não existe lugar específico para se tocar jazz latino: se toca em qualquer lugar, em todos os lugares: festivais, clubes de jazz, teatros, concertos. Sobre a educação musical, Porto Rico possui um conservatório muito bom, fundado por Pablo Casals, e com grandes possibilidades técnicas, com teatro, equipamentos, um programa de música caribenha espetacular. Existem outros locais com condições de ensino muito boas.

Edsel enfatiza que a bomba e a plena são os dois gêneros portorriquenhos mais importantes. Ambos possuem um grande número de variações. Também existe a música 'jibara' (a música caipira de Porto Rico, tocada com 'cuatro', guiro e percussão).

O primeiro contato de Edsel com o jazz latino veio da infância. Perto de sua casa existia um grupo chamado 'Molenser'¹³¹, grupo que ele via sempre, tocando e ensaiando. Tinha muita salsa em todos os lares. Seu pai escutava Ismael Rivera no rádio. O primeiro show de jazz que ele assistiu foi uma apresentação do duo de Hilton Ruiz com Eddie Gomez. Os primeiros discos de jazz de Edsel foram o "Bill Evans Álbum" e o Tete Montoliú "Catalonian Folk Songs". Edsel tinha um grupo de crianças com quem começou a tocar salsa desde muito jovem. E foi a partir disso que ele entrou nesse universo. Nessa época ele ainda não conhecia o jazz latino na prática. Aos dezessete anos Edsel se mudou para Boston para entrar na Berklee College of Music, local onde ele ouviu falar em Charlie Parker, e realmente entrou em contato com o gênero. Conheceu figuras importantes como Jerry Gonzales, Forte Apache, e grupos de jazz latino "pesados" que se tinha acesso, coisas que não se podia escutar em Porto Rico. A mesma coisa em relação à música brasileira. Boston, portanto, foi o primeiro contato que Edsel teve com o jazz latino.

Edsel acredita que a música de Cuba e Porto Rico são muito similares, e que os dois países se influenciam mutuamente. Existem standards de son escritos por porto-riquenhos tocados em Cuba até a atualidade. O mesmo acontece no sentido contrário: existem ritmos cubanos que se tocam em Porto Rico com um 'sotaque diferente', mas que no fundo é a mesma coisa.

¹³¹ Orquestra de salsa com mais de quarenta anos.

Para Edsel, o elo de conexão entre o jazz latino, a música afro-caribenha e a música brasileira são as raízes africanas que estão presentes em tudo: essas raízes são a origem de tudo. Os músicos porto-riquenhos que mais influenciaram sua carreira foram Papo Luca, Eddie Palmieri, Ravier Fernandes, Leny Prieto, José Febles, o timbaleiro 'newrican' chamado Rafael Valenzuela, Rafi Vale e sua orquestra 'La Diferente'. Sobre as influências cubanas, Edsel cita Frank Emílio, Flin, Emiliano Salvador, Gonzalo Rubalcaba, Gabriel Hernandez. Lili Martinez, Rubém Gonzáles e Hilário Duran.

Edsel afirma que a clave é a base de toda a música afro-caribenha: está presente em tudo, é fundamental, e funciona com pergunta e resposta. Já nos ritmos brasileiros os instrumentos não se encaixam necessariamente sobre a base de uma clave. Não existe essa 'obrigatoriedade' de se fazer uma pergunta seguida de uma resposta. Pode ser "pergunta, pergunta, pergunta" ou "resposta, resposta, resposta", por exemplo.

A situação política de Porto Rico, na opinião de Edsel, é um desastre! Eles são colônia americana até a atualidade, fator que tem influenciado a todas as manifestações culturais, considerando que os artistas procuram sua própria identidade: os artistas buscam a afirmação de sua identidade como porto-riquenhos.

De acordo com Edsel, a música brasileira é muito pouco conhecida em Porto Rico. Alguns grupos tocam bossa nova, mas é muito limitado. No Brasil, existem músicos de alto nível fazendo jazz latino. Já em Porto Rico, a música em é praticada com muita dificuldade e muita luta. Existe muita salsa, mas a juventude cada vez mais é atingida pelo "câncer cultural" norte-americano.

Edsel veio parar no Brasil porque se casou com uma brasileira em Boston. Naquela época, ele entrou em contato com Raul de Souza com quem fez amizade e começou a tocar junto. Nesse momento, Edsel ainda não sabia nada de música brasileira. Veio para o Brasil e, tocando samba com alguns grupos brasileiros, a princípio sentia que não se encaixava muito bem. Posteriormente foi se aprendendo e se adaptando. Sobre a música caribenha no Brasil, primeiro Edsel conheceu o Guga Stroetter que queria tocar música latina com sua banda e o contratou para fazer uma produção. Ele fez arranjos e a direção para um disco de salsa. Abriram o Blén Blén Club. Edsel não se lembra muito bem onde conheceu o Edwin. Talvez no Café Piu Piu. Depois ele começou a se enturmar com os hispanos. Esse foi o seu começo com o jazz latino em São Paulo.

1.7 Gonsales, Edepson – pianista (Venezuela)



Trecho entrevista Edepson Gonsales

Para o pianista Edepson Gonzáles o jazz latino é um gênero que se mistura muito com a música Venezuelana onde a clave é um elemento central. No entanto, também existe jazz latino sem a presença da clave. Nos ritmos venezuelanos podem ser encontrados ritmos característicos formatados em compassos escritos em fórmulas de cinco por oito (5/8), ou três por quatro (3/4), que não são compassos tradicionais ao jazz latino¹³².

Na Venezuela existem bandas de jazz latino como, por exemplo, o Grupo Guaco – do qual Gonzales é o pianista – que tem cinquenta anos de existência, e muito material para ser pesquisado e ouvido. Existem também artistas que fazem misturas de música venezuelana com o jazz, mas que não chegam a ser consideradas como jazz latino. Nos anos de mil novecentos e oitenta o maestro Alberto Naranjo organizou um projeto muito importante chamado Trabuco Venezuelano, e que, na opinião de Gonzáles, é um dos maiores representantes do jazz latino. O vibrafonista Alfredo Naranjo – que não tem parentesco com Alberto – também pode ser considerado como jazz latino ao misturar a salsa e a clave com os ritmos afro-venezuelanos tradicionais como a ‘onda nueva’ e o joropo.

Atualmente, o programa cultural venezuelano conhecido como ‘El Sistema’ está implementando a música popular e o jazz dentro de núcleos da orquestra sinfônica, e que também pode ser considerada como jazz latino. Gonzales menciona músicos significativos como o baterista André Vriseño, ou o pianista Léo Blanco, mas diz que na Venezuela existem poucos jazzistas que podem ser considerados como ortodoxos. A maioria faz muita fusão com música latina e, por isso, sua música é considerada como jazz latino.

Sobre os locais onde acontece o jazz latino na Venezuela, o primeiro lugar que Gonzáles menciona é um clube em Caracas chamado ‘Juan Sebastian Bar’. É um espaço onde todos os jazzistas latinos importantes se apresentam. Já recebeu nomes como, por exemplo, Chucho Valdez e Banda Irakêre, Arturo Sandoval, Giovanni Hidalgo, entre muitos outros. Gonzales trabalhou nessa casa durante trinta anos acompanhando vários artistas que se apresentavam por lá. Existe também uma pequena cidade perto de Caracas chamada “El Hatillo”, onde faziam festivais de jazz anualmente, e que duravam cerca de dois meses.

Gonzáles afirma que a música afro-venezuelana pode ser misturada com o jazz. Como exemplo ele cita ritmos de ‘parrandas’, de origem africana, de folias, de ‘culo e puya’, o chimbangle (do sul da Venezuela), e a gaita¹³³. Ele diz também que o joropo não é muito utilizado porque ele é um ritmo ternário, que não funciona muito bem com o jazz latino.

¹³² O jazz latino é tradicionalmente formatado em compasso de quatro por quatro (4/4)

¹³³ Totalmente diferente da gaita colombiana. Além de ser um instrumento, na Venezuela, a ‘gaita’ é um gênero formatado em compasso ternário de 6/8.

Ao falar de joropo, Gonzáles enfatiza que precisa mencionar uma personalidade muito importante por ter feito uma fusão entre o joropo e o que posteriormente veio a ser chamado de 'onda nova': o pianista Aldemaro Romero. Inspirado na música de Tom Jobim, Romero se aproveitou do termo 'bossa nova' brasileiro, para criar a 'onda nova' venezuelana. A bossa nova tinha sua raiz no samba, na batida do tamborim, no violão sincopado de João Gilberto. Na 'onda nova', Romero se baseou nos instrumentos tradicionais do joropo: a harpa, o cuatro, a maraca e o baixo. Ele substituiu a maraca por bateria, e a harpa pelo piano, e manteve o baixo e o cuatro.

Gonzales diz que o Juan Sebastian Bar funciona como uma verdadeira escola de jazz latino, e que ele se manteve como pianista profissional durante anos nesse estabelecimento. Só que, no princípio, assim como fazem muitos estudantes, ele ia apenas para ficar escutando e absorvendo informações.

Gonzales diz que, tendo como origem a música afro-caribenha, existe apenas a influência do gênero son montuno na música venezuelana, que fizeram uma verdadeira fusão das músicas desses países caribenhos, e que a mistura entre essas duas culturas de origens africanas de fato existe. Ele diz que, durante o fechamento da ilha de Cuba pela Revolução, músicos cubanos foram para Nova Iorque e que, posteriormente, sob o nome de 'salsa', trouxeram o son montuno para a Venezuela, bem como e para toda a América Latina.

Para Gonzáles, a clave é o elemento que mais conecta o jazz latino e a música afro-caribenha com a música brasileira. Ele diz que os músicos latinos têm muito respeito e muita influência da música brasileira, ao passo que o Brasil também tem influência da música caribenha. Ele menciona como exemplo o grupo de Rubén Blades – que usa clave – e aos poucos vai introduzindo a clave do samba, depois em outro arranjo utiliza a clave de um baião, e por aí vai. Gonzales enfatiza que não é uma coisa rigorosa ou rígida. A organização de um show desse tipo tem muita flexibilidade.

Gonzales vem da escola clássica de piano. Como influências ele menciona o pianista cubano Chucho Vladez, e diz que foi determinante conhecer o trabalho do Irakê. Ouvir aquelas harmonias sofisticadas dentro de um contexto de música latina fez uma diferença muito grande para ele, assim como faz para muitos outros estudantes e aficionados a esse tipo de música; Gonzales menciona também o trabalho do maestro Aldemaro Romero, músico auto-didata que tinha influências de vários tipos; e por fim, menciona a influência de muitos pianistas americanos: Bill Evans, Thelonius Monk, Herbie Hancock, Chick Corea, entre outros. No entanto, Gonzales diz que a influência desses pianistas foi apenas de inspiração, pois ele não gosta de imitar ou copiar ninguém.

Todo músico depende da situação política de seu país. Gonzales acredita que a Venezuela antigamente tinha mais investimento na cultura, principalmente no jazz, em festivais, e entre outras atividades correlatas. A partir de 1999, quando ocorreu uma grande mudança de sistema político, esse tipo de música passou a desinteressar ao novo sistema, exatamente por ter uma origem norte-americana. Por isso, o movimento de jazz foi sendo posto de lado e perdendo o interesse por parte dos dirigentes do país, sendo substituído por uma música mais proselitista. Foram deixados de lado também estilos importantes como a gaita¹³⁴, ou o calypso do sul da Venezuela, que não foi levado em conta

¹³⁴ A gaita é mais importante que o joropo por que só existe na Venezuela. O joropo também existe na Colômbia.

Atualmente, perguntado se conhece algum músico brasileiro fazendo música na Venezuela, Gonzales menciona o cavaquinhista brasileiro Hamilton de Holanda que, sim, tem feito incursões dentro da música venezuelana.

Gonzales não é considerado como um jazzista latino americano. Ele tem sua proposta com suas composições autorais que têm bastante influência da música venezuelana, mas não de forma ortodoxa. Ele gosta da harmonia da música contemporânea, fazendo a sua própria fusão pessoal.

1.8 Hernandez, Bernardo – contrabaixista, arranjador (Venezuela)



Trecho entrevista Prof. Bernardo Hernades

De acordo com o Prof. Bernardo Hernandez, a educação musical na Venezuela foi se transformando ao longo do tempo. Muito veio “da rua”, da vida prática, tocando, escrevendo, fazendo arranjos, compondo, etc. Hernandez afirma que ele – e muitos de seus parceiros – aprenderam dessa forma. Ao mesmo tempo, existia a educação oferecida pelos conservatórios, geralmente relacionada com a música erudita. Durante os anos de mil novecentos e setenta/oitenta, ocorreu um grande aumento de estudantes que começaram a imigrar para os Estados Unidos e Europa, buscando se aprimorar e concentrar todo o conhecimento adquirido, tanto o “da rua” quanto o obtido em conservatórios.

Ao falar de representantes significativos da música venezuelana, Hernandez menciona o grande compositor e arranjador Aldemaro Romero, um dos pioneiros a trabalhar com a música afro-caribenha no país. Existe uma gravação de 1957 onde Aldemaro realizou muitos arranjos – ao lado de grandes arranjadores cubanos como Chico O’Farril – e também participou da gravação como pianista virtuoso que era, acompanhando grandes estrelas internacionais. Inspirado pela bossa-nova brasileira, Aldemaro foi um dos criadores de um novo estilo chamado ‘*onda nueva*’, que era uma mistura de música brasileira, com jazz e com música venezuelana, formando uma fusão muito interessante e praticamente única dentro da música latina. Resumidamente, trata-se de uma “bossa-nova em três por quatro, misturada com joropo e jazz”. Hernandez menciona um disco que Aldemaro gravou com Charlie Byrd – guitarrista que gravou muito com Tom Jobim – com vários temas da ‘*onda nueva*’. Importante dizer que o trabalho de Aldemaro era prioritariamente orquestral, inclusive por ter sido o diretor da Filarmônica de Caracas. Aldemaro foi também o criador do “*Festival Onda Nueva*”, que teve muitas edições, primeiramente só na Venezuela, e depois também com versões na Europa. Esses eventos contavam com a participação de artistas internacionais como Sérgio Mendes, Zimbo Trio, Astor Piazzolla, entre muitos outros.

Hernandez afirma que um dos pilares da música venezuelana é o joropo, todo baseado em compassos de três por quatro (3/4) e seis por oito (6/8). O que acontece é que essas duas fórmulas de compasso se combinam alternadamente, o que é uma característica muito comum na música da Venezuela. Esse processo de alternância de compassos levou um tempo para ser absorvida por muitos músicos, para depois se tornar uma prática comum em grupos venezuelanos, e que posteriormente passou a ser utilizado no jazz latino venezuelano.

A tentativa de se misturar o mambo com o jazz foi, para Hernandez, o princípio da prática do jazz latino. Isso não era uma atividade prioritária, e ocorreu de forma muito espontânea e despretensiosa. Era uma atividade muito flexível pois, em um momento se queria tocar ‘jazz brasileiro’, ou ‘jazz peruano’, ou de outra origem qualquer, e que era determinado pelo tipo de ritmo e, principalmente, pelo tipo de instrumentação que dava o colorido característico de cada tipo de música. Essas

alternâncias foram muito positivas, absorvidas, e se associaram aos repertórios orquestrais dos anos de mil novecentos e setenta, em instituições que passaram a projetar músicos importantes como o maestro Gustavo Dudamel, entre muitos outros concertistas de renome internacional.

Hernandes foi influenciado por Aldemaro Romero, e também por um grupo intitulado 'El Quarteto', formado por contrabaixo, cuatro, guitarra e percussão, e que lhe causou muito impacto. Outro grupo que lhe influenciou muito foi um grupo chamado 'Gurrufio', que tinha a mesma instrumentação – um pouco mais agressiva – e também incluía uma 'mandolina'. Os músicos que participavam desses grupos eram apaixonados por Jacob do Bandolim e, de forma geral, pelo chorinho brasileiro. Assim, a influência não era apenas da bossa-nova, mas passava a surgir uma conexão maior entre a música brasileira e a venezuelana.

Hernandes acredita que houve influência da música cubana na música venezuelana. No princípio era comum se pensar que, por exemplo, ao se tocar um 'standard' de jazz acompanhado por uma conga, já estava acontecendo o jazz latino. Ao longo do tempo, músicos passaram a perceber que não era bem assim pois isso não atingia o 'coração' da música da forma como ela foi concebida. Nos anos de mil novecentos e cinquenta, surgiram vários músicos com muitas ideias novas. Bernardo menciona, como exemplo, René Hernandez, que foi pianista e um excelente arranjador de Machito, Tito Puente, e Tito Rodriguez. René começou a explorar, por exemplo, diferentes maneiras de se utilizar a clave que, até então, era tocada somente em 3x2 ou 2x3. A partir desse momento, os músicos passaram a 'brincar' mais com a clave, fazendo alternâncias e criando padrões diferentes, o que gerava confusão, e tornava difícil de se entender o que estava acontecendo com a fórmula de compasso. Hernandez menciona, por exemplo, uma composição do Septeto Nacional de Ignacio Piñero, de nome 'Échale Salsita', em que a clave segue reta, mas a forma vai se alternando o tempo todo. O pesquisador diz que, a partir desse momento – no período fértil dos anos quarente e cinquenta – os arranjadores já traziam essas ideias na cabeça, e passaram a aplicá-las dentro de seus arranjos.

Hernandes não acredita que se possa falar em uma clave brasileira específica. Talvez exista apenas alguma referência. Ele diz que na salsa que saiu de Nova Iorque sim, os músicos eram muito rígidos quanto a isso. Atualmente, existe uma liberdade maior quanto ao posicionamento da clave dentro do compasso, não tão amarrada quanto costumava ser. Só que, em geral, a música cubana é – segundo Hernandez – mais subordinada a rigidez de uma clave do que a música brasileira.

Um dos aspectos políticos que foram muito benéficos para a música da Venezuela foi a criação do chamado "El Sistema", a partir dos anos de mil novecentos e setenta, com seu principal criador, José Antônio Abreu, onde foram criadas as orquestras juvenis em que os alunos vão participando desde criança, e vão subindo de nível gradativamente.

Ao ser questionado a respeito da ditadura militar no Brasil, Hernandez não soube responder muito bem – talvez por ser estrangeiro – se ela dificultou ou não a entrada da música cubana no Brasil. Por outro lado, ele deu uma resposta muito interessante, dizendo que toda ditadura tem seus impedimentos, mas que talvez a verdadeira dificuldade da salsa e da música originada em Cuba entrar no Brasil se deva a fatores culturais, principalmente pelo fato de que o povo brasileiro ter a sua própria identidade, e foi a essa identidade que trataram de explorar e comercializar.

Hernandez menciona o músico João Donato e diz que – pelo uso de seus 'tumbaos' ao piano – ele tinha uma sonoridade de característica tipicamente latina. Hernandez menciona também a Airto Moreira, afirmando que este foi um dos

percussionistas brasileiros que mais criou, pesquisou, tocou, e movimentou o circuito internacional de jazz latino, particularmente na sua versão afro-brasileira. O fato é que ele tinha um estilo muito solto e livre, era versátil, e soava afro-brasileiro e afro-cubano simultaneamente. Ao mencionar Airto, Hernandez fala de uma realidade prática que – antes do advento da internet – era tudo muito mais difícil. E quando Fidel Castro subiu ao poder em Cuba, as coisas ficaram ainda mais difíceis. Não existiam informações a respeito do que estava acontecendo na ilha. As portas se fecharam completamente e, para se conseguir informações a respeito da música cubana, era necessário viajar para Nova Iorque e tentar – de alguma forma – encontrar gravações e material de pesquisa em lojas de discos em Manhattan.

Ao longo de sua carreira, Hernandez atravessou várias etapas. Ele começou com o ‘cuatro’¹³⁵, passou para a guitarra – que é seu instrumento principal – mas sua grande paixão era escrever. Ele realizou inúmeros tipos de trabalhos como escritor, arranjador, compositor e músico instrumentista: programas de televisão, gravações em estúdios, jingles, etc. Hernandez foi aluno da *Berklee College of Music*, em Boston, escola onde é professor há mais de trinta anos.

Hernandez acredita que a investigação em objetos de estudo diferentes, mas que ao mesmo tempo estejam relacionados com a especialidade do investigador – como é o caso da presente tese – seja uma atividade relevante e enriquecedora.

¹³⁵ Instrumento folclórico venezuelano.

1.9 Júnior, Swami – violonista e produtor musical (Brasil)



Trecho entrevista Swami Júnior

Swami teve seu primeiro contato com a salsa na França, no período em que viveu em Paris no princípio dos anos de 1980. Logo em seguida, passou a tocar baixo com a banda Heartbreakers, onde se desenvolveu muito, e ouvia muito as gravações da cantora cubana Célia Cruz.

Swami discorda da opinião – senso comum entre muitos músicos – que estabelece elos de conexão entre a música brasileira e a música cubana. Ele acredita que essa conexão aconteça em muitos pontos, mas se distancie em outros. A matriz afro-europeia é a mesma, afinal, a etnia loruba que foi para Cuba também veio para o Brasil. Dessa forma, a santeria cubana é muito semelhante ao candomblé brasileiro: possui os mesmos santos e toques rítmicos. Por outro lado, Júnior acredita que, a distância existente entre a língua espanhola e a portuguesa gera resultados muito diferentes, e que o Brasil – por ser um país de dimensões continentais – é ritmicamente muito mais rico do que Cuba. Júnior fala de várias semelhanças existentes entre a música brasileira e a cubana, e também das diferenças. Ele diz que a rumba, por exemplo, não tem nada a ver com o Brasil. Ele acredita que existam alguns pontos de contato, mas que, ao mesmo tempo, a diversidade é muito grande.

Questionado a respeito de quais músicos cubanos teriam exercido alguma influência sobre sua carreira, Swami não teve dúvida em afirmar rapidamente que os dois artistas de quem ele extraiu mais informação foram o baixista Cachaíto (Orlando Cachaíto López) e Barbarito Torres – lenda do alaúde cubano, e integrante do Buena Vista Social Club, com quem ele aprendeu muito a respeito da música campesina – a música do campo, e com quem também tocou bastante.

Desde 2016 Swami faz a direção musical do Buena Vista, e interage com aqueles grandes músicos cubanos, entre eles o Amadito Valdez, o Ibrahim Ferrer, e a própria Omara Portuondo. Swami menciona também o grande trombonista e Impressionante arranjador do Buena Vista, Demetrio Muniz, de quem ficou muito próximo, e teve parcerias em arranjos do disco da Omara. Menciona também o espetacular percussionista Angá Díaz; Roque Tchicói, guitarrista do Irakere, com quem tocou três anos na banda da Omara, de quem se tornou grande parceiro; e o tresero Papi Oviedo, lenda do instrumento em Cuba.

Swami passou dois anos tocando e interagindo ao lado de músicos “emic” totalmente envolvidos com esse tipo de música latina. Artistas que estiveram diretamente relacionados com a criação dos estilos como, por exemplo, Beni Moré. Essa foi, sem dúvida, uma grande escola. Swami menciona toda uma série de músicos significativos da velha e da nova geração com quem teve a oportunidade de trabalhar. “A interação foi muito essa, de estar junto, tocar, tocar e tocar... Conviver... Foi um aprendizado muito prático”. Por fim, Swami diz que o seu grande exemplo foi realmente Cachao.

Entre uma inumerável lista de músicos cubanos, Swami diz que não poderiam ficar de fora Beni Moré, Cachao, Ignacio Piñero, os septetos antigos – que é o começo de tudo, Nico Rojas, Célia Cruz e Omara Portuondo, o Chucho Valdez com o Irakere, Paquito D’Rivera e Arturo Sandoval, Muñequitos de Matanzas, Sindo Garay, Henrique Jorin – com o cha cha cha e os boleros. No movimento feeling tem Helena Burke, Cesar Portillo de la Luz, José Antonio Mendez, Marta Valdez; Los Van Van e depois a timba... É uma lista interminável! Gonzalo Rubalcaba. Hernan López Nussa, Hilário Duran, Roberto Fonseca. No alaúde Barbarito Torres, no três, Pancho Amat, Carlos Emílio e Tchicói, na guitarra Swami diz que ficaria horas e horas mencionando grandes músicos cubanos imprescindíveis, mas acredita que os mais representativos foram mencionados.

Swami acredita que existe mais espaço para a música brasileira em Cuba do que o contrário. O brasileiro sempre “olhou” mais para os Estados Unidos e a Europa, e sempre “deu as costas” para a América Latina. Aparecia o Piazzolla de vez em quando, o Milton tinha algumas iniciativas, mas “o Brasil era muito emsimesmado”, e tinha uma música nacional muito forte. Na visão de Swami, Cuba adora o Brasil: eles conhecem, tem interesse, sabem da mpb... Muitos artistas brasileiros estiveram por lá como Simone, Maria Bethânia, Chico Buarque, Caetano Veloso... No caminho contrário se vê muito pouca coisa. Quase não se escuta música cubana no Brasil. O que acontece lá não repercute por aqui.

Swami acha importante mencionar que Cuba está em um momento muito difícil. O país está destruído economicamente, politicamente muito mal, a repressão voltando forte, uma situação muito ruim. Isso fez muita gente ir embora, buscando outros espaços. Alguns (poucos) vieram para o Brasil, e muitos foram para os Estados Unidos e Europa. Por toda essa situação difícil, atualmente eles não estão nem capazes de absorver muita coisa. Está tudo muito deteriorado.

Aconteceram algumas iniciativas de brasileiros em Cuba... O Ivan Lins tem um disco bonito lá com o Irakere, gravado nos anos noventa... O Diogo Nogueira foi para lá, fez um DVD que não andou muito... O João Donato fez umas coisas também. Só que, depois de mais de setenta visitas ao país, o músico que teve uma relação mais profunda com Cuba acabou sendo o próprio Swami Júnior.

Swami ressalta a importância da clave, e enfatiza que a música brasileira tem várias claves. Já em Cuba, os mais jovens falam na “ditadura da clave”. As gerações mais novas não dão muita importância para isso. Só que, se a clave é 2x3 ou se é 3x2, o arranjo precisa andar junto. As pulsações, as frases para sopros e todo o resto, tem que caminhar junto! Tudo tem que ter um sentido dentro daquela clave 3x2 ou 2x3. Na rumba – que possui suas próprias claves – tem momentos em que não se compreende mais onde está: existem claves ternárias totalmente quebradas, polirritmias absurdas de cajón e tumbadora. A clave que ficou mais “institucionalizada” é a clave do son. Eles dizem que “a clave está montada”, ou que “está cruzada”, e isso assustava os músicos. Atualmente as gerações mais novas estão “arejando” um pouco essa rigidez. Atualmente os músicos estão “brincando” mais com isso, e mudam de clave no meio da música, uma coisa que antigamente era proibidíssima... Assim, vão tomando as liberdades de romper com o que é normal, e a tradição vai se alterando.

O Brasil também tem muitas claves e, nesse ponto, a academia ajuda muito, pois tem muitos trabalhos. O maracatu tem suas claves, o samba tem várias, a música baiana... O Letieres Leite aprofundou muito esse estudo. Portanto, o Brasil tem suas claves também só que de um jeito mais solto. Talvez até por desconhecimento dos arranjadores mais antigos, que faziam as coisas de uma forma mais livre... Por fim,

sobre as claves, Swami acha que não precisa se prender, desde que não seja um negócio horrível e se quebrem quadraturas, mas que seja musical e fluente. Só que lá em Cuba, durante muito tempo, essa “amarra” existiu: “Olha, cuidado com a clave, olha a clave, olha a clave...”. Com o passar do tempo, o músico vai aprendendo a contar, ouve o arranjo, e já sabe se está 2x3 ou 3x2... Mas isso é uma coisa que, com as novas gerações, está se alterando bastante.

A respeito da situação política, Swami Júnior acredita que a Revolução Cubana tenha sido fundamental para os músicos. Ele diz que fala sobre Cuba com muito cuidado porque sabe que é um país complexo. Só que, mesmo tendo muitas críticas em relação à Revolução, acredita que uma das coisas mais maravilhosas que ela proporcionou foi a educação, principalmente para os músicos. Eles conseguiram gerações preparadíssimas por conta da Revolução, do acesso à educação pública de música de qualidade, e o resultado se vê em gerações e gerações de músicos extraordinários! Atualmente esse nível caiu, mas a educação ainda é boa, e muito melhor que no Brasil.

“Você vê um grupinho tocando num lobby de hotel lá, tá soando espetacular! Não tem músico “quase ruim”. Aqui, você vai num interior, você vai num boteco, o cara tá tocando a harmonia toda errada, cantando mal, tá tudo ruim, né? Lá, a média é altíssima, tudo por conta disso. Então, essa é uma das grandes coisas da Revolução. Eu acho que foi, essa coisa da educação e da saúde também que caiu muito, lógico, mas ainda é boa”.

Swami Júnior

Os cubanos têm um esquema que funcionaria muito bem no Brasil, que é o nível técnico. Só que eles têm o médio técnico em música da ENA, Escola Nacional de Artes, que o estudante já sai dali com 17 anos preparadíssimo para o mercado. A universidade ficou um lugar apenas para mais um aperfeiçoamento, para quem quer realmente seguir uma carreira acadêmica, quer se aprofundar, ou depois fazer um doutorado fora dali. Mas o estudante que sai do nível médio, já está pronto, e pode encarar qualquer coisa. Inclusive, a maioria dos músicos muito bons que Swami conhece, nem fizeram superior: já saíram da ENA preparados, e em um nível muito mais alto do que músicos graduados de vários países de primeiro mundo. Na ENA eles tiveram educação russa muito forte. Tiveram muito apoio, na época, de professores da União Soviética, tinham instrumentos... Swami acredita que em Cuba existem mais pianos do que no Brasil! Agora deteriorou muito, mas tinham formação muito boa, em alto nível. Os alunos saíam muito preparados. Esse foi um dos grandes trunfos do sistema. Estava indo muito bem. Eles perderam o rumo do negócio em algum momento... depois decaiu e acabou refletindo na situação difícil que está hoje.

No setor de educação musical, Cuba é um exemplo. Swami diz que muita gente critica Arturo Sandoval e Paquito D’Rivera – que foram muito beneficiados pelo sistema – mas saíram de lá “atirando” e criticando o regime. São artistas que, de certa forma, só são o que são porque tiveram uma educação musical forte. E essa boa educação se deve, em grande parte, aos benefícios gerados pela Revolução. A música cubana como um todo deve muito a esses anos que vieram também, mas o que foi realizado depois desse acontecimento se deve muito ao acesso que todos tiveram de poder estudar e progredir. Quem tinha talento ia para frente, que é o que falta no Brasil

Swami concorda que a ditadura militar dificultou muito a entrada da música cubana no Brasil e, muito mais do que isso, a ida de brasileiros para Cuba. No passaporte nacional vinha carimbado: “não mantém relações diplomáticas com Cuba”. Não se podia nem cogitar na hipótese de ir para lá, e vice-versa. Era muito difícil. Apesar disso, a música era ouvida através de discos. Swami acredita que a ditadura militar foi uma das maiores tragédias que ocorreu na história do país. Muito do que a população está vivendo hoje ainda é consequência daqueles anos que foram desastrosos em todos os sentidos. Mudaram o país de rumo, tiraram muita coisa que estava caminhando bem e, resumindo, foi realmente um período negativo em vários sentidos.

Swami Júnior acredita que João Donato foi o artista que mais se influenciou pela música cubana. Ele foi para os Estados Unidos, onde esteve com Mongo Santamaria e outras celebridades do mundo da música latina – com quem aprendeu muito – e teve uma entrada bem forte. Ele não foi tanto à Cuba, mas conviveu com cubanos, e tocou muito com eles. No trabalho do João se sente “um negócio ali de cima”, do Norte. Antes de vir para o Rio de Janeiro João ouvia muitas rádios que tocavam música das Guianas, música caribenha, muito merengue, e isso exerceu influência direta na sua música. Os músicos do Norte, em geral, ouviam rádios da Guiana e de países da América Central, ou música cubana. É muito interessante como a música circula. Por exemplo, existe a rumba congoleza. No Congo, na década de 1940, se escutava música cubana em alto-falantes nas praças porque não existia rádio, fato que gerou uma rumba congoleza. E é muito interessante como a música trafega e como pode gerar produtos. Swami menciona Ivan Lins, que teve um pouco de influência por conta de seu contato com o Irakere, e que compôs algumas coisas. Djavan também teve algumas incursões pela música cubana. Só que o artista que de fato se influenciou pela música de Cuba foi João Donato.

Swami acredita que a Rita Lee tenha ouvido música cubana por conta do seu som “bolero”, os seus cha cha chás.

“O bolero é cubano, e o samba-canção, todo mundo fala: Ah, o samba-canção é o bolero brasileiro. A Dolores Duran escutava muita música daquela época, cubana. O Ary Barroso também. Tocava música do Caribe aqui nas rádios do Brasil. Só que eles escutavam Perez Prado, aquelas coisas já da salsa. Não era salsa ainda, mas já era uma pré-salsa! Não era bem o som tradicional porque o son cubano não tocava aqui. Tocavam esses artistas que tiveram projeção nos Estados Unidos. A música tradicional cubana ficou muito escondida lá. Eu não acredito que eles tenham escutado Ignacio Piñero, Beni Moré... Eu acho que eles foram mais pra essa outra coisa, que o João também ouviu, que pegou lá nos Estados Unidos”.

Swami Júnior

Swami não acredita que a música cubana tenha influenciado diretamente nenhum samba, e muito menos os sambistas. O choro, com certeza, não influenciou. É um “outro mundo”. O Pixinguinha, quando foi pra Paris, teve outros contatos, muito mais voltados para o lado do jazz. O Moacir Santos foi outro que sofreu influência sim, por ter morado na Califórnia, em uma época que circulava muita música latina por lá. Ele tem muitas coisas cheias de antecipações, um suingue em que dá para se sentir a influência latina. O Pepeu Gomes e o pessoal da Tropicália ouviram muita música cubana. Na Bahia tem muito! O Carlinhos Brown também ouviu bastante! Ele é um conhecedor de artistas cubanos, de Beni Moré, de Chucho... Inclusive, ele tem o disco

“Carlito Marron”, que é um disco de música cubana brasileira. É um dos maiores exemplos de uma fusão de música baiana com música cubana.

Swami Júnior não vê parentesco entre o três cubano e a viola caipira – além da sonoridade – por serem instrumentos de corda dupla. Ele diz que são muito diferentes.¹³⁶ O três é um instrumento afinado numa tríade, e a movimentação rítmica que os músicos cubanos fazem com ele – toda pendurada e cheia de antecipações – não tem nada a ver com a tradição da viola caipira. No Brasil o fraseado é muito diferente. É uma questão idiomática. O três é um instrumento que só de esbarrar nas cordas, já soa como música cubana. Esse instrumento influenciou os pianistas, tanto que os tumbaos feitos pelo piano vem dos treseros antigos da música tradicional. É uma linguagem muito específica e Swami enfatiza *que, na opinião dele, não tem nada a ver com a viola caipira brasileira.*

Por fim, Swami acredita que existam similaridades entre a música brasileira e a música cubana. Só que, ao mesmo tempo, também existem grandes diferenças. Ele diz já ter ouvido muito, de músicos brasileiros falando:

“Não... Música cubana é que nem a gente”. Não é! Vai lá tocar, pra você vê! Não é! Não é assim! É necessário ter um grande respeito, ouvir, entender, porque não é... Não é assim. E isso se deve muito à colonização europeia e suas diferenças entre espanhóis e portugueses.

Swami Júnior

¹³⁶ A viola tem duas cordas a mais que o três, e tem mais possibilidades harmônicas.

1.10 Mendoza, Victor – vibrafonista (México)



Trecho entrevista Victor Mendoza

Durante sua infância e adolescência, a família de Victor Mendoza escutava muito a música de Tito Puente, e orquestras mexicanas que tocavam mambo e cha-cha-cha. Isso se deve ao fato de que Perez Prado foi um músico cubano muito importante no México. O divertimento principal era escutar esse tipo de repertório no rádio e em programas de televisão (na época, em preto e branco). A partir dessa iniciação musical, Mendoza gostou da música cubana e se envolveu com ela: tocava violão, maracas, guiro, entre outros instrumentos.

Mendoza viveu no norte do México, onde a música nortenha é bastante diferente da música que acontece na região sul, e muito similar à música sertaneja do Brasil. Em sua terra natal ele ouviu um programa que tinha música brasileira: o samba de batucada. Ele nunca entendeu, mas adorou desde o princípio. Por volta de onze anos de idade, Victor foi para os Estados Unidos e passou ouvir outros músicos. Fascinado com a música brasileira, por volta de quatorze anos passou a ouvir Tom Jobim, João Gilberto, Stan Getz, Laurindo Almeida, todos relacionados ao “jazz brasileiro”. Ao mesmo tempo, Tito Puente e Cal Tjader sempre estiveram na preferência de Mendoza. Nessa época ele começou a compreender melhor o jazz latino.

O pai de Mendoza era músico, pintor, e possuidor de uma vasta coleção de gravações: música clássica, flamenca, brasileira, entre outras. Quando estava pintando, ouvia muita música, fato que levou Mendoza a entrar em contato com variados tipos de sonoridades: Stan Kenton, Duke Ellington, Laurindo Almeida, Dizzy Gillespie, entre muitos outros. Essa vivência levou Mendoza a começar a absorver tudo isso. Existe uma espécie de preconceito que diz que por ter determinada nacionalidade o artista só pode realizar a música do seu país. Mendoza não acredita nisso porque muitos dos melhores músicos de jazz que ele conhece são brasileiros, mexicanos, cubanos...

Quando Mendoza começou a tocar ele fazia de forma intuitiva. Posteriormente passou a transcrever solos, ouvir ritmos com clave e cascara, e entender como funcionava a música latina. Aos dezesseis anos Mendoza começou a tocar bateria com o pai todas as noites. O pai lhe passava um disco e dizia: “você tem que estudar isso”. Ouvia Tania Maria e toda uma série de músicos incríveis. O pai dizia para Mendoza literalmente “copiar” o que esses músicos estavam fazendo, coisa que ele também fez com música brasileira e música cubana.

O que Mendoza tocava nessa época não era a ‘salsa’ nova-iorquina. Ele afirma que o termo ‘salsa’ foi criado pela gravadora “Fania” com o objetivo de comercializar essa música entre os americanos. Ironicamente, os cubanos e os porto-riquenhos não comem salsa: a ideia era a de fazer uma mistura musical ‘picante’,

comercial e dançante. Essa mescla foi uma atividade totalmente desenvolvida em Nova Iorque, com a contribuição de Cuba, Porto Rico, Colômbia, México, Costa Rica, Brasil – entre outros países – sendo que todos deram a sua parcela de contribuição. A ‘salsa’ se transformou em uma música que necessita de um longo processo de aprendizagem para se compreender o que é um mambo, o que é um tumbao, entender as linhas de baixo, o que é o cha-cha-cha, entender os acompanhamentos, etc.

O bolero foi muito importante no México. Mendoza escutava o Trio Los Panchos, o Trio Calavera, o Trio Haces, entre outros. Um fato significativo é que o mexicano é, por natureza, um povo muito romântico e, por isso, a letra se torna um elemento muito importante. Trata-se de um gênero cubano que o México – além de outros países – absorveu e adaptou do seu jeito. Mendoza, fazendo uma analogia, diz: “é como se fosse uma ‘balada’ com arroz e feijão”. As formas são clássicas: Introdução, A, A, B, A. O gênero foi e continua sendo muito importante no país. Na sua opinião, um dos boleros mais importantes é o clássico “Besa-me Mucho”, escrito por Consuelo Velasquez, uma jovem ‘garota’ compositora que, com apenas dezesseis anos na época, ainda nunca havia sido beijada: apenas imaginava como seria. Mendoza também menciona Maria Greter, outra compositora mexicana muito importante que estudou música formalmente. Escreveu muitos boleros importantes e foi contratada para escrever a trilha sonora de muitos filmes de Hollywood. Isso contribuiu muito porque passaram a incluir boleros e rancheiras na trilha sonora de filmes que atingiam grandes audiências. Essa foi uma maneira sólida de se identificar com uma parte significativa da cultura mexicana. Mendoza diz que, ao se tocar um bolero em algum país estrangeiro, é bem provável que – se houver alguma pessoa mexicana presente – essa pessoa vai começar a chorar por que o bolero é uma música que traz muitas lembranças para esse povo. E se trata de um tipo de música conhecida mundialmente. Em várias ocasiões, Mendoza diz que tocou “Besa-me Mucho” em países da Europa, e da Ásia, ou em muitos outros lugares, e todo mundo reconhece a canção, sabe a letra, se emociona, e canta junto.

Mendoza diz que músicos naturalmente fazem misturas. Ele acredita que a música brasileira é mais facilmente transformada em salsa do que o contrário. As frases do samba, podem ser facilmente transformadas em frases com clave. A música de Djavan, por exemplo, não é exatamente salsa, mas as linhas do baixo têm muita relação com a movimentação antecipada da música cubana.

Entre os músicos brasileiros que influenciaram sua carreira, Mendoza diz que o trompetista carioca Claudio Roditi foi um dos mais significativos. Ele tocava jazz tão bem como qualquer jazzista norte-americano, só que também tocava jazz latino com Tito Puente, e tocava com clave. O brasileiro adapta o seu vocabulário dentro da linguagem latina e os mexicanos também. Mendoza diz ter aprendido muito a respeito do jazz com Roditi porque ele falava dessa linguagem a partir da música brasileira e do jazz latino.

A respeito de músicos importantes dentro do jazz latino mexicano Mendoza menciona o pianista Hector Infanzón – pianista do Rick Martin; o baterista Antonio Sanches; vários saxofonistas; e o trompetista Chilo Morán. Dentre os brasileiros, Mendoza fala do saxofonista Carlos Malta; do pianista Jovino Santos; e dos integrantes do grupo Azymuth.

Mendoza explica que o termo jazz latino nasceu, primeiramente, da mistura e da fusão entre ritmos afro-cubanos com o jazz norte-americano. Só que, com o tempo, essa corrente musical foi se expandindo, foi ganhando corpo, os horizontes foram se ampliando, foram surgindo novos adeptos e muitos admiradores, e começaram a ser

incluídos gêneros musicais típicos de outros países latino-americanos. Ele considera isso muito interessante porque esse é o verdadeiro espírito do jazz: uma música em constante movimento e evolução, em que o músico está sempre em busca de novidades, e a procura de aprimoramentos.

O brasileiro gosta de dançar e, antes de mais nada, a música brasileira é uma música para ser dançada. Portanto, por ser muito pura, comunicativa, e para ser desfrutada, Mendoza vê muito espaço para a música popular brasileira em qualquer lugar do planeta.

No jazz latino, Víctor Mendoza considera a clave como elemento fundamental. Ele diz que, na música brasileira, não existe uma clave com a mesma função rítmica. Na MPB, os ritmos são todos estruturados de uma forma que funcionam com o fraseado da música, e essa função estrutural é completamente diferente. A clave em Cuba se relaciona com a melodia, com o tumbao e com o fraseado, característica que não ocorre com a música brasileira. Por conta da articulação fonética gerada a partir da língua portuguesa, a articulação musical que os músicos brasileiros fazem também é bastante diferente da articulação musical dos músicos latinos, e que é gerada, por sua vez, pela língua hispânica. Por isso, para se tocar salsa e jazz latino, os brasileiros precisam entender e realizar esse tipo de articulação originário do idioma hispânico.

Como mexicano, Mendoza afirma que o jazz latino e a salsa não são músicas típicas do México. Nas celebrações e festividades nacionais as músicas tradicionais mais utilizadas são os mariachi e as rancheiras.

Mendoza foi professor na Berklee College of Music, em Boston. Sua atividade na escola foi muito grande usando repertório tradicional cubano. Trabalhou com Paquito d’Rivera, Danilo Perez, Tito Puente, Giovanni Hidalgo, Oscar Stagnaro, Michel Camilo, Hector Infanzón, entre muitos outros. Na Europa Mendoza trabalhou com diversos cubanos.

Mendoza fez um estudo sobre a música africana em compasso 6/8 que teve um determinado impacto no Brasil, outro impacto diferente em Cuba, outro impacto no México, na Argentina, e assim por diante. Em Cuba, por exemplo, esse tipo de compasso em 6/8 utiliza muito os tambores batá. Mendoza considera muito importante que o canta-autor passe a utilizar esses elementos dessa estrutura rítmica em compasso 6/8 em suas composições particulares porque isso delimita características musicais regionais muito próprias de cada país. É tudo baseado no mesmo tipo de encadeamento rítmico, melódico e harmônico, mas sempre de forma diferente, com características muito particulares e que variam de país para país, de região para região.

1.11 Neves, Christiane – pianista (Brasil)



Trecho entrevista Christiane Neves

O primeiro contato de Christiane Neves com a música de Cuba foi atendendo a um chamado da banda Heartbreakers para fazer uma substituição de piano. Até então ela nunca tinha tocado 'salsa'. A partir desse momento ela passou a buscar conhecimentos para poder realizar esse tipo de música.

Christiane acredita que existem elos que conectam a música cubana com a música brasileira. Ela foi pianista dos Heartbreakers e do Havana Brasil durante muitos anos e, nessas bandas, a maioria dos arranjos eram de música brasileira tocada em salsa. Ela gravou um disco em 1996 de salsa e merengue que entrou até na novela da Rede Globo. Foi com essas bandas para o Rio de Janeiro e muitos outros lugares fazendo participações especiais, sempre com música brasileira tocada em forma de salsa.

"A forma e disposição do tema em Mambo, depois só piano, depois a improvisação vocal, então toda a estrutura e a ligação. É natural a gente pensar numa salsa em dois por dois, pensando no 2 por 2. A sensação de dois de um tumbao de uma salsa, e pensar no dois por quatro nosso, brasileiro. Se funde muito, e eu acho que também o aspecto do tipo de personalidade, né? Nós somos um povo assim, digamos, como diriam os italianos: somos pessoas quentes, afetivas. Eu acho que isso também dá uma liga!"

Christiane Neves

Neves gravou no estúdio Mosh junto com o emblemático grupo Irakere. Sentou-se no piano ao lado do ícone da música cubana, o pianista Chucho Valdez, para fazer um 'tumbao' juntos, e gravaram a música Samba Son Song, fato que resume bem o 'casamento' da música brasileira com a cubana.

Christiane conheceu o grupo Heartbreakers com o espetáculo Emoções Baratas, dirigido pelo José Possi Neto, e baseado na música de Duke Ellington. Depois desse veio outro espetáculo chamado de Mucho Corazón, também com o *Heartbreakers* mas, dessa vez, com repertório de música latina. Era um espetáculo de teatro, dança, música e, quando acabava a apresentação tinha baile. A partir disso formou-se a Tribo, que era um grupo de bailarinos que davam aula de dança, e que eram fixos no Bar Avenida. O Guga convidou-a para fazer parte do Heartbreakers, e foi assim que ela se tornou integrante do grupo de 1996 até 2000, quando a formação se desmanchou. Nessa época, o saxofonista do grupo, o Sérgio Lira, estava indo para a França, reuniu os integrantes da banda que acabara de se desfazer, e colocou-os no Bourbon Street Music Club, em Moema, aos domingos. O Guga continuou com o nome e a banda Heartbreakers – em outra formação – e a banda da Christiane, no Bourbon, passou a se chamar Havana Brasil, grupo com o qual ela permaneceu por nove anos. Era um grupo que tinha bastante liberdade, tocava composições próprias – chegou até a gravar um disco de composições autorais. Faziam samba, música latina, e chegou a ter um perfil bem interessante.

Christiane considera que o primeiro espaço significativo para a salsa em São Paulo foi o Teatro Vento Forte, onde tocava a banda Edwin Pitre & Son Caribe. Na opinião dela, essa foi a ‘semente’ da música latina em São Paulo.

O Heabreakers veio de espetáculo de teatro e foi adaptando repertório. O Blén Clube foi inaugurado em 1997 tinha três sócios: o Mathias Capovilla, o Sérgio Lira e o Guga Stroetter. Foi um local de muita produção musical e artística. Era como se fosse uma casa do Heartbreakers.

O Bourbon Street não era uma casa de salsa. Só que a amizade do Sérgio Lira com o Herbert, produtor do espaço, incentivou a criação de uma noite latina na casa, atividade que deu muito certo, tanto que a Havana Brasil ficou nove anos no local. A partir da atividade no Bourbon, surgiram muitas outras atividades externas, viagens internacionais e gravações.

Christiane foi influenciada pelo pianista Gonzalo Rubalcaba. Ao perguntar para esse ídolo o que ele achava que poderia contribuir para fazer com que ela melhorasse seu jeito de tocar salsa ele respondeu: “dançar!”. A partir desse momento, Christiane passou a tocar teclado em pé, dançando. Outros pianistas que foram de grande influência em sua música foram o Chucho Valdez, do Irakere, e também os mais antigos como o Eddie Palmieri, o Chano Domingues – que são mais jazzísticos – o Michel Camilo, Ruben Gonzales, entre outros. Mas Rubalcaba foi, para ela, o mais significativo.

Em uma lista com os músicos de salsa que Christiane acredita que não poderiam ficar de fora, estão o próprio Rubalcaba, Arturo Sandoval, Chucho Valdez, Richie Flores (congueiro), o Cachao (contrabaixista), Omara Portuondo, Célia Cruz, entre muitos outros.

Christiane vê espaço para a música cubana no Brasil, principalmente por causa da dança. O povo gosta de dançar. Ela acredita que a marcação da clave seja uma espécie de regência na forma de tocar. A clave 2x3 e 3x2 são inerentes à música latina. Na música brasileira, a clave até pode existir, mas ela não é “imposta”. Na música cubana é quase que uma “obrigação” a marcação da clave.

Em relação ao aspecto pianístico, a clave 2x3 se toca de um jeito e a clave 3x2, de outro jeito.

Christiane acredita que o “sotaque” da música latina é um elemento muito difícil de ser atingido. O próprio Chucho disse que, ao assistir uma apresentação do Heartbreakers, que eles não tocam música latina e sim, música brasileira com um “tempero” latino.

Na opinião da Christiane, entre alguns músicos muito envolvidos com a música latina no Brasil estão Mathias Capovilla, Hamilton Moreno, e Cizão Machado.

Em relação ao timbre do instrumento, Christiane vê um parentesco entre o três cubano e a viola caipira. Ao ouvir um disco tocado com o três, ela acredita que poderia perfeitamente ser utilizada uma viola caipira.

A Christiane salienta que suas observações derivam da sua experiência prática, tocando. Ela não fez academia sobre o assunto.

1.12 Pitre-Vásquez, Edwin – cantor, baixista, pesquisador (Panamá)

Entrevista aparece em declarações pontuais ao longo da tese.

1.13 Ponce, Ella – percussionista (Panamá)



Trecho entrevista Ella Ponce

A compositora e vibrafonista panamenha Ella Ponce afirma que, em seu país, o estudo da origem do jazz – que já tem mais de vinte anos – chegou à conclusão de que existem dois lugares de onde se origina e onde se estabelecem os pioneiros do Jazz no Panamá. O primeiro lugar é a Província de Colón, e a outra é a Província de Bocas del Toro, ambas do lado Atlântico – sendo que esta segunda é mais importante. Isso aconteceu porque, por conta da construção do Canal do Panamá, muitos trabalhadores foram trazidos das Antilhas, o que constituiu a segunda diáspora de afrodescendentes ao Panamá¹³⁷.

Pelo fato de serem regiões de portos, a comunicação entre as Províncias de Colón e Bocas del Toro com o sul dos Estados Unidos era muito grande¹³⁸. O reconhecido pianista panamenho Luis Russel – por exemplo – pioneiro do jazz e natural de Bocas del Toro, teve acesso a esse tipo de formação.

A Província de Colón é importante porque ali se localiza a alfândega/aduana das Índias. Por isso, desde a época da colonização espanhola, o local sempre foi um ponto de acesso e passagem não somente pelo Panamá, mas para a América do Sul e para o Oceano Pacífico. As embarcações chegavam da Europa na aduana de Porto Belo, em Colón, passavam para o lado Pacífico, e depois desciam para países da América do Sul. Por esses fatores, a região sempre foi um ponto de intercâmbio cultural muito importante.

Além de Luis Russel, Ponce afirma que existem muitos outros expoentes no jazz panamenho, dos quais é possível se escutar gravações e ler biografias. Ponce menciona também um evento significativo de jazz que acontece no Panamá que enaltece a figura do jazzista panamenho: o Panamá Jazz Festival. Cada edição do evento se dedica a um jazzista panamenho de destaque. Ella menciona a edição de 2024, dedicada a Billy Cobhan, um dos bateristas mais importantes da história, que vive nos Estados Unidos, mas que é panamenho. Ponce enfatiza também que a lista de artistas homenageados é enorme.

Ao final do século dezenove e princípio do século vinte¹³⁹, a construção do Canal do Panamá se transformou em um fator fundamental, decisivo, e que esteve diretamente relacionado à toda a atividade cultural, política e social do país e da

¹³⁷ A primeira diáspora aconteceu durante o período de colônia espanhola.

¹³⁸ Muitos trabalhadores panamenhos estudavam nas terras americanas e depois regressavam a seus locais de origem.

¹³⁹ Época em que, ao se separar da Colômbia, o Panamá se tornou um País independente.

região. Consequentemente, o desenvolvimento do jazz panamenho também esteve relacionado com a realização dessa grande obra de infraestrutura.

O processo de construção do canal teve duas tentativas: a primeira, francesa, não deu certo, por causa da malária, e porque uma das primeiras migrações de trabalhadores foi trazida da China, que não se adaptaram bem ao clima tropical e toda nova realidade ocidental (insetos, humidade, calor, etc.), Muitos desses chineses não sobreviveram. Outro fator significativo para esse fracasso foi um grave terremoto que danificou boa parte da maquinaria para a construção do canal. A segunda tentativa de construção – feita pelos americanos – foi bem-sucedida, e é a realização que se conhece até os dias de hoje. É por essa razão que muito do jazz panamenho tem influência norte-americana. No entanto, existe uma grande pergunta: quando os americanos chegaram para trabalhar no canal – época em que o jazz estava se iniciando nem Nova Orleans – já estava acontecendo jazz no Panamá. Por isso, existe uma teoria de que não foi nos Estados Unidos a verdadeira origem, e sim, que o jazz poderia ter nascido no Panamá. Isso é uma investigação que ainda está em andamento. O pianista panamenho Danilo Perez fez uma pesquisa exaustiva a respeito desse tema.

O saxofonista Luis Carlos Perez também fez uma investigação a respeito da clave e sobe as origens do jazz panamenho. Esse é um tema bastante profundo e que não está completamente definido, mas muitos jazzistas panamenhos afirmam que o jazz se originou em Bocas del Toro, no Panamá. Se por um lado as origens da cena de jazz do Panamá estão em Bocas del Toro e Colón, por outro, o jazz forma, em seus inícios, parte da cultura afrodescendente no Panamá.

Ponce menciona um detalhe muito importante: com a construção do canal os americanos estabelecem duas categorias populacionais que se chamavam de “gold roll” e “silver roll”. Os norte-americanos brancos se agrupavam como “gold roll”, ao passo que a população afrodescendente – e norte-americana que vinha para trabalhar – formavam o “silver roll”. Viviam em lugares diferentes. Isso é “apartheid”. Nos seus princípios, o jazz se relacionava com as regiões onde viviam os “silver roll”, que eram as regiões onde viviam os afrodescendentes. No Panamá os “apartheid” se estabeleceram fortemente em bases militares norte-americanas. Essas bases se localizavam pelas margens, do Oceano Pacífico até o Atlântico, com populações que se constituíram ao redor de todo o canal.

Esses fatores geopolíticos constituíram elementos muito importantes e significativos dentro de toda a cultura panamenha. A música gospel, por exemplo, estabelecida nas igrejas batistas para a população “silver roll”, era cantada no estilo norte-americano, que já fazia parte de sua cultura, e que se estabeleceu no Panamá. Existe muita influência norte-americana gospel que recai sobre o jazz. Pode se dizer que muitas dessas tradições musicais são herdadas, não somente por tradição oral, mas principalmente pelo “apartheid” que se estabeleceu no Panamá. As pessoas que viviam nas bases militares “gold roll” não tinham “apartheid”.

Danilo Perez – pianista panamenho formado no Estados Unidos – fundou o Panamá Jazz Festival com a ideia de ser um festival de “jazz branco”, “acadêmico”, um jazz com uma estética muito particular, tratando de incorporar elementos mais “tradicionais” e “naturais”, e a novidade de se estudar jazz em escolas como o New England Conservatory¹⁴⁰, ou a Berklee College of Music, ambas em Boston. Os alunos que chegam dessas novas escolas ao Panamá, tiram um pouco os espaços da música panamenha mais tradicional que ali existia. A Berklee e a New England são escolas

¹⁴⁰ Que é uma escola focada principalmente no estudo da música erudita, e que agora tem um departamento de jazz.

que movimentam muito dinheiro, e que tiraram a 'luminosidade' da música mais tradicional panamenha que acontecia anteriormente. Hoje em dia, ocorre com isso no Panamá um choque entre duas escolas de jazz muito diferentes. De forma resumida, Ponce enfatiza que existem muitas tradições e são muitos músicos panamenhos.

Ponce menciona o 'tamborito' como o gênero tradicional panamenho – entre muitos outros – que deu origem ao que se conhece como 'tambo jazz': uma fusão entre o 'tamborito' e o jazz. A percussionista fala também da existência de um movimento de bandas independentes onde os músicos/alunos, ao concluírem os seus estudos fundamentais escolares¹⁴¹, seguem fazendo sua própria música, o que dá origem a um tipo de sonoridade totalmente particular e original. Nesse movimento musical juvenil, Ponce diz existir toda uma variada gama de inúmeros gêneros e subgêneros musicais muito interessantes.

Ponce menciona também a existência de um jazz latino caribenho. Ela diz que o jazz latino não é somente afro-caribenho, e que também existe influência de outros gêneros de música sul-americana como, por exemplo, do Brasil, Argentina, Chile, Peru, Colômbia, Venezuela, entre outros. Do Panamá, sua terra natal, Ponce é bem específica e cita o 'tamborito'; o 'punto'¹⁴²; e o 'atravesado', como ritmos panamenhos que influenciaram o jazz diretamente.

A pesquisadora panamenha afirma que existe uma grande ligação entre a música de Cuba e a do Panamá. Muitos músicos cubanos migraram para o país, e existem referências de que alguns chegaram até a serem diretores ou instrumentistas de bandas importantes¹⁴³, e que escreveram muita música, composições estas que passaram a fazer parte do repertório tradicional panamenho. Ponce menciona, como um exemplo significativo, o nome do músico Máximo Arrates Bossa, uma dessas referências, mas afirma que existem muitos outros.

Ella Ponce cita um exemplo interessante para falar de um gênero panamenho intitulado 'danzón/cúmbia': a composição de nome "Mama Eva", em que a primeira parte é um 'danzón' cubano, e a segunda parte é uma 'cumbia' panamenha. Trata-se de uma composição que, inclusive, que faz parte do folclore do Panamá.

Ponce acredita que a clave-congo seja o elo de união entre o jazz latino, a música afro-caribenha e a música brasileira, e é também um elemento presente na música de toda a América Latina, inclusive no tango. Em um documento do saxofonista Luiz Carlos Perez, professor da Fundação Danilo Perez, estabeleceu-se uma relação que atravessa muito da música sul-americana – que vai desde a música panamenha até o tango – através dessa uma clave.

A pesquisadora acredita que a migração de afrodescendentes do Brasil e do Panamá sejam diferentes. Muitas das levas de escravizados trazidos da África vieram diretamente ao Brasil, e não passaram pelo Panamá porque o Brasil tem portos no Oceano Atlântico. O Panamá, por sua vez, por ser o ponto de menor distância entre o Oceano Atlântico e o Pacífico, teve uma migração diferente e mais variada. Por essas razões, existem elementos musicais similares, mas também muitas diferenças no tipo de migração africana que chegou ao Panamá. Essas diferenças se mantiveram e se perpetuaram nas tradições culturais até a atualidade.

¹⁴¹ Que inclui a participação em fanfarras.

¹⁴² Baile tradicional panamenho.

¹⁴³ Por exemplo, a Banda dos Bombeiros ou a Banda Republicana, que são bandas institucionais panamenhas.

1.14 Son, Jehi – vibrafonista (Peru)



Trecho entrevista Jehi Son

O vibrafonista e pesquisador Jehi Son teve seu primeiro contato com a salsa no Peru, seu local de origem. De acordo com Jehi, o povo consome muito esse tipo de música por lá, e a capital – Lima – é o local onde existe o maior número de grupos desse tipo, embora, também exista salsa em outras regiões. Posteriormente ele foi conhecendo o jazz latino, a partir da influência de alguns artistas excepcionais.

Son menciona alguns músicos peruanos significativos como o percussionista Alex Acuña, que foi a sua influência máxima em muitas coisas. Ele conta que Acuña migrou para os Estados Unidos e é uma grande referência para muitos músicos, tanto na salsa quanto no jazz latino, e gravou com personalidades significativas como a renomada cantora cubana Célia Cruz. Son menciona também o Hugo Alcázar, baterista de jazz latino e jazz afro-peruano que pesquisou e desenvolveu muito os ritmos afro-peruanos na bateria; o vibrafonista Alonso Acosta Flores; o vibrafonista Miguel Cruz Mestanza, entre outros.

Son concorda que exista uma influência cubana prioritária sobre a salsa. No entanto, a música latina – e principalmente o jazz latino – não é só música cubana. Existem elementos da música peruana, ou Argentina, ou brasileira, entre outros países. No Peru, o jazz latino é uma coisa relativamente recente, mas Son acredita que atualmente esteja acontecendo um movimento mais recente: “estão aparecendo mais músicos e mais trabalhos”. Por exemplo, o “Lima Jazz Festival”, que já aconteceu algumas vezes; ou o festival “Vibraciones”, de vibrafone (popular e erudito).

É claro que o Peru é um país que possui uma cultura musical muito grande, mas existem alguns gêneros que se destacam e que estão sendo introduzidos no jazz latino. Son salienta, em primeiro lugar, o ritmo denominado “festejo”, que atualmente é o gênero “da moda” e de destaque no país. Ao lado disso, Son também fala da música afro-peruana, que ficou comercialmente conhecida, tendo sido explorada no jazz. Son faz algumas distinções por região e menciona a cultura afro-peruana, a música andina, a música da selva, e a cúmbia peruana – que é muito forte por lá¹⁴⁴. Além disso, ele também destaca o crescimento da salsa cubana no país, dizendo que o gênero teve um crescimento muito grande no Peru. O huayno peruano, embora não seja muito conhecido, também tem um movimento e um consumo muito forte.

Da mesma forma que ocorreu com inúmeros músicos latino-americanos no Brasil, Jehi Son veio para o país com o objetivo de tocar em orquestra. Veio estudar no Conservatório de Tatuí, que oferece curso de música erudita e popular. Nesse espaço, aconteciam as “jam sessions” que lhe interessavam muito e, assim, seguiu a trajetória de muitos músicos que começam pela música erudita para chegarem mais tarde à música popular. Son foi se aprofundando, conhecendo outros bateristas,

¹⁴⁴ Son enfatiza que a cúmbia peruana é uma música ‘virtuosa’ e se transformou em uma manifestação importante no país.

tocando bateria, pesquisando e se desenvolvendo nessa área, sendo que atualmente seu foco de estudo é a música brasileira, sob a perspectiva do jazz latino.

Em relação à salsa, ao jazz latino, e à música brasileira, Son acredita que, sob o aspecto rítmico, esteja tudo conectado. Ele afirma que, além de se estudar ritmos, elementos teóricos e práticos, um ponto importante em que se deve tomar muita atenção e consciência é a questão dos acentos. Ao se escrever e analisar as figurações da clave, da campana, da cascara nos timbales, ou até mesmo das marcações do tamborim, nota-se que estão todas agrupadas em semicolcheias, ou colcheias em dois por dois, sendo que os acentos são os elementos que fazem a diferença. Son está se referindo à linguagem, a interpretação e, por consequência, ao “sotaque” da música, dizendo que está tudo conectado e que, embora existam diferenças de cultura, é importante dar muita atenção a esse aspecto. As figurações rítmicas são muito parecidas, mas o “sotaque” é diferente.

No jazz latino atual, Son acredita que o que muda sejam algumas levadas de padrões, mas sempre com alguma referência antiga. Em um grupo de música latina, é sempre importante se manter as congas. No entanto, para se falar em jazz latino, é fundamental se ter também um baterista que conheça a linguagem. Outra coisa que também diferencia muito a salsa do jazz latino são os tipos de acordes e os arranjos utilizados. O jazz latino é, certamente, uma música mais ‘livre’, ao passo que na salsa os percussionistas “caminham juntos” na mesma direção.

Jehi Son se conectou com o Brasil e sua música primeiramente através do já mencionado “Festival Vibraciones”, no Peru. Ele conheceu o trabalho do vibrafonista André Juarez – autor da presente tese; o trabalho do Duo Clavis – José Marcelo Casagrande (vibrafone) e Matheus Gonsales (piano) ; teve aulas de pandeiro; conheceu o baixista Michel Pipoquinha, de quem tirou muitas referências; o Trio Corrente, em particular o trabalho do baterista Edu Ribeiro; e se interessou por aprender a linguagem virtuosa dos bateristas brasileiros, muito melódica e particular.

No Brasil, o que Jehi Son mais faz é a música latina, particularmente a salsa, e é por essa atividade que ele é reconhecido. Ele vê um bom mercado para esse tipo de música, principalmente em São Paulo, que é uma cidade cosmopolita. No entanto, ele não viu muita coisa acontecendo na cidade nos últimos três anos. Aconteciam poucos eventos de música latina – geralmente particulares, privados, e em lugares muito específicos. Recentemente, em 2024, estão aparecendo mais trabalhos de salsa. Por sua vez, no Peru da atualidade – embora o peruano seja um povo que escute de tudo – ele não sabe afirmar ao certo como está a presença da música brasileira no país. Nas escolas de música peruanas o estudo da música brasileira – tanto popular quanto erudita – é uma disciplina que faz parte do currículo dos cursos de forma obrigatória. O choro, por exemplo, faz parte da rotina de estudos de violonistas. A harmonia da música brasileira também, é um elemento que chama muito a atenção dos músicos peruanos. Son afirma que, na música peruana, os acordes só transitam por tríades maiores e menores. Isso atualmente está mudando, e a influência da música brasileira sob esse aspecto é muito importante: modulações, progressões não convencionais, acordes sofisticados, formas, entre outros recursos.

Como todo salseiro consciente, Son também afirma que a clave é um elemento fundamental na música latina. Ele diz que é a partir daí que acontecem os ritmos da percussão, das levadas de piano e baixo, e dos fraseados melódicos. Son diz ter ouvido falar por parte de muitos cubanos que “outros países tem o metrônomo, e Cuba tem a clave”. No Brasil, ele procura considerar a levada do tamborim como uma espécie de clave brasileira.

No Peru, a música nunca foi uma prioridade. Son afirma que é difícil se viver de música por lá, principalmente com certos tipos de música não comercial como é o caso do jazz latino. O mercado forte por lá é a cúmbia, o huayno, ou até mesmo a salsa. Existem muitos casos de estudantes de música que se formam e não tem chance de emprego. Talvez tenha sido essa uma das razões que trouxeram Jehi Son para o mercado brasileiro, mais especificamente para São Paulo.

Por não ter vivenciado o período, Jehison não pode falar nada a respeito da ditadura militar, e se houve algum tipo de barragem contra a entrada da música cubana no Brasil. Quando ele chegou em São Paulo já existia um movimento de salsa e jazz latino na cidade, feito de maneira bastante inteligente, e mesclado com a música brasileira. No entanto, ele ouviu dizer que anos antes da sua chegada a situação era bastante diferente, e bem mais complicada.

No começo de carreira, Jehison fazia salsa, em um período em que não tinha muita orientação, tocando de forma autodidata. Seus parceiros viam o jazz como uma coisa muito difícil e inacessível. Depois de participar de inúmeros grupos de jazz latino, música afro-caribenha, mpb jazz, música afro-peruana, ele atualmente ainda segue nessa mesma direção, sempre influenciado pela música latino-americano. Outra vertente que também tem feito parte da atividade de Jehison é – além de seu trabalho autoral característico com inúmeros tipos de variações rítmicas – o novo gênero venezuelano que, influenciado pela bossa-nova, recebe o nome de ‘onda nueva’.

Embora estejamos vivendo uma época de muita tecnologia, Jahison acredita que não se pode esquecer das coisas antigas, principalmente dentro de um contexto de música latino-americana. Por isso, ele escuta e sugere a seus alunos que escutem gravações antigas porque isso dá uma consciência maior e mais aprofundada a respeito da música que se está realizando.

1.15 Stroetter, Guga – vibrafonista e produtor musical (Brasil)



Trecho entrevista Guga Stroetter

Guga Stroetter é uma das personalidades mais produtivas da salsa e do jazz latino, em São Paulo e no Brasil. A convite do Skowa, passou a fazer parte da banda Sossega Leão, grupo de estudantes do Colégio Equipe. Fascinado pelos ritmos afro-latinos, foi para Cuba pela primeira vez em 1985, durante o carnaval, ocasião em que entrou em contato com a diversidade de gêneros de diversas regiões do país.

Stroetter afirma que Cuba e Brasil tem muitas similaridades históricas, ambos os países tiveram por séculos o ciclo da agricultura escravagista, sob o jugo de metrópoles católicas (Portugal e Espanha). Brasil e Cuba receberam escravizados africanos bantos e iorubanos. A porção iorubana trouxe consigo a mitologia dos orixás, que cuja celebração acontece com uma polirritmia de tambores. Escravizados também foram levados ao sul dos Estados Unidos. No entanto, o fato da colonização ter sido exercida por puritanos protestantes ingleses resultou numa outra sonoridade. A escravização foi igualmente cruel em todas as Américas, mas, de alguma forma, a igreja católica era mais complacente com o sincretismo religioso e, portanto, musical.

Outra similaridade importante entre Brasil e Cuba é que existe uma enorme gama de instrumentos de percussão de origem africana, enquanto que nos Estados Unidos a música negra ganhou vida em instrumentos europeus.

Pioneiro no ramo da salsa em São Paulo, Stroetter passou a integrar a banda Sossega Leão em 1983, sendo esta a única banda de Salsa da cidade de São Paulo na época, grupo com o qual animou inúmeros bailes até 1987. Ao se desfazer, os músicos integrantes formaram diversas outras bandas de rock. Stroetter focalizou no jazz fundando os grupos Nouvelle Cuisine e a Orquestra Heartbreakers.

Nos primeiros anos de atividades a Orquestra HB dedicava-se exclusivamente a interpretação da obra de Duke Ellington, formação que realizou importantes produções como o musical Emoções Baratas. Ao destruir finanças no setor cultural o Plano Collor obrigou Stroetter a mudar a direção do projeto. E surgiu assim a ideia de voltar a tocar salsa, pois era mais viável tocar para dançar do que manter a orquestra como um grupo jazzístico da cena musical paulistana. Essa guinada foi liderada pelos músicos Matias Capovilla, George Freire e Stroetter, todos egressos do Sossega Leão, que decidiram que o retorno aos ritmos afro-cubanos seria diferente do que já haviam feito no Sossega Leão.

O Sossega flertava com o pop, pois surgiram na mesma época que os grupos de rock nacional receberam grandes investimentos das gravadoras multinacionais. Desta vez, 1990, o HB se propôs a pesquisar e buscar soar mais próximo possível das tradições cubanas. E assim trabalharam durante toda a década de 1990.

Em 1998, o HB rachou e diversos músicos da banda formaram a dissidência que batizaram de Havana Brasil. Stroetter seguiu com a HB.

Em 1993, o HB iniciou uma temporada de bailes no Bar Avenida – que era uma casa de danças de variados estilos – assumindo as quartas-feiras. A casa começou a superlotar com mais de mil pessoas, e foi nesse momento que a salsa teve

o grande impacto na noite paulistana. Stroetter menciona um livro que contava a história da música latina. Seu meu sócio, George Freire, localizou um parágrafo que contava que na década de 1950 em Nova Iorque o grande salão de baile Palladium abriu uma noite para as orquestras latinas, e essa noite chamava-se Blen Blen, em homenagem a uma canção homônima do percussionista cubano Chano Pozo. A partir disso, a equipe de Stroetter passou a adotar o nome Blen Blen para os seus shows e discos.

Percorrendo a noite de São Paulo, Stroetter percebeu que as boas bandas com bons músicos e bons repertórios estavam conquistando muito público! Ele mesmo era frequentador dos shows que aconteciam sextas e sábados na sede de um grupo de teatro chamado Vento Forte. O que sucedeu foi que os vizinhos do Vento Forte começaram a reclamar e esses bailes pararam de acontecer. Stroetter percebeu que aquele era um momento propício para se criar uma nova casa noturna para abrigar essas orquestras. Stroetter propôs ao Telmo Carvalho – que era dono do Avenida – a sociedade em uma casa de música latina. Stroetter entrou com a ideia e Telmo investiu. E foi assim que, em julho de 1994 nasceu o Blen Blen Club num grande galpão que anteriormente abrigava as oficinas do jornal Gazeta de Pinheiros.

Coincidentemente, no mês de inauguração do Blen Blen Club, o então ministro da economia Fernando Henrique Cardoso, sob a gestão do presidente Itamar Franco, lançou o plano real e do dia para a noite todos os brasileiros ficaram um pouco mais endinheirados, com maior capacidade de consumo imediato. Isso ajudou a levar público ao Blen Blen que lotava aos fins de semana. Além da HB, a banda de salsa Son Caribe, liderada pelo panamenho Edwin Pitre também tocava ritmos latinos no Blen Blen Clube. Esse ciclo durou até 1997.

Em 1998, a casa de jazz Bourbon Street abriu aos domingos com bailes da banda Havana Brasil, formada por dissidentes do HB. Foi uma longa temporada de muito sucesso, que deu uma boa visibilidade para os gêneros caribenhos. Além do Avenida, Blen Blen e Bourbon, a orquestra HB fez uma longa temporada no bar Grazie a Dio que durou de 2005 a 2013.

Stroetter é admirador da Banda Irakere, que sempre foi a referência máxima para a sua orquestra. Além desse grupo, também sofreu influências de Celia Cruz, Benny More, Gonzalo Rubalcaba e Ernesto Lecuona. Ele afirma que a música cubana foi muito forte no Brasil e no mundo na década de 50. Os mambos e cha cha chas de Perez Prado dominavam as rádios e salões de dança. Essa febre latina foi substituída pelo surgimento do rock'n roll e também pelo “escanteamento” da cultura cubana após a revolução de 1959. Nos anos 70/ 80, como forma de protesto contra as ditaduras na América Latina subvencionadas pela política norte-americana, surgiu um movimento que uniu Pablo Milanes, Silvio Rodriguez, Milton Nascimento, Chico Buarque e Mercedes Sosa. Esse repertório não chegou a ser um sucesso radiofônico, mas repercutiu bastante no ambiente universitário.

A clave cubana – para Stroetter – é um padrão rítmico extremamente poderoso, que organiza diversos gêneros da música cubana, criando assim um grande espaço de liberdade para a expansão das polirritmias subordinadas a ela. É algo maravilhoso, fantástico. Ele diz já ter conversado com alguns músicos brasileiros – principalmente percussionistas – questionando se há algo similar na música brasileira. Mas não conseguiram chegar a essa resposta. Portanto, ele, Guga, não conseguiu identificar uma clave brasileira que se aplique a diferentes estilos nacionais.

Stroetter diz que Cuba sempre teve ótimos músicos – principalmente trompetistas, percussionistas e pianistas. Quando foi declarado o caráter socialista da revolução, algumas atividades foram reforçadas, pois a afirmação cultural nacionalista

dos países socialistas faz parte da cartilha. Assim, na dança, na música e nos esportes Cuba importou a disciplina Russa, ao mesmo tempo que democratizou o acesso da população a essas modalidades. Crianças de toda a ilha passaram por testes vocacionais e os maiores talentos foram premiados com uma educação formal nas artes bastante rica e rigorosa. Isso vale para os estilos populares e eruditos. Ao mesmo tempo, por conta do bloqueio econômico e político, os músicos cubanos passaram a ter menos interação com o pop estrangeiro e, por isso, foram desenvolvendo ritmos de músicas latinas muito peculiares. Enquanto a chamada “salsa” em Nova Iorque rebatizava ritmos tradicionais cubanos como a guaracha e o son montuno, os jovens músicos cubanos inventaram uma música popular complexa que foi posteriormente batizada de timba. E essa dinâmica não ocorreu nem nos EUA, Porto Rico, ou outros países do Caribe.

Na opinião de Stroetter, não existe uma relação direta entre a ditadura militar e a pouca divulgação da salsa no Brasil. Na verdade, o Brasil tem estilos próprios de dança muito arraigados. E ao contrário dos EUA, onde residem milhões de porto-riquenhos, cubanos e dominicanos, no Brasil essa colônia latino-caribenha não tem uma representação numérica significativa a ponto de transformar a salsa em uma música de gueto. Existe um fenômeno comum em muitos gêneros de música popular: os ritmos surgem como festa nas camadas menos favorecidas dos países, depois são incorporados pela classe média baixa até chegar nos salões da aristocracia. Isso ocorreu no Brasil com o lundu, o maxixe, o samba, o axé, o funk carioca, mas por não haver uma grande população caribenha nessas comunidades, a salsa não adquiriu a potência para ir muito longe no gosto do grande público.

A respeito das incursões de brasileiros no universo da música cubana, Stroetter diz que o pop de Rita Lee dos anos 80 (Mania de você, Banho de espuma, Nem luxo nem lixo, etc) são derivações do cha cha cha; João Donato fez a mais engenhosa fusão entre bossa nova e música latina; e dos compositores brasileiros que melhor lida com essa linguagem é o baiano Gerônimo – pouco conhecido do grande público – mas um exímio salseiro. E não se pode deixar de lado a geração das décadas de 1940 e 1950 que criou o samba canção, pois esse estilo nada mais é do que uma adaptação das harmonias, da melodia e da poética do bolero para uma linguagem radiofônica brasileira.

Diferentemente de Swami Júnior, Stroetter vê muita semelhança entre o três cubano e a viola caipira brasileira. Ele afirma que são variações dos mesmos instrumentos mouros/ ibéricos. Nos primeiros séculos de colonização das Américas não era fácil trazer para o Novo Mundo cravos e órgãos. As “violas de arame”, além de portáteis permitiam execução de músicas instrumentais e também funcionavam bastante bem para acompanhar cantores e trovadores.

1.16 Torres, Fábio – pianista (Brasil)



Trecho entrevista Fábio Torres

Para Fábio Torres, a música cubana chega no Brasil por “osmose”. Quando era pequeno os pais ouviam boleros, existiam os temas clássicos, o mambo, a referência do cinema... Aos dezenove anos, tocando em uma banda, o baixista apresentou uma salsa com suas características sincopadas, com o baixo se movendo fora dos tempos fortes, com a necessidade de se entender a clave. Foi uma boa experiência porque Fábio sempre gostou de desafios. A partir disso ele começou a entender o jazz latino. Ele começou a entender a fusão da salsa com o jazz. Chegou a assistir a United Nation Orchestra com Paquito d’Rivera, com o Dizzie Gillespie, com Claudio Roditi... Era uma “quebradeira”! O som do Irakere, o Chucho, o Paquito, o Arturo Sandoval... Aquilo chamou a atenção porque era muito bem tocado nos anos noventa. Esse foi o começo de Fábio na música latina. Começou com a “coisa comum” com os boleros, e passou para o jazz latino com essas grandes figuras da década de oitenta e noventa.

Para nós é muito fácil identificar que a música vem de Cuba, ou do Nordeste, ou de Minas... Enfim, são músicas distintas. Só que elas são músicas afro-europeias: são uma fusão entre a música europeia com a música africana. Nesse sentido, existe uma conexão óbvia com a música do Brasil. Nós também temos uma música europeia que se funde com a música africana. Ernesto Nazareth, por exemplo, é um Chopin com levada de maxixe, ou de choro... Não diminuindo a música de Nazareth, mas dizendo que ele fez uma síntese brilhante entre a música europeia de um Chopin com os ritmos afro-brasileiros. Moacir Santos é um cara incrível: tem África, tem Europa, tem o jazz. Nesse sentido, Fábio acredita que essas músicas sejam variantes de um mesmo fenômeno que aconteceu nas três Américas – Central, do Sul e do Norte. Isso é uma coisa que qualquer pessoa sabe. Falando como músico, essas músicas tem um elemento comum que é a sincopa! Elas têm as acentuações fora dos tempos fortes. Isso é o que dá o suingue, o sabor do samba, ou do mambo ou da salsa.... que está no montuno mas que também está na levada do violão, no cavaquinho, no tamborim, na clave do tamborim... A sincopa e os contratempos são um ponto de convergência entre essas duas músicas.

Quanto à harmonia, Fábio acredita que sejam músicas que claramente foram por caminhos diferentes. A música cubana talvez seja um pouco mais tonal, ao passo que a música popular brasileira explorou outros caminhos. Existe essa divergência entre a harmonia da canção brasileira que talvez tenha se aproximado mais do jazz.

Falando a respeito de músicos latinos importantes, Fábio sofreu influências do grupo Irakere, e conheceu o Chucho e o Bebo Valdez. Trabalhou com Paquito d’Rivera – que tem grande interesse pela música brasileira e com quem veio a ganhar um Grammy. Também menciona Gonzalo Rubalcaba e, atualmente, outros jovens músicos que já fazem parte de uma nova categoria. Fábio também fala dos clássicos como Tito Puente, Rubén Blades, o Cachao, a turma do Buena Vista Social Clube

toda que revigorou toda aquela música, o Léo Brower, Ernesto Lecuona. Na canção tem o Pablo Milanés.

Fábio afirma que a música cubana já estava no Brasil desde muito antes dos anos noventa, época em que começou a tocá-la. Para alguém que quiser dançar salsa, vai encontrar essa música em mais de um local em São Paulo. Ao mesmo tempo, nos clubes de jazz, sempre vai ter algum som de jazz latino.

A clave na música cubana é muito arraigada. “Todo mundo bate aquela clave!” Na opinião de Fábio, aqui no Brasil isso não acontece muito. O tamborim é uma espécie de clave, mas existe uma “coisa diferente”. É difícil explicar, mas os brasileiros não têm uma clave no mesmo sentido que os cubanos. Eles têm várias claves. Os brasileiros já não se relacionam com uma clave nos ritmos brasileiros da mesma forma que os latinos fazem com a música deles.

A música e a cultura deles já existia, mas Fábio acredita que a Revolução Cubana fortaleceu o sistema educacional de forma geral. As condições financeiras deles são péssimas. Eles têm poucos recursos materiais. Os músicos populares não se formam pela academia. A escola em Cuba ensina música erudita. Isso ilustra como eles têm uma “coisa muito forte da rua”. O samba também não nasce da escola. A Revolução Cubana erradicou o analfabetismo, educou o povo, e isso refletiu naturalmente na qualidade da música.

Fábio não acredita que a ditadura militar brasileira tenha dificultado a entrada da salsa no Brasil. Mesmo assim, existem influências na música brasileira. Ele cita João Donato; diz que o bolero faz parte da música brasileira; cita o Caetano que fez disco se aproximando da música latina; o Hermeto tem uma música chamada “Meu Irmão Latino”; o Chico Buarque com sua parceria com o Pablo Milanés; João Bosco e seus boleros (bolero faz parte da alma brasileira!). Na Bahia também andou acontecendo coisas importantes com o Carlinhos Brown.

Fábio tocou em uma banda de música cubana, fez gente dançar, tocou jazz latino. Gravou com Paquito d’Rivera, que foi uma ligação muito frutífera: ganharam o Latin Grammy e o Grammy Award, e recentemente fez um projeto com as meninas da Orquestra de Câmara de Havana, músicos da OSESP e da OSUSP, e o percussionista Léo Rodrigues.

Fábio tem consciência de que a região da América Central é muito rica musicalmente, e acredita que o diálogo do Brasil com esses países pode ser muito benéfico e engrandecedor.

1.17 Valdez, Lady Laura – ALAUDISTA (CUBA)

Entrevista realizada em aula particular (sem registro gravado).

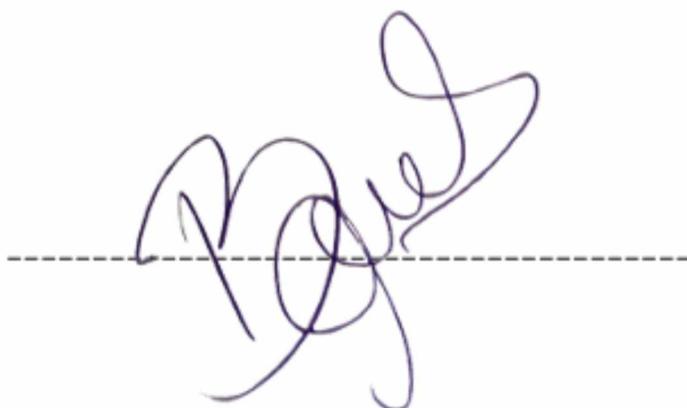
ANEXO 2 - AUTORIZAÇÕES DE ENTREVISTAS

ENTREVISTA 1 – Pedro Bandeira – percussionista (Cuba)

20 DE JANEIRO DE 2025.

À QUEM POSSA INTERESSAR,

EU, PEDRO DAMIAN BANDERA IZQUIERDO, AUTORIZO A UTILIZAÇÃO PARCIAL OU INTEGRAL DA ENTREVISTA VIRTUAL (ZOOM) POR MIM CONCEDIDA PARA A REALIZAÇÃO DA TESE “A INFLUÊNCIA DA MÚSICA AFRO-CARIBENHA NO JAZZ LATINO PAULISTANO – 1990-2025”, DE ANDRÉ PINHEIRO DE SOUZA (ANDRÉ JUAREZ), A SER DEFENDIDA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (UFPR), EM 2025, SOB ORIENTAÇÃO DO PROF. DR. EDWIN PITRE-VÁSQUEZ.

A handwritten signature in blue ink is written over a horizontal dashed line. The signature is stylized and appears to be the name of Pedro Damian Bandera Izquierdo.

ENTREVISTA 3 - Dr. Sérgio Lyra David – Saxofonista e Pesquisador (Brasil)

São Paulo, 03 de janeiro de 2025.

À quem possa interessar,

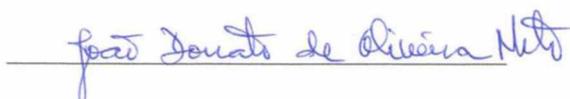
Eu, Dr. Sérgio Lyra David, AUTORIZO a utilização parcial ou integral da entrevista virtual (zoom) por mim concedida para a realização da tese “A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano – 1990-2025”, de André Pinheiro de Souza (André Juarez), a ser defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2025, sob orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, overlapping letters that appear to be 'SLD' followed by a horizontal line extending to the right.

ENTREVISTA 4 – João Donato – Pianista, Cantor, Compositor (Brasil)**AUTORIZAÇÃO**

Eu, João Donato de Oliveira Neto, músico, CPF nº 268.617.637-72 RG 014456263, residente na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, 44, apto. 801, Leme, CEP 22010-122, Rio de Janeiro, RJ, autorizo a utilização do meu depoimento (visual e escrito) como parte integrante da pesquisa de suporte para a tese de Doutorado “A Influência da Música Afro-cubana no Jazz Latino Paulistano – 1990-2025”, de André Pinheiro de Souza, sob orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, apresentada à Universidade Federal do Paraná, UFPR, sem finalidades comerciais.

São Paulo, 26 de maio de 2022.



JOÃO DONATO DE OLIVEIRA NETO
RG: 014456263

ENTREVISTA 5 – Hansen Ferrer – Pianista (Cuba)

_____, _____ de _____ de 2025.

À quem possa interessar,

Eu, Hanser Ferrer, AUTORIZO a utilização parcial ou integral da entrevista virtual (zoom) por mim concedida para a realização da tese “A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano – 1990-2025”, de André Pinheiro de Souza (André Juárez), a ser defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2025, sob orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.



ENTREVISTA 6 – Edsel Gomes – Pianista (Porto Rico)

Nova Iorque, 31 de DECEMBRO de 2024.

À quem possa interessar,

Eu, Edsel Gomez, AUTORIZO a utilização parcial ou integral da entrevista virtual (zoom) por mim concedida para a realização da tese "A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano – 1990-2025", de André Pinheiro de Souza (André Juárez), a ser defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2025, sob orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.



ENTREVISTA 7 – Edepson Gonsales – Pianista (Venezuela)

Tampa, Florida, 3 de Julio de 2024.

À quem possa interessar

Eu, Edepson Eugenio Gonzalez Rodriguez,

AUTORIZO a utilização parcial ou integral da entrevista por mim concedida para a realização da tese “O Jazz Latino Paulistano: a fusão entre a salsa e a mpb”, de André Pinheiro de Souza (André Juarez), a ser defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2025, sob orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.



B.A. Edepson Gonzalez

ENTREVISTA 8 – Bernardo Hernandez – Contrabaixista, Arranjador (Venezuela)

Boston _____, 15 de January de
2025.

À quem possa interessar,

Eu, Bernardo Hemandes, AUTORIZO a utilização parcial ou integral da entrevista virtual (zoom) por mim concedida para a realização da tese "A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano – 1990-2025", de André Pinheiro de Souza (André Juarez), a ser defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2025, sob orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Bernardo Hernandez', written over a horizontal line. The signature is stylized with loops and a long horizontal stroke.

ENTREVISTA 9 – Swami Júnior – Violonista e Produtor musical (Brasil)

São Paulo, 03 de julho de 2024.

À quem possa interessar

Eu, Swami Antunes de Campos Junior, AUTORIZO a utilização parcial ou integral da entrevista por mim concedida para a realização da tese "O Jazz Latino Paulistano: a fusão entre a salsa e a mpb", de André Pinheiro de Souza (André Juarez), a ser defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2025, sob orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.



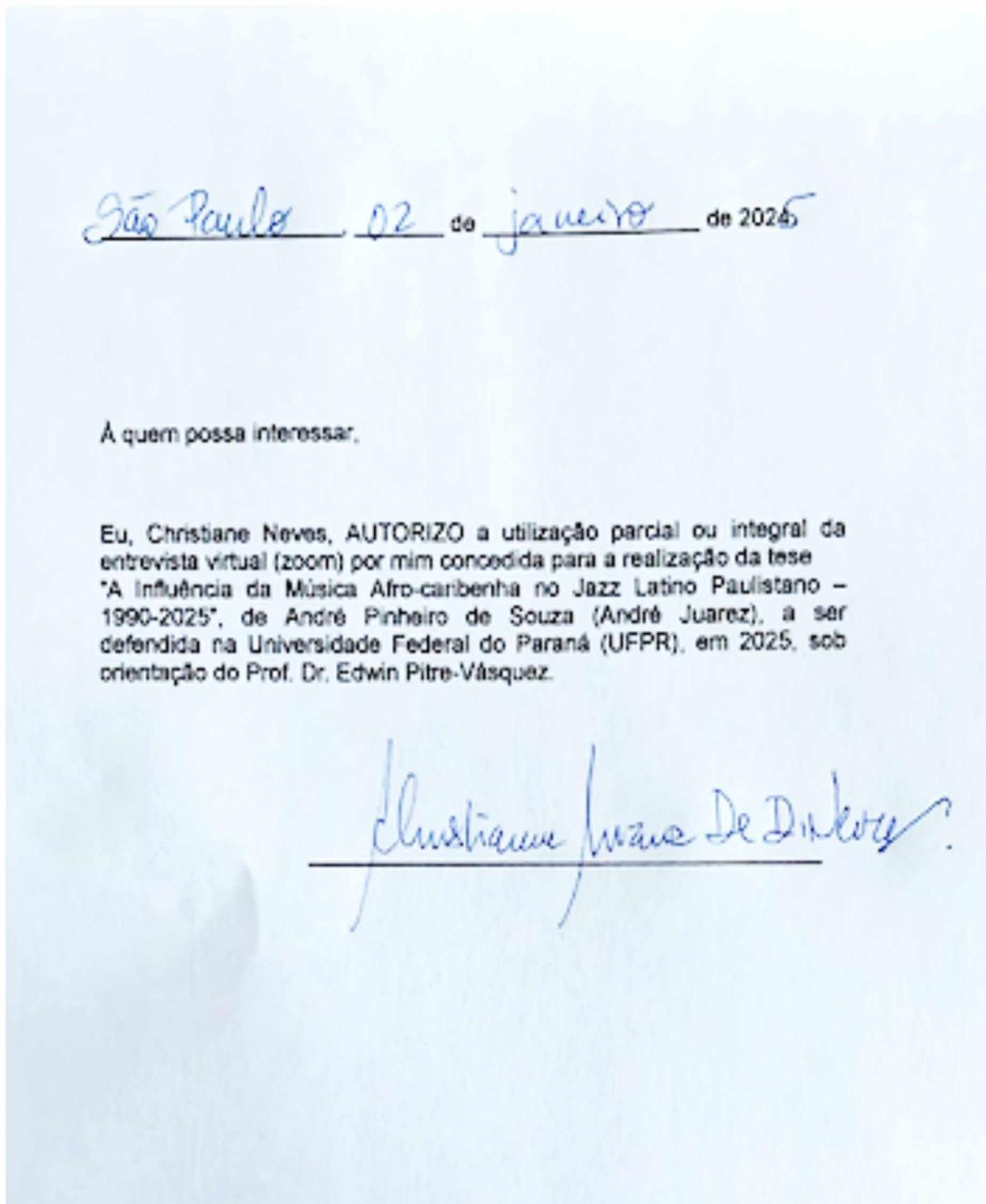
ENTREVISTA 10 – Victor Mendoza – Vibrafonista (México)

Valencia, Spain, 28 de Dezembro de 2024.

À quem possa interessar,

Eu, Victor Mendoza, AUTORIZO a utilização parcial ou integral da entrevista virtual (zoom) por mim concedida para a realização da tese “A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano – 1990-2025”, de André Pinheiro de Souza (André Juárez), a ser defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2025, sob orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Victor Mendoza', with a stylized flourish to the right.

ENTREVISTA 11 – Christiane Neves – Pianista (Brasil)**ENTREVISTA 12 – Edwin Pitre-Vásquez – cantor, baixista, pesquisador (Panamá)**

Entrevista aparece em declarações pontuais ao longo da tese.

ENTREVISTA 13 – Ella Ponce – Percussionista (Panamá)

Panamá, 19 de enero de 2025.

À quem possa interessar,

Eu, Ella Ponce, AUTORIZO a utilização parcial ou integral da entrevista virtual (zoom) por mim concedida para a realização da tese "A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano – 1990-2025", de André Pinheiro de Souza (André Juárez), a ser defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2025, sob orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.



Ella Isabel Ponce Uribe

ENTREVISTA 14 – Jehi Son – vibrafonista (Perú)

São Paulo – Brasil, 19 de JANEIRO de 2025

À quem possa interessar,

Eu, Jehi Son, AUTORIZO a utilização parcial ou integral da entrevista virtual (zoom) por mim concedida para a realização da tese “A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano – 1990-2025”, de André Pinheiro de Souza (André Juárez), a ser defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2025, sob orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

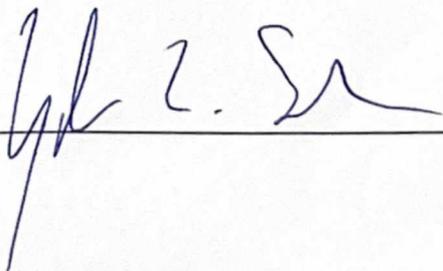
A handwritten signature in grey ink, consisting of a large, stylized loop followed by several smaller, connected strokes, positioned above a solid horizontal line.

ENTREVISTA 15 – Guga Stroetter – vibrafonista e produtor musical (Brasil)

São Paulo, 3 de junho de 2025.

À quem possa interessar,

Eu, Guga Stroetter, AUTORIZO a utilização parcial ou integral da entrevista virtual (zoom) por mim concedida para a realização da tese “A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano – 1990-2025”, de André Pinheiro de Souza (André Juárez), a ser defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2025, sob orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.



ENTREVISTA 16 – Fábio Torres – pianista (Brasil)

_São Paulo, 03 de julho de 2024.

À quem possa interessar

Eu, Fabio Gonsalves Torres, AUTORIZO a utilização parcial ou integral da entrevista por mim concedida para a realização da tese “O Jazz Latino Paulistano: a fusão entre a salsa e a mpb”, de André Pinheiro de Souza (André Juarez), a ser defendida na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 2025, sob orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.



ENTREVISTA 17 – Lady Laura Valdez – alaudista (Cuba)

Entrevista realizada em aula particular (sem registro gravado).

ANEXO 3 – PESQUISAS DE CAMPO / RELATÓRIOS

(visitas técnicas, cursos e palestras)

2.1. Cuba



RELATÓRIO PARA DISCENTES DO PPGMÚSICA UFPR

PESQUISA DE CAMPO EM CUBA

Nome completo: André Pinheiro de Souza

Período da pesquisa de campo: 06/03/2024 a 18/03/2024

Orientador: Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez

Data da palestra em Havana na Casa de las Américas: 15/03/2024

Local e descrição da pesquisa de campo: Cuba – Havana, Santiago de Cuba, Matanzas, Guantánamo e Varadero.

Nome do evento: pesquisa de campo autônoma por cidades cubanas

Pessoas entrevistadas: músicos, populares, artistas e personalidades cubanas

Grupo de pesquisa que você pertence: GRUPETNO

Artigos e textos seus publicados em periódicos ou anais de congressos

sim não

Que tipo de participação nos eventos científicos: palestrante

Apresentação da palestra “A Salsa e o Jazz latino em São Paulo: o Caribe Estendido” no “XIII Colóquio Internacional de Musicologia da Casa de Las Américas”, no “*III Simpósio Grupo de Estudio ICTMD LAT CAR Música y Danza em Latinoamérica y el Caribe*”, e no “*III Tailer Interacional sobre Patrimônio_Histórico-Documental de la Música em Hispanoamérica*”, na Casa de Las Américas, em Havana, Cuba, em 15 de março de 2024;

Qualifique o evento e sua aplicabilidade na sua pesquisa:

Evento científico internacional importante e de relevância para o desenvolvimento da tese “A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano”.

Bibliografias como referência:

Ver bibliografia da tese.

Produções artísticas (como compositor, performer, regente...)

O autor da presente pesquisa possui uma atividade como vibrafonista e líder das bandas AJ Quarteto (jazz latino e MPB instrumental), Gato Preto (chorinho), e AJ & Le Petit Comité (jazz-rock e jazz latino); participa como vibrafonista *side-man* nas bandas Edwin Pitre & Son Caribe, Benny Goodman Sextet Revival, e Tito Martino Jazz Band; e é regente do Grupo Azul do Coral da Universidade de São Paulo (CORALUSP) desde 1997.

Repertório artístico apresentado:

Todo o material relacionado com o objeto da tese “A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano”

Conclusão temporária:

A ilha de Cuba continua sendo um local fértil e rico em tradições culturais de variadas naturezas, em especial na música e nas danças de origem africana. A região conhecida como “Oriente” cubano é um local tido como berço de muitas dessas tradições. Cidades como Santiago de Cuba e Guantánamo, por exemplo, são os locais onde muitos historiadores acreditam que provavelmente tenham surgido gêneros seminais como o *son* e a *rumba*, e que essas tradições tenham sido transferidas para outras regiões da ilha através de soldados que, além de militares, também eram músicos. Outras hipóteses indicam que tais gêneros musicais e danças tenham surgido simultaneamente em diversas regiões do país.

Levada para Nova Iorque – na maioria dos casos por porto-riquenhos, dominicanos e cubanos foragidos do movimento revolucionário do final dos anos de 1950 – a música de origem caribenha – em especial a música cubana – passou a ser conhecida como salsa (com o sentido de “tempero”) nessa cidade norte-americana, no final dos anos de 1960, e principalmente durante toda a década de 1970.

Os americanos passaram a “monopolizar” essa música – que se tornou uma atividade caracteristicamente nova-iorquina – e o embargo comercial norte-americano à ilha de Fidel Castro ajudou a bloquear totalmente qualquer tipo de suporte ou justa gratificação aos verdadeiros criadores originais dos gêneros que compõe a salsa, e do que desde os anos de 1940 já era o jazz latino.

Essa corrente musical afro-caribenha chegou ao Brasil no princípio dos anos de 1980, primeiramente na cidade do Rio de Janeiro, e se expandiu para São Paulo durante os anos de 1990, sendo que o principal responsável pela prática e difusão dessa música no país foi o orientador da presente tese, o músico e pesquisador Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez.

Elaboração de artigo/evento/produção técnica em andamento (conforme requisito para obtenção do título).

- 1 – “Cal Tjader – A Formação do *latin-jazz* a partir da *salsa* cubana e do *jazz* norte-americano”;
- 2 – “A Influência do Bolero Latino na Música de João Bosco”;
- 3 – “A *Salsa* e o Jazz Latino em São Paulo: o Caribe Estendido”

Descreva, **NO MÁXIMO EM UMA LAUDA**, as atividades desempenhadas no semestre, destacando, principalmente, dados sobre o desenvolvimento de sua pesquisa.

A viagem realizada à ilha de Cuba teve como objetivo principal a coleta de material para o desenvolvimento do projeto da tese “A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz latino Paulistano”. Foram realizadas visitas a espaços e locais significativos no desenvolvimento da música afro-caribenha, bem como entrevistas com personalidades, músicos, artistas e populares integrados nas manifestações observadas. Foram realizados registros audiovisuais relevantes dessas manifestações através de um telefone celular, bem como também foi possível obter informações importantes e fazer registros escritos de fatos ocorridos nos eventos em que foi permitida a observação por presença física.

2.2. ESTADOS UNIDOS



RELATÓRIO PARA DISCENTES DO PPGMÚSICA UFPR

PESQUISA DE CAMPO NOS ESTADOS UNIDOS

Nome completo: André Pinheiro de Souza

Período da pesquisa de campo: 25/07/2024 a 04/08/2024

Orientador: Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez

Data: 25/07/2024 a 04/08/2024

Local e descrição da pesquisa de campo: Nova Iorque e Nova Orleans

Nome do evento: pesquisa de campo autônoma por cidades norte-americanas

Pessoas entrevistadas: músicos, populares, artistas e personalidades norte-americanas.

Grupo de pesquisa que você pertence: GRUPETNO

Artigos e textos seus publicados em periódicos ou anais de congressos

sim não

Que tipo de participação nos eventos científicos: pesquisador

Qualifique o evento e sua aplicabilidade na sua pesquisa: observação autônoma de locais tidos como berço da salsa e do jazz latino, que são o objeto central da presente investigação.

Bibliografias como referência:

Ver bibliografia da tese.

Produções artísticas (como compositor, performer, regente...)

O autor da presente pesquisa possui uma atividade como vibrafonista e líder das bandas AJ Quarteto (jazz latino e MPB instrumental), Gato Preto (chorinho), e AJ & Le Petit Comité (jazz-rock e jazz latino); participa como vibrafonista *side-man* nas bandas Edwin Pitre & Son Caribe, Benny Goodman Sextet Revival, e Tito Martino Jazz Band; e é regente do Grupo Azul do Coral da Universidade de São Paulo (CORALUSP) desde 1997.

Repertório artístico apresentado:

Todo o material relacionado com o objeto da tese “A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano”

Conclusão temporária:

A cidade de Nova Iorque talvez seja um dos polos culturais mais importantes da atualidade, não apenas do Continente Americano, mas de todo o planeta. Ali estão presentes comunidades de todas as partes do mundo, incluindo os principais países da América que geraram a corrente musical que ficou internacionalmente conhecida como salsa. A presente investigação teve a oportunidade de visitar alguns desses espaços onde a salsa é praticada como *El Barrio* – ou *Spanish Harlem*, como é conhecido; a Boutique da Dança, na área de Park Slope e Gowanus, no Brooklyn; LVG Salsa Social NYC; o Club Cache; e Gonzalez y Gonzales. A investigação também esteve presente em clubes tradicionais onde o jazz latino é praticado, tais como o Birdland e o Blue Note. Em Nova Orleans, por sua vez, a investigação esteve presente na Bourbon Street – no centro histórico da cidade – berço do jazz e local onde acontecem as atividades musicais mais importantes. Curiosamente, a presença latina no local é muito limitada, contando apenas com uma loja que toca música latina de forma mecânica e sem atrair muito a atenção popular. Por outro lado, a pesquisa também esteve presente no cruzeiro turístico de um barco que navega pelo Rio Mississippi. Nessa ocasião foi possível assistir à apresentação de uma banda de dixieland e jazz tradicional, e observar a presença marcante do cha-cha-chá, ritmo cubano que influencia não apenas o repertório daquele grupo, mas da música da região como um todo.

Elaboração de artigo/evento/produção técnica em andamento (conforme requisito para obtenção do título).

1 – “Cal Tjader – A Formação do *latin-jazz* a partir da salsa cubana e do jazz norte-americano”;

2 – “A Influência do Bolero Latino na Música de João Bosco”;

3 – “A Salsa e o Jazz latino em São Paulo: o Caribe Estendido”

Descreva, **NO MÁXIMO EM UMA LAUDA**, as atividades desempenhadas no semestre, destacando, principalmente, dados sobre o desenvolvimento de sua pesquisa.

A viagem realizada aos Estados Unidos (Nova Iorque e Nova Orleans) teve como objetivo principal a coleta de material para o desenvolvimento do projeto da tese “A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz Latino Paulistano”. Foram realizadas visitas a espaços e locais significativos no desenvolvimento da salsa e do jazz latino, bem como entrevistas com personalidades, músicos, artistas e populares integrados a esses espaços. Foram realizados registros audiovisuais relevantes através de um telefone celular, bem como também foi possível obter informações importantes e fazer registros escritos de fatos ocorridos nos eventos em que foi permitida a observação com presença física.

2.3. Campinas



RELATÓRIO PARA DISCENTES DO PPGMÚSICA UFPR

PESQUISA DE CAMPO – 8º FMCB – UNICAMP/CAMPINAS

Nome completo: André Pinheiro de Souza

Período do festival: 22/05/2024 a 25/05/2024

Orientador: Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez

Data: 23/05/2024

Local e descrição da pesquisa de campo: IA UNICAMP / Campinas

Nome do evento: Festival de Música Contemporânea Brasileira – 8va Edição.

Pessoas entrevistadas: público presente na palestra

Grupo de pesquisa que você pertence: GRUPETNO

Artigos e textos seus publicados em periódicos ou anais de congressos

(X) sim () não

Que tipo de participação nos eventos científicos: palestrante

Qualifique o evento e sua aplicabilidade na sua pesquisa: pelo fato de o seminário apresentado tratar de um tema diretamente relacionado ao objeto de pesquisa da tese – o bolero latino e sua influência na música brasileira, no caso, a música de João Bosco – o evento da UNICAMP foi de grande relevância para a investigação.

Bibliografias como referência: Ver bibliografia da tese.

Produções artísticas (como compositor, performer, regente...)

O autor da presente pesquisa possui uma atividade como vibrafonista e líder das bandas AJ Quarteto (jazz latino e MPB instrumental), Gato Preto (chorinho), e AJ & Le Petit Comité (jazz-rock e jazz latino); participa como vibrafonista *side-man* nas bandas Edwin Pitre & Son Caribe, Benny Goodman Sextet Revival, e Tito Martino Jazz

Band; e é regente do Grupo Azul do Coral da Universidade de São Paulo (CORALUSP) desde 1997.

Repertório artístico apresentado: composições de João Bosco (boleros), com destaque para a composição “São Dois Pra Lá, Dois Pra Cá”, que impulsionou decisivamente a carreira do artista:

<https://www.youtube.com/watch?v=2Sw1G1GDmqq>

Conclusão temporária:

O bolero foi o primeiro gênero de música latina a ser incluído de forma significativa nos repertórios nacionais das grandes orquestras de baile dos anos de 1930/1940. Ao longo do tempo esse gênero passou a fazer parte naturalmente da história da música popular brasileira, sendo que João Bosco foi um dos precursores desse movimento de solidificação e inclusão do gênero dentro da MPB.

Elaboração de artigo/evento/produção técnica em andamento (conforme requisito para obtenção do título) – Elaboração da palestra “A Influência do Bolero Latino na Música de João Bosco” para apresentação no congresso da UNICAMP.

Descreva, **NO MÁXIMO EM UMA LAUDA**, as atividades desempenhadas no semestre, destacando, principalmente, dados sobre o desenvolvimento de sua pesquisa.

Focalização da pesquisa no bolero latino e sua inclusão na música popular brasileira, em particular, na obra de João Bosco.

2.4. Recife



RELATÓRIO PARA DISCENTES DO PPGMÚSICA UFPR

PESQUISA DE CAMPO NO RECIFE

Nome completo: André Pinheiro de Souza

Período do congresso: 23/09/2024 a 28/09/2024

Orientador: Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez

Data da palestra: 24/09/2024

Local e descrição da pesquisa de campo: Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Nome do evento: XVI Congresso Internacional da IASPM (Associação Internacional para o Estudo da Música Popular) - Simpósio Temático “Sonoridades e Resistências em Tempos Autoritários”.

Apresentação da palestra "A Salsa em São Paulo: o Caribe Estendido"

Pessoas entrevistadas: público presente

Grupo de pesquisa que você pertence: GRUPETNO

Artigos e textos seus publicados em periódicos ou anais de congressos

sim não

Que tipo de participação nos eventos científicos: palestrante

Qualifique o evento e sua aplicabilidade na sua pesquisa: a palestra apresentada no Recife foi uma “prévia” da defesa de tese a ser realizada em março de 2025, na UFPR, com o tema “A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz latino Paulistano”. Por essa razão, o evento no Recife foi de grande relevância na preparação e na montagem do trabalho que se transformará em conclusão da presente pesquisa.

Bibliografias como referência: Ver bibliografia da tese.

Produções artísticas (como compositor, performer, regente...)

O autor da presente pesquisa possui uma atividade como vibrafonista e líder das bandas AJ Quarteto (jazz latino e MPB instrumental), Gato Preto (chorinho), e AJ &

Le Petit Comité (jazz-rock e jazz latino); participa como vibrafonista *side-man* nas bandas Edwin Pitre & Son Caribe, Benny Goodman Sextet Revival, e Tito Martino Jazz Band; e é regente do Grupo Azul do Coral da Universidade de São Paulo (CORALUSP) desde 1997.

Repertório artístico apresentado:

Exemplos musicais representativos de gêneros que compõe a corrente conhecida como salsa e o jazz latino

Conclusão temporária:

Embora não seja tão intensa – como acontece em outros países – a influência da música afro-caribenha na música brasileira e no jazz latino paulistano existe, e se faz presente no trabalho de artistas nacionais.

Elaboração de artigo/evento/produção técnica em andamento (conforme requisito para obtenção do título) – Elaboração da palestra "A Salsa em São Paulo: o Caribe Estendido" para apresentação no XVI Congresso da IASPM, no Recife.

Descreva, NO MÁXIMO EM UMA LAUDA, as atividades desempenhadas no semestre, destacando, principalmente, dados sobre o desenvolvimento de sua pesquisa.

Preparação da palestra "A Salsa em São Paulo: o Caribe Estendido" para ser apresentada no XVI Congresso Internacional IASPM (Associação Internacional Para o Estudo da Música Popular), no Recife, em Pernambuco.

2.5. Curitiba



RELATÓRIO PARA DISCENTES DO PPGMÚSICA UFPR

EXAME DE QUALIFICAÇÃO - CURITIBA

Nome completo: André Pinheiro de Souza

Período do curso: 21/09/2023 a 23/09/2023 **Orientador:** Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez

Data: 22/09/2023

Local e descrição da pesquisa de campo: UFPR / Instituto de Artes / Curitiba

Nome do evento: Exame de qualificação

Membros da Banca - professores:

- Ana Cléria Rocha
- Reginaldo Gil Braga
- Antenor Ferreira Correia
- Fernando Souza

Grupo de pesquisa que você pertence: GRUPETNO

Artigos e textos seus publicados em periódicos ou anais de congressos

sim () não

Que tipo de participação nos eventos científicos:

1 – Apresentação do artigo “Cal Tjader – A Formação do *latin-jazz* a partir da salsa cubana e do jazz norte-americano” no X ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (virtual);

2 – Apresentação da palestra “A Influência do Bolero Latino na Música de João Bosco”, na oitava edição do Festival de Música Contemporânea Brasileira, na UNICAMP, em Campinas, 23 a 25 de maio de 2024;

3 – Apresentação da palestra “A Salsa e o Jazz latino em São Paulo: o Caribe Estendido” no “XIII Colóquio Internacional de Musicologia da Casa de Las Américas”, no “III Simpósio Grupo de Estudio ICTMD LAT CAR Música y Danza em Latinoamérica y el Caribe”, e no “III Tailer Interacional sobre Patrimônio_Histórico-Documental de la

Música em Hispanoamérica”, na Casa de Las Américas, em Havana, Cuba, em 15 de março de 2024;

4 – Apresentação da palestra “A Salsa e o Jazz latino em São Paulo: o Caribe Estendido” no 16º Congresso do Ramo Latino-Americano da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM), ocorrido de 24 a 28 de setembro de 2024, no Paço do Frevo, em Recife.

Qualifique os eventos e sua aplicabilidade na sua pesquisa:

Considero que os quatro eventos acadêmicos que tive a oportunidade de participar ao longo do desenvolvimento do curso de doutorado (virtualmente, em Campinas, em Cuba, e no Recife) foram de muita relevância, contribuíram com o meu desenvolvimento pessoal e profissional – como pesquisador e como artista – e estão diretamente relacionados ao tema da tese.

Bibliografias como referência: Ver bibliografia da tese

Produções artísticas (como compositor, performer, regente...)

O autor da presente pesquisa possui uma atividade como vibrafonista e líder das bandas AJ Quarteto (jazz latino e MPB instrumental), Gato Preto (chorinho), e AJ & Le Petit Comité (jazz-rock e jazz latino); participa como vibrafonista *side-man* nas bandas Edwin Pitre & Son Caribe, Benny Goodman Sextet Revival, e Tito Martino Jazz Band; e é regente do Grupo Azul do Coral da Universidade de São Paulo (CORALUSP) desde 1997.

Repertório artístico apresentado:

Todo o material relacionado com o objeto da tese “A Influência da Música Afro-caribenha no Jazz latino Paulistano”

Conclusão temporária:

A influência da música afro-caribenha em São Paulo existe e é relevante. No entanto, seis razões impedem – ou dificultam – que essa música adquira a mesma importância que ela atingiu em outros países latino-americanos:

1) a dificuldade da língua; 2) o antigo preconceito brasileiro/paulistano contra latino-americanos; 3) resquícios da ditadura militar que proibia a entrada de conteúdos

cubanos no país; 4) a colônia de latinos no Brasil – em particular em São Paulo – que é muito menor do que a de outras grandes cidades como Nova Iorque; 5) o material escrito sobre a salsa e o jazz latino no Brasil é muito limitado; 6) empresários brasileiros temerosos de que a entrada de uma música “poderosa” no país possa “prejudicar” seus negócios milionários com gêneros musicais nacionais como, por exemplo, a música sertaneja ou o pagode.

Elaboração de artigo/evento/produção técnica em andamento (conforme requisito para obtenção do título).

1 – “Cal Tjader – A Formação do *latin-jazz* a partir da *salsa* cubana e do jazz norte-americano”;

2 – “A Influência do Bolero Latino na Música de João Bosco”;

3 – “A Salsa e o Jazz Latino em São Paulo: o Caribe Estendido”

Descreva, no máximo em uma lauda, as atividades desempenhadas no semestre, destacando, principalmente, dados sobre o desenvolvimento de sua pesquisa.

Por ter ficado afastado durante muito tempo das atividades acadêmicas, considero a minha ida a Curitiba – em setembro de 2023 – para a realização do exame de qualificação, como uma verdadeira pesquisa de campo. O contato direto com professores e alunos atualmente envolvidos com a ciência e com a universidade constituíram uma verdadeira reaproximação a esse tipo de atividade, fato que contribuiu de maneira muito positiva com o desenvolvimento do meu projeto de tese.

2.6 X ENABET (VIRTUAL)



RELATÓRIO PARA DISCENTES DO PPGMÚSICA UFPR

X ENABET – ENCONTRO VIRTUAL REALIZADO DURANTE A PANDEMIA (2021)

Latin Concert - O vibrafone latino de Cal Tjader a partir da salsa e do jazz

GT 16 | Processos criativos de práticas decoloniais em música popular

Nome completo: André Pinheiro de Souza

Período do congresso: 08/11/2021 a 12/11/2021

Orientador: Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez

Data da palestra: 09/11/2021

Local e descrição da pesquisa de campo: evento virtual realizado durante a pademia

Nome do evento: X ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Pessoas entrevistadas: participantes do evento

Grupo de pesquisa que você pertence: GRUPETNO

Artigos e textos seus publicados em periódicos ou anais de congressos

(X) sim () não

Que tipo de participação nos eventos científicos: palestrante, GT16 – Processos criativos de práticas decoloniais em música popular.

Qualifique o evento e sua aplicabilidade na sua pesquisa: evento de boa qualidade que permitiu o desenvolvimento de um tema totalmente relacionado com a área da pesquisa (música latina – *salsa* e jazz latino)

Bibliografias como referência: Ver bibliografia da tese

Produções artísticas (como compositor, performer, regente...)

O autor da presente pesquisa possui uma atividade como vibrafonista e líder das bandas AJ Quarteto (jazz latino e MPB instrumental), Gato Preto (chorinho), e AJ &

Le Petit Comité (jazz-rock e jazz latino); participa como vibrafonista *side-man* nas bandas Edwin Pitre & Son Caribe, Benny Goodman Sextet Revival, e Tito Martino Jazz Band; e é regente do Grupo Azul do Coral da Universidade de São Paulo (CORALUSP) desde 1997.

Repertório artístico apresentado: o disco “*Latin Concert*”, de 1959, de Cal Tjader, gravação que se transformou em paradigma na história da música popular, e referência sonora para o jazz latino dos anos de 1960.

Conclusão temporária: partindo-se de uma análise crítica da trajetória artística do multi-instrumentista e vibrafonista estadunidense Cal Tjader (1925-1982) – ícone do jazz latino norte-americano – de suas obras, e o contexto no qual seu trabalho foi inserido, chega-se à conclusão de que sua música sofreu fortes influências da música tradicional cubana e do jazz norte-americano.

Elaboração de artigo/evento/produção técnica em andamento (conforme requisito para obtenção do título) – Elaboração do artigo “*Latin Concert - O vibrafone latino de Cal Tjader a partir da salsa e do jazz*”.

Descreva, no máximo em uma lauda, as atividades desempenhadas no semestre, destacando, principalmente, dados sobre o desenvolvimento de sua pesquisa.

Elaboração de artigo para apresentação no X ENABET – congresso de celebração dos vinte anos da Associação Brasileira de Etnomusicologia, em 2021.

2.7 Curso Clacso (Virtual)



RELATÓRIO PARA DISCENTES DO PPGMÚSICA UFPR

CURSO CLACSO

Músicas afro-latinoamericanas y caribeñas y religiosidade

INTRODUÇÃO

Os principais objetivos pretendidos com a realização desse curso são a seleção e absorção de informações e materiais que, de alguma forma, possam vir a contribuir significativamente na elaboração da tese “A Influência da música afro-caribenha no jazz latino paulistano” (1990-2025), bem como ampliar o espectro de visão a respeito não somente da música de Cuba, mas de todas as músicas afro-latinoamericanas e caribenhas das Américas e suas relações com o aspecto religioso de forma que essa visão possa enriquecer o trabalho.

METODOLOGIA

O curso foi ministrado pelo Prof. Luis Ferreira e pela Profa. Aída Bueno Sarduí em aulas semanais que ocorreram entre abril e julho de 2022. Em cada aula foram apresentados séries de textos obrigatórios e outros opcionais. Os textos obrigatórios receberam apresentações orais em vídeo dos professores. Além dos textos, também foram apresentados vídeos no YouTube relacionados aos temas tratados em cada aula. Os alunos receberam questões e reflexões a serem desenvolvidas semanalmente sobre os textos apresentados.

CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

O curso “*Músicas afro-latinoamericanas y caribeñas y religiosidade*” da CLACSO, ministrado pelo Prof. Luis Ferreira e pela Profa. Aída Esther Bueno Sarduy, foi muito produtivo. Todos os textos apresentados possuem muita informação relevante e exigem uma reflexão profunda para a sua boa compreensão. Os vídeos e áudios apresentados também foram muito objetivos, elucidativos, e ajudaram a complementar significativamente a compreensão desses textos. Por sua vez, os vídeos do YouTube apresentados com músicas e danças fornecem bons exemplos do material que estava sendo discutido especificamente em cada aula.

Como aspectos positivos, do ponto de vista qualitativo, certamente deve ser mencionada toda a reflexão que o curso exigiu, e o conseqüente amadurecimento intelectual proporcionado por essa atividade. Do ponto de vista quantitativo, o curso forneceu rico material que foi aproveitado no desenvolvimento da tese “A Influência da música afro-caribenha no jazz latino paulistano” (1990-2025). Todos os textos são excelentes e podem fornecer subsídios para pesquisas posteriores.

Como ponto negativo, menciono apenas o excesso de textos apresentados entre as aulas 1 a 8. Os textos foram todos excelentes, mas esse excesso de material impediu o aprofundamento e a reflexão em cada assunto, e não houve tempo para assimilar tanto conteúdo. Por outro lado, em cada aula de 9 a 11 foi dado um único texto obrigatório: denso, interessante e que, ao lado dos vídeos apresentados, conduziu a uma visão bastante abrangente a respeito dos assuntos abordados. Este é um curso para músicos/musicistas que desejam ampliar seu espectro de visão a respeito da música e religiosidade nas Américas.

Os textos marcados com asterisco são os que apresentam material que foi utilizado na tese “A Influência da música afro-caribenha no jazz latino paulistano” (1990-2025).

REFERÊNCIAS

AULA 1 - Apresentação do curso. Prof. Luis Ferreira Textos obrigatórios*1 – FERREIRA, Luis - Claves, maderas y marcações: patrones musicales y organización polirrítmica en la música afro-latinoamericana y caribenha -*2 - FERREIRA, Luis - Claves, maderas y levadas: la organización polirrítmica de la polifonía musical afro-latinoamericana y caribeña

Textos opcionais

- 1 – EKWUEME, Lazarus E. N. African-Music Retentions in the New World Author(s)
- *2 - MUKUNA, Kazadi wa - 'Ethnomusicology and the study of africanisms in the music of Latin America'
- *3 – NZEWI, Meki - Por uma musicologia “verdadeiramente” africanabrasileira: entrevista com
- 4 – NKETIA, J. H. Kwabena - The Study of African and Afro-American Music Author(s):5 – WILSON, Olly - The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music Author(s)

AULA 2 - Introdução ao estudo das musicalidades afro-latinoamericanas e caribeñas - Prof. Luis Ferreira Textos obrigatórios

- 1 – DU BOIS, William E.B. - ‘As Sorrow Songs’
- 2 – DU BOIS, William E.B. - As Almas da Gente Negra
- 3 – MBEMBE, Achille. ‘As Formas Africanas de Auto-Inscrição’
- 4 – ZAPATA OLIVELLA, Manuel. - ‘Omnipresencia Africana en la Civilización Universal’

Textos opcionais

- 1 – GLISSANT, Édouard. - Mémoires des Esclavages
- 2 – NARANJO, Julio Moracen - Cultura de Origem Africana entre o Intangível e o Volátil: Experiencia de Teatro Negro entre Memoria e História
- 3 – MBEMBE, Achille - As Formas Africanas de Auto-Inscrição

AULA 3 - Los espacios de la música afrolatinoamericana y caribeña

Textos obrigatórios

- 1 – GARCÍA, Jesús - “La Contribución Musical de África Subsahariana al Mosaico Musical de las Américas y los Caribes”
- 2 - GARCÍA, Jesús - Afrodescendientes: identidad y cultura de resistência
- *3 – FERREIRA, Luis - Un Mapa de la Música Afrolatinoamericana y Caribeña
Desarrollo de la música de matrices africanas en América Latina y el Caribe

Textos opcionais

- 1 – AHARORIÁN, Coriún - Hacer Música em América latina
- 2 – NASCIMENTO, Beatriz, GERBER, Raquel - Film Ôri
- 3 – FERREIRA, Luiz - Los Tambores del Candombe
- 4 - GARCÍA, Jesús - La Creatividad Afrodescendiente en el Carnaval
- 1 - GARCÍA, Jesús - Encuentro y desencuentros de los “saberes” en torno a la africanía “latinoamericana”
- 2 - GARCÍA, Jesús - Afroamericano Soy -
- 3 – SORRILO, John El Pan: Instrumento Musical Caribenho del Siglo XXI
- 4 – LEÓN, Argeliers Música Popular de Origem Africano em América Latina
- 9 – PINTO, Tiago de Oliveira - Imaginário e Concepção na Música Afro-americana
- *10 – MAULTABY, Portia K. - A Map of the Music
- *11 – Mapa África – gêneros populares actuales
- *12 - FERREIRA, Luiz - Cultura e História na Diáspora Africana

AULA 4 - La Diáspora y el Atlántico Negro

Textos obrigatórios

- 1 - GILROY, Paul - “El Atlántico negro como contracultura de la modernidade”

2 – NARANJO, Julio Moracen - Representação versus Presentificação: Por uma antropologia da transculturação

Textos opcionais

1 – FERREIRA, Luis - Artes Musicais na Diáspora Africana: improvisação, chamada e resposta e Tempo Espiral

2 – GARCÍA, Jesús – Rastafarismo

3 – LACERDA, Marcos Branda - Música de Benin –

*4 – ORTIZ, Fernando - Del fenómeno social de la “transculturación” y de su importancia en Cuba

AULA 5 - El espacio festivo afrolatinoamericano y caribeño. Son, rumba, Salsa

Textos obrigatórios

1 – FERREIRA, Luis - Conectando Estructuras Musicales com Significados Culturales: Um Estudio sobre sistemas Musicales en el Atlântico Negro

2 -- El debate sociedad-comunidad en la sonoridad El desafío de las músicas “mulatas” a la modernidad eurocéntrica convencional

*3 – RIVERA, Angel G. Quintero - Salsa y Democracia

Textos opcionais

1 – QUIJANO, Aníbal. ‘Fiesta y poder en el Caribe

*2 –SUBLETTE, N. - Lo latino y el jazz

AULA 6 - El espacio festivo afrolatinoamericano: El Samba y el Carnaval

Textos obrigatórios

1 - FERREIRA, Luis - Conectando Estructuras Musicales com Significados Culturales: Um Estudio sobre sistemas Musicales en el Atlântico Negro

*2 – MUKUNA, Kazadi wa - Contribuição Bantu na Música Brasileira

3 – SEPÚLVEDA DOS SANTOS, Myrian O Batuque Negro das Escolas de Samba

4 – LOPES, Nei - Pagode: de templo hindu a ativo econômico

Textos opcionais

1 – CARVALHO, José Jorge de - Um Panorama da Música Afro-brasileira Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba

2 – SANDRONI, Carlos - Cambios de patrón rítmico en el samba carioca, 1917-1937

3 – SANDRONI, Carlos Mudanças de padrão rítmico no samba carioca, 1917-1937

4 – GOLDMAN, Gustavo - Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890

5 – Letra de Aquarela do Brasil

6 – Letra de Canto das Três Raças

7 – PINTO, Tiago de Oliveira As Cores do Som: Estruturas Sonoras e Concepção Estética na Música Afro-brasileira

AULA 7 - Las musicalidades en el espacio religioso afrolatinoamericano y caribeño

Textos obrigatórios

1 – LUHNING, Angela - Música: Coração do Candomblé

*2 - MILLER, Ivor L. Voice of the Leopard: African Secret Societies and Cuba.

3 – SEGATO, Rita Laura - Okarilé: Uma Toada Icônoca de Iemanjá

4 – LUHNING, Angela - Candomblé – Marcações

Textos opcionais

1 – ANKU, Willie Circles and Time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music

2 – CARVALHO, José Jorge de - Black Music of All Colors. The Construction of Black Ethnicity in Ritual and Popular Genres of Afro-brazilian Music

3 – CARVALHO, José Jorge de - A Tradição Musical Iorubá no Brasil: Um Cristal que se Oculta e Revela

4 – LACERDA, Marcos Branda Música de Benin

5 – LOPES, Nei - Religiões Afro-brasileiras

AULA 8 - El bajo profundo de las músicas afrolatinoamericanas y caribeñas

Textos obrigatórios

*1 – HALL, Stuart - Identidad cultural y diáspora 1

*2 – HALL, Stuart - Identidad cultural y diáspora 2

3 – HALL, Stuart - *Qué és "lo negro" en la cultura popular negra?* – Stuart Hall

Textos opcionais

1 – SEGATO, Rita Laura - La monocromia del mito

2 – ALVES, Arivaldo Lima - A Música do Pagode: quebradeira e código negro-africano

3 – CARVALHO, José Jorge de Las Tradiciones Musicales Afroamericanas: de bienes comunitarios a fetiches transnacionales

4 – FERREIRA, Luis Sensibilidad musical, religión, política y poder: una reflexión a partir de dos estudios de caso en el Distrito Federal, Brasil

5 – SILVA, José Carlos G. da - Juventude Negra e Música: a construção da identidade no rap paulistano.

6 – NETTLEFORD, Rex -Pocomania en el Teatro-Danza

AULA 9 - Las nociones de imanencia y corporeidad en las religiones de África occidental Textos obrigatórios

*1 – PESSOA DE BARROS, José Flávio e TEIXEIRA, Maria Lina Leão

O Código do Corpo: Inscrições e Marcas dos Orixás

Textos opcionais

1 – PESSOA DE BARROS, José Flávio A Floresta Sagrada de Ossaim

AULA 10 - Aportes de las religiosidades afro al discurso de género y las sexualidades. Otras epistemologías, otros significados, otras interpretaciones. Prof. Aida Bueno Sarduy

Textos obrigatórios

*1 – SEGATO, Rita Laura - La Invención de la Naturaleza: Familia, Sexo y Género en la Tradición Religiosa Afrobrasileña

*2 - SEGATO, Rita Laura - Matrifocalidad y liderazgo de las mujeres en el candomblé

AULA 11 - La fiesta de santo: el acortamiento de la distancia entre lo divino y lo humano Textos obrigatórios

*1 – Dressed to charm the gods: sensuality, beauty and eroticism in Cuban Santeria and the Xangô de Recife – Aída Esther Bueno Sarduy

Textos opcionais para as aulas 9, 10 E 11

1 - SOUSA DOS SANTOS, Emilena. Passos da Dança Afro-baiana: um estudo sobre produção cultural e identidade

*2 – TUDELA, José Alberto Galván - Sincretismo, Performance y Creatividad en las Religiones Afrocubanas (Una mirada desde el suroriente cubano)

3 – SETENTA, Jussara Sobreira - O fazer-dizer do corpo dança e performatividade

4 – LANDES, Ruth - A Cidade das Mulheres

5 – RIOS, Luis Felipe - LOCE LOCE METÁ RÊ-LÊ!: posições de género-erotismo entre homens com práticas homossexuais adeptos do candomblé do Recife

ANEXO 4 - Locais para dançar *salsa* em São Paulo e no Rio de Janeiro

São Paulo:

Nome	Tipo de espaço	Endereço	Contato
Estúdio Anacã – Jardins	Estúdio	Av. Brasil, 649, Jardim Paulista	(11) 3052-0763 e (11) 2225-2939
Arena Texas	Casa noturna	São Bernardo do Campo	(11) 95176-2108
Azucar Club Latino	Casa noturna	R. Aspicuelta, 366	(11) 3813-6858
Clube Latino	Escola de dança	R. da Consolação, 2416	(11) 2849-4566
Velho Pietro	Casa noturna	R. Treze de Maio, 192	(11) 97090-6658
Esteban Conexión Caribe	Casa noturna	R. Belmiro Braga, 200	(11) 94189-8433
Solum	Escola de dança	R. da Consolação, 1741	(11) 3255-5162
Casa de Dança Carlinhos de Jesus SP	Escola de dança	Av. Luiz Dumont Villares, 1945	(11) 98962-8868
Caseiro Dance à Dois – Danças de Salão	Escola de dança	Av. Prof. Celestino Bourroul, 690, sala 01	(11) 99379-4905
Dança de Salão Interacto São Paulo 	Escola de dança	Av. Imirim, 1957	(11) 97613-3896
Dança de Salão na USP	Escola de dança	Travessa “E”, s/n, R. do Matão, 1371	
Núcleo de Dança Stella Aguiar	Escola de dança	Alameda dos Nhambiquaras, 1518	(11) 98259-1386
Takusi Studio de Dança	Escola de dança	R. Lino Coutinho, 1840	(11) 98899-8157

Bourbon Street Music Club	Casa noturna	R. dos Chanés, 127	(11) 5095-6100
Zais – A casa mais dançante de São Paulo	Casa noturna	R. Domingos de Morais, 1630	(11) 5549-5890
Studio Palladino Academia Escola Dança de Salão	Escola de dança	R. Tucumã	(11) 96116-6116
Escola de Dança Celso Vieira	Escola de dança	Av. Dom Pedro I, 1145	(11) 99966-1494
Primeira Dança	Escola de dança	Rua Dr. Alfredo Ellis, 197	(11) 99365-4801
Espaco Nakasone	Escola de dança	Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3189	(11) 97603-9900
MK Danças Jaime Arôxa	Escola de dança	Av. Padre Antônio José dos Santos, 748A	(11) 97474-9509
Cuadra Flamenca	Escola de dança	R. Luís Murat, 386	(11) 3814-3141
Ludye Dance Company	Escola de dança	R. Amaral Gurgel, 447, sala 31	(11) 99328-1024

Fonte: <https://www.baressp.com.br/noticias/baladas-com-o-ritmo-latino-em-sao-paulo>

Acesso em: 13 ago. 2023.

Rio de Janeiro:

Nome	Tipo de espaço	Endereço	Contato
Rio Scenarium	Casa noturna	R. do Lavradio, 20	<u>(21) 96550-0002</u>
Gafieira Estudantina Musical	Casa noturna	Pç. Tiradentes, 79	<u>(21) 2232-1149</u>
Centro de Artes Nós da Dança	Escola de dança	Av. N.S. de Copacabana, 1138	<u>(21) 2287-2322</u>
Ponto de Encontro	Centro cultural	R. Gonçalves Dias, 16	
Bar Bukowski	Casa noturna	R. Álvaro Ramos, 270	<u>(21) 97727-5715</u>
Dança CCC	Estúdio de dança e balada de salsa	R. do Teatro, 37 (R. Sete de Setembro)	(21) 3176-1412
Centro Cultural Carioca (CCC)	Centro cultural	R. do Teatro, 37 (R. Sete de Setembro)	(21) 2242-9642
<u>Casa da Matriz</u>	Casa noturna	R. Henrique de Novaes, 107 (Rua Real Grandeza)	(21) 2226-9691
Baile Charme do Viaduto de Madureira	Casa noturna	R. Carvalho de Souza, s/n (Vd. Negrão de Lima)	(21) 7836-8748
Casa de Dança Carlinhos de Jesus	Escola de dança	R. Álvaro Ramos, 11 (R. da Passagem)	(21) 2541-6186
Lapa 40 Graus	Casa noturna	R. Riachuelo, 97	<u>(21) 3970-1338</u>
Escola Carioca de Dança (ECD)	Escola de dança	R. Bar. de Mesquita, 482	<u>(21) 99507-5753</u>
Escola de Dança e Centro Cultural Jaime Arôxa	Escola de dança	R. Arnaldo Quintela, 22 (R. da Passagem)	(21) 2542-2040

Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas	2.7.6 entr o cultu ral	2.7.6.1.2. Ca mpo de São Cristovão, s/n	2.7.6.1.1 (21) 4108- 9248
Academia de Dança Jimmy de Oliveira	Academia de dança	R. do Catete, 72 (R. Andrade Pertence)	<u>(21) 99959-8967</u>

Fonte: Fonte: <https://foursquare.com/top-places/rio-de-janeiro/best-places-dancing>
Acesso em: 13 ago. 2023.

ANEXO 5 - Escolas de dança para *salsa* em São Paulo e no Rio de Janeiro

São Paulo:

Nome	Ano de fundação	<u>Endereço</u>	Contato	Nome do mestre	Alunos
Espaço D		R. Rodrigo Cláudio, 132 – Aclimação, São Paulo	(11) 3207- 6290		
Clube Latino Escola de Dança		R. da Consolação, 2416 – Consolação, São Paulo	(11) 95249- 8800		
Compassos Danças & Eventos		R. Afonso Celso, 95 – Vila Mariana, São Paulo	(11) 96775- 2444		
Balance Academia de Dança		R. Silva Bueno, 1906 – Ipiranga, São Paulo	(11) 99746- 0070		
Takusi Studio de Danças		R. Lino Coutinho, 1840 – Ipiranga, São Paulo	(11) 98899- 8157		
Duo Dance		Av. Professor Celestino	(11) 94044-		

Nome	Ano de fundação	<u>Endereço</u>	Contato	Nome do mestre	Alunos
Estúdio de Dança		Bourroul, 844 – Limão, São Paulo	4652		
Casa de Dança Carlinhos de Jesus SP		Av. Luiz Dumont Villares, 1945 – Tucuruvi, São Paulo	(11) 2987-2426	Carlinhos de Jesus	
Resenha da Dança Escola de Dança		R. Félix Guilhem, 26 – Lapa de Baixo, São Paulo	(11) 4116-5860		
STUDIO DE DANÇA FRANZ ROCHA		R. Alcácer Kehir, 120 – Tatuapé, São Paulo	(11) 99160-8691	Franz Rocha	
FLEX SAÚDE E BEM-ESTAR		R. Curupá, 636 – Vila Formosa, São Paulo	(11) 3798-4948		
Mk Danças – Jaime Arôxa		Av. Padre Antônio José dos Santos, 748 – Brooklin, São Paulo	(11) 97474-9509	Jaime Arôxa	
RICO ESPAÇO DE DANÇA		Av. Itaberaba, 2963 – São Paulo	(11) 97292-1771		
ESPAÇO UBUNTU		Av. Min. Laudo Ferreira de Camargo, 45 – Jardim Peri Peri, São Paulo	(11) 98893-2679		
Studio Dança Mix		Av. Pref. Hirant Sanazar, 68 – Umuarama, Osasco	(11) 99922-1648		

Nome	Ano de fundação	<u>Endereço</u>	Contato	Nome do mestre	Alunos
STUDIO RAONI BONANÇA		R. das Figueiras, 272 – Jardim, Santo André	(11) 97631-8092		
IMPULSE – ESCOLA DE DANÇA		R. Antônio Dias Adorno, 463 – Vila Nogueira, Diadema	(11) 4071-7716		
BORA LÁ CIA DE DANÇA		Av. Humberto de Alencar Castelo Branco, 3638 – São Bernardo do Campo	(11) 94599-3251		
AERODANÇA		Pça. Bernardino de Campos, 159 – Centro, São Vicente	(13) 3221-2784		

Fonte: <https://www.gympass.com/academias/com-aula-de/salsa> Acesso em: 13 ago. 2023.

Rio de Janeiro:

Nome	Ano de fundação	<u>Endereço</u>	Contato	Nome do mestre	Alunos
Kvs Danças		Av. Gomes Freire, 421, Centro – Rio de Janeiro	(21) 98362-3309		
Simas Dança		Av. Marechal Floriano, 42, sobrado – Centro, Rio de Janeiro	(21) 2223-4066	Simas	
Studio de Dança Flavio Marques		R. Miguel Couto, 143, 2º andar – Centro, Rio de Janeiro	(21) 99745-2305	Flavio Marques	

Nome	Ano de fundação	<u>Endereço</u>	Contato	Nome do mestre	Alunos
Núcleo de Dança Andre Sagat		R. Ana Neri, 1540, Clube Garnier – Rocha, Rio de Janeiro	(21) 98183-5385	Andre Sagat	
Escola de Dança Amazonas Dance		R. Visconde de Itaboraí, 365 – Centro, Niterói	(21) 2613-3276		
Physical Academia		R. Barão do Amazonas, 215, sobreloja – Niterói	(21) 99644-1822		
Espaço de Dança Leandro Azevedo		R. Fernando de Azevedo, 45, casa 101 – Portuguesa, Rio de Janeiro	(21) 96933-3655	Leandro Azevedo	
DJ		Estrada do Cafundá, 410 – Taquara, Rio de Janeiro	(21) 98226-0591		
Escola de Dança Micheli e Hudson Vieira		Av. Doutor Celso José de Carvalho , lote 11, qd. 43 – Vilar dos Teles, São João de Meriti	(21) 2751-2964	Micheli e Hudson Vieira	
Danzart Studio		Av. das Américas, 9650 – Rio de Janeiro	(21) 99336-3131		
Academia Verinha Reis e Filhas		R. Pracinha Wallace Paes Leme, 1258 – Nilópolis	(21) 98073-1067	Verinha Reis	
Academia de Dança		Av. Salvador Allende, 6700 – Recreio dos	(21) 96858-9350	Caio Nunes	

Nome	Ano de fundação	<u>Endereço</u>	Contato	Nome do mestre	Alunos
Ramalho's		Bandeirantes, Rio de Janeiro			
Espaço de Dança Caio Monatte		R. Hadock Lobo, 79 – Rio de Janeiro	<u>(21) 99441-7830</u>	Caio Monatte	
Studio de Dança Henrique Nascimento		Av. Dom Helder Câmara, 6076 – Pilares, Rio de Janeiro	<u>(21) 96465-5896</u>	Henrique Nascimento	

Fonte: <https://www.gympass.com/academias/em/rj/rio-de-janeiro/com-aula-de/salsa>
Acesso em: 13 ago. 2023.

**ANEXO 6 – Programas de rádio que tocam *salsa* no Brasil –
nacionais e estrangeiros**

Nome do programa de rádio: Rádio Okey FM ao vivo	
Endereço: https://mytuner-radio.com/pt/radio/radio-okey-fm-438883	Gênero: Música brasileira, reggaeton, salsa
Dia e Horário:	Contatos: http://www.radiookeyfm.com
Nome do programa de rádio: Rádio Bandas de Bailão ao vivo	
Endereço: https://mytuner-radio.com/pt/radio/radio-bandas-de-bailao-472754	Gênero: Só ritmos em bandas de bailão
	Contatos: http://www.radiobandasdebailao.com (51) 4042-0707 radio@radiobandasdebailao.com
Nome do programa de rádio: Salsa Radio ao vivo	
Endereço: https://mytuner-radio.com/pt/radio/salsa-radio-437958	Gênero: Salsa
Dia e Horário: Santo domingo – Rep. Dominicana (<i>on-line</i>)	Contatos: http://www.domiplay.com/salsa-radio info@domiplay.com
Nome do programa de rádio: Radio Salsa ao vivo – La musica que nos gusta...	
Endereço: https://mytuner-radio.com/pt/radio/radio-salsa-peru-486594/urb.chapi-chico,c12	Gênero: Anos 90, latina, salsa
Dia e Horário: Lima – Peru (<i>on-line</i>)	Contatos: https://www.sites.google.com/view/yo-escucho/salsa (51) 93475-2600 shepura@gmail.com
Nome do programa de rádio: Jumbo Salsa Radio ao vivo – Salsa en tus sentidos	
Endereço:	Gênero:

https://mytuner-radio.com/pt/radio/jumbo-salsa-radio-490068 Dia e Horário: Quito (<i>on-line</i>)	Latina, salsa, top 40 Contatos: http://www.jumboradio.epizy.com jumboradioec@gmail.com
--	--

Nome do programa de rádio: Puerto Salsa Radio ao vivo	
Endereço: https://mytuner-radio.com/pt/radio/puerto-salsa-radio-454275	Gênero: Salsa Contatos: http://www.puertosalta.cl
Nome do programa de rádio: Salsa FM ao vivo – Primera en salsa y sabor	
Endereço: https://mytuner-radio.com/pt/radio/salsa-fm-472929 Dia e Horário: Zurique, Genebra, Lausana e Friburgo	Gênero: Latina, salsa, world music Contatos: http://www.lakariradio.wixsite.com/salsafm
Nome do programa de rádio: El control de la Salsa ao vivo	
Endereço: https://mytuner-radio.com/pt/radio/el-control-de-la-salsa-486222 Dia e Horário: 24 horas de salsa y son sin interrupcion Santo Domingo (<i>on-line</i>)	Diretor do programa: Chino Mendez Gênero: Latina, salsa Contatos: http://www.elcontroldeelasalsa.com (829) 851-5757 chinomendezelcontroldeelasalsa@gmail.com
Nome do programa de rádio: <i>El rincón de la Salsa</i> ao vivo – <i>Sin salsa no hay Guaguanco</i>	
Endereço:	Gênero: Salsa

https://mytuner-radio.com/pt/radio/el-rimcon-de-la-salsa-481788/ Dia e Horário: La Guaira (<i>on-line</i>)	Contatos: https://zeno.fm/el-rimcon-de-lasalsa
Nome do programa de rádio: El pozo de la Salsa ao vivo	
Endereço: https://mytuner-radio.com/pt/radio/el-pozo-de-la-salsa-451041 Dia e Horário: Puerto Cruz (<i>on-line</i>)	Gênero: Salsa Contatos: http://www.elpozodelasalsa.com
Nome do programa de rádio: La catedral de la Salsa ao vivo	
Endereço: https://mytuner-radio.com/pt/radio/la-catedral-de-la-salsa-485490 Dia e Horário: The Bronx (<i>on-line</i>)	Gênero: Salsa Contatos: https://www.lacatedraldelasalsa.com

Nome do programa de rádio: Zona Salsa – Salsa de verdad!	
Endereço: https://mytuner-radio.com/pt/radio/zonasalsa-salsa-de-verdad-453837 Dia e Horário: Miami, Coral Springs (<i>on-line</i>)	Gênero: Latina, salsa Contatos: http://www.zonasalsaradio.com
Nome do programa de rádio: Tropical 100 Salsa	
Endereço:	Gênero: Latina, salsa

<p>https://mytuner-radio.com/pt/radio/tropical-100-salsa-46752</p> <p>Dia e Horário: Freeport (<i>on-line</i>)</p>	<p>Contatos: http://www.tropical100.com</p>
<p>Nome do programa de rádio: Con S de Salsa ao vivo – La Salsa es mi pasión</p>	
<p>Endereço: https://mytuner-radio.com/pt/radio/con-s-de-salsa-478044</p> <p>Dia e Horário: Bogotá (<i>on-line</i>)</p>	<p>Gênero: 80s, comunitária</p> <p>Contatos: (32) 2880-5883 cabezassegundo501@gmail.com</p>
<p>Nome do programa de rádio: 30 kilos de Salsa ao vivo – Pesadísimo!!!</p>	
<p>Endereço: https://mytuner-radio.com/pt/radio/30-kilos-de-salsa-472808</p> <p>Dia e Horário: Santo Domingo (<i>on-line</i>)</p>	<p>Gênero: Clássica, salsa</p> <p>Contatos: http://www.30kilosdesalsa.com/web 829-844-3793 anthony30.rtespacios@gmail.com</p>
<p>Nome do programa de rádio: Tropicana Musical: Dejela que siga... y que no la pares!</p>	
<p>Endereço: https://grupetnoufpr.com/programa-de-radio/</p> <p>Dia e Horário: - Sextas-feiras as 15h pela Música Maestro Rádio (Rep. Dominicana) http://musicamaestroradio.com/ - Domingos as 11 h (Brasil) pela Radio UDESC (Florianópolis) https://www.udesc.br/radio/oucaonline</p>	<p>Diretor do programa: Edwin Pitre-Vásquez</p> <p>Gênero: Música Afro Caribenha</p> <p>Contatos: tropicana.mus@gmail.com</p>

ANEXO 7 – Bandas e Artistas que tocam salsa no Brasil – nacionais e estrangeiros

Nome da banda: Ruy Rey	
Músicos:	Parceiros: Sebastião Cirino, Rutinaldo Silva, Ari Monteiro, Erasmo Silva, José Saccomani, Valdemar de Abreu "Dunga", Mário Martino, Getúlio Macedo, Antônio Almeida, Norival Reis, Alexandre Gnattali, Amado Régis, Jay Livingston, Ray Evans, Antônio Almeida, Alberto Rego, Arlindo Marques Júnior, Roberto Roberti, Roberto Martins, P. Vilara, João Rosa, Arnaldo Moraes, Renato Carosone, Emílio Batista, Elias Ramos, Paulo Pedreira, A. Franco, Paulo Villara, Emílio Batista, José Batista, Gracindo Júnior, Lourival Faissal, Madureira, Mafra
Repertório	
1. <u>Ana Martin</u> - Sebastião Cirino / Ruy Rey – 1947	31. <u>No Dejes Para Mañana</u> - Ruy Rey / P. Vilara – 1957
2. <u>Hechicera</u> - Rutinaldo / Ruy Rey – 1948	32. <u>Seu Romeu</u> - João Rosa / Arnaldo Moraes / Ruy Rey – 1957
3. <u>Rosita</u> - Rutinaldo / Ruy Rey – 1949	33. <u>Todo Mundo Quer Dinheiro</u> - Roberto Martins / Ruy Rey – 1957
4. <u>La Reina</u> - Ruy Rey / Rutinaldo Silva – 1949	34. <u>Cubanita Chiquitita</u> - Ruy Rey – 1958
5. <u>Naná</u> - Ruy Rey / Rutinaldo Silva – 1950	35. <u>Torero</u> - Nisa / Vrs. Ruy Rey / Renato Carosone – 1958
6. <u>Cubana</u> - Ruy Rey / Rutinaldo – 1951	36. <u>Vaca Leiteira</u> - Antônio Almeida / Ruy Rey – 1958
7. <u>Mercê</u> - Ruy Rey / Rutinaldo – 1951	37. <u>Saudade</u> - Ruy Rey / Emílio Batista
8. <u>Eu Quero Ver</u> - Ari Monteiro / Ruy Rey – 1952	

- | | |
|--|--|
| 9. <u>Linda</u> - Erasmo Silva / Ruy Rey – 1952 | – 1959 |
| 10. <u>Mucho Gusto</u> - Ruy Rey – 1952 | 38. <u>Sai Do Meu Pelo</u> - Ruy Rey / Elias Ramos / Paulo Pedreira / A. Franco – 1959 |
| 11. <u>O Bode Tá Solto</u> - José Saccomani / Ruy Rey – 1953 | 39. <u>Mujer</u> - Paulo Villara / Ruy Rey – 1960 |
| 12. <u>Com Jeitinho Vai</u> - Ruy Rey / Valdemar de Abreu "Dunga" – 1953 | 40. <u>Pra Que</u> - Emílio Batista / Ruy Rey – 1960 |
| 13. <u>Gosto De Dançar</u> - Ruy Rey / Valdemar de Abreu "Dunga" – 1954 | 41. <u>Tropi-kana</u> - Emílio Batista / Ruy Rey – 1960 |
| 14. <u>Quero-te Muito Mais</u> - Mário Martino / Ruy Rey – 1954 | 42. <u>Samba Bom</u> - Emílio Batista / Ruy Rey – 1961 |
| 15. <u>Te Quiero Mucho Más</u> - Mário Martino / Ruy Rey – 1954 | 43. <u>Quiereme Amame</u> - Paulo Villara / Ruy Rey – 1961 |
| 16. <u>Te Besaré</u> - Ruy Rey – 1954 | 44. <u>Gin-kana</u> - Emílio Batista / Ruy Rey – 1961 |
| 17. <u>Ven Junto A Mi</u> - Ruy Rey – 1955 | 45. <u>É Um Estouro</u> - Antônio Almeida / Ruy Rey – 1962 |
| 18. <u>Yenmanyá</u> - Ruy Rey – 1955 | 46. <u>A Boca É Boa</u> - Ruy Rey / José Batista – 1963 |
| 19. <u>Mi Comadre</u> - Getúlio Macedo / Ruy Rey – 1955 | 47. <u>Mulher Boa É Quem Manda</u> - Ruy Rey / Gracindo Júnior / Tony – 1963 |
| 20. <u>Jogado Fora</u> - Ruy Rey / Valdemar de Abreu "Dunga" – 1955 | 48. <u>É Fogo na Botina</u> - Antônio Almeida / Ruy Rey – 1964 |
| 21. <u>Ai Maria</u> - Ruy Rey / Antônio Almeida / Norival Reis – 1955 | 49. <u>Perna de Pau</u> - Antônio Almeida / Ruy Rey – 1964 |
| 22. <u>De Hora Em Hora</u> - Antônio Almeida / Norival Reis / Ruy Rey – 1955 | 50. <u>Platéia De Cinema</u> - Lourival Faissal / Getúlio Macedo / Ruy Rey – 1964 |
| 23. <u>Agarradinha</u> - Alexandre Gnattali / Ruy Rey – 1956 | 51. <u>Que Fruta É Essa</u> - Dunga / Ruy Rey / Madureira – 1965 |
| 24. <u>Es Imposible</u> – Ruy Rey – 1956 | 52. <u>Fique Mais Um Pouco</u> - Dunga / Ruy Rey / Madureira – 1965 |
| 25. <u>Perdidamente</u> - Amado Régis / Ruy Rey – 1956 | 53. <u>Sambarrumbarey</u> - Ruy Rey / Paulo |
| 26. <u>Que Será, Será</u> - Jay Livingston / Ray Evans / Vrs. Ruy Rey – 1956 | |
| 27. <u>Ai Que Delícia</u> - Antônio Almeida / Norival Reis / Ruy Rey – 1957 | |

28. <u>Cola No Corpo</u> - Norival Reis / Ruy Rey/ Alberto Rego – 1957	Villara – 1966
29. <u>É De Xurupito</u> - Arlindo Marques Júnior / Roberto Roberti / Ruy Rey – 1957	54. <u>É Uma Braza Mora</u> - Antônio Almeida / Ruy Rey – 1966
30. <u>Faz Quase Um Ano</u> - Roberto Martins / Ruy Rey – 1957	55. <u>Dança do Urubu</u> - Ruy Rey / Mafra – 1968
	56. <u>Deixa</u> - Ruy Rey / Mafra – 1968
	57. <u>Este Samba Tá Bom</u> – Ruy Rey – 1999
Nome da banda: Swammy Júnior e Buena Vista Social Club	
Nome da banda: Nilo Sérgio e Orquestra Românticos De Cuba (1959)	
Músicos:	Parceiros: Severino Araújo, Leo Peracchi, Radamés Gnattali, Carioca, Karl Faust, Ivan Paulo, Waltel Bianco, Henrique Nuremberg
Repertório	
1. <u>Cuba Libre</u> 13 versões, <u>Musidisc (5)</u> , 1959;	14. <u>No Cinema Volume VI</u> 3 versões, <u>Musidisc (5)</u> , 1969;
2. <u>Besame Mucho (Boleros)</u> 19 versões, <u>Musidisc (5)</u> , 1959;	15. <u>Melodias Para Ti</u> (LP, Album, Stereo), <u>Etiqueta Verde</u> , 1969;
3. <u>Quiéreme Mucho</u> 18 versões, <u>Musidisc (5)</u> , 1960;	16. <u>Boleros</u> (LP, Album), <u>Trebol</u> , 1969;
4. <u>No Cinema Vol. 16</u> versões, <u>Musidisc (5)</u> , 1960;	17. <u>París De Noche</u> 2 versions, <u>Zafiro</u> , 1970;
5. <u>Tangos De Amor</u> 11 versões, <u>Musidisc (5)</u> , <u>Sonolux</u> , 1962;	18. <u>Roma De Noche</u> , 2 versões, <u>Zafiro</u> , 1970;
6. <u>Cuba Libre Vol. 210</u> versões, <u>Musidisc (5)</u> , 1962;	19. <u>Orquestra Românticos De Cuba, El Cubanito e sua Orquestra – Siempre En Mi Corazon</u> (Musica Inevitable-Ernesto Lecuona) 6 versões, <u>Trebol</u> , 1970;
7. <u>Românticos De Cuba No Cinema Vol. 27</u> versões, <u>Musidisc (5)</u> , 1962;	20. <u>Romance Latino</u> 5 versões, <u>Musidisc (5)</u> , 1971;
8. <u>Perdonar</u> (LP), <u>Musidisc (5)</u> , 1962;	
9. <u>Românticos De Cuba No Cinema Vol. 33</u> versões, <u>Musidisc (5)</u> , 1963;	

10. <u>Los Romanticos De Cuba Van Al Cine Vol.36</u> versões, <u>Musidisc (5)</u> , 1964;	21. <u>Musica De Peliculas Vol. II</u> (LP, Album, Stereo), <u>Zafiro</u> , 1971;
11. <u>Românticos De Cuba Internacional Vol.18</u> versões, <u>Musidisc (5)</u> , 1964;	22. <u>Orquestra Românticos De Cuba – Musica De Peliculas Vol. III</u> (LP, Stereo), <u>Zafiro, S.A.</u> , 1971;
12. <u>Cuba Libre Vol. 32</u> versões, <u>Musidisc (5)</u> , 1965;	23. <u>En Bolero</u> 9 versões, <u>RCA Camden</u> , 1972;
13. <u>Os Fabulosos Românticos De Cuba</u> 4 versões, <u>Musidisc (5)</u> , 1969;	24. <u>Românticos De Cuba No Cinema Vol. 1</u> (LP), <u>Camden</u> , 1972;
	25. <u>Romanticos De Cuba Internacionais Vol. 39</u> versões, <u>Foca Records</u> , 1973;

Nome da banda: The Boogaloo Combo (1969)				
Parceiros: Maestro Miguel Cidras (Uruguai), Roberto Livi (Argentina)				
Discografia: <table border="0"> <tr> <td>- <u>Boogaloo Combo</u> – En La Onda Del Boogaloo, 1969</td> <td>- <u>The Boogaloo Combo*</u> – Boogaloo Quente</td> </tr> <tr> <td>- <u>The Boogaloo Combo*</u> – Na Onda Do - Boogaloo 1970</td> <td>- <u>Boogaloo Combo</u> – Com Muito Ritmo 1972</td> </tr> </table>	- <u>Boogaloo Combo</u> – En La Onda Del Boogaloo, 1969	- <u>The Boogaloo Combo*</u> – Boogaloo Quente	- <u>The Boogaloo Combo*</u> – Na Onda Do - Boogaloo 1970	- <u>Boogaloo Combo</u> – Com Muito Ritmo 1972
- <u>Boogaloo Combo</u> – En La Onda Del Boogaloo, 1969	- <u>The Boogaloo Combo*</u> – Boogaloo Quente			
- <u>The Boogaloo Combo*</u> – Na Onda Do - Boogaloo 1970	- <u>Boogaloo Combo</u> – Com Muito Ritmo 1972			
Nome da banda: Son Caribe (Rio de Janeiro - 1982)				
Músicos: <ul style="list-style-type: none"> - Edwin Pitre – voz principal, contrabaixo, arranjos e direção musical - Roberto Pitre – flauta e voz - Roberto “Papin” Flores – contrabaixo e voz - Boris Juarez – Trompete e voz - Ivan Valdés - Trombone - Glauco Xavier – piano - Eduardo Avena – Timbales - Renato Silva - Tumbadoras 				

<ul style="list-style-type: none"> - Joe Vasconcellos – Tumbadoras - Carlos Arrechadera – Voz e guiro - José “Cheo” Rilova – Maracas 			
<p>Nome da banda: Edwin Pitre & Son Caribe (São Paulo – 1992)</p>			
<p>Músicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Edwin Pitre – voz principal, contrabaixo, arranjos e direção musical - Roberto Pitre – flauta e voz - Edsel Gomes, José “Pepe” Cisneiros, Marco Antonio Vidal, Giba Esteves – piano - Félix Gibbons, Eduardo Avena, Enio di Bonito, - Fernando Leo Bons – tumbadoras e percussão - Júnior Galante, Dalmo – trompete - Mané Silveira, Felipe Lamoglia, Gerson Galante – sax tenor - Beto Caldas, Jimmy de La Torre, Rodrigo Bueno, Fernando Gonzales – Bateria - André Juarez – vibrafone, percussão e voz 	<p>Parceiros:</p> <p>Célia, Zé Kétti, Miriam Mirah, Peri Ribeiro, Claudete Soares, Jane Duboc, Lucinha Lins, Jair Rodrigues, Wanderléa, Agnaldo Rayol, Cauby Peixoto</p>		
<p>Repertório</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ven Pa’ Cá (Edwin Pitre) 2. Dile a Catalina 3. TP Especial 4. El Volcán del Caribe 5. Pedro Navaja 6. El Cha Cha Cha És la Cosa 7. Morning 8. Maria Cervantes </td> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <ol style="list-style-type: none"> 20. Buscando Guayaba 21. Anacaona 22. Contigo em la Distância 23. La Noche 24. La Bilirrubina 25. La Murga de Panamá 26. Francisco Guayabal 27. História de Um Amor </td> </tr> </table>		<ol style="list-style-type: none"> 1. Ven Pa’ Cá (Edwin Pitre) 2. Dile a Catalina 3. TP Especial 4. El Volcán del Caribe 5. Pedro Navaja 6. El Cha Cha Cha És la Cosa 7. Morning 8. Maria Cervantes 	<ol style="list-style-type: none"> 20. Buscando Guayaba 21. Anacaona 22. Contigo em la Distância 23. La Noche 24. La Bilirrubina 25. La Murga de Panamá 26. Francisco Guayabal 27. História de Um Amor
<ol style="list-style-type: none"> 1. Ven Pa’ Cá (Edwin Pitre) 2. Dile a Catalina 3. TP Especial 4. El Volcán del Caribe 5. Pedro Navaja 6. El Cha Cha Cha És la Cosa 7. Morning 8. Maria Cervantes 	<ol style="list-style-type: none"> 20. Buscando Guayaba 21. Anacaona 22. Contigo em la Distância 23. La Noche 24. La Bilirrubina 25. La Murga de Panamá 26. Francisco Guayabal 27. História de Um Amor 		

<p>9. El Bodeguero</p> <p>10. Que Será</p> <p>11. Dos Gardênias</p> <p>12. Cereza Rosa</p> <p>13. La Pollera Colorá</p> <p>14. A Puerto Padre</p> <p>15. Just Kidding</p> <p>16. No Me Platiques Mas</p> <p>17. Que Viva Changó</p> <p>18. Pal Bailador</p> <p>19. Che Che Cole</p>	<p>28. Rene's Song</p> <p>29. Dile Que Vuelvo</p> <p>30. Caminando</p> <p>31. De Que Calada Manera</p> <p>32. Capulito de Aleli</p> <p>33. Bilongo</p> <p>34. A Las Seis</p> <p>35. Oye Como Vá</p> <p>36. Mambo Influenciado</p> <p>37. Ran Kan Kan</p> <p>38. Chan Chan</p>
<p>Nome da banda: Grupo Sossega Leão (1982) (Pioneiros na valoração dos ritmos caribenhos em São Paulo)</p>	
<p>Músicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - SKOWA (Baixo elétrico, Voz, direção de palco) - Guga Stroeter (Vibrafone) - Hamilton Moreno (Voz) - Adriano (Bateria) - Guelo (Percussão) - Mestre Dinho (Percussão) - Xico Guedes (Saxsofone) - George Freire (Saxsofone Tenor) - Mathias Capovilla (Trombone) - Jeder (piano) 	
<p>Nome da banda: El Moroco De São Paulo</p>	
<p>Músicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - SKOWA (Baixo elétrico, Voz, direção de palco) - Edwin Pitre (Baixo elétrico, Voz, arranjos, -direção musical) - Adriana Lessa (Coro e coreografia) - Adriano Busko (Bateria) - Guelo (Percussão) 	

Nome da banda: Sonora Caribe (Porto Alegre)

Músicos:

- Cláudia Zuñiga (Chile)
- Fábio Coimbra (Brasil)

Repertório:

Salsa, Merengue, Cúmbia, Pop-Latino através de sucessos de músicos consagrados como Glória Estefan, Elvis Crespo, Maná, Carlos Santana, Célia Cruz, Buena Vista Social Club

Nome da banda: Fruta Quente (Belém Do Pará)

Músicos:

Primeira Formação (1990)

- Heraldo Ramos – Vocal
- J.F."Cowboy" – Bateria
- Otávio Gorayeb - Percussão e Backing Vocal
- Ricky Sandres - Teclados e Backing Vocal
- Augusto "Baboo" - Contra-baixo
- Beto Meireles - Guitarra e violão
- Luiz Pardal

Formação Atual

- Heraldo Ramos – Vocal
- J.F."Cowboy" – Bateria
- Otávio Gorayeb - Percussão e Backing Vocal
- Rhicky Sandres - Teclados e Backing Vocal
- Augusto "Baboo"- Contra Baixo
- Jeremias Progenio - Guitarra e Violão

Nome da banda: Perfume De Gardênia (Natal)

Músicos:

- Jubileu Filho (trompete, guitarra e vocais)
- Moisés (contrabaixo e coros)

- Cacá Veloso (tres e coros)
- Athenusko (piano e coros)
- Isaac Gurgel e Beethoven Michielon (saxofones)
- Alzimar (trombone), Jailtom Medeiros (congas e bongô)
- Wagner Tsé (bateria e timbales)
- Músicos convidados: Eric Von Shosten (guitarra e vocais), Luis Carlos (trombone) e Bernardo Vieira (maracas, clave e güiro).

Músicos convidados:

- Eric Von Shosten (guitarra e vocais), Luis Carlos (trombone) e Bernardo Vieira (maracas, clave e güiro).

Nome da banda: Rumbahiana (Salvador - 1982)

Músicos:

- Keko Villarroel (Chile)
- Gini Zambelli (Itália)
- Claus Jäke (Alemanha)
- Gum (Brasil – Salvador)
- Paulo Coelho PC (Piano)
- Eladio Oduber (Piano)
- Carlinhos Brown (Brasil)

Nome da banda: Havana-Brasil (2012)

Músicos:

- Xico Guedes (Saxofones)
- Anai Rosa
- Giba Faveri
- Claudio Faria (Trompete)
- Carlinhos Alligator
- Totty Bone
- Daniel Laleska
- Antônio Barker
- Marquinhos Tessari (Percussão)
- Enio de Bonito (Percussão)

<ul style="list-style-type: none"> - Eduardo Malta - direção musical e baixo - Meste Dinho (Percussão) Jubileu Filho (trompete, guitarra e vocais) 																		
<p>Repertório</p> <p>salsa, merengue, mambo, cha-cha-cha e samba</p>																		
<p>Nome da banda: Heartbreakers</p>																		
<p>Músicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Guga Stroeter, - George Freire (1987) 																		
<p>Repertório</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%;">1. Rankankan</td> <td style="width: 50%;">10. Contigo Em La Distância</td> </tr> <tr> <td>2. Negra Tomasa</td> <td>11. Echale Limon</td> </tr> <tr> <td>3. Guantanamera</td> <td>12. Carnaval</td> </tr> <tr> <td>4. La Bamba</td> <td>13. Hamenaje a Benny More</td> </tr> <tr> <td>5. Capulito de Aleli</td> <td>14. El Bodeguero</td> </tr> <tr> <td>6. Bilirrubina</td> <td>15. Guajira</td> </tr> <tr> <td>7. Quizas</td> <td>16. El Manisero</td> </tr> <tr> <td>8. La Puerta</td> <td>17. Chan Chan.</td> </tr> <tr> <td>9. Sabor a Mi</td> <td></td> </tr> </table>	1. Rankankan	10. Contigo Em La Distância	2. Negra Tomasa	11. Echale Limon	3. Guantanamera	12. Carnaval	4. La Bamba	13. Hamenaje a Benny More	5. Capulito de Aleli	14. El Bodeguero	6. Bilirrubina	15. Guajira	7. Quizas	16. El Manisero	8. La Puerta	17. Chan Chan.	9. Sabor a Mi	
1. Rankankan	10. Contigo Em La Distância																	
2. Negra Tomasa	11. Echale Limon																	
3. Guantanamera	12. Carnaval																	
4. La Bamba	13. Hamenaje a Benny More																	
5. Capulito de Aleli	14. El Bodeguero																	
6. Bilirrubina	15. Guajira																	
7. Quizas	16. El Manisero																	
8. La Puerta	17. Chan Chan.																	
9. Sabor a Mi																		
<p>Nome da banda: Pedro La Colina E Sexteto Cañaveral</p>																		
<p>Nome da banda: - Batanga & Cia (São Paulo - 2015)</p>																		
<p>Músicos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Claudia Rivera – Flauta e piano 2. Hansen Ferrer – piano e percussão 3. Pedro Damian Bandera – percussão 4. Ilker Ezaki – percussão e baixo 5. Noa Stroeter – baixo e voz 																		
<p>Repertório</p> <p>- Clássicos Cubanos</p>																		

Cantores populares:

Nome do cantor: Ney Matogrosso
Repertório: <ol style="list-style-type: none"> 1. Vereda Tropical 2. Kubanacan 3. Parampampan
Nome do cantor: Caetano Veloso
Repertório: <ol style="list-style-type: none"> 1. Fina Estampa (1994)
Nome do cantor: Chico Buarque
Repertório: <ol style="list-style-type: none"> 1. De Que Callada Manera
Nome do cantor: João Donato
Repertório: <ol style="list-style-type: none"> 1. Soy Loco por ti América
Nome do cantor: Miriam Miràh
Nome do cantor: Célia
Nome do cantor: Zé Keti
Nome do cantor: Peri Ribeiro
Nome do cantor: Djavan
Nome do cantor: Carlinhos Brown
Discografia: <ol style="list-style-type: none"> 1. Carlito Marron

ANEXO 8 – Discos nacionais de Salsa e músicas Latinas

Discos:

Título: Sossega Leão	
Ano: 1985 Artista: Skova e Nando Reis Gênero: latino, mpb	Formato: LP Gravadora: Gel Continental
Repertório:	
1. Caribe	7. Ninguém é Um
2. Bomba	8. Abre-te Sésamo
3. Paranguaricutirinicuaró	9. Especificador
4. Juan Pachanga	10. São Paulo
5. Tatu	11. Tereza
6. Tequila	12. Antônio Maurício
Título: Carlito Marron	
Ano: 2003 Artista: Carlinhos Brown Gênero: Musica tropical, MPB, Pop, Axé	Formato: CD Gravadora: Ariola Records
Repertório:	
1. Carlito Marron	8. Juras de Samba
2. Cumbiamoura	9. Talavera
3. Aganju	10. My Honey
4. I Wanna Lú	11. Yabá
5. Baby Groove	12. Conga de Bongô
6. Ifá de Copacabana	13. Alá A A
7. Clima Quente	
Título: Salsa	
Ano: 1995 Artista: Heartbreakers Gênero: salsa	Formato: CD Gravadora: Eldorado

Repertório:	
1. Lenha na Caldeira	7. Bomba
2. Quatro Paredes	8. Sereia
3. Pequeño Danzón	9. Quase Uma Flor
4. Blen-Blen Club	10. Insônia
5. Dinosalsa	11. Entre Las Estrellas
6. Caipora	12. Guaguancó
Título: Havana Brasil	
Ano: 2006	Formato: CD
Artista: Havana Brasil	Gravadora: Tratore
Gênero: salsa	
Repertório:	
salsa, samba, merengue, manbo, boleros, chorinhos e chá-chá-chá	
Título: Canja	
Ano: 2006	Formato: CD
Artista: André Juarez	Gravadora: Atração Fonográfica/Pôr do Som
Gênero: Latin Jazz	
Repertório:	
1. Frank no Maracatú,	6. Berimbau/Consolação
2. Disparada	7. Máscara Negra
3. Luz do Sol	8. Expresso 2222
4. Apanhei-te Cavaquinho	9. Minha Namorada
5. Trenzinho Caipira	10. Pra Que Discutir Com Madame
Título: Sambolero	
Ano: 2010	Formato: CD
Artista: João Donato	Gravadora: Universal Music
Gênero: Latino	
Repertório:	
1. Amazonas	7. Lugar Comum
2. Quem Diz Que Sabe	8. Sambolero

3. Surpresa	9. A Rã
4. Bananeira	10. Nasci Para Bailar
5. Brisa do Mar	11. Jodel
6. É Menina	12. Sambou Sambou
Título: Boleros e Canções	
Ano: 2002	Formato: CD
Artista: Pery Ribeiro	Gravadora: CID
Gênero: Latino/bolero	
Repertório:	
1. Separação	8. Esses Moços
2. Lembranças	9. Como És Posibile
3. Cuatro Palabras	10. Meiga Presença
4. Que Sabes Tu	11. Onde Estas Agora
5. Começaria Tudo Outra Vez	12. Velhos tempos
6. Dos Almas	13. Cadeira Vazia
7. Recusa	14. Europa
Título: Ivan Lins, Chucho Valdés e Irakere – Ao Vivo	
Ano: 1996	Formato: CD
Artista: Carlinhos Brown	Gravadora: Velas
Gênero: Musica tropical, MPB, Pop, Axé	
Repertório:	
1. Lua Soberana	7. Iluminados
2. Somos Todos Iguais Esta Noite	8. Vitoriosa
3. Dinorah	9. Garota de Ipanema
4. Começar de Novo	10. Aos Nossos Filhos
5. La Explosion	11. Ai Ai Ai Ai Ai
6. Lembra de Mim	
Título: Éxitos em Bachata	
Ano: 1988	Formato: Virtual
Artista: Roberto Carlos	

Gênero: Latino, MPB	
Repertório:	
1. Mi Querido Viejo Amigo	6. Amada Amante
2. El Gato Que Está Triste Y Azul	7. Nada A Cambio
3. Propuesta, Amigo	8. Por Ella
4. Si El Amor Se va	9. Cóncavo y Convexo
5. Botones De La Blusa	10. Detalles

Artistas que gravaram faixas em ritmo latino:

Nome: Djavan
Repertório:
1. Aridez - https://www.youtube.com/watch?v=H1-KUkzM9ZE
2. Irmã de Neon - https://www.youtube.com/watch?v=N6y67zMUF3I
3. Tanta Saudade” - https://www.youtube.com/watch?v=UR116oFNYBw
Nome: Chico Buarque
Repertório:
1. De Que Callada Manera - https://www.youtube.com/watch?v=98ijYebx99Y
2. O Que Será (Chico Buarque e Omara Portuondo) https://www.youtube.com/watch?v=WU60b_YMQvQ
Nome: Caetano Veloso
Repertório:
1. Miel - https://www.youtube.com/watch?v=JBIUUDV25xU
2. Lamento Borioncano - https://www.youtube.com/watch?v=uczZ4r1eXJ8
Nome: João Bosco
Repertório:
Papel Marchê - https://www.youtube.com/watch?v=Z-GSaxGADEc

Nome: Maria Bethania
Repertório: Reconvexo - https://www.youtube.com/watch?v=YPO1iaetL2I
Nome: Ney Matogrosso
Repertório: Yolanda - https://www.youtube.com/watch?v=YO3RW38tf94
Nome: Gal Costa
Repertório: Anos Dourados - https://www.youtube.com/watch?v=qahfPE5A1wY
Nome: Emilio Santiago
Repertório: Solamente Uma Vez - https://www.youtube.com/watch?v=B0ejKocUX4k
Nome: Fagner
Repertório: Verso De Bolero - https://www.youtube.com/watch?v=g5x0ZFO_qFo
Nome: Pepeu Gomes
Repertório: Sexy Yemanjá - https://www.youtube.com/watch?v=PoZsjQZ82fs

ANEXO 9 – Videoteca

1. **“Calle 54” Full DVD** - The Hottest Afro-Cuban Latin Jazz Film Ever Made!

<https://www.youtube.com/watch?v=7qw25NcW5ps>

Calle 54 é um documentário de 2000 sobre jazz latino do diretor espanhol Fernando Trueba. Com apenas dublagens introdutórias mínimas, o filme consiste em apresentações de estúdio de uma grande variedade de músicos de jazz latino. Os artistas apresentados incluem Chucho Valdés, Bebo Valdés, Cachao, Eliane Elias, Gato Barbieri, Tito Puente, Paquito D'Rivera, Chano Domínguez, Jerry Gonzalez, Dave Valentin, Aquiles Báez e Michel Camilo. O nome do filme vem do Sony Music Studios, onde grande parte do filme foi rodado, localizado na 54th Street, em Nova York.

2. **“Blue Curtain Presents Eddie Palmieri”** and his AFRO-CARIBBEAN JAZZ SEXTET <https://www.youtube.com/watch?v=fJckQYh5g6Q>

Eddie Palmieri – piano; John Benítez – baixo; Camilo Molina – Timbales; Pequeno Johnny Rivero – Congas; Louis Fouché - Sax Alto; Jonathan Powell - Trompete

Vídeo - Chris Allen Films; Mixagem de áudio - Curtis Curtis na The Vertical Corporation

Apresentação em 5 de maio de 2018 no Richardson Auditorium - Princeton University.

3. **Maraca & his Latin Jazz All Stars in Marciac: "Manteca"**

<https://www.youtube.com/watch?v=mGoHz1VzRiE>

Maraca y sus Estrellas de Jazz Latino, ou *Maraca & His Latin Jazz All Stars*, é uma banda de jazz latino liderada pelo flautista, saxofonista e compositor cubano Maraca.

Músicos: Maraca (flauta, saxofone e vocais) - Líder e fundador da banda; Jorge Alfonso (piano); Yusnier Rodríguez (contrabaixo); Luis Chacón (bateria) Maykel Elizarde (timbales).

Participações especiais: Giovanni Hidalgo (congas e timbales); Horácio “El Negro” Hernandez (bateria).

4. **“Tangerine” – Ilya Serov (feat. Poncho Sanchez)**

<https://www.youtube.com/watch?v=bFqe6EX5JBQ>

Esta faixa é uma versão original de um antigo standard "Tangerine" - do trompetista/cantor Ilya Serov – que apresenta o percussionista e líder de banda, vencedor do Grammy, Poncho Sanchez. A música produzida e mixada por Val Gabriel, com arranjo de Tom Kubis.

O vídeo também apresenta o pioneiro da ‘salsa’ estilo Los Angeles - Francisco Vazquez e a popular dançarina Vivian Parodi.

Músicos: Wayne Bergeron, Joey De Leon, Rene Camacho, Andy Langham, Giancarlo Anderson, Jay Mason, Jeff Driskil, Charlie Morillas, Dan Higgins, Brian Williams.

5. **“Manteca” - Dizzy Gillespie**

<https://www.youtube.com/watch?v=A5tRGMHfKrE>

“Live at the Jazzhouse”, com Dizzy Gillespie, e a Kenny Clarke-Francy Boland Big Band! Em 4 de novembro de 1970, Jazzhouse, Copenhague, Dinamarca. Músicos: Dizzy Gillespie (trompete); Kenny Clarke (bateria); Francy Boland (piano); Benny Bailey (trompete); Idrees Sulieman (trompete); Nat Peck (trombone); Derek Humble (saxofone alto); Johnny Griffin (saxofone tenor); Ronnie Scott (saxofone tenor); Jean Warland (baixo).

6. **“Bésame Mama” - Poncho Sanchez**

https://www.youtube.com/watch?v=3N61cUk4540&list=PLgP_WFDJWjxTbI0rGSDgYFEJEtNMtcW6-

Bésame Mama" é um cha-cha-chá interpretado por Poncho Sanchez, um renomado percussionista, baterista e cantor mexicano-americano de jazz latino.

"Bésame Mama" faz parte do álbum "Poncho Sanchez Live!" (2000), gravado ao vivo no Festival de Jazz de Monterey. A música combina elementos de salsa, jazz latino e ritmos afro-cubanos, característicos do estilo de Poncho Sanchez.

Músicos: Poncho Sanchez (congas); Arturo Sandoval (trompete, timbales), Ray Vega; Pete Escovedo; Oscar D'Leon, Dave Valentin.

7. "Giovanni Hidalgo & Friends perform Tropical"

<https://www.youtube.com/watch?v=Ne3oSLIRiZU>

Giovanni Hidalgo chamou seus amigos Johnny "Dandy" Rodriguez, Nelson Gonzalez, David Oquendo e José Armando Gola para tocar **Tropical**.

Músicos: Giovanni Hidalgo (congas); Johnny "Dandy" Rodriguez (Bongo e Cowbell);

(Três); Nelson Gonzalez (Três); David Oquendo (guitarra); José Armando Gola (baixo)

8. "Stevie Wonder Salsa"

https://www.youtube.com/watch?v=L07Vp2crq_o

"Overjoyed" é uma composição de Stevie Wonder, aqui interpretada em uma versão latina. APacific Mambo Orchestra é uma banda de salsa e jazz latino sediada em São Francisco, Califórnia. Fundada em 2010 por Christian Tumalan e Steffen Kuehn, ganhou o Grammy de Melhor Álbum de Latin Jazz em 2018 por "Pacific Mambo Orchestra". É conhecida por suas apresentações energéticas e arranjos inovadores.

9. "Nestor Torres' El Gran Varon"

https://www.youtube.com/watch?v=BJGSdvv0UMI&list=PLxsK4Cgy0Gp-B5x_uWQhhrPGnOFiyBRhD

Nestor Torres é um flautista e compositor porto-riquenho de jazz latino, conhecido por suas habilidades virtuosísticas e estilo único. Ganhou múltiplos prêmios, incluindo um Grammy Latino. Possui três álbuns significativos: "Morning Light" (1989), "Dance of the Phoenix" (1990) e "My Latin Soul" (2006).

10. “Nestor Torres - Café con Leché”

https://www.youtube.com/watch?v=f5OvjHh9uDE&list=PLxsK4Cgy0Gp-B5x_uWQhhrPGnOFiyBRhD&index=2

“Café con Leché” é uma composição de Nestor Torres presente no álbum “Burning Whispers”, de 1994.

11. “Jazz Corner - Dave Valentin" Obsecion " @ N.Y.C.

<https://www.youtube.com/watch?v=muggGt-Ki2U>

Dave Valentin (20/04/1952 a 08/03/2017) foi um flautista e compositor porto-riquenho de jazz latino, virtuoso. Conhecido por seu estilo pessoal inconfundível, sofreu influências positivas de Hubert Laws e Herbie Mann. Iniciou sua carreira na década de 1970, trabalhou com artistas como Tito Puente, Mongo Santamaría e Cal Tjader. Lançou mais de 20 álbuns como líder, e foi membro da banda de jazz latino "Gran Combo". Entre suas gravações mais importantes destacam-se os álbuns: "Legends" (1979), "Pied Piper" (1980), "Flute Juice" (1982), "Obsession" (1985), e "Jungle Garden" (1988).

12. "Expedition" - Danilo Pérez's Global Messengers

<https://www.youtube.com/watch?v=rG3aS66IANM>

"Expedição" é o segundo movimento da suíte PANAMÂNIA para big band que estreou nos Jogos Pan-Americanos de Toronto 2015 e foi adaptado para os Mensageiros Globais. A inspiração para esta peça é a história da chegada das culturas africana, do Oriente Médio e da Europa à América.

MÚSICOS: Danilo Pérez (piano); Farayi Malek (vocals); Vasilis Kostas (lauto); Layth Sidiq (violin); Naseem Alatrash (cello); e Tareq Rantisi (percussion).

13. “Children of the Light” ft. Danilo Pérez, John Patitucci, & Brian Blade.

<https://www.youtube.com/watch?v=TO5zPbf0SJw>

Children of the Light é formado por Danilo Pérez no piano, John Patitucci no baixo e Brian Blade na bateria. Aqui eles tocam "Suite for the Americas" de Danilo Pérez como parte de uma clínica do Berklee Global Jazz Institute, da qual Danilo é o diretor artístico e John Patitucci é o corpo docente.

14. Latin Jazz – “Danilo Perez and friends - Friday morning”

<https://www.youtube.com/watch?v=NTJit6sFzp8>

Músicos: Danilo Perez (piano); John Benitez (baixo); Giovanni Hidalgo (congas); Ignacio Berroa (bateria); Changuito (bongos, cowbell, timbales); David Sanchez (saxofones); Michael Spiro (clave).

15. “...And Sammy Walked In...” Michel Camilo

<https://www.youtube.com/watch?v=ul2s5GK62ow>

Michel Camilo trio – “...And Sammy Walked In...”, North Sea Jazz Festival.

Músicos: Michel Camilo (piano), Anthony Jackson (baixo), Horacio "El Negro" Hernandez (bateria).

16. “On Fire” – Michel Camilo

https://www.youtube.com/watch?v=gXtieqCN_8Q

Michel Camilo trio – “On Fire”, North Sea Jazz Festival.

Músicos: Michel Camilo (piano), Anthony Jackson (baixo), Horacio "El Negro" Hernandez (bateria).

17. Michel Camilo – “Full Concert” - 08/18/91 - Newport Jazz Festival

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

Gravação realizada ao vivo em 8/18/1991 no Newport Jazz Festival

Repertório:

0:00:00 - On the Other Hand;

0:07:05 - Birks Works;

0:13:52 – Journey;

0:22:55 – Nostalgia;
 0:29:03 - And Sammy Walked In
 0:37:35 - On Fire

Músicos: Michel Camilo – piano; Michael Philip Mossman – trompete;
 Ralph Bowen – saxophone; Ned Mann – baixo acustico; Cliff Almond - bateria

18. “Chucho Valdes – Irakere 40” – Festival jazz Lugano 2015 4k

<https://www.youtube.com/watch?v=PRZa8-rqhX8>

Músicos: Chucho Valdes (piano); Yaroldy Abreu Robles (percussão e voz); ,
 Dreiser Durruthy Bombalé (tambores batá e voz); Rodney Barreto (bateria e voz);
 Gastón Joya (baixo e voz) Manuel Machado (trompete); Ariel Bringuez (trompete);
 Alexander Abreu (trompete e voz); Rafael Águila (saxofone alto); Reinaldo Melián
 (trompete).

19. “Irakêre”

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

Gravação realizada ao vivo em 3/23/1979 - Capitol Theatre (Passaic, NJ)

Repertório:

0:00:00 - Juana 1600;
 0:05:36 - Mozart: Concerto em D para Flauta;
 0:09:44 – Adagio;
 0:14:36 – Aguanille;
 0:20:05 – Lavansa;
 0:27:39 - You Will Be Young for Hundred Years;
 0:37:44 - Unknown

20. “Chucho Valdés Trio Live in NYC” | Jazz Icons at Trinity Church Wall Str.

<https://www.youtube.com/watch?v=Zqfmo0ZlyCw>

O pianista, compositor e arranjador cubano Chucho Valdés é a figura mais influente do jazz afro-cubano moderno. Ele talvez seja mais conhecido por dirigir o icônico conjunto cubano Irakere (1973–2005). Numa carreira de mais de 60 anos, Valdés destilou elementos da tradição musical afro-cubana, jazz, música clássica, rock e muito mais num estilo profundamente pessoal. Valdés é aqui acompanhado pelo baixista José Armando Gola e pelo percussionista Roberto Vizcaíno Jr.

21. “Irakere Montreux” (Suíça) Jazz Festival 1978

https://www.youtube.com/watch?v=Yph-_whVrtc

A famosa banda Irakere se apresentou o dia 20 de julho de 1978, durante o Festival de Jazz de Montreux (Suíça), que é considerado como um dos mais significativos eventos do mundo do jazz. A banda Irakere ganhou um Grammy Award pela gravação desse concerto.

22. Gonzalo Rubalcaba 5º Festival Clazz Continental Latin Jazz 2015

El manisero - <https://www.youtube.com/watch?v=l8NaCNXgPVo>

Músicos: Gonzalo Rubalcaba, piano Giovanni Hidalgo, percussão; Horacio "El Negro" Hernández, bateria; Armando Gola, baixo.

23. “Nueva Cubana” Gonzalo Rubalcaba

https://www.youtube.com/watch?v=eTimgPqFwdQ&list=RDEM6kaiTmcAUNEQeCiY4Opnuw&start_radio

Gravação realizada em estúdio no dia 17 de fevereiro de 2017.

Sem nenhuma descrição de repertório ou músicos participantes. Jazz latino.

24. Aymée Nuviola & Gonzalo Rubalcaba "Bemba Colora"

https://www.youtube.com/watch?v=iORj_gYWCNY

A música "Bemba Colora" foi gravada no dia 6 de mar. de 2021, no prestigiado clube Blue Note, em Tokyo (em plena pandemia de COVID 19). O video inclui uma mistura da performance ao vivo, com imagens da banda do pianista Gonzalo Rubalcaba e a cantora Aymée Nuviola viajando para sua turnê de apresentações em Tóquio, no Japão,

25. "Quizas Quizas Quizas" - Alfredo Rodriguez Band

<https://www.youtube.com/watch?v=3zSIPIna86s>

Gravação realizada em estúdio no dia 17 de out. de 2023

Músicos: Alfredo Rodriguez – piano; Alana Sinkëy – voz; Michael Olivera – bateria; Carlos Sarduy – trompete; Yarel Hernandez – baixo.

26. Richard Bona, Alfredo Rodriguez, Michael Olivera - O Sen Sen Sem

<https://www.youtube.com/watch?v=xElr94rCT9Y>

Gravação realizada em estúdio no dia 17 de dez. de 2024

Músicos: Richard Bona, Alfredo Rodriguez, Michael Olivera

27. "Guantanamera" - Alfredo Rodríguez Trio

<https://www.youtube.com/watch?v=CC2xJVJN9hA>

Gravação realizada em 19 de set. de 2016, sem descrições.

Buena Vista Social Club

O músico americano Ry Cooder foi para Cuba gravar um disco com o músico cubano Nick Gold. A partir dessa experiência, em 1996 Cooder idealizou um álbum com um grupo musical cubano formado apenas por músicos veteranos de Havana.

E assim nasceu o Buena Vista Social Club. A formação contava apenas com músicos cubanos veteranos dos anos 50, e que haviam caído no esquecimento depois da Revolução Cubana de 1959. Entre estes artistas estavam Omara Portuondo, Amadito Valdéz, Rubén González, Ibrahim Ferrer, Compay Segundo, Cachaito López, Elíades Ochoa, entre outros. O disco "Buena Vista Social Club" fez tanto sucesso que

se tornou responsável pela popularização mundial e pela revitalização do interesse pela música cubana. O diretor Wim Wanders também lançou o documentário com o mesmo nome em 1999 – "Buena Vista Social Club" – mostrando a história do grupo e seus músicos, e criando uma nova onda de interesse mundial pela música cubana.

28 **"Chan Chan" - Buena Vista Social Club**
<https://www.youtube.com/watch?v=tGbRZ73NvIY>

29 **"El Cuarto De Tula" – Buena Vista Social Club**
https://www.youtube.com/watch?v=CYxv6N_gUhE

30 **"Silêncio" – Buena Vista Social Club**
<https://www.youtube.com/watch?v=vdMar0MUoQI>

31 **"Candela" – Buena Vista Social Club**
<https://www.youtube.com/watch?v=QvxdhNz-9p4>

32 **"Dos Garêneas" – Buena Vista Social Club**
<https://www.youtube.com/watch?v=kNlisoCoTrM>

33 **"Veinte Años" – Buena Vista Social Club**
<https://www.youtube.com/watch?v=VRlxgW5yzVU>

Célia Cruz

Considerada uma das vozes mais poderosas da música Latina, Celia Cruz nasceu em Havana em 21 de outubro de 1925, e faleceu em 16 de julho de 2003, em Fort Lee, Nova Jersey, nos Estados Unidos aos 77 anos, por conta de um tumor maligno no cérebro.

Reconhecida mundialmente por suas performances energéticas, ela recebeu inúmeras premiações, que incluem dois Grammys e três Latin Grammys.

Celia trabalhou com artistas importantes da salsa e do jazz latino como Tito Puente, Willie Colón, Jonny Pacheco, Ruben Blades, Gloria Estefan, La Índia, Paquito D’Rivera, a tradicional banda Sonora Matancera, entre outros. Dona de uma imagem marcante e poderosa, bem como de uma presença de palco carismática, ela prestou contribuições verdadeiramente relevantes para a música afro-cubana.

Entre suas músicas de sucesso podem ser destacadas “Bemba Colorá”, “La Negra Tiene Tumbao”, “Rie y Lloro”, “Que Bueno Baila Usted”, “Yerberero Moderno”, “Bamboleo” e “Quimbara”, e seu legado continua sendo celebrado pelo mundo todo.

34 **"Quimbara" – Celia Cruz & The Fania All Stars**

https://www.youtube.com/watch?v=AXN-_aslaYs

35 **“Azucar Negra” – Celia Cruz**

<https://www.youtube.com/watch?v=USfY9pVsaOw>

36 **“Bamboleo” – Celia Cruz**

<https://www.youtube.com/watch?v=3IFTQLAG9nY>

37 **“Ud Abusó” - Celia Cruz y Willie Colón (Antônio Carlos y Jocáfi)**

<https://www.youtube.com/watch?v=CodJmxX4YD8>

38 **“Que Bueno Baila Usted” Celia Cruz, Tito Puente y Pete "Conde" Rodriguez**

<https://www.youtube.com/watch?v=p8ghW2hhEr4>

39 **La Sonora Matancera con Celia Cruz El Yerberito Moderno**

<https://www.youtube.com/watch?v=zXRcP3yIG64>

Beny Moré

Nascido no dia 24 de agosto de 1919 na província de Cienfuegos, em Cuba, Beny Moré foi um grande músico. Cantor e compositor de talento, ele é considerado por muitos como um dos maiores artistas da música cubana de todos os tempos.

Reconhecido como “El Sonero Mayor” ou “El Bárbaro del Ritmo”, Moré se destacava pela versatilidade de suas interpretações, sempre carregadas de muita emoção> Seu repertório inclui uma variedade de gêneros afro-cubanos como o bolero, o son montuno, o mambo e a guaracha.

Beny Moré foi um artista influente e renomado, não apenas dentro da ilha de Cuba, mas internacionalmente. Algumas das composições com as quais ele fez sucesso encontram-se “Guantanamera”, “Como Fue”, “Manzanillo”, “Anabacoa”, “Chan Chan”, “Solamente Una Vez”, “Cienfuegos”, “Cienfuegos”, entre muitas outras.

Moré faleceu no dia 19 de fevereiro de 1963 em decorrência de uma cirrose hepática, mas sua obra continua sendo apreciada por uma legião de admiradores ao redor do mundo

40 **“Como Fue” – Beny More**

<https://www.youtube.com/watch?v=Ojytcx7cabQ>

41 **“Cienfuegos” – Beny More**

<https://www.youtube.com/watch?v=XEYWHh5drSY>

42 **“Manzanillo” – Beny More**

<https://www.youtube.com/watch?v=bFdL2Tweba0>

43 **“Anabacoa” – Beny More**

<https://www.youtube.com/watch?v=sYU10yljnuM>

44 **“Solamente una Vez” – Beny More**
https://www.youtube.com/watch?v=1iOFyo_DIN4

45 **“La Guantanamera” – Benny Moré y Joseito Fernández**
<https://www.youtube.com/watch?v=Pu6FNSKQY5c>
 Ignacio Piñeiro

Reonhecido como um dos compositores cubanos mais importantes do século XX, Ignacio Piñeiro nasceu em 1888, em Santiago de las Vegas, Cuba, e faleceu em Havana, em 1969.

Considerado como sendo um dos mais importantes representantes do gênero afro-cubano son, Piñeiro foi um grande expoente da música rítmica cubana, e um dos criadores do “Septeto Nacional”, formação que ajudou a popularizar esse importante gênero, e a expandir toda a música tradicional cubana.

Piñeiro é o autor de inúmeras composições célebres dentro do repertório da música cubana.

46 **“Suavecito” – Septeto Nacional De Ignacio Piñeiro 1978**
<https://www.youtube.com/watch?v=b91-bSivVb0>

47 **“Échale Salsita” – Ignacio Piñeiro**
<https://www.youtube.com/watch?v=uWKPQTLfqRY>

48 **“Esas No Son Cubanas” – Septeto Nacional De Ignacio Piñeiro**
<https://www.youtube.com/watch?v=BU5r9WmWyHE>

49 **“Mentira Salomé” – Septeto Nacional De Ignacio Piñeiro**
https://www.youtube.com/watch?v=a__PQohTaTI

50 **“Son De La Loma” – Septeto Nacional De Ignacio Piñeiro**
<https://www.youtube.com/watch?v=CIEohuvYrY4>

Arsênio Rodrigues

As letras das músicas de Arsênio Rodrigues eram todas cheias de duplo sentido e bom humor. Grande intérprete do instrumento cubano ‘três’, Arsênio desempenhou um importante papel no surgimento e desenvolvimento do gênero son montuno. A formação de suas orquestras contava com muitos trompetes, fator importante e que definiu a sonoridade do que posteriormente veio a se transformar nas bandas de salsa da atualidade.

51 **Rumba Guajira – Arsênio Rodriguez**
<https://www.youtube.com/watch?v=6BkSojS2OcA>

52 **Dile a Catalina – Arsênio Rodriguez**
<https://www.youtube.com/watch?v=4rioDbI959Q>

53 **Fuego en el 23 – Arsênio Rodriguez**
<https://www.youtube.com/watch?v=pQid8B53QO8>

Cachao

Sendo considerado um dos músicos cubanos mais importantes do século XX, Israel López Valdés – ou simplesmente “Cachao”, como era conhecido – nasceu em Havana no dia 14 de setembro de 1918, e faleceu no dia 22 de março de 2008, em Miami, Estados Unidos.

Cachao tocava contrabaixo acústico e iniciou sua carreira de instrumentista na Orquestra Filarmônica de Havana aos nove anos de idade. Posteriormente ele passou a integrar – também como contra-baixista – a orquestra de Arsênio Rodriguez e, a partir do ano de 1937, o “Trio Llopis-Cachao-Armenteros”.

A partir do final da década de trinta, Cachao começou a fazer experiências com o mambo, um estilo derivado do gênero musical cubano conhecido como danzón. Ele compôs o primeiro mambo para a orquestra de Antônio Arcaño em 1938, obra que levava o mesmo nome que o estilo: “Mambo”. Cachao acabou se tornando um dos mais importantes personagens da música de Cuba do século XX, e um dos principais criadores do gênero mambo.

Cachao gravou vários álbuns, recebeu um Grammy Latino em 2003 – além de inúmeros outros prêmios ao longo de sua carreira – tendo trabalhado com músicos importantes como Dizzy Gillespie, Tito Puente e Chano Pozo.

O legado musical deixado por Cachao continua sendo respeitado e cortejado por uma legião de fãs ao redor do mundo.

54 **"Ahora Si" – Cachao**
<https://www.youtube.com/watch?v=ameDnF54Du0>

55 **“Mambo” – Cachao**
<https://www.youtube.com/watch?v=mHWzfbBxuZA>

56 **“Lágrimas Negras” – Bebo Valdés & Cachao**
<https://www.youtube.com/watch?v=Ok3TnokpvSY>

57 **El Alcalde - Israel Lopez "Cachao"**
<https://www.youtube.com/watch?v=PUcTRBkEM7M>

Cal Tjader

58 **"Sabor" – Cal Tjader**
<https://www.youtube.com/watch?v=3R8YZnJO9LI>

59 **"Aleluya" – Cal Tjader**
https://www.youtube.com/watch?v=ZX9YIs_kdtY

60 **Tumbao – Cal Tjader**
<https://www.youtube.com/watch?v=Aai1XjQm0Ps>

61 **"Dizzy Gillespie and Cal Tjader Live – Cal Tjader**
<https://www.youtube.com/watch?v=rSV2jzYFQx4>

62 **"Morning" – Cal Tjader (Clare Fisher)**
<https://www.youtube.com/watch?v=4Ck1oVP0K9Y>

63 **"Amazonas" – Cal Tjader (salsa brasileira)**
https://www.youtube.com/watch?v=OqCjsn_xniE

Tito Puente

64 **"Stela By Starlight" (bolero) e "Maria Cervantes" – Tito Puente**
<https://www.youtube.com/watch?v=hiq5KzIsAww>

65 **"New Arrival" – Tito Puente**
<https://www.youtube.com/watch?v=qiPZ1sEZCW8>

66 **"El Mambo Diablo" (1963) – Tito Puente**
<https://www.youtube.com/watch?v=6XAUlviWEsE>

67 **"Maria Cervantes" – Charlie Palmiery con Tito Puente**
<https://www.youtube.com/watch?v=SWW3sLKs7f8>

Papo Lucca

68 – **"Papo Lucca y la Sonora Poncena"**
<https://www.youtube.com/watch?v=Kb8uugFcLms>

69 – **"Piano Solos Compilation" – Papo Lucca**
<https://www.youtube.com/watch?v=v9B9VUBXZZg>

70 – **"Duelo de piano". Richie Ray vs Papo Lucca Z93**
<https://www.youtube.com/watch?v=l2TobT-wa3Y>

Hilton Ruiz

71 – "1994" Hilton Ruiz

https://www.youtube.com/watch?v=0_S6nKHTOPk

72 – “Una Más” – Hilton Ruiz

https://www.youtube.com/watch?v=rApR70kme08&list=PLFq91tPCEtTzSeQIKnQIOV_VxVaMg3mYt

73 - Hilton Ruiz - Mambo for Vibes

<https://www.youtube.com/watch?v=Stnlyj2Ga4M>

74 – “Oye Como Va” – Hilton Ruiz e Michel Camilo

<https://www.youtube.com/watch?v=KVVS0gAjUhQ>

Eddie Palmieri

75 – “La Libertad/Comparsa” – Eddie Palmieri

https://www.youtube.com/watch?v=3lzoQf_B5Pc

76 – Eddie y Charlie Palmieri-Vamonos Pa'l Monte

<https://www.youtube.com/watch?v=9gBd4gRty1Y>

77 – Eddie Palmieri - Tu Tu Ta Ta - 8/10/2003 - Newport Jazz Festival

https://www.youtube.com/watch?v=Jreit95rJ_Q

Fania All Stars

78 – “Mi Gente” – Fania All Stars

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

79 – “Yo Soy La Salsa” – Fania All Stars

<https://www.youtube.com/watch?v=BtiNslLXB4E>

80 – “Quítate Tú” – Fania All-Stars

https://www.youtube.com/watch?v=_cvE25yYtfo

Oscar de Leon

81 – “Lloraras” – Oscar de Leon

<https://www.youtube.com/watch?v=Y9xD2rd2ukl>

82 – Oscar D' Leon - Que bueno baila usted

<https://www.youtube.com/watch?v=xl5qfezw2TA>

83 – “Mi Bajo Y Yo” – Oscar de Leon

<https://www.youtube.com/watch?v=Ug1-Bn-O0F0>

84 – “Sonero” – Oscar D'León

<https://www.youtube.com/watch?v=BiKR5bVhx8k>

Grupo Niche

85 – **“Una Aventura” – Grupo Niche**

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

86 – **“Algo Que Se Quede” – Grupo Niche**

https://www.youtube.com/watch?v=khB6DUHPr4o&list=RDEM27bgHLaE3stDzPWK2caJWQ&start_radio=1

87 – **Grupo Niche - La Magia de Tus Besos**

<https://www.youtube.com/watch?v=db9O7lthBT0>

Orquesta de La Luz88 – **“Salsa Caliente de Japón” – Orquesta de La Luz.**

<https://www.youtube.com/watch?v=vL2dT-g-2J0>

89 – **“El Cumbanchero” – Orquesta de la Luz “El Cumbanchero”**

<https://www.youtube.com/watch?v=K07DEhUaFiM>

90 – **Orquesta de la Luz, Oscar de León y Tito Puente**

<https://www.youtube.com/watch?v=qD5XTJDil1U>

91 – **Descarga de La Luz - Orquesta de La Luz**

https://www.youtube.com/watch?v=_cKHdGfFMJ8

Willie Colón92 – **“Oh Qué Será? (Chico Buarque) – Willie Colón**

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

93 – **“Gitana” – Willie Colon**

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

94 – **“Idilio” – Willie Colon”**

<https://www.youtube.com/watch?v=C1cDWHxR-ao>

Rubén Blades95 – **“Pedro Navaja” – Ruben Blades**

<https://www.youtube.com/watch?v=0hcoNyka13k>

96 – **“Caminando” – Ruben Blades**

<https://www.youtube.com/watch?v=Q4rHle2z7-0>

97 – **“Amor Y Control” - Rubén Blades**

<https://www.youtube.com/watch?v=22sg9Kw45ZU>

Bandas de São Paulo98 **“Caribe Ei” – Sossega Leão - [1984]**

https://www.youtube.com/watch?v=SgGd28_oL8w

- 99 **“Tequila” – Banda Sossega Leão**
<https://www.youtube.com/watch?v=XSUSplA7IjE>
- 100 **“Ran Kan Kan” e “Catalina” – Guga Stroeter & Orquestra Heartbreakers**
<https://www.youtube.com/watch?v=nsAH4IXpJQ8>
- 101 **“Os brasileiros do Mambo” – Guga Stroeter e Orquestra Heartbreakers**
https://www.youtube.com/watch?v=DeVq_B2vnbo
- 102 **Pedro La Colina e banda cañaveral Plays lola's Mambo**
<https://www.youtube.com/watch?v=nFmv7HCHfpE&t=3s>
- 103 **Pedro La Colina – “Oceano” (Djavan / Salsa brasileira)**
<https://www.youtube.com/watch?v=vUxy4zRY0HY>
- 104 **“Descarga Brasileira” – Banda Havana Brasil (2004)**
<https://www.youtube.com/watch?v=fiOexxwIBRI>
- 105 **“Que Pena” – (Jorge Benjor / Salsa brasileira) Banda Havana Brasil**
<https://www.youtube.com/watch?v=h989ipNfKE0>

Banda Batanga

- 106 **“Batanga Son” – Batanga & Cia**
https://www.youtube.com/watch?v=c9eVn8q_YBE
- 107 **“Batanga Cia” no Festival Ilha Arriba**
<https://www.youtube.com/watch?v=ah1GsMchD3I>
- 108 **“Cha Onda / Canto das Três Raças” - Batanga(P. C. Pinheiro)**
<https://www.youtube.com/watch?v=rVID5oFYP4g>
- 109 **“Quimbara” – Banda Quimbara (Célia Cruz)**
<https://www.youtube.com/watch?v=7DN90BYfoLs>
- 110 **“El Cuarto de Tula” – Quimbará na Casa de Francisca**
<https://www.youtube.com/watch?v=yWrpPBunSkY>
- 111 **Timba Havana**
<https://www.youtube.com/watch?v=CMRWoiqTPxo>
- 112 **“La Caravana Orquestra” – Al Janiah 21.11.18**
<https://www.youtube.com/watch?v=t0JBI42AhfY>
- 113 **“Vem Pa’ Cá”, “La Noche”, “Que Será” – Edwin Pitre & Son Caribe**
<https://www.youtube.com/watch?v=kVpVue6MMNw>
- 114 **“La Bilirrubina” – Edwin Pitre & Son Caribe**
<https://www.youtube.com/watch?v=O4cpQIICD68>

115 – **“Vem Pa’ Cá” – Edwin Pitre (vídeo realizado durante a pandemia)**
<https://www.youtube.com/watch?v=DkoE90bDO98>

Fábio Torres

116 – **“Venezuelana” – Fabio Torres/ Trio Corrente**
<https://www.youtube.com/watch?v=edFiSwoUV3c>

Edsel Gomez

117 – **“Picadillo – Edsel Gomez”**
<https://www.youtube.com/watch?v=hEAOE2EX7iU>

118 – **“Bala com Bala – Edsel Gomez”**
<https://www.youtube.com/watch?v=nNrdLcucEis>

119 – **“New York 2024 – Edsel Gomez Group”**
<https://www.youtube.com/watch?v=doEiWM6wVfY>

Pepe Cisneros

120 – **“Havana6463” – Pepe Cisneros Cuba 07**
<https://www.youtube.com/watch?v=wK31MnMqbTs>

121 – **Pepe Cisneros Trio**
<https://www.youtube.com/watch?v=5hjCfpZ4U8c>

122 – **“Afro Cuban Latin Jazz” – Pepe Cisneros Cuba 07**
<https://www.youtube.com/watch?v=s5uCqEupsTE>

Giba Estebez

123 – **Giba Estebez Trio & Hector Costita & Paulo Danay**
<https://www.youtube.com/watch?v=38W4TwayEPM>

124 – **“TP Especial – Giba Estebez e Solo Ronaldo Isaac”**
<https://www.youtube.com/watch?v=onkxjTFjrXE>

125 – **“Das Américas” – Debora Gurgel & Septeto S/A**
<https://www.youtube.com/watch?v=ELXziZGebUw>

126 – **“Influência do Jazz – Daniel Grajew (Carlos Lyra)**
<https://www.youtube.com/watch?v=t7Dt3hPhTVE>

127 – **“Noite Latina” – Christianne Neves**
<https://www.youtube.com/watch?v=mXpSbv76L9s>

André Juarez

128 – **“Expresso 2222 – André Juarez Quarteto”**
<https://www.youtube.com/watch?v=52EFLDWnxB4>

129 – **“Spain” (Chick Corea) – André Juarez Quarteto”**

<https://www.youtube.com/watch?v=61HUWRYLKzY>

130 – **“Melodia” (Abe Laboriel) – André Juarez & Le Petit Comité**

<https://www.youtube.com/watch?v=5lcWiEFKpRA>

131 – **“And Sammy walked in (Michel Camilo) / André Juarez”**

<https://www.youtube.com/watch?v=hrTTcRIK6M0>

132 – **André Juarez | Disparada**

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

ANEXO 10 - ARTIGO - As marimbas africanas na América

I ENCONTRO DE DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES LATINO-AMERICANOS

PROLAM/USP – 100 anos de Edgar Morin

ARTIGO - *As marimbas africanas na América*

André Juarez
(GRUPETNO UFPR)
ajquarteto@hotmail.com

Edwin Pitre-Vásquez
(GRUPETNO UFPR)
edwinpitre@gmail.com

Resumo: Em pleno século XXI, é possível afirmar que a marimba e demais teclados percussivos já façam parte do quadro organológico da música de praticamente todos os países latino-americanos (BRENNER, 2007). Existem dois tipos de marimbas que se acredita terem sua origem no Continente Africano: a marimba de chonta, encontrada na costa do Oceano Pacífico ao sul da Colômbia e no Equador, e a marimba tipo xilofone, encontrada por toda a América Central (GUTIERREZ, 2015). É relevante mencionar que na África e nas Américas existe toda uma simbologia em relação à utilização do instrumento, bem como finalidades distintas em cada um dos lugares específicos (LIMA, 2018). O presente estudo faz o seguinte questionamento: a música de marimba africana influenciou de alguma forma as culturas em que o instrumento veio a se estabelecer ao longo de décadas de sincretismo cultural? O objetivo da pesquisa é reconhecer elementos da cultura africana em regiões nas quais a marimba seja utilizada no continente americano, por meio de levantamento de referências bibliográficas, sonoras, e materiais que nos subsidiem a partir de conceitos como ordem/desordem e sistema complexo (MORIN, 1977), e que nos permitam fazer uma análise contextual e da refletividade (MUKUNA, 2008) da ação do instrumento nas regiões pesquisadas.

Palavras-chave: marimba, balafon, timbila, diáspora negra, etnomusicologia dialógica.

African marimbas in America

Abstract: In the 21st century, it is possible to affirm that the marimba and other percussive keyboards are already part of the organological framework of music in practically all Latin American countries (BRENNER, 2007). There are two types of marimbas believed to have their origins in the African continent: the chonta marimba, found on the Pacific Ocean coast of Colombia and Ecuador, and the xylophone-type marimba, found throughout Central America (GUTIERREZ, 2015). It is worth mentioning that in Africa and the Americas there is a whole symbology regarding the use of the instrument, as well as distinct purposes in each of the specific places (LIMA, 2018). The present study asks the following question: has African marimba music somehow influenced the cultures in which the instrument came to be established through decades of cultural syncretism? The objective of the research is to recognize elements of African culture in regions where the marimba is used in the American continent, through a survey of bibliographical references, sound, and materials that can help us with concepts such as order/disorder and complex system (MORIN, 1977), and that we should carry out a contextual and reflective analysis (MUKUNA, 2008) of the instrument's action in regions surveyed.

Keywords: marimba, balafon, timbila, black diaspora, dialogical ethnomusicology

As origens africanas

Existem dois tipos de instrumentos tradicionais africanos que, durante os séculos da diáspora negra, podem ter influenciado diretamente a fabricação de marimbas de cabaças semelhantes no continente americano, em particular na costa colombiana e equatoriana, em países da América Central, e nas ilhas do Caribe: os balafons e as timbilas (GARFIAS, 1983, p. 203).

Balafom – *Sosso-Bala*

O instrumento conhecido como *Sosso-Bala* pode ter sido o primeiro balafom na história da música africana. Em 2008 ele passou a fazer parte da Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Considerado como um instrumento sagrado pelos africanos, o *Sosso-Bala* também representa um símbolo de liberdade e união entre toda a comunidade *Mandinga* (BORDAS, 2001). As origens desse povo vêm de várias regiões da África subsaariana no Mali, Guiné, Guiné-Bissau, Libéria, Gâmbia, Costa do Marfim, Senegal, Serra Leoa, Mauritânia, Burkina Fasso e Níger. Os mandingas são descendentes do Império do Mali (1235 e 1670). Esse foi um império muito próspero, rico em ouro e pedras preciosas, e considerado não somente como um dos mais poderosos na história da humanidade, mas também o mais poderoso em toda a História Africana (NIANE, 2010).

Segundo relatos transmitidos por *griôs*¹⁴⁵ no decorrer dos séculos, esse balafom pode ter sido construído pelo próprio Sumangaru Kante, rei dos sossos, ou ter sido dado a ele por um gênio. O instrumento se assemelha a um xilofone. Mede aproximadamente um metro e meio de comprimento em que, sobre um cavalete fixo, são dispostas vinte teclas de madeira cortadas em diferentes tamanhos e afinadas individualmente. Abaixo de cada uma dessas teclas são afixadas cabaças que funcionam como verdadeiros tubos ressonadores. Afinado em cima de uma escala pentatônica¹⁴⁶, o instrumento é um idiofone diatônico percutido por um par de baquetas (HORNBOSTEL, 1914).

¹⁴⁵ Também conhecidos como *jelis*, na África Ocidental os *griôs* são responsáveis por transmitir tradições, lendas, canções e a sabedoria de seu povo. Existem basicamente dois tipos de *griôs*: os contadores de histórias e os músicos.

¹⁴⁶ Escala de 5 sons.

Em 1235, Sundiata Keita se torna o primeiro *mansa*¹⁴⁷, e fundador do Império Mali, ao derrotar o rei Sumangaru Kante na batalha de Kirina. Antes dessa batalha, o *Sosso-Bala* era tocado somente por esse seu antigo proprietário, Sumangaru Kante. Após a vitória, Sundiata Keita se apoderou do instrumento e o deixou sob o controle de Bala Fassequê, seu *griô* predileto. Ao se tornar o guardião e protetor absoluto do balafom sagrado, esse *griô* também originou o nome desta relíquia: o instrumento do povo “*sosso*”, tocado por “*Bala*” Fassequê – daí, “*Sosso-Bala*”. Essa história, conhecida através da Epopeia de Sundiata, é um dos poemas épicos que tem se mantido vivos ao longo dos séculos através dos relatos orais dos *griôs* responsáveis pelo cuidado com o instrumento, e pela manutenção da história viva e das tradições do povo *mandinga* (UNESCO, 2001). A Epopeia de Sundiata, em particular, é constituída por uma série de hinos voltados à glorificação de Sundiata Keita, o lendário “Rei Leão”, fundador e líder soberano do Império do Mali, e que esteve à sua frente governando de 1235 até 1255, ano de sua morte (NIANE, 2010). Como essa epopeia foi mantida e transmitida apenas por tradição oral, ela só era acessível a quem entendesse o idioma do *griô* responsável por contar sua história no momento, idioma esse que poderia ser oriundo de áreas da Guiné, do Mali, da Gâmbia ou do Senegal (BARON, 2010).

Atualmente, o *Sosso-Bala* original fica guardado a sete chaves em uma pequena cabana de barro, junto com outras relíquias sagradas, em uma aldeia chamada Nyagassola, região que fica localizada na fronteira entre o Mali e o norte da Guiné. Essa área é dominada pela família Dökala. Os membros dessa família são conhecidos como os *griôs* Kouyaté de Nyagassola. O ancião da família Dökala é o patriarca e líder de toda a comunidade. Conhecido como *Balatigui*, ele é o guardião absoluto do instrumento sagrado. Apenas o *Balatigui* pode tocar o *Sosso-Bala* em cerimônias significativas como enterros e a celebração do Ano Novo Muçulmano. O *Balatigui* também é responsável pela educação musical, e pelo ensino da técnica do balafom e das tradições *mandingas* para crianças a partir de sete anos de idade (BORDAS, 2001).

De acordo com relato oral do pesquisador Luiz Kinugawa, especialista em música da Guiné, *Mandén* é o nome correto dado ao império *Mandinga*, ou Mali. Segundo Kinugawa, esse império possuiu três etnias principais em sua constituição:

¹³⁸ Expressão *mandinga* utilizada para se dirigir ao governante do país.

a etnia *Malinkê*, na Guiné; a etnia '*Bambará*', no Mali, e a etnia *Djulá* em Burkina Fasso e que, na verdade, é o *Malinkê* comercial que se expandiu para várias outras regiões.

Nessas três regiões, Guiné, Mali e Burkina Fasso, o balafo é utilizado de forma muito significativa em suas músicas, cada uma com seu próprio sotaque e suas próprias tradições. Na Guiné, o balafo *malinkê*, como é conhecido, é diretamente relacionado ao *Sosso-bala* e, por isso, também chamado de balafo *malinkê-sosso*. No Mali, o balafo é conhecido como *bambará*. Em Burkina Fasso também existe o balafo *djulá*, instrumento cuja tradição se mistura com a música de outras etnias. Cada uma dessas tradições musicais apresenta as suas próprias particularidades. A instrumentação, por exemplo, geralmente não é a mesma, assim como as afinações e própria construção dos instrumentos que também apresenta variações de região para região.

Em tempos recentes a continuidade dessas tradições musicais tem sido seriamente ameaçadas. A cada dia menos estudantes se interessam pela prática do balafo e pela manutenção das histórias seculares do povo *Mandén*. Isso se deve em grande parte às precárias condições de sobrevivência em Nyagassola, da infraestrutura pobre e totalmente desfavorável, além do conseqüente êxodo rural em busca de melhores condições de vida. Apesar de toda essa situação difícil, os *griôs* Kouyaté de Nyagassola têm mantido um compromisso social de perpetuar a história e as tradições de seu povo, transmitindo toda a sua experiência de vida, o seu conhecimento, suas histórias centenárias, suas habilidades técnicas, e sua visão de mundo a futuros intérpretes do balafo e da música *mandinga* (NIANE, 2010).

Timbila/Valimba

A *timbila* é um instrumento de percussão tradicional das comunidades *chopes*, que vivem na província de Inhambane, ao sul de Moçambique. Sendo muito semelhante a um xilofone, a *timbila* é construída em variados tamanhos e formatos. O seu teclado é feito de placas de madeira, e seus tubos ressonadores de cascas de frutos silvestres. As principais diferenças entre as *timbilas* e os *balafons* consistem principalmente no tamanho e na afinação de suas teclas. Muito tradicionais na região, as orquestras de *timbilas* são formações orquestrais constituídas por grupos que variam entre cinco a trinta instrumentos de tamanhos e tessituras diferentes (UNESCO, 2005).

Diferentemente dos *balafons*, as *timbilas* são instrumentos afinados de forma muito precisa, e feitos de uma madeira chamada *mwenje*, que leva aproximadamente 50 anos para atingir a idade ideal de utilização. Essa madeira é muito resistente e ressoante e, por essa razão, é tão procurada. Em vez de cabaças, como ocorre nos balafons, os tubos ressonadores das *timbilas* são feitos de cascas de *massalas*¹⁴⁸. Essas cascas são encaixadas e coladas firmemente a cada tecla com cera de abelha. Além disso, essa casca de massala é toda lambuzada com óleo de *nkuso*, que confere um zumbido anasalado e característico do instrumento. Esse zumbido é complementado por uma membrana de couro de boi ou morcego afixada dentro da casca da fruta.

As tradicionais orquestras de *timbila* são formadas por professores e alunos de todas as idades. As atividades são sempre muito prolíficas, e novas composições são realizadas anualmente para serem executadas em casamentos e outros tipos de eventos. Os ritmos são complexos e as mãos trabalham de forma independente, sendo que a mão direita faz uma figura completamente diferente da esquerda. As apresentações duram cerca de uma hora, e existem músicas voltadas ao grupo completo, ou para um solista individual, sendo que é frequente a alternância de andamentos. Junto da música da *timbila*, também existem as danças realizadas na frente da orquestra por grupos de dois a até doze dançarinos (UNESCO, 2005).

Todas as apresentações *timbila* apresentam um *m'zeno*¹⁴⁹. Os textos desses *m'zenos* possuem um caráter sarcástico, bem-humorado, e funcionam como registros de eventos da comunidade, e questões que atingem a sociedade contemporânea.

Geralmente os melhores músicos de *timbila* são idosos. Apesar de muitos professores terem tentado transmitir seus conhecimentos a novos estudantes, chegando até a incluir meninas nas orquestras e grupos de dança, recentemente os jovens tem cada vez se afastado mais dessa tradição cultural. Outro fator que tem prejudicado a manutenção da tradição *timbila* é o abate indiscriminado de árvores, sendo que a árvore *mwenje* demora para crescer. Em 2008, a *timbila chope* foi integrada pela UNESCO, na lista representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (Idem, 2005).

¹⁴⁸ Fruta silvestre muito doce.

¹⁴⁹ Canção solene onde os músicos tocam um ritmo lento e os dançarinos apenas acompanham

Nas províncias de Manica, Sofala e Tete, em Moçambique, existe uma variante da *timbila* chamada *valimba* (ou *varimba*), originária do povo Sena, e que apresenta algumas diferenças. É um grande instrumento, tocado por até seis instrumentistas, e que tem um conceito diferente, tanto em sua afinação, quanto na forma de ser tocado: ao redor da *valimba* se forma uma grande roda comunitária de dança e canto.

O etnomusicólogo africano Kwabena Nketia faz uma extensa classificação com diversos tipos de instrumentos de teclado percussivos (xilofones) existentes em diferentes regiões do continente africano, e os separa em três grupos principais: xilofones de caixa, xilofones de teclas livres, e xilofones de ressonadores independentes, como mostra a seguinte tabela (MORENO, 2019, p.37):

Xilofones de caixa	Xilofones de tecla livre	Xilofones de ressonadores independentes
Uma série de teclas montadas em uma caixa de ressonância, como um pote, caixa, manjedoura ou panela de barro.	As teclas são colocadas sobre duas bases de tronco de bananeira e fixadas por estacas cravadas nessas bases entre as teclas	Consiste em teclas montadas em uma moldura de madeira, sob a qual são colocados ressonadores de cabaça.
1. Mbila 2. Mbila mutondo 3. Rongo 4. Rimba 5. Jebaa 6. Jegara 7. Jele 8. Jegele 9. Djegele 10. Jabo 11. Zimbila 12. Blaholé 13. Gbo 14. Gonoe 15. Oto 16. Rimba 17. Akadinda	1. Amadinda 2. Dzil 3. Elong 4. Ambira 5. Kalanba 6. Ilimba 7. Baza 8. Dimba 9. Madimba 10. Dujimba dwa 11. Jimba dwapakachi 12. Dujimba dwamukuma 13. Doso 14. Serimba 15. Zangora	1. Marimba 2. Madimba 3. Valimba 4. Kundu 5. Kpaninga 6. Kpnombo 7. Dipela 8. Mbila 9. Bukonjo 10. Silimba 11. Pon 12. Dyomoro 13. Timbila 14. Bala (executante de balafo) 15. Balangui

A diáspora africana

A palavra 'diáspora', de origem grega, significa 'dispersão'. A princípio, o termo se referia ao movimento espontâneo dos judeus pelo mundo. Atualmente aplica-se também à desagregação populacional que espalhou negros africanos por todos os continentes, por força do tráfico de escravos. É o nome que se dá ao fenômeno histórico que ocorreu em países do continente africano devido à imigração forçada, por fins escravagistas mercantis de africanos que perduraram da Idade Moderna (1453 d.C) ao final do século XIX. (LOPES, 2004, p.987).

Dois momentos principais constituem a Diáspora Africana: o primeiro ocorreu tanto pelo Oceano Atlântico quanto pelo Oceano Índico e Mar Vermelho, gerado pelo comércio de escravos, e ocasionou a dispersão mundial de povos africanos a partir do século XV, atividade escravagista que promoveu um verdadeiro genocídio. É possível que mais de 10 milhões de pessoas tenham sido escravizadas por traficantes europeus e, em sua maioria, levadas para fora da África, principalmente para as Américas. A partir do século XX ocorre o segundo período de diáspora africana com a imigração espontânea para antigas metrópoles coloniais, principalmente as europeias. O termo 'diáspora' também é utilizado para se referir aos descendentes de africanos nas Américas e na Europa, bem como tudo o que construíram fora da África, sua expansão cultural e todo o seu patrimônio epistemológico (LOPES, 2004, p.987).

É conhecido como "desafricanização" o processo pelo qual se retiram de um determinado tema ou indivíduo, os conteúdos que o identificam como de origem africana. Por sua vez, a desafricanização da Diáspora é o processo psicológico e cultural de desconstrução da identidade dos africanos e seus descendentes dispersos pelo mundo. A atividade escravagista nas Américas tinha como sua principal estratégia fazer com que os povos negros capturados esquecessem totalmente a sua condição de africanos de forma rápida e assumissem a de 'escravos' subalternos. O objetivo principal era o de que não entrassem em um estado depressivo conhecido como banzo¹⁵⁰, além de prevenir fugas e rebeliões (Idem. 2004, p.973).

O processo de desafricanização começava já na África, com conversões forçadas ao cristianismo, antes do embarque. Seguia-se a adoção compulsória do nome cristão, bem como do sobrenome do dono, o que representava, para o africano,

¹⁵⁰ Banzo é um estado psicopatológico, espécie de nostalgia com depressão profunda, quase sempre fatal, em que caíam alguns africanos escravizados nas Américas. O termo tem origem ou no quicongo mbanzu, "pensamento", "lembrança", ou no quimbundo mbonzo, "saudade", "paixão", "mágoa".

uma verdadeira e trágica amputação. A desafricanização da Diáspora era e continua sendo um processo desagregador, e que se estende também a manifestações culturais de toda ordem, por exemplo, na religiosidade e na música (Idem, 2004, p. 974).

Os ventos e correntes marítimas do Atlântico Norte e do Atlântico Sul constituem um fator primordial para se compreender a região de origem dos africanos trazidos para as Américas. Existem dois tipos de ventos e de correntes marítimas nos Atlânticos: um ao norte do equador que gira no sentido horário; o outro, ao sul, que gira no sentido anti-horário. Essas condições climáticas foram fundamentais para que os escravos levados para a América do Norte e Central fossem originários principalmente das áreas mais setentrionais da África subsaariana, enquanto que, para o Brasil, foram trazidos africanos das partes mais ao sul, principalmente de Angola. O sudeste da África e o golfo do Benim não tiveram importância significativa no tráfico negreiro que veio para o Brasil (LIMA, 2018, P.163).

O fator que realmente importa ao presente artigo é o de que o povo africano, apesar do sofrido processo de desafricanização pelo qual foi submetido ao longo dos séculos de diáspora negra, trouxe para as Américas todo o seu rico patrimônio cultural, incluindo a sua tradição musical e os seus instrumentos de percussão melódica, as marimbas africanas. Tudo leva a crer que escravos oriundos de aldeias africanas que faziam uso de balafons ou timbilas na música de seus locais de origem tenham trazido seus conceitos e suas tradições para os novos territórios no continente americano. Eles teriam readaptado a construção de seus instrumentos aos materiais e artefatos necessários encontrados nas colônias para se produzir instrumentos similares. (FIGUEROA LEMUS, 2016, p.12). Essa hipótese também é sustentada pelo pesquisador mexicano Israel Moreno, que afirma existirem fontes escritas e iconográficas de que, quando a diáspora africana teve início, já existiam instrumentos do tipo xilofone no continente africano, e que a vinda de escravos africanos para a América trouxe com eles o conhecimento da identidade de suas culturas e, conseqüentemente, a sua música e a utilização desses instrumentos que vieram a se transformar nas marimbas da América (MORENO, 2019, p.36).

O pesquisador africano Kasadi Wa Mukuna em seu texto *Sobre a Busca da Verdade na Etnomisocologia* menciona o professor de música africana Meki Nzewi, que comprovou o ponto central da teoria da refletividade, na qual “a música espelha elementos do contexto no qual foi produzida; e esses elementos também fornecem

sua análise contextual”. O objeto central no estudo da etnomusicologia é entender o porquê da música de uma certa cultura ser da maneira que é, e esse é o motivo da grande importância de uma análise contextual eficiente (MUKUNA, 2008, p.16). Tomando como paradigma conceitual o ponto de vista de Mukuna e Nzewi, o presente estudo busca fornecer subsídios que comprovem a existência concreta de elementos africanos na música das Américas, em particular na música das marimbas.

Marimbas na América

Em pleno século XXI, como já foi mencionado no resumo do artigo, é possível afirmar que a marimba e demais teclados percussivos modernos já fazem parte da música e da cultura de praticamente todos os países latino-americanos. No entanto, existem dois tipos de marimbas tradicionais na música das Américas que se acredita terem sua origem no Continente Africano: a marimba tipo xilofone e a marimba de chonta. Existe um estudo que analisa e documenta comparativamente as diferentes teorias a respeito da evolução desses tipos de marimba, separando-as em três grupos distintos: em primeiro o grupo da marimba tipo xilofone, característico da América Central, na região que vai da Costa Rica, passando pela Nicarágua, Honduras, Guatemala e chega a inúmeras regiões do centro e do sul do México, sendo Chiapas, Tabasco, Oaxaca e Veracruz as mais significativas (MORENO, 2019, p.41); em segundo, o grupo da marimba de chonta, característico da região litorânea do Oceano Pacífico, ao norte do Equador e ao sul da Colômbia; e em terceiro, o Brasil que, apesar de não ter a marimba como instrumento tradicional, conta com a congada de São Benedito, um evento folclórico que acontece em Ilha Bela, no litoral paulista de São Sebastião. (BRENNER, apud Moreno, 2000, p.41).

O México e a Guatemala são países que indiscutivelmente têm a marimba como elemento totalmente integrado à cultura de suas sociedades. Em Chiapas, por exemplo, lugar onde o instrumento é símbolo oficial da cidade, foi criada em 1917 a *Casa Museo de la Marimba Nandayapa*, local que preserva a história do instrumento, de seus intérpretes, e de seu percurso pela região. O museu localiza-se em frente ao famoso *Parque de la Marimba*, uma praça pública onde diariamente acontecem apresentações musicais gratuitas em que o instrumento é o principal protagonista, e que conta com o apoio financeiro da prefeitura da cidade. Cinco galerias, uma oficina de produção de marimbas e uma sala audiovisual fazem parte deste museu que abriga

peças e instrumentos antigos que contam sua história e evolução. A casa foi residência do lendário marimbista mexicano Zeferino Nandayapa, patriarca de uma família que já conta com várias gerações voltadas à interpretação e à preservação da música de marimba chiapaneca¹⁵¹.

Embora os dois tipos de instrumento sejam chamados de 'marimba', tanto o colombiano/equatoriano quanto o centro-americano/mexicano e o brasileiro, existem diferenças estruturais significativas entre eles, diferenças estas que chegam a fazer com que sejam classificados dentro de famílias ou grupos distintos. Na verdade, existe uma grande variedade de tipos de instrumentos conhecidos como marimbas espalhadas por todo o México, por países da América Central e da América do Sul, regiões distantes umas das outras e que desenvolveram suas tradições de forma independente. A hipótese mais provável é a de que todos esses instrumentos tenham tido uma origem africana única (FIGUEROA LEMUS, 2016, p.12).

A raiz "*imba*" possui inúmeras variações e o seu significado *bantu* é simplesmente "canto". A palavra "*marimba*" ou "*malimba*", comum na África *Bantu*, é utilizada por várias etnias africanas para se referirem aos instrumentos de teclado percussivos (*balafons*, *timbilas* e todas as suas variantes). Sejam eles idiofones, membranofones ou lamelofones (*mbiras/kalimba*), essa raiz se refere a vários tipos de instrumentos africanos (ORTIZ, apud Moreno, 1971). Algumas características aproximam os instrumentos produzidos na América de seus ancestrais africanos. Existem duas árvores bastante comuns em algumas regiões da África. Uma delas tem no nome a raiz "*imba*"; da mesma forma, a outra espécie, muito usada na construção de tambores, tem no nome a raiz "*dimba*". Existe também um estudo morfológico e etnomusicológico que compara a semelhança entre os teclados percussivos da África com os da América. As palavras "*Silimba*", "*ilimba*", "*rimba*", "*mbila*", "*timbila*" e "*zimbila*" fazem referência aos idiofones melódicos africanos tradicionais e apresentam uma grande variedade de instrumentos conhecidos nas culturas ocidentais como balafons, os ancestrais das marimbas da América (RODRIGUEZ, apud Moreno, 2006).

A marimba se tornou um instrumento tão fortemente incorporado à cultura, às tradições musicais e à própria vida dos povos sul-mexicanos, centro-americanos, caribenhos, além de colombianos e equatorianos que, em algumas dessas regiões,

¹⁵¹ Informações obtidas em pesquisa de campo, 2017.

seus habitantes chegam a duvidar da possibilidade de que em algum momento esses instrumentos não tenham feito parte de sua história. Muitas destas sociedades chegam a acreditar firmemente que a hipótese de que suas marimbas tenham tido sua origem no continente africano é completamente absurda (GARFIAS, 1983, p.203).

Muito material tem sido escrito sobre a procedência e a origem da marimba, tanto no México como na Guatemala. Por causa da importância do instrumento nessas regiões, muitos pesquisadores têm se esforçado por encontrar essa origem na civilização Maia, ou em alguma outra cultura originária da América. O pesquisador Marcial Armas Lara, por exemplo, possui um estudo aprofundado sobre o assunto onde faz essa proposição de que as marimbas das Américas tenham suas origens na civilização Maia. Atualmente existem muito poucos depoimentos e informações a esse respeito, e o que existe é ambíguo e às vezes enganoso. A menos que alguma evidência contundente seja encontrada, essa teoria é extremamente remota, apesar de apresentar algum fundamento histórico (MORENO, 2019, p.41).

As marimbas de países latino-americanos têm aspectos muito diferentes entre si, embora alguns sejam bastante similares a seus ancestrais africanos. Na Nicarágua, por exemplo, local onde a marimba é instrumento nacional, existe a marimba de arco, presente principalmente nas cidades de Masaya e Diriamba. Esses instrumentos nicaraguenses têm uma tessitura bem menor que a dos instrumentos encontrados no México e na Guatemala. Já em Honduras e na Costa Rica encontram-se marimbas mais modernas, com influência de instrumentos guatemaltecos (MORENO, 2019, p.58).

Na Guatemala, a marimba é o símbolo nacional desde 1999 e recentemente recebeu da Organização dos Estados Americanos (OEA) o reconhecimento oficial de entidade como herança Centro Cultural das Américas em 12 de fevereiro de 2015. Um importante trabalho que trata da origem das marimbas do continente americano é "*The Marimbas of Guatemala*", da marimbista e etnomusicóloga norte-americana Vida Chenoweth. No quinto capítulo deste seu livro, "*The History and Development of the Marimba*", a pesquisadora levanta diferentes possibilidades para a origem da marimba guatemalteca e, depois de muitas discussões e reflexões a respeito do assunto, chega à conclusão de que realmente a hipótese mais plausível para a questão é a de que esses instrumentos tenham sua origem na música ancestral produzida no continente africano. (CHENOWETH, 1964).

Além do trabalho de Vida Chenoweth, Israel Moreno também cita como obras confiáveis a respeito do desenvolvimento da marimba nas Américas os trabalhos de David Vela “*La Marimba*” (1953); Castañeda Paganini – “*La marimba, su origen y evolución*” (1951); Lester Godínez, “*La marimba guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativa. Un estudio histórico, organológico y cultural*” (2002) e “*La marimba. Arte, cultura y fantasía en madera*” (2014); e os trabalhos de Helmut Brenner “*Die marimba in Guatemala*” (1998); “*Música rancheira*” (1996); “*Creaciones musicales de la marimba*” (2000); “*Marimbas in Lateinamerika*” (2007) e “*Voces de la sierra. Marimbas sencillas en Chiapas*” (2014). Todos esses estudos concluem que a marimba veio para a América com o tráfico de escravos africanos. (MORENO, 2019, p.49).

No Brasil, existe um instrumento de construção muito similar ao das *timbilas* e *valimbas* de Moçambique, conhecido como marimba de Ilha Bela, e que é utilizado tradicionalmente na congada de São Benedito, que acontece no litoral paulista, em São Sebastião. A similaridade na fabricação desses instrumentos levanta a hipótese de que realmente exista um parentesco de ancestralidade entre as marimbas brasileiras e as africanas. Essa similaridade pode ser constatada no documentário “São Paulo Corpo e Alma Revelando São Paulo”, produzido pelos pesquisadores Alberto Ikeda e Paulo Dias, em que a filmagem da festa da São Benedito deixa clara a importância da sonoridade da marimba na estrutura do evento (IKEDA, DIAS, 2002).

Na região do Oceano Pacífico sul da Colômbia¹⁵² e do norte do Equador existe a marimba de chonta, instrumento tradicional de origem africana, e que sofreu inúmeras transformações. A marimba de chonta é fabricada de palma de chonta, que são árvores que só existem nessa região. O instrumento possui de 18 a 24 teclas de “Chonta” (*Guilielma gasipaes*) ou de “Chontaduro” (*Homiria procera*). Os tubos ressonadores são feitos de bambu (*Bambusa americana*) e o instrumento é percutido por baquetas de madeira com bolas de borracha nas pontas. Geralmente essa marimba é tocada por dois executantes, um que fica na parte aguda e que faz um movimento mais agitado chamado *tiple ou revuelta*, e outro na parte grave do instrumento que faz o ritmo base do acorde, em um movimento chamado *bordón* (GUTIERREZ, 2015, p.10).

¹⁵² Além do litoral do Equador, a região colombiana onde a marimba de chonta se faz presente inclui os estados Nariño, Cauca e Valle de Cauca.

Existe um estudo que aponta importantes correspondências de estrutura na qual padrões de afinação das marimbas de chonta possuem uma similaridade com os padrões de afinação de balanons africanos (MIÑANA, 2009). Por possuírem esse aspecto artesanal, marimbas de chonta não apresentam características idênticas entre si: não existe um instrumento exatamente igual a outro. Cada músico constrói seu próprio instrumento a partir de seus próprios interesses e objetivos. Geralmente uma marimba era interpretada por dois músicos, um em frente do outro; um *bordonero*, que fazia as linhas do *bordon*, e um *tiplero*, as linhas do *tiplé*. Atualmente a marimba é tocada apenas por um músico, que faz tanto os *bordones* e os *tiples*. (BURBANO, 2013, p.80). A afinação da marimba de chonta permanece sendo tema de pesquisas. Para o pesquisador Carlos Miñana, a afinação das marimbas de chonta não corresponde à afinação das marimbas ocidentais tradicionais. Existe uma tendência para a escala iso-heptatônica¹⁵³. Atualmente são feitas marimbas cromáticas para que possam ser utilizados ao lado de instrumentos tradicionais (baixo, guitarra, piano, etc.).

Um fator muito importante na construção das marimbas de chonta é a ligação dos músicos construtores e o seu entorno geográfico. Essa é considerada a região de todo o continente Americano em que mais chove, e isso influencia diretamente na proliferação dos coqueiros de chonta, sendo esta a única região onde eles florescem. Além da madeira chonta e todos os materiais para a construção da marimba, quase em sua totalidade fornecidos pela floresta do Pacífico, os músicos acreditam que os instrumentos refletem os sons da floresta. (BURBANO, 2013, p.80,81).

Contando com uma população de quase 1,3 milhões de habitantes, a região onde acontece a música em que utiliza a marimba de chonta conta com noventa por cento de comunidades negras, e dez por cento de indígenas. A área é tida como “a periferia da periferia” e foi mantida por muito tempo em uma situação de “marginalidade física e econômica em relação ao resto do país”. A separação cultural existente em toda essa região tem dois motivos principais. Em primeiro, uma cadeia de montanhas que separa os dois territórios. Em segundo lugar – e como razão principal – essa era a área em que acontecia o tráfico de escravos do século XVII até a metade do séc. XIX (1851, abolição da escravatura) (GUTIERREZ, 2015, p.4).

¹⁵³ Escala dividida em sete tons separados por intervalos iguais.

A marimba nessa área era tida como um símbolo da música negra. A separação de classes sociais entre a elite descendente de espanhóis, e a população negra e ameríndia gerou uma “caça as bruxas”, sendo que a marimba foi exatamente um dos principais alvos dessa violência. Uma prática que se tornou comum na época descreve sacerdotes que apareciam de surpresa para averiguar se existiam marimbas na casa. Quando encontrados, os instrumentos eram confiscados, queimados e jogados nos rios. O Padre Manuel Maria Mira era conhecido como um exterminador de marimbas.

Ao lado de muitos outros ritmos de matizes africanas existentes na região, o *Currulao*, que são danças ao ritmo de marimba da qual participam homens e mulheres, também conhecido como *Bambuco Viejo*, é um ritmo em que a marimba exerce um papel fundamental. A música negra tradicional do Pacífico sul colombiano conta com vozes femininas que também tocam *guazá* (espécie de ganzá), um tambor que faz a marcação principal (*bombo*), dois tambores menores (*cununo macho* e *cununo fêmea*), além da marimba, que possui um papel fundamental (GUTIERREZ, 2015, p.4).

No Equador, a maior população afrodescendente do país se concentra na província de Esmeraldas. E é esse fato circunstancial que batiza o instrumento típico da região: marimba *esmeraldenha*. É nessa região que acontecem as manifestações culturais mais significativas do país relacionadas à gastronomia, dança, música e rituais religiosos. Na província de Esmeralda o termo marimba, na verdade, identifica não somente o instrumento, mas também a dança e a própria música da região. De acordo com a pesquisadora equatoriana Emília Desiré, o intérprete de marimba tradicional Remberto Escobar diz que, “A música e a dança se conjugam na marimba que designa não somente ‘o instrumento’, mas também a festa típica *esmeraldenha*.” (ESCOBAR, 1997, apud DESIRÉ, 2015).

Complexidade/ordem/desordem

O presente artigo toma de empréstimo os conceitos de sistema complexo, ordem e desordem apresentados pelo antropólogo Edgar Morin como paradigmas para o desenvolvimento das idéias apresentadas. Morin diz que “A noção de sistema foi sempre uma noção-apoio para designar todo o conjunto de relações entre constituintes formando um todo” (MORIN, 2005, p.258). Morin também menciona Pascal, que dizia ser impossível “conhecer as partes sem conhecer o todo, como

conhecer o todo sem conhecer particularmente as partes” (Idem, 2005, p.259). No caso desta pesquisa, o “todo” se refere a três partes específicas de trabalho. Em primeiro lugar, as marimbas africanas, suas origens, seus significados sociais, seus mitos, suas histórias e tradições. Em segundo, a diáspora Africana e a forma como todo o conhecimento sobre esses instrumentos foi trazido para as Américas, de que região da África partiram, e em qual parte do continente Americano aportaram. Em terceiro lugar, o artigo apresenta os principais territórios nas Américas onde as marimbas africanas se estabeleceram, onde se desenvolveram e, principalmente, onde se tornaram elementos fundamentais da cultura e da vida do lugar.

O artigo também se apóia na ideia de ordem/desordem em que Morin diz que o caos é o original, e que tudo o que é original participa de uma indistinção, de um antagonismo, de uma contradição, de uma concórdia/discórdia onde não é possível dissociar o que está em harmonia e o que está em desacordo. Deste caos surge a ordem e a organização, mas sempre com a co-presença complementar/antagônica da desordem (MORIN, 1977, P.60). A partir desse conceito, o artigo procurou desenvolver uma metodologia de pesquisa capaz de criar uma linha de raciocínio lógico e didático sobre o tema, diluir contradições, bem como organizar a impressionante quantidade de material e o volume de informações existente sobre as três etapas desse sistema complexo – origem africana/diáspora negra/disseminação do instrumento nas Américas.

Bibliografia -

AMR, *A Timbila Chopi de Moçambique*, UNESCO, 2005.

BARON, Renée M. *Sundiata: The Epic of Old Mali*. In: Alexander, Leslie M.; Rucker, Walter C. *Encyclopedia of African American History*. Santa Bárbara, Califórnia; Denver, Colorado; Oxônia, Inglaterra: ABC-CLIO, 2010.

BRENNER, Helmut, *Candidature file for the proclamation of. Creaciones musicales de la marimba (Musical Creations of the Marimba) as Masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity*, submitted by the member states: Belize, Brazil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, Mexico, Nicaragua, prepared by Helmut Brenner, Paris, UNESCO Mission Report, Obligation

BRENNER, Helmut: *Marimbas in Lateinamerika. Historische Fakten und Status quo der Marimbatraditionen in Mexiko, Guatemala, Belize, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Kolumbien, Ecuador und Brasilien* (=Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 43), Hildesheim–Zürich–New York: Georg Olms Verlag, 2007.

BORDAS, Philippe, *El espacio cultural del sosso-bala*, UNESCO, 2001.

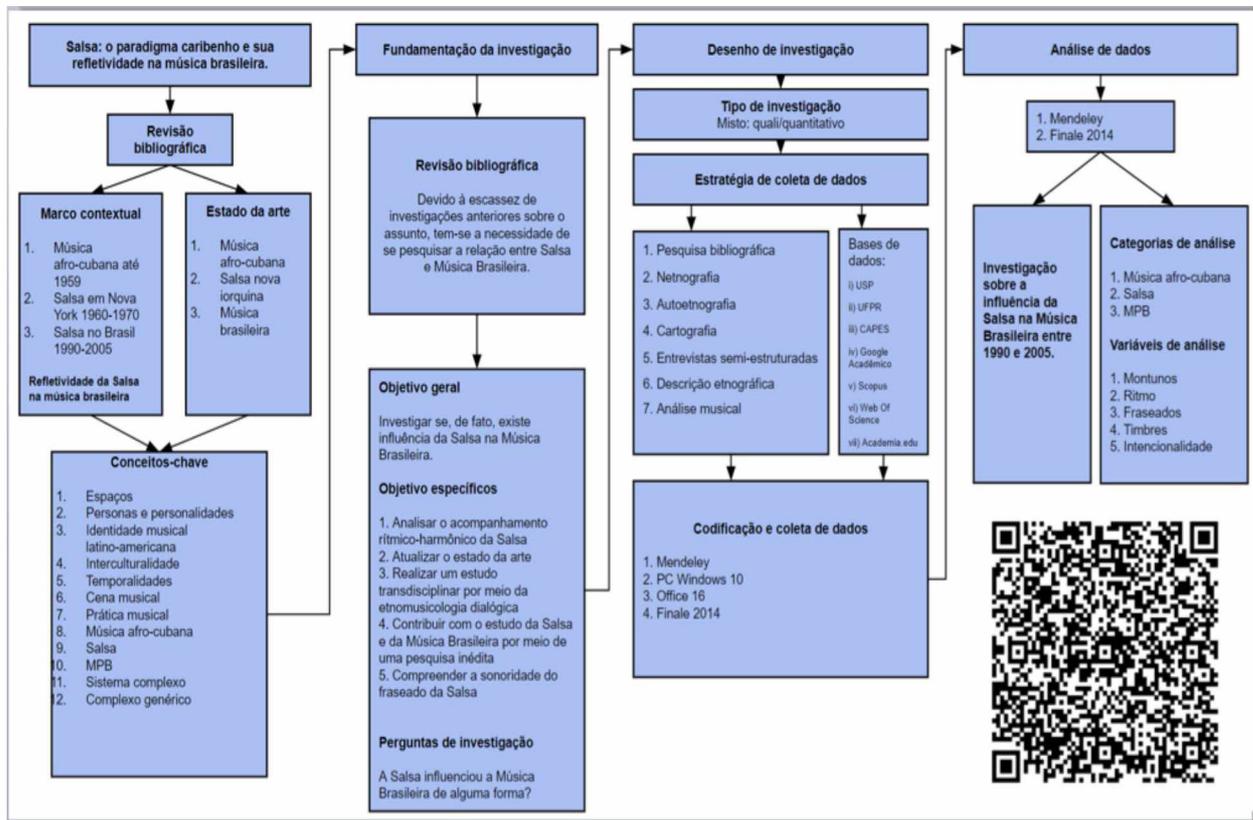
CASTAÑEDA Paganini, Jorge, *La marimba, su origen y evolución*, en *El Imparcial*, núm. 30, Guatemala, 1951, pp. 27-29.

GARFIAS Robert *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* Vol. 4, No. 2 Published By: University of Texas Press (Autumn - Winter, 1983), pp. 203-228

GODÍNEZ, Lester, *La marimba guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativa. Un estudio histórico, organológico y cultural*, Guatemala, FCE (Ensayo Centroamericana- nista), 2002.

- GODÍNEZ, Lester, *La marimba. Arte, cultura y fantasía en madera*, Guatemala, B. Industrial, 2012. p.358
- GUTIERREZ, Carlos Andrés. *Marimba de chonta: um instrument de matriz Africana*. São Paulo, páginas (22), obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.
- HOOD, Mantle - *O Desafio da Bi-musicalidade*. In *Ethnomusicology*, NY:Society for Ethnomusicology, v.4, p.55-59,1960.
- HORNBOSTEL, Erich von; SACHS, Curt; *Sistema de Instrumentos Musicais*, 1914.
- IKEDA, Alberto, e DIAS, Paulo. – *Documentário Revelando São Paulo*, 21 min, 2002.
- LAPLANTINE, François. *A Descrição Etnográfica*, São Paulo: Terceira Margem, 2004.
- LIMA, Mônica. *A diáspora africana: as influências culturais da África no Brasil e no mundo em História de África e Relações com o Brasil*, Brasília: Coleção Eventos, (2018).
- LOPES, Nei Lopez; Macedo, José Rivair (2017). *Kurukan Fuga; Carta do Mandinga. Dicionário de História da África: Séculos VII a XVI. Belo Horizonte: Autêntica*
- LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana – Selo Negro Edições* 2004.
- MIÑANA Blasco, Carlos. *Afinación de las Marimbas en la Costa Pacífica Colombiana: Un ejemplo de la memoria intervállica africana en Colombia*, En OCHOA, Juan Sebastian; SANTAMARIA D, 2009.
- FIGUEROA LEMUS, Ifraín. *La Marimba Mesoamericana* Guatemala, Piedra Santa, 2016.
- MORENO, Israel. *La Marimba em Chiapas* Chiapas, México: CONECULTA. Dirección de Publicaciones: UNICACH, 2019.
- MORIN, Edgar. *Ciência com Consciência - Bertrand Brasil*, Edição 82, 2005.
- MORIN, Edgar. *O Método – A Natureza da Natureza - Publicações Europa América*, Segunda Ed. 1977.
- MUKUNA, Kasadi Wa. *Sobre a Busca da Verdade na Etnomusicologia –REVISTA USP*, São Paulo, n.77, p. 12-23, março/maio 2008.
- NIANE, Djibril Tamsir. *O Mali e a segunda expansão manden*. História Geral da África – Vol. IV – África do século XII ao XVI. São Carlos: Universidade de São Carlos; UNESCO, 2010.
- ORTIZ, Fernando, *La afroamericana marimba*, en Guatemala Indígena, vol. 6, núm. 4, 1971, pp. 9-43.
- PEÑUELA, Carolina; S., Manuel. (org.) *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- RODRÍGUEZ, Félix, *La marimba en Chiapas Motivos de una africanía*, Tuxtla, CONECULTA, 2006.
- VELA, David, *La marimba*, Guatemala, Editorial José de Pineda Ibarra (Colección 15 de Septiembre, Biblioteca Guatemala de Cultura Popular 57), 1962.

O PRIMEIRO MAPA MENTAL DA PESQUISA



O ÚLTIMO MAPA MENTAL DA PESQUISA

