

## Article

**Panela de Mão, o *Handpan* brasileiro: uma perspectiva artística a partir de duas marchas compostas por Chiquinha Gonzaga e adaptadas para o Duo Piano & Panela****Panela de Mão, the Brazilian Handpan: an artistic perspective based on two marches composed by Chiquinha Gonzaga and adapted for the Duo Piano & Panela**FELIPE REZNIK<sup>1</sup> & MARIA TERESA MADEIRA<sup>2</sup>

**Abstract.** The popular instrument known as handpan was created in the year 2000 in Switzerland, originally called hang. In its short life story, the instrument had a lot of names and one of them was hang drum. However, the creators prohibited the drum in its identification. Considering this context, the following article presents *panela de mão*. Not only a translation to the Portuguese language, but a decolonial rescue of the drum to the instrument. As the artistic proposal of the development of the Brazilian handpan, two marches composed by Chiquinha Gonzaga were used as an example of the vast technical and artistic possibilities given by this instrument. The Duo Piano & Panela, formed by Reznik and Madeira, is an artistic result of this search that presents unprecedented arrangements to this formation.

**Keywords.** Panela de mão, handpan, brazilian rhythms, decoloniality, march, Chiquinha Gonzaga.

---

**Resumo.** O instrumento popularmente conhecido como *handpan* foi criado no ano 2000 na Suíça com o nome de *hang*. Na sua curta história de vida, ele já foi chamado de várias formas, dentre elas, de *hang drum*, porém os criadores proibiram o tambor em sua identificação. Considerando tal contexto, este artigo apresenta a *panela de mão*. Não somente uma tradução para o português, mas o resgate decolonial do tambor ao instrumento. Como proposta artística do desenvolvimento do *handpan* brasileiro, foram utilizadas duas marchas compostas por Chiquinha Gonzaga para servirem de exemplo das amplas possibilidades técnicas e artísticas que este instrumento pode nos oferecer. O Duo Piano & Panela, formado por Reznik e Madeira, é o resultado artístico desta pesquisa que apresenta arranjos inéditos para esta formação.

**Palavras-chave.** Panela de mão, handpan, ritmos brasileiros, decolonialidade, marcha, Chiquinha Gonzaga.

---

---

<sup>1</sup> Músico, percussionista especializado no instrumento "panela de mão" (handpan). Professor e pesquisador de cultura popular. Formado em licenciatura em música pela UNIRIO.

<sup>2</sup> Professora adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) onde leciona desde 2009. Prêmio Bravo! e Prêmio da Música Brasileira na categoria "Melhor Disco Erudito 2016".



## 1. Introdução

“Panela de mão” é o termo que utilizamos para chamar o instrumento popularmente conhecido como *handpan* quando tocado, ensinado e pensado numa perspectiva brasileira. Este artigo é parte da pesquisa “Panela de Mão, o handpan brasileiro ([www.panelademaio.com](http://www.panelademaio.com)) 2022” do Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PROEMUS-UNIRIO), da qual Felipe Reznik foi orientado pela Professora Doutora Maria Teresa Madeira.

Entendemos a panela de mão como um produto aberto. Para mostrar essa abrangência, o artigo traz dimensões históricas, artísticas e pedagógicas e reúne possibilidades práticas de utilização da panela de mão com foco nos arranjos para o Duo Piano & Panela.

Mais do que tradução de *handpan* para o português, a expressão “panela de mão” faz, a partir do trabalho com os ritmos brasileiros, um resgate decolonial do tambor, negado pelo casal suíço que criou o instrumento. Dessa forma, a partir de agora chamaremos de “panela de mão” sempre que estivermos trazendo essa ideia de *handpan* brasileiro.

Na primeira seção do artigo apresentamos o instrumento a partir de três contextos: a trajetória histórica desde sua origem na Suíça, os nomes pelos quais ele é chamado e a descrição de suas características físicas e musicais. Na segunda seção, questionamos a proibição da palavra “tambor” como identidade do instrumento por aqueles que o criaram e trazemos perspectivas decoloniais para justificar a denominação panela de mão. Por fim, na terceira seção, apresentamos Chiquinha Gonzaga e a marcha e elencamos possibilidades artísticas da utilização da panela de mão a partir de arranjos do Duo Piano & Panela tendo como base duas obras de Chiquinha Gonzaga: *Ó Abre Alas...!* e *Cordão Carnavalesco*.

## 2. O instrumento: origens, nomes e características

Os instrumentos musicais que construímos não pertencem a nenhuma tradição. A chapa de metal, especialmente nosso material pang, convida a outro tipo de funcionamento. Construímos instrumentos que funcionam como uma espécie de espelho. Eles fazem as pessoas se confrontarem consigo mesmas, com seu mais profundo íntimo. Eles funcionam como um afinador que sintoniza o músico ou o momento; como um sismógrafo que detecta as condições físicas; como um holofote que lança luz em cantos ocultos. Eles revelam com gentileza, precisão e clareza. (Rohner e Schärer, 2013, p. 5)<sup>3</sup>

### ORIGENS

No ano 2000, Felix Rohner e Sabina Schärer criaram o instrumento e o batizaram de *hang*, que significa “mão” no dialeto da cidade de Berna, na Suíça, onde nasceram. Na época, o casal trabalhava numa fábrica de *steelpan* (tambor de aço caribenho, tradicional de Trinidad e Tobago, também conhecido como *steel drum*) e desejava criar algo novo, mantendo a estrutura formada por chapas redondas de aço. A ideia era

---

<sup>3</sup> “The musical instruments we build do not belong to just any tradition. Sheet metal, particularly our pang material, invites another kind of work. We build instruments which are, in a sense, mirrors. They make people confront themselves, their innermost. They work as tuning devices which attune the player for a moment; as seismographs that reflect conditions; as spotlights that throw light in hidden corners. They reveal in a gentle, precise and clear manner”. (Tradução nossa)

transformar esses instrumentos normalmente tocados com baquetas e de forma coletiva nos steelbands<sup>4</sup> numa “escultura sonora com forma artística” tocada com a mão somente por uma pessoa. Nessa perspectiva individualista, eles afirmavam que “o trabalho de martelo artístico individual do escultor sonoro é necessário para que o som tenha efeito” e que “do ponto de vista do afinador / construtor, o *hang* faria o indivíduo afinar sua vida”<sup>5</sup>.

Outra inspiração do casal foi o instrumento indiano *ghatam*, parecido com a moringa brasileira e o *udu* africano, uma espécie de vaso, no qual o som é produzido com as mãos, tocando em seu corpo e orifício. O *hang* surge então na Suíça, da mistura do Caribe com a Índia e, indiretamente, com a África e com o Brasil também (Figura 1). Voltaremos a esse assunto na segunda seção do artigo, quando discutimos e ampliamos algumas ideias sobre as tradições presentes no surgimento do instrumento, propondo o resgate da sua origem no tambor para apresentar e justificar a nomenclatura “panela de mão”.



Fig. 1: A soma de instrumentos que resultou no *hang*.

## NOMES

Após a explosão de vendas do instrumento no mercado mundial, com várias lojas fazendo revendas e alguns construtores e empresas aprendendo o processo de fabricação e começando a comercializar o instrumento, a PANArt, empresa do casal suíço fundador, patenteou o nome *hang* em 2008. A partir de então, somente os instrumentos fabricados por eles poderiam ser assim chamados, de onde surgiu a necessidade de se criar outros nomes.

Atualmente, o nome mais difundido é *handpan* ou *hand pan*. *Pantam*, que remete à fusão do *steelpan* com o *ghatam*, também é utilizado com frequência. A denominação *hang drum* (ou *hangdrum*) foi bastante difundida na internet, porém a PANArt, que passou a ter os direitos da palavra *hang*, rejeita esse uso. Na seção sobre o instrumento no seu site, eles afirmam que "a relutância em chamar o novo instrumento de tambor

<sup>4</sup> *Steelbands* (ou *steel-bands*) é como são chamadas as orquestras de *steelpan* (ou *steeldrum*).

<sup>5</sup> Essas afirmações foram traduzidas pelos autores do trecho a seguir retirado da seção chamada *Hang* do site de Michael Paschko, que se propõe a fazer um projeto de documentação sobre a PANArt, o *Hang* e outros instrumentos do *Pang*: “They also refer to the *Hang* as a sound sculpture in order to point out that the *Hang* sound is an artistically shaped sound. Individual artistic hammer work by the sound sculptor is needed so that the sound has an effect. From the PANArt tuner’s point of view the *Hang* is an instrument for the individual to tune his life. This sets it apart from the *steelpan* in Trinidad that is an instrument for the steelband as a collective”.

permaneceu". O *Hang* era mais do que um produto comercial era uma escultura para nós".<sup>6</sup>

Ainda que os criadores lutassem contra o mercado, a vontade de multiplicar a novidade pelos quatro cantos do mundo foi grande. Os fabricantes, que começavam a entender o complexo processo de feitura e construir suas versões para o instrumento, começaram a adotar outros termos e vários criaram nomes próprios para suas empresas. Primeiro surgiu o "Caisa" na Alemanha em 2008, logo após o registro da marca *hang*. Depois vieram o "Halo", da empresa estadunidense Pantheon Steel (nome que faz alusão ao formato do Panteão de Roma), e os "Bells" da espanhola Bellart.

Além dessas nomenclaturas, os músicos costumam chamar o instrumento de outras formas. Em Israel o *hang* já vinha se popularizando como *pantam* e na Itália se tornou *disco armonico*. Muitas vezes a identidade se refere à sua estética. Os criadores do *hang* complementam o nome designando-o de *sound sculpture*, escultura sonora. Pela semelhança com um disco voador, muita gente o chama de *UFO drum* ou *OVNI*, siglas de *unidentified flying objects* ou objeto voador não identificado. O músico e compositor finlandês Lauri Wuolio batizou de "Cúpola" em alusão ao formato de cúpula. A empresa francesa *Metal Sounds* cunhou o *handpan* por ela fabricados de *spacedrum*. A empresa brasileira Pampeano chama de "Disco Sonoro" e diferencia as escalas com nomes poéticos como "sabiá", "aurora" e "orvalho".

A nomenclatura "panela de mão" não foi encontrada oficialmente em nenhum lugar e esse artigo se propõe a desenvolver a ideia por trás desse nome. As próximas seções do artigo são destinadas a isso. Por enquanto, o nome *handpan* será a opção utilizada aqui para descrever suas características universais.

### CARACTERÍSTICAS

O *handpan* pode ser classificado como um instrumento de percussão pertencente à família dos idiofones, cujo som é provocado pela vibração do seu próprio corpo. Apesar de muitas pessoas ainda utilizarem o termo *hang drum*, em termos de classificação ele não deve ser entendido como um tambor por não ser da família dos membranofones, que são instrumentos que produzem som com a vibração de membranas esticadas em algum suporte. De toda forma, muitos músicos tocam *handpan* utilizando técnicas específicas de tambores, como o *frame drum* ou a tabla.

Uma das características mais interessantes do *handpan* é o fato de ele possibilitar a exploração de três elementos musicais: ritmo, melodia e harmonia. Por ser um instrumento de percussão, ser tocado com a mão e oferecer possibilidades que trabalhem a precisão, ele é essencialmente rítmico. Mas o fato dele possuir notas afinadas dentro do sistema temperado faz com que ele permita ao músico elaborar melodias também e, por fim, ainda que seja mais complexo tocar alguns acordes, é possível se utilizar de três ou quatro dedos ao mesmo tempo para trabalhar o aspecto harmônico, fora a possibilidade de arpejar os acordes.

A primeira geração do *hang* tinha as seguintes dimensões: 37 quilos, 53 centímetros de diâmetro, 24 centímetros de altura e 1 milímetro de espessura do metal. Os elementos que apresentam as características físicas fundamentais do instrumento (Figura 2) e permanecem desde sua criação são: a formação com duas conchas moldadas em chapas de aço e coladas uma a outra na borda; na concha de baixo (*gu side*), uma

<sup>6</sup> "...the reluctance to call the new instrument a drum remained. The Hang was more than a commercial product – it was a sculpture for us". (Tradução nossa)

abertura ressonante chamada *gu*; na concha de cima (*ding side*), campos de tom (*tone fields*) em forma de elipse chamada de vozes (*chorus*) e um campo de tom central com a concavidade para cima chamado *ding*, que normalmente apresenta a nota mais grave do instrumento e a fundamental da escala. Fora o *ding*, as outras notas costumam ter a concavidade para baixo.

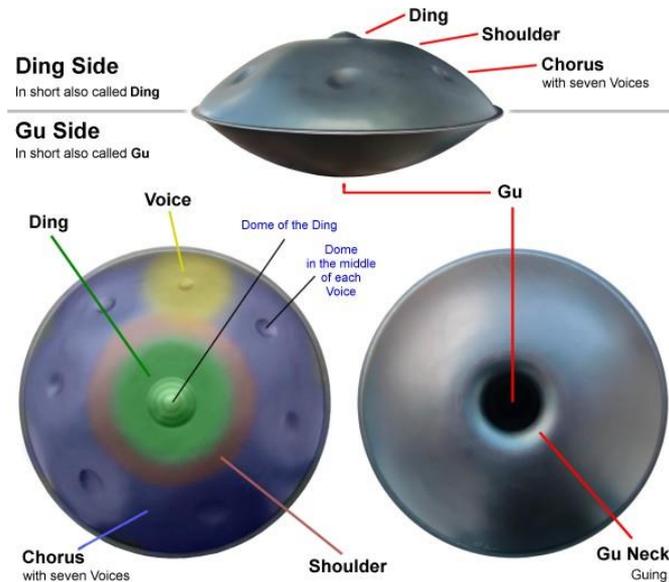


Fig. 2: Características físicas e nomes das partes do *hang*.

Os primeiros *hanghang* (plural de *hang* no dialeto suíço) tinham 7 ou 8 campos de tom além do *ding*, a nota central. No entanto, com o tempo os fabricantes foram aprimorando a técnica, o material de construção e elaboraram “mutantes” com mais notas e, às vezes, mais de um *ding*. Todos os campos de tom possuem uma cavidade chamada *dimple*, uma espécie de domo arredondado côncavo para dentro do instrumento. A área entre os campos de tom pode ser chamada de *intersticial* e não apresenta notas definidas. Ela costuma ser tocada com efeito mais percussivo e não melódico, ainda que resquícios dos harmônicos das notas dos campos de tom ressoem um pouco após o toque nessa região.

As notas e escalas de cada instrumento variam de acordo com a fabricação, mas, na maior parte dos casos, a organização segue a lógica “zig-zag” (Figura 3). O *ding* (representado na figura pelo número 0), bem ao centro, costuma ser a nota mais grave. A segunda mais grave (número 1) costuma ser encontrada embaixo à direita, normalmente mais perto do corpo de quem está tocando. Outra possibilidade comum é essa nota estar centralizada bem abaixo do *ding*. A nota seguinte (número 2) fica logo à esquerda e alinhada com a anterior. Seguindo essa lógica, a escala sobe em movimento alternado da direita para a esquerda. É possível supor que a ideia básica dessa organização tem origem nas técnicas para instrumentos percussivos, onde há quase sempre a alternância das mãos com o objetivo de facilitar a performance.

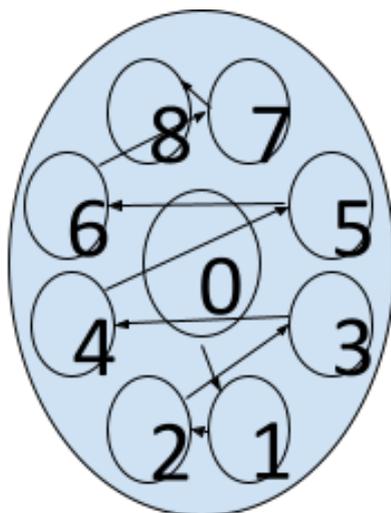


Fig. 3: Organização tradicional das notas no instrumento.

O instrumento é tocado com os dedos da mão. Ainda que seja possível tocar com todos, o indicador e o polegar são os mais utilizados e raramente se utiliza o dedo mínimo. A técnica básica para tirar som do instrumento é bem simples, bastando golpear sua superfície com a ponta do dedo ou com o osso que se encontra entre a penúltima e última falange. Para a nota ressoar, é importante cuidar do rebote, ou seja, o dedo deve sair da superfície logo após encostar no instrumento. Caso contrário, se o dedo permanecer encostado após o toque, o som ficará “seco”, será interrompido e a nota soará por muito pouco tempo. Uma imagem interessante para visualizar essa técnica básica e, conseqüentemente, conseguir tirar um bom som é pensar que se está quicando uma mini bola de basquete muito quente pela ponta do dedo.

Outro aspecto importante com relação à técnica básica que afetará diretamente a manutenção do instrumento é a importância da leveza no toque. A medida da força ao golpear o instrumento com o dedo é fundamental para não distorcer a nota. Além do som sair desafinado, quanto mais forte for tocado, mais rápido o metal será danificado e surgirá a necessidade de uma nova afinação. Afinar o instrumento por conta própria é praticamente impossível. É necessário consultar os fabricantes, pois o processo de manipulação do metal é altamente complexo.

O som de cada toque no *handpan* é ouvido a partir da soma de três notas: a fundamental e mais dois harmônicos. A nota fundamental é a nota principal, que soa mais. Os harmônicos são as notas seguintes da série harmônica: a oitava e a quinta composta (a quinta acima da oitava). É possível isolar os harmônicos utilizando uma técnica específica encostando levemente um dedo (semelhante à técnica utilizada no violão) num ângulo de noventa graus a partir do outro dedo que fará o toque. Se encostar na longitudinal e tocar na transversal da elipse, o harmônico que soará será o da oitava. O inverso fará soar o harmônico da quinta composta.

Outra característica interessante do instrumento é o fenômeno do pedal contínuo e da vibração por simpatia. Quando o instrumento é tocado, existe uma sensação do som não parar nunca ou demorar muito para parar. Isso acontece porque os harmônicos alimentam esse fenômeno da simpatia, no qual uma nota tocada pode acionar, pela vibração, outras notas que não foram tocadas. Se os harmônicos presentes nela forem as fundamentais de alguma outra nota, esse fenômeno faz com que essa outra nota vibre junto por “simpatia” e essas notas, por sua vez, podem alimentar outras notas, o

que gera o fenômeno do pedal contínuo. Tal efeito lembra o instrumento indiano tambura (ou támara).

Ao analisarmos as características e contextualizarmos os diversos nomes que ao longo do tempo foram criados para identificar o instrumento, podemos voltar à sua origem na Suíça, no ano 2000 e nos perguntar se de fato esses “instrumentos musicais não pertencem a nenhuma tradição”, como afirmam os criadores na epígrafe citada no início desta seção. Por que fazer essa afirmação de não pertencimento às tradições? Por que proibir a palavra “tambor” no seu nome? Como construir possibilidades para o instrumento sem ignorar as tradições que o inspiraram? Como potencializar as tradições presentes antes da sua criação com novas formas de tocar o instrumento? Como utilizar a bonita metáfora do espelho (também citada na epígrafe da seção), “dos instrumentos fazendo as pessoas se confrontarem com seu mais profundo íntimo”, em contraponto com a ideia de tradição, de forma a ampliar a utilização do instrumento?

Nas próximas seções, pretendemos trazer algumas reflexões a partir dessas questões.

### 3. O tambor: resgate às origens e perspectivas decoloniais

Em Trinidad, eles dizem: ‘Eu toco *pan*’. E assim deixam claro que tocam um instrumento da banda de aço (...). Todos eles pertencem à família pan de aço. O nome tambor de aço se estabeleceu nos EUA e na Europa como o único instrumento acústico novo do século XX. No entanto, esta palavra é baseada em um mal-entendido<sup>7</sup>. (Rohner e Schährer, 2013, p. 5)

Assim começa o texto “*Hang* - um novo instrumento musical - uma marca - muitos mal-entendidos - uma contribuição para o esclarecimento” do casal criador suíço, encontrado na página na *internet* da empresa PANArt. Eles seguem explicando o mal-entendido, argumentando que o nome “tambor” foi dado por turistas estadunidenses que, após visitarem Trinidad e Tobago após a Segunda Guerra Mundial, fizeram relatos entusiasmados sobre os músicos que batucam em barris de aço como se fossem tambores. Ao mesmo tempo, os trinitários tocadores de *steeldrum* exilados nos EUA e na Inglaterra também assim o chamavam, na tentativa de que os colonizadores levassem o instrumento a sério. Para concluir essa parte do texto sobre as raízes do *hang*, o casal afirma que “o interessante fenômeno linguístico, cujo nome será capaz de se afirmar por si próprio, ainda aguarda investigação científica”.<sup>8</sup>

Com o objetivo de continuar essa aguardada investigação científica sobre o nome e suas origens, citamos o seguinte trecho de Abdias Nascimento no livro “Quilombismo - Documentos de uma Militância Pan-Africanista”:

Referente ao Caribe, quero evocar o Segundo Festival Mundial de Arte e Cultura Negras, em Lagos, em 1977, quando os executantes da *steel-band*, salvo engano, procedentes de Trinidad e Tobago, em sua introdução ao público do teatro em que se apresentavam, afirmaram que sua orquestra, a mais original criação da música do Caribe negro, tivera origem na proibição, nos tempos coloniais, de os africanos tocarem seus tambores e outros instrumentos trazidos

<sup>7</sup> “In Trinidad, they say: ‘I play pan.’ So this is clear: I play an instrument of the steel band. (...) They all belong to the steel panfamily. The name steel drum established itself in the U.S.A. and Europe for the only new acoustic instrument of the 20th century. However, this word is based on a misunderstanding.” (Tradução egrifo nosso)

<sup>8</sup> “The linguistically interesting phenomenon, which name will be able to assert itself, is still awaiting scientific investigation”. (Tradução nossa)

da África. A partir da proibição, os africanos passaram a batucar sobre qualquer lata vazia, caneco ou vasilhame inútil que podiam encontrar, a fim de não se submeterem ou deixar sucumbir sua música, incriminada como atividade delituosa. (Nascimento, 2019, p.36)

Nascimento (2019) cita as *steel-bands* ao elencar elementos para argumentar contra o mito da “democracia racial” na América do Sul e no Caribe. Ao descrever “um racismo de tipo especial, exclusiva criação luso-brasileira”, o autor afirma que ele é: “difuso, evasivo, camuflado, assimétrico, mascarado, porém tão implacável e persistente”. E que como efeito do racismo, “essa destruição coletiva tem conseguido ocultar da observação mundial pelo disfarce de uma ideologia de utopia racial denominada ‘democracia racial’, cuja técnica e estratégia têm conseguido, em parte, confundir o povo afro-brasileiro dopando-o, entorpecendo-o interiormente”. O presente artigo não tem a pretensão de discutir a complexidade do racismo no Brasil e no mundo, mas é interessante notar que, enquanto no Caribe negro e no Brasil escravocrata o toque do tambor era proibido, na Suíça os criadores do *hang* proibiram a menção à palavra tambor.

O presente artigo não tem a pretensão de discutir a complexidade do racismo no Brasil e no mundo, mas é interessante notar que, enquanto no Caribe negro e no Brasil escravocrata o toque do tambor era proibido, na Suíça os criadores do *hang* proibiram a menção à palavra “tambor”.

Voltando ao texto no *site* da empresa PANArt, na seção sobre a expansão do *hang* ao redor do mundo com o que eles chamam de “cópias”, eles reiteram o repúdio ao uso da palavra “tambor”, citando especialistas universitários estadunidenses, terapeutas e os denominados por eles de “amigos do som”:

A PANArt deixou os novos nomes permanecerem, exceto aqueles que continham a palavra tambor. Os acústicos e especialistas em instrumentos musicais como Thomas Rossing (Stanford University, EUA) e Uwe Hansen (Terre-Haute University), com quem trabalhamos, concordaram que fisicamente não era um tambor. Para nós, como afinadores, também ficou claro que as lenticulas extremamente rígidas não deveriam ser batidas, porque a batida leva a uma produção de som descontrolada, a uma distorção gritante. Aos olhos de muitos percussionistas, o Hang continuou sendo um tambor, enquanto os amigos do som e quase todos os terapeutas concordaram conosco que havia mais do que tocar bateria.<sup>9</sup> (Rohner e Schährer, 2013, p. 5)

Como já descrevemos na primeira seção, os instrumentos inspiradores para a criação do *hang* vêm do Caribe (*steelpan*), da Índia (*ghatam*) e, de certa forma, também da África (*udu*) e do Brasil (*moringa*). Se pensarmos nos continentes presentes nessa origem, temos a América Latina, a Ásia e a África inspirando uma criação europeia. A Europa, por sua vez, representada aqui pelo casal suíço criador do *hang*, proíbe a menção à essência rítmica das culturas dos seus países inspiradores. Proibir a palavra “tambor” para designar o instrumento é uma forma de cortar relações com a origem e a inspiração para a criação do instrumento.

<sup>9</sup> “PANArt let the new names stand except for those that contained the word drum. The acousticians and musical instrument experts like Thomas Rossing (Stanford University, U.S.A.) and Uwe Hansen (Terre-Haute University), with whom we worked, agreed that physically it was not a drum. For us as tuners it was also clear that the extremely stiff lenticule should not be beaten, because beating leads to uncontrolled sound production, to screaming distortion. In the eyes of many percussionists, the Hang remained a drum, whereas the sound friends and almost all therapists agreed with us that there was more to it than drumming”. (Tradução nossa)

As invasões europeias em várias partes do mundo fizeram emergir um poder hegemônico que, ao mesmo tempo em que fortalecia os invasores e suas culturas, esvaziava as riquezas naturais e as culturas das terras invadidas. (Queiroz, 2020, p. 158)

No texto “Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música”, Queiroz (2020) traz nuances conceituais da colonialidade e define outros conceitos para pensar a decolonialidade. Um deles é o de epistemicídio musical que, com base em definições discutidas pelo autor nesse e em outros textos, é “uma forma de pensamento e imposição cultural que, por processos violentos de colonialismo, assassinam simbolicamente e relegam, a lugares subalternos da sociedade, grupos sociais e músicas de culturas não vinculadas à hegemonia das elites”. A partir dessa definição, a atitude do casal suíço de proibir a palavra “tambor” pode ser considerada uma forma de epistemicídio musical.

Antes de finalizar seu texto, Queiroz apresenta seis proposições analíticas que podem subsidiar práticas decoloniais para a formação musical na educação superior, sendo a primeira delas: “conhecer e incorporar diferentes tipos de música produzidos no Brasil e em outros contextos culturais do mundo”. Na tentativa de avançar nessa proposição decolonial e evitar epistemicídios musicais, afirmamos que chamar o instrumento de “panela de mão” é reconhecer sua origem e colocar na prática do *handpan* a força do tambor na cultura brasileira.

Avançando um pouco mais no conceito de decolonialidade, recorreremos ao texto “América Latina e o giro decolonial”, de Luciana Ballestrin (2013). Ela apresenta o Grupo Modernidade/Colonialidade, um coletivo que “realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI” e “defende a ‘opção colonial’ - epistêmica, teórica e política - para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva”.

O processo de decolonização não deve ser confundido com a rejeição da criação humana realizada pelo Norte global e associado com aquilo que seria genuinamente criado no Sul, no que pese práticas, experiências, pensamentos, conceitos e teorias. Ele pode ser lido como contraponto e resposta à tendência histórica da divisão do trabalho no âmbito das ciências sociais (Alatas, 2003), na qual o Sul Global fornece experiências, enquanto o Norte Global as teoriza e as aplica. (Connell, como citou Ballestrin, 2013, p. 109)

Seguindo essa linha de pensamento, a proposta decolonial que apresentamos na próxima seção é uma tentativa de equilibrar práticas, experiências, pensamentos, conceitos e teorias presentes no *handpan* e na música brasileira por meio da panela de mão a partir da adaptação de duas marchas de Chiquinha Gonzaga e o arranjo delas para o Duo Piano & Panela.

#### **4. Chiquinha Gonzaga, a marcha e o duo piano e panela: aplicação e adaptação das composições “Ó abre alas” e “Cordão carnavalesco”**

##### **CHIQUINHA GONZAGA E A MARCHA**

Chiquinha Gonzaga nasceu Francisca Edwiges Neves Gonzaga, em 17 de outubro de 1847, no Rio de Janeiro, e viveu até os 87 anos de idade. Personalidade emblemática, ela se destaca na história do Brasil pelo pioneirismo na luta pelas liberdades e por contribuir decisivamente para a história da música brasileira. A música fez parte de sua

formação desde a infância e para espanto de sua família foi se transformando em algo muito maior do que se esperava. Casou-se aos 16 anos numa união arranjada por seu pai, conforme os costumes da época. A paixão de Chiquinha pela música arruinou seu casamento, pois seu marido não admitia que sua mulher encarasse a música como profissão. Com o casamento desfeito, sentiu-se livre para se dedicar à música integralmente. Foi pianista, compositora, arranjadora e maestra.

Ó Abre Alas que eu quero passar  
 Eu sou da Lira, não posso negar  
 Ó Abre Alas que eu quero passar  
 Rosa de Ouro é que vai ganhar.  
 (Gonzaga, 1899)

A marcha "Ó Abre Alas" foi composta despreziosamente em 1899, durante ensaio do cordão Rosa de Ouro no Andaraí, bairro na Zona Norte do Rio de Janeiro, onde Chiquinha residia na época. Neste mesmo ano, conheceu João Batista Fernandes Lage, 36 anos mais jovem, seu último companheiro. Ali surgiu a primeira canção brasileira que nascia como marcha-rancho<sup>10</sup>. Historicamente é considerada a primeira marcha feita especialmente para o Carnaval. Melodia simples, que se espalhou muito rapidamente por tradição oral. Vale ressaltar que esta marcha possui apenas uma parte que se repete de forma idêntica. Mais adiante, contextualizamos os arranjos utilizando letras para esclarecer a forma da música.

A partitura de *Ó Abre Alas* (Anexo 1) utilizada para esta pesquisa encontra-se no sítio online Chiquinha Gonzaga, que reúne amplo material sobre a compositora, que consta de arquivo de partituras, gravações, dados biográficos, entrevistas e uma constante pesquisa sobre o legado de Gonzaga. No arquivo desta partitura, encontramos um texto da biógrafa Edinha Diniz com informações esclarecedoras sobre esta marcha:

Criada durante ensaio do cordão Rosa de Ouro no Andaraí, bairro na Zona Norte do Rio de Janeiro, onde residia a maestrina na ocasião, a despreziosa marchinha foi inspirada no andamento do cordão, que sabemos utilizar a procissão religiosa como matriz. (Diniz, 2011)

A própria Chiquinha não presenciou em vida a primeira publicação desta marcha. Até então, o Carnaval não tinha música própria. Nos bailes mascarados dos salões, a elite aristocrática dançava ao som de polcas, habaneras, quadrilhas, valsas e mazurcas, ou seja, dos gêneros de salão europeus que já faziam sucessos por aqui. Nas ruas, se ouvia o som de baterias cadenciadas acompanhando cantigas de roda, hinos patrióticos, chulas, trechos de óperas, árias de operetas, fados líricos, quadrinhas musicadas na hora e até marcha fúnebre.

Como podemos observar, o editor da partitura chama a marcha de "dobrado", gênero musical preferido e mais identificado com as bandas de música, incluindo as militares. Sua origem vem do passo dobrado das marchas militares europeias. Aqui no Brasil, surgiu como gênero nas últimas décadas do século XIX. Apesar disso, *Ó Abre Alas* historicamente assumiu o gênero da marcha, com mais proximidade da marcha-rancho

<sup>10</sup> Conhecida no início também como marcha de rancho, começou como música produzida por grupos de instrumentistas, predominantemente de sopro das chamadas "orquestras" dos ranchos carnavalescos cariocas de fins da primeira década do século XX, com ritmo mais dolente que o das marchas comuns e maior desenvolvimento da parte melódica.

por conta do andamento mais lento e mais dolente que cria sustentação rítmica para a melodia simples, de contornos sinuosos. Como bem descreve Diniz (2009):

era a primeira canção carnavalesca brasileira que nascia como marcha-rancho. Claro que ela não se preocupou em usar nenhum rótulo, também não era o caso pois se tratava de algo original. Com tal antecedência, fez isso só que vinte anos mais tarde se firmaria a prática da música de Carnaval. (p. 176)

Assim como *Ó Abre Alas*, o *Cordão Carnavalesco* mantém o compasso binário na escrita musical (Anexo 2). Publicado como marcha, faz parte da burleta de costumes cariocas *Forrobodó* (1911), com libreto de Carlos Bettencourt (1890-1941) e Luiz Peixoto (1889-1973), musicada por Chiquinha Gonzaga. Foi um dos grandes sucessos do teatro naquele período.

Embora rotulada como opereta, trata-se de uma burleta de costumes cariocas, e como é próprio do gênero, de uma caricatura. Esta focalizava o comportamento das camadas baixas, visto como imitativo das elites, A ação desenvolve-se na atualidade, tendo como cenário uma rua de subúrbio e o interior de uma casa de baile... (Diniz, 2009)

O *Cordão* aparece na cena que antecede o grande banquete e a letra fala de muita fartura na mesa:

Chega pertinho, puxa a fieira  
Vamos ao vinho sem bebedeira  
Forma direito, entra de mão  
Engata, jeito, segue o cordão  
A feijoada leva toicinho  
Tem picadinho, bacalhoada  
Toques de pinho, carne ensopada  
Goles de vinho, peixe e rabada (x).

O momento é de euforia, alegria e comemoração. O elenco canta em coro saudando os acepipes que serão desfrutados muito em breve. O andamento da marcha é vibrante, acelerado, lembrando uma polca, uma das danças de salão européias que se faz presente inúmeras vezes na obra de Chiquinha. O arranjo do *Cordão Carnavalesco* priorizou o andamento mais rápido para se aproximar de um dobrado e também da polca.

#### 4.1. Estrutura rítmica básica da marcha

Para exemplificar a estrutura básica da marcha, identificamos a forma do ritmo da marcha (Figura 4), que na prática poderia ser a soma da frase do surdo, que toca no segundo e no quarto tempos, com a célula rítmica presente nos acentos que a caixa faz em sua condução (frase essa muitas vezes também tocada pelo tamborim nos blocos de carnaval).

The image shows a handwritten musical score on a piece of paper. On the left, there are two staves. The top staff is labeled 'AGUDO (acentos da caixa)' and 'Partitura tradicional'. It contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note with a circled '2', a quarter note with a circled '3', and a quarter note. The bottom staff is labeled 'GRAVE (Surdo)' and 'O Passo'. It contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. To the right of the staves is a legend titled 'LEGENDA GRAVE:' with two entries: 'X e + - toque preso (abatado)' and '1 e 0 - toque solto (ressado)'. The notes in the 'O Passo' staff are marked with 'X' and '1' above them, and '2' and '4' below them.

Fig. 4: “Esqueleto” da marcha escrita na partitura tradicional e na notação d’O Passo<sup>11</sup>.  
Exemplo em vídeo de estrutura básica da marcha na panela de mão.

É importante aqui apresentar a estrutura básica da marcha para a identificação e adaptação para a panela de mão. O “esqueleto” do ritmo serve como base para isso. Quando fazemos sua “radiografia”, conseguimos ver o “osso” do ritmo. Ou seja, as características rítmicas mínimas que dão a “forma” identitária do gênero. Muitas vezes, essa estrutura é composta por um elemento grave e um agudo, normalmente apresentados por um tambor e um instrumento agudo que faz a clave do ritmo.

#### 4.2. Duo piano e panela

Criado em 2021, o Duo Piano & Panela explora a música brasileira para criar uma identidade sonora com diversos timbres e variados ritmos como o choro, a marcha, a ciranda e o coco. O repertório, com arranjos feitos a quatro mãos pelos integrantes do Duo, conta com obras contrastantes para melhor identificação de cada um dos estilos apresentados. Todos os arranjos foram criados a partir de uma ótica camerística, tendo como objetivos principais o equilíbrio sonoro dos dois instrumentos e a exploração de timbres específicos. Na busca de material para elaborar os arranjos, o Duo pesquisou partituras e/ou gravações de cada uma das músicas.

Algumas diretrizes foram definidas e então experimentadas. Os arranjos não estão escritos em partitura. Eles foram concebidos de forma coletiva nos ensaios. A partir disso, as ideias foram se concretizando e tomando uma forma mais fechada. Basicamente dois aspectos foram levados em consideração para que o resultado final não se tornasse uma grande improvisação:

1. A escolha da tonalidade de cada trecho foi uma decisão tomada a partir das possibilidades da panela de mão, já que o piano possui uma tessitura ampla, com no mínimo oitenta e oito teclas.
2. A pesquisa dos registros em cada instrumento (grave, médio e agudo) foi fundamental para que as escolhas de divisão de tarefas fossem escolhidas. Isso foi definitivo para saber qual de nós faria a melodia ou o acompanhamento, ou se os dois poderiam fazer as duas coisas ao mesmo tempo.

<sup>11</sup> O Passo é um método de educação musical criado por Lucas Ciavatta em 1996 e tendo como princípios inclusão e autonomia, entende o fazer musical como um fenômeno indissociável do corpo, da imaginação, do grupo e da cultura. O Passo surge em resposta aos modelos altamente seletivos de acesso à prática musical e tema riqueza do fazer musical popular brasileiro como sua grande influência. A abordagem do método valoriza o projeto musical de cada músico, professor, escola e grupo, contribuindo para a sua efetivação e facilitando até mesmo o uso de outras metodologias. Desde sua criação, O Passo foi experimentado e adotado em escolas, universidades e projetos no Brasil e no mundo, tornando o fazer musical acessível a milhares de pessoas de todas as idades em cursos, oficinas, palestras e outras atividades”. (Instituto d’O Passo, 2017)

Para melhor entendimento do leitor, usamos letras maiúsculas para definir as partes da música (A e B). Também vale salientar a indicação do símbolo ' (linha), que define a repetição de uma parte musical quando ela não é idêntica. Algumas pequenas modificações aparecem, desde que não descaracterizem sua estrutura e que o ouvinte identifique como uma variação do original. Ao indicarmos a tonalidade, colocamos duas maneiras de escrita: a primeira com o nome das notas e a outra com linguagem cifrada.

Durante os ensaios, as opções de andamento (mais lento ou mais rápido), dinâmica (mais ou menos volume) e da forma da música foram se estabelecendo de forma natural. Em vez de criarmos a partitura, fomos organizando a sequência musical, primeiramente anotando e depois tocando já com o esboço encaminhado. Em nossas performances, existem momentos para improvisação, que podem se configurar simplesmente numa troca de acordes, inserção de notas e até mesmo na repetição de algum trecho. Portanto, consideramos que nossos arranjos têm abertura para criação pontual, quando houver espaço e sincronia.

### 4.3. Ó Abre Alas

A escolha da tonalidade inicial em Ré menor (Dm) se deu por conta das possibilidades da panela poder tocar a harmonia e a melodia no registro médio do instrumento. O arranjo ficou estruturado na seguinte forma:

**Introdução** - a panela de mão reproduz o ritmo que está escrito na partitura original. O piano soa como se fosse um contrabaixo e aos poucos assume o acompanhamento nas duas mãos, usando a mesma célula rítmica da panela.

**Parte A** - a panela toca a melodia sendo acompanhada pelo piano. O A se repete duas vezes, sendo que na segunda vez o andamento se torna mais rápido e a panela faz, além da melodia, o acompanhamento rítmico característico do tambor da marcha, o surdo.

- Modulação para Sol menor (Gm)

**Parte A'** - a panela toca a estrutura básica da marcha com um elemento grave (o surdo) e um elemento agudo (acentos da caixa) acompanhando o piano, que faz melodia e acompanhamento ao mesmo tempo. O A' se repete duas vezes.

- Modulação para Dó Maior (C)

**Parte A''** - a panela e o piano se revezam na melodia e no acompanhamento. Novamente observamos a panela como tambor, dessa vez fazendo uma condução típica da caixa. O A'' se repete duas vezes.

- Modulação mais longa que as outras para Fá menor

**Parte A'''** - o piano toca melodia e acompanhamento enquanto a panela como um tambor faz subdivisões rítmicas preenchendo a estrutura básica da marcha. O A''' se repete duas vezes. Importante observar a extensão da última frase onde as tensões harmônicas são privilegiadas para criar um final apoteótico e logo em seguida finalizar com um *rallentando* (diminuição do andamento) como recurso de conclusão da obra.

#### 4.4. Cordão Carnavalesco

Escolhemos a tonalidade de Sol Maior (G) por conta das notas presentes na panela. Esta marcha tem 2 partes bem definidas: A e B. O ritmo originalmente é mais acelerado que o *Ó Abre Alas* pois emoldura a cena com um ambiente festivo e alegre, como apontado anteriormente. Este arranjo foi elaborado de forma mais virtuosística, explorando a agilidade técnica do Duo. A forma do arranjo 16 ficou assim:

**Introdução** - apesar de Chiquinha ter escrito uma pequena introdução antes de cada vez que o A aparece, elaboramos uma espécie de prólogo em que o piano repete um trecho da melodia principal quatro vezes em tonalidades diferentes. A panela reforça as trocas de harmonia tocando a estrutura básica da marcha em apenas uma nota. Logo em seguida, o piano cria, em notas paralelas, uma melodia saltitante tradicional dos temas de circo que prepara a entrada da parte A.

**Parte A e B** - A panela toca a melodia. O piano faz o acompanhamento.

**Parte A' e B'** - o piano faz a melodia e o acompanhamento. A panela faz o acompanhamento harmônico apenas com algumas notas, priorizando a clave aguda da marcha com a célula rítmica dos acentos presentes na caixa.

**Parte A'' e B''** - o piano acompanha a melodia feita pela panela em ritmo de fox-trot, também em compasso binário (2/4). A pulsação é mantida, embora possa dar a impressão de que a música desacelerou.

**Parte A''' e B'''** - o piano faz a melodia na parte aguda do piano no A''' tocando com notas paralelas enquanto a panela faz a levada da caixa conduzida no registro mais agudo. Em seguida, o piano toca na parte grave (B'''), criando assim um contraste inesperado. A panela continua mantendo a levada da caixa, mas um pouco menos conduzida, numa região um pouco mais grave da panela e mais perto das notas da harmonia.

**Parte A'''' e B''''** - o piano e a panela fazem a melodia principal, com algumas variações, sem corromper a estrutura da frase. O piano mantém o acompanhamento em toda esta parte.

#### 5. Considerações finais

No prefácio do livro *Hang - Sound Sculpture* citado na epígrafe da primeira seção do artigo, Rohner e Schärer (2013) utilizam a metáfora do espelho para justificar a ausência de uma tradição ao instrumento. O casal suíço faz essa analogia, afirmando que os instrumentos construídos por eles “fazem as pessoas se confrontarem consigo mesmas, com seu mais profundo íntimo” e “funcionam como um afinador que sintoniza o músico ou o momento; como um sismógrafo que detecta as condições físicas; como um holofote que lança luz em cantos ocultos”. A panela de mão permitiu afinar nosso lado artista e sintonizou o momento do encontro da marcha através de duas obras de Chiquinha Gonzaga. O reflexo no espelho apresentado neste artigo, à luz do metal do

instrumento, parte do confronto trazido pela panela de mão com a mais profunda intimidade presente em nossas trajetórias como músicos e professores.

Esta pesquisa permitiu um aprofundamento no ritmo da marcha e suas conexões identificando as suas estruturas básicas, o que desdobrou-se nas adaptações das levadas de percussão.

O Duo Piano & Panela elabora um repertório camerístico, assim como possibilita o trabalho com adaptações de partituras e produz arranjos instrumentais sofisticados para obras de compositores brasileiros, incluindo Chiquinha Gonzaga. Por conta da extensão dos registros, da tessitura e da quantidade de notas presentes na panela, é necessário desenvolver habilidades de improvisação e de criação sempre que adaptamos alguma música. Até o momento não há registro de trabalho semelhante com a panela de mão e o piano. Devido à originalidade de nossa proposta, não encontramos nenhuma referência que pudesse nos guiar. No entanto, tivemos a liberdade de criar, inventar e experimentar muitas formas de tocarmos juntos. E continuaremos assim.

A reflexão aqui vai além do confronto individual com um espelho, ele é rebatido em outro espelho, o da decolonialidade. Assim sendo, somos contrários ao casal suíço criador do *hang*, quando afirmam que o instrumento não pertence a nenhuma tradição. Ele pertence a várias e aqui nesta pesquisa destacamos e resgatamos o tambor. Durante o Colóquio PROEMUS 2022, o Mestre Mario Pam<sup>12</sup>, ao refletir sobre a identidade da música brasileira, afirma que é o tambor que nos conecta e por isso ele não pode parar:

Eu costumo dizer ‘o tambor não pode parar’. E por que o tambor não pode parar? Porque é o tambor que nos conecta. Hoje esse tambor africano se misturou aos ritmos indígenas, que já estavam aqui antes. E a gente pode fazer essa conexão da cultura indígena com a cultura africana e também da cultura europeia, que fazem essa mistura que acabam dando o resultado da música brasileira. (Pam, 2022)

Assim seguimos resgatando o tambor nas músicas que ilustram esse artigo. Chiquinha Gonzaga pede para abrir alas para sua passagem com os tambores da marcha: o surdo e a caixa. Essas duas obras reluzidas na pesquisa artística e refletidas por meio da decolonialidade reiteram a conexão e a continuidade do tambor na panela de mão. Chiquinha Gonzaga, a rainha da marcha, com toda sua realeza e sua enorme generosidade nos permite abraçar a música como meio encantador de unir propostas, resgatar o passado e nos deixar livres para seguir em busca de um futuro pleno de conhecimentos. A sede de aprender, experimentar e reconhecer não pode parar. É isso que nos move e que nos faz levantar todos os dias para que possamos existir plenamente.

## Referências

Andrade, H. (1988). *A Banda de Música na Escola de Primeiro e Segundo Graus*. (Mestrado em Música, Educação Musical). Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

---

<sup>12</sup> Arranjador, compositor, percussionista, produtor cultural, coordenador do Tambores do Mundo e mestre da banda profissional do Bloco Afro Ilê Aiyê (Salvador - BA). É formado em Licenciatura em Música pela Universidade Católica de Salvador e Mestrando no PPGMUS - UFBA.

- Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, (11), 89-117.
- Corbussen, M. (2017). Musical Performances are (not) Artistic Research. *Ímpar: online journal for artistic research*, Netherlands, 1(1), 5-15.
- Diniz, E. (2009). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Nova ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Zahar
- Diniz, E. (2011). *Ó abre alas. Dobrado carnavalesco, da peça de costumes cariocas NÃO VENHAS!...* Acessado em: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=o-abre-alas>
- Enciclopédia da Música Brasileira: popular, Erudita e Folclórica (1998). Editora: Art/Publifolha.
- Gonzaga, Ch. (1899). *Ó Abre Alas*. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/o-abre-alas-mesmo-titulo-dois-compositores/>
- Instituto d'O Passo (2017). *Um método de educação musical*. Acessado em: <https://www.institutodopasso.org/metodo>
- Nascimento, A. (2019). *O Quilombismo: Documentos de uma Militância Pan-Africanista*. 3a edição. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Pam, M. (maio de 2022). Roda(mesa)-redonda (de conversa) de samba(s): Que Brasil é esse? - Perspectivas decoloniais para (re)pensar o repertório (não) presente na academia e a identidade da música brasileira a partir de diferentes tipos de sambas do país. *Colóquio PROEMUS UNIRIO 2022, Rio de Janeiro, Brasil*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-aUImqXluxE&t=522s>. Acesso em 03/06/2022
- Paschko, M. (2022). Hang: Um projeto de documentação sobre a PANArt, o hang e outros instrumentos Pang. (Mensaje de blog). Disponível em <http://www.hangblog.org/hang/>.
- Queiroz, L. R. S. (2017). Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. *Intermeio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, UFMS*, 23(45), 99-124. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/intm/article/view/5076>>. Acesso em 15 jun. 2022.
- Queiroz, L. R. S. (2020). Até quando Brasil: Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, 10 (1), 153-199. Disponível em <http://www.unirio.br/proemus/perspectivasdecoloniais.pdf>

Reznik, F. (2022) . Ó Abre Alas (Chiquinha Gonzaga), por Duo Piano & Panela. Acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=24GJpqLJ9N8>

Rohner, F. e Schärer, S. (2013). Hang: Sound sculpture. Bern, Switzerland: PANArt, 2013.

Rohner, F. e Schärer, S. (2019). *Hang - a new musical instrument - a brand - many misunderstanding: A contribution to clarification*. In: PANArt homepage. Disponível em <https://panart.ch/en/articles/hang-a-new-musical-instrument-a-brand-many-misunderstandings>

## Anexos

Anexo 1: Partitura de Ó Abre Alas retirada do sitio [www.chiquinhagonzaga.com](http://www.chiquinhagonzaga.com)

Composições de  
**Francisca Gonzaga**  
... ————— ...

**Ó ABRE ALAS**  
Canto e Piano

A pioneira marchinha de carnaval não conheceu publicação, como tal, em vida da compositora. Criada durante ensaio do cordão Rosa de Ouro no Andaraí, bairro na Zona Norte do Rio de Janeiro, onde residia a maestrina na ocasião, a desprentensiva marchinha foi inspirada no andamento do cordão, que sabemos utilizar a procissão religiosa como matriz. Nascia ali, em fevereiro de 1899, a marchinha, um gênero novo que ainda prestaria grandes serviços ao carnaval carioca. Até então, a festa que viria a representar a nacionalidade brasileira não tinha música própria. Nos bailes mascarados dos salões, a elite dançava ao som de polcas, habaneras, quadrilhas, valsas e mazurcas, enfim, dos gêneros de dança de salão da época. Nas ruas, o povo se divertia com a percussão do zé-pereira, o som de baterias cadenciadas e canções reaproveitadas: cantigas de roda, hinos patrióticos, chulas, trechos de óperas, árias de operetas, fados líricos, quadrilhas musicadas na hora e até marcha fúnebre. É certo que ranchos e cordões, na virada do século XIX para o XX, já se utilizavam de certas canções, inclusive um tipo de marcha apropriada no andamento, e bradavam também a palavra de ordem para abrir passagem na multidão. Mas uma música especialmente concebida para a festa não ocorrera a nenhum compositor. Chiquinha Gonzaga fixou definitivamente o gênero ao criar a canção carnavalesca. Com isso ela se antecipou em 18 anos, pois só a partir de 1917 o carnaval passaria a ter música regularmente. Incapaz de prever o que a posteridade reservava à sua singela marchinha, Chiquinha a incluiu na peça de costumes cariocas *Não venhas!...*, representada no Teatro Apolo em janeiro de 1904. Logo publicada por seu editor como 'dobrado carnavalesco', servia ao enredo da peça como o maxixe do cordão *Terror dos inocentes*. Só em 1939, quando a jornalista Mariza Lira preparava a primeira biografia da compositora, *Ó abre alas* foi publicada na sua integralidade, já reconhecida como pioneira. Por décadas, a marchinha foi gravada, ora arranjada ora enxertada. Dos registros fonográficos mais curiosos estão a de Mário Pinheiro, *Cordão carnavalesco (Flor do Enxofre Vermelho)*, para a Odeon Record, em 1905, e a da Banda da Casa Edison, arranjada pelo maestro regente Santos Bocot, em disco Odeon de 1911. A primeira gravação da canção na íntegra foi feita pelas cantoras Linda e Dircinha Batista, em 1971, quando a memória coletiva já a consagrara como um clássico do cancionário brasileiro, como um pedido de passagem do "povo da lira" para a vitória – no carnaval e na vida. A maestrina escreveu a marchinha também para pequena orquestra: piano e canto, 1º violino, 2º violino, contrabaixo, violoncelo, trombone, 1º e 2º trompetes, clarineta (si b). *Ó abre alas* recebeu gravação de Antonio Adolfo (teclados), com Nilson Chavez (voz) e Vital Lima (voz), em 1985; novamente Antonio Adolfo (piano), com Cláudio Spiewak (violão), Gabriel Vivas (contrabaixo) e Ivan Conti (bateria), em 1997, e, no seu centenário, em 1999, foi gravada por Maria Teresa Madeira (piano); Clara Sverner (piano) com Paulo Moura (sax alto); Marlene, Emilinha e Ângela Maria (voz) com Leandro Braga (piano); Turíbio Santos (violão); Leandro Braga (piano) com Zero (percussão) e Adriano Giffoni (baixo); e Rosamaria Murtinho, elenco e músicos da montagem da peça *Ó abre alas*, de Maria Adelaide Amaral, com arranjo vocal de Cláudio Botelho. Em 2000, teve gravação por Anna Maria Kieffer (voz) e Achile Picchi (piano).

Edinha Diniz

... Edição 2011 ChiquinhaGonzaga.com/acervo ...

... ————— **Chiquinha Gonzaga** ————— ...

# Ó ABRE ALAS

Marcha Carnavalesca

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Música e letra

*Allegro*

F m C7 F m C7

Piano

3 F m C7 F m C7 F m C7

O a-bre a-las Eu que-ro pas-sar O a-bre

6 F m C7 F m B<sup>b</sup>m/D<sup>b</sup>

a-las Eu Que-ro pas-sar Ro-sa de Ou-ro Não po-de ne-

1/2

©2011 Acervo Digital Chiquinha Gonzaga | [www.ChiquinhaGonzaga.com/acervo](http://www.ChiquinhaGonzaga.com/acervo)  
 Editoração: Douglas Passoni | Revisão e Cifras: Alexandre Dias

## Ó ABRE ALAS

9 Fm/C C7

1. Fm C7 2. Fm

gar Ro-sa de Ou - ro Não po-de ne - gar gar *Fine*

9 1. 2. *Fine*

\*  
 Ó abre alas  
 Que eu quero passar  
 Ó abre alas  
 Que eu quero passar

Eu sou da lira  
 Não posso negar  
 Eu sou da lira  
 Não posso negar

Ó abre alas  
 Que eu quero passar  
 Ó abre alas  
 Que eu quero passar

Rosa de Ouro  
 É que vai ganhar  
 Rosa de Ouro  
 É que vai ganhar

\*\*  
 Ó abre alas  
 Eu quero passar  
 Ó abre alas  
 Eu quero passar

Rosa de Ouro  
 Não pode negar  
 Rosa de Ouro

2/2

N.E. \*Letra consagrada pela tradição popular

\*\* Letra presente no manuscrito.

Anexo 2: Partitura de “Cordão carnavalesco” retirada do sitio [www.chiquinhagonzaga.com](http://www.chiquinhagonzaga.com)

Composições de  
**Francisca Gonzaga**

**MARCHA**  
**Cordão Carnavalesdo da burleta de costumes cariocas FORROBODÓ**

Piano

Publicado em edição da autora, na série *Canções Brasileiras*, forma com que a própria compositora cuidou de desfrutar do sucesso da burleta de costumes cariocas em 3 atos que estreou em junho de 1912 no palco do Teatro São José. A composição é de 1911. Escrita por dois jovens autores, Carlos Bettencourt (1890-1941) e Luiz Peixoto (1889-1973), *Forrobodó* estabeleceu um marco no teatro brasileiro, abrindo caminho para a utilização de tipos nitidamente populares no teatro musicado. A história de um baile no Clube Dançante Flor do Castigo do Corpo, no bairro da Cidade Nova, colocava em cena tipos como o mulato pernóstico, a mulata insolente, o malandro ladrão de galinhas, o guarda-noturno, o mulato capoeira valentão, o português; tudo em contraste com um Rio de Janeiro afrancesado. A marcha foi publicada também para piano solo e para piano e orquestra brasileira: flauta, violino, clarinete, pistom, trombone, violoncelo, contrabaixo e bateria. Como *Cordão carnavalesco* foi gravado por Antonio Adolfo (piano), em 1985, e novamente em 1997, Antonio Adolfo (piano), Cláudio Spiewak (violão), Gabriel Vivas (contrabaixo) e Ivan Conti (bateria). Há gravação de Alcione (voz) com Maria Teresa Madeira (piano), 1999. Desta opereta, há também no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga uma modinha, uma quadrilha e um tango.

Edinha Diniz

... Edição 2011 ChiquinhaGonzaga.com/acervo ...

... ————— **Chiquinha  
Gonzaga** ————— ...

# MARCHA

da burlata de costumes cariocas FORROBODÓ  
Cordão Carnavalesco

Francisca Gonzaga (1847-1935)

*Allegro*

Piano

6

11

16

1/2

©2011 Acervo Digital Chiquinha Gonzaga | [www.ChiquinhaGonzaga.com/acervo](http://www.ChiquinhaGonzaga.com/acervo)  
 Editoração: Douglas Passoni | Revisão: Alexandre Dias

MARCHA de FORROBODÓ

21

Musical notation for measures 21-24. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The right hand plays chords and a melodic line, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

25

Musical notation for measures 25-28. The right hand continues with chords and a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

29

Musical notation for measures 29-33. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand continues the eighth-note accompaniment.

34

Musical notation for measures 34-37. The right hand plays chords and a melodic line, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).

## Anexo 3: Desenho da panela de mão de Felipe Reznik com indicação das notas.

PANELA DE MÃO Felipe Reznik

Obs: as notas entre parênteses estão na concha de baixo e são mais difíceis de tocar com fluidez e fazer os harmônicos (8ª e 13ª)

Anexo 4: Partitura com todas as notas e acordes da panela de mão de Felipe Reznik.

PANELA DE MÃO - Felipe Reznik  
D(R6) Kurd mutante 1+16

D / (F) (G) A B $\flat$  (B) C (C $\sharp$ ) D E F (F $\sharp$ ) G A C (C $\sharp$ ) D

Luthier: Rafael Ortega (MODRA HANDPAN)

NOTAS:

D<sub>3</sub> (F<sub>3</sub>) (G<sub>3</sub>) A<sub>3</sub> B $\flat$ <sub>3</sub> (B<sub>3</sub>) C<sub>4</sub> (C $\sharp$ <sub>4</sub>) D<sub>4</sub> E<sub>4</sub> F<sub>4</sub> (F $\sharp$ <sub>4</sub>) G<sub>4</sub> A<sub>4</sub> C<sub>5</sub> (C $\sharp$ <sub>5</sub>) D<sub>5</sub>

Ré Ré $\flat$  Si Si $\flat$  Si $\sharp$  Si $\flat$  Si $\sharp$  Ré Ré $\flat$  Mi Fa Fa $\sharp$  Sol La D $\flat$  Ré

\* as notas entre parênteses se encontram na coucha de baixo. Com excessão destas, é possível tocar os harmônicos da 8<sup>a</sup> e da 5<sup>a</sup> em todas outras.

ACORDES (notas das tríades maiores e menores):

D $\flat$ m D Em F F $\sharp$ m G $\flat$ m G Am A B $\flat$  B $\flat$ m Bm C