

Corpo, som e movimento: Expressividade e linguagem musical na Banda Mantiqueira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Josué Batista dos Santos
Unicamp
josuedossantos@gmail.com

Leandro Barsalini
Unicamp
lebar@unicamp.br

Resumo. Este artigo propõe uma reflexão sobre o papel do corpo na performance musical, tomando como ponto de partida a experiência autoetnográfica do autor junto à Banda Mantiqueira¹. São examinadas práticas musicais que se constroem para além da racionalidade e da escrita, mobilizando saberes inscritos no corpo. O estudo questiona os paradigmas do ensino musical ocidental, que frequentemente relegam o corpo a uma função mecanicista, e propõe um olhar para a corporeidade como forma legítima de conhecimento. Por meio da análise de performances, entrevistas com músicos e revisão teórica fundamentada em autores como Muniz Sodré, Diana Taylor e Leda Maria Martins, investiga-se de que maneira o “sotaque musical” do grupo, construído a partir de parâmetros rítmicos, nasce do corpo como construção coletiva e sensível, sustentada por escutas encarnadas e “micropensamentos” corporais. A performance, entendida como espaço epistêmico, emerge aqui como lugar de reinvenção e transmissão de saberes. O corpo não apenas executa: ele sente, pensa e comunica.

Palavras-chave. Corporeidade, Banda Mantiqueira, Música instrumental brasileira

Title. Body, Sound and Movement: Expressiveness and Musical Language in Banda Mantiqueira

¹ A Banda Mantiqueira foi formada em 1991, por iniciativa do clarinetista, saxofonista, compositor e arranjador Nailor “Proveta” Azevedo, com o objetivo de explorar uma linguagem interpretativa baseada na música brasileira. Entre seus registros fonográficos, destacam-se três álbuns gravados com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) e quatro álbuns solo. O primeiro deles, *Aldeia*, lançado em 1998, foi indicado ao Grammy.



Abstract. This article reflects on the role of the body in musical performance, drawing on the author's autoethnographic experience with Banda Mantiqueira. It examines musical practices that transcend rationality and writing, mobilizing knowledge inscribed in the body. The study challenges the paradigms of Western musical education which often relegates the body to a mechanistic role and proposes an understanding of corporeality as a legitimate form of knowledge. Through the analysis of performances, interviews with musicians, and a theoretical framework based on authors such as Muniz Sodré, Diana Taylor, and Leda Maria Martins, the article investigates how the group's "musical accent", shaped by rhythmic parameters, emerges from the body as a collective and sensitive construction, grounded in embodied awareness and micro-corporeal thought. Performance, understood as an epistemic space, emerges here as a place for the reinvention and transmission of knowledge. The body does not merely execute: it feels, thinks, and communicates.

Keywords. Corporeality, Banda Mantiqueira, Brazilian Instrumental Music

Introdução

O corpo, para o instrumentista cuja formação musical se deu segundo as diretrizes do ensino tradicional, tende a não ser reconhecido como um repositório legítimo de formas expressivas. Dependendo do processo de alfabetização musical, ele é compreendido apenas como um executor de comandos mentais — um meio técnico a serviço da expressividade. Nessa lógica, privilegia-se o pensar racional e a reprodução mecânica de movimentos como principais ferramentas de assimilação e organização dos aprendizados, evidenciando o dualismo corporeamente presente na tradição filosófica ocidental. Nesse contexto, parte dos instrumentistas apreende e interpreta por meio de um sistema eficiente de registro: a partitura. Embora organize o texto musical, essa estrutura não abarca as sutilezas da interpretação e da expressividade em música, da mesma forma que a palavra escrita não capta plenamente as inflexões de um idioma. Mesmo para músicos cuja formação ocorreu fora do sistema de leitura e escrita musical, persiste a tendência de organizar o aprendizado segundo padrões lógicos e racionais. As exceções se observam, sobretudo, no âmbito da cultura popular e entre pessoas cuja formação se deu majoritariamente por meio da auralidade² e por vivências que envolvem o corpo de alguma

² Auralidade é um modo de percepção e aprendizado baseado na escuta, em oposição ou complemento à oralidade (fala) e à escrita (leitura). É uma forma de conhecimento sustentada pela experiência auditiva, sendo especialmente relevante em contextos musicais.



maneira. Nesse sentido, cabe destacar a crítica de Nicholas Cook (2001) à tradição formalista da musicologia ocidental, que tende a privilegiar a partitura como o lugar legítimo da música, relegando a performance ao plano da execução. Em seu artigo *Beyond the Notes*, Cook propõe um deslocamento de foco: da obra escrita para a performance como espaço de criação de sentido. Para o autor, a música acontece na performance, em um contexto social e corporal, e é aí que ela adquire forma, nuance e significado. Essa perspectiva reforça a necessidade de considerar o corpo do intérprete como agente expressivo e criativo.

É nesse campo que se insere a proposta deste artigo: investigar o papel do corpo na performance musical, especialmente no contexto da música brasileira, a partir de uma abordagem que valoriza a auralidade e a corporeidade³ como formas legítimas de aprendizagem, conhecimento e expressão.

2. Uma escuta que nasce do corpo

O problema desta pesquisa emerge da experiência prática do autor ao buscar, no fazer musical, traços de uma linguagem instrumental alinhada ao universo rítmico brasileiro, sobretudo em instrumentos de sopro. Essa busca envolve a construção de um fraseado que incorpore o que se reconhece como “suingue” — um modo de acentuar e articular ritmicamente as frases melódicas gerando um movimento rítmico-melódico que emerge do corpo e se manifesta como expressão musical. Essa reflexão foi inicialmente despertada a partir da escuta da Banda Mantiqueira e se aprofundou na tentativa prática de emular as articulações, acentos e pronúncias dos instrumentos de sopro do grupo. Posteriormente, o autor passou a integrar a banda, na qual atua há 16 anos. Diante dessa trajetória, a autoetnografia foi escolhida como método de investigação, com o objetivo de descrever tanto o processo de aprendizagem quanto as dinâmicas internas do grupo, além de evidenciar os recursos expressivos desenvolvidos nesse contexto. A proximidade com os processos estilísticos e performáticos do grupo proporciona um acesso direto e sensível às dimensões corporais, expressivas e relacionais da prática musical, permitindo refletir a partir de dentro sobre os modos de fazer música no contexto da banda e

³ Corporeidade é a condição do corpo como sujeito da experiência, marcada pelas inscrições contidas nele que expressam conhecimento e vivência encarnados. É a origem do que se manifesta em movimento através da corporalidade.



dentro da temática proposta. A escolha por esse método se apoia na proposta de Alfonso Benetti (2013), que aplica a autoetnografia como estratégia para investigar a expressividade musical. Para o autor, trata-se de um método que possibilita “uma visão profunda sobre o fenômeno envolvido”, valorizando o interesse pessoal e comprometimento do pesquisador/performer pelo tema como parte do seu universo e como indivíduo da ação.

A escrita descritiva estrutura-se com base na imersão contínua nas práticas musicais do grupo, mobilizando observações, memórias, falas informais e experiências performativas vividas ao longo de ensaios e apresentações. Evitando a busca por generalizações, a autoetnografia, nesse contexto, visa construir uma compreensão situada da experiência musical como prática viva, na qual o corpo não é apenas instrumento técnico, mas lugar de saber, escuta e criação. A vivência prática é complementada por entrevistas com dois músicos de destaque — Nailor Proveta e Cacá Malaquias — ambos membros fundadores da Banda Mantiqueira e interlocutores privilegiados no tema abordado.

3. Memória encarnada e micropensamento corporal

A música brasileira, entendida como herdeira das culturas africanas que aportaram no país, é essencialmente uma música afro-brasileira, na qual o corpo assume um papel fundamental como agente sensível e comunicativo da experiência sonora. Como afirma Tiago de Oliveira Pinto:

Vale para muitas culturas musicais africanas o que já ficou explícito nos parágrafos anteriores: música raramente é entendida como fenômeno puramente acústico. Isso se expressa tanto por parte do músico, como também do ouvinte que de certo modo “ouve” a música não apenas com a audição, mas com todo o corpo, acolhendo-a por inteiro. (Pinto, 2004, p.15)

Neste artigo, o termo “música afro-brasileira” é utilizado não como designação de um gênero ou categoria étnico-musical específica, mas como forma de reconhecer as matrizes africanas como componentes estruturantes da música brasileira em sua diversidade rítmica, expressiva e performática. Assim, parte-se do entendimento de que a epistemologia africana oferece uma alternativa à racionalidade cartesiana e eurocêntrica, considerando o corpo como um espaço simbólico, sensível e comunicativo. Essa concepção amplia o entendimento da performance como propõe Muniz Sodré em *Pensar Nagô*:



Encarnando mediações simbólicas e com modos de articulação próprios, o corpo individual age instantaneamente, sem lógica predicativa, em função da corporeidade assimilada. Não há, assim, conceitualismo, mas um “micropensamento” corporal que outorga à dimensão somática uma forma especial de conhecimento, uma intencionalidade, concretizada em imagens. O saber não apenas se adquire, incorpora-se. (Sodré, 2017, p. 108)

Não se trata, portanto, de rejeitar o pensamento racional como forma de compreensão e produção de conhecimento, mas de reconhecer e valorizar outras formas de saber, especialmente aquelas que se manifestam por meio da escuta sensível e da experiência vivida pelo corpo. A proposta deste trabalho é abordar a performance de maneira integral, considerando a ideia de um corpo-falante: um agente sensível e expressivo, cuja corporeidade é o lugar do sentir — dimensão subjetiva e imaterial que orienta tanto a prática quanto a filosofia dessas expressões. Alinhado a essa concepção, o filósofo camaronês Fabien Eboussi Boulaga descreve o sentir como:

[...] a comunicação original com o mundo, é o ser no mundo como corpo vivo. O sentir é o modo de presença na totalidade simultânea das coisas e dos seres. O sentir é o corpo humano enquanto compreensão primordial do mundo. O homem não é si mesmo por derivação ou, progressivamente, por etapas. Ele é de vez ele mesmo, estando nele mesmo junto a coisas e a outros, na atualidade do mundo. O sentir é a correspondência a essa presença [...]. Pelo sentir do corpo, o homem não está somente no mundo, mas este está nele. Ele é o mundo. (Boulaga, apud Sodré, 2017, p. 108)

Essa visão será aqui mobilizada para refletir sobre o papel do corpo na performance musical, onde ele pode ser visto como repositório de informações performáticas, mesmo em práticas musicais onde sua participação não é solicitada de forma explícita.

A importância deste estudo reside na constatação de uma lacuna nas abordagens tradicionais de ensino e aprendizagem da música popular, que muitas vezes negligenciam as necessidades específicas daquilo que Letieres Leite costumava chamar “tecnologia ancestral africana”. Torna-se urgente, portanto, considerar abordagens suplementares na busca por ampliar o entendimento das nuances da cultura musical afro-brasileira.

A meu ver, os métodos europeus de ensino musical, tão centrais no ensino de música no Brasil, não dão conta das questões estruturais rítmicas da cultura musical de matriz africana. Não funcionam porque não foram pensados para incorporar as nuances rítmicas e os micro ritmos destas músicas. (Leite, 2017, p. 41)



Ao mesmo tempo, este estudo tem por objetivo mobilizar o referencial teórico de Diana Taylor (2013), no que diz respeito à distinção entre arquivo e repertório, a fim de evidenciar a importância das formas de transmissão baseadas na performance, aliando as formas de arquivo comumente utilizadas com saberes corporificados. Em diálogo com Leda Maria Martins (2021), propõe-se compreender essas práticas à luz da vivência no corpo, na memória encarnada e nas poéticas performáticas da ancestralidade que operam uma transmissão de saberes não escritos, em que o corpo é arquivo e repertório, meio de comunicação e de produção de conhecimento.

O artigo busca, portanto, o reconhecimento da auralidade e corporeidade como formas legítimas de apreensão e interpretação musical, com vistas à construção de formas de escuta e aprendizado sintonizadas com a diversidade rítmica brasileira, ampliando os horizontes teóricos e metodológicos de performance musical neste campo.

4. Da percepção à incorporação: as vivências junto à Banda Mantiqueira

O primeiro contato do autor com a performance da Banda Mantiqueira representou um marco em sua trajetória musical. Até então, sua formação havia sido fortemente influenciada pelo universo jazzístico, permeada de referências estéticas e estilísticas dessa tradição. A escuta do grupo, contudo, revelou um universo de possibilidades dentro da música instrumental brasileira e provocou uma ruptura perceptiva: o modo como os instrumentos de sopro “pronunciavam” as frases musicais, com articulações e acentos que movimentavam a melodia de forma a ter uma forte expressão rítmica, evidenciava uma sonoridade cuja complexidade não poderia ser apreendida apenas por meio da leitura da partitura ou de uma análise racional, fato este já percebido no processo de aprendizagem da linguagem jazzística.

Esse impacto inicial deu início a um processo de ampliação da escuta, orientado pela investigação do que passou a ser chamado de “sotaque musical” do grupo. A tentativa de assimilar essa forma de expressão traduziu-se em um esforço intuitivo de emular a performance dos instrumentos de sopro, especialmente na interpretação de melodias apoiadas em aspectos rítmicos. Com o tempo, a contínua exposição às performances da banda — tanto ao vivo quanto por meio de registros audiovisuais — revelou também uma linguagem corporal profundamente



conectada à sonoridade produzida. Os gestos, os movimentos e a ocupação do espaço performático eram parte indissociável do fazer musical.

Uma cena emblemática ocorreu durante a execução da música Baião de Lacan, quando Cacá Malaquias dançava enquanto Nailor Proveta improvisava no saxofone soprano. Ficava evidente que o corpo estava sendo convocado de uma maneira mais incisiva, comunicando um saber “extra musical”, transmitido por meio da presença e do movimento, em consonância com o conceito de repertório de Diana Taylor (2013). Nesse contexto, o corpo comunica música.

A Banda Mantiqueira apresenta uma formação instrumental distinta daquela tradicionalmente empregada em big bands⁴. Seus naipes de sopro são compostos por quatro saxofones — um alto, dois tenores e um barítono — além de instrumentos adicionais tocados pelos próprios músicos, como clarinete, flauta e flautim. A seção de metais inclui dois trombones e três trompetes, sendo que estes também utilizam o flugelhorn. Essa formação *sui generis* favorece arranjos que dispensam os blocos harmônicos convencionais, abrindo possibilidades de uma escrita de caráter contrapontístico. Nessa abordagem, os naipes não atuam de forma isolada; ao contrário, determinadas vozes são combinadas entre diferentes instrumentos, formando pequenas unidades sonoras, por exemplo, as duplas saxofone alto e trompete, tenor e trombone, barítono e trombone, flugelhorn e sax tenores, entre outras possibilidades.

Essa ampla gama de combinações permite que as melodias sejam organizadas de forma a promover constantes intercâmbios entre os naipes, favorecendo uma escuta atenta e sensível entre os músicos. Como resultado, nuances de articulação e interpretação tornam-se suscetíveis às variações contextuais, como mudanças sutis de andamento ou adaptações exigidas por diferentes situações performáticas. Nailor Proveta relata a ocorrência desses fatos: “Tem dia que o François vai tocar uma frase e o acento muda. Você tem que estar ouvindo o cara. Às vezes, na sessão rítmica, alguma coisa aconteceu.”

⁴ Big band é um conjunto orquestral típico do jazz das décadas de 1930 e 1940 que inclui, geralmente, quatro naipes: saxofones (dois altos, que podem ter o adicional de sax soprano; dois tenores; um barítono; e que podem ser acrescidos pelos próprios músicos do naipe de instrumentos como flauta e clarinete), trompetes (quatro), trombones (três tenores e um trombone baixo) e a seção rítmica (piano, contrabaixo, bateria e, por vezes, guitarra). Esse formato consolidou-se na era do swing norte-americano, com orquestras lideradas por músicos como Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman e Glenn Miller, que estabeleceram um modelo musical e estético com grande influência internacional, inclusive sobre formações brasileiras posteriores.



Quando a expressividade extrapola os limites da racionalidade e da métrica fixada na partitura, ela passa a se orientar por outra dinâmica — mais corporal, sensível e intuitiva. A partir do entendimento de que as musicalidades rítmicas se originam no corpo, o autor passa agora a discutir como essa percepção se manifesta na prática, especificamente no contexto dos instrumentos de sopro da Banda Mantiqueira.

5. Articulação e acentuação melódico-rítmica

Uma das formas de materializar a expressão rítmica em instrumentos de sopro é por meio da maneira como se pronuncia o fraseado musical. Esse processo envolve um mecanismo técnico chamado articulação, que diz respeito à forma como as notas são conectadas, separadas ou acentuadas durante a execução. Nos instrumentos de sopro, a articulação é realizada principalmente através da ação da língua e do controle do fluxo de ar, influenciando a clareza, o ataque e o caráter de cada nota. A relação entre corpo e articulação musical é explicitada na fala de Nailor Proveta, que reflete sobre sua experiência nas orquestras de baile:

De onde que vem a articulação, como é que a gente mexe o nosso corpo? [...] A gente começou a achar como se articula quando passamos a descobrir mais o nosso corpo, observando como as pessoas estavam dançando — e se estavam dançando. Quando você vê alguém dançando, a sua articulação é espontânea.

A articulação, nesse sentido, é mais do que uma técnica: é uma forma de comunicação sensível dentro do material interpretado. Essa escuta encarnada remete ao conceito de “micropensamento” corporal proposto por Muniz Sodré (2017), segundo o qual o saber se expressa por vias não discursivas, operando no plano do sensível. A escuta e a performance não se dissociam — o corpo sente, compreende e traduz em som.

Cacá Malaquias, por sua vez, vincula sua maneira de articular diretamente às experiências incorporadas seja através da dança, da execução de instrumentos de percussão ou da exposição a repertórios musicais diversos desde a infância:

Foi a vivência de tocar desde criança, junto com vários estilos, vários músicos, várias formações [...]. Isso veio dessas formações da gente, das bandas de música. Na época que eu tocava nas bandas – hoje mudou bastante –, o repertório era exatamente essa coisa de coreto: maxixe, samba, frevo, baião, e isso ajudou muito nessa questão.



A fala evidencia uma aprendizagem não canônica, construída por meio da escuta e da experimentação. Como acentua Sodré (2017), “o corpo individual age instantaneamente, sem lógica predicativa, em função da corporeidade assimilada”.

A articulação, enquanto fenômeno que conecta o sentido corporal à interpretação melódica nos instrumentos de sopro, pode ser observada de forma clara na gravação *O samba da minha terra / Saudade da Bahia*, da Banda Mantiqueira. Para exemplificar (Figura 1), utilizo um trecho da melodia de *O samba da minha terra*: no exemplo 1, a linha melódica aparece sem acentuações; no exemplo 2, os acentos foram adicionados para se aproximar da interpretação ouvida na gravação.

Figura 1 – Excerto de *O samba da minha terra*, ilustrando a interpretação através da utilização de acentos em notas da melodia.



Por se tratar de uma composição amplamente conhecida, chama atenção a forma como a linha melódica é conduzida por acentuações rítmicas que criam uma sensação de movimento, especialmente considerando que a melodia se constrói, em boa parte, a partir de notas repetidas.



A ausência dessas acentuações, caso a interpretação se limitasse à leitura literal da partitura, provavelmente resultaria em uma performance enrijecida e sem expressividade. Essa constatação é reforçada pela experiência do autor, tanto em sala de aula, ao iniciar alunos em questões interpretativas, quanto em apresentações ao lado de músicos não familiarizados com a linguagem expressiva da música brasileira. Nessas situações, a leitura da partitura de forma isolada tende a produzir execuções distantes do caráter desejado.

No contexto da Banda Mantiqueira, esse fenômeno interpretativo se desdobra em um espaço coletivo de escuta e trocas sensíveis, marcado por dinâmicas interpretativas em constante transformação. Trata-se de um processo vivo, fruto de negociações orgânicas que ocorrem durante a própria performance — especialmente em um grupo que toca junto com frequência e compartilha um histórico de convivência musical. Aqui, vale ressaltar que essas articulações não estão descritas na partitura original, mas emergem de uma expressão musical construída coletivamente, reforçando o caráter rítmico das frases e revelando a dimensão intuitiva desse fazer musical compartilhado.

Mesmo antes de integrar formalmente a Banda, o autor já percebia, em suas tentativas de aproximar-se do sotaque musical do grupo, indícios de uma escuta coletiva aberta e flexível. Com sua inserção efetiva no conjunto, essa percepção se confirmou: mesmo executando o mesmo arranjo, a cada apresentação emergiram novas inflexões interpretativas. Essa variação contínua revela uma construção performática compartilhada, que se reinventa a cada nova execução.

Nesse contexto, a partitura cumpre o papel de estrutura de referência, mas a realização musical se concretiza pela escuta atenta, pela interação sensível entre os músicos — sejam eles dos sopros ou da seção rítmica — e pela experiência coletiva da performance. Trata-se, portanto, de uma prática musical ancorada na corporeidade e na escuta, em que a performance assume o sentido de uma reinvenção constante.

Os sinais gráficos da escrita musical — como acentos, ligaduras e indicações de dinâmica — oferecem apenas sugestões interpretativas, incapazes de captar plenamente a fluidez e a variabilidade da execução real. Confiar exclusivamente na partitura pode significar a perda de elementos essenciais da expressividade, sobretudo em práticas musicais cuja transmissão e construção de sentido se dão, prioritariamente, pela escuta e pela corporeidade.



6. Resultados

Os resultados desta pesquisa demonstram que a prática performática da Banda Mantiqueira se ancora em um saber que é, antes de tudo, corporal e relacional. O corpo, mais do que um mero executor de comandos técnicos, emerge como um operador de sentidos, atravessado por memórias e pela experiência coletiva. Nesse contexto, a performance musical se manifesta por processos que transcendem a lógica tradicional e as convenções da escrita musical.

Nesse sentido, o conceito de repertório, conforme formulado por Diana Taylor (2013), é central para essa análise ao ser entendido não apenas como um conjunto de ações performáticas transmitidas pelo corpo, mas como uma forma de conhecimento em si — uma epistemologia que se atualiza na presença e na escuta ativa. Em *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*, Taylor propõe uma crítica contundente à primazia do arquivo como único depositário legítimo do saber, posicionando a performance como espaço de transmissão viva e encarnada de experiências e memórias.

Essa perspectiva dialoga com a noção que traz Muniz Sodré (2017), para quem o corpo é um centro de sensibilidade e significação. Em *Pensar Nagô*, Sodré propõe uma epistemologia do sensível, baseada em práticas culturais afro-brasileiras, em que o saber se constrói no gesto e na presença. Essa concepção se manifesta na prática da Banda Mantiqueira, onde a música emerge de uma escuta compartilhada, da interação entre os músicos e da construção coletiva da interpretação.

A abordagem de Leda Maria Martins (2021) amplia ainda mais essa compreensão. Seu conceito de poéticas do corpo, e especialmente a noção de tempo espiralar, permite pensar a performance como lugar de inscrição de temporalidades não lineares, onde memórias e vivências se reatualizam no presente.

A fala de Nailor Proveta sobre a influência dos movimentos corporais na interpretação das articulações rítmicas, exemplifica essa dinâmica. O corpo age como uma antena sensível ao espaço e aos outros músicos. Da mesma forma, os saberes expressos por Cacá Malaquias revelam uma pedagogia implícita, construída na prática e na vivência musical, onde a aprendizagem acontece pela presença, pela escuta e como manifestação de um repertório adquirido.



Trata-se, portanto, de um conhecimento incorporado, que valoriza uma relação sensível com a música, integrando técnica e expressão de forma orgânica. A escuta, nesse contexto, não fragmenta os elementos musicais, mas os articula em um campo de relações no qual corpo, memória e movimento participam ativamente da construção da performance.

Em síntese, os resultados evidenciam a presença de uma epistemologia musical corporificada, onde técnica, memória e escuta são atravessadas por experiências sensoriais e vínculos sociais. Essa perspectiva desafia os paradigmas hegemônicos da educação musical ocidental, ainda centrados na racionalização e na escrita, e propõe uma abertura a práticas pedagógicas mais inclusivas e plurais — práticas que reconhecem no corpo um lugar legítimo de produção de conhecimento e expressão.

Referências

AZEVEDO, Nailor Aparecido (“Proveta”). Entrevista a Josué Batista dos Santos. São Paulo, 17 nov. 2022. Formato: videoconferência. Incluída em: SANTOS, Josué Batista dos. *A assimilação de musicalidades rítmicas em instrumentos melódicos*. São Paulo, 2022. 33 p. TCCP (Especialização em Percussão Brasileira: tradição e invenção) – Faculdade Santa Marcelina, 2022.

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, Porto Alegre, v. 23, n. 1, p. 147–165, 2017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/424/0>. Acesso em: 17 jul. 2025.

COOK, Nicholas. Beyond the notes. *Nature*, Londres, v. 453, n. 7199, p. 1186-1187, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1038/4531186a>. Acesso em: 16 jul. 2025.

LEITE, Letieres. *Rumpilezzinho: laboratório musical de jovens – relatos de uma experiência*. Salvador: Instituto Rumpilezz, 2019. 96 p.

MALAGUIAS, Carlos Antônio (“Cacá”). Entrevista a Josué Batista dos Santos. Caruaru, PE, 28 out. 2022. Formato: videoconferência. Incluída em: SANTOS, Josué Batista dos. *A assimilação de musicalidades rítmicas em instrumentos melódicos*. São Paulo, 2022. 33 p. TCCP (Especialização em Percussão Brasileira: tradição e invenção) – Faculdade Santa Marcelina, 2022.



MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. São Paulo: Cobogó, 2021. 256 p.

PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África – Revista do Centro de Estudos Africanos*, São Paulo, n. 22-23, p. 87-109, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74580/78183>. Acesso em: 6 maio 2025.

SANTOS, Josué Batista dos. *A assimilação de musicalidades rítmicas em instrumentos melódicos*. São Paulo, 2022. 33 p. TCCP (Especialização em Percussão Brasileira: tradição e invenção) – Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2022.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. 240 p.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 430 p.

TERRA AMANTIQUIRA [CD]. CAYMMI, Dorival (Compositor); BANDA MANTIQUEIRA (Intérprete). São Paulo: Maritaca, 2004. Faixa: *O samba da minha terra, Saudade da Bahia*.

