



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

CARLOS EDUARDO SUEITT GARANHÃO

A BATERIA DE CLEBER ALMEIDA: ADAPTAÇÃO DE GÊNEROS MUSICAIS
NORDESTINOS PARA O CONTEXTO DA MÚSICA DO TRIO CURUPIRA

CAMPINAS

2019

CARLOS EDUARDO SUEITT GARANHÃO

**A BATERIA DE CLEBER ALMEIDA: ADAPTAÇÃO DE GÊNEROS MUSICAIS
NORDESTINOS PARA O CONTEXTO DA MÚSICA DO TRIO CURUPIRA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte
dos requisitos exigidos para a obtenção do título de
Mestre em Música, na área de Música: Teoria,
Criação e Prática

Orientador: LEANDRO BARSALINI

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO CARLOS
EDUARDO SUEITT GARANHÃO, E
ORIENTADA PELO PROF. DR.
LEANDRO BARSALINI.

CAMPINAS

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

G161b Garanhão, Carlos Eduardo Sueitt, 1983-
A bateria de Cleber Almeida : adaptação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira / Carlos Eduardo Sueitt Garanhão. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Leandro Barsalini.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Almeida, Cleber, 1977-. 2. Bateria (Música). 3. Percussão (Música). 4. Música brasileira. 5. Prática interpretativa (Música). I. Barsalini, Leandro, 1975-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Cleber Almeida's drums : adaptation of northeastern musical genres to the context of Trio Curupira's music

Palavras-chave em inglês:

Almeida, Cleber, 1977-

Drum

Percussion

Brazilian music

Performance practice (Music)

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Leandro Barsalini [Orientador]

Antônio Rafael Carvalho dos Santos

Lucas Baptista Casacio

Data de defesa: 23-08-2019

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-2408-2165>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2981089026022388>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

CARLOS EDUARDO SUEITT GARANHÃO

ORIENTADOR: LEANDRO BARSALINI

MEMBROS:

1. PROF. DR. LEANDRO BARSALINI
2. PROF. DR. ANTÔNIO RAFAEL CARVALHO DOS SANTOS
3. PROF. DR. LUCAS BAPTISTA CASACIO

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 23.08.2019

*Para Katherine e Antonella,
com amor.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Leandro Barsalini, pela paciência, confiança, e precisas orientações.

Aos professores, Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos, Dr. Lucas Baptista Casacio, Dr. José Alexandre Leme Lopes Carvalho e Dr. Bernardo Vescovi Fabris pelas participações e contribuições.

À minha esposa, Katherine, pelo amor, paciência, compreensão, e principalmente pelo cuidado que tem com nossa família, dedicando incondicionalmente na criação da nossa pequena artista que veio ao mundo praticamente em meio a esta pesquisa.

À minha filha, Antonella, por trazer luz e um novo sentido à minha vida, por me fazer acreditar que realmente vale a pena sonhar.

À minha mãe Josiane, que desde sempre acreditou e apoiou meus objetivos e, não mede esforços para ajudar; ao meu pai, Antônio Carlos Garanhão (*in memoriam*), que partiu cedo para outro plano, mas se manteve presente espiritualmente me apoiando e aconselhando nos momentos difíceis e confusos; à minha segunda mãe, Vó Naná, pela preciosa criação e todo amor depositado; ao meu avô Ângelo pelos ensinamentos; ao meu padrasto, Junior, à minha irmã Marcela, pelo carinho; aos meus avós Benedita e Irineu pelo amor e exemplo de simplicidade; aos meus sogros chilenos pelo carinho e respeito com que me tratam; aos meus tios, tias, primos, primas, à toda minha família pelas valiosas conversas de incentivo.

Aos grandes amigos, Júlio Melo pela irmandade de sempre e imensurável contribuição durante esta pesquisa; Paulio Celé e David Breder pelo preciso auxílio nas transcrições melódicas e harmônicas destas "encrencas" que me dispus a pesquisar; ao André Batiston pelas produtivas conversas e cafés no decorrer dessa vivência acadêmica;

Aos professores Henrique Mérida, Heverton Silveira, Zé Carlos da Silva, Ronaldo Palleze, André Marques, Fábio Leal, e em especial ao Cleber Almeida, fonte de luz, generosidade e musicalidade.

A todos os irmãos de som com quem tenho a alegria de compartilhar música e ideias.

A todos que, direta ou indiretamente participaram e contribuíram para a realização deste sonho. Muito obrigado.

RESUMO

O presente trabalho visa investigar alguns recursos técnicos e interpretativos presentes nas execuções de Cleber Almeida, à bateria, no álbum Desinventado (2003) – Trio Curupira – focando especificamente nos processos empreendidos na adaptação de ritmos nordestinos, como maracatu de baque virado, caboclinho, baião, xote e bumba-meu-boi, os quais tradicionalmente são tocados por instrumentos de percussão. O processo metodológico utilizado neste trabalho propõe uma revisão bibliográfica histórica e musical dos ritmos aqui abordados e, equitativamente às adaptações baterísticas publicadas em dissertações/teses e livros de cunho educacional. Com objetivo de compreender o desenvolvimento do instrumento desde sua chegada ao Brasil, no que tange à adaptação destes ritmos, encontramos prudente mencionar ainda, que sucintamente os bateristas Luciano Perrone, Aírto Moreira, Nenê (Realcino Lima Filho), figuras que tiveram e/ou têm um papel significativo para proeminência do instrumento principalmente no cenário da música instrumental, sobretudo referenciando diferentes gerações de bateristas brasileiros. Portanto, através das transcrições e análises, confrontaremos o idiomatismo impresso na bateria de Cleber Almeida com todo material coletado, visando encontrar peculiaridades quanto as estratégias empreendidas pelo músico na adaptação destes ritmos para o contexto musical do Trio Curupira.

Palavras-chave: Cleber Almeida, bateria, percussão, música brasileira, prática interpretativa

ABSTRACT

The following work aims to study some technical and interpretative resources present in the performances of Cleber Almeida on the drums for the album *Desinventado* (2003) – Trio Curupira, focusing specifically on the processes used for the adaptations of Northern Brazilian rhythms, like maracatu de baque virado, caboclinho baião, xote e bumba-meu-boi, which are traditionally played by percussion instruments. The methodological process used in this work proposes a bibliographic, historical, and musical revision of the rhythms discussed, as well as drum adaptations published in dissertations/thesis and educational books. The objective is to understand the development of the instrument since its arrival in Brazil, regarding the way the rhythms were adapted. We find fit to mention drummers such as Luciano Perrone, Airto Moreira, Nenê (Realcino Lima Filho), musicians who had and still have a significant role in Brazilian drumming, especially in the instrumental music scenario, being referential musicians to different Brazilian drummer generations. Therefore, through transcriptions and analysis, we face the idiomaticity printed on the drums of Cleber Almeida with all of the collected material, aiming to find the peculiarities of the strategies used by the musician on the adaptation of these rhythms for the musical context of Trio Curupira.

Keywords: Cleber Almeida, drums, percussion, Brazilian music, interpretative practice.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 – PREMISSAS MUSICAIS E HISTÓRICAS SOBRE ALGUNS RITMOS AFRO-BRASILEIROS	18
1.1 Maracatu “Baque virado”	19
1.1.1 Nação Leão Coroado	21
1.1.2 Nação Porto Rico	25
1.1.3 Adaptação de maracatu para bateria	30
1.2 Cabocolinho ou Caboclinho	35
1.2.1 Clube Indígena Canindés – Breve histórico	39
1.2.2 Formação musical e padrão rítmico do toque guerra	41
1.2.3 Adaptação de caboclinho para bateria	46
1.3 A festa do forró e os gêneros Baião e Xote	48
1.3.1 Baião	50
1.3.1.1 – Adaptação de baião para bateria	56
1.3.2 Xote.....	60
1.3.2.1 – Adaptação de xote para bateria.....	63
1.4 Banda de Pífanos de Caruaru e sua singularidade percussiva	65
1.4.1 Feira De Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha).....	70
1.4.2 São João Do Carneirinho (Guio De Moraes/Luiz Gonzaga)	72
1.4.3 Caboré (Sebastião Bianco)	75
1.5 Bumba-boi ou Bumba-meu-boi	78
1.5.1 Adaptação de bumba-meu-boi para bateria	81
CAPÍTULO 2 – A CONSOLIDAÇÃO DA BATERIA NO BRASIL: OS PERSONAGENS ESSENCIAIS E A ADAPTAÇÃO DOS PADRÕES RÍTMICOS TRADICIONAIS BRASILEIROS PARA ESTE INSTRUMENTO	85
2.1 O surgimento da bateria e sua consolidação no Brasil	85
2.2 Luciano Perrone e o LP <i>Batucada Fantástica</i> (1963)	89
2.2.1 A performance de Luciano Perrone em Maracatu.....	95
2.2.2 A performance de Luciano Perrone em Baião	96
2.3 Airto Moreira e Quarteto Novo	99
2.3.1 A performance de Airto em <i>O Ovo</i> (Hermeto Pascoal)	105
2.3.2 A performance de Airto em <i>Canto Geral</i> (Hermeto Pascoal)	112
2.4 Nenê (Realcino Lima Filho)	116
2.4.1 A performance de Nenê em Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste (Hermeto Pascoal)	122
2.4.2 A performance de Nenê em <i>Maracatu</i> (Egberto Gismonti)	124
2.4.3 A performance de Nenê em <i>Loro</i> (Egberto Gismonti)	127
CAPÍTULO 3 – A SINGULARIDADE DE CLEBER ALMEIDA NA ADAPTAÇÃO DE RÍTMOS TRADICIONAIS NORDESTINOS PARA BATERIA	131
3.1 Trio Curupira e o CD <i>Desinventado</i> (2003)	135
3.2 A performance de Cleber em <i>Suitão</i> (André Marques)	139
3.3 A performance de Cleber em <i>Que Farra!</i> (André Marques)	148
3.4 A performance de Cleber em <i>Siri na Lata</i> (André Marques)	152
3.5 A performance de Cleber em Congada de Agradecimento (Cleber Almeida)	159
3.6 A performance de Cleber em <i>Cataia</i> (Cleber Almeida)	161

CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	169
SITES	174
LISTA DE AUDIÇÃO.....	174
Lista de audição complementar	175
ANEXOS	176

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Organização instrumental da Nação Leão Coroado.	22
Figura 2 Alfaia marcação base da Nação Leão Coroado.	22
Figura 3 Alfaia marcação variação da Nação Leão Coroado.	23
Figura 4 Toque de gonguê característico da Nação Leão Coroado.	23
Figura 5 Mineiro característico da Nação Leão Coroado.	24
Figura 6 Tarol e caixa característico da Nação Leão Coroado.	24
Figura 7 Grade de maracatu extraída do livro Batuque Book, compassos 8-10.	24
Figura 8 Organização instrumental da Nação Porto Rico.	26
Figura 9 Grade de maracatu extraída do livro Batuque Book, compassos 10-12.	27
Figura 10 Alfaia "todas" da Nação Porto Rico.	28
Figura 11 Alfaia Biancó: 3a base.	28
Figura 12 Alfaia Ian: Intervenção durante o desenvolvimento do baque.	28
Figura 13 Atabaque Melê.	29
Figura 14 Atabaques Biancó e Ian.	29
Figura 15 Gonguê/Agogô característico da Nação Porto Rico.	29
Figura 16 Abê característico da Nação Porto Rico.	30
Figura 17 Caixa e gonguê combinados com bumbo e chimbal.	31
Figura 18 Exemplo 2: Maracatu de baque virado.	32
Figura 19 Caixa e gonguê combinados com bumbo e chimbal.	32
Figura 20 Exemplo 2: Maracatu de baque virado.	32
Figura 21 Maracatu – Extraído do livro Bateria Brasileira.	33
Figura 22 Caixa e gonguê combinados com bumbo e chimbal.	33
Figura 23 Exemplo 1 – Maracatu de baque virado.	34
Figura 24 Stick Control – Exercício 33.	35
Figura 25 Exemplo 2 – Maracatu de baque virado.	35
Figura 26 Esboço da Tribo Canindé.	41
Figura 27 Notação para os toques do tarol.	43
Figura 28 Trecho inicial de guerra; as setas indicam a direção para a qual o caracaxá — de cada uma das mãos — está sendo conduzido, para cima ou para baixo.	44
Figura 29 Padrão da entrada de guerra (introdução) – tarol.	45
Figura 30 Batida de guerra (padrão característico) – tarol.	45
Figura 31 Introdução geral do caracaxá (como soa).	45
Figura 32 Padrão característico dos cabocolinhos em geral (como soa).	45
Figura 33 Adaptação de Caboclinho por Nenê.	47
Figura 34 Adaptação de Caboclinho por Christiano Rocha (Ex. 6D).	47
Figura 35 Adaptação de Caboclinho por Christiano Rocha (6B e 6C).	48
Figura 36 Quarteto do baião, apresentado na vinheta de abertura da canção Dezessete léguas e meia (1950).	52
Figura 37 Diagrama do trio de zabumba, sanfona e triângulo, atualmente chamado de trio pé de serra.	53

Figura 38 Ritmos do baião: a Base 1 foi utilizada nas duas primeiras gravações da canção Baião: por 4 Ases e 1 Coringa (1946) e por Luiz Gonzaga (1949); mais tarde, a Base 2 será chamada de baião batido.	54
Figura 39 O padrão rítmico do baião (zabumba) nas canções Que nem jiló e Vem, morena é idêntico ao ritmo executado por José da Luz, em 1938, conforme explicado anteriormente. O tresilho (variação 2) ocorre em diversas músicas brasileiras e latino-americanas.....	54
Figura 40 Variações de baião extraídas do livro Zabumba Moderno.	55
Figura 41 Notação para zabumba segundo Eder Rocha (ROCHA, 2013. p. 12).	55
Figura 42 Toque básico de baião a partir dos instrumentos, triângulo, zabumba e agogô.	56
Figura 43 Padrões de baião utilizando o prato de condução	57
Figura 44 Estrutura base de baião para bateria.	57
Figura 45 Variação de baião para bateria.	58
Figura 46 Adaptação de baião por Nenê (Variação 2).	58
Figura 47 Adaptação de baião por Nenê (Variação 1).	59
Figura 48 Padrão de condução (DDED/DEDE) dividido entre prato e cúpula (mão direita); e caixa (mão esquerda).....	60
Figura 49 Padrões rítmicos comumente utilizados no xote atualmente.	62
Figura 50 Grades de xote para percussão baseadas em material de Zezinho Pitoco.	62
Figura 51 Variações extraídas do livro Zabumba Moderno.	63
Figura 52 Adaptações de xote para bateria.....	64
Figura 53 Adaptação de Xote "tercinado" para bateria.....	64
Figura 54 Adaptação de xote para bateria.	65
Figura 55 Xote.....	65
Figura 56 LP "A bandinha vai tocar" – Banda de Pífanos de Caruaru (capa)	69
Figura 57 Grade percussão – Introdução Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha).....	71
Figura 58 Variações de caixa – Introdução Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha).....	71
Figura 59 Grade percussão – Parte A de Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha).....	72
Figura 60 Grade percussão São João Do Carneirinho (Guio De Moraes/Luiz Gonzaga).....	73
Figura 61 Variação de baião extraída do livro Zabumba Moderno (ROCHA, 2003. p. 28).....	73
Figura 62 LP Banda de Pífanos de Caruaru (capa).	74
Figura 63 Grade percussão – Caboré (Sebastião Bianco).....	76
Figura 64 Variações de caixa – Caboré (Sebastião Bianco).....	76
Figura 65 Variação de prato de choque – Caboré (Sebastião Bianco)	77
Figura 66 Ritmo de execução das matracas no Bumba-Boi da Ilha.....	79
Figura 67 Levada de marcação de pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.....	79
Figura 68 Toques de contratempo segundo os boieiros.	79

Figura 69 Levada mais comum de Tambor-onça.....	80
Figura 70 Ritmo utilizado pelo maracá para dar início a toada.....	81
Figura 71 Adaptação Bumba-meu-boi para bateria.....	82
Figura 72 Adaptação Bumba-meu-boi para bateria.....	82
Figura 73 Adaptação Bumba-meu-boi para bateria.....	83
Figura 74 Boi de matraca – Sotaque do Pindaré.....	84
Figura 75 Boi de matraca – Sotaque do Pindaré.....	84
Figura 76 Capa do LP Batucada Fantástica, lançado pela Musidisc, em 1963.....	93
Figura 77 Baterista Luciano Perrone.....	94
Figura 78 Levada Maracatu (faixa 8 – lado A).....	96
Figura 79 Levada Baião (faixa 10 – lado A).....	98
Figura 80 Variações Baião (faixa 10 – lado A).....	99
Figura 81 Capa do LP Quarteto Novo, lançado pela ODEON, em 1967.....	102
Figura 82 Aírto Moreira (foto).....	105
Figura 83 O Ovo, compassos 1 a 9.....	107
Figura 84 O Ovo, compassos 10 a 13.....	108
Figura 85 O Ovo, compassos 14 a 17.....	108
Figura 86 Variação de baião do livro Zabumba Moderno.....	109
Figura 87 O Ovo, compassos 18 a 22.....	109
Figura 88 Variação de baião utilizada nas primeiras gravações de Luiz Gonzaga.....	109
Figura 89 O Ovo, compassos 25 a 29.....	110
Figura 90 O Ovo, compassos 30 a 32.....	110
Figura 91 O Ovo, compassos 33 a 37.....	111
Figura 92 O Ovo, compassos 38 a 41.....	111
Figura 93 Canto Geral, compassos 1 a 4 do trecho analisado.....	112
Figura 94 Variação de baião extraída do livro Zabumba Moderno. Exemplo 39.....	113
Figura 95 Canto Geral, levada baião em 7/8 (caxixi).....	113
Figura 96 Canto Geral, compassos 5-10 do trecho analisado.....	114
Figura 97 Batida tocada por Coroné. Extraída do livro Forró – Batuque Book.....	114
Figura 98 Canto Geral, compassos 11-14 do trecho analisado.....	115
Figura 99 Canto Geral, compassos 15-22 do trecho analisado.....	116
Figura 100 Foto Nenê (Realcino Lima Filho).....	122
Figura 101 Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste, compassos 19 a 22.....	123
Figura 102 Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste, compassos 43 a 46.....	124
Figura 103 Maracatu, compassos 1 e 2.....	126
Figura 104 Maracatu, compassos 15 e 16.....	127
Figura 105 Tabela referente às seções de Loro (Egberto Gismonti).....	128
Figura 106 Loro, compassos 3 a 6.....	129
Figura 107 Loro, compassos 23 a 26.....	129
Figura 108 Foto Cleber Almeida.....	135
Figura 109 Capa do CD Curupira Desinventado, lançado pela JAM Music, em 2003.....	138
Figura 110 Tabela referente às seções de Suitão (recorte entre 3m09s a 4m17s).....	140
Figura 111 Suitão, compassos 01 a 04.....	141

Figura 112 Suitão, compassos 05 a 08.....	142
Figura 113 Suitão, compassos 09 a 12.....	143
Figura 114 Suitão, compassos 29 a 30.....	144
Figura 115 Suitão, compassos 33 a 36.....	147
Figura 116 Suitão, compassos 37 a 38.....	148
Figura 117 Que Farra!, compassos 01 e 02.....	150
Figura 118 Que Farra!, compassos 01 e 02.....	151
Figura 119 Que Farra!, compassos 19 e 27.....	152
Figura 120 Siri na Lata, compassos 01 a 07.....	154
Figura 121 Siri na Lata, compassos 08 a 10.....	155
Figura 122 Siri na Lata, compassos 11 a 16.....	156
Figura 123 Siri na Lata, compassos 17 a 19.....	157
Figura 124 Siri na Lata, compassos 20 a 23.....	158
Figura 125 Siri na Lata, compassos 24 a 27.....	159
Figura 126 Congada de Agradecimento, compassos 01 a 04.....	160
Figura 127 Congada de Agradecimento, compassos 05 a 10.....	161
Figura 128 Cataia, compassos 01 a 06 – 2m30s.....	163

INTRODUÇÃO

O panorama musical brasileiro está efetivamente relacionado à pluralidade cultural construída e vivenciada pelas mais distintas comunidades ao longo do território nacional, cuja fertilidade é consequência do processo histórico de aculturação que o país vem sofrendo desde sua colonização no século XVI. De fato, a partir dessa miscigenação surgiram novos costumes, dialetos, comidas, e uma infinidade de manifestações culturais, acompanhadas por sua música e seus ritmos, em sua maioria alicerçados por instrumentos de percussão.

Um dos propósitos deste trabalho é trazer ao ambiente acadêmico a discussão sobre a inserção da bateria na música popular brasileira e os meios pelos quais alguns bateristas se utilizam e/ou utilizaram do instrumento na adaptação dos ritmos regionais nordestinos, pontualmente, maracatu de baque virado, caboclinho, baião, xote e bumba-meu-boi.

A pesquisa tem como objetivo central investigar os recursos técnicos e interpretativos presentes nas performances do baterista Cléber Almeida, mais especificamente no CD *Desinventado* (2003) produzido e gravado pelo Trio Curupira, grupo do qual o músico compartilha o propósito pela pesquisa dos ritmos regionais brasileiros, bem como as experimentações musicais abarcadas por estes gêneros.

Consideramos que a música popular é tema de ampla bibliografia e discografia, em que os estilos e os fatos históricos de diferentes culturas são documentados e analisados.

Neste sentido, justifico e destaco a importância desse estudo, que busca sistematizar o trabalho de interpretação musical de um dos mais representativos bateristas contemporâneos atuantes na música popular brasileira, apresentando transcrições, investigando fontes de influência, e juntamente com outras pesquisas, buscando evidenciar as diversas formas de interpretar música brasileira.

Sobre o álbum, foco desse estudo, curiosamente como o próprio nome atesta, *Desinventado* (2003) é um álbum que exprime um ambiente sonoro cuja concepção musical se pauta na fusão entre a contemporaneidade e tradição, tendo como pano de fundo a música brasileira, sobretudo, sem distinção de gêneros e rótulos. Para Carlos Calado (2003), o disco certifica o estado de evolução musical do trio.

"Bem-humorado, o título do álbum sintetiza a consciência do Curupira frente à sua arte: o grupo sabe que não está inventando um novo gênero musical, mas é capaz de criar música nova a partir de ritmos da tradição brasileira e diversas influências. O que não é pouco" (CALADO, 2003¹).

Formado por André Marques, Cleber Almeida e Fabio Gouvea, o grupo dispõe de múltipla gama de possibilidades instrumentais, visto que todos músicos possuem habilidades técnicas para transitar por diversos instrumentos, fator preponderante para construção da identidade musical objetivada pelo trio, a qual demonstra explicitamente neste projeto uma pluralidade sonora, repleta de experimentações musicais e instrumentais, propondo uma nova concepção às tradicionais formações constituídas por piano, baixo e bateria. O universo estético musical proposto no referido álbum abarca a fusão e adaptação entre distintos gêneros, sobretudo o conceito coletivo de adaptar diferentes ritmos em composições e arranjos de extrema complexidade, onde os músicos exercem diversas funções.

Tendo como pano de fundo as considerações feitas até o momento, este trabalho se orientou a partir das seguintes questões: *Como Cleber Almeida se utiliza do idiomatismo da música regional nordestina em sua performance no CD Desinventado? Qual é o processo para criação e/ou adaptação rítmica para as composições do trio no referido CD?*

Colocadas as questões a serem investigadas, os objetivos apresentados e as próprias questões serviram de guias para a organização dos capítulos dessa dissertação.

Gostaria ainda de deixar registrado que as questões que influenciaram a temática deste trabalho, são resultados de minha trajetória como estudante, músico, professor e pesquisador. Várias questões cotidianas têm surgido em minhas formas de trabalhar em grupos musicais, de estudar, e trabalhar processos de ensino e aprendizagem no instrumento bateria. Destaco que minha trajetória se organiza tanto no ensino musical de instrumento, quanto no trabalho artístico. Minha experiência enquanto professor de instrumento/bateria vem de longa data em cursos livres e escolas particulares especializadas, atualmente leciono no "Conservatório Musical Antônio Ferruccio Viviani" em Poços de Caldas-MG, onde além de

1 http://www.triocurupira.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=68. Acesso em 16 de abril de 2019.

instrumento sou responsável por parte das aulas de prática em conjunto e percussão popular em grupo. Transitar por estes universos, apesar de apresentar diversas consonâncias também tem me suscitado diversas questões, que dialogam ainda com minha prática como compositor, arranjador e baterista atuante em vários grupos, dos quais destaco meu trabalho autoral. Buscar compor, ensinar, arranjar e interpretar música brasileira ao meu ver vai além dos livros, por isso pratico uma busca constante pelas raízes da cultura popular, através da oralidade, audição e de práticas calcadas na experiência. As inquietações trazidas por este cotidiano multifacetado culminaram na necessidade de realização dessa pesquisa.

Como forma de organização, este trabalho foi dividido em três capítulos.

No capítulo 1 apresentamos um estudo histórico-musical dos ritmos aqui abordados, tais como, maracatu de baque virado, caboclinho, baião, xote e bumba-meu-boi, os quais tradicionalmente são tocados por instrumentos de percussão.

No capítulo 2 investigamos o desenvolvimento da bateria no Brasil desde sua chegada no início do século XX, apontando personagens relevantes que contribuíram e/ou se tornaram reconhecidos pelo modo com que executavam o instrumento, adaptando ritmos brasileiros.

No capítulo 3 analisamos a performance do baterista Cleber Almeida no álbum *Desinventado* (2003), especificamente as faixas *Suítão* (André Marques), *Que farra!* (André Marques), *Siri na Lata* (André Marques), *Congada de Agradecimento* (Cleber Almeida) e *Cataia* (Cleber Almeida) através de transcrições, apontando detalhes quanto as práticas interpretativas empreendidas pelo baterista.

Por fim, nas considerações finais, retomamos as questões norteadoras do trabalho, buscando evidenciar respostas por meio das análises, na tentativa de encontrar conclusões para esta pesquisa.

CAPÍTULO 1 – PREMISSAS MUSICAIS E HISTÓRICAS SOBRE ALGUNS RITMOS AFRO-BRASILEIROS

Para iniciarmos este capítulo se faz necessária uma breve contextualização histórica com objetivo de abordar os principais gêneros/folguedos populares presentes no nordeste brasileiro, tópico este importante para o desenvolvimento desta pesquisa.

Segundo Oliveira Pinto:

“[...]materialidade da cultura já se encontra nos primórdios da presença africana em solo brasileiro, pois quando conseguiram manter-se vivos na travessia transatlântica, os africanos recém-chegados não carregavam nada mais consigo do que ideias, crenças, concepções dentre as quais também a sua musicalidade” (OLIVEIRA PINTO, 1999, p. 87).

Corroborando Oliveira Pinto (1999), para José Alexandre Carvalho (2010) a bagagem cultural intrínseca nesse povo recém-chegado é fator culminante para o desenvolvimento e formação de uma nova cultura, que a princípio se fortalece a partir das ocultas práticas que aconteciam nos quilombos, e que passam a se evidenciar somente após o término da escravidão, no final do século XIX.

Apesar de que o contato com o negro recém-chegado da África já tenha em fins do século XIX praticamente acabado, e levando-se em conta que a gênese da totalidade dos importantes gêneros da música popular ter ocorrido após o fim da escravidão, mesmo em países de abolição tardia como o Brasil, acredito que muitas características e gestos musicais africanos tenham permanecido quase intactos na nova música popular que surgiu. (CARVALHO, José A. 2010, p. 787)

Dentre as diversas manifestações culturais brasileiras, grande parte dos ritmos/festejos praticados no nordeste brasileiro têm seu desenvolvimento atrelado ao sincretismo religioso, onde crenças e linguagens trazidas da África pelos negros escravizados são ressignificadas a partir do diálogo e convívio com o cristianismo, surgindo então novas manifestações culturais, híbridas, cuja música exerce uma função simbólica essencial para sua celebração.

Nota-se que existem significativas diferenças musicais (rítmicas e instrumentais) entre grupos que praticam um mesmo gênero, sendo estas ora reflexo da descentralização cultural, diretamente relacionada à notável extensão territorial do meio em que está inserido, ora simplesmente pelo corrente impacto sofrido pelo desenrolar histórico, em que novas gerações tendem a modificar as linguagens desenvolvidas por grupos pioneiros. Portanto, entendemos que existem

variáveis quanto a representatividade de gêneros, já que nem sempre os grupos partilham da mesma ideia musical, cada grupo está diretamente ligado ao meio em que está inserido, culminando assim em uma *identidade musical*.

Dentre os diversos gêneros e subgêneros musicais aqui abordados, muitos deles se desenvolveram e estão situados em ambientes pouco urbanizados ou nas periferias de grandes centros, portanto são movimentos culturais praticados na maioria das vezes por classes sociais com baixo poder econômico.

1.1 Maracatu “Baque virado”²

Segundo o professor da Universidade Federal de Pernambuco, Biu Vicente (apud SANTOS, 2005, pg.20) as definições de maracatu entre músicos, etnomusicólogos, historiadores sociais e jornalistas, se fundem quando dizemos que “o ritmo, o molejo dos corpos e a organização dos cortejos são originários das práticas de africanos escravizados no Brasil”³. Guerra-Peixe afirma que é desconhecida a data exata do surgimento do Maracatu no Recife, porém é sabido tratar-se de uma manifestação fruto do sincretismo religioso, onde elementos de tradições africanas se confundem e são ressignificados perante o convívio com o catolicismo.

No papel-ofício do Clube Carnavalesco Misto Leão Coroado consta 8 de dezembro de 1863 como a data de sua fundação. Não obstante, os populares do grupo dizem que 1852 é o ano certo da organização do cortejo – acontecimento que teria ocorrido na Rua da Glória. (GUERRA-PEIXE, 1956, p.81)

Iniciado a partir das festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados na instituição do Rei do Congo, os praticantes do folguedo executam suas cantigas acompanhadas por um característico batuque. Santos e Resende (2005) apresentam dados históricos quanto às datas de fundação e nomes de pioneiros de algumas nações inerentes à nossa pesquisa, tal como a Nação Leão Coroado,

2 A palavra baque quer dizer batida, pancada, toque, ou seja, os padrões rítmicos que os batuqueiros executam. Guerra-Peixe (1952) afirmara que “nos antigos maracatus participavam infalivelmente mais de uma zabumba – no mínimo, três. Por isso o seu ritmo de percussão é chamado toque dobrado ou baque dobrado – ou ainda baque virado e toque virado” e que “a palavra virado aqui funciona na acepção de dobrado”. Atualmente a expressão utilizada é “baque virado” (SANTOS; CLIMÉRIO, 2005, p. 29).

3 SANTOS, Climério de O.; RESENDE, Tarcísio S. *Maracatu Batuque Book*. Recife: Edição do autor, 2005, p. 27.

considerada a mais antiga representante do maracatu de baque virado em contínua atividade desde de sua fundação.

A data oficial de fundação do Maracatu Nação Leão Coroado, 08 de dezembro de 1863, coincide com o dia em que a população do Recife festeja Nossa Senhora da Conceição, assimilada a Iemanjá, no candomblé. Também é comemorado o dia de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, santa de devoção do Mestre Luiz de França[...]O Leão Coroado é o mais antigo maracatu de baque virado em contínua atividade desde a sua fundação. (SANTOS; RESENDE, 2005, p. 36-37)

Considerando a relevante contribuição para preservação da tradição histórico-musical e inovação rítmica-instrumental no maracatu do Recife, as Nações Leão Coroado e Porto Rico podem ser consideradas como umas das mais importantes, sobretudo sendo objeto de estudo dos autores citados, o que de fato justifica a utilização no presente trabalho.

Segundo Santos e Resende (2005), a Nação Porto Rico teve sua origem também no século XIX, no Sítio Palmeirinha, situado no município de Palmares (PE), iniciado sob a liderança de João Francisco de Itá, que se dizia remanescente do Quilombo dos Palmares. No entanto, Guerra-Peixe (1952) após examinar livros sobre o grupo, encontrou a referência mais antiga como Club Mixto Maracatu Pôrto Rico, fundado em 8 de setembro de 1916. Durante alguns anos a nação deixou de atuar, surgindo posteriormente em Recife, sob o comando de Zé da Ferida, onde desfilou durante anos no carnaval da cidade. Com a morte do seu líder na década de 1950, o grupo ficou adormecido até 1967, quando Eudes Chagas, apoiado por Luiz de França, Veludinho do Leão Coroado e da antropóloga Katarina, a nação foi restaurada com nome de Porto Rico do Oriente.

Com o falecimento do babalorixá Eudes, em 1978, o Maracatu passou às mãos de Elda Viana, tendo no comando do apito o mestre Jaime; sob a liderança de Elda, o Porto Rico vive um grande momento. Elda Viana foi a última rainha coroada numa cerimônia católica na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Recife. O mestre atual, Jailson Chacon Viana, filho de D. Elda, compositor de belas toadas, incrementou o instrumental no ano de 2000, introduzindo abês e atabaques, além de manter os instrumentos mais utilizados na tradição – gonguê, mineiro, tarol, caixa, e alfaia. (SANTOS; RESENDE; op.cit., p. 46)

Santos e Resende (op.cit.) apontam características musicais que diferenciam e identificam algumas nações do maracatu recifense, como instrumentação,

melodias, e a variedade de padrões rítmicos. Para exemplificar, consideremos a peculiar instrumentação da Nação Porto Rico, que além de possuir alfaias, taróis, caixas, mineiros⁴, gonguês, ainda incorporou atabaques e abês ao seu naipe percussivo. Além das diferenças na instrumentação, cada nação tem uma forma muito própria de organizar e/ou dispor os instrumentos no grupo, o que define uma sonoridade original.

Diante das peculiaridades musicais e instrumentais que caracterizam e diferenciam cada Nação, este subcapítulo busca apresentar suas principais estruturas rítmicas, e como se dá a organização instrumental das nações Leão Coroado e Porto Rico.

1.1.1 Nação Leão Coroado

Ainda sob a ótica apontada por Santos e Resende (2005), podemos considerar que a Nação Leão Coroado é um grupo numericamente pequeno e fiel às suas raízes e crenças. De acordo com sua organização instrumental (Fig. 1), se nota a presença de quatro camadas rítmicas, sendo estas diferenciadas pelo timbre dos instrumentos e/ou pelas figuras rítmicas executadas por cada um deles. A sessão I (aguda) é representada por um mineiro; sessão II (médio/agudo metálico) um gonguê; sessão III (médio/agudo instrumento de membrana) uma caixa e um tarol; sessão IV (médio/grave) dividida em três fileiras, sendo a primeira composta por três alfaias marcação (grande – mais grave), seguidas de três alfaias meia (média – médio/grave) e na terceira fileira seis alfaias repique/virada (média/pequena – timbre médio).

⁴ "mineiro Idiof. sac., s. M., pl. = 'mineiros' – Ver "guaiá" (Brasil)". (FRUNGILLO, 2002, p. 212).

"Guaiá Idiof. sac., s. m., = 'guaiás – Tipo de "ganzá" feito com dois cones de metal unidos por um tubo que serve como empunhadreira. É conhecido como "angóia", "ingóia" ou "mineiro". (FRUNGILLO, 2002, p. 144).

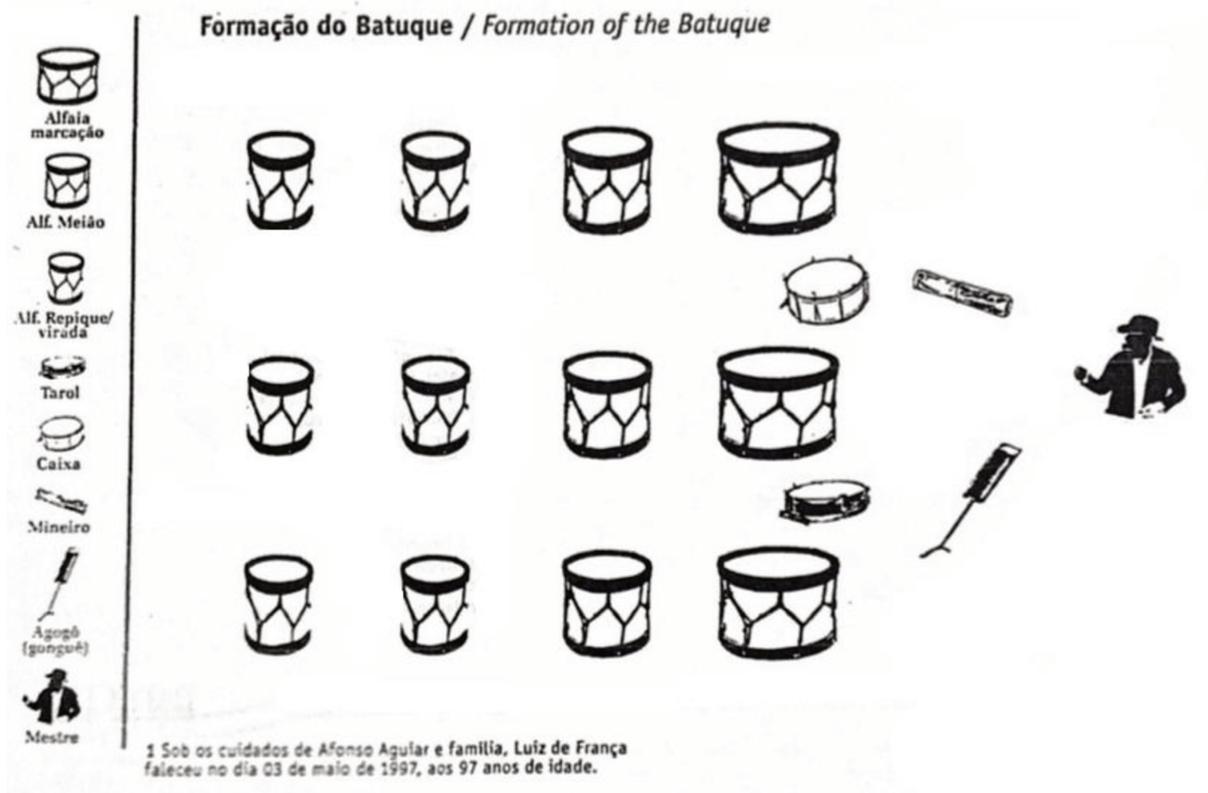


Figura 1 Organização instrumental da Nação Leão Coroado.

Fonte: Santos e Climério, 2005, p. 36.

Dentre as diferentes funções que cada alfaia exerce em relação ao baque, utilizaremos a batida base da *alfaia marcação* como estrutura guia para a representação rítmica das alfaias desta nação. Caracterizada pelo timbre grave e de forte presença, é notória sua sobreposição em relação às outras alfaias, ou seja, de acordo com os registros fonográficos, fica explícita a presença da alfaia de marcação e a importante função que exerce para o desenvolvimento da toada. Dentre a infinidade de batidas e variações rítmicas tocadas pelas alfaias meio e repique, subentendemos, ainda que superficialmente, que grande parte da construção destas está diretamente ligada à batida base da alfaia marcação.

Alfaia Marcação - Base

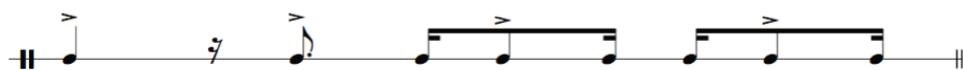


Figura 2 Alfaia marcação base da Nação Leão Coroado.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 44.

Alfaia Marcação – Variação



Figura 3 Alfaia marcação variação da Nação Leão Coroado.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 44.

Um instrumento bastante característico e de suma importância para uniformidade do baque é o gonguê⁵. Desempenhando um papel ritmicamente diferente dos outros instrumentos, ele se destaca pelo timbre metálico médio/agudo, que naturalmente se sobressai em relação aos outros, se tornando assim um referencial rítmico para todo grupo.



Figura 4 Toque de gonguê característico da Nação Leão Coroado.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 39.

O mineiro é um instrumento cuja maneira de execução e timbre se assemelham ao ganzá, instrumento bastante utilizado no samba. Devido sua função estar diretamente ligada à subdivisão rítmica, o instrumento exerce a função exclusivamente de condução, sendo esta organizada em dezesseis semicolcheias divididas em quatro grupos (4-4-4-4), com a leve acentuação na primeira e quarta semicolcheia de cada grupo de notas. Segundo Martins (2014, p.1181) “o ganzá, também chamado de mineiro, tem um padrão rítmico característico que quase não varia e é oralmente ensinado como: “TUmaraCATUmaraCATU”, conforme apresenta a Figura abaixo.

⁵ Gonguê ou gonguê é corruptela de **ngonge**, palavra de procedência banto. Designa o instrumento que consta de duas chapas de ferro fundido com aço e ligadas entre si. De um dos lados sai um cabo do mesmo material, por onde o músico o segura para executar. (GUERRA-PEIXE, 1956 p. 58).

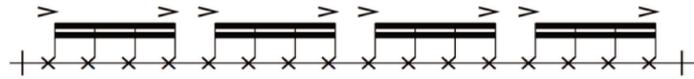


Figura 5 Mineiro característico da Nação Leão Coroado.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 39.

A caixa e tarol exercem uma função bastante interessante para com o baque; semelhante ao mineiro no aspecto subdivisão, ambos executam uma rítmica subdividida em dezesseis semicolcheias, porém as acentuações que caracterizam esta batida se tornam peculiares ao notarmos que dialogam claramente com o mineiro no primeiro tempo, gonguê no segundo tempo e com a alfaia marcação nos terceiro e quarto tempos, ponto que nos dá subsídio para considerar esta célula como uma matriz rítmica que referencia o maracatu de baque virado da Nação Leão Coroado.



Figura 6 Tarol e caixa característico da Nação Leão Coroado.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 39.

 Musical score for a maracatu grade, showing multiple staves for different instruments. The score includes:

- Mst. (Mestre): Melodic line with a tempo marking of 104.
- Cr. (Craque): Melodic line.
- Ag. Ap. (Agalé Apalé): Percussion line.
- Mnr. (Mina): Percussion line.
- Trl. (Trolé): Percussion line with accents.
- Cx. G. (Caixa G): Percussion line with accents.
- Alf. Mrc. (Alfaia Marcação): Percussion line with notes and accents.
- Alf. Mel. (Alfaia Melódica): Percussion line with notes and accents.
- Alf. Rpq. e Vr. (Alfaia Rítmica e Vira): Percussion line with notes and accents.

Figura 7 Grade de maracatu extraída do livro Batuque Book, compassos 8-10.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 39.

1.1.2 Nação Porto Rico

Conforme mencionado anteriormente, a Nação Porto Rico é um dos grupos mais representativos para a história do maracatu, e um importante momento dessa trajetória foi a entrada do mestre Jailson Chacon Viana, filho da Dona Elda Viana, que ao assumir o comando incorporou atabaques e abês junto a instrumentação tradicional⁶. De acordo com Pereira e Resende (2005, p. 46), o mestre Chacon “organiza o grupo de um modo peculiar, espalhando os abês e as caixas entre os outros batuqueiros, o que deixa a pulsação mais nítida e produz um baque mais coeso”⁷. A partir destas alterações instrumentais, conseqüentemente a nação passou a ter outra sonoridade e outras funções, fato este que causou polêmica e estranhamento entre alguns pesquisadores, folcloristas e mestres tradicionalistas, pois esta formação rompia com os padrões originais do maracatu.

A introdução dos abês e dos atabaques no batuque é muito criticada por outros mestres e por folcloristas. Chacon justifica afirmando que tais instrumentos eram tocados nos antigos maracatus. Osvaldo Pereira, numa pesquisa sobre a tradição do Porto Rico, cita a utilização pela Nação, ainda em Palmares, de instrumentos de forma afunilada e de uma só membrana, verificada também nos antigos cortejos dos reis do Congo. (SANTOS; RESENDE; 2005, p. 46)

A Figura 8 nos mostra claramente como se dá a atual organização instrumental da Nação Porto Rico, imagem que ratifica os dizeres de Santos e Resende (2005), e ressalta a contribuição da nova formação para uma pulsação mais nítida e um baque mais coeso. Neste caso fica explícito o porquê da nitidez do pulso, uma vez que instrumentos de diferentes timbres e funções se fundem num mesmo espaço, isso facilita o sincronismo rítmico entre os instrumentos e a melhor equalização da massa sonora, portanto essa organização reflete consideravelmente na uniformidade musical do grupo.

6 Alfaias, caixa, tarol, gonguê e mineiro.

7 Depoimento de Osvaldo Pereira e Tarcísio Soares Resende, em Santos e Resende, 2005, p. 46.



Figura 8 Organização instrumental da Nação Porto Rico.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 45.

Diante da diversidade de instrumentos que atuam na Nação Porto Rico, a sobreposição de camadas timbrísticas resulta em texturas musicais bastante peculiares, porém se nota através das transcrições da música *Nagô é minha nação* (*Mestre Chacon*), notadas no livro *Batuque book* e identificada como baque Luanda⁸, que mesmo os instrumentos se distinguindo ritmicamente uns dos outros, existe uma correlação com as matrizes rítmicas características do maracatu. Sendo assim, apresentaremos alguns dos mais representativos baques e viradas tocados pelas alfaias Melê, Biancó e lan, a figura marcante do gonguê, dentre outras rítmicas assumidas pelos atabaques que reforçam a identidade do baque.

8 O nome "Baque de Luanda" pode ter sido uma apropriação da leitura de Guerra- Peixe, por parte de membros do Estrela Brilhante do contexto pós-1993. Porém, o que era "de Luanda" para Guerra-Peixe é um baque que não faz parte do repertório Estrela Brilhante atual. (CARVALHO, 2007, p. 119).

The image shows a musical score for a Maracatu grade, measures 10-12. The score is written for a vocal ensemble and a large percussion ensemble. The vocal parts are Soprano (Mat.), Alto (Cr.), and Tenor (Cug. Ap.). The instrumental parts include Abô Mrc. Mnr., Ab. Ritmo, Atb. Mi., Atb. Bic., Atb. Iam, Tril. Mrc., Cu. Var., and three Acc. (Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: 'gô a vo-çs eu vou a-pre-sen-tar a mi-oha na-ção é na-gô a vo-çs eu vou a-pre-sen-'. The percussion parts show a complex rhythmic pattern with many notes and accents.

Figura 9 Grade de maracatu extraída do livro Batuque Book, compassos 10-12.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 61.

A partir da transcrição dos autores citados acima (Figura 9), notamos que as alfaias Melê, Biancó e Iam executam exatamente a mesma rítmica durante grande parte da toada, fato este que proporciona uma maior unidade sonora na camada timbrística em que as alfaias estão inseridas, região médio-grave.



Figura 10 Alfaia "todas" da Nação Porto Rico.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 61.

Nos compassos 21, 22, 23, 24, 31, 32, 39 e 40 da música *Nagô é minha nação*⁹, as alfaias Biancó e lan deixam o uníssonos anterior e executam células rítmicas que podem ser consideradas como variações ou viradas típicas destes instrumentos. Nota-se que ambas figuras (alfaia Biancó e lan) sobrepõem ritmicamente a estrutura base mantida pela alfaia Melê, no entanto notamos que há uma preocupação em manter a acentuação base, alfaia Melê, aspecto este que reforça a importância desta como referencial rítmico da nação Porto Rico.

As Figuras 11 e 12 mostram a rítmica apresentada pela alfaia Biancó, composta por quatro tempos (um compasso quaternário), estruturada basicamente por figuras sincopadas, conhecidas também como "garfinhos"¹⁰ (padrões formados pela sequência semicolcheia/colcheia/semicolcheia). Os acentos recaem na segunda semicolcheia, enquanto a alfaia lan executa uma variação composta por oito tempos (dois compassos), sendo o primeiro compasso com duas figuras idênticas contendo dois tempos, e o segundo compasso uma variação embasada na batida base, e que reforça a rítmica da alfaia Biancó, citada anteriormente.



Figura 11 Alfaia Biancó: 3a base.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 82.



Figura 12 Alfaia lan: Intervenção durante o desenvolvimento do baque.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 65.

9 Transcrição exposta no Livro Bataque Book – Maracaru Baque Virado e Baque Solto. Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 64-71.

10 Segundo Raphael Ferreira da Silva (2016) o termo "garfinho", é comumente utilizado por músicos adeptos à "Escola Jabour", e pode ter se origem relacionada "em torno da *práxis* musical de Hermeto" (FERREIRA DA SILVA, 2016, p. 37).

Dentre as diferenças e especificidades que caracterizam a identidade dos grupos de maracatu, a singularidade da Nação Porto Rico está diretamente associada à inserção dos atabaques e abês ao grupo, instrumentos que colaboram efetivamente para com sua diversidade rítmica e timbrística, imprimindo uma sonoridade diferente das que comumente se encontra em outros grupos.

Com base na transcrição de Santos e Resende (op.cit.), notamos que os tocadores dos atabaques Melê, Biancó e lam se utilizam como base de subdivisão a semicolcheia, sendo a combinação entre notas abertas (grave/aberto), Slap (aguda/estalada) e ghost notes (notas fantasmas) que tornam a levada característica. A rítmica executada pelo tocador do Melê, mais especificamente o slap (notado com x), correlaciona ritmicamente com a célula rítmica do gonguê (Nação Leão Coroado), enquanto os atabaques Biancó e lam executam um unísono rítmico cuja célula dialoga com a matriz executada pelas alfaias (Fig. 10).



Figura 13 Atabaque Melê.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 61.

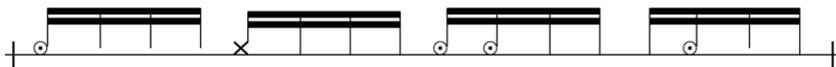


Figura 14 Atabaques Biancó e lan.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 61.

Segundo Martins (2014), o gonguê, por ser um dos instrumentos mais agudos, exerce a função de indicar o andamento e direcionar o ritmo do grupo inteiro. Conforme já apresentado anteriormente, a célula rítmica da marcação muda entre uma nação de maracatu e outra, porém a função permanece a mesma.



Figura 15 Gonguê/Agogô característico da Nação Porto Rico.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 61.

Exercendo uma função mista, os abês integram a camada sonora dos instrumentos agudos e executam a célula rítmica colcheia-semicolcheia-semicolcheia, acentuando a primeira nota de cada tempo. Esta figura se contrapõe ao "garfinho" executado pelas alfaias, provocando assim um contraste rítmico e sonoro, uma vez que as figuras se completam, propiciando movimento ao baque e uma sonoridade bastante intensa.



Figura 16 Abê característico da Nação Porto Rico.

Fonte: Santos e Resende, 2005, p. 61.

1.1.3 Adaptação de maracatu para bateria

Com objetivo de fundamentar o trabalho, o presente subcapítulo, bem como os seguintes, têm como propósito investigar autores que se engajaram na publicação de livros sobre a adaptação dos referidos gêneros para bateria, os quais em sua forma tradicional são organizados exclusivamente por instrumentos de percussão, conforme ilustrado anteriormente.

Dentre os diversos livros que abordam este tema, nota-se claramente a confluência entre eles, já que a maioria dos autores propõem adaptações baterísticas sob a premissa de adaptar "timbristicamente" os instrumentos de percussão popular brasileira para a bateria, o que segundo Alexandre Damasceno (2016) se refere ao conceito de "[...] imitar o timbre do instrumento de percussão utilizando as peças de uma bateria convencional" (DAMASCENO, 2016, p. 49).

"[...]o principal objetivo é tentar imitar o timbre do instrumento de percussão utilizando as peças de uma bateria convencional. O som de um repinique, por exemplo, pode ser imitado pela caixa da bateria com a esteira desligada, tocando com a baqueta mais próxima à borda, juntamente ao aro, ou pode-se utilizar a cúpula do prato de condução ou mesmo do chimbau para nos aproximarmos do timbre de um triângulo em uma condução de baião." (DAMASCENO, 2016, p. 49)

Conforme ilustrado nas Figuras 17 e 18, Gomes (2005) e Nenê (2008) retratam uma proposta de adaptação timbrística cuja transposição rítmica e instrumental para bateria emulam timbristicamente a sonoridade das alfaias, tarol e gonguê. Sinalizado pela cor azul, ambas sugestões nos direcionam à linha de gonguê característica da Nação Leão Coroado (fig. 4), neste caso executada pelo agogô ou cowbell. A cor vermelha se refere à linha da alfaia de marcação também da Nação Leão Coroado (fig. 2), se considerarmos somente as notas acentuadas, sendo semínima no primeiro tempo, e segunda semicolcheia para os tempos 2, 3 e 4; o chimal na levada sugerida por Gomes (op.cit.) mantém o contratempo, porém o autor enfatiza que o mesmo "deve ser praticado na cabeça dos tempos" (GOMES, 2005, p. 75), corroborando com a ideia de Nenê.

Ainda sobre a sugestão de Gomes para os membros inferiores, no segundo compasso – sinalizado pela cor verde, o autor apresenta claramente a rítmica marcante tocada pelas alfaias no baque Luanda da Nação Porto Rico (fig. 10), sendo semínima no primeiro tempo; e segunda semicolcheia nos tempos 3 e 4.

Quando nos referimos à adaptação da caixa de maracatu para bateria (utilizando apenas uma mão), é comum encontrarmos sugestões que utilizam o "garfinho" com um rulo de pressão na segunda nota como ostinato, o que pode ser visto no padrão adotado por Nenê (2008, p. 33) na Figura 18. Já o modelo apresentado por Gomes, imprime no primeiro compasso uma linha rítmica na qual os rulos enfatizam acentos do bumbo, enquanto no segundo compasso o diferencial fica por conta das duas colcheias acentuadas no segundo tempo, toque praticamente idêntico ao tarol tocado pela Nação Porto Rico (fig. 9).

The image shows a musical score for three staves in 4/4 time. The top staff is highlighted with a blue box and contains a rhythmic pattern of quarter notes with accents. The middle staff is highlighted with a red box and contains a pattern of eighth notes with accents. The bottom staff is highlighted with a green box and contains a pattern of quarter notes with accents. The score is divided into two measures by a double bar line.

Figura 17 Caixa e gonguê combinados com bumbo e chimal.

Fonte: Gomes, 2005, p. 75.

Figura 18 Exemplo 2: Maracatu de baque virado.

Fonte: Nenê, 2008, p. 33.

As adaptações discutidas anteriormente voltam a se repetir nos próximos exemplos, no entanto a linha do gonguê que antes retratava a Nação Leão Coroado, na proposta atual traz o gonguê característico da Nação Porto Rico (fig. 15) conforme assinalado pela cor laranja.

Figura 19 Caixa e gonguê combinados com bumbo e chimbal.

Fonte: Gomes, 2005, p. 75.

Figura 20 Exemplo 2: Maracatu de baque virado.

Fontes: Nenê, 2008, p. 33; Nenê, 2002, p. s/n.

A adaptação rítmica exposta por Christiano Rocha (2007) nos mostra uma levada similar às apresentadas anteriormente, tais como o padrão rítmico de caixa adotado por Nenê (2002; 2008); o gonguê característico da Nação Porto Rico; e bumbo e chimbal praticamente idênticos aos utilizados por Gomes (2005), com acréscimo de um bumbo no contratempo do segundo tempo.



Figura 21 Maracatu – Extraído do livro Bateria Brasileira.

Fonte: Rocha, 2007, p. 189.

A Figura 22 exibe uma adaptação de maracatu onde a linha do gonguê (pentagrama superior) comumente executada por um dos membros superiores (mão direita ou mão esquerda) é substituída pela figura rítmica característica do abê/chequerê no prato de condução, conforme sinalizamos com a cor roxa, o que para Gomes (2008), pode ser considerada como a “mais indicada para uma levada mais “baterística” de maracatu, pois descreve um ostinato muito usado em diversos ritmos”. (GOMES, 2005, p. 76)

Figura 22 Caixa e gonguê combinados com bumbo e chimbal.

Fonte: Gomes, 2005, p. 75

Os conceitos de adaptação rítmica apresentados até o momento, mantiveram o elo direto com as matrizes rítmicas e principais batidas que configuram o

maracatu; e mais que isso, propostas timbrísticas e idiomáticas que se assemelham claramente ao espírito original. Nenê (2002; 2008) trouxe uma abordagem extremamente baterística que rompe com os paradigmas tradicionalistas sobre a resignificação e/ou adaptação de ritmos brasileiros para bateria.

A proposta empreendida por Nenê retrata um conceito de adaptação, que tem como cerne a estrutura rítmica característica das alfaias, no entanto, a postura criativa do músico/autor, efetiva o rompimento com os padrões comumente vistos até então, e propõe uma levada que distribui as "rítmicas-base" entre bumbo e tambores (tom 1, tom 2 e surdo), resultando num movimento sonoro ascendente na qual podemos considerar como uma concepção "melódica" para bateria. Conforme notamos na Figura 23, as rítmicas marcadas pelo retângulo vermelho representam as alfaias, sendo, bumbo na primeira e quarta semicolcheia do primeiro tempo; surdo na segunda semicolcheia do segundo tempo; tom 2 na segunda semicolcheia do terceiro tempo; tom 1 na segunda semicolcheia do quarto tempo – toques que concretizam o movimento ascendente conforme assinalado pela cor verde.

Outra peculiaridade sobre construção da levada está na maneira com que Nenê utiliza a caixa, que, na maior parte do tempo atua como pano de fundo, completando os espaços entre os acentos. Sobre o viés técnico, como podemos notar através das setas, todos acentos distribuídos entre os tambores são executados pela mão direita, o que de fato evidencia a opção técnica (toques alternados e duplos) para a proficiência da levada.



Figura 23 Exemplo 1 – Maracatu de baque virado.

Fontes: Nenê, 2008, p. 32; Nenê, 2002, p. s/n.

Ainda sobre a perspectiva que foge das adaptações mais tradicionalistas, para esta levada Nenê (2008) propõe um ostinato para as mãos que se ancora no exercício 33 (fig. 24) disposto no livro *Stick Control – for the snare drummer*, de George Stone (1935, p. 6).



Figura 24 Stick Control – Exercício 33.

Fonte: Stone, 1935, p. 6.

O diálogo entre as mãos, direita para prato e esquerda para caixa, implicam em uma sonoridade que remete "implicitamente" à rítmica característica do baião, evento sonoro que se contrapõe às rítmicas executadas pelos membros inferiores (bumbo e chimbal), as quais executam as figuras que marcam a identidade rítmica do maracatu, conforme marcado pela cor vermelha.



Figura 25 Exemplo 2 – Maracatu de baque virado.

Fonte: Nenê, 2008, p. 33.

1.2 Cabocolinho ou Caboclinho

A definição adotada por Luís da Câmara Cascudo (2001) descreve os caboclinhos como grupos "indumentarizados" de índios que se apresentam pelas ruas de cidades nordestinas durante os festejos carnavalescos, encenando batalhas entre caboclinhos e brancos, acompanhados e motivados pelo marcante som dos instrumentos de percussão como tambor (tarol), ganzá (caracaxá) e melodia executada pelo pife (também conhecido como gaita).

Cabocolinhos. São grupos fantasiados de índios, que percorrem as ruas das cidades do Nordeste do Brasil nos dias de Carnaval, tocando pequenas flautas e pífanos. Com danças dramatizadas eles representam as lutas entre caboclinhos e brancos, ao som do Tambor, Ganzá e Pife. É um folguedo

popular que ainda se apresenta pelas ruas da Paraíba e do Ceará. Embora pareçam danças de origem ou aculturação ameríndia, na realidade são de influência africana, correspondendo ao Auto dos Congo, verdadeiros Reisados que, juntamente com o Auto dos Cabocolinhos, deram origem ao Guerreiro. Mas diferem nas personagens e nos trajes. Os homens vestem calções de cetim, capa e peitoral enfeitados com espelhos e penas, brancas ou coloridas; as mulheres usam saiotos e blusas de cetim. Sobre o saiote, uma espécie de tanga feita com fitas de cores variadas, enfeitada com aljôfar, espelhos e penas. (CASCUDO, 2001, p. 89)

Ainda no estado de Pernambuco, a maioria dos cabocolinhos ou caboclinhos como popularmente também são chamados, estão localizados na Região Metropolitana do Recife (especialmente em Recife, Olinda e Camaragibe) e na Zona da Mata Norte. Possivelmente surgidos no século XIX, assim como outros folguedos do estado, o primeiro registro sobre caboclinho data de 1903 (CARVALHO, 1928). No entanto Salles (2015) indaga quanto a inexpressiva e superficial contextualização do gênero na literatura da cultura popular nordestina até os meados de 1970, fato este que comprova a tardia busca pela pesquisa de cientistas sociais e demais pesquisadores dos fenômenos socioculturais do Nordeste pelas manifestações consideradas mais híbridas, mestiças.

Apesar do primeiro registro sobre os caboclinhos datar de 1903 (CARVALHO, 1928), sua presença na literatura sobre cultura popular do Nordeste é pouco expressiva. Na maioria das publicações – sobretudo naquelas produzidas até meados da década de 1970, quase que exclusivamente por folcloristas –, as informações são exíguas, superficiais[...] (SALLES, 2015, p.1)

Para Santos e Resende (2009) é muito mais do que um folguedo, do que pessoas vestidas de índio para festejar o carnaval, é um "evento ápice da performance das agremiações, também integra um complexo tradicional que, além de música e fantasia, envolve religiosidade, ancestralidade, magia, encantamento, política, competição, agonia, abstinência, disciplina..." (SANTOS; RESENDE, 2009, p.18). Salles (2015, p. 2) afirma que "consistem em grupos populares de representação da cultura indígena, compostos por não indígenas, que se apresentam principalmente durante o Carnaval".

A manifestação cultural do Caboclinho pode ser definida como uma performance de influência indígena. Esta influência pode ser facilmente percebida em suas indumentárias (vestimentas enfeitadas de penas e plumas), em seus adereços (o arco e flecha e a lança nas mãos, cocares de

pena na cabeça), e no nome dos personagens que compõe a manifestação (curumins, caboclos e caboclas, cacique e pajé). Estes aspectos podem ser compreendidos como sinais que atestam a relação do Caboclinho com a cultura indígena. (OLIVEIRA E SILVA, 2014, p.79)

De acordo com as mais variadas opiniões podemos perceber que a definição de Caboclinho é bastante complexa, envolvendo questões relacionadas ao virtuosismo da dança, ao brilho das indumentárias e ao exotismo musical. Porém, como o foco deste trabalho não é propriamente etnomusicológico, relevaremos os aspectos que estão diretamente ligados ao contexto musical. Formado por um grupo de homens, mulheres e crianças, os integrantes dos cabocolinhos brincam descalços, parte dos homens se vestem com um saiote e uma cabeleira postiça de material sintético, enquanto as mulheres com tanga empunhando lanças. Ambos usam bonitos cocares, capacetes, diademas, peitilhos, túnicas, quase tudo com uma vistosa plumagem. Em sua apresentação o grupo é organizado em fileiras, e estalam as lanças no chão conforme dançam – agachando e levantando, ao mesmo tempo que rodopiam, assim vão construindo suas manobras. Em determinados trechos declamam **loas**¹¹, e principalmente o **grito de guerra**, em seguida retomam a música dando continuidade á apresentação.

Uma das principais formas de expressão do Caboclinho é a dança, também denominada de manobra ou passo de dança. O termo manobra é considerado por alguns brincantes como o mais correto [...] Segundo a fala de diversos brincantes, temos ainda a seguinte definição: manobra seria um único movimento, isolado, enquanto ao conjunto delas seria atribuído o termo passo de dança [...] (OLIVEIRA E SILVA, 2014, p.77-78)

Ainda que a dança ocupe um importante status nesta manifestação, o viés que nos diz respeito é exclusivamente a música, portanto a partir deste momento abordaremos elementos que nos forneçam um maior aprofundamento deste ritmo tão peculiar.

Segundo Santos e Resende (2009) a música dos cabocolinhos é constituída de ritmo (percussão) e melodia (gaita), dentre os mais distintos toques ou batidas os mais executados e que se destacam são guerra, perré, baião, ou baiano, e

11 Os cabocolinhos declamam versos chamados loas. Os versos são praticamente gritados – brados de guerra [...] O tema fundamental circunscrito nas loas é a guerra, tanto a contenda entre "trinos de índios", como entre índios e "colonizadores do Brasil" (SANTOS; RESENDE, 2009, p. 53).

macumba, também conhecida por toré, macumbinha ou macumba de índio¹², sendo este último não executado por todos os grupos de Caboclinho.

O grupo de tocadores responsável pela música ou conjunto musical é chamado de baque, terno ou tocadores, porém em alguns lugares encontra-se os termos batuque e batucada¹³ ou orquestra¹⁴, e são normalmente constituídos de três a quatro pessoas. Assim como o grupo Canindé, muitos outros utilizam três instrumentos: gaita¹⁵, tarol¹⁶ (também conhecido como surdo ou bombo) e o caracaxá¹⁷ (par) ou maraca (maracá, mineiro ou xérem). De acordo com Santos e Resende (2009) muitos grupos utilizam um atabaque que integra como o quarto membro do baque, porém há variações de um grupo para outro, por exemplo o Caboclinho 7 flechas que normalmente sai como duas gaitas (os gaiteiros não tocam simultaneamente, eles alternam), dois pares de caracaxás, um surdo e um atabaque. Ainda existem grupos que utilizam a caixa ou caixa-de guerra.

O atabaque, instrumento utilizado em diversos terreiros, é usado por vários cabocolinhos para tocar unicamente a chamada macumba. Até onde foi possível verificar, seu uso nos cabocolinhos não foi mencionado pelos autores que pesquisaram essa tradição e, possivelmente, esse instrumento foi introduzido concomitantemente à inclusão da macumba como gênero musical dos cabocolinhos. Em geral, o músico que toca o atabaque é ogã de um terreiro da comunidade. Instrumentos semelhantes como a conga e o timbale também podem ser encontrados em cabocolinhos, mas quase sempre designados como atabaque. No momento em que se começa a tocar o atabaque, o tarol, que produz uma frequência próxima daquele instrumento, deixa de ser tocado e vice-versa. Nas caminhadas dos grupos pelas ruas, o atabaque pode estar presente, mas sua execução geralmente exige que o grupo musical esteja parado. (SANTOS; RESENDE, 2009, p.59)

12 O toque comumente conhecido como perré é chamado por alguns grupos de macumba de índio. Há grupos que chamam de macumba o toque mais conhecido como baiano (SANTOS; RESENDE, 2009, p. 53).

13 Denominações usadas pelo Caboclinho União 7 flechas (SANTOS; RESENDE, 2009, p.54)

14 Denominação usada por outros grupos da Zona da Mata Norte (SANTOS; RESENDE, 2009, p. 54).

15 A chamada gaita de cabocolinho, um aerofone, é um tipo de flauta feita com cano de alumínio, de latão e outras ligas metálicas ou de PVC. [...]antigamente a gaita era feita de taquara (bambu)... A maioria mede entre 34 e 37 centímetros de comprimento e entre 1,6 e 1,8 de diâmetro. (SANTOS; RESENDE, 2009, p. 62).

16 O tarol, bombo ou surdo – membranofone – é um pequeno tambor que mede cerca de 25 centímetros de altura e 30 de diâmetro, embora esse tamanho varie muito. É feito de cilindro metálico e as membranas são de pele de bode, dos dois lados. Em um dos lados, quase unido à membrana, é colocado um barbante duplo de tripa ou couro, preso à borda esticado, que confere um som peculiar ao instrumento. O tarol fica pendurado no corpo por um talabarde, um pedaço de couro que pode ser de tecido resistente ou de corda (SANTOS; RESENDE, 2009, p. 58).

17 Os caracaxás – ou no singular, caracaxá, embora seja usado o par, também conhecidos como maracas-de-guerra, maraca, ou mineiro – são dois idiofone de agitar (chocalhos) feitos de latão, sempre utilizados um na mão esquerda, outro na direita, medindo entre 50 e 60 centímetros de comprimento e 3,5 centímetros de diâmetro, cada. No seu interior, são colocadas varias esferas de rolimãs, que em atrito com o cilindro metálico emitem um som agudo (SANTOS; RESENDE, 2009, p. 58-59).

No que tange aos aspectos técnicos musicais acerca da música dos cabocolinhos, o tarol exerce a importante função de instrumento guia, portanto muitos dos apontamentos serão voltadas para este esse instrumento. Para uma apresentação – ou treino (ensaio) é comum começar com a chamada, ou es quente, momento musical que podemos considerar como um aquecimento prévio que dura aproximadamente quinze minutos, tempo necessário para que o grupo e/ou brincantes se prepararem. Normalmente a introdução se dá pelo toque *guerra*, ficando a cargo do tarol iniciar o ritmo (solo), seguido um tempo depois pelo caracaxá e posteriormente pela gaita que sinaliza o final da introdução iniciada pelo tarol, que passa a executar a batida padrão do toque de guerra. Esse padrão rítmico, como o próprio nome do toque indica, tem um significado especial para os cabocolinhos, tradição que se propõe a dançar a guerra. (Santos; Resende, 2009, p. 88) O andamento inicial costuma ter aproximadamente entre 130 a 140 batimentos por minuto (bpm) e vai aumentando gradativamente.

1.2.1 Clube Indígena Canindés – Breve histórico

Segundo Santos e Resende (2009) a Tribo Canindé, assim chamada pelos seus integrantes, é o cabocolinho mais antigo de Pernambuco em atuação até os dias de hoje. Fundada em 5 de março de 1897, além de obter o status de grupo mais antigo, Canindé integra o Grupo Especial e ostenta o posto de maior vencedor do Desfile da Passarela. Em 1957 o grupo instituiu sua razão social (constituição jurídica) sob o título oficial de Clube Indígena Canindé, tendo como presidente José Silva Araújo, porém sob o comando de Severino Batista da Silva (Bibiano), liderança esta que através de sua dedicação tornou o grupo mais visível e com forte potencial para futuras premiações na competição de carnaval. Além dos concursos de 1993, 1994, Canindé vence nos anos de 1996, 1997, 1998, 2000, 2001, 2002 e 2004. Em 2006, com o falecimento de Dona Lucila Simões, Juracy passa a dirigir a Tribo Canindé, e conta com o apoio de Guedes Montalvos, gaiteiro que neste mesmo ano ingressa no grupo e através do seu agenciamento alcança feitos históricos à Tribo

Canindé, que além de apresentações, aprova um projeto¹⁸ de incentivo pelo Funcultura (Fundo de Incentivo à Cultura – Governo do Estado de Pernambuco), fato este comprova que o comprometimento de integrantes como Guedes, Dado, Nana, Iara, Cloves, Bico, Kinho, e principalmente Juracy, alicerça a permanência da centenária Tribo Canindé no cenário cultural pernambucano.

Juracy Simões da Silva, liderança mandatária da Tribo Canindé, não hesita em afirmar que “Canindé é o cabocolinho mais importante de Pernambuco”. Sua justificativa mais recorrente para tal: “Canindé é o caboclo mais antigo. Os outros são cria de Canindé. Tudo o que eles fazem foi aprendido com Canindé” (SANTOS, 2010, p. 885)

Quanto à organização e disposição dos membros do grupo enquanto se apresentam, de acordo com a Figura 26, a diretoria com dez membros toma frente do grupo, seguidos pelo baque (tarol, caracaxá e gaita) e posteriormente os brincantes divididos em quatro cordões: primeiro – cordão dos caboclos; segundo – destaques: mulheres; terceiro – cordão das caboclas; e quarto – cordão dos curumins, seguidos pelo Rei e Rainha e Perós.

18 Projeto aprovado pelo produtor Amaro Filho, juntamente com Guedes Montalvos (SANTOS; RESENDE, 2009, p. 106).

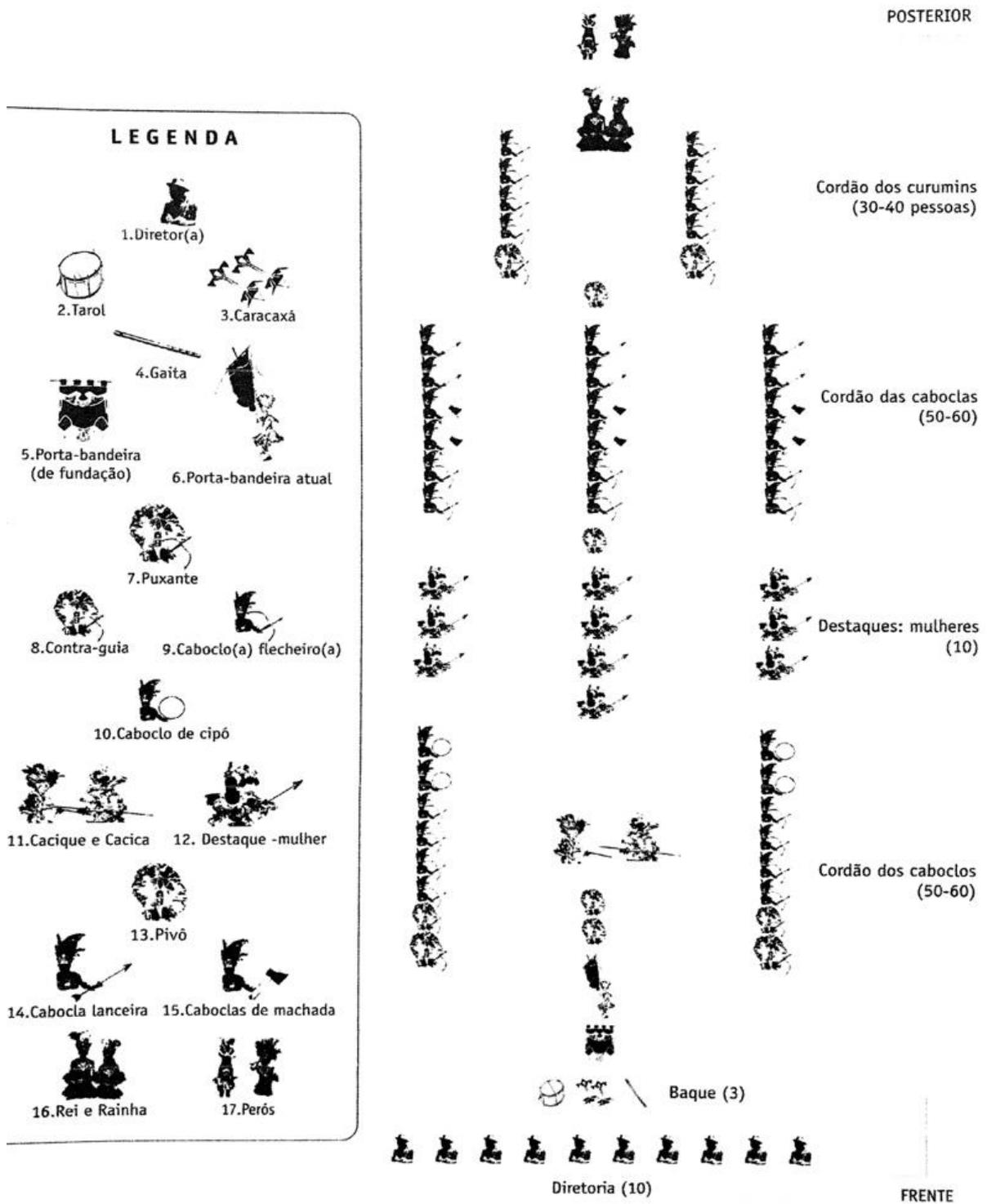


Figura 26 Esboço da Tribo Canindé.
 Fonte: Santos e Resende, 2009, pg. 107.

1.2.2 Formação musical e padrão rítmico do toque guerra

De lideranças e participantes da maioria esmagadora dos grupos acordo com

Santos (2010), no que se refere aos aspectos inerentes à música, “[...]os participantes são unânimes em afirmar que o toque de guerra é o mais importante. Também as recifenses reiteram a primazia de guerra” (SANTOS, 2010, p. 885)

Segundo Santos (op.cit.), Juracy se lembra do passado, e conta episódios em que Canindé se enfrentava com outros cabocolinhos, lembrança esta que provavelmente a deixa eufórica e instantaneamente entoa a batida de guerra do tarol.

“essa lembrança que a música traz aumenta mais a vontade de lutar, de travar a batalha, de partir pra cima do adversário”. [...] “o toque de guerra é o que define o caboclo e é o que decide. Guerra é a decisão. E cada caboclo tem sua guerra, seu toque é diferente[...] Canindé tem o toque de guerra mais definido, mais forte, mais pra frente”. (SANTOS, 2010, p. 887-888).

De fato, o toque guerra representa um significado especial para a comunidade, é comum ver crianças, jovens e adultos em momentos alegres e de euforia entoando guerra ou batendo palmas mencionando o ritmo.

Juracy Simões, motivada pela competição do Concurso de Agremiações, na preparação do carnaval de 2009 decidiu acrescentar um atabaque no baque Canindé, instrumento executado por Cloves Ramos. A sequência dos toques apresentados pela Tribo Canindé é guerra, perré, baião, macumba, finalizando com guerra. Durante cada um dos toques, Juracy costuma cantar pontos de caboclos e recitar loas. (SANTOS; RESENDE, 2009, p. 108)

Santos (2009) enfatiza a importância do tarol como instrumento guia, e afirma ser o único instrumento que toca padrões específicos para cada toque, enquanto o caracaxá usa basicamente o mesmo padrão para os demais toques; o atabaque, instrumento exigido exclusivamente no toque macumba, substitui o tarol, que é silenciado.

Ainda sobre o tarol, é relevante descrever como se dá a disposição técnica do instrumento de modo que compreendemos a sonoridade, bem como a função do mesmo para com o grupo. Abordando especificamente o toque *guerra*, viés pelo qual direcionamos este subcapítulo, o tarol exerce uma função bastante importante, pois é o responsável pela condução rítmica que propicia movimento e pulsação à música. Com relação às peculiares maneiras que são executados os instrumentos de percussão presentes nas culturas regionais nordestinas, com o tarol do cabocolinho não é diferente, no toque de guerra "a baqueta da mão direita toca na

pele superior junto a qual há uma dupla corda de tripa; a da mão esquerda, que pode ser de tamanho idêntico ao da primeira ou mais fina, toda parte lateral do tubo metálico do tarol". (SANTOS; RESENDE, 2009, p. 88).

No exemplo musical registrado por Santos (2010), o tarol executa um padrão introdutório, repetindo-o por cinco vezes, até que se inicie a batida de guerra, chamada de padrão rítmico característico de guerra.

As especificações técnicas descritas na Figura 27 são referentes à notação musical adotada por Santos e Resende (2009) para retratar as figuras rítmicas tocadas pelo tarol (Figura 28). Adotando o mesmo padrão rítmico para o caracaxá, porém notado em apenas uma linha (explicitando a presença de um único timbre), as indicações que o especificam são flechas posicionadas para cima e para baixo que indicam o movimento da mão, e as letras D (mão direita) e E (mão esquerda).

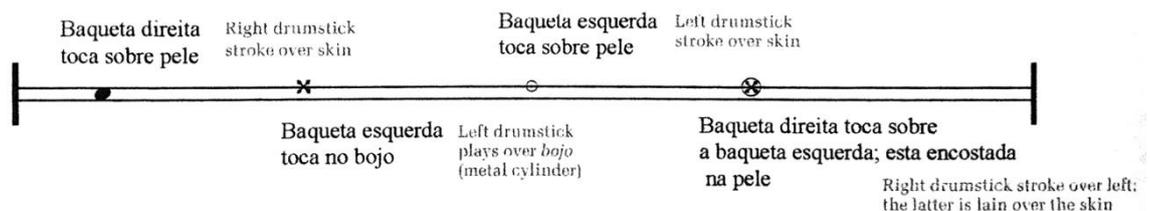


Figura 27 Notação para os toques do tarol.

Fonte: Santos e Resende, 2009, pg. 108.

Tribo Canindé - Recife (PE)

Guerra
♩ = 139

The musical score is divided into three systems:

- System 1 (Measures 1-5):**
 - Gaita:** Treble clef, 2/4 time, mostly rests.
 - Caracaxá:** Percussion staff with notes D and E. Arrows indicate hand direction: down for D, up for E.
 - Tarol:** Percussion staff with notes E, D, E, D, E, D.
 - Preacas Apito:** Percussion staff with rests.
- System 2 (Measures 6-11):**
 - Gta.:** Treble clef, 2/4 time, mostly rests.
 - Crx.:** Percussion staff with notes D, E, D, D, E. Arrows indicate hand direction: down for D, up for E.
 - Trl.:** Percussion staff with notes E, D, E, D, E, D.
 - Pca. Ap.:** Percussion staff with notes E, D, E, D, E, D.
- System 3 (Measures 12-16):**
 - Gta.:** Treble clef, 2/4 time, tempo change to ♩ = 140. Measure 13 is marked with an asterisk and the word "Virada". Measure 15 has a triplet of notes.
 - Crx.:** Percussion staff with rests and notes in measure 16.
 - Trl.:** Percussion staff with notes E, D, E, D, E, D.
 - Pca. Ap.:** Percussion staff with rests.

Figura 28 Trecho inicial de guerra; as setas indicam a direção para a qual o caracaxá — de cada uma das mãos — está sendo conduzido, para cima ou para baixo.

Fonte: Santos, 2010, pg. 886.

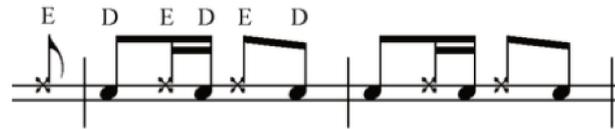


Figura 29 Padrão da entrada de guerra (introdução) – tarol.

Fonte: Santos, 2010, pg. 886.

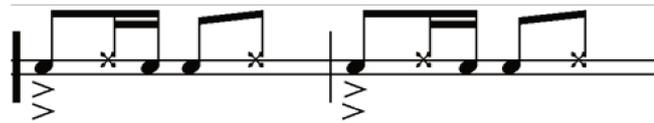


Figura 30 Batida de guerra (padrão característico) – tarol.

Fonte: Santos, 2010, pg. 886.

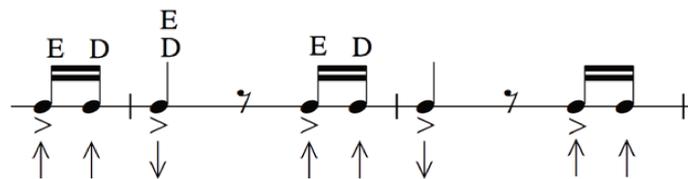


Figura 31 Introdução geral do caracaxá (como soa).

Fonte: Santos e Resende, 2009, pg. 111.

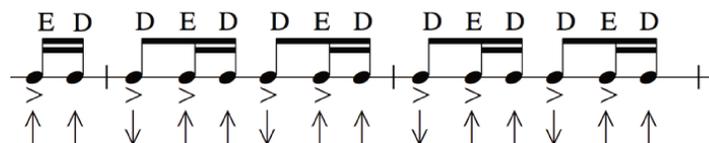


Figura 32 Padrão característico dos cabocolinhos em geral (como soa).

Fonte: Santos e Resende, 2009, pg. 111.

Santos (2010) enfatiza a importância da Tribo Canindé para cultura pernambucana, especificamente pela influência sobre cabocolinhos de formação mais recente, evidenciando uma marcante identidade que os torna um grupo referência neste universo cultural. É importante ressaltar que o consistente pilar que sustenta e mantém viva a tradição dos cabocolinhos, se deve à participação das famílias (homens, mulheres e crianças), que através da oralidade repassam o conhecimento para as novas gerações, comum nestas manifestações regionais, exemplo disso é o quão natural as crianças cantam e/ou batem palmas pelas ruas o marcante "tá tara, tá tara" referenciando a mais famosa batida do cabocolinho, o toque de guerra.

As agremiações mais antigas, como a Tribo Canindé, são as mais influentes. Canindé do Recife é o caboclinho mais antigo entre os grupos ativos. Seus preceitos sobre música/dança, roupa e regras são, não obstante a resistência de grupos rivais, fortemente considerados. O toque de guerra — tá tara, tá tara — tem um significado especial para a Tribo Canindé. (SANTOS, 2010, p. 890)

1.2.3 Adaptação de caboclinho para bateria

Dentre os diferentes livros referenciados neste trabalho, Nenê (2002) e Rocha (2007) foram os únicos autores que propuseram adaptações de Caboclinhos para bateria, as quais discorreremos abaixo.

Nenê (2002) se utiliza de dois pentagramas para ilustrar a adaptação do principal toque dos caboclinhos – a batida de guerra. O pentagrama inferior representa o bumbo e chimbal com pé, enquanto o superior os membros superiores (mãos). Conforme ilustrado na Figura 33 (marcada pela cor vermelha), o sistema inferior traz explicitamente a adaptação da batida de guerra, sendo o bumbo responsável por aludir os toques abertos na pele do tarol, e o chimbal com pé para os toques executados na borda do instrumento, (ver Figura 30). Ainda sobre o pentagrama inferior, a batida de guerra (padrão) se repete nos compassos 1, 2 e 4, enquanto no compasso 3, podemos notar uma pequena variação no bumbo, um toque no contratempo do segundo tempo, conforme marcado pela cor azul, o que podemos considerar como uma pequena alteração "motívica" correspondente às variações que ocorrem durante a performance instrumental. Já o sistema superior, nos atenta para a dubiedade na notação, visto que, a primeira nota de cada tempo pode ser entendida como chimbal com pé (conforme indicado no livro), ou estranhamente (incomum) o chimbal tocado pela mão, entretanto, ainda assim a construção da levada se mantém intacta, pois o núcleo da mesma está sob a responsabilidade do pentagrama inferior, restando ao superior a modesta função de apoio rítmico.

Figura 33 Adaptação de Caboclinho por Nenê.

Fonte: Nenê, 2002, p. s/n.

Tomando como referência o conteúdo "baterístico" apresentado por Nenê (2002), as sugestões ilustradas por Rocha (2007) nas Figuras 34 e 35, além de fornecerem elementos que sustentam a proposta adaptativa para a batida de guerra, elas atentam para um procedimento bastante coerente em relação a sonoridade original dos caboclinhos, as quais discorreremos a seguir.

Com relação à organização instrumental, Christiano Rocha (2007) utilizou as notas com hastes para cima para indicar toques com as mãos (direita e esquerda) e hastes para baixo para apontar os pés (bumbo e chimbal). Para esta adaptação, Rocha (2007) delega ao tom 1 (mais agudo) a função rítmica que emula a linha guia tocada na pele do tarol (contexto original), enquanto o chimbal com pé se encarrega de completar a levada com o toque no contratempo, simulando a batida aguda na borda (lata) do tarol. Quanto aos demais instrumentos do set, o bumbo executa um ostinato que marca todas cabeças de tempo da levada, já a caixa reforça o primeiro tempo de cada compasso, com exceção do terceiro, onde além de tocar o primeiro tempo, adiciona um toque no contratempo do segundo tempo, corroborando com a variação impressa anteriormente por Nenê (2002).

Figura 34 Adaptação de Caboclinho por Christiano Rocha (Ex. 6D).

Fonte: Rocha, 2007, p. 184.

Partilhando do mesmo conceito anterior, na Figura 35 – exemplo 6C (assinalado em vermelho), Rocha (2007) propõe uma levada simplificada, na qual mantém intactas as rítmicas tocadas pelo tom 1 e bumbo, e realoca os toques no contratempo (anteriormente executados pelo chimbal com pé) para o chimbal com a mão esquerda.

The image shows two musical staves in 2/4 time. The first staff, labeled '6B', has a tempo marking of ♩ = 130 and shows a rhythmic pattern with notes and rests. The second staff, labeled '6C', has a tempo marking of ♩ = 156 and shows a simplified rhythmic pattern with notes and rests, highlighted in a red box. Above the notes in 6C are the letters D, E, D, D, E.

Figura 35 Adaptação de Caboclinho por Christiano Rocha (6B e 6C).

Fonte: Rocha, 2007, p. 184.

1.3 A festa do forró e os gêneros Baião e Xote

Dentre as narrativas sobre a origem do termo **forró** perante músicos e pesquisadores, Santos (2013); Rocha (2003); Cascudo (2001) compartilham que a mais eloquente ou que apresenta mais consistência é de que a palavra seja uma contração de forrobodó ou forró-bodó, sinônimo de festa, divertimento.

Câmara Cascudo (2001) define o termo forrobodó como divertimento, festança, e suscita seu aparecimento em publicações no século XVIII como:

“Após a tal sessão houve um grande forrobodó.” (*O Alfinete*, nº 13, de 1890.)
 “Em honra ao sexto aniversário d’*A Pimenta* houve um espalhafatoso forrobodó.” (*A Pimenta*, nº 373, 1905.) “Ao ator Guilherme, na noite do seu forrobodó”. (*O Mefistófeles*, nº15, de 1833) (CASCUDO, 2001, p. 250).

Santos (2013, p.100-101) elucida que a canção *Forró de Mané Vito* (*Luiz Gonzaga e Zedantas*) narra um baile popular que acontece na própria residência de Mané Vito, o dono da casa de **forró**, onde a música fica a cargo de um sanfoneiro e percussionistas.

Rocha (2003, p. 27-28) associa forró às festas juninas, e menciona o termo *arraiais*¹⁹ como ambiente onde se comemora os festejos de Santo Antônio, São Benedito, São João e São Pedro, musicados por Trios de Forró, tradicionalmente compostos por zabumba, triângulo e Sanfona. De acordo com a região pode-se alterar a formação instrumental dos grupos, aparecendo instrumentos como rabeca, pífanos, tarol, pandeiro. A música comumente executada nesses forró-bodós é baião, xote, marcha, coco e xaxado.

Câmara Cascudo (2001, p. 787-788), aponta no termo *rojão* aspectos úteis para nossa discussão. Num primeiro momento sobre o *rojão de viola* que conheceu no sertão nordestino por volta de 1910, onde a viola ou rabeca se entrepõe entre um e outro cantador em competição. Santos (2013, p. 103) sintetiza que a maioria dos forrós cantados por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e por muitos outros intérpretes vai ter o sotaque baseado nesse rojão, do qual se aproxima a embolada²⁰.

É baseado neste alicerce que o subgênero *forró* vai sofrer uma notável influência de Jackson do Pandeiro, que se utiliza do rojão como matéria prima para desenvolver e singularizar um estilo musical que toma um caminho estilístico diferente do baião de Luiz Gonzaga.

Jackson deu um zabumba ao seu irmão, o pandeirista Cícero (seu nome oficial era Geraldo Gomes), designando-o para a missão de criar “a batida”. Escutando o rojão Sebastiana e o acompanhamento com o zabumba, Cícero sintetizaria uma nova batida: forró[...]. (SANTOS, 2013, p.103)

Santos (op.cit.), afirma que Jackson além de trilhar uma carreira na qual se destacam os cocos, rojões e forrós, ainda se utilizou termo *forró* para intitular vários dos seus LPs. Incentivado por produtores, ele batiza o seu (e de Almira Castilho) programa de rádio e TV com o nome de *Forró do Jackson*, referindo-se à festa, dando assim importantes passos para difusão de forró como termo guarda-chuva, que vai abrigar os diversos subgêneros.

(...) o termo forró se refere a vários aspectos. Forró é a festa e a dança que

19 São festas, em grandes tendas construídas nas ruas, sítios, fazendas, com muita comida e bebidas típicas. Grupos musicais, chamados Trios de Forró, tocam repertório referente às comemorações de Santo Antônio, São Benedito, São Joao e São Pedro (ROCHA, 2003, p. 27).

20 Abundante nas feiras do Nordeste, a embolada é um estilo de canto quase falado, no qual as duplas de cantadores (pode ser apenas um) improvisam e se acompanham de pandeiros, cujo ritmo tem semelhanças com o do baião (SANTOS, 2013, p. 103).

nela ocorre; é um padrão rítmico executado no zabumba e em outros instrumentos agregados; é o nome de um tipo de canção, um subgênero do forró; este é o gênero mais largo que inclui vários subgêneros, destacando-se: baião, xote, toada, xaxado, arrasta-pé e forró (...) (SANTOS, 2013, p. 104)

Dentre os subgêneros mencionados acima, Santos (op.cit.) utiliza como enfoque o forró gonzaguiano como pilar central para seu discurso no livro *Batuque book Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*, porém se vê prudente comentar mesmo que sucintamente, o universo musical intrínseco nas bandas de pífanos, movimentos musicais de suma importância tanto pela representatividade para com cenário musical nordestino, quanto pela tradição e correlação com os subgêneros mencionados anteriormente.

1.3.1 Baião

Pesquisadores, historiadores e musicólogos lidam com certa dificuldade e incerteza com relação ao surgimento do baião. Muitas ideias se convergem ao considerar a existência do termo baião na cultura nordestina antes mesmo dele se tornar um gênero musical popularizado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (BARRETO, 2012; SANTOS, 2013); TINHORÃO, 2013; CASCUDO, 2001; GALVÃO, 2015).

Segundo Barreto (2012), o baião pode ser considerado como um dos ritmos mais emblemáticos da música nordestina, passando a ser identificado como gênero musical urbano a partir da década de 1940. De início representado principalmente por composições do sanfoneiro e cantor Luiz Gonzaga, que ao lado do letrista Humberto Teixeira marca este início com a música Baião, canção esta apontada por Santos (2013) como o viés para o impulsionamento da carreira de Gonzaga-Teixeira a nível nacional.

O baião "criado" por Gonzaga e Teixeira foi lançado nessa canção homônima, como uma música-dança da moda, para jovens citadinos. Gonzaga agiu de modo industrioso, pensando não só numa música de dança, mas estabelecendo um discurso sobre a mesma, bem como planejado o seu lançamento: ele agenciou a primeira gravação pelo famoso grupo 4 Ases e 1 Coringa, em 1946, o qual alcançou um enorme sucesso em todo o Brasil. (SANTOS, 2013, p. 47)

Humberto Teixeira relata no filme *O Homem que engarrafava nuvens* sobre a existência do baião há três ou quatro séculos, e enfatiza sua familiaridade com o gênero desde criança. Portanto, fica evidente que o gênero somente se difundiu nacionalmente e tomou referida proporção devido a persistência e vislumbramento de Gonzaga para com este ritmo, que viria a se tornar um importante gênero musical brasileiro.

Eu nasci no Iguatu. Eu conheci o baião desde criança como o Luiz em Exu. Quase em frente um do outro e... eu tenho impressão de que fatalisticamente, predestinadamente eu tinha que me encontrar um dia com Luiz Gonzaga [...] o baião tem a idade do sertão que deu berço a ele. O baião tem três ou quatro séculos. Talvez seja a música mais autêntica brasileira. (SANTOS, 2013, p. 48-49 apud FERREIRA, 2018)

De acordo com Santos (op.cit.), a tradicional formação instrumental caracterizada por Gonzaga não surgiu de um momento para outro, ou seja, ela foi se configurando aos poucos, após diversas experimentações. O zabumba por exemplo, é possível que o músico tenha inserido ao grupo em 1946, como se pode notar na gravação de *Calango da lacraia*²¹ (L. Gonzaga e J. Portela), enquanto o triângulo aparece dois anos mais tarde quando é lançada a marcha-frevo *Quer ir mais eu?*²² (L. Gonzaga e Miguel Lima), na qual além de ser sua primeira aparição com Gonzaga, o instrumento exerce uma função de destaque, inclusive sendo o responsável por iniciar a canção absolutamente sozinho. A formação instrumental utilizada nesta última canção é a de um regional sanfonado, na qual contém zabumba, triângulo, agogô e sanfona.

Ainda com relação a formação instrumental, Gonzaga apresenta verbalmente na abertura do baião *Dezessete légua e meia* (H. Teixeira e Carlos Barroso; 1950) um grupo formado também por quatro músicos, e anuncia os instrumentos conforme a respectiva entrada “Cavaquinho, triângulo, zabumba e uma sanfona... Fez (feito) o baião, meus senhores” (GONZAGA, 1950²³)

21 <http://gonzagao.com/musicas-de-luiz-gonzaga/> Acesso em 14 de outubro de 2019.

22 <http://gonzagao.com/musicas-de-luiz-gonzaga/> Acesso em 14 de outubro de 2019.

23 Gravação original do baião Dezessete légua e meia (H. Teixeira e Carlos Barroso; 1950) disponível no YouTube pelo link. <https://www.youtube.com/watch?v=xoYQ-4I7QxA>. Acesso em 08 de fevereiro de 2019.

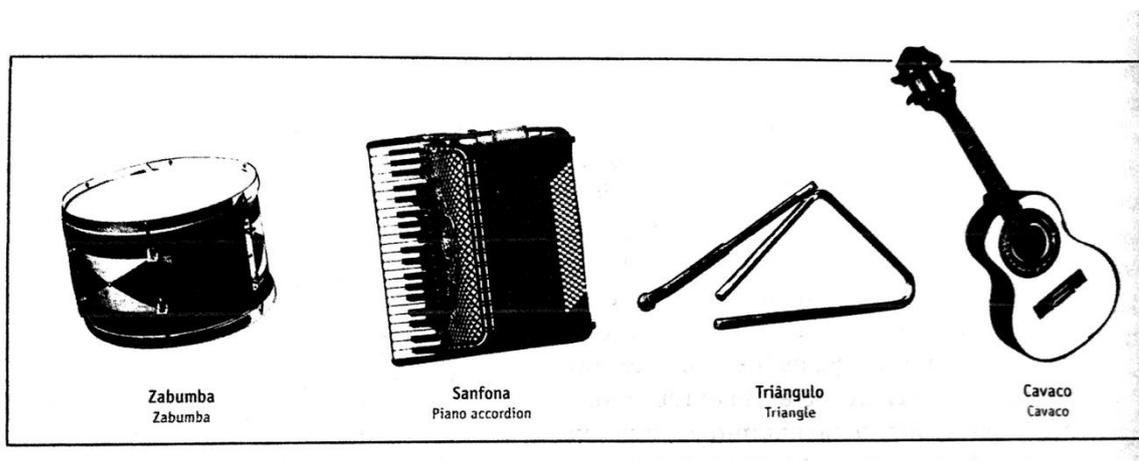


Figura 36 Quarteto do baião, apresentado na vinheta de abertura da canção Dezesete légua e meia (1950).

Fonte: Santos, 2013, p. 52.

Ainda no início de 1950, Gonzaga consolida a formação de seu grupo para trio, onde começa a se apresentar ao lado dos músicos Zequinha (triângulo) e João André Gomes, apelidado como Catamilho (zabumba). Atualmente chamado de trio pé de serra, esta instrumentação traz uma sonoridade concisa e acusticamente equilibrada.

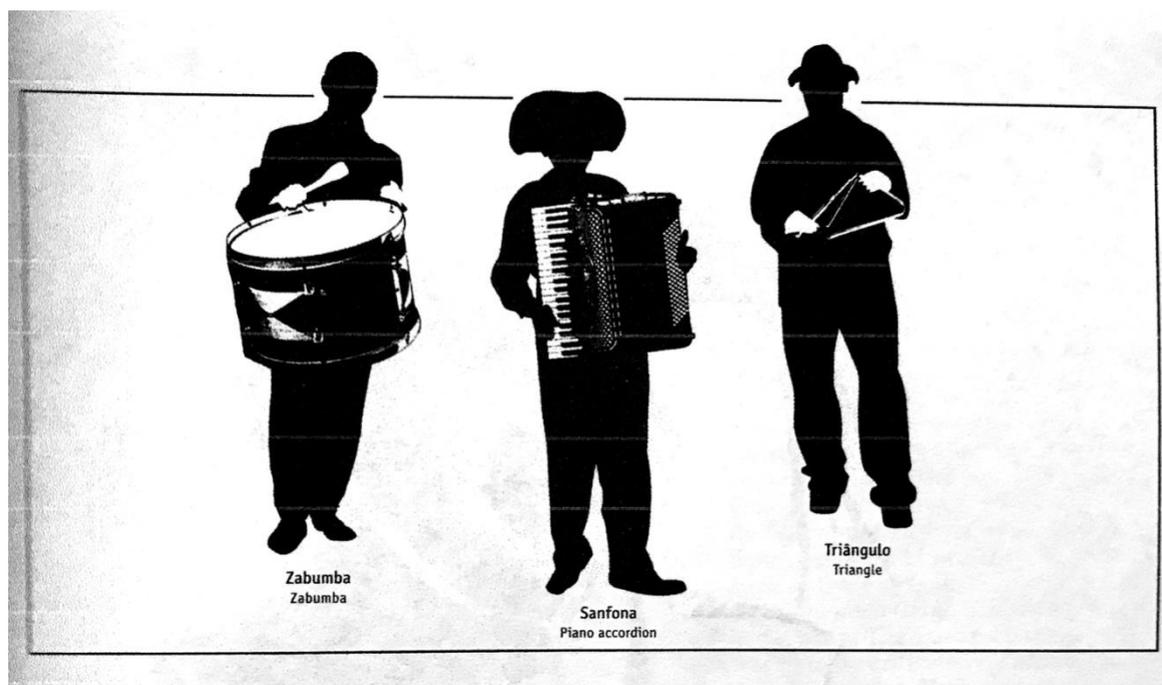


Figura 37 Diagrama do trio de zabumba, sanfona e triângulo, atualmente chamado de trio pé de serra.

Fonte: Santos, 2013, p. 53.

Diante das ponderações anteriores, Gonzaga ainda assim se utiliza de outros instrumentos para enriquecer sonoramente em gravações e apresentações, porém passou a evidenciar o trio, utilizando-o inclusive em turnês pelo Brasil. “[...] o trio proporciona uma sonoridade acusticamente equilibrada – frequências graves, médias e agudas bem distribuídas [...] Gonzaga potencializou as suas batidas rítmicas e passou a produzir uma sonoridade mais alinhada com a música de dança.” (SANTOS, 2013, p. 52-52)

Barreto (2012) dialoga com Santos (2013) ao dizer que a condução rítmica de uma formação tradicional é executada principalmente pelo zabumba e triângulo, porém se encontra as vezes formações que trazem outros instrumentos de percussão como cowbell, agogô, ganzá e pandeiro. (BARRETO, 2012, p.175-177).

Santos (2013), retrata que nos anos 1940 e 1950, enquanto a construção do baião ainda estava sendo apurada por Gonzaga, as duas primeiras gravações de *Baião* apresentavam a Base 1, conforme apresentado a seguir na Figura 38:

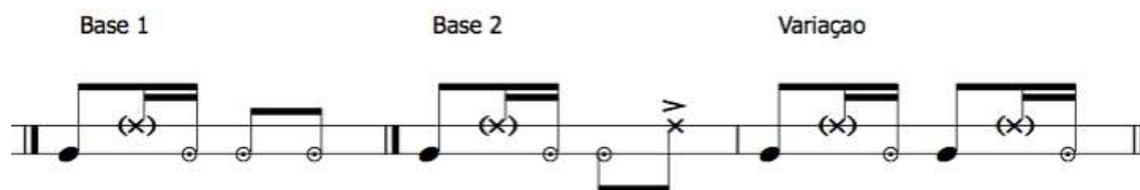


Figura 38 Ritmos do baião: a Base 1 foi utilizada nas duas primeiras gravações da canção Baião: por 4 Ases e 1 Coringa (1946) e por Luiz Gonzaga (1949); mais tarde, a Base 2 será chamada de baião batido.

Fonte: Santos, 2013. p. 88.

E com o passar dos anos estes padrões de zabumba vão se modificando, a partir das gravações de "*Que nem jiló*" e de "*Vem morena*", que aparece o tresilho, célula que podemos considerar como uma importante matriz rítmica para os ritmos brasileiros, bastante comum nos festejos e manifestações regionais do Brasil, como notamos em seguida na Figura 39.



Figura 39 O padrão rítmico do baião (zabumba) nas canções *Que nem jiló* e *Vem, morena* é idêntico ao ritmo executado por José da Luz, em 1938, conforme explicado anteriormente. O tresilho (variação 2) ocorre em diversas músicas brasileiras e latino-americanas.

Fonte: SANTOS, 2013. p. 88.

Eder Rocha (2003, p. 28-29), esboça no livro *Zabumba moderno*, um panorama rítmico dos gêneros musicais nordestinos, sendo este utilizando o zabumba como instrumento já inserido no contexto do gênero abordado - ou como instrumento *transpositor*, cuja ideia seja transpor e justapor a sonoridade original para um conceito distinto e contemporâneo.

Com uma abordagem mais minuciosa em relação às técnicas do instrumento, Rocha (op.cit.) expõe em suas levadas nuances pouco discutidos, tais como notas fechadas e abertas tocadas pelo bacalhau (notas agudas). Dentre os cinquenta exemplos expostos no livro, selecionamos abaixo (fig. 40) cinco variações de baião que apresentam notória relevância para nossa pesquisa.



Figura 40 Variações de baião extraídas do livro Zabumba Moderno.

Fonte: Rocha, 2003. p. 28-29. Editadas pelo autor.

Os sons do zabumba são transcritos para o pentagrama, na forma da escrita tradicional, do grave para o agudo: o som aberto-grave é escrito no primeiro espaço suplementar inferior; o som fechado-grave, no primeiro espaço; o som aro, no segundo espaço; o som fechado-agudo ou abafado-agudo, no quarto espaço e o som aro-membrana, no primeiro espaço suplementar superior do pentagrama. Os sons mais usados para os ritmos brasileiros são os aberto-grave, fechado-grave, aberto-agudo, abafado-agudo. (ROCHA, 2013. p.12)

ZABUMBA/BACALHAU

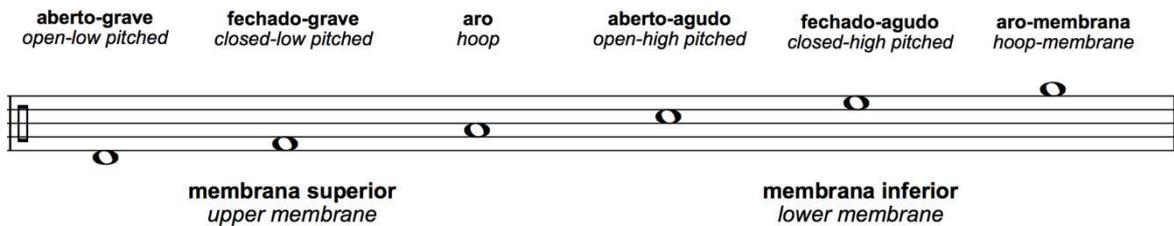


Figura 41 Notação para zabumba segundo Eder Rocha (ROCHA, 2013. p. 12).

Editado pelo autor.

Gomes (2005), em *Os novos caminhos da bateria brasileira* apresenta uma grade que demonstra um toque básico de baião a partir dos instrumentos, triângulo, zabumba e agogô. Neste primeiro pentagrama identificamos o triângulo executando dois ciclos de quatro semicolcheias, sendo notado acima da nota (+) para notas fechadas (abafadas) e (o) para notas abertas (ressoando). No pentagrama seguinte aparece a notação referente a zabumba, instrumento este que apesar da infinidade de timbres, é comum encontrar notações cujo enfoque seja impreterivelmente no som grave (tocado na pele superior com baqueta com ponta de feltro) e agudo (tocado na pele inferior com bacalhau) – lembrando que ambos toques podem se utilizar os sinais de aberto e fechado. A figura rítmica executada pelo toque grave se condensa na primeira (1ª) e quarta (4ª) semicolcheias do primeiro tempo, sendo o

primeiro com toque abafado e o posterior ressoando, enquanto o bacalhau²⁴ é tocado nos contratempos do primeiro (1º) e segundo (2º) tempo.

The image shows a musical score for three instruments: Triângulo, Zabumba, and Agogô, in 2/4 time. The Triângulo part consists of two measures, each with a series of four notes marked with 'x' and '+' signs, indicating a specific rhythmic pattern. The Zabumba part shows a sequence of notes and rests, with a '+' sign above the first note. The Agogô part shows a sequence of notes and rests, with a '+' sign above the first note.

Figura 42 Toque básico de baião a partir dos instrumentos, triângulo, zabumba e agogô.

Fonte: Gomes, 2005. p. 47.

1.3.1.1 – Adaptação de baião para bateria

Com base em Gomes (2005); Rocha (2007); Nenê (2008, 2002); Fonseca e Weiner (1991), dentre os livros que ilustram a adaptação do gênero baião para bateria, os padrões comumente apresentados dialogam entre si, uma vez que a transposição tem como objetivo adaptar as rítmicas tocadas por cada instrumento de percussão, buscando na bateria elementos que pertencem a uma mesma região timbrística. Portanto para a performance do baião na bateria é comum utilizar o prato de condução/ou chimbal com baqueta para representar o triângulo; bumbo para zabumba; chimbal com pé no contratempo para enfatizar acentuação do triângulo; e aro da caixa para simular o bacalhau.

Fonseca e Weiner (1991), ilustram no livro *Brazilian Rhythms for Drumset* alguns padrões para a prática do baião na bateria que enfatizam o prato de condução (ride). Na Figura 43, o primeiro exemplo padrão #1, os autores propõem uma condução de prato (ride) que executa as três primeiras semicolcheias, sendo a última apoiada pela marcação do chimbal (emulando o som do triângulo); o aro executa uma semínima no início de cada tempo, figura esta que dialoga com a rítmica tocada pelo agogô exposta por Gomes (2005) na Figura 42; o bumbo mostra uma figura bastante marcante na música brasileira, o *tresilho*. O segundo compasso, ainda representando o padrão #1, propõe a alteração do bumbo do contratempo

²⁴ Baqueta de bambu ou de plástico de fina espessura utilizada para os toques na pele resposta da zabumba, responsável pela sonoridade aguda do instrumento.

para a segunda semicolcheia.

No padrão #2, a base bumbo e chimbau se mantém idênticas às apresentadas no #1 (segundo exemplo), e as figuras tocadas no prato de condução e aro se movem uma colcheia a frente, o que infere num distinto sentido rítmico para a levada.



Figura 43 Padrões de baião utilizando o prato de condução

Fonte: Fonseca; Weiner, 1991, p. 59.

Corroborando Fonseca e Weiner (op.cit.), Gomes (2005) demonstra uma adaptação bastante similar à citada anteriormente, e a utiliza como um padrão (base) para o desenvolvimento fraseológico no aro, onde o autor propõe uma sucessão de variações rítmicas²⁵ a serem tocadas pela caixa (aro) com o objetivo de desenvolver a coordenação motora e aquisição do conteúdo rítmico comumente tocado pelo bacalhau.

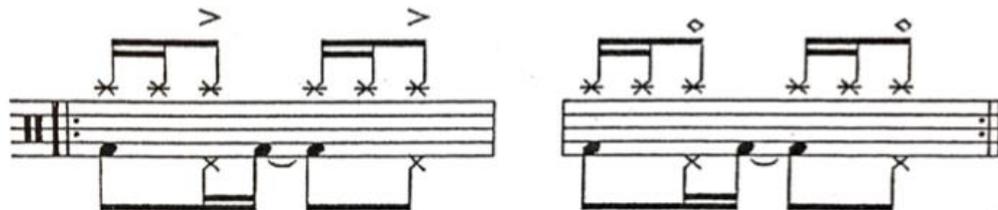


Figura 44 Estrutura base de baião para bateria.

Fonte: Gomes, 2005. p. 52.

No exemplo abaixo (Fig. 45), Gomes (op.cit.) apresenta uma levada de baião semelhante ao padrão #2 ilustrado na Figura 43 por Fonseca e Weiner (1991), porém a construção rítmica entre caixa e bumbo evidencia um conceito baterístico onde os toques se organizam preenchendo as quatro semicolcheias de cada tempo, com exceção no contratempo do primeiro tempo.

25 O autor propõe no livro *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*, um estudo para o desenvolvimento de frases na caixa/aro (emulando o bacalhau), intitulado Leituras 1, 2, 3 e 4, onde são apresentadas doze variações rítmicas (quatro compassos cada) para cada Leitura.



Figura 45 Variação de baião para bateria.

Fonte: Gomes, 2005. p. 63.

Realcino Lima Filho ou Nenê como popularmente é conhecido, é um baterista de significativo destaque para a história da bateria brasileira, especialmente para o universo percussivo. Com uma assinatura bastante peculiar em suas performances, o músico imprime uma concepção baterística muito particular para música brasileira, conforme podemos notar nas gravações dos LPs *Zabumbê-bum-á* (1979) e *Hermeto Pascoal – Ao Vivo Montreux Jazz* (1979) – Hermeto Pascoal; *Sanfona* (1981) – Egberto Gismonti; bem como em seus trabalhos autorais como *Bugre* (1983) e *Ponto Dos Musicos* (1984), conteúdo os quais dedicaremos um subcapítulo exclusivamente para investigar a performance do músico nestes registros fonográficos.

Dialogando com Fonseca e Weiner (1991) e Gomes (2005), Lima Filho (2008) retrata uma adaptação bastante similar aos padrões apresentados pelos autores mencionados acima, ao nos referirmos sobre a disposição rítmica entre bumbo, chimbau e prato de condução, no entanto, a peculiaridade desta levada é sinalizada pela figura rítmica da caixa, marca impressa em diversos registros fonográficos em que o músico interpreta o gênero baião.



Figura 46 Adaptação de baião por Nenê (Variação 2).

Fonte: Lima Filho, 2008. p. 34.

Expressando uma concepção baterística contemporânea para o gênero baião, os exemplos abaixo (Figuras 47 e 48), Nenê (op.cit.) e Fonseca e Weiner (1991) imprimem adaptações fundamentadas em variações comumente encontradas em estudos de caixa clara, as quais se estendem para o desenvolvimento instrumento.

A proposta retratada por Lima Filho (2002) na Figura 47, sugere uma adaptação cuja singularidade está na disposição rítmica empreendida pelas mãos – prato e caixa (sinalizada pela cor verde), o que pode ser considerada claramente como uma assinatura do autor, já que o mesmo a utiliza de forma idêntica na adaptação do maracatu, conforme podemos notar na Figura 24. Utilizando como princípio o exercício 33 do livro *Stick Control – for the snare drummer*, de George Stone (1935, p. 6), o que propicia naturalmente um diálogo entre prato e caixa, notamos que as acentuações na primeira e quarta semicolcheia do primeiro tempo (mão direita), reforçam a célula característica do zabumba executada pelo bumbo (marcado pela cor vermelha), já as rítmicas executadas pela caixa, segunda semicolcheia do primeiro tempo, e primeira e quarta do segundo, sendo a última acentuada, fazem alusão ao bacalhau (notas agudas do zabumba), figura rítmica a qual podemos encontrar na Figura 40 – exemplo 13, ilustrada por Rocha (2003). O terceiro compasso (apontado pela cor azul) mostra a aparição de um bumbo na quarta semicolcheia do segundo tempo, episódio que podemos considerar como uma simples variação do ostinato representado pelo bumbo e chimbau com pé.

Figura 47 Adaptação de baião por Nenê (Variação 1).

Fonte: Lima Filho, 2008. p. 34.

Analisando a adaptação exposta por Fonseca e Weiner (1991), notamos que a proposta rítmica atribuída para prato e caixa dialoga com o conceito citado anteriormente na Figura 47, conforme vemos demarcado pela cor verde, que se inicia no contratempo do segundo tempo e termina na segunda semicolcheia do

segundo tempo. Outro fato curioso, são os toques empreendidos na cúpula do prato (indicados pela cor laranja), os quais podemos relacionar com o toque do bacalhau apresentado por Rocha (2003) no exemplo 1 – Figura 40; bem como a rítmica que caracteriza o gonguê da Nação Leão Coroado – Figura 4.

Percebe-se uma diferente notação para os toques no prato de condução (1º espaço suplementar) que empreende um significado bastante peculiar, isto é, o (x) representa o toque simples no corpo do prato, enquanto (d) o toque na cúpula.



Figura 48 Padrão de condução (DDED/DEDE) dividido entre prato e cúpula (mão direita); e caixa (mão esquerda).

Fonte: Fonseca e Weiner, 1991, p. 59.

1.3.2 Xote

Dentre as diversas hipóteses sobre o surgimento deste gênero, Gomes (2005); Lellis (1998); Santos (2013); Zanelato (2002); Dourado (2004) defendem que o xote teve início nos salões de dança do continente europeu, e era comumente chamado de schottish ou schottisch. Considerado uma dança, Sergio Gomes (2005) afirma que sua chegada ao Brasil foi através do professor de dança José Maria Toussaint, e rapidamente se popularizou, sendo adaptada pelos "chorões"²⁶ os quais frequentemente atuavam "nos salões aristocráticos da época da Regência, ao final do século XIX" (LELLIS, 1998b), "e mais tarde, pelos imigrantes, sobretudo alemães instalados no Rio grande do Sul" (SANTOS, 2013), porém logo "saiu dos salões urbanos para incorporar-se às regiões rurais, onde muitas vezes aparece com outras denominações (ZANELATO, 2002). Segundo Jose Maria T. Rocha (2004), Luís Gonzaga teria afirmado que o xote "veio do estrangeiro", mas no sertão eles criaram o "xote malandro, xote pé-de-serra, xote de forró", o qual não mais era "do estilo escocês". Climério de Oliveira Santos (2013) assinala que o xote tocado no Nordeste

²⁶ Músicos que tocavam nas festas da elite, bem como nas populares, estabelecendo conexões musicais responsáveis pela formatação de muitos gêneros da música popular brasileira (GOMES, 2005, p. 84).

se assemelha com um tipo de polka, ritmo bastante apreciado no Brasil na segunda metade do século 19, porém em andamento mais lento. Corroborando as ideias expostas anteriormente, Autran Dourado (2004) discorre sobre o termo “schottisch” empregando o significado de dança de casais de origem germânica, e que chegou ao Brasil influenciando os chorões brasileiros, alcançando os salões de dança do Rio de Janeiro, bem como outros grandes centros. Christiano Rocha (2007) constata em seu livro *"Bateria Brasileira"* que "os termos "xote gaúcho" e "xote nordestino" são empregados, apesar de ambos possuírem características rítmicas semelhantes, sendo as diferenças de ordem melódica e harmônica. (ROCHA, 2007, p.53).

Com relação a estruturação rítmica e instrumental, segundo Ari Colares (2011) trata-se de "um ritmo mais cadenciado, isto é, mais lento" (COLARES, 2011 p.84), cujo "andamento costumava ocorrer entre 70 e 80 ppm (pulsos por minuto) (SANTOS, 2013, p. 81) e "assim como o Baião, o Xote tem um ritmo binário" (SYLLOS; MONTANHAUR, 2002; ROCHA, 2004; SANTOS, 2013). Já Christiano Rocha (2007) se refere ao ritmo como quaternário, e infere que muitas vezes sua subdivisão é ternária, fato este que implica a utilização de colcheias tercinadas em sua execução.

Conforme exposto anteriormente, a relação (ou parentesco) entre os gêneros baião e xote "nordestino", nos evidencia que ambos ritmos além de se relacionarem diretamente com a dança nas festas de forró, utilizam da mesma instrumentação – zabumba, triângulo e sanfona (em muitos casos agogô).

De acordo com Santos (2013) e Gomes (2005), as Figuras 49 e 50 esboçam explicitamente uma similaridade instrumental e rítmica para a notação tradicional do gênero xote. Santos (2013) utiliza dois por dois (2/2) como fórmula de compasso, enquanto Gomes (2005) opta pelo tradicional dois por quatro (2/4), no entanto ambas produzem ao mesmo resultado sonoro. Ao relacionarmos as variações apresentadas pelos autores, nota-se que a primeira é rigorosamente idêntica em ambos casos; na segunda, as figuras do zabumba e triângulo são idênticas, enquanto o agogô notado por Santos (Fig. 49) se mantém em semínima e o de Gomes (Fig. 50) passa a tocar os contratempos, mantendo a mesma sequência de altura (agudo e grave); na terceira variação, Santos (Fig. 49) se utiliza de uma rítmica para o zabumba onde o bacalhau é tocado em semínimas (colcheias para notação 2/4), e os toques graves efetuam a variação (quebrada) no segundo tempo, enquanto o agogô se mantém em semínimas (agudo e grave) e o triângulo passa a

abafar somente a primeira nota, contudo seguindo com a acentuação característica no contratempo. A terceira variação exposta por Gomes (Fig.50), conserva o tradicional toque do triângulo, o agogô no contratempo (agudo e grave) e exibe uma variação no zabumba na qual os toques graves são apresentados idênticos à segunda variação, enquanto o bacalhau que se mantinha no contratempo, passa a tocar a segunda semicolcheia do segundo tempo.

Figure 49 shows three bases of rhythmic patterns for Agogô, Triângulo, and Zabumba. The Agogô part consists of quarter notes. The Triângulo part consists of eighth notes with accents. The Zabumba part consists of quarter notes with accents.

Figura 49 Padrões rítmicos comumente utilizados no xote atualmente.

Fonte: Santos, 2013, p. 80.

Figure 50 shows three grades of xote for Triângulo, Zabumba, and Agogô. The Triângulo part consists of eighth notes with accents. The Zabumba part consists of quarter notes with accents. The Agogô part consists of quarter notes with accents.

Figura 50 Grades de xote para percussão baseadas em material de Zezinho Pitoco.

Fonte: Gomes, 2005, p. 84.

Eder Rocha (2003) ilustra no livro *zabumba moderno* variações de xote que dialogam com as batidas descritas anteriormente. Por se tratar de um livro cujo autor imerge profundamente sobre técnicas e adaptações de diversos gêneros musicais para o zabumba, a notação utilizada pelo autor se resume em: notas graves-fechadas no primeiro espaço (♩); notas graves-abertas (♩); enquanto as notas tocadas pelo bacalhau no terceiro espaço (♩).



Figura 51 Variações extraídas do livro Zabumba Moderno.

Fonte: Rocha, 2003, p. 28.

1.3.2.1 – Adaptação de xote para bateria

De acordo com Gomes (2005); Nenê (2002); Nenê (2008); Rocha (2007), a adaptação do gênero xote para bateria, assim como outros ritmos brasileiros é fundamentada na maioria das vezes na transposição timbrística e rítmica dos instrumentos de percussão para as peças que constituem a bateria. Por se tratar de um gênero cuja instrumentação é similar ao baião, a adaptação se utilizará dos mesmos elementos abordados no referido gênero – a sonoridade grave impressa pelos toques do zabumba é substituída pelo bumbo, enquanto para os toques do bacalhau (som agudo) se utiliza a caixa com toques diretamente na pele ou aro; o triângulo, por sua vez representante da condução rítmica aguda, é adaptado por instrumentos que abarcam estas características como pratos (prato de condução e prato de chimbal "hi-hat").

Nos três exemplos a seguir, Sergio Gomes (2005) se utiliza de uma adaptação bastante interessante para o gênero, conforme podemos notar na Figura 52, o autor recorre ao prato de condução estipulando para os dois primeiros exemplos um padrão onde são tocadas as três primeiras semicolcheias, sendo a última acentuada na cúpula, reforçada ainda pelo chimbal tocado com pé, o que evidencia a transposição dos toques do triângulo. Já no terceiro exemplo nota-se a ideia do xote tercinado, ou seja, a condução exposta pelo prato (triângulo) é subdividida em tercinas de semicolcheia, característica esta comumente encontrada em grupos "pé-de-serra" que incorporaram a bateria à formação. O zabumba é adaptado de maneira bastante comum, os toques graves mantêm o padrão semínima no primeiro tempo, e duas colcheias no segundo () , com exceção o primeiro exemplo que traz uma nota tocada na quarta semicolcheia, funcionando como uma apoiatura para as seguintes batidas ().

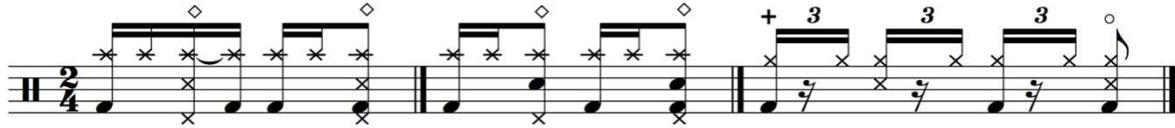


Figura 52 Adaptações de xote para bateria.

Fonte: Gomes, 2005, p. 85-86.

Rocha (2007) ilustra uma adaptação para o conceito de xote tercinado, que se assemelha com o terceiro exemplo exposto por Gomes (2005), porém o autor enfatiza a acentuação do contratempo com a abertura de chimbau e acento, além de utilizar a caixa somente uma vez na terceira colcheia do segundo tempo (.

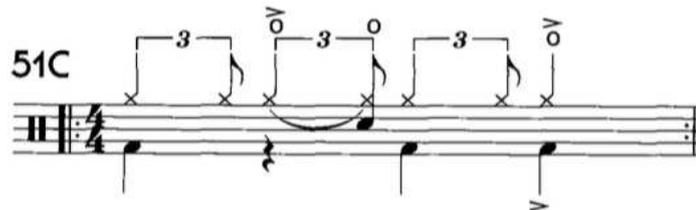


Figura 53 Adaptação de Xote "tercinado" para bateria.

Fonte: Rocha, 2007, p. 194.

Não obstante, Nenê (2002) propõe uma levada que dialoga com as primeiras gravações de xote de Luiz Gonzaga, cuja condução rítmica se pautava na semicolcheia, na qual dedica a mão direita para o prato de condução efetuando toques contínuos em semicolcheias sem acentuação para emular o triângulo, enquanto a mão esquerda exerce a função de contratempos na caixa emulando o bacalhau. No último pentagrama temos o chimbau, que se encarrega de marcar as cabeças de tempo (semínimas), e o bumbo desempenhando o importante papel que caracteriza a marcação do xote, as duas colcheias no segundo tempo, simulando os toques graves do zabumba.

Figura 54 Adaptação de xote para bateria.

Fonte: Nenê, 2002, p. s/n.

Nenê (2008), sugere no livro *A bateria brasileira no século XXI: ritmos brasileiros* uma adaptação de xote que dialoga com a Figura exposta pelo próprio autor anteriormente, porém a condução do prato (mão direita) executa um padrão organizado em colcheia, semicolcheia acentuada, semicolcheia (). O padrão adotado pelo autor implica numa maior similaridade com a figura originalmente executada pelo triângulo – nota aberta e acentuada no contratempo, o que de fato favorece para um levada mais densa, com maior quantidade de notas.

Exemplo 1 - Tempo Médio (Medium Time):

Figura 55 Xote.

Fonte: Nenê, 2008, p. 39.

1.4 Banda de Pífanos de Caruaru e sua singularidade percussiva

Segundo Eder Rocha (2003), o termo *Banda de Pífanos* se refere a uma brincadeira cabocla e mulata comumente encontrada no nordeste brasileiro, principalmente em comunidades situadas nos arredores do rio São Francisco. De origem ibérica, sua chegada ao Brasil está atrelada à colonização portuguesa, porém a instrumentação foi rapidamente adaptada, "de acordo com o ambiente local:

as flautas, feitas com taboca, têm influência indígena e os tambores – caixa e zabumba – feitos com madeira, corda, mais o coro de bode, são herança direta dos negros africanos" (ROCHA, 2003, p. 44). As bandas possuem denominações conforme sua localização: no Ceará – “*banda*”; “*ternos cabaçais*; ou “*terno de couro*”; em Pernambuco – “*banda*” ou “*ternos de pífanos*”; em Alagoas – “*esquentamulher*”; em Sergipe, “*zabumba*” ou “*terno de zabumba*”.

A identidade versátil das bandas de pífanos se decorre das mais distintas frentes musicais em que os grupos atuam, assim como o conhecimento e prática de um amplo e variado repertório.

As bandas de Pífanos são traduzidas pela simbiose entre a modernidade e o tradicional. São grupos que tocam em todos os tipos de festas e também em algumas cerimônias – casamentos, procissões e novenas. Possuem um repertório vasto, variado e sempre reciclado. Trabalham improvisado, os sons onomatopéicos (pássaros, cachorros, onça), os torés (música indígena), os lundus e os dobrados. São compostas por seis músicos que tocam os dois pífanos, caixa, bombo, zabumba, prato ou triângulo – os dois últimos, introduzidos posteriormente. (ROCHA, Eder. 2003, p.44)

De acordo com Carlos Eduardo Pedrasse (2002), o surgimento da Banda de Pífanos de Caruaru está atrelado à vida errante e sofrida da família Bianco, liderada pelo agricultor Manoel Clarindo Bianco (pai), Maria Pastora (mãe), e os filhos Benedito, Sebastião, Antônio, Maria José. Desde criança acompanhando o pai na roça, Sebastião em depoimento afirma que uma das brincadeiras mais comuns praticadas por ele e seu irmão Benedito, era construir uma espécie de pífano utilizando a folha do talo de jirimum²⁷, na qual ao retirar o cerne do talo e fazer [...um burquinho assim e mais embaixo dois, mais embaixo dois buraco...]²⁸, se obtinha um objeto que ao soprar produzia som similar ao pífano, episódio que motivou Manoel a encomendar uma parelha de pífanos aos filhos.

A curiosidade e afinidade pela música, conseqüentemente pelo som do pífano, é reflexo da influência do Pai, Manoel (tocador de zabumba), que ao lado do irmão (tio dos garotos) eram “tocadores” (músicos) que se apresentavam em grupos cabaçais²⁹ na comunidade. Segundo Pedrasse (2002), a iniciação musical dos garotos no instrumento se deu a priori sob auxílio do pai que tocava algumas

27 Abóbora.

28 Depoimento de Sebastião Bianco, apud PEDRASSE, 2002 p. 44.

29 Formação instrumental encontrada no nordeste, o mesmo que música cabaçal, com dois pífanos, um zabumba e uma caixa de guerra. (Andrade, 1989, p. 77).

músicas no pífano, e posteriormente apenas assistindo músicos que tocavam nos grupos cabaçais na época. Conforme Sebastião e Benedito começaram a se desenvolver no instrumento, Manoel e seu primo Martim Grande (tocador de caixa) se juntaram a eles formando um quarteto que apresentava em festas religiosas na comunidade.

Assim que os Sebastião e Benedito começaram a ter mais desenvoltura na execução dos pífanos, Manoel começou a tocar com seus filhos em eventos da comunidade, na maioria das vezes em festas religiosas, pois as festas pagãs eram mais raras. Nesta época o grupo era composto por Manoel na zabumba, Benedito e Sebastião nos pífanos, e na caixa um primo de Manoel chamado Martim Grande. (PEDRASSE, 2002, p.44)

As diversas mudanças e andanças em busca de trabalho eram decorrentes dos intensos e castigados períodos de seca vivenciados pela família Bianco, desde a comunidade Olho D'água do Chicão – AL (atualmente chamada Ouro Branco), lugar onde a família se formou, até a chegada a Caruaru, cidade mais populosa do agreste pernambucano que inspira o nome do grupo. Durante este período (viagens fugindo da seca), música foi um elemento essencial para subsistência da família, arte que possibilita e/ou facilita a aproximação do grupo com as comunidades que encontravam pelo caminho, as quais corriqueiramente os recebiam carinhosamente com alimentos, reflexo este devido a simpatia e carisma do grupo, que na maioria das vezes culminava em amizades.

Segundo Pedrasse (2002, p. 61), a família Bianco se radica em Caruaru no ano de 1939, de início tocando na zona rural do município, cuja formação musical era constituída sobretudo por membros da família – Manoel (zabumba); Sebastião e Benedito (pífanos); e as duas filhas de Manoel (triângulo e canto). Por volta de 1942, Manoel Bianco inseriu ao grupo os instrumentos caixa e surdo, sendo respectivamente tocados por Chico Preto e José Moisés, enquanto às meninas foram atribuídas a responsabilidade do canto e às vezes ganzá. Alguns anos depois José Moisés vem a falecer, portanto é substituído por Lolô (primo de Maria, esposa de Sebastião).

Os pratos de choque passaram a integrar o grupo por volta de 1950 sob influência das bandas de coreto e fanfarras. Manoel Bianco construiu os primeiros pratos do grupo com folhas de zinco, e o responsável por assumir o referido posto de tocador de pratos foi João Moisés (irmão de José Moisés).

Em 1955 Manoel Bianco morre de pneumonia, no entanto um pouco antes, já no leito de morte enfatiza para filha: [...] *Voceis ensinem os seus filho com paciência. Tenha muita paciência pra ensiná a eles... Que é o ganha pão de voceis!*³⁰ (PEDRASSE, 2002, p. 61), que o indagava sobre a possibilidade de vender os instrumentos, pois sem ele a banda não existiria. Os netos de Manoel habitualmente brincavam com os instrumentos, porém ainda eram muito novos para assumir o posto de tocadores, deste modo a rotatividade de tocadores era frequente no grupo.

Com o passar dos anos os filhos de Sebastião e Benedito foram gradativamente assumindo as funções de músicos oficiais do grupo, assim como o revezamento de instrumentos se manteve constante até a consolidação instrumental que culminou na formação clássica, ou seja, aquela que viria a gravar os discos.

Com sete lançamentos fonográficos (seis em vinil e um cd), o grupo dispõe de uma rica e peculiar obra musical, a qual utilizaremos como pano de fundo para ilustrar conceitos rítmicos e instrumentais que dialogam diretamente com a presente pesquisa. Utilizaremos algumas faixas dos LPs *Banda de Pífanos de Caruaru* (1976) e *A bandinha vai tocar* (1980) com intuito de elucidar os meios pelos quais o grupo utiliza e/ou ressignifica ritmos ou células rítmicas de diversos gêneros musicais em suas performances.

30 Depoimento de Maria Alice Bianco (PEDRASSE, 2002, p. 61).

LP – A bandinha vai tocar (1980)



Figura 56 LP "A bandinha vai tocar" – Banda de Pifanos de Caruaru (capa)

Gravadora: Discos Marcus Pereira

Ano: 1980

Produtor: Marcus Vinícius

Lado A

1-A bandinha vai tocar (Anastácia/Paraná)

2-Galope (Sebastião Bianco/Gilberto Bianco)

3-Um de cada vez (Benedito Bianco/Sebastião Bianco)

4-Baiano da viola (Sebastião Bianco/Benedito Bianco)

5-São João do Carneirinho (Luiz Gonzaga/Guio de Moraes)

6-Alagoas à Pernambuco (Benedito Bianco/Sebastião Bianco/Ivan Bulhões)

Lado B

1-Bianada na roça (Sebastião Bianco/João Bianco)

2-Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha)

- 3-Pega pra capa (Sebastião Bianco/José Bianco)
- 4- Forró em Limoeiro (Edgar Ferreira)
- 5- Maxixando (Benedito Bianco/Sebastião Bianco)
- 6-Saudades de Caruaru (Sebastião Bianco/Amaro Bianco)

Segundo Pedrasse (2002), o segundo disco contou com o lançamento da gravadora Marcus Pereira, optando em inserir ao repertório clássicos do forró como Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha), Forró em Limoeiro (Edgar Ferreira), A bandinha vai tocar (Anastácia/Paraná) e São do João do Carneirinho (Luiz Gonzaga/Guio de Moraes), no entanto, mesmo com referidas mudanças o grupo manteve sua peculiar e tão particular assinatura folclórica, como comentaremos abaixo.

Este foi o segundo disco do grupo lançado pela gravadora Marcus Pereira. Embora ainda contenha o “teor” folclórico do anterior já percebemos, na escolha do repertório, de uma tendência na busca da popularização do grupo. A inclusão de “clássicos” do forró como Feira de Mangaio, Forró em Limoeiro e São João do Carneirinho mostram essa tendência. (PEDRASSE, 2002, p. 104)

1.4.1 Feira De Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha)

A atribuição rítmica utilizada para o clássico *Feira de Mangaio* conserva a proposta original da composição, o gênero *baião*, no entanto o grupo traz para performance características musicais que edificam sua identidade. Utilizando alguns recortes da introdução e tema, analisaremos de forma sucinta como se organizam ritmicamente os instrumentos de percussão (caixa, surdo, zabumba e prato de choque). O andamento adotado para este clássico é 104 bpm.

Conforme notamos na Figura 57, a estrutura base executada na introdução se resume em um padrão rítmico que se mantém fixo pelos instrumentos surdo, zabumba e prato, enquanto a caixa ocupa um posto explicitamente criativo, desempenhando um papel cujas variações ali executadas trazem mais movimento para o som do grupo. O padrão apontado abaixo evidencia o diálogo rítmico entre o zabumba e surdo, no qual o primeiro instrumento com tessitura grave e dominante, executa uma batida bastante habitual para o gênero, enquanto o surdo portando

uma sonoridade médio-grave, esboça uma função de contracanto sobre a voz guia tocada pelo zabumba, tocando notas ressoantes na quarta semicolcheia do primeiro tempo, momento em que o zabumba toca a nota abafada (primeiro compasso); e sobrepondo o zabumba ao executar a segunda e quarta semicolcheias do primeiro tempo, e segunda semicolcheia do segundo (segundo compasso), expressando um movimento sonoro de pergunta e resposta entre os instrumentos. O prato a dois é o instrumento que desempenha uma função fixa de marcação, tocando impreterivelmente no contratempo.

The musical score for Figure 57 shows four staves: Caixa, Surdo, Zabumba, and Prato. The time signature is 2/4. Caixa plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in the first measure and a similar pattern in the second measure. Surdo plays a pattern of eighth notes with accents (>) and a plus sign (+) in the first measure, and a similar pattern in the second measure. Zabumba plays a pattern of eighth notes with accents (>) and a plus sign (+) in the first measure, and a similar pattern in the second measure. Prato plays a pattern of eighth notes with accents (>) and a plus sign (+) in the first measure, and a similar pattern in the second measure.

Figura 57 Grade percussão – Introdução Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha).

Transcrição do autor.

Com relação às acentuações assinaladas para os toques na caixa conforme apresentado na Figura 58, as mesmas referenciam a abordagem técnica onde os tocadores de caixa executam os toques na extremidade do instrumento, enquadrando simultaneamente aro e pele (*rimshot*), sonoridade esta que imprime uma peculiaridade bastante característica para caixa. A Figura 58 apresenta duas rítmicas que aparecem diversas vezes durante a performance, variações estas que emulam os toques comumente executados pelo bacalhau (toques agudos do zabumba).

The musical notation for Figure 58 shows two measures of eighth notes with accents (>) on the first and third notes of each measure. The first measure is followed by a bar line and then the second measure.

Figura 58 Variações de caixa – Introdução Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha).

Transcrição do autor.

Ao iniciar a melodia que se refere à estrofe da música, o surdo modifica significativamente a rítmica com relação à introdução, expondo uma estrutura cadenciada onde as notas estão dispostas de forma mais simples, semínima (abafado) para o primeiro tempo e duas colcheias (abertas) para o segundo (assinalado pela cor vermelha), no entanto, ainda assim empreendem uma função contrapontística com a linha rítmica executada pelo zabumba, que se mantém intacta desde a introdução. A caixa mantém a essência da levada anterior, porém modifica as acentuações do segundo compasso (marcada pela cor azul), na qual deixa de acentuar a quarta semicolcheia do primeiro tempo, mantendo somente o localizado na segunda semicolcheia, passa a acentuar a primeira semicolcheia do segundo tempo e, substitui o acento tocado na colcheia do segundo tempo por um rulo de pressão.

Figura 59 Grade percussão – Parte A de Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha).

Transcrição do autor.

1.4.2 São João Do Carneirinho (Guio De Moraes/Luiz Gonzaga)

Analisando ainda recortes do LP *A bandinha vai tocar* (1980), a quinta faixa do lado A traz a música *São João do Carneirinho* composta por Guio de Moraes e Luiz Gonzaga, tema este que também se refere ao gênero baião, porém neste caso em andamento mais rápido, aproximadamente 128 bpm.

A estruturação rítmica dos instrumentos apresenta uma significativa similaridade com a música *Feira de Mangaio*, comentada anteriormente, uma vez que a linha tocada pelo surdo (introdução), prato e o primeiro compasso do zabumba, são idênticos à referida música. A caixa novamente imprime a

característica criativa que dá movimento ao ritmo do grupo e dialoga com a melodia tocada pelos pífanos. As rítmicas sinalizadas pelas cores vermelho (caixa/bacalhau) e azul (zabumba) evidenciam a adaptação de uma importante batida de baião tradicionalmente executada pelo zabumba, na qual a caixa se encarrega dos toques do bacalhau (agudo), enquanto a zabumba se mantém apenas com os toques graves, já que a tocabilidade deste instrumento na *Banda de Pífanos de Caruaru* se distingue do zabumba tradicional, pois o bacalhau é substituído pela mão, que exerce uma função de abafar as notas e/ou empreender toques sem expressão.

Figura 60 Grade percussão São João Do Carneirinho (Guio De Moraes/Luiz Gonzaga).
Transcrição do autor.

Figura 61 Variação de baião extraída do livro *Zabumba Moderno* (ROCHA, 2003. p. 28).
Editadas pelo autor.

LP - Banda de Pifanos de Caruaru (1976)

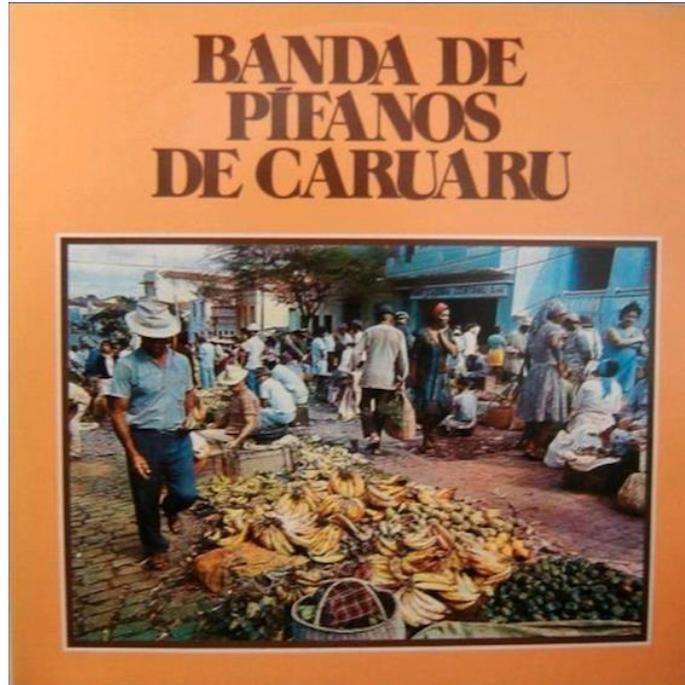


Figura 62 LP Banda de Pifanos de Caruaru (capa).

Gravadora: Continental

Ano: 1976

Produção musical: Jose Milton

Lado A

1-Pipoca Moderna (Sebastião Bianco/Caetano Veloso)

2-Caboré (Sebastião Bianco)

3-Frevo danado (Ronaldo Maciel/Rui Ferreira)

4-Arrasta-pé corneta (Sebastião Bianco)

5-Lamentação (Plácido de Souza)

Lado B

1-Flor do muçambê (Manoel Alves/João Bianco)

2-Carimbó do pífano (Sebastião Bianco)

3-O tocador rebate a marcha (Sebastião Bianco)

5-Levanta a poeira (Sebastião Bianco)

6-O choro dos pífanos (Sebastião Bianco)

7-Cabo da vassoura (Sebastião Bianco)

Segundo Pedrasse (2002), o disco intitulado *Banda de Pífanos de Caruaru* foi gravado em São Paulo, e marca uma fase em que a banda entra pela segunda vez em estúdio para gravar um lançamento próprio. Contendo doze músicas, a [...] "porcentagem de músicas do grupo é de 72%. A quantidade de músicas entoadas é de 54%. Notamos que é primeiro disco em que aparece um compositor do grupo que não seja Sebastião Bianco" (PEDRASSE, 2002, p. 100). O LP conta com a regravação de *Pipoca Moderna*, composição de Sebastião Bianco que foi lançada no disco *Expresso 2222* de Gilberto Gil em 1972 ainda em versão instrumental, e posteriormente em 1975 lançada por Caetano Veloso no disco *Jóia*, com letra de sua autoria. No entanto percebe-se que este álbum contou com uma produção que se equiparava aos produtos que estivessem em alta no mercado musical da época.

Os pífanos continuaram sendo mixados em estéreo. Os vocais foram mixados em primeiro plano tal como as gravações de discos mais comerciais. A sonoridade da percussão está mais brilhante, com mais agudos, típica de sons de bateria. Enfim uma mixagem que buscou uma sonoridade mais próxima dos produtos convencionais do mercado. (PEDRASSE, 2002, p. 100)

1.4.3 Caboré (Sebastião Bianco)

Segunda faixa (lado A) do álbum *Banda de Pífanos de Caruaru* (1976), *Caboré* é uma composição de Sebastião Bianco cuja estrutura rítmica sugere uma evidente similaridade com a batida de guerra dos caboclinhos.

Com andamento por volta de 150 bpm, a instrumentação se mantém a mesma do disco anteriormente analisado, na qual a melodia é executada pelos pífanos e o ritmo conduzido pelos instrumentos de percussão (caixa, surdo, zabumba e prato).

Analisando a organização rítmica da referida faixa, notamos que o marcante diálogo rítmico entre os tambores graves, zabumba (primeira e quarta semicolcheia

do primeiro tempo) e surdo (cabeça do segundo tempo), é ritmicamente idêntico à batida de guerra, tocada no couro do tarol, conforme sinalizado pela cor vermelha. Se contrapondo à rítmica empreendida pelos tambores graves, o prato e a caixa evidenciam um ostinato cuja acentuação marca o toque no contratempo, o que podemos relacionar com a batida na lateral do tarol (timbre agudo), assim como podemos ver assinalado pela cor azul.

Figura 63 Grade percussão – Caboré (Sebastião Bianco).

Transcrição do autor.

A Figura 64 ilustra uma célula rítmica bastante singular e recorrente durante a performance do tocador de caixa, o que nos revela o domínio do músico sobre o vocabulário e técnicas comumente vistas na música regional brasileira. Sinalizado pela cor verde, o primeiro compasso é constituído por dois grupos de quatro semicolcheias cuja relevância se define através dos acentos com rulo de pressão na segunda semicolcheia do primeiro tempo e cabeça do segundo tempo – recurso técnico bastante utilizado por tocadores de tarol. Mantendo a mesma subdivisão, o segundo compasso (marcado pela cor laranja) exhibe a rítmica padrão (fig. 63) – acentos no contratempo, contudo, a mesma se apresenta de maneira distinta, neste contexto executada com um "rimshot" na borda da pele, o que evidencia uma sonoridade peculiar e costumeira neste ambiente sonoro.

Figura 64 Variações de caixa – Caboré (Sebastião Bianco).

Transcrição do autor.

Considerando que a música se organiza estruturalmente em duas partes, interlúdio e tema, a rítmica executada pelo prato a dois ilustrada na Figura 65, aparece como uma "chamada" para a entrada dos pífanos no interlúdio.

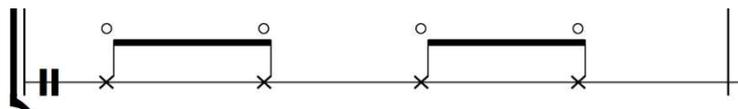


Figura 65 Variação de prato de choque – Caboré (Sebastião Bianco)

Com base nas premissas discutidas até o momento e as ponderações apontadas por Pedrasse (2002), a pluralidade percussiva explicitada pela Banda de Pífanos de Caruaru é fruto de adaptações rítmicas e instrumentais dos mais variados gêneros musicais brasileiros, as quais mescladas e adaptadas, se tornam uma unidade idiomática que caracteriza a identidade do grupo. Diante dessa premissa, fica evidente a relevância desta banda para a pesquisa que busca abordar gêneros musicais nordestinos, principalmente quando nos referimos à adaptação dos mesmos para bateria.

Quando observamos as características rítmicas dos pífanos verificamos, devido ao uso das sincopas, contratempos e acentos uma fortíssima ligação com a música afro-brasileira. Nas composições da Banda de Pífanos de Caruaru estas características revelam-se especialmente quando verificamos que na maioria das músicas gravadas pelo grupo as figuras rítmicas e acentuações dos pífanos estão intimamente relacionadas com a percussão [...] O que primeiro constatamos é que em nenhuma música o grupo executa caracteristicamente um padrão típico de algum ritmo originalmente brasileiro (como, baião, samba, etc...), mas sim uma mistura de vários padrões rítmicos encontrados em diferentes ritmos brasileiros. Como a caixa, executando uma célula de maracatu e o surdo outra de samba. Outro importante fator a se salientar é que muitas vezes os instrumentistas do grupo executam células rítmicas típicas de outros instrumentos, como os pratos executando uma linha do agogô do Maracatu. (PEDRASSE, 2002, p.194-195)

1.5 Bumba-boi ou Bumba-meu-boi

De acordo com Azevedo Neto (1983, p.21), cada “sotaque”, estilo ou tipo de Bumba-meu-boi tem sua essência fundamentada em três aspectos: o ritmo, a dança e as indumentárias. Rocha (2003), aponta para diferentes tipos de bois: boi de matraca, boi de zabumba, boi de costa de mão e boi de orquestra, cada qual, com seu “sotaque” ou formas musicais. Rogério Leitão (2013), no entanto, afirma que a mera classificação em cinco principais sotaques não comporta a diversidade de combinações musicais, coreográficas e de indumentária, já que existem diversas variações desta manifestação ao longo do estado do Maranhão.

A música do Bumba-meu-boi é composta de melodia, acompanhada por coro e sem acompanhamento harmônico, com exceção o sotaque de Boi de Orquestra que apresenta em sua composição a inserção de instrumentos de sopro e cordas. Leitão (2013) aponta a diferença entre alguns sotaques, em que, sob o ponto de vista da notação tradicional, alguns são estruturados baseados em grupos de semicolcheia, e outros em tercinas. Tomando como base essa classificação os Bois da Ilha e os da Baixada utilizam como estrutura de base a polirritmia 3:2, ou seja, são tocadas simultaneamente tercinas e colcheias, enquanto os Bois de Zabumba e Orquestra variam entre tercinas e semicolcheias.

[...] notamos os Bois que possuem a característica da polirritmia 3x2 que são os Bois da Ilha e os Bois da Baixada... Estes dois tipos de sotaques possuem instrumentos semelhantes em sua formação rítmica. E os Bois que pulsam em semicolcheias, principalmente os de Zabumba e Orquestra. Temos o Boi Cururupu chamado de Costa de Mão que possui grupos rítmicos transitórios entre um grupo e outro, ou seja, celular rítmicas de tercinas e semicolcheias. (LEITAO, 2013, p. 94).

O Bumba-meu-boi da Ilha ou também conhecido como Boi de Matraca é composto instrumentalmente por pandeirões e matracas (em quantidade variável), tambor-onça, o maracá do Amo, que lidera o grupo, e o apito utilizado para dar os comandos. As matracas evidenciam e sustentam as duas principais células rítmicas presentes no Bumba-Boi da Ilha, que são os grupos de tercinas e colcheias tocadas simultaneamente, formando a polirritmia base deste sotaque.

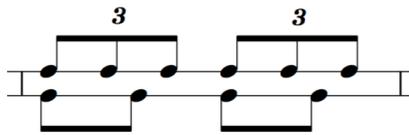


Figura 66 Ritmo de execução das matracas no Bumba-Boi da Ilha.

O pandeirão, é tocado na posição vertical, na altura do ombro. “A pegada consiste em apoiar o cotovelo esquerdo (para os destros) no tórax, de forma que seu antebraço sirva de apoio para sua mão esquerda segurar o pandeiro no aro.” (LEITAO, 2013, p. 99). A notação musical desse dá através de duas linhas, a inferior para notas graves, e a superior para notas agudas. As levadas são divididas entre marcação, contratempo e repinicado.



Figura 67 Levada de marcação de pandeirão no Bumba-Boi da Ilha.

Fonte: Leitão, 2013, p. 100.

Os boieiros consideram como contratempo ou toques de contratempo, as variações que carregam em sua construção duas células rítmicas simultaneamente, assim como notaremos na Figura abaixo.



Figura 68 Toques de contratempo segundo os boieiros.

Fonte: Leitão, 2013, p.100-101.

Leitão (op.cit.), afirma que o repinicado é uma maneira de tocar o tambor que se assemelha ao tapa ou slap, muito comum nos instrumentos como conga, tumbadora, bongô, e essas notas na maioria das vezes são tocadas na segunda ou terceira colcheia da tercina. Podem ocorrer combinações a partir de agrupamentos de duas colcheias, tercinas de colcheias ou tercinas de semínimas (compreendendo a semínima como unidade de tempo), compondo variados repicados que cada tocador desenvolve durante a toada. No entanto, prevalece

uma organização rítmica para cada variação do instrumento. “Cada tocador procura seu espaço de acordo com a levada que deseja fazer. No caso de, por exemplo, escolher células de contratempo deve permanecer perto de alguém que estiver fazendo uma marcação, ou se quiser reforçar a “murrada”, é de bom tom juntar-se a outros que estiverem tocando grupos rítmico de marcação” (LEITÃO, op.cit., p.102).

O tambor-onça tem como ancestral o instrumento chamado Puíta, provavelmente de origem africana. Cascudo (1954, p.327) cita “Puíta no nordeste, barrilzinho com uma pele de um lado, tendo presa ao centro, pela parte de dentro, uma varinha ou tira de couro. Atritando-a com um pano úmido, produz som profundo e rouco... veio para o Brasil por intermédio dos escravos bantos, especialmente de Angola.”. Segundo Chico Pinheiro (2010, apud LEITAO, op.cit., p.104) o tambor- onça do Bumba-boi da Ilha ou de outros sotaques a qual ele pertence, é um instrumento que exerce a função de unidade de tempo, é um centro rítmico muito importante, deixando a percussão mais uniforme. Se fizer uma analogia com as orquestras, ele atua como baixo e/ou contrabaixo.

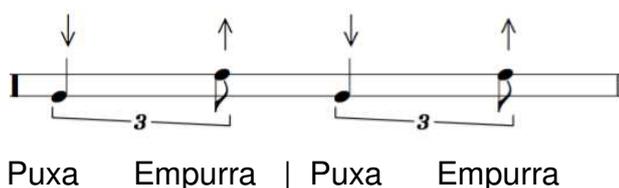


Figura 69 Levada mais comum de Tambor-onça.

Fonte: Leitão, 2013, p. 103.

O Maracá e o apito são instrumentos utilizados exclusivamente pelo amo do Boi (cantador ou puxador do enredo). O apito desempenha a função de dar o comando para encerramento da toada, e segundo Zé Pretinho (2010, apud LEITAO, op.cit., p.105), quando o amo se prepara para finalizar a toada, ele sopra o apito em tercinas, e posteriormente uma nota longa durante um ou dois compassos para o fechamento. O maracá é quem inicia o ritmo, marcando colcheias com um leve acento na segunda, e posteriormente se dá o comando para entrada dos outros instrumentos.

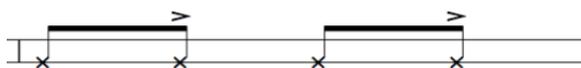


Figura 70 Ritmo utilizado pelo maracá para dar início a toada.

Fonte: Leitão, 2013, p. 10.

1.5.1 Adaptação de bumba-meu-boi para bateria

Dando continuidade à investigação que aborda as possibilidades adaptativas de alguns gêneros musicais nordestinos para bateria, notamos que o bumba-meu-boi é um ritmo pouco explanado no universo baterístico, principalmente em produções bibliográficas. Neste subcapítulo discorreremos sobre algumas adaptações sugeridas por Nenê (2008) e Rogério Leitão (2013) as quais contribuem e fundamentam nossa pesquisa.

Maranhense e pesquisador da cultura popular do seu estado, o baterista Rogério Leitão ilustra em seu livro *"Batucada Maranhense. Análise Rítmica dos Ciclos Culturais. A visão de um baterista"* (2013) informações que abordam conceitos históricos, instrumentais, rítmicos, bem como possibilidades adaptativas dos referidos "batuques" à bateria.

Utilizando o compasso composto de dois tempos (6/8) como modelo para notação, as adaptações propostas por Leitão (2013) ilustradas nas Figuras 71 e 72, exprimem através dos membros superiores, mão direita responsável pelas três colcheias na caixa e a mão esquerda uma quiáltera regular no chimbal (marcadas pela cor vermelha), a importante matriz rítmica 3:2 (três sobre dois) que no contexto tradicional é referenciada pelas matracas. Tomando como alicerce os exemplos apresentados anteriormente por Leitão (2013), o primeiro compasso da Figura 71 (marcado pela cor azul) atribui ao bumbo o encargo de tocar as cabeças de tempo, o que pode ser considerado como uma adaptação da levada de marcação do pandeirão (fig. 67). No compasso seguinte (sinalizado pela cor verde) notamos que o mesmo se encarrega de tocar uma variação cuja rítmica imprime um conceito mais "quebrado", sendo tratada pelos boieiros como toques de contratempo (fig. 68).

Figure 71 shows a musical score for a drum set adaptation of 'Bumba-meu-boi'. It consists of two staves: 'Caixa' (top) and 'Prato Bumbo' (bottom). The time signature is 6/8. The Caixa part is marked with a red box and contains a sequence of eighth notes: two eighth notes, a pair of beamed eighth notes (marked with a '2'), another pair of beamed eighth notes (marked with a '2'), and finally two eighth notes. This sequence is repeated twice. The Prato Bumbo part has a blue box around the first two measures and a green box around the last two measures. It features dotted eighth notes and eighth notes, with some beamed eighth notes (marked with a '2').

Figura 71 Adaptação Bumba-meu-boi para bateria.

Fonte: Leitão, 2013, p. 106-107.

A Figura 72, apresenta uma adaptação cuja estrutura 3:2 se mantém idêntica à exposta anteriormente (marcada pela cor vermelha), no entanto, a construção rítmica sugerida ao bumbo traz elementos que dialogam com os toques empreendidos pelas matracas. No primeiro compasso (assinalado pela cor verde) as semínimas (variação do pandeirão) apresentam uma "sincronicidade" são com a primeira e terceira colcheia no primeiro tempo e segunda colcheia no segundo tempo; já no segundo compasso, a semínima pontuada se refere ao toque de marcação do pandeirão, enquanto a quiáltera regular no segundo tempo foge da subdivisão "ternária" e dobra ritmicamente com a figura executada pela mão esquerda no chimbau (marcada pela cor roxa).

Figure 72 shows a musical score for a drum set adaptation of 'Bumba-meu-boi'. It consists of two staves: 'Caixa' (top) and 'Prato Bumbo' (bottom). The time signature is 6/8. The Caixa part is marked with a red box and contains a sequence of eighth notes: two eighth notes, a pair of beamed eighth notes (marked with a '2'), another pair of beamed eighth notes (marked with a '2'), and finally two eighth notes. This sequence is repeated twice. The Prato Bumbo part has a green box around the first two measures, a blue box around the third measure, and a purple box around the last two measures. It features dotted eighth notes, eighth notes, and beamed eighth notes (marked with a '2').

Figura 72 Adaptação Bumba-meu-boi para bateria.

Fonte: Leitão, 2013, p. 107.

As sugestões elencadas por Leitão (2013) na Figura 73, propõem um conceito onde a mão direita (colcheias) se configura como uma espécie de ostinato "melódico" disposto entre tambores – surdo, caixa e tom 2, episódio no qual implica num movimento timbrístico descendente, se consideramos a caixa (tambor mais agudo) culminando no surdo (tambor mais grave).

Figura 73 Adaptação Bumba-meu-boi para bateria.

Fonte: Leitão, 2013, p. 106.

A proposta adaptativa apresentada por Nenê (2008) no livro *A Bateria Brasileira no Século XXI – Ritmos Brasileiros* (Figuras 74 e 75) traz uma levada que tem como alicerce o boi de matraca, sotaque do Pindaré e, diferente de Leitão (2013), o presente autor adotou a fórmula de compasso binária simples (2/4) para grafar sua sugestão. Antecedente às Figuras ilustrativas, Nenê (2008) traz algumas ponderações quanto à execução do referido ritmo, sendo, a indicação de que a caixa deve estar com a esteira desligada e, que a letra "B" alocada entre os dois pentagramas, se refere que o toque deve ser executado na borda da caixa, pegando um pouco de pele.

A adaptação ilustrada nas Figuras 74 e 75 propõe um padrão para caixa onde a mão direita toca colcheias e mão esquerda tercinas (segunda e terceira acentuadas), o que, evidentemente ilustra a matriz rítmica característica das matracas (3:2). A proposta sugerida aos membros inferiores, Figura 74, destaca um padrão rítmico comumente encontrado nas adaptações de samba para bateria, enquanto o exemplo seguinte (Fig. 75), o bumbo e chimbau se assemelham com a rítmica habitualmente vista no baião, como podemos observar na Figura 44. Portanto, as ideias sugeridas por Nenê (2008) soam como estudos baterísticos pautados na fusão entre elementos rítmicos pertencentes à diferentes gêneros musicais, uma vez que o autor insere rítmicas/padrões que não pertencem àquele ambiente sonoro.

Figura 74 Boi de matraca – Sotaque do Pindaré.

Fonte: Nenê, 2008, p. 37.

Figura 75 Boi de matraca – Sotaque do Pindaré.

Fonte: Nenê, 2008, p. 37.

CAPÍTULO 2 – A CONSOLIDAÇÃO DA BATERIA NO BRASIL: OS PERSONAGENS ESSENCIAIS E A ADAPTAÇÃO DOS PADRÕES RÍTMICOS TRADICIONAIS BRASILEIROS PARA ESTE INSTRUMENTO

2.1 O surgimento da bateria e sua consolidação no Brasil

Dentre as diversas considerações sobre o surgimento da bateria, a congruência entre as ideias expostas por Barsalini (2009, 2014) e Galvão (2015) nos fornecem fundamentações teóricas de grande relevância sobre este instrumento. Segundo Leandro Barsalini (2009; 2014), presume-se que o "[...] instrumento tenha se originado em circos ou em vaudevilles (espetáculos de variedades norte-americanos)" (BARSALINI, 2009, p. 9), no entanto, neste momento sua utilização propendia para um conceito cênico, "[...] explorada mais pelo viés do exotismo, e não tanto por aspectos musicais" (BARSALINI, 2014, p. 41). Já Christiano Galvão (2015), discursa sobre a hipótese de que seu surgimento esteja diretamente relacionado às bandas militares e marciais comumente vistas nos Estados Unidos no final do século 19, "[...] devido à presença de instrumentos comuns que, futuramente, viriam compor sua configuração" (GALVÃO, 2015, p. 20). Por volta de 1890, ainda que de forma bastante rudimentar surgem os primeiros pedais de bumbo, "[...] e com a inclusão de outros mecanismos, foi possível que um mesmo percussionista tocasse dois instrumentos simultaneamente, iniciando assim a caminhada para o surgimento da bateria" (GALVÃO, 2015, p. 20).

Há hipóteses de que o instrumento tenha se originado em circos ou em vaudevilles (espetáculos de variedades norte-americanos); porém seu desenvolvimento acompanha o nascimento do jazz em New Orleans, por volta de 1900. Junto a agrupamentos de trompete, clarineta, trombone, tuba e banjo, a bateria do New Orleans Dixieland jazz style era inicialmente formada por um grande bumbo de 28 a 30 polegadas de diâmetro (trazido diretamente das paradas militares ou dos desfiles funerários), uma caixa (geralmente apoiada sobre uma cadeira), um pequeno prato chinês (comumente de 12 a 13 polegadas, trazido por imigrantes), e uma série de acessórios, como cowbell, wood block, temple block. (BARSALINI, 2009 p.9)

Segundo Barsalini (2014), no início do século 20, os primeiros bateristas atuavam nas mais diversas festas no estilo *double drumming*, isto é, executando todos os instrumentos exclusivamente com as baquetas, visto que na época a

produção de pedal de bumbo ainda era totalmente artesanal. Considerando a concomitante edificação entre a bateria e o jazz, as demandas musicais dos bateristas que atuavam neste gênero, naturalmente estimularam o desenvolvimento de acessórios essenciais do instrumento, como a máquina de chimbal (prato a dois acionado com o pé) e o aprimoramento do pedal de bumbo. (BARSALINI, 2014, p. 41)

Apontado como um importante passo para evolução e desenvolvimento da bateria, em 1909 os irmãos Theobald e William Ludwig lançam um modelo de pedal de bumbo cuja mecânica e funcionalidade empreendia novas possibilidades técnicas aos instrumentistas, facilitando a execução de andamentos rápidos por um longo período de tempo, entretanto colaborando com as imposições jazzísticas deste período.

"[...] a invenção do pedal de bumbo moderno, patenteado em 1909 pelos irmãos Theobald e William F. Ludwig, revolucionou a concepção da bateria como um todo. Em sua construção incluíram uma base de metal para o pé e uma haste onde se apoiava uma mola que permitia o retorno da maceta para a posição inicial após cada golpe. Isto possibilitou que os bateristas pudessem tocar o bumbo em andamentos mais rápidos e por mais tempo" (GALVÃO, 2015, p. 22)

Dando continuidade à dinâmica evolução do instrumento, de acordo com Galvão (2015), em 1918 a Ludwig lança no seu catálogo o seu primeiro *drum set* (conjunto de tambores), isto é, uma bateria constituída por: bumbo (24 x 8 polegadas), caixa (12 x 3 polegadas), pedal de bumbo com acionamento de prato, prato suspenso e *wood block* (bloco de madeira). Alguns anos depois, os "[...] primeiros pedais para prato foram patenteados em 1926 por Leedy, conhecidos por *low boys*" (HUNT, 1994, apud BARSALINI 2009, p. 10), o que podemos considerar como um projeto modesto (protótipo) do que futuramente se transformaria na atual máquina de chimbal/*hi-hat*.

De acordo com Barsalini (2014), dentre as diversas mudanças que a bateria sofreu durante sua edificação, o modelo padrão, composto por bumbo com pedal, caixa, chimbal (*hi-hat*), dois/três tambores e pratos, veio se consolidar somente no final da terceira década do século 20, fato que corrobora Galvão (2015), na qual retrata sobre a padronização do instrumento por volta de 1935, período em que "[...] o baterista Gene Krupa aparece tocando com um set que mais tarde iria se tornar

padrão dentro da indústria da bateria. Era um modelo Slingerland que agregava tom-tom e surdo com dupla afinação." (GALVÃO, 2015, p. 24)

Ao nos referirmos sobre a chegada deste instrumento em terras brasileiras, não há comprovações que ditam com segurança a data exata e quem teria sido o pioneiro a possuir/tocar uma "bateria americana", porém há uma corrente de autores como Ikeda (1984); Barsalini (2012; 2014) e Galvão (2015), bem como Gustavo Falleiros na edição nº 31³¹ da revista batera & percussão (2000) compartilham de ideias as quais defendem que a difusão da bateria no Brasil se iniciou no final da década de 20, primeiramente no Rio de Janeiro (capital federal na época), reflexo da "[...] assimilação de elementos culturais estrangeiros, em meio ao processo de modernização" (BARSALINI, 2014, p. 42) incitado principalmente pelo período pós proclamação da República, denominado "Belle Époque tropical, marcado pela implementação de ações políticas fundamentadas na ideia de aculturar o país [...]" (op.cit.), o que pontualmente "culminou com a importação de bens de consumo norte-americanos no período posterior à Primeira Grande Guerra" (op.cit.), em que ocorreu a inserção do instrumento Brasil no "[...] início dos anos 1920, período do cinema mudo e da multiplicação das jazz bands". (BARSALINI, 2012, p. 37).

Segundo Alberto Ikeda (1984), teria sido "o alvíssimo baterista e pianista euro-americano Harry Kosarin quem daria a conhecer aos cariocas e paulistas, a partir de meados de 1919, com as exibições do seu Harry Kosarin Jazz Band a novidade da bateria americana" (IKEDA, 1984, p. 116)

Convergindo com as ideias apresentadas anteriormente, Falleiros (2000, p. 29) atribui ao cinema mudo o importante papel de agente fomentador para o desenvolvimento do instrumento no Brasil, visto que cada sala de cinema dispunha de uma orquestra responsável por sonorizar as cenas ali exibidas, o que de fato dialoga consonantemente com o depoimento do lendário baterista Luciano Perrone à referida revista, que diz: "No cinema, eu tocava só com um tarol em cima de uma cadeira, um prato dependurado na grade que separava a orquestra da plateia e um bombo" (PERRONE, 2000, p. 24).

"[...] a bateria importada agregava uma significação imagética de modernização aos grupos, sendo gradativamente incorporada no cenário musical carioca da década de 1920 até sua fixação nas orquestras mais importantes do período, a exemplo dos Batutas de

31 Texto: Gustavo Falleiros; Colaboração e organização: Dudu Portes, Maurício Leite e Sérgio Gomes. Revista batera & percussão: A BATERIA BRASILEIRA. 80 anos de história; Especial com Luciano Perrone. Edição Histórica. Jazz editora. 2000, p. 29.

Pixinguinha, que passaram de regionais a *jazz bands*. (BARSALINI, 2012, p. 39)

Ainda sob esta ótica, é importante mencionar que o surgimento do grupo *Os Oito Batutas*, do compositor Pixinguinha se sucedeu também neste ambiente, do cinema mudo, no entanto este vínculo se dissipa quando Arnaldo Guinle, entusiasta do grupo, concede aos músicos o incentivo financeiro para uma turnê Europeia, que tem como finalidade a difusão da música popular brasileira.

"Bancados por um milionário entusiasta da banda, em 1922, eles deixaram o trabalho em um cinema do Rio e viajaram para Europa. Foram os primeiros brasileiros a lançar música popular brasileira no exterior. Se apresentaram por seis meses em Paris, e de lá, voltaram tremendamente influenciados pelo som das inovadoras *jazz-bands*, com seus *fox-trot*, *shimmys* e *ragtimes*. Por esta razão introduziram na banda instrumentos como os saxofones, clarinetas, trompetes e bateria, que passou a ser tocada por Benedito, certamente um dos primeiros bateristas no Brasil" (FALLEIROS, 2000, p. 29)

Nesta época, o cenário musical europeu estampava através das *jazz-bands* uma concepção de música popular abarcada pelos conceitos jazzísticos, exibindo um rebuscamento nos arranjos de músicas que representavam os gêneros *fox-trot*, *shimmys* e *ragtimes*, sonoridade que atraiu os olhares "brasucas", culminando numa futura reestruturação instrumental e conceitual do grupo após o regresso ao Brasil.

De acordo com Ítalo S. Neuhaus (2016), a influência musical norte-americana pode ser claramente notada quando destacamos as diversas formações musicais brasileiras inspiradas esteticamente no conceito explicitado pelas *Jazz Bands*, o que, de fato corroborou com a inserção da bateria à música brasileira, "instrumento novo e símbolo do jazz em seus anos iniciais, que logo estaria consolidado, sendo parte da formação de quase todas as orquestras populares até hoje" (NEUHAUS, 2016, p. 953).

A difusão das *Jazz-bands* pelo Brasil agiu como fator essencial para a aparição de diversos bateristas, no Rio de Janeiro surgem nomes como: *Manteiga* na Orquestra do Iolo; *Bibi Miranda* na Orquestra do Fon-Fon; *Porto* no grupo de Rafael Romano e Valfrido Silva; *José Felício* atuando nos cinemas de Belo Horizonte. "Também neste período surge *Luciano Perrone* que, gravará pela primeira vez no Brasil a bateria [...] disco da Orquestra Pan American pela Odeon." (FALLEIROS, 2000, p. 29).

"Na década de 30, o grande numero de orquestras aliado à proliferação de estações de rádio fez com que a música no país se fortalecesse, e com ela a bateria brasileira. Em 1931, Perrone grava "Faceira", samba de Ari Barroso, que consegue chamar a atenção da imprensa para o novo instrumento. Em 1933, ao lado do pianista Radamés Gnattali, faz um recital na Rádio Cajuti em que apresenta diversos ritmos brasileiros na bateria. É desta forma que Perrone se torna o verdadeiro criador de um estilo exclusivamente brasileiro de se tocar bateria". (FALLEIROS, 2000, p. 29)

Dentre os diversos bateristas que surgiram nas três primeiras décadas do século 20, a figura icônica de Luciano Perrone pode ser considerada incontestavelmente como um marco para o desenvolvimento da bateria no Brasil, atestando uma personalidade musical que empreendia com maestria a adaptação dos ritmos brasileiros para o citado instrumento, se consagrando como o "pai da bateria brasileira". Diante das premissas assinaladas acima, se vê relevante, ainda que sucintamente, destinar um subcapítulo que retrate algumas das contribuições efetivadas por este grande músico.

2.2 Luciano Perrone e o LP *Batucada Fantástica* (1963)

Luciano Perrone nasceu no dia 8 de janeiro de 1908 no Rio de Janeiro. Oriundo de uma família de músicos, o pai maestro e chefe da maioria das bandas e orquestras que atuavam nos cinemas mudos da cidade, e mãe pianista, Perrone tomou gosto pela música desde muito cedo, conforme relata Alexandre Damasceno (2017), logo aos cinco anos de idade "[...] como aluno na *Schola Cantorum* Santa Cecília, iniciou os estudos de canto e chegou a se tornar solista do coro desta escola" (DAMASCENO, 2017, p. 17) e posteriormente também se apresentou "[...]no coro das orquestras no Cine Odeon, em que seu pai, como regente, selecionava o repertório que seria apresentado, tanto no hall quanto nas salas de projeção"(op.cit.).

Iniciou sua carreira no cinema Odeon aos 14 anos (1922), incumbido de produzir efeitos sonoros às cenas.

"Tocava-se de acordo com as cenas. E quem criou isso foi meu pai, porque antigamente tocavam no cinema músicas que não tinham nada a ver com o filme. Aconteciam então coisas horrorosas. Contam até que numa ocasião, num filme sobre Cristo, a crucificação foi ao som de "Tatu subiu no pau". [...] No cinema, eu tocava só com um tarol em cima da cadeira, um prato dependurado na grade que

separava a orquestra da platéia e um bumbo. Eu tinha que fazer, digamos assim, uma sincronização da cena. Se tinha tiro, eu batia na caixa, por exemplo" (apud FALLEIROS e BOLÃO, 2000, p. 24).

Notamos que, nesse início de carreira o instrumental percussivo disponível era basicamente peças de uma banda sinfônica e/ou marcial, inclusive o bumbo era tocando manualmente, visto que ainda não dispunha do pedal de bumbo naquela ocasião.

Segundo Barsalini (2009; 2012), em 1924, Luciano Perrone já atuava em orquestras e jazz bands em bailes, e teatros de revistas como no "Teatro Recreio, como percussionista da sambista Araci Côrtes" (BARSALINI, 2009, p. 29). Depois de adquirir notória experiência atuando em diferentes eixos musicais, a carreira do baterista se consolidou ao tocar na orquestra Pan American de Simon Boutman e participar de gravações pela Odeon, Columbia, RCA e Victor.

Em fevereiro de 1929, no cassino Édén em Lambari-MG conhece o pianista e compositor Radamés Gnattali, com quem tocou por 59 anos, inclusive veio a receber dedicatória em duas peças compostas pelo maestro, sendo: "Samba em três andamentos" e "Bate-papo a três vozes", ambas composições tinham a bateria como instrumento de destaque. De acordo com Damasceno (2016), em 1930, ao lado de Ary Barroso, fundou a High Life Band, "formada por grandes músicos como Jonas (sax-alto), Braga (sax-tenor), Wanderley (trompete), Cavallo Marinho (trombone), Furinha (banjo), Eleazar de Carvalho (tuba) e Ary Barroso (piano)"³². No dia 12 de setembro de 1936, Perrone participou do programa inaugural da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, passando a integrar orquestras e conjuntos da emissora.

Para Perrone (2000), os dois anos estudando piano com Radamés foram essenciais para seu desenvolvimento musical harmônico, melódico, e principalmente teórico, o que, de fato além de diferenciá-lo da maioria dos bateristas e percussionistas que não sabiam ler música, este saber foi fundamental em trabalhos como timpanista nas orquestras de concerto das rádios e na orquestra Sinfônica Nacional, onde se aposentou tocando referido instrumento.

Luciano Perrone teve uma formação musical que o habilitava a ler partituras, algo muito raro entre os percussionistas populares da época no Brasil. Devido à qualidade de suas execuções e à sua

32 Blog do PAC – O Ponto de Cultura na Internet. <http://pacrj.blogspot.com/2011/07/luciano-perrone-100-anos-08011908.html>. Acesso em 13 de maio de 2019.

ampla inserção no mercado de trabalho, foi eleito pelo público brasileiro o melhor baterista do ano em 1950, 51 e 52, tendo sido o maior responsável pela adaptação de diversos ritmos brasileiros para a bateria. (BARSALINI, 2012, p. 43)

De acordo com Barsalini (2012) e Damasceno (2016), a carreira de Perrone foi protagonizada por um significativo momento de ascensão do instrumento, na qual o músico vivencia o ensejo de ter empreendido "o primeiro "solo" de bateria gravado no Brasil (na música Faceira, em 1931, acompanhando o cantor Sílvio Caldas)" (BARSALINI, 2009, p. 30), e logo em 1933, com Radamés ao piano, "[...]na Rádio Cajuti, realizou durante 15 minutos uma exposição de vários ritmos brasileiros" (DAMASCENO, 2016, p. 18). Considerado pela crítica da época um dos "melhores" e mais atuantes bateristas da sua geração, Perrone "chegou a ser eleito, pela revista musical Sintonia e o programa Cinemúsica, o melhor baterista do ano (1950, 51 e 52)" (DAMASCENO, 2016, p. 18), título reconhecido pela sua singularidade musical, reflexo dos variados atributos intrínsecos em sua personalidade, como, domínio técnico do instrumento, criatividade e espontaneidade para a adaptação dos ritmos brasileiros, conhecimento rítmico, harmônico e melódico, os quais aliados à concomitante vivência musical erudita e popular, ora desempenhada através dos trabalhos com Radamés Gnattali e como timpanista em orquestras, ora pela convivência com "bambas" como Bide, Marçal e João da Baiana.

Ratificando o parágrafo anterior, Barsalini (2012) expressa com clareza:

"[...] as estratégias musicais adotadas pelo baterista, a partir das quais ele assumiu a complicada tarefa de desenvolver uma abordagem peculiar, atribuindo ao instrumento significações e funções distintas daquelas empregadas por músicos de jazz, parecem ter sido tão bem-sucedidas que, menos de dez anos depois da difusão da bateria no país, já era possível reconhecer no instrumento uma linguagem brasileira. Nesse sentido, podemos justificar suas opções técnicas e estilísticas que remetiam à percussão característica do ritmo (tamborim, agogô etc.). (BARSALINI, 2012, p. 46)

A mentalidade e postura vanguardista explícitas na personalidade de Perrone culmina em 1963, e em 1972 no lançamento dos:

"LPs chamados Batucada Fantástica – Os ritmistas brasileiros conduzidos por Luciano Perrone e Batucada Fantástica Vol. 3 – Luciano Perrone e os Ritmistas Brasileiros, respectivamente. Estes foram os primeiros discos solo de bateria e percussão no Brasil, e, quando o primeiro volume foi relançado na França, chegou a ser

premiado com o Grand Prix International du Disque" (DAMASCENO, 2016, p. 19 apud VASCONCELOS, s/d)

Para Barsalini (2012), "Perrone não só vivenciou como também foi responsável por parte das transformações musicais do período, especialmente aquelas ligadas à área da percussão" (BARSALINI, 2012, p. 43), o que dialoga com Rodrigo Serra (2007) ao considerar a bateria do músico como " uma coleção imensa de instrumentos rítmicos e até melódicos como o vibrafone [...] sendo virtuose dos ritmos populares, a começar pelo samba e a continuar pelo jazz, era também timpanista de grande brilho nas atuações em peças sinfônicas" (SERRA, 2007, p. 14).

Mesmo compreendendo a importância de um estudo mais aprofundado de sua obra, o que pode ser encontrado no trabalho de Damasceno (2016), este subcapítulo tem como objetivo retratar "como" e "quais" recursos Perrone empreendeu na adaptação de ritmos brasileiros, mais especificamente em **maracatu** e **baião** (faixas 8 e 10), ambas gravadas no LP *Batucada Fantástica - Os ritmistas brasileiros conduzidos por Luciano Perrone* (1963).

LP Batucada Fantástica – Os ritmistas brasileiros conduzidos por Luciano Perrone (1963)



Figura 76 Capa do LP Batucada Fantástica, lançado pela Musidisc, em 1963.

Produção: Luciano Perrone

Ano: 1963

Lado A

1-Samba Quente

2-Frigideira

3-Ensaio Geral

4-Marcha de Rancho

5-Tamborins

6- Reco-Reco N° 1

7-Esquentando os Tamborins e Cuícas

8-Maracatu

9-Prato e Faca

- 10-Baião
- 11-Atabaques e Surdos
- Lado B
- 1-Candomblé
- 2-Agogô
- 3-Samba – 1º Andamento
- 4-Samba – 2º Andamento
- 5- Marcha de Carnaval
- 6-Cuíca
- 7-Reco-Reco Nº 2
- 8-Maxixe
- 9-Afoché
- 10-Pandeiro
- 11-Samba Drums

(Solo de Luciano Perrone)

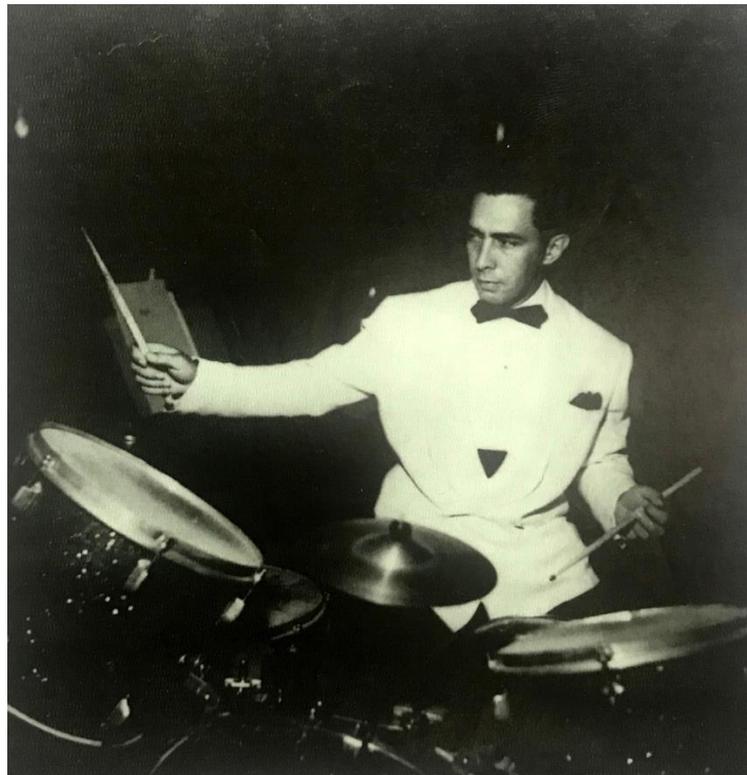


Figura 77 Baterista Luciano Perrone.
Fonte: Revista Batera e Percussão (2000, p. 23).

2.2.1 A performance de Luciano Perrone em Maracatu

A performance empreendida por Luciano Perrone em Maracatu, oitava faixa do LP *Batucada Fantástica* (1963), nos fornece elementos que ajudam a compreender ainda que superficialmente, quais meios o baterista se utilizou para adaptar e executar o maracatu de baque virado na referida gravação. Com base neste registro fonográfico, ainda que nos cause certa insegurança quanto ao discernimento instrumental devido à baixa qualidade e excesso de reverb disposta nos instrumentos, percebemos que Perrone optou por uma construção instrumental organizada em seis camadas, isto é, enquanto o músico executou a bateria, outros percussionistas contribuíram com a execução dos demais instrumentos de percussão, conforme discutiremos a seguir.

Como podemos ver na Figura 78, a organização instrumental disposta nesta faixa se resume em agogô, tambores graves da bateria (surdo/tom/ou até a caixa sem esteira), reco-reco 1, tumbadora, caxixi e reco-reco 2. O processo adaptativo implementado por Perrone se inicia com a tradicional e marcante matriz rítmica do maracatu de baque virado executada pelo agogô (sinalizada pela cor vermelha), exemplificada e referenciada anteriormente pela Nação Porto Rico (Fig. 15), durante os dois primeiros compassos, até a entrada dos demais instrumentos no terceiro compasso (tutti) que perduram até o final da faixa. Marcado pela cor azul, o segundo pentagrama ilustra a maneira pela qual o baterista se utilizou para aludir a sonoridade e rítmicas das alaias. Utilizando os tambores da bateria – surdo e tom (subentendido conforme o referencial de áudio), Perrone propõe uma combinação rítmica que além de se assemelhar com o toque *base* da alfaia de marcação da Nação Leão Coroado (fig. 2), o motivo rítmico ali desenvolvido sugere uma sonoridade que mescla o timbre das alaias grandes e pequenas (graves e médias), proporcionando à levada a sensação de que vários instrumentos estão sendo executados simultaneamente. O terceiro pentagrama (cor verde) ilustra a rítmica tocada pelo reco-reco de madeira, instrumento que tradicionalmente não integra o corpo musical das nações de maracatu, porém nesta ocasião exerce uma função que afigura rítmica e timbricamente o "mineiro" (ganzá/chocalho) segundo apresentado na Figura 5. Sinalizado pela cor roxa, a rítmica apresentada pelo caxixi no primeiro tempo é idêntica às empreendidas pelo abê (fig. 16), no entanto

podemos dizer que, mesmo que proposital, é uma adaptação modificada do referido instrumento.

Com relação aos demais instrumentos, a tumbadora e o reco-reco (grave) executam figuras rítmicas que aparentemente não correlacionam com nenhum instrumento e/ou padrão característico do gênero.

The musical score is for a piece in 4/4 time with a tempo of 94. It features six staves for different instruments:

- Agogô:** A sequence of four eighth notes, highlighted in red.
- Surdo/Tom:** A sequence of four eighth notes with accents, highlighted in blue.
- Reco-reco (madeira/médio):** A sequence of four eighth notes with accents, highlighted in green. Annotations include "Nota abaixada" and "lapa/Slap".
- Tumbadora (médio):** A sequence of four eighth notes with accents, including an "Nota aberta" annotation.
- Caxixi:** A sequence of four eighth notes with accents, highlighted in purple.
- Reco-reco (madeira/grave):** A sequence of four eighth notes with accents.

Figura 78 Levada Maracatu (faixa 8 – lado A).

Fonte: LP Batucada Fantástica (1963)

Com base nas premissas apresentadas acima, notamos que o músico dispunha de algum conhecimento acerca do maracatu de baque virado, sobretudo em relação às células rítmicas características de instrumentos como gonguê e alfaia, conforme retratamos na levada (fig. 78). Com respeito à bateria, diferente da singularidade com que Perrone propôs adaptações relacionadas ao samba, na performance implementada em *Maracatu* o músico optou pela fusão entre diferentes instrumentos e rítmicas, sem, no entanto, deixar de mencionar as principais matrizes rítmicas que caracterizam o referido gênero.

2.2.2 A performance de Luciano Perrone em Baião

Corroborando com o conceito de gravação exposto anteriormente na qual Perrone conta com a contribuição de outros músicos para execução ao vivo, a

décima faixa do LP *Batucada Fantástica* (1963) – *Baião*, apresenta uma composição organizada estruturalmente por bateria e instrumentos de percussão comumente vistos na música popular, a qual mostra a visão adaptativa do baterista para o referido gênero. A proposta empreendida por Perrone sugere uma concepção pautada na sobreposição instrumental, que se organiza cronologicamente por bateria (1º compasso), triângulo (5º compasso), aro da caixa (9º compasso), reco-reco (13º compasso), agogô (16º), e pandeiro (21º compasso). Com base na Figura 79, o conceito baterístico ilustrado no primeiro (1º) compasso (cor vermelha) apresenta um padrão simples, onde o bumbo toca a primeira e quarta semicolcheia do primeiro tempo emulando a batida grave do zabumba, enquanto o chimbal (tocado com baqueta) apresenta uma condução constituída por colcheias com acento no contratempo, exercendo uma função adaptativa do triângulo. Conforme revelado anteriormente, o processo de sobreposição se inicia no quinto (5º) compasso, quando o triângulo (cor azul) aparece executando uma batida padrão para o gênero; no nono (9º) compasso percebemos que Perrone introduz outro elemento da bateria, o aro da caixa, que executa um ostinato no contratempo (cor verde) evidenciando as rítmicas tocadas pelo bacalhau (zabumba), sobretudo culminando numa adaptação baterística mais completa; o décimo terceiro (13º) compasso traz o reco-reco, que toca uma levada subdividida em semicolcheias cujos acentos aparecem na primeira, terceira e quarta nota (cor roxa). A sobreposição instrumental desta faixa sugere um padrão de que a cada quatro compassos um novo elemento é incluído, portanto o agogô teoricamente iniciaria o padrão (cor laranja) no décimo sétimo compasso conforme notado na Figura 79, no entanto, percebemos que o músico deu início aos seus toques logo no segundo tempo do compasso 16, tocando a campana aguda, e posteriormente no compasso 17 dando continuidade à ideia central construída por toques na cabeça do tempo – grave para o primeiro tempo e agudo para o segundo. O vigésimo primeiro (21º) compasso é marcado pela entrada do pandeiro, que traz uma levada constituída por toques graves na primeira e quarta semicolcheia do primeiro tempo e cabeça do segundo tempo e, demais notas executando a função de condução (subdivisão sem acentos), o que podemos correlacionar, ainda que distante, com a levada de zabumba característica das primeiras gravações de Luiz Gonzaga (Fig. 38).

1
Bateria

5
Triângulo

9
Aro da caixa

13
Reco-Reco

17
Agogô

21
Pandeiro

Polegar Ponta de dedos Punho

Figura 79 Levada Baião (faixa 10 – lado A).

Fonte: LP Batucada Fantástica (1963).

A Figura 80 ilustra dois padrões que marcam momentos onde a bateria empreende funções mais criativas, rompendo com o modelo apresentado até o momento. O trigésimo terceiro (33^º) compasso dá início a um trecho extremamente curioso quanto ao modo de execução, pois marca um episódio em que os membros inferiores e superiores confluem performaticamente para o chimbal. Nesta parte o bumbo e chimbal apresentam um uníssono rítmico que menciona a figura rítmica do "tresillo", na primeira e segunda nota o chimbal expõe um som fechado (pisando), enquanto a terceira nota explora o som aberto (técnica splash/chute). Os toques realizados com baqueta mantêm o padrão de colcheias, no entanto, a peculiaridade do trecho está ligada diretamente às ações concentradas no chimbal, que por sua vez recebe toques contínuos pela mão de forma sincrônica com os toques executados pelo pé (abrindo e fechando), resultando assim numa sonoridade indefinida e plural.

No compasso 58 a estrutura se mantém, entretanto, o compositor substitui os toques do aro da caixa pelos tambores, sendo o primeiro surdo (contratempo do primeiro tempo) e tom tom (contratempo do segundo tempo), trazendo assim uma sonoridade que efetivamente explora outros timbres do instrumento.

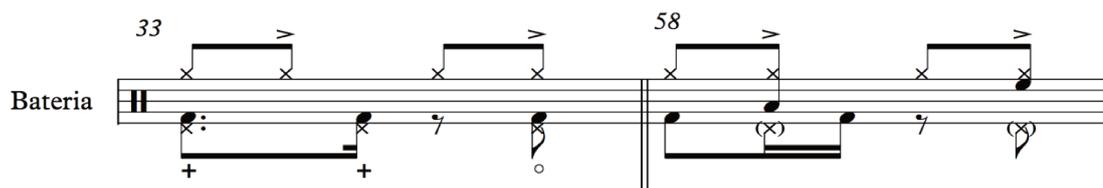


Figura 80 Variações Baião (faixa 10 – lado A).

Fonte: LP Batucada Fantástica (1963).

2.3 Airto Moreira e Quarteto Novo

Airto Guimorvan Moreira nasceu em 5 de agosto de 1941 em Itaiópolis, Santa Catarina, e logo um ano depois passou a morar em Ponta Grossa, Paraná, onde passou sua infância. (MOREIRA, 2009). Sua relação com a música aconteceu aproximadamente aos cinco anos, cantando e tocando instrumentos de percussão, e mais tarde aos treze iniciava sua carreira profissional em conjuntos de baile, atuando como percussionista e cantor. (DIAS, 2013).

De formação autodidata, semelhante a muitos músicos de sua geração, o aprendizado de Airto se deu através de vivências cotidianas, tais como a interesse pela música a partir da escuta involuntária, e posteriormente assistindo músicos atuantes na cena artística da época fato este que culminou no seu desenvolvimento musical conforme revela ele mesmo em depoimento ao programa Mosaicos da TV Cultura (2003): "...comecei a tocar pandeiro, eu ouvia os pandeiristas tocando quando ia nos bailes, eu via, tocava e aprendi sozinho. Aí comecei a aprender outras coisas também e passei a tocar percussão"³³

"...eu vi o Luiz Gonzaga uma vez quando era criança, tava sentado assim, no pescoço, no ombro do meu pai, e ele veio tocar na radio clube ponta-grossense , assim tinha pracinha da frente da radio, então ele saiu na sacada da radio, e foi um negocio, foi uma experiência incrível pra mim, acho que aquilo foi uma das minhas maiores experiências com musica quando eu era criança. Aí eu vi aquele homem, com aquele chapéu assim, incrível, aquele chapéu meia lua e todo vestido de vaqueiro, do nordeste, aquela coisa. E aí ele cantava e tocava."(MOREIRA, 2009)³⁴

33 Depoimento Airto Moreira. A arte de Airto Moreira – Programa Mosaicos (TV Cultura). Acesso em 19 de maio de 2018. <https://youtu.be/0FUKXWarPWI> Transcrito pelo autor.

34 Depoimento Airto Moreira. A arte de Airto Moreira – Programa Mosaicos (TV Cultura). Acesso em 19 de maio de 2018. <https://youtu.be/WSvGkXnSFJQ> Transcrito pelo autor.

Segundo Dias (2013), aproximadamente em 1955 Airto se muda para capital paranaense, ambiente este que passa por uma forte transformação econômica e cultural nesta década devido o forte crescimento industrial, que resulta no intercâmbio entre diferentes culturas se tornando um agente enriquecedor para o cenário musical, proporcionando a Airto a oportunidade de conhecer outros gêneros musicais como ritmos cubanos, big bands de jazz, e até mesmo o samba carioca. (DIAS, 2013, p.10).

Entre os anos 1959 e 1960 Airto se muda para São Paulo por influência do cantor Agostinho dos Santos, que mencionava sobre a possibilidade de um futuro mais promissor ao músico, argumentando que haveria mais oportunidades de trabalho, como percussionista e cantor, na capital paulistana

Foi por causa do Agostinho dos Santos, um cantor, que eu me mudei pra São Paulo. Ele me viu cantando num clube onde ele veio fazer um show. Ele tinha vindo de São Paulo fazer show aqui [Curitiba]. Ele me viu cantar e depois me falou assim: "Você canta muito bem e tem uma voz ótima. Você devia ir pra São Paulo, lá tem muito trabalho". E me deu o telefone dele. Eu fiquei com aquilo na cabeça – vou pra São Paulo, vou pra São Paulo... (MOREIRA, 2011 apud DIAS, 2013)

O primeiro trabalho a alavancar a carreira de Airto Moreira em nível nacional foi com a proposta sonora do Sambalanço Trio, grupo formado por César Camargo Mariano (Piano), Humberto Clayber (Contrabaixo e Harmônica) e Airto (Bateria e Percussão) que nesta formação chegou a gravar três LPs, Sambalanço Trio (1964), Improviso Negro (1965) e Reencontro com Sambalanço Trio (1965).

Em meados de 1965, com a saída de César Camargo Mariano, Airto e Clayber formam com Hermeto Pascoal o Sambrasa Trio, formação esta que contribui profundamente para uma nova fase na concepção musical de Airto, momento em que o músico desenvolve seu lado mais criativo, incorporando uma condução baterística mais interpretativa, pautada no diálogo entre base e solista, e também, passa a desfrutar de um maior espaço para improvisação como solista.

A entrada de Hermeto no trio representa o início de uma relação fundamental para se compreender a trajetória de Airto Moreira. É neste trio, o Sambrasa, que começa a se desenhar a ideia fundamental que mais tarde se transformaria no Quarteto Novo. (DIAS, 2013)

Ainda sobre meados da década de 60, a relação entre Airto e Vandré que foi construída ao passar dos anos, é resultado de uma admiração recíproca entre

ambos e para com seus respectivos trabalhos, no entanto Airto já havia participado de dois discos com Geraldo Vandré, sendo "Geraldo Vandré" (1964), e "5 Anos de Canção" (1966). Esta ligação culminou no surgimento do Trio Novo, formado por Airto (bateria e percussão), Heraldo do Monte (guitarra e viola) e Theo de Barros (baixo acústico e violão), grupo este que acompanhou o cantor em programas de televisão, rádios e principalmente em grandes festivais.

"Trio Novo, um negocio que a gente fez para viajar pelo Brasil, pra uma firma de moda, o Vandré que tomava conta, a gente é, precisa viajar pra tocar no palco com um terno de grife, sei lá (risos), e era um trio pra tocar musica brasileira, assim, era um desfile só de musica brasileira, foi aí, aí foi que começou a germinar a ideia do quarteto novo, foi aí que eu conheci o Airto, no Trio Novo". (MONTE, 2009)³⁵.

O depoimento de Heraldo do Monte (2009), corrobora Dias (2013); Gerolamo (2014); reiterando que o cantor Geraldo Vandré delegou a Airto a tarefa de organizar um grupo para acompanhá-lo numa série de shows que viajaria o país através da indústria têxtil Rhodia, e contando com a atual formação ao lado de Théo de Barros e Heraldo do Monte (Trio Novo) - Airto convidou Hermeto Pascoal para se juntar a eles, ideia esta que não se concretizou naquele momento devido às políticas internas dentre os organizadores artísticos que representavam a empresa financiadora da turnê. Moreira (2009) em depoimento para o documentário Mosaicos, enfatiza como se deu o inicio do Quarteto Novo: "Fizemos uma viagem como Trio Novo, quando voltamos, aí pegamos o Hermeto, "pá", ensaiamos, três meses, oito horas por dia, o Quarteto Novo..." (MOREIRA, 2009)³⁶, e neste mesmo ano gravam o LP Quarteto Novo, e ao lado de Edu Lobo e Capinan, defendendo a canção "Ponteio" vencem o III Festival de Música Popular Brasileira realizado pela TV Record. (DIAS, 2013, p.26-29).

35 Depoimento Heraldo do Monte. A arte de Airto Moreira – Programa Mosaicos (TV Cultura). Acesso em 19 de maio de 2018. <https://youtu.be/nWo4e24Yg70>. Transcrito pelo autor.

36 Depoimento Airto Moreira. A arte de Airto Moreira – Programa Mosaicos (TV Cultura), 2009. Acesso em 19 de maio de 2018. <https://youtu.be/nWo4e24Yg70>. Transcrito pelo autor.

LP – Quarteto Novo (1967)

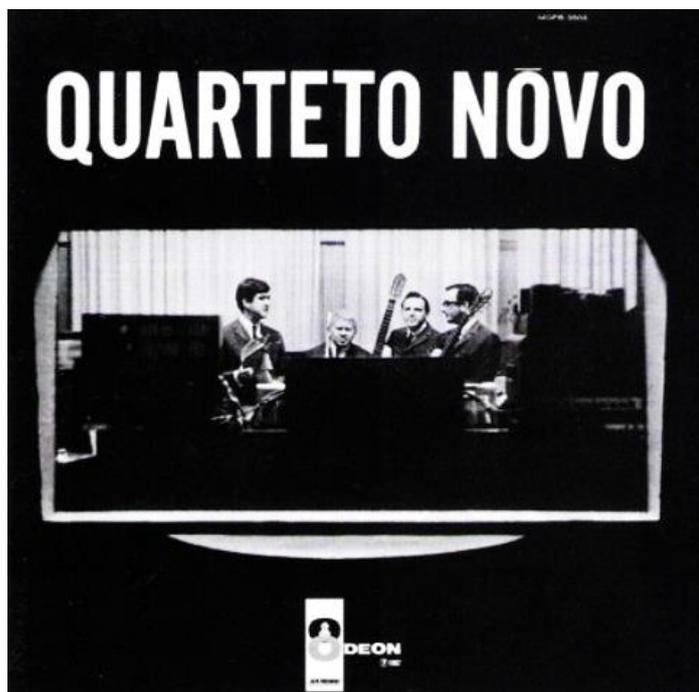


Figura 81 Capa do LP Quarteto Novo, lançado pela ODEON, em 1967.

Gravadora: ODEON

Ano: 1967

1. O OVO (Geraldo Vandré/Hermeto Pascoal)
2. FICA MAL COM DEUS (Geraldo Vandré)
3. CANTO GERAL (Hermeto Pascoal/Geraldo Vandré)
4. ALGODÃO (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)
5. CANTA MARIA (Geraldo Vandré)
6. SÍNTESE (Heraldo do Monte)
7. MISTURADA (Airo Moreira/Geraldo Vandré)
8. VIM DE SANT'ANNA (Theo de Barros)

Mesmo que a trajetória de Airo pós Quarteto Novo seja extremamente rica e produtiva, o enfoque deste trabalho é explorar elementos musicais exclusivamente da fase em que o músico integrou o Quarteto Novo, grupo este que propôs uma

nova concepção para música instrumental brasileira, pautada principalmente em uma sonoridade sertaneja da qual dois dos integrantes tinham extrema propriedade, já que viveram e se formaram musicalmente neste ambiente. Além do referencial Gonzaguiano que é impreterivelmente marcante com relação aos gêneros musicais nordestinos, segundo Gerolamo (2014) o grupo parece remeter-se mais a outros fenômenos musicais da região, como as bandas de pífano e, principalmente, violeiros e cantadores repentistas[...] (GEROLAMO, 2014, p. 124)

Conforme relato de Heraldo do Monte, o Quarteto Novo propunha um novo fazer musical relacionado à música instrumental no Brasil, onde se procurava um distanciamento dos clichês principalmente relacionados ao jazz, na busca de padrões musicais de fundo nacionalista e que remetessem às tradições da música brasileira, especialmente do nordeste... (MONTE apud GEROLAMO, 2012, p. 750)

Diante do ecletismo vivenciado durante seu desenvolvimento musical e a inquietação em busca do novo, a identidade de Aírto se explicita com um notório aprofundamento musical das culturas regionais, principalmente a nordestina, bem como a busca pelo fazer, criar, e principalmente se diferenciar, culminam numa sonoridade ímpar, singular. Sua performance no álbum Quarteto Novo, exemplifica e dialoga com a contemporaneidade com que os músicos do grupo propunham para cenário da música instrumental de cunho popular da época, e mostra a versatilidade e criatividade quanto a transposição dos ritmos tradicionais do universo sertanejo como baião, xaxado, para uma sonoridade pautada em novos elementos, novas formulas de compasso e diferentes instrumentações, culminaram numa concepção consistente e bastante peculiar.

Heraldo do Monte (2009), músico de naturalidade nordestina, e membro do Quarteto Novo, exalta o conhecimento de Aírto para os ritmos nordestinos: "O Aírto tinha muito conhecimento de música nordestina, apesar de ser do sul né, Paraná... Mas ele escutava muito Luiz Gonzaga, então ele tocava como se fosse um nordestino mesmo, quando era música nordestina". (MONTE, 2009)³⁷

Quanto aos aspectos rítmicos presentes no disco de modo geral, vale ressaltar o predomínio de ritmos ("batidas") comuns ao universo musical sertanejo nordestino, como o baião, o xaxado, o galope (ou arrasta-pé), toada etc. A presença de ritmos com divisões métricas pouco comuns à música brasileira também é um aspecto notável. (GEROLAMO, 2014, p. 127)

37 Depoimento de Heraldo do Monte. A arte de Aírto Moreira – Programa Mosaicos (TV Cultura), 2009. <https://youtu.be/pHFnglbnVw4> Acesso em 02 de janeiro de 2018. Transcrito pelo autor.

Já Caíto Marcondes (2009), não mede esforços em dizer que a concepção musical apresentada por Airto abriu portas para o universo percussivo, pois muda a postura exercida pela percussão ou bateria, que era meramente acompanhamento, passando assim, a participar efetivamente dialogando com os outros instrumentos. Quanto a diversidade timbrística, é fato que o músico se utiliza de um set up de instrumentos nada tradicionais e/ou muitas vezes transforma objetos cotidianos em instrumentos de percussão, inserindo-os em contextos os quais não se utilizaria, ou nem sequer imaginaria tais instrumentos.

“O Airto realmente abriu portas, e propostas de novas estruturas, novas texturas, nova utilização de percussão, que realmente mudou o conceito de percussionista, que antigamente era o ritmista, na verdade né, e depois do Airto virou na verdade um cara que tempera toda música” (MARCONDES, 2009)³⁸

Conforme mencionado acima, podemos considerar que a música de Airto foi um divisor de águas em relação às performances que percussionistas e bateristas vinham atuando no Brasil na década de 60. Diante dessas premissas, apresentaremos a seguir, transcrições de trechos das músicas "O Ovo" (Hermeto Pascoal/Geraldo Vandré) e "Canto Geral" (Geraldo Vandré/Hermeto Pascoal), ambas registradas no álbum *Quarteto Novo*, com intuito de apontar características especificamente sobre a performance de Airto que dialogam e/ou se opõem aos conceitos tradicionalistas dos gêneros musicais as quais as músicas integram.

...algumas composições registradas com o nome de Geraldo Vandré como parceiro de um dos integrantes – são os casos de “O Ovo”, “Canto Geral” e “Misturada” – não condizem com a real autoria das mesmas. Segundo Théó de Barros, o cantor somente teria escrito uma letra para “O Ovo”, que fora rejeitada pelo grupo, não tendo participado efetivamente da criação dos demais temas. (GEROLAMO, 2014, p. 122-123)

38 Depoimento de Caíto Marcondes. A arte de Airto Moreira – Programa Mosaicos (TV Cultura). <https://youtu.be/UkYfbtWtnbY>. Acesso em 18 de maio de 2018. Transcrito pelo autor.



Figura 82 Airto Moreira (foto).

Fonte: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/569/airto-moreira>

2.3.1 A performance de Airto em *O Ovo* (Hermeto Pascoal)

O Ovo, composição de Hermeto Pascoal que abre disco Quarteto Novo (1967), marca efetivamente a proposta estética do grupo. Utilizando de aspectos inerentes ao gênero baião, como harmonia e melodia ancoradas pelo modo mixolídio e ritmo relacionado às figuras tocadas tradicionalmente pelo zabumba, o grupo apresenta sonoridade característica do sertão nordestino. Apesar dessas referências tradicionais, a performance de Airto Moreira trouxe inovações quanto à prática da percussão.

Com relação à instrumentação, a flauta transversa ocupa a função melódica em grande parte da música, juntamente à viola caipira, que também harmoniza em diversos momentos. O violão atua como principal instrumento harmônico, responsável pela condução "rítmico-harmônica" do baião durante o acompanhamento. E a percussão do triângulo e caxixi apresenta adaptações de padrões comumente executados pelo zabumba.

Com o propósito de investigar a performance de Airto nesta música, optamos por utilizar as duas primeiras exposições do tema, onde ele executa simultaneamente o triângulo e o caxixi, adaptando-os de formas até então pouco comuns no contexto de acompanhamento do baião. Considerando a complexidade rítmica pela qual tais instrumentos se organizam, e levando em consideração apenas os referenciais de áudio, presumíamos que Airto teria gravado os instrumentos separadamente, em diferentes takes. No entanto, o próprio músico

afirmou: "Todo esse som que você ouve aí, não tinha playback, é ao vivo" (MOREIRA, 2014). Heraldo do Monte, guitarrista do Quarteto Novo, declarou: "O disco foi feito, de uma maneira, não tinha playback nessa época, não existia playback, talvez existisse, mas eu acho que ainda não. A gente fez de uma maneira assim, você tinha que tocar primeiro a guitarra, depois colocava em um negócio cheio de veludo, pegava a viola com todo cuidado e fazia as partes de viola. Foi feito praticamente ao vivo, o Hermeto tirava a flauta no feltro para tocar piano" (MONTE, 2014).

A transcrição do trecho aqui analisado está disposta em uma grade com três instrumentos, sendo: primeiro pentagrama – melodia tocada pela flauta e cifra referente à harmonia; segundo pentagrama – triângulo, onde as notas grafadas com "x" () se referem às abafadas, e as notas pintadas () são abertas; e o terceiro pentagrama – os caxixis, estão notados em duas linhas, sinalizando sons agudos na linha superior, e graves na inferior. Por se tratar de um baião, gênero cujas práticas tradicionais se enredam com zabumba e triângulo e suas respectivas funções, a substituição dos referidos instrumentos por triângulo e caxixi tocados por apenas um "performer" mostra como Airto, sem abandonar as características rítmicas constitutivas do gênero, imprimiu a ele novas possibilidades interpretativas, ao agregar à sua função comum de acompanhamento um papel distinto, dialogando com melodia e harmonia em uma proposição contrapontística.

A Figura 83 se refere à introdução da música. O trecho inicia pela melodia em anacrusse executada pela flauta, enquanto as bases harmônica e rítmica exercem um papel de marcação das cabeças de tempo, com exceção do quinto e oitavo compassos, momentos em que ocorrem desenhos rítmicos distintos. No quinto compasso, a percussão atua em resposta aos espaços deixados pela melodia, e no oitavo compasso, imprime uma rítmica que evidencia claramente apoio à melodia.

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1-3, and the second system contains measures 4-9. The melody is written in a single treble clef staff. The bass part is written in a grand staff (two bass clefs). Chords E7, B7, and A are indicated above the melody. Two rhythmic patterns in the bass part are highlighted: a green box around measures 2-3 and a red box around measures 7-8.

Figura 83 O Ovo, compassos 1 a 9.

Transcrito pelo autor.

Considerando que a execução dos instrumentos de percussão aconteceu simultaneamente, o músico acabou suprimindo as características comumente padronizadas para o triângulo, passando a adaptar figuras rítmicas do zabumba. Nessa perspectiva, entendemos que as notas abertas se referem aos toques graves do zabumba, enquanto as notas abafadas, às agudas (bacalhau). Quanto ao caxixi, subentende-se que o instrumento foi tomado de forma semelhante à prática do berimbau³⁹, e soou conforme os movimentos de mão exercidos por Aírto – movimentos da direita para esquerda em direção ao triângulo, se referem ao som grave do caxixi (sementes tocam a cabaça); movimentos da esquerda para direita, remetem ao som agudo (sementes tocam o bambu).

Com intuito de encontrar similaridades entre as adaptações executadas por Aírto e tradicionais batidas de zabumba, assinalamos com cores algumas estruturas rítmicas. O compasso 10 anuncia o início do tema, e a primeira rítmica exposta (retângulo vermelho) é idêntica à Variação 2 apresentada por Santos (2013) exemplificada pela Figura 39. Logo em seguida notamos a presença da Base 1 (retângulo azul), rítmica comumente usada pelo zabumba em gravações como “Que nem Jiló”, dentre outras.

³⁹ O instrumento é segurado pela mão esquerda; utilizando uma baqueta, a mão direita realiza os toques na corda, enquanto o caxixi é acomodado sobre a palma mão e fixado pelo dedo médio.

Figura 84 O Ovo, compassos 10 a 13.

Transcrito pelo autor.

A identidade criativa de Airto, bem como seu aprofundamento rítmico sobre o vocabulário típico do baião, constituem alicerce sólido para sua livre interpretação e diálogo com a melodia e harmonia. Nota-se que, durante os compassos 14 a 40, a performance é mais criativa, culminando em pontuais repetições rítmicas, as quais sinalizamos com intuito de apontar suas conexões. O padrão mais recorrente no trecho está assinalado pela cor verde, repetido sete vezes⁴⁰. Airto se utiliza desta estrutura como base e cria variações entre notas abertas e abafadas, de acordo com sua criatividade.

Figura 85 O Ovo, compassos 14 a 17.

Transcrito pelo autor.

A Figura 86 se refere a uma variação de zabumba publicada por Eder Rocha (2003), estreitamente relacionada ao padrão utilizado por Airto nos compassos 14, 19, 21, 25, 27, 35 e 39.

⁴⁰ Compassos: 14, 19, 21, 25, 27, 35 e 39.



Figura 86 Variação de baião do livro Zabumba Moderno.

Fonte: ROCHA, 2003. p. 28.

Os compassos 18 e 22 são idênticos, ficando evidente a escolha do músico pelas quatro colcheias em um trecho onde a melodia e harmonia se repetem.

Figura 87 O Ovo, compassos 18 a 22.

Transcrito pelo autor.

O fragmento melódico que dá início à seção B, no compasso 18, e se repete no 22, reaparece na segunda exposição do tema. A rítmica adotada por Airto para estas duas repetições (compassos 34 e 38) se mantém, fato que comprova coerência na estratégia de acompanhamento do percussionista. Ainda sobre a referida rítmica, é explícita a semelhança com a variação exposta por Santos (2013) quando cita os toques de zabumba das primeiras gravações de Luiz Gonzaga, conforme sinalizada pelo círculo vermelho na Figura 88.



Figura 88 Variação de baião utilizada nas primeiras gravações de Luiz Gonzaga.

Fonte: Santos, 2013, p. 88.

O compasso 25 dá início à segunda exposição do tema, trecho em que a rítmica é marcada pelo círculo verde, posteriormente se repetindo no compasso 27.

Figura 89 O Ovo, compassos 25 a 29.

Transcrito pelo autor.

Os compassos 28 e 32 se mostram melodicamente idênticos, no entanto, mesmo que as rítmicas executadas pelo triângulo em ambos exibam marcações distintas (círculos vermelho e amarelo), é notória sua semelhança rítmica no sentido de enfatizar as batidas fortes no início dos tempos 1 e 2.

Figura 90 O Ovo, compassos 30 a 32.

Transcrito pelo autor.

O compasso 33 abre a parte B da segunda exposição, trecho que explicita momentos relevantes quanto à conexão entre figuras rítmicas e fragmentos melódicos. Neste compasso, o triângulo, cuja rítmica esta demarcada pelo círculo lilás, executa um padrão constituído por semicolcheia (abafada), colcheia (aberta) e semicolcheia (aberta) para o primeiro tempo, e quatro semicolcheias para o segundo, sendo executadas somente as três últimas (abafadas). Isso ocorre de forma idêntica no compasso 37, ficando evidente a postura do músico em padronizar o trecho, expondo uma rítmica que sonoramente alude uma virada (fill), variação rítmica comumente vista para indicar a passagem/mudança entre seções musicais.

Figura 91 O Ovo, compassos 33 a 37.

Transcrito pelo autor.

Mantendo o conceito apresentado na primeira exposição (compassos 18 e 22), na repetição deste trecho melódico, compassos 34 e 38, Airo representa a rítmica marcante sinalizada pelo círculo vermelho, cuja acentuação das notas abertas na "cabeça" de cada tempo sinaliza a intenção de ressaltar o movimento melódico, bem como se assemelhar à primeira execução nos compassos 18 e 22.

Reaparecendo pelas duas últimas vezes, a rítmica indicada pela cor verde é executada nos compassos 35 e 39, se diferenciando em apenas uma nota, a segunda semicolcheia do primeiro tempo, apontada no compasso 35 como nota aberta, e no 39 por abafada. De fato, novamente podemos notar a proposta do músico em repetir a ideia rítmica para o mesmo trecho melódico.

Os compassos 36 e 40 apresentam um movimento melódico e harmônico que culmina no final da seção, entretanto a rítmica proposta por Airo se distingue em ambos momentos, no primeiro ao apresentar quatro colcheias articuladas entre notas abertas e fechadas, e posteriormente a figura do tresillo, com notas abertas/acentuadas apoiando o contexto melódico.

Figura 92 O Ovo, compassos 38 a 41.

Transcrito pelo autor.

2.3.2 A performance de Airto em *Canto Geral* (Hermeto Pascoal)

A terceira faixa do disco está registrada em nome de Hermeto Pascoal e Geraldo Vandré. No entanto, como vimos anteriormente, é possível que Vandré não tenha contribuído na confecção musical de “Canto Geral” sendo agraciado como compositor devido sua participação como financiador e incentivador do grupo, ou mesmo que tenha composto uma letra para tal fonograma, ainda que esta não tenha sido utilizada. (GEROLAMO, 2014, p. 134-135)

Em *Canto Geral*, a instrumentação utilizada é flauta, viola, violão e percussão. A flauta e viola são responsáveis pela melodia; o violão pela harmonia (num contexto geral: ritmo/baixo/acorde); e os caxixis pelo ritmo (representados em duas alturas: grave e agudo).

Utilizaremos para esta pesquisa um recorte entre os minutos 0,20 – 1,03, trecho que dá início à seção com métrica 7/8, com andamento de 195 bpm aproximadamente (tomando como unidade de tempo a colcheia). A transcrição da seção está disposta em três pentagramas, sendo o superior melodia (flauta); central, harmonia – notação rítmica (baixo e acordes) executada pelo violão com as cifras; e o inferior, os caxixis – notados em duas linhas, sendo a superior mão direita (agudo) e seguido de mão esquerda (grave).

A melodia dá início ao trecho com um compasso acéfalo, constituído basicamente de colcheias, e a base de acompanhamento do violão (sinalizada pelo retângulo de cor laranja) destoa ritmicamente do baião emulado pelos caxixis, pois se trata de rítmicas “que remetem ao samba, entre outras misturas rítmicas peculiares, samba em compasso setenário.” (GEROLAMO, 2014, p. 136).

The image shows a musical score for the piece "Canto Geral". It consists of three staves: Melodia (top), Harmonia (middle), and Caxixi D/Caxixi E (bottom). The Melodia staff is in treble clef with a 7/8 time signature. The Harmonia staff is also in treble clef with a 7/8 time signature, and it includes a series of chords: G#m7, C#7(add9), G#m7, A7, D, and G7. The Caxixi D and Caxixi E staves are in a 7/8 time signature and show rhythmic patterns for the two caxixi instruments. The Harmonia part is highlighted with an orange box.

Figura 93 *Canto Geral*, compassos 1 a 4 do trecho analisado.

Transcrito pelo autor.

A Figura 93 ilustra como se deu a adaptação do baião na performance de Airto: utilizando dois caxixis (grave e agudo), o músico articula de forma bastante evidente e peculiar a acentuação típica da zabumba, transpondo as funções rítmicas dos toques na pele superior e do bacalhau na alternância entre timbres graves e agudos para o compasso setenário. A figura representada por (x) indica o momento em que as sementes são chacoalhadas, enquanto as outras notas representam a percussão das sementes na cabaça.

Rocha (2003) ilustra algumas variações (fig. 93) recorrentes no baião, o que mostra semelhanças com a levada tocada por Airto, como no exemplo onde o grave toca a figura rítmica do tresillo, e o bacalhau completa todas as outras notas.



Figura 94 Variação de baião extraída do livro Zabumba Moderno. Exemplo 39.

Fonte: Rocha, 2003, p. 29.

Ao compararmos as "levadas" das Figuras 94 e 95, o primeiro tempo da levada (fig.94) é idêntico ao terceiro tempo da levada de Airto (fig. 95); e o segundo tempo de ambas são exatamente iguais, conforme sinalizadas pelas cores vermelho e azul.



Figura 95 Canto Geral, levada baião em 7/8 (caxixi).

Transcrito pelo autor.

A Figura 96 apresenta os seis compassos subsequentes (5-10), trecho em que a fórmula de compasso muda de 7/8 para 2/4. A melodia desenvolve-se entre notas longas e colcheias, e no último compasso (10) executa uma frase convencional, evidenciada pela acentuação de todo o grupo. O primeiro compasso (5) é definido pela dobra rítmica entre violão e caxixi, momento em que ambos preparam para uma mudança na acentuação da levada no compasso seguinte.

The image shows a musical score for six staves. The top staff is the vocal line in 2/4 time, with notes and rests. Below it are two piano accompaniment staves. The first piano staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The second piano staff has a similar pattern, with a '4' above it. The bottom staff is a bass line in 2/4 time, with a green box highlighting measures 6-9. Above the bass line are chord symbols: C, Gm7, C, Gm, C, Gm7. A double bar line is at the end of the piece.

Figura 96 Canto Geral, compassos 5-10 do trecho analisado.

Transcrito pelo autor.

A levada adotada por Airto entre os compassos 6 a 9 apresenta uma célula rítmica cuja construção enfatiza a marcação nas cabeças de tempo, evento este que além de apoiar a melodia, dialoga com a batida de zabumba empreendida por Coroné⁴¹, conforme podemos nas Figuras 96 e 97.

The image shows a musical notation for a 'Base 2' rhythm. It consists of a single staff with a double bar line at the beginning and end. The notation includes a quarter note, a quarter note with an 'x' above it, a quarter note, a quarter note with an 'x' above it, and a quarter note. A green box highlights the first two measures. A '>' symbol is below the second measure.

Figura 97 Batida tocada por Coroné. Extraída do livro Forró – Batuque Book.

Fonte: Santos, 2013, p. 105.

A imagem a seguir (fig. 98) ilustra os compassos 11 a 14, fragmento que retrata novamente alterações nas fórmulas de compasso, partindo do compasso 10 (fig. 96) representado pelo 2/4, mudando no compasso 11 para 3/8, e se estabilizando no compasso 14 ao retomar o 7/8. Os dois compassos em 3/8, demarcados pela cor lilás, explicitam uma convenção rítmica entre percussão e base harmônica que apoia a melodia. O compasso 13 (cor laranja), é demarcado pelo retorno do padrão rítmico-harmônico executado pelo caxixi e violão, exatamente idêntico ao citado na Figura 93.

⁴¹ Zumbumbeiro que contribuiu com a formatação do gênero forró e do ritmo homônimo (SANTOS, 2013, p. 105).

The image shows a musical score for 'Canto Geral' in 7/8 time. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a guitar line (treble clef), and a bass line (bass clef). The guitar part is highlighted with a purple box for measures 11-12 and an orange box for measures 13-14. The bass part is also highlighted with an orange box for measures 13-14. Chords are indicated below the guitar staff: F#m7, G#m7, Amaj7, Gmaj7, Fmaj7, and Ebmaj7.

Figura 98 Canto Geral, compassos 11-14 do trecho analisado.

Transcrito pelo autor.

O compasso 15 (Fig. 99) dá início a uma seção cuja base rítmico-harmônica representada pelos caxixis e violão, passam a dialogar sobre um conceito rítmico ancorado na adaptação do gênero baião em 7/8, conforme foi ilustrado anteriormente nas Figuras 94 e 95.

Na Figura a seguir, nota-se que além de manter o ritmo padrão, Airto utilizou de alguns recursos em momentos pontuais, como chacoalhar as sementes remetendo uma apoiatura (flam) no primeiro tempo do compasso 16 marcado pelo retângulo de cor amarela, e a inserção de duas fusas no segundo tempo dos compassos 15, 17 e 21 sinalizados pelo quadrado de cor marrom.

15

D C/D D C/D

19

D C/D D C/D D D(sus4) D D(sus4)

4

17

D E/D D E/D

Figura 99 Canto Geral, compassos 15-22 do trecho analisado.

Transcrito pelo autor.

2.4 Nenê (Realcino Lima Filho)

Realcino Lima Filho ou Nenê como artisticamente é conhecido, é natural de Porto Alegre – RS, e desde muito novo demonstrou interesse pela música, visto que tocava seu pandeiro de brinquedo incansavelmente por onde passava, episódio que impulsionou que seu pai lhe presenteasse com um acordeom, instrumento de bastante relevância cultural para tradição gaúcha. Incentivado pelo pai a iniciar seus estudos musicais em uma escola, Nenê recusou este apoio e de forma autodidata

aos 12 anos começa a se desenvolver no instrumento sob influência de acordeonistas como Breno Sauer e Canela, os quais ouvia no rádio.

[...] em Porto Alegre, eu comecei primeiro como acordeonista, porque meu pai gostava de acordeom, instrumento gaúcho aquele negócio... comecei tocar acordeom em casa, tudo de ouvido, de orelha e tal, não estudei nada... o acordeom me despertou a visão harmônica... (NENÊ, 2016⁴²)

Ainda garoto, com 13 anos, Nenê começa a atuar profissionalmente e acompanhar os movimentos musicais da cidade com intuito de aprender com os músicos mais experientes. Com aproximadamente 15 anos começa a tocar em um grupo de baile que atuava em programas de tv, bailes, rádios, experiência esta que contribui notoriamente para o desenvolvimento musical do músico, quando nos referirmos ao conhecimento harmônico, melódico e rítmico. No entanto, mesmo atuando como acordeonista, o fascínio pela bateria sempre esteve presente, e quando a banda se dissolveu, na divisão dos bens (instrumentos etc) Nenê adquire então a tão almejada bateria.

Por volta dos quinze anos de idade entrou para um grupo de música regional que tocava em bailes, programas de tv e na zona. O grupo era muito bem organizado e cada integrante se encarregava de uma tarefa, instrumentos, roupas de apresentação, contatos. Quando a banda se desfez, Nenê que já estava de olho na bateria, na hora da partilha conseguiu o que queria. (NENÊ⁴³)

Em entrevista para o baterista Edu Ribeiro (2016⁴⁴), Nenê enfatiza que começou a tocar bateria nas cadeiras da casa dos pais, [...] "peguei as cadeiras da minha mãe e fiz uma bateria, uma cadeira era o prato, a outra era a caixa, e o surdo, e tocava ali, botava uns livros assim em cima, revistas para mudar o som de um e de outro, e aprendi tocar ali" (NENÊ⁴⁵), no entanto, a relação musical entre Nenê e instrumento se deu somente após o término da banda de baile em que o músico participava. Ainda em Porto Alegre, cidade que dispunha de uma rica cena musical na época, conseqüentemente berço de bons bateristas como Portinho (radicado nos Estados Unidos) e Mutinho, a maior referência e inspiração para Nenê.

42 <https://www.youtube.com/watch?v=UpFnhJvKFQE> Acesso em 01 de março de 2019.

43 <http://www.comum.com/nene/biografia.htm> Acesso em 01 de março de 2019.

44 <https://www.youtube.com/watch?v=UpFnhJvKFQE> Acesso em 01 de março de 2019.

45 <https://www.youtube.com/watch?v=UpFnhJvKFQE> Acesso em 01 de março de 2019.

[...] Mutinho era meu ídolo, eu andava atrás dele porque ele era super legal, e ele tocava piano, ele me influenciou muito, tocava violão, compunha. E eu levava os pratos pra ele, eu era que nem roadie... e depois eu tinha acesso a ele. Então ele tava tocando na rádio... ensaiando pro programa, eu ficava do lado da bateria vendo ele tocar... (NENÊ, 2016⁴⁶)

Ainda em Porto Alegre, no entanto com a mente fervorosa de curiosidades sobre o que se passava musicalmente pelo mundo afora, Nenê na época com 16 anos, ao lado de Cidinho (seu amigo pianista) com 18 anos, partiram para capital Uruguiaia – Montevideú em busca de trabalho/novas experiências musicais acreditando que tal ambiente se equiparava à rica cena musical nova-iorquina. "Chegamos a Montevideú, um frio horroroso, tudo em greve. Tive caxumba. Ficamos um mês e meio, dois meses. Tocamos num grande festival de jazz, que foi o que livrou a gente. Com a grana (do festival), fomos a Buenos Aires" (NENÊ, 2016, p. 30). Depois de passar aproximadamente um ano em Buenos Aires – Argentina, atuando em diferentes frentes musicais, Nenê retorna ao Brasil e aos 17 anos se muda para São Paulo acompanhado por um contrabaixista e Cidinho (pianista), atualmente radicado em Nova Iorque. O cenário musical paulistano dispunha de um celeiro de talentos, reflexo da emigração de artistas que em busca de melhores oportunidades se radicavam neste ambiente pluricultural que dispunha das mais variadas vertentes musicais.

Segundo Nenê (2016), sua mudança para capital paulista pode ser considerada reflexo do importante contato que o músico teve com o baterista Rubinho Barsoti ainda em Porto Alegre, episódio em que o baterista do "Zimbo Trio" sugeriu que Nenê fosse para lá, "...vá pra São Paulo, você tá tocando legal [...] lá é o lugar atualmente [...] vai na Baiuca, eu tô sempre na Baiuca, daí te dou uma força". (NENÊ, 2016⁴⁷)

O primeiro contato com Airto tinha ocorrido já há alguns anos em Curitiba, no entanto com base no depoimento do músico, fica evidente a admiração que Nenê tinha pela concepção arrojada, criativa e extremamente original apresentada na performance de Airto.

... quando cheguei na Baiuca levei um susto porque tava tocando o Airto, era Johnny Alf, Airto e Zé Bicão, um trio desgraçado (risos), os caras eram um horror... eu já tinha conhecido o Airto em Curitiba...

46 <https://www.youtube.com/watch?v=UpFnhJvKFQE> Acesso em 01 de março de 2019.

47 <https://www.youtube.com/watch?v=UpFnhJvKFQE> Acesso em 01 de março de 2019.

eu ia dar uma canja, e ele chegou primeiro e deu a canja primeiro que eu... (emula sons com a boca) com a vassourinha quebrou tudo, vish, quem será esse maldito cara. Daí quando chegou em São Paulo foi a mesma coisa, quando eu entrei na boate eles tavam tocando "você bem sabe eu sou rapaz de bem" num puta dum pau, e baixinho porque não podia tocar forte. Aí eu falei, vish, esse cara não é brincadeira. Porque ele era o cara realmente naquela época o baterista mais original que tinha aqui era ele. Tocava tudo diferente, as quebrada, modo de respirar, um outro lance, muito legal. [...] ele foi um cara que me inspirou muito... depois eu sempre encontrava com ele, aí fui conhecer o Hermeto e era ele que tocava bateria também... em 1966 mais ou menos ... (NENÊ, 2016⁴⁸)

Ainda sobre o movimento musical paulistano, a boate "Stardust" era um ambiente que fomentava a cena artística da época, propiciando um espaço no qual excelentes músicos pudessem trabalhar em um lugar cujo repertório abordado tratava-se de música instrumental brasileira e jazz.

Aluízio Pontes⁴⁹, pianista, foi de fato uma pessoa muito importante para o desenvolvimento musical de Nenê nos primeiros anos vivendo em São Paulo, visto que o mesmo convidou o baterista para morar em sua casa, espaço onde pôde estudar bateria, e diariamente tocar junto com Aluízio (bateria e piano), momentos de prática musical onde o pianista sugeria/exemplificava ideias rítmicas que emulavam o som da bateria para que Nenê compreendesse aquela maneira de se expressar no instrumento.

O primeiro contato com Hermeto Pascoal foi através de Aluízio, episódio que resultou de imediato uma profunda apreciação por aquela música, e o sentimento intrínseco de querer se inserir naquele universo e tocar com Hermeto. Segundo Nenê (2016), como Airto era o baterista que se apresentava com Hermeto, o único jeito de se aproximar deste conceito artístico seria buscar uma maneira de tocar que se assemelhasse ao estilo de Airto.

[...] comecei tocar mais ou menos nessa onda assim [...] Que era uma onda que eu já gostava porque em Porto Alegre tinha um baterista também que chamava Saraiva... ele sempre gostava deste negocio de polirritmia, fazer umas coisas esquisita e tal, e o Airto tinha esses negocio também, era bem

48 <https://www.youtube.com/watch?v=UpFnhJvKFQE> Acesso em 01 de março de 2019.

49 Maestro, arranjador, multi-instrumentista, iniciou os seus estudos de Piano aos oito anos de idade em Caçapava, no interior de São Paulo. Já aos quinze dedicou-se ao estudo de harmonia, com o objetivo de tornar-se arranjador e aos dezoito já era maestro. No entanto estreou como pianista profissional aos dezessete anos, na cidade de Presidente Prudente (SP). No início de década de 60 mudou-se para São Paulo onde morou na famosa Pensão Adriana lugar onde os músicos mais importantes da MPB se encontravam como Milton Nascimento, Taiguara, Nelson Ned, Agnaldo Timóteo e muitos outros, logo em seguida organizou e liderou o "Sambalção Trio", que alcançou grande sucesso no período de ascensão da bossa nova.

bonito, só que ele tinha uma coisa mais, harmônica... uma coisa bonita, que atraía você [...] (NENE, 2016⁵⁰)

Ainda nesta época, Nenê se apresentava em uma boate com o pianista Zé Neto (irmão do Hermeto), que através de uma conversa informal comenta sobre a saída de Airto do Quarteto Novo, em razão de sua mudança para os Estados Unidos, e enfatiza a busca de Hermeto por um baterista que também tocasse percussão para assumir o referido posto. Depois de manifestar interesse pelo lugar de Airto, alguns dias depois Hermeto aparece na boate portando uma sacola com alguns instrumentos de percussão e se acomoda para assistir o baterista, o que na mesma noite culmina no convite para ensaiar no dia seguinte com o Quarteto Novo, já com a responsabilidade de tocar composições e arranjos gravados pelo grupo.

...eu tava tocando na noite, e o Hermeto foi lá, com uma sacola de percussão que o Airto tinha deixado, aquelas queixada, aqueles negócio... Hermeto diz: "eu vim, vou sentar pra ouvir um pouco vocês tocar..." aí nós ficamos tocando lá. Aí ele falou assim: "negócio é o seguinte, amanhã nós vamos fazer um ensaio... com quarteto, vou te dar um disco, só tem oito musicas nesse disco, então vê o que você pode fazer nessas musicas aí, amanhã as cinco horas da tarde nós vamos estar lá, e você vai lá pra ensaiar com gente" ... eu morava numa pensão, na pensão Adriana, e peguei, vou decorar essas musicas nem que eu morra hoje, eu nem dormi, porque um fui pra casa, na pensão, botei a vitrola e fiquei lá... com negócio do caxixi... eu dei sorte também, eu tinha um pouco de facilidade, acho que isso ajuda também... aí cheguei, quando foi pro ensaio, ele falou: "o que que você pode tocar?" eu falei: O senhor é que sabe, pode ser essa daqui mesmo... toquei uma, toquei a segunda, na terceira ele falou não precisa tocar mais nada não, já tá.... (NENE, 2016⁵¹)

De acordo Nenê (2016), sua entrada no Quarteto Novo marca uma fase de mudanças em sua carreira, visto que o grupo vivenciava um momento no qual podemos considerar como ápice da sua existência, com contrato na TV Tupi atuando no programa "Disparada" liderado pelo cantor Geraldo Vandré, "daí pra frente, sua carreira foi marcada pelo trabalho ao lado de nomes como Elis Regina, César Camargo Mariano, Edu Lobo, Milton Nascimento, Egberto Gismonti e muitos outros" (NENÊ, 2002, p. s/n).

Esta fase durou aproximadamente um ano, período em que o músico pôde desfrutar de bons cachês e uma agenda bastante movimentada, tudo isso reflexo do prestígio que o grupo tinha no mercado musical da época.

50 <https://www.youtube.com/watch?v=UpFnhJvKFQE> Acesso em 01 de março de 2019.

51 <https://www.youtube.com/watch?v=UpFnhJvKFQE> Acesso em 01 de março de 2019.

Algum tempo depois da dissolução do Quarteto, Nenê começa a tocar em um grupo de baile chamado "Som Cinco", com o qual viajou para a Rússia, e já com viagem marcada para o Japão, o músico contata o produtor e informa que não viajaria com a banda, devido ao irrecusável convite para se juntar ao grupo que Hermeto estava formando, no qual atuaria como baterista e pianista.

Seguindo pelo mesmo viés artístico proposto pelo Quarteto Novo, Hermeto Pascoal cria seu próprio grupo por volta dos anos 70, onde mantém uma rotina diária de exaustivos ensaios no bairro Jabur, Rio de Janeiro, período em que Nenê se muda para lá e aprofunda seus conhecimentos sobre os ritmos regionais nordestinos como maracatu, frevo, baião, entre outros, através de explicações e execuções (na bateria) empreendidas pelo próprio Hermeto, que prontamente sugere que o músico utilize daquelas ideias para criar suas próprias variações e adaptações dos referidos ritmos para bateria.

[...] eu tocava só bossa nova e jazz, que lá no sul tocava só essas coisas, a informação que eu tinha era e tal. Ele (Hermeto) falou pra mim: "você toca legal bossa nova, esse jazz que você toca aí, mas musica brasileira você[...] não sabe tocar nada. Se você quiser eu conheço todos esses ritmos". Eu (Nenê) falei, lógico, eu tô afim de aprender, Ele (Hermeto) falou: então vou te mostrar maracatu. Nenê: daí pegou e[...] ele tocou na bateria. Daí eu aprendi. Hermeto falou: agora se você aprendeu esse, agora você inventa outro. Usa diferente a bateria, bate no prato em vez de bater no tambor onde eu bati, bate na caixa, você tem que ser criativo, você tem que pensar nisso. (NENE, 2016⁵²)

Com Hermeto, Nenê participou de dois discos antológicos, *Zabumbê-bum-á* (1979) e *Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux* (1979) onde pôde excursionar pela América Latina, Europa e Ásia. Dois anos mais tarde é convidado por Egberto Gismonti a integrar sua Academia de Danças, projeto que no mesmo ano culmina na gravação do álbum *Sanfona* (1981), lançado pelo selo ECM, e posteriormente é realizada uma turnê que transcorre por 45 países, dentre eles Paris (França), onde radicou-se pelos próximos doze anos.

Com base nas premissas abordadas até o momento, o presente subcapítulo visa ilustrar de forma bastante sucinta o início da trajetória musical de Nenê até meados dos anos 80, período em que o músico integrou de forma brilhante o grupo de Hermeto Pascoal e a Academia de Danças de Egberto Gismonti, trabalhos cuja performance empreendida pelo músico ratificam sua singularidade ao adaptar os

52 <https://www.youtube.com/watch?v=UpFnhJvKFQE> Acesso em 01 de março de 2019.

ritmos regionais nordestinos para uma abordagem totalmente baterística, conforme comenta Ribeiro (2016).

Na minha opinião este cara aqui (Nenê), transformou a maneira de tocar bateria no Brasil. Por quê? Porque a gente tem um monte de ritmo, um monte de coisa, e pra mim a pessoa que melhor traz os ritmos da percussão pra linguagem da bateria, usando técnica de bateria, usando coordenação de bateria, usando rudimentos, é o professor Nenê. (RIBEIRO, 2016⁵³)



Figura 100 Foto Nenê (Realcino Lima Filho).

Fonte: Flickr Imagens Portal SESCSP⁵⁴ - Foto por Carol Vidal

2.4.1 A performance de Nenê em Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste (Hermeto Pascoal)

Composta e arranjada por Hermeto Pascoal, Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste é a terceira faixa (lado B) do LP Zabumbê-bum-á (1979), obra que apresenta uma organização estrutural elencada por quatro movimentos, denominados pelo autor como: A – Feirantes; B – Torda, C – Fuzaca e D – Cheleléu. Com o objetivo de apontar peculiaridades na performance de Nenê na referida peça, escolhemos a

53 <https://www.youtube.com/watch?v=UpFnhJvKFQE> Acesso em 01 de março de 2019.

54 <https://www.flickr.com/photos/selescsp/35713378973/in/album-72157684991473053/> Acesso em 02 de junho de 2019.

seção B e D para ilustrar os meios pelos quais o baterista se organizou ritmicamente na adaptação do gênero baião para bateria.

A adaptação empreendida por Nenê na seção B – Torda, apresenta um uníssono rítmico entre bumbo e chimbau tocado com pé (cor vermelha), cuja célula rítmica faz alusão aos toques do zabumba (fig. 39). Os membros superiores (mão direita e mão esquerda), executam rítmicas que sugerem uma emulação aos toques característicos do bacalhau (parte inferior do zabumba). Cabe ressaltar que durante o trecho citado, o músico evidencia os toques na cúpula do prato de condução, bem como a distribuição dos toques pelos tambores – caixa e tom 1 no primeiro compasso; tom 2 e surdo no segundo, conforme marcado pela cor azul.

B Compasso 19 - 0m37s
Torda

The image shows a musical score for two instruments: Piano and Bateria (Drums). The score is for measures 19 to 22 of the piece 'Torda'. The piano part is written in 2/4 time and features four measures with the following chords: Dmaj7, Emaj7, Dmaj7, and C#m9. The drum part is also in 2/4 time and shows a complex rhythmic pattern. A blue box highlights the first two measures of the drum part, and a red box highlights the snare and tom patterns in the first two measures.

Figura 101 Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste, compassos 19 a 22.

Pentagrama referente ao piano extraído do songbook HERMETO PASCOAL, 2006, p. 32.

Bateria – Transcrição do autor.

A seção D – Cheleléu se inicia no compasso 43 (1m30s), retratando um ambiente sonoro contemplativo, cuja proposta rítmica destaca novamente o gênero baião. Corroborando a adaptação anterior, como podemos notar nos compassos 45 e 46, o músico mantém o padrão de bumbo e chimbau executado anteriormente, que retrata a figura rítmica do *tresillo*. Da mesma maneira, o conceito proposto pelos membros superiores (mão direita e mão esquerda) é notoriamente similar ao apresentado na seção B, no entanto, no presente trecho o baterista se utiliza somente da caixa.

D Compasso 43 - 1,30m
Cheleléu

Piano

Bateria

Figura 102 Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste, compassos 43 a 46.

Pentagrama referente ao piano foi extraído do songbook HERMETO PASCOAL, 2006, p. 32.

Bateria – Transcrição do autor.

O conceito adaptativo de baião que propõe um unísono rítmico para os pés, cuja base apresenta a figura do *tresillo*, pode ser notado com bastante recorrência nas performances/gravações de Nenê com Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, sobretudo nos seus próprios álbuns. Em suma, o citado conceito somado às criativas ideias executadas pelo prato de condução e caixa/tambores, ratificam a singularidade do músico ao propor uma adaptação de baião para bateria que se mantém efetiva até os dias de hoje, influenciando diversas gerações bateristas, conforme afirma Marcio Bahia (2014).

[...]“Aprendi isso com o Nenê, porque ele fazia isso muito bem. Você pode ver isso em gravações como “Suíte Norte Sul Leste Oeste” do *Zabumbê-bum-á*. Ele usa muito esse tipo de coisa [tocar em unísono o bumbo e *hi-hat* com pé]. Isso eu peguei com ele” (BAHIA, 2014 apud GALVÃO, 2015, p. 84-85)

2.4.2 A performance de Nenê em *Maracatu* (Egberto Gismonti)

Egberto Gismonti é um dos compositores brasileiros mais profícuos, cuja obra é reconhecida no cenário internacional há décadas. Com mais de cinquenta álbuns gravados, o músico apresenta um ecletismo idiomático que lhe confere identidade, já que transita com propriedade por diferentes gêneros da música popular brasileira, bem como pela rebuscada música de concerto. No entanto, como bem apontaram Tiné e Gomes (2015), embora parte de sua obra demonstre certo compromisso

programático com ritmos de manifestações regionais, a manipulação singular que Gismonti empreende em relação a esses ritmos e suas características musicais específicas acaba por expandir os limites tradicionalmente utilizados para circunscrever os referidos gêneros.

Nessa busca por um estilo próprio, Egberto frequentemente utilizou como ponto de partida as formas musicas de manifestações culturais. Fazendo transcrições, adaptações e transposições de ritmos e motivos, ora mais facilmente identificáveis, ora menos, para seus instrumentos principais. As faz sem o peso de quem se sente responsável por uma tradição, por isso, altera o que for preciso para melhor adaptação... (TINÉ e GOMES, 2015)

Uma das experiências de Gismonti com o ritmo maracatu resultou na peça homônima, publicada no LP *Nó Caipira* (1978), e três anos depois gravada novamente no LP *Sanfona* (1981) com interpretação de Nenê na bateria, viés pelo qual discorreremos nesta análise. Com esta obra, o autor enfatiza seu apreço e conhecimento musical com relação às manifestações culturais nordestinas, especificamente pernambucanas. A proposta de transpor para o piano as diferentes rítmicas executadas pelos instrumentos de percussão típicos do gênero, da forma como o autor as manipulou, pode ser compreendida como um rompimento dos padrões estéticos da época, em busca da expansão da linguagem musical brasileira.

Ele ainda afirma que, ao compor o Maracatu para piano, seu foco foi a adaptação para o instrumento dos diferentes elementos rítmicos, cuja característica principal é a presença das semicolcheias em todos os tempos formadas por todos os instrumentos, tocadas em diferentes configurações rítmicas simultaneamente. (MARTINS, 2014)

Com base nas ponderações apresentadas anteriormente, fica evidente a preocupação do compositor em transpor para o arranjo de piano os elementos rítmicos característicos no maracatu de baque virado, tais como o gonguê (Nação Porto Rico fig.16) – emulado pela mão direita (clave de sol); e as variações da alfaia – clave de fá (mão esquerda). Com relação a performance de Nenê, nota-se a proposta do baterista em romper com os padrões tradicionais ao propor uma adaptação singular para prática do maracatu.

Utilizaremos para esta análise um recorte entre os minutos 0,39 – 1,33, trecho em que o tema principal é apresentado duas vezes, e o andamento é

aproximadamente 92 bpm. Na exposição da primeira parte do tema, Nenê desenvolve uma levada marcada pela presença contínua de efeitos provenientes de sons metálicos (sinos/chaves) concomitantemente com um ritmo de acompanhamento que explora tambores, prato e chimbau. Curiosamente, a tão característica e tradicional sonoridade da caixa, ocupando as divisões de semicolcheia, não são inicialmente exploradas, no entanto, fica evidente a preocupação do músico em buscar recursos de cunho baterístico para retratar as acentuações e matrizes rítmicas do maracatu de baque virado. Sinalizado pela cor vermelha, no primeiro tempo o bumbo e prato de condução tocam a primeira (1ª) e quarta (4ª) semicolcheias; no segundo e terceiro tempos, sucessivamente os tons 1 e 2 percute a segunda (2ª) semicolcheia; marcado pela cor azul, o quarto tempo apresenta uma rítmica onde o surdo percute a segunda (2ª) e terceira (3ª) semicolcheias, fugindo do senso comum se relacionarmos aos toques das alfaias. O prato de condução aparece na quarta (4ª) semicolcheia do segundo e terceiro tempo interagindo como um contracanto aos toques dos tons; o chimbau toca todas as semínimas, o que podemos relacionar com os acentos da levada do abê da nação Porto Rico (fig. 16).

Figura 103 Maracatu, compassos 1 e 2.

Pentagramas melodia e piano extraídos do songbook GISMONTI (s/d).

Bateria – Transcrição do autor.

Na reexposição, o baterista mantém a ideia anterior, porém insere a caixa como preenchimento, gerando uma linha rítmica com semicolcheias ininterruptas, completando os espaços vazios entre as principais rítmicas que referenciam a

levada. Esta levada cria algum contraste com a primeira exposição, pois através do adensamento das notas, instaura um sentido mais intenso de condução rítmica.

Figura 104 Maracatu, compassos 15 e 16.

Pentagramas melodia e piano extraídos do songbook GISMONTI (s/d).

Bateria – Transcrição do autor.

Conforme explanado no início desse subcapítulo, os ensinamentos providos da convivência com Hermeto Pascoal, incitaram em Nenê o conceito criativo acerca das possibilidades adaptativas para com ritmos brasileiros. Deste modo, a abordagem proposta pelo músico na performance de *Maracatu* sugere um rompimento dos padrões estéticos que visavam uma fidelidade à sonoridade típica a algumas nações recifenses do maracatu, na busca de uma adaptação do ritmo à bateria que explora de maneira mais intensa um idiomatismo próprio ao instrumento. De toda maneira, são claras as referências ao gênero, porém são introduzidos novos elementos que extrapolam a simples transferência direta na bateria dos timbres próprios ao instrumental percussivo.

2.4.3 A performance de Nenê em *Loro* (Egberto Gismonti)

A presente composição de Egberto Gismonti, é uma das marcantes obras produzidas pelo compositor através projeto Egberto Gismonti & Academia de Danças no álbum *Sanfona* (1981). Com intuito de compreender as proposições

baterísticas empreendidas por Nenê durante a performance no referido fonograma, se vê prudente mapear, ainda que sucintamente, o trecho que abordaremos logo adiante. Com base na gravação, entendemos que o tema se organiza em duas seções, A e B, sendo apresentadas de maneira ininterrupta até a entrada do solo, conforme ilustraremos abaixo.

Seção	Minutagem (faixa)	Levada bateria
A	0m01s	Levada I
B	0m25s	Levada II
A	0m43s	Levada II
B	1m07s	Levada I
A	1m25s	Efeitos
B	1m48s	Pausa/convenções
SOLO	2m07s	

Figura 105 Tabela referente às seções de Loro (Egberto Gismonti).

Considerando que o tema sugere o baião como ritmo base, notamos que Nenê propõe dois diferentes conceitos adaptativos para gênero, os quais classificamos como levada I e levada II. Os compassos 3 e 4 (fig. 104) ilustram os meios pelos quais o baterista desempenha a levada I, atestando claramente uma postura extremamente singular quanto à impressão deste ritmo.

O conceito apresentado para os membros inferiores (bumbo e chimbal) expõe um uníssono rítmico sobre a célula do *tresillo*, proposta esta que remete aos toques graves do zabumba, conforme marcado pela cor vermelha. Contrapondo-se à ideia anterior, os membros superiores, neste caso caracterizados pelo prato de condução e caixa, exercem o papel rítmico tradicionalmente executado pelo bacalhau.

Figura 106 Loro, compassos 3 a 6.

Pentagramas melodia e piano extraídos do songbook GISMONTI (s/d).

Bateria – Transcrição do autor.

O compasso 23 marca o início da segunda seção do tema – "B", trecho em que notamos uma considerável mudança no ambiente sonoro, principalmente com relação a performance do baterista. A levada II aparece efetivamente no compasso 24 e se mantém fixa durante toda seção. A ideia impressa por Nenê nesta levada está elencada em dois aspectos, o padrão anteriormente tocado em uníssono pelo bumbo e chimbau se altera somente na terceira batida, que aparecia no contratempo, agora toca a segunda semicolcheia, como sinalizado pela cor amarela; e a caixa, que propõe uma levada subdivida em semicolcheias, enfatizando o toque do bumbo na segunda semicolcheia do segundo tempo com um rulo de pressão acentuado.

Figura 107 Loro, compassos 23 a 26.

Pentagramas melodia e piano extraídos do songbook GISMONTI (s/d).

Bateria – Transcrição do autor.

Com base na tabela exposta na Figura 105, notamos que a performance de Nenê nessas três primeiras exposições do tema, sugere e/ou permite uma certa liberdade quanto à escolha da levada para as seções A e B, já que o músico não necessariamente respeita a execução inicial, levada I – seção A e levada II – seção B.

CAPÍTULO 3 – A SINGULARIDADE DE CLEBER ALMEIDA NA ADAPTAÇÃO DE RÍTMOS TRADICIONAIS NORDESTINOS PARA BATERIA

Cleber Santos Almeida, Cleber Almeida ou até "Clebão" como também é conhecido no meio artístico, nasceu no dia 31 de agosto de 1977 em Sorocaba, interior do estado de São Paulo, cidade onde o músico se criou, constituiu seus laços familiares e vive até os dias de hoje.

No início dos anos 80, a musicalidade de Cleber se manifestou de forma espontânea, e logo aos cinco anos já se notava o fascínio do garoto pelos instrumentos de percussão (surdo, tarol e prato) que o pai possuía em casa. Provindo de uma família musical, o convívio com os instrumentos musicais durante os ensaios em que família (pai, tios e primos) realizava, assim como as habituais reuniões familiares regadas de música, foram os principais estímulos para que Cleber se interessasse pela música e posteriormente a bateria, entretanto seus primeiros toques no referido instrumento aconteceu por volta dos 11 anos na igreja que a família frequentava, episódio em que o baterista (seu primo) faltou, assim, possibilitando o comando das baquetas ao garoto.

Aos 14 anos, fase da adolescência em que as descobertas musicais e a busca pelo aprimoramento técnico-musical ressoaram intimamente, Cleber ingressou no Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" de Tatuí nos cursos de música popular e erudita, onde passou a estudar de maneira mais formal, tendo aulas de bateria com professor Rui Carvalho, e percussão sinfônica com os professores Luis Marcos Caldana e Eduardo Giancesella, que semanalmente ministrava aulas em grupo. A área direcionada à música popular, intitulada MPB/Jazz⁵⁵, além da disciplina que focalizava o estudo do instrumento, oferecia uma gama de aulas, o que possibilitou com que Cleber tivesse aulas de prática de repertório (música brasileira e jazz) com Paulo Braga, Paulo Flores, Celso Veagnoli,

55 A área de MPB/Jazz do Conservatório de Tatuí foi criada em 1989, pelo professor Paulo Braga, e é uma das mais concorridas da instituição. Em seu primeiro ano letivo (1990), o curso era formado pelo seguinte corpo docente: Paulo Braga (piano e prática de conjunto), Paulo Flores (prática de conjunto, piano complementar e música eletrônica), Paulo Hildebrand (guitarra), Mário Campos (baixo elétrico), Ricardo Lobo (harmonia e arranjo), Rui Carvalho (bateria e rítmica) e Hudson Nogueira (saxofone). Em princípio, o curso de MPB/Jazz seguiu como modelo a "Berkeley School" e, a partir de 1994, passou a ter como prioridade a construção de uma escola de música brasileira popular, o que se tornou o diferencial da área de MPB/Jazz do Conservatório de Tatuí, desenvolvendo também um importante departamento de choro que, em 2009, passou a funcionar como uma área independente. Fonte: <http://www.conservatoriodetatuui.org.br/cursos/mpb-jazz/>

Mario Campos e Paulo Hildebrand, e prática de choro com os professores Alexandre Bauab Junior (Zé Bauab) e Altino Toledo. Sua passagem estudantil pela renomada escola se encerrou em 1995 após se formar no curso MPB/Jazz, quadro este que se modifica um ano mais tarde quando é convidado para atuar como assistente do professor Rui Carvalho, e em 97 efetivado como professor de bateria do curso de MPB/Jazz.

"Eu gosto de música desde sempre, assim, tem fotos desde moleque batucando, assim, 5 anos de idade, e daí eu comecei a ter mais contato com a bateria lá pelos 11 anos. Aí com 14 anos eu entrei no Conservatório de Tatuí, aí me formei no curso de bateria em 95, e 97 comecei a dar aula..." (ALMEIDA, 2018⁵⁶)

Ainda na primeira metade da década de 90, segundo Cleber (2018) os festivais de inverno que aconteceram em Tatuí e Campos de Jordão contribuíram significativamente para sua formação, dado que o músico teve a oportunidade de conviver de perto com professores como Magno Bissoli, Zé Eduardo Nazário, Nenê, Bob Wyatt (aulas de bateria), e prática de grupo com Nailor Azevedo (Proveta), Mozar Terra, Walmir Gil, Sizão Machado e Vinicius Dorin, saxofonista que na época atuava como professor no curso MPB/Jazz em Tatuí, além de integrar o grupo de Hermeto Pascoal. Ainda nesta fase "[...] por volta de 94 [...] comecei (Cleber) a ter mais contato com alguns mestres [...]" (ALMEIDA, 2018) como Hermeto Pascoal, uma das principais fontes de inspiração e motivação do músico, assim como do trabalho desenvolvido pelo Trio Curupira.

Desde seu ingresso no Trio Curupira em 1996, o viés composicional do grupo sempre foi pautado na pesquisa dos gêneros regionais brasileiros e suas peculiaridades rítmicas, melódicas e harmônicas, assim como o conceito musical criado por Hermeto Pascoal, intitulado "música universal". A concepção musical difundida por Hermeto, esboça nos álbuns "Quarteto Novo" (1967) – com Airto Moreira; "Zabumbê-bum-á" (1979) e "Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux Jazz Festival" (1979) – com Nenê; um conceito que tem como premissa adaptar os padrões rítmicos e instrumentais tradicionalmente encontrados nos ritmos regionais. Deste modo, podemos compreender as palavras de Cleber quando se refere à maneira de tocar mais "solto", ou seja, inspirado por Airto e Nenê (concepção ilustrada por Hermeto), o músico busca com Trio Curupira um conceito baterístico que em suma traz novos significados aos ritmos brasileiros, propondo uma

56 <https://www.youtube.com/watch?v=Dhkplm32r3g&t=12s>. Acesso em 01 de março de 2019.

performance que evidencia a criação e improvisação, orquestrando o instrumento de forma colaborativa com incitações da música. Para Fabio Gouvea (2017), "[...] uma das maiores identidades dele (Cleber) é essa coisa de tocar solto e de uma maneira cada vez mais diferente e bonita[...]" (GOUVEA, 2017⁵⁷).

"Eu vinha há muito tempo tocando a música brasileira instrumental de uma maneira assim mais solta, e procurando um caminho. O Curupira a gente começou em 96. A gente pesquisou muito um jeito de tocar, uma linguagem muito influenciada pela figura do Hermeto Pascoal, Itiberê, a rapaziada do grupo do Hermeto. (ALMEIDA, 2018⁵⁸)

Apreciador e colecionador de LPs (discos de vinil), em entrevista Cleber (2018) explica de forma bastante sucinta sobre sua relação com os discos, "[...] essas bolachas assim, na verdade me ajudam muito, a entender algumas coisas[..] pra chegar né em alguns, exemplificar algumas coisas", e exprime a importância de alguns discos que referenciam sua identidade musical, "[...] isso aqui é uma escola de música, Banda de Pífanos de Caruaru, é um prato cheio para bateria isso aqui" (ALMEIDA, 2018⁵⁹). Se referindo ao LP *Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux Jazz Festival* (1979), "a gente tem que falar também do Nenê" (ALMEIDA, 2018⁶⁰), e destaca a importância deste álbum para sua formação.

Para Ramon Vieira (2018), cantor e tocador de triângulo do Trio Macaíba, a pesquisa de campo empreendida por Cleber no cerne das manifestações culturais, representa uma vivência extremamente singular e que reflete muito em sua música, dado que além do músico compreender todo conceito musical (técnico, instrumental) que habitualmente é transmitido através da oralidade, o pesquisador imerge no ambiente extramusical, vivenciando detalhadamente a organização cultural da referida manifestação.

"[...] essa pesquisa que ele tem dos vinis, é muito interessante né, projeto cabeça de vinil, mas além dessa pesquisa dos discos também tem a coisa de viajar nas localidades, aí nos interiores do Brasil, pra trazer toda essa influência sonora musical e humana que tem na musica brasileira." (VIEIRA, 2018⁶¹).

57 https://www.youtube.com/watch?v=QGrbsJ_7uRM. Acesso em 01 de março de 2019.

58 <https://www.youtube.com/watch?v=Dhkplm32r3g&t=12s>. Acesso em 01 de março de 2019.

59 <https://www.youtube.com/watch?v=Dhkplm32r3g&t=12s>. Acesso em 01 de março de 2019.

60 <https://www.youtube.com/watch?v=Dhkplm32r3g&t=12s>. Acesso em 01 de março de 2019.

61 <https://www.youtube.com/watch?v=YUdzFqsH8sM>. Acesso em 01 de março de 2019.

De acordo com Edson Alves (2018), a maneira mais simples de descrever a música de Cleber Almeida é fazer uma analogia com um maço de baralho, isto é, em determinados jogos (por exemplo cacheta) a figura do coringa substitui qualquer outra carta, portanto a mais desejada, "Cleber é este coringa aí[...] categoria tocando, bom gosto, conhece harmonia, tem leitura, e toca percussão" (ALVES, 2018⁶²). Edson e Cleber atuam juntos em dois relevantes projetos musicais – a *Banda Mantiqueira*, liderada por "Nailor Azevedo (Proveta)", e também com o "multiartista" pernambucano *Antonio Nóbrega*.

[...]o Antonio Nóbrega chamar pra fazer também la de bateria, e o Edson tá lá junto. Lá no Nobrega ele mexe muito com a rítmica do nordeste do país, os caboclinhos, os frevos, os maracatus, então, além de ter a oportunidade de aprender essas coisas todas[...] (ALMEIDA, 2018⁶³)

Corroborando as palavras de Edson Alves (2018), pode-se dizer que a versatilidade musical de Cleber é reflexo da árdua pesquisa empreendida em busca dos saberes musicais e culturais dispostos principalmente nos gêneros regionais nordestinos, o que reflete diretamente nos projetos os quais o músico conduz, como o Trio Macaíba, grupo de forró pé de serra no qual atua como cantor, zabumbeiro e compositor, bem como seu recente projeto instrumental intitulado "Cleber Almeida Septeto – Música de Baterista", e o aclamado Trio Curupira, no qual divide composições e arranjos com os músicos André Marques e Fabio Gouvea, grupo para o qual dedicaremos um capítulo exclusivo.

"...algumas coisas que influenciam bastante a gente (Trio Macaíba). O Luiz Gonzaga que, maravilhoso, trouxe muita novidade musical. Jackson do Pandeiro, que é outro cara também, é o rei do ritmo, ele é da Paraíba, cresceu no meio do côco, nos ritmos de lá, e chegou no Rio de Janeiro tocou pandeiro, tocou bateria, percussão, compôs, e misturou o forró com essa coisa da gafeira né". (ALMEIDA, 2018⁶⁴)

62 <https://www.youtube.com/watch?v=YUdzFqsH8sM>. Acesso em 01 de março de 2019.

63 <https://www.youtube.com/watch?v=YUdzFqsH8sM>. Acesso em 01 de março de 2019.

64 <https://www.youtube.com/watch?v=YUdzFqsH8sM>. Acesso em 01 de março de 2019.



Figura 108 Foto Cleber Almeida.

Fonte: Flickr SescTV Sesc⁶⁵

3.1 Trio Curupira e o CD *Desinventado* (2003)

Segundo Ricardo Zohyo (2016), aproximadamente em 1994, André Marques e ele foram convidados pelo baterista Otávio de Moraes para formar um grupo com intuito de tocar standards de jazz. Devido a conturbada agenda do baterista, o trio logo chegou ao fim. Compartilhando do mesmo propósito, pesquisar a música regional brasileira, mesmo em duo, André Marques e Ricardo Zohyo deram continuidade aos estudos com objetivo de solidificar a base harmônica, até a entrada de um novo baterista.

Por intermédio do músico Vinicius Dorin (1962-2016), no ano de 1996 Cleber Almeida passa a integrar o grupo, decorrente da afinidade musical, sobretudo do interesse comum pela pesquisa da música regional brasileira.

“...la por 1994 mais ou menos, a gente foi, eu e o André Marques fomos convidados pelo Otavio de Moraes, que é um super batera, pra gente fazer standard de jazz. O Otavio de Moraes era um cara muito requisitado, e ele não podia participar da maioria dos ensaios, e a gente acabou assim, pô André, você tem alguma musica aí, vamo trabalhar uma musica da gente, e aos poucos foi aparecendo a ideia de montar um grupo. A gente já sabia, a gente já tinha ideias de musica a gente sabia que era uma musica brasileira que a gente queria desenvolver, e a gente tinha um encontro musical muito forte,

65 <https://www.flickr.com/photos/134385002@N03/41255372110/in/photolist-28xdEEs-27eP2iT-25RAyP9-28xdPtE-JXMqLV-27w8si9/>. Acesso em 02 de julho de 2019.

eu e o André. E a gente teve a ideia de primeiro fazer o duo de piano e baixo, e deixar o piano e baixo muito solido... a gente fazer quando, a gente tinha em mente assim, quando a musica tiver soando muito boa piano e baixo, vai ser a hora de colocar bateria. Eu tava tocando em campinas e vi um vídeo de Campos do Jordão, um concerto dos alunos, e vi um baterista que era exatamente o que a gente procurava, a concepção dele era a mesma... assim esse encontro de musica de alma, que eu tinha com André, naquele cara, naquele vídeo rolou a mesma coisa... e ai o Vinicius Dorin, saxofonista do Hermeto, ele chegou um dia pra gente e falou: Cara, encontrei um baterista que ele toca exatamente do jeito que o grupo, vocês dois soam , ele vai entrar perfeito, e deu o telefone dele, a gente marcou um primeiro ensaio, quando eu abri a porta a minha reação foi, eu olhei falei, Nossa! É você! Ele não entendeu nada, como assim sou eu, claro que sou eu[...] mas eu tava falando, nossa é você aquele cara que eu vi há um ano atrás tocando, e aí começou o grupo, a gente a desenvolver a linguagem do grupo com o Cleber Almeida...” (ZOHYO, 11 de maio 2016)

Corroborando com Zohyo (op.cit), Cleber Almeida ratifica a influência de Vinicius Dorin, que através da convivência durante os ensaios da Cambanda Jazz Combo⁶⁶ no Conservatório de Tatuí, notou em Cleber características musicais semelhantes às quais os músicos André Marques e Ricardo Zohyo estavam buscando, isto é, “[...] um baterista que se interesse é por musica brasileira, é nessa pesquisa da musica tradicional do Brasil, para encontrar uma linguagem em trio[...]”(ALMEIDA, 2015)

“...tô aqui pra falar um pouquinho sobre o Trio Curupira, sobre a minha entrada no grupo, que foi através do querido compadre Vinicius Dorin, saudoso Vinicão... É, nosso encontro foi em Tatuí, eu já conhecia o Vinicius dos sons do Hermeto, da banda savana, outros sons que eu sempre acompanhava ele tocando, e acabou que a gente se trombou em Tatuí. Eu trabalhava lá na escola, ele tava num período de aulas também, lá no conservatório, na época eu tocava no combo do Paulo Flores , Cambanda Jazz Combo, e o Vinicius tava dando aula, as vezes faltava um aluno alguma coisa, ele sempre ia pro ensaio pra tocar com a gente, e ai aconteceu uma afinidade... tem dois amigos em São Paulo , André marques e o Ricardo Zohyo, é eles estão precisando de um baterista, tão procurando na verdade um baterista que se interesse é, por musica brasileira, é nessa pesquisa da musica tradicional do Brasil , pra encontrar uma linguagem em trio... e eu fiquei super contente, falei pó será que sou eu pra fazer esse tipo de coisa. Ele falou, po, eu tenho tocado aí com você no combo e vejo que gosta dessa onda, aparece uma coisa nordestina, você tenta se colocar da melhor maneira, aparece um samba, também você corre atrás, e acho que ia dar uma liga, e botou eu em contato com o André e com o Zohyo. A gente foi conversando e armamos um ensaio, né.. Isso em 96.. no começo memo da parada toda... e ai eu fui La pra Santana na casa do queridão Ricardo Zoyo, e

66 Grupo musical idealizado e coordenado pelo professor Paulo Flores, com instrumentação caracterizada por pequeno naipe de sopros, piano, guitarra, contrabaixo e bateria, cujo propósito era tocar um repertório baseado em música brasileira, arranjado e escolhido por Paulo Flores.

encontrei lá com André, e fomo La pra bati caverna, onde foi o começo do trio, das pesquisas, da busca de linguagem, e ali foi o start pra começar toda parada..." (ALMEIDA⁶⁷)

Após aproximadamente três anos de intensos ensaios e pesquisa, em 1999 o trio grava seu primeiro cd, intitulado Curupira, álbum este que é lançado em 2000 pela gravadora JAM Music. Neste mesmo ano o trio faz uma temporada de lançamento deste cd no Supremo Musical, com as participações de Jane Duboc e Vinícius Dorin.

Em 2002, o contrabaixista Ricardo Zohyo deixa o grupo por motivos pessoais, sendo então substituído por Fabio Gouvea, músico de excelência que contribui de maneira significativa para que o grupo continue as pesquisas musicais engajadas anteriormente, e traz consigo uma versatilidade instrumental, já que o músico é também exímio guitarrista (principal instrumento), violonista, flautista e cavaquinista, ponto este que acresce as possibilidades sonoras e timbrísticas, as quais são exibidas no álbum intitulado *Desinventado*.

"Desinventado, porque, na verdade essa ideia foi uma ideia do Marcilio, o cara que fez a capa nossa, a ideia da palavra, que é uma palavra que nem tem no dicionário né, que eu tentei explicar pra ele, sintetizar que, essa influência que a gente tem né, do folclore, do próprio Hermeto, da musica erudita, todo tipo de musica que a gente tenta misturar e fazer uma musica com a nossa linguagem..". (MARQUES, 2003⁶⁸)

67 Depoimento de Cleber Almeida. Disponível na página do Trio Curupira na plataforma facebook em: <https://www.facebook.com/triocurupira/videos/1095015397225484/>. Acesso em 30 de junho de 2018. Transcrito pelo autor.

68 Depoimento de André Marques (2,00-2,21minutos) para TV TEM em 2003. Disponível na página do Trio Curupira na plataforma facebook em: <https://www.facebook.com/triocurupira/videos/1122032161190474/>. Acesso em 30 de junho de 2018. Transcrito pelo autor.

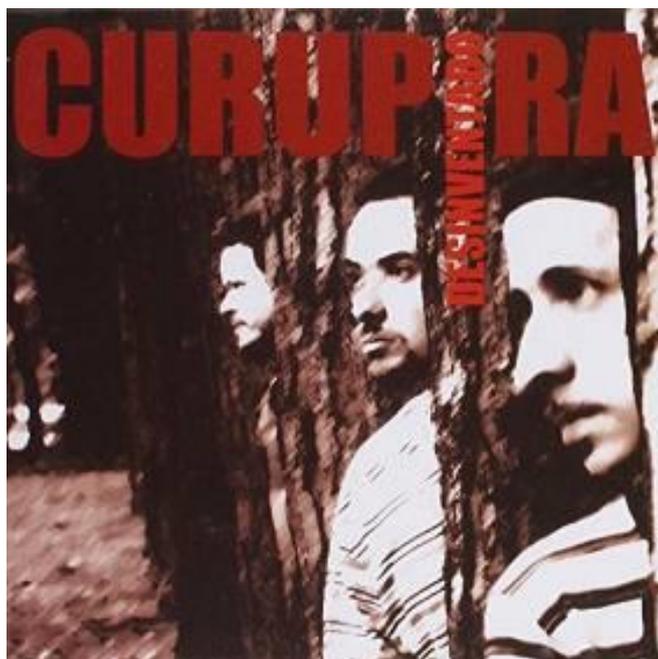
CD – CURUPIRA "DESINVENTADO"

Figura 109 Capa do CD Curupira Desinventado, lançado pela JAM Music, em 2003.

Gravadora: JAM Music

Ano: 2003

Produção musical: André Marques, Fabio Gouvea e Cleber Almeida

Participação especial de Jane Duboc.

1. Cataia (Cleber Almeida)
2. Congada de Agradecimento (Cleber Almeida)
3. Que Farra! (André Marques)
4. Família Nova (Fabio Gouvea)
5. Suitão (André Marques)
6. João Ferreira dos Santos (Cleber Almeida)
7. Ferrolho (André Marques)
8. Vinhetinha (Cleber Almeida)
9. Tristezas do Jeca (Argelino de Oliveira)
10. Serenata nº4 (André Marques)
11. Siri na Lata (André Marques)
12. Gauchada em Belô (André Marques)

Diante das premissas elencadas sobre a proposta musical do trio, bem como o conceito exposto no referido álbum, fica evidente que o mote para produção musical do grupo está embasado na adaptação dos gêneros regionais brasileiros, partindo do modelo desenvolvido por Hermeto Pascoal, assim como a fusão entre conceitos comumente estudados na música erudita e de vanguarda.

"Sem se propor a inventar nada, mas empenhado em criar música de raízes brasileiras com requinte harmônico e linguagem universal, o Curupira resgata em "Desinventado" a melhor música instrumental brasileira. Com humildade, esmero técnico, criatividade e personalidade musical, o jovem trio paulista mostra que veio para ficar". (CALADO, 2003⁶⁹)

3.2 A performance de Cleber em *Suitão* (André Marques)

A palavra "suitão" deriva do termo musical suíte, nomenclatura utilizada para definir a existência de uma reunião de peças musicais em uma única obra; alguns compositores o fazem utilizando diferentes ritmos ou gêneros. Guerra-Peixe, Villa Lobos, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, dentre outros compuseram famosas suítes como Suíte Pernambucana n.2 (Guerra-Peixe), Suíte Popular Brasileira (Villa Lobos), Suíte Norte Sul Leste Oeste (Hermeto Pascoal).

"Suitão" foi composta por André Marques, pianista do Trio Curupira, e registrada no álbum *Desinventado* (2002). Com duração de treze minutos e trinta segundos, a obra apresenta um passeio estilístico pelos estados brasileiros, trazendo readaptações dos mais variados gêneros musicais para formação do trio, buscando utilizar referências do vocabulário da música regional.

"Ela é bem complicada e não tem muito repouso", explica André, que decidiu compor uma longa suíte. "Deixei que as idéias viessem até acabar. Quis fazer vários trechos curtos, que se encaminham naturalmente de um para o outro, mas sem terem a ver com os anteriores" (CALADO, 2003, apud MARQUES, 2003⁷⁰)

Tal discurso sugere uma maneira de tocar bateria, com peculiaridades timbrísticas, rítmicas e musicais, que corroborem essa ligação às manifestações culturais provindas do nordeste brasileiro.

69 http://www.triourupira.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=68. Acesso em 16 de abril de 2019.

70 http://www.triourupira.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=68. Acesso em 16 de abril de 2019.

Neste subcapítulo apresentaremos a transcrição de um recorte da música “Suitão”, especialmente entre os minutos 3,09 e 4,17, momento em que a composição e arranjo incitam ritmos citados no capítulo 1, como Caboclinho, Baião e Bumba-meu-boi, dentre os quais Cleber imprime em sua performance conceitos e possibilidades adaptativas destes para bateria. Ainda sobre o trecho escolhido para análise, notamos que a composição/arranjo se organiza estruturalmente de forma bastante explícita quanto às partes que caracterizam os ritmos, diante disso, esboçaremos abaixo uma esquematização que objetiva facilitar a compreensão do conteúdo.

Interlúdio C – compassos 1 a 8. Caboclinho – compassos 9 a 12
Interlúdio X – compassos 13 a 20
Interlúdio C1 – compassos 21 a 28. Caboclinho – compassos 29 a 32
Baião – compassos 33 a 36. Bumba-meu-boi – compassos 37 a 38
Baião – compassos 39 a 42. Bumba-meu-boi – compassos 43 a 46

Figura 110 Tabela referente às seções de Suitão (recorte entre 3m09s a 4m17s)

Com base nas informações apresentadas anteriormente, confrontamos os respectivos elementos rítmicos e timbrísticos identificados, com objetivo de conceituar a performance do baterista, buscando encontrar relações que nos mostre a similaridade ou readaptação fundamentada no gênero original.

O excerto com o qual trabalharemos a seguir marca o início de uma seção da suíte (3,09 minutos) que podemos considerar como um interlúdio preparatório para o trecho que explicita a adaptação do ritmo caboclinho no presente contexto musical. Com andamento de 160 bpm, a proposta traz um conceito de sobreposição instrumental, onde o piano começa com uma melodia construída por semicolcheias que se repete a cada dois compassos; seguida no terceiro (3º) compasso pelo baixo que executa uma rítmica constituída por colcheias no contratempo no primeiro (1º), segundo (2º) e quarto (4º) tempos e segunda (2ª) e quarta (4ª) semicolcheia para o terceiro (3º) tempo;

$\text{♩} = 160$
3,09min

Piano

Baixo

Bateria

Piano

Baixo

Bateria

Figura 111 Suitão, compassos 01 a 04.

Transcrito pelo autor.

O quinto (5º) compasso traz o caxixi como instrumento sobrepositor, elemento percussivo tocado por Cleber que executa um padrão rítmico subdividido em semicolcheias utilizando a parte lateral trançada por bambu, assim como o acento no contratempo, que se evidencia pelo toque das sementes na cabaça (parte inferior do instrumento), conforme assinalado pela cor vermelha. O oitavo (8º) compasso (cor verde) marca um momento de transição entre as partes, onde o piano executa um movimento ascendente e o baixo descendente, ambos em semínimas, enquanto a bateria se utiliza de poucos elementos para empreender uma virada (fill), sobretudo emulando a rítmica que caracteriza o toque de guerra do caboclinho (marcado pela cor azul).

The image shows a musical score for 'Suitão' in 7/8 time, measures 5 through 8. The score is divided into two systems. The first system (measures 5-6) includes Piano, Baixo, and Bateria. The Piano part has a complex rhythmic pattern in the bass clef. The Baixo part has a simpler rhythmic pattern. The Bateria part is highlighted with a red box and labeled 'Caxixi'. The second system (measures 7-8) includes Piano, Baixo, and Bateria. The Piano part has a complex rhythmic pattern in the bass clef. The Baixo part has a simpler rhythmic pattern. The Bateria part is highlighted with a blue box. A green box highlights the final measure of the second system, which includes an 8va marking.

Figura 112 Suitão, compassos 05 a 08.

Transcrito pelo autor.

O compasso 9 dá início ao trecho de quatro compassos (09 a 12) em que a composição retrata o idiomatismo rítmico do caboclinho, mais especificamente a batida de guerra, a qual podemos identificar na mão esquerda do piano, contrabaixo, bumbo e caixa (acentos/mão direita). Dialogando com os instrumentos citados, a adaptação empreendida por Cleber imprime um conceito bastante singular e inovador, que se organiza de maneira clara e coerente quanto a transposição rítmica que constitui a identidade da batida de guerra. Com base na Figura 113 abaixo, o bumbo e chimbal (sinalizados pela cor laranja) sugerem uma rítmica idêntica aos toques do tarol ilustrados anteriormente pela Figura 30 (batidas no couro e borda), que se repete duas vezes no compasso 9 e reaparece no terceiro tempo do compasso 10; ainda sobre o décimo (10º) compasso, notamos uma variação que se apoia na figura do *tresillo* (marcada pela cor roxa),

evidenciada pelo uníssonos rítmico entre bumbo, caixa, piano e contrabaixo, enquanto o chimbal se mantém no contratempo.

A proposta empreendida pela caixa apresenta um conceito adaptativo análogo às rítmicas executadas pelo bumbo e chimbal, onde a mão direita se encarrega de tocar os acentos impreterivelmente idênticos ao bumbo, enquanto a mão esquerda completa os espaços com notas fantasmas, constituindo então uma célula (marcada pela cor vermelha) que dialoga com a base rítmica do caracaxá exposta na Figura 32. Outra peculiaridade exibida pela caixa é a execução de um rulo de pressão (buzz) acentuado na cabeça do segundo (2º) e quarto (4º) tempo do compasso 9, e quarto (4º) tempo do compasso 10. Conforme sinalizado, a performance da bateria nos compassos 11 e 12 se mantém idêntica à executada nos compassos 9 e 10.

The image displays a musical score for 'Suitão' across measures 9 to 12. It is organized into three systems. The first system (measures 9-10) includes staves for Piano, Baixo, and Bateria. The piano part has a treble and bass clef, with an 8vb octave shift indicated. The bass part has a bass clef. The drum part shows a complex rhythmic pattern with accents on the snare and bass drum, and cymbal work. A red box highlights a specific rhythmic cell in the drum part across measures 9 and 10. A blue box highlights the piano and bass parts for measures 9 and 10. A purple box highlights the drum part for measure 10. The second system (measures 11-12) continues the piano and bass parts, and the drum part is repeated. A double bar line with a '2' and a repeat sign is shown at the end of measure 12, indicating a repeat of the drum pattern.

Figura 113 Suitão, compassos 09 a 12.

Transcrito pelo autor.

Considerando que esta análise visa investigar os meios pelos quais Cleber adaptou a batida de guerra (caboclinho) para bateria, optamos por ilustrar no corpo do texto exclusivamente fragmentos que se conectam à referida adaptação.

A seção ilustrada anteriormente (compassos 1 a 12) é reexposta a partir do vigésimo primeiro (21º) compasso com algumas pequenas modificações de cunho melódico e harmônico, sem, no entanto, interferir a concepção do arranjo. A performance de Cleber na segunda exposição do trecho se mantém praticamente idêntica à anterior, o que evidencia o compromisso do músico com o arranjo, conforme podemos notar nos compassos 29 e 30 (fig. 114).

The musical score for Figure 114, measures 29 and 30, is presented in three systems. The top system is for Piano, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle system is for Baixo, showing a bass clef with a key signature of one flat and a sequence of chords: D, E D D, D, D E D D, D, D E D E, D E D, E D D, D. The bottom system is for Bateria, showing a drum set with various rhythmic patterns and accents.

Figura 114 Suitão, compassos 29 a 30.

Transcrito pelo autor.

O trigésimo terceiro (33º) compasso apresenta uma transição idiomática de caboclinho para baião, o que de fato podemos considerar como início de uma pequena e nova seção. A proposta adaptativa de baião ilustrada na Figura 115, sugere uma ruptura com relação ao padrão métrico comumente encontrado para o ritmo, pois retrata em sua estrutura um compasso em dois por quatro (2/4) e um em sete por oito (7/8), sem, no entanto, perder os elementos essenciais que caracterizam o gênero.

A organização rítmica utilizada pela base harmônica no compasso 33 retrata uma adaptação onde o piano (mão esquerda) e o baixo executam uma figura rítmica bastante usual no baião, o *tresillo* (sinalizada pela cor verde) e,

exemplificada anteriormente na Figura 39; a melodia tocada pelo piano (mão direita) apresenta um conceito rítmico e melódico que intui o vocabulário característico do gênero. Com relação ao compasso 34, cuja fórmula de compasso é sete por oito (7/8), o conceito abordado na adaptação do ritmo explicita o compromisso com a manutenção da matriz rítmica, a qual podemos notar na levada do baixo nos dois primeiros tempos, episódio em que a mão esquerda do piano executa somente as duas primeiras notas (primeira e quarta semicolcheia); o recurso utilizado pelo piano (mão esquerda) e baixo para preencher o restante do compasso (um tempo e meio) foi utilizar as duas primeiras colcheias pontuadas existentes no *tresillo* (marcado pela cor laranja), enquanto a melodia executa três colcheias.

Sobre a performance de Cleber no referido trecho, percebemos que o conceito proposto na adaptação batéfrica do baião expõe elementos rítmicos tradicionalmente executados pelo zabumba, que, sobretudo, dialogam com padrões rítmicos executados pelo piano e baixo. Assinalados pela cor vermelha, os compassos 33, 35, assim como os dois primeiros tempos dos compassos 34 e 36, apresentam um padrão onde o bumbo toca a primeira (1ª) e quarta (4ª) semicolcheia do primeiro tempo e contratempo do segundo (*tresillo*), enquanto o chimbal mantém um ostinato no contratempo – ainda sobre o compasso 33, notamos a ausência do chimbal no contratempo do primeiro tempo e o bumbo contratempo do segundo, o que, não interfere na ideia concebida pelo músico. Apresentando um emparelhamento rítmico com a mão direita do piano (sinalizado pela cor roxa), a caixa apresenta um padrão marcado pela acentuação na cabeça do segundo tempo, do mesmo modo que na última colcheia dos compassos 34 e 36.

O fragmento notado pela cor azul sugere uma adaptação bastante peculiar empreendida pelo baterista, que se utiliza de uma quiáltera (tercina de colcheia) como subdivisão para emular a batida apresentada anteriormente. Posto que, não exista um perfeito sincronismo com as demais acentuações, o que se evidencia quando analisamos o trecho da partitura de forma vertical, o andamento de aproximadamente 160 bpm propicia uma aproximação sonora entre as figuras rítmicas, motivando ao ouvinte uma sensação sincrônica entre as notas.

O desfecho do compasso 36, especificamente as três últimas colcheias (marcado pelo círculo na cor preta) apresenta um momento de transição entre

seções, baião e bumba-meu-boi, excerto em que a podemos claramente perceber a postura rítmica da bateria, que rompe com o padrão que retratava o baião, e executa uma passagem pautada em colcheias, constituídas por bumbo, chimbau com pé e prato de condução na primeira (1^a) e; chimbau com pé tocado aberto (splash), aro da caixa e prato de condução para segunda (2^a) e terceira (3^a) colcheias.

Quanto a condução executada pela mão direita, fica evidente que a concepção impressa pelo músico busca uma ruptura dos padrões baterísticos comumente utilizados para emular a sonoridade do triângulo, as quais se pautam em uma linha rítmica constante, pré-estabelecida. Neste caso, Cleber utiliza o prato de forma imprevisível, ora com toques no corpo, ora na cúpula, sem, deixar de lado as células rítmicas que caracterizam o baião.

The image displays a musical score for three instruments: Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums), spanning measures 33 to 36. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

- Piano:** The upper staff shows chords and melodic lines. Measures 33-34 are in 2/4 time, while measures 35-36 are in 4/4 time. A green box highlights the bass line in measures 33-34, and a purple box highlights the right-hand chords. In measure 36, a blue oval encircles a specific chord.
- Baixo:** The middle staff shows a bass line. A green box highlights the bass line in measures 33-34, and a purple box highlights the bass line in measure 35. A blue oval encircles a specific bass line in measure 36.
- Bateria:** The lower staff shows a drum pattern. A red box highlights the drum pattern in measures 33-34, and a purple box highlights the drum pattern in measure 35. A blue oval encircles a specific drum pattern in measure 36. Annotations include "Cúpula" (Cymbal) and "Prato China" (China Cymbal) with arrows pointing to specific drum sounds. A "3" indicates a triplet in measure 34.

Figura 115 Suição, compassos 33 a 36.

Transcrito pelo autor.

A Figura 116 ilustra um trecho da composição que propõe uma adaptação do bumba-meu-boi, cujas peculiaridades rítmicas são adaptadas através do piano, baixo e bateria.

Conforme abordado no subcapítulo 1.4, o bumba-meu-boi se organiza rítmico e melodicamente pautado na matriz rítmica 3:2 (três sobre dois), tradicionalmente determinada pelas matracas. Com base nessas premissas, notamos que a rítmica base (3:2) está retratada pelo piano nos dois pentagramas superiores, tendo a mão direita responsável pelas tercinas de semínimas e a mão esquerda pelas semínimas (marcado pela cor vermelha). Equitativamente ao piano, a proposta exposta por Cleber, exprime um conceito baterístico onde o músico

executa as tercinas de semínima no aro, e as semínimas no bumbo e chimbal, simulando as as funções das matracas (3:2).

Ainda sobre a performance do baterista, os toques empreendidos no tom (sinalizados pela cor azul) explicitam uma sonoridade ressoante e alta, cuja rítmica se organiza a cada duas tercinas de semínima (tercinas de mínima), célula consoante à batida do pandeirão, mais especificamente uma variação do repinicado, Figura 68.

Por sua vez, o baixo (marcado pela cor verde) executa um glissando em direção ao agudo, ritmicamente constituído por colcheias, o que evidentemente exerce a função adaptativa da levada simples do tambor-onça.

The image shows a musical score for three instruments: Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The score is for measures 37 and 38, in 4/4 time. The Piano part consists of two staves (treble and bass clef) with triplets of chords. Dynamics range from *pp* to *ff*. The Baixo part is a single staff with eighth notes and rests, marked with a green box. The Bateria part is a single staff with triplet patterns, marked with a blue box. A red box encompasses the Piano and Baixo parts. The score ends with a double bar line and a 2/4 time signature change.

Figura 116 Suitão, compassos 37 a 38.

Transcrito pelo autor.

3.3 A performance de Cleber em *Que Farra! (André Marques)*

Terceira faixa do álbum *Desinventado* (2003), a presente composição de André Marques propõe logo na introdução um conceito polirítmico de extrema complexidade técnica para bateria, levada que permanece constante durante toda seção inicial, evidentemente imprescindível para o contexto do arranjo. A construção do referido trecho se organiza estruturalmente num compasso setenário (7/4), cujo andamento é marcado pela semínima igual a 140 bpm (batidas por minuto). A grade ilustrada na Figura 117 apresenta quatro pentagramas, sendo os dois superiores referente piano, seguidos por baixo e bateria.

Partindo da premissa que indaga sobre as adaptações e ressignificações dos ritmos abordados neste trabalho, a levada exposta na introdução da faixa *Que Farra!* (André Marques), sugere ainda que distante e de forma "possivelmente inconsciente", uma proposta análoga às bases rítmicas que caracterizam o bumba-meu-boi (boi de matraca).

Considerando que grande parte das toadas praticadas no bumba-meu-boi (boi de matraca) são executadas em andamentos médios (65-95 bpm) – matriz rítmica 3:2 (três sobre dois) equivalente à tercina de colcheia e colcheia (semínima como unidade de tempo), a levada empreendida por Cleber sugere uma célula rítmica que enfatiza um diálogo entre duas linhas rítmicas, uma tocada pelo chibal com pé, e outra pelos membros superiores e bumbo. Conforme ilustrado na Figura 117, as tercinas de semínima executadas pelo chibal (sinalizadas pela cor vermelha) no 140 bpm, são análogas às tercinas de colcheia tocadas a 70 bpm (ilustradas na explanação da matriz rítmica "3:2"), isto é, "soam" impreterivelmente iguais, no entanto, conforme podemos ver, a construção da levada apresenta para linha inferior (cor vermelha) dois grupos de tercinas de semínima (4 tempos) e um grupo com quatro colcheias pontuadas (3 tempos), somando o total de três pequenos motivos (7 tempos), enquanto a linha superior (cor azul) ilustra os mesmos três motivos porém organizados ritmicamente diferentes.

As marcações realizadas no segundo compasso têm como objetivo elucidar a relação entre a levada executada pela bateria, com as rítmicas que caracterizam o bumba-meu-boi. O processo de adaptação de um ritmo (gênero musical) está diretamente ligado à métrica com o qual está construído, ou seja, quando se propõe a transposição de ritmos binários ou quaternários para compassos ímpares, evidentemente tal recurso reflete na necessidade de ajustes rítmicos, como reduções ou expansões, de acordo com a necessidade métrica. O trecho mencionado neste início de subcapítulo apresenta como base o compasso setenário, o que, evidentemente, para a adaptação e/ou citação do bumba-meu-boi (2/4) nesta estrutura se fez necessário o emprego de um recurso rítmico que se assemelhasse sonoramente à tercina de semínima e, que completasse os três últimos tempos do compasso. A utilização da colcheia pontuada substituindo a tercina de semínima nos últimos três tempos, sugere um conceito rítmico que exhibe grande similaridade sonora para com as rítmicas anteriores, concomitantemente suprimindo a conclusão métrica necessária no trecho.

$\text{♩} = 140$
 Piano
 $\text{♩} = 140$
 Baixo
 Bateria

Figura 117 Que Ferra!, compassos 01 e 02.

Transcrito pelo autor.

O compasso 12 marca o início da primeira seção do tema, trecho em que o andamento se divide pela metade – semínima igual a 70 bpm, e a fórmula de compasso é alterada para binário simples (2/4). Conforme podemos notar na Figura 118, a proposta impressa nessa seção sugere características que se enquadram no idiomatismo do maxixe, sobretudo a bateria, que apresenta um padrão para os membros inferiores (bumbo e chimbal) onde o bumbo toca a primeira e quarta semicolcheias do primeiro tempo, e quarta semicolcheia do segundo, enquanto o chimbal se mantém no contratempo. A caixa executa uma célula bastante característica para o gênero, com acentos na segunda e quarta semicolcheia do primeiro tempo, e segunda semicolcheia do segundo, curiosamente aplicando o rulo de pressão (buzz) somente na segunda semicolcheia do primeiro.

The image displays a musical score for the piece 'Que Ferra!'. It is divided into two systems. The first system covers measures 12 to 15, and the second system covers measures 16 to 19. Each system includes a piano part (top staff) and a battery part (bottom staff). The tempo is marked as quarter note = 70. Chord symbols are provided above the piano staff: Am7, Ab°, Gm7, C7, F7M, F/E in the first system; and Dm7, D/C, B°9, E7(b9,13) in the second system. The battery part shows a complex rhythmic pattern with various notes, rests, and accents. A blue box highlights a specific rhythmic pattern in the battery part of measure 13.

Figura 118 Que Ferra!, compassos 01 e 02.

Transcrito pelo autor.

A seção iniciada pelo compasso 19 (fig.119) sugere claramente o idiomatismo característico do baião, trecho em que a levada adotada por Cleber expressa um conceito bastante similar às adaptações empreendidas por Nenê. Corroborando as ideias impressas por Nenê, Cleber Almeida propõe neste excerto particularidades no modo de execução, que o diferencia de outros bateristas, as quais descrevemos a seguir. O padrão adotado para o bumbo e chimbau é rigorosamente idêntico ao citado por Nenê (fig.101), no entanto, mesmo que ambas células rítmicas executadas pelos membros superiores dialoguem, a levada tocada por Cleber apresenta algumas peculiaridades quanto a repetição dos motivos conforme sinalizamos.

No compasso 19, as mãos (prato de condução e caixa) executam uma célula rítmica em uníssono, enfatizando o acento no contratempo do primeiro tempo, e os toques na segunda (2ª) e quarta (4ª) semicólcheia do segundo, o que, novamente é visto no compasso 24, entretanto de forma modificada, sendo o contratempo do primeiro tempo executado por um rulo de pressão (buzz) na caixa, enquanto no segundo tempo aparece a segunda (2ª) semicólcheia tocada pela caixa e prato e quarta (4ª) semicólcheia com um rulo de pressão nas suas peças (caixa e prato).

Assinalado pela cor vermelha, os compassos 20, 21, 25 e 26 desempenham um papel correlato quanto a proposta rítmica, trecho que é marcado pela assinatura e criatividade do músico, que toca um rulo de pressão em uníssono entre o prato e caixa, proporcionando uma sonoridade bastante singular.

The image displays a musical score for the piece "Que Ferra!". It is divided into two systems, each with a Piano part (top staff) and a Bateria (Drum) part (bottom staff).
 The first system covers measures 19 to 23. The piano part has chords: Am7, F/A, Bb/A, Am7, F/A, B/A, and Bb/Ab. The drum part is annotated with "Ride" (measures 19-20), "Cúpula" (measures 20-21), and "Buzz prato e caixa juntos" (measures 20-21, 25-26). A red box highlights measures 20, 21, 25, and 26. A green box highlights measures 19-20. A "6" is written above measure 23.
 The second system covers measures 24 to 27. The piano part has chords: Gm7(#5), Ab7M(#5), Gm7(#5), and F#m7(#5). The drum part continues with similar patterns. A red box highlights measures 20, 21, 25, and 26. A green box highlights measures 24-25. A "3" is written above measure 26.

Figura 119 Que Ferra!, compassos 19 e 27.

Transcrito pelo autor.

3.4 A performance de Cleber em *Siri na Lata* (André Marques)

Penúltima faixa do álbum *Desinventado* (2003), "Siri na Lata" – a mais antiga do disco, composta em 1997 por André – é um xote com levadas de frevo" (CALADO, 2003). Corroborando as ideias mencionadas pelo jornalista e crítico musical Carlos Calado (2003), acrescentamos ainda que, a presente composição além de apresentar características melódicas e rítmicas que configuram e constituem o idiomatismo tradicional do referido ritmo, propõe um conceito de performance durante os primeiros 21 compassos, onde a melodia executada pela linha aguda do piano dobra ritmicamente com uma segunda voz melódica executada pelo baixo, enquanto a bateria imprime uma postura explicitamente melódica (utilizando peças da bateria e cowbells/alturas indefinidas) que dialoga efetivamente com o piano e baixo.

Diante dessa premissa, fica evidente que nesta primeira parte de *Siri na Lata*, especificamente nos primeiros 46 segundos, o arranjo se organiza em duas linhas, a melódica e harmônica sob a responsabilidade do piano e baixo, e a linha percussiva – bateria, que sugere uma interpretação de xote de forma livre, improvisada, criativa, evidentemente guiada pela melodia principal.

A análise que empreenderemos a seguir, visa elucidar os caminhos rítmicos e instrumentais pelos quais Cleber se utilizou na interpretação do citado trecho, apontando peculiaridades quanto à modo de execução do instrumento, bem como as ideias que se assemelham e distinguem às executadas pela melodia.

Com intuito de facilitar a compreensão rítmica das transcrições, utilizamos para notação um conceito bastante visto no jazz – chamado colcheia jazz (duas colcheias soam na primeira e terceira tercina), portanto, devido o andamento lento (semínima igual a 65 bpm) nos adequaremos ao modo jazzístico de notação.

A concepção adotada por Cleber para o início do tema aponta justamente para uma interpretação baterística sobre a linha melódica, a qual o músico utiliza as peças da bateria e agogô (ou cowbells), conforme assinalado pela cor vermelha, com exceção as duas frases apontadas pela cor azul – na primeira, enquanto a melodia toca duas semicolcheias (tercinadas), a bateria executa as três tercinas com acento na última; e na segunda o músico novamente se utiliza da tercina de semicolcheia, no entanto, recorre ao recurso sonoro do aro do tom, iniciando e finalizando com flam. A frase sinalizada pela cor verde, ocorre entre os compassos 4 e 5, momento em que a fórmula de compasso é alterada de 2/4 para 5/8, excerto onde Cleber se utiliza dos cowbells (grave e médio) e chimbau para executar uma sextina junto com a melodia, cuja disposição das notas se organizam de duas e duas.

♩ = 65 $\text{♩} = \overset{3}{\text{♩}}$

Piano

Baixo

Bateria

Agogô

4

8va

Aro do tom com baqueta

Figura 120 Siri na Lata, compassos 01 a 07.

Transcrito pelo autor.

O trecho representado pela Figura 121, segue pelo mesmo viés comentado anteriormente, reforçando a proposta "improvisatória" pautada no contexto melódico, de acordo com as marcações pela cor vermelha, e azul quando executa outra célula rítmica.

The image displays a musical score for three instruments: Piano, Baixo (Bass), and Bateria Agogô (Drum Kit). The score covers measures 8, 9, and 10. The Piano part is in the upper staff, the Baixo part is in the middle staff, and the Bateria Agogô part is in the lower staff. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation. Red boxes highlight specific rhythmic motifs in the Piano, Baixo, and Bateria Agogô parts. A blue box highlights a triplet in the Bateria Agogô part in measure 9. A dashed line with the number 8 is above the Baixo staff in measure 8.

Figura 121 Siri na Lata, compassos 08 a 10.

Transcrito pelo autor.

A Figura 122 ilustra os compassos 11 a 16, trecho que marca o início de uma nova seção, a qual podemos considerar como um interlúdio que antecede o tema principal. A melodia executada pelo piano retrata claramente o idiomatismo melódico e rítmico do xote, entretanto, notamos a proposta do compositor em sugerir compassos ímpares entre os binários, sem, no entanto, descaracterizar o presente idioma.

Diferenciando-se da ideia anterior em que a bateria atuou de forma melódica – solística, a proposta impressa por Cleber neste excerto, utiliza basicamente as tradicionais peças do instrumento, bumbo, caixa e chimbal, evidenciando uma postura criativa que dialoga efetivamente com a base harmônica. Sinalizado pela cor vermelha, os compassos 11 e 14 apresentam similaridades entre as linhas melódica e harmônica executadas pelo piano (que são idênticas) com a levada proposta pela bateria. Conforme podemos ver, a base harmônica do piano toca duas colcheias no primeiro tempo e semínima no segundo, o que explica a levada invertida no xote, constituída por dois bumbos (colcheias) no primeiro tempo e semínima no segundo, evidentemente proposicional aos acentos tocados pelo piano.

De acordo com as marcações na cor azul, notamos que neste trecho o conceito de xote é ressignificado através de uma proposta adaptativa onde o ritmo se apresenta em três por oito (3/8).

The musical score for 'Siri na Lata' (Figura 122) spans measures 11 to 16. It features four staves: Piano, Baixo, Bateria, and Agogô. The time signature is 2/4 for measures 11-13 and changes to 3/8 for measures 14-16. A red box highlights measures 11-13, and a blue box highlights measures 14-16. The Piano part includes chords: G, G/F#, G/F, Eb7(b9), D7M(#5), Ab13, G13, Am7, Bbm7, and Eb13(b9). The Baixo part includes a '8va' marking. The Bateria part shows a change in rhythm from 2/4 to 3/8. The Agogô part shows a change in rhythm from 2/4 to 3/8. A tempo marking '♩ = ♩' is present at the end of measure 16.

Figura 122 Siri na Lata, compassos 11 a 16.

Transcrito pelo autor.

A subdivisão utilizada nos compassos 17 a 19 é alterada para o modo de execução tradicional (straight), trecho em que a bateria dobra o tempo fazendo alusão ao "arrasta-pé", gênero musical nordestino cujas batidas do zabumba se assemelham às do xote, no entanto com andamento rápido, semínima igual a 150 bpm. Para esta levada Cleber utiliza o prato para emular o triângulo, o bumbo aos

toques graves do zabumba e o aro da caixa para as batidas do bacalhau, como podemos ver assinalado pela cor verde. Uma curiosidade neste trecho é a rítmica tocada pelo baixo no compasso 19, a qual sugere uma citação das acentuações do maracatu de baque virado, neste caso adaptado ao compasso de 5/8 (marcado pela cor lilás).

The musical score for 'Siri na Lata' (measures 17-19) is presented in four staves. The Piano part (top) features a melody in the right hand and chords in the left hand. The Baixo part (second staff) shows a bass line with an 8va marking and a purple box highlighting a specific rhythmic pattern in measure 19. The Bateria part (third staff) shows a drum pattern with a green box highlighting a specific rhythmic element. The Agogô part (bottom staff) shows a pattern of notes with a green box highlighting a specific rhythmic element. The time signature changes from 2/4 to 5/8 in measure 19.

Chord progressions for Piano:
 Measure 17: G G/F# G/F
 Measure 18: Eb7(b9) D7M(#5) Ab13
 Measure 19: G13 Am7 Bbm7 Eb13(b9)

Figura 123 Siri na Lata, compassos 17 a 19.

Transcrito pelo autor.

Retomando o conceito interpretativo da "colcheia jazz", o presente trecho retrata a clara intenção do baterista em acentuar as rítmicas tocadas pela mão esquerda do piano utilizando bumbo e prato de ataque, conforme marcado pela cor vermelha. Já a cor azul sinaliza a proposta do músico em dobrar ritmicamente a frase exposta pela melodia.

The musical score for 'Siri na Lata' (measures 20-23) is presented in four staves. The Piano staff (top) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand with chords: G, G/F#, G/F, Eb7(b9), D7M(#5), Ab13, G13, Ab13, G13, and G13. The Baixo staff (second) shows a bass line with a triplet in measure 21. The Bateria staff (third) shows a drum pattern with 'x' marks for snare and 'o' for cymbal, including a triplet in measure 21. The Agogô staff (bottom) shows a simple rhythmic pattern with a triplet in measure 21. Time signatures change from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. A 'To Tri.' instruction is present in the Agogô staff at the end of measure 23.

Figura 124 Siri na Lata, compassos 20 a 23.

Transcrito pelo autor.

O tema principal começa no compasso 24 e, conforme podemos verificar na Figura 125, a concepção exibida entre melodia e base rítmico-harmônica retrata uma adaptação ainda que moderna, porém análoga ao idioma tradicionalmente encontrado no referido gênero. A adaptação do xote impressa pela bateria apresenta um conceito bastante simplório, entretanto coerente e eficaz para com a proposta delineada pelo arranjo. Conforme apontado pela cor vermelha, o bumbo representa o som grave do zabumba; a caixa – o som agudo (bacalhau); e o chimbal – o triângulo, sugerindo de maneira intencional uma rítmica extremamente reduzida, visto que, o músico posteriormente à gravação inseriu uma levada de triângulo utilizando a técnica de overdub.

The image shows a musical score for four instruments: Piano, Baixo (Bass), Bateria (Drums), and Triângulo (Triangle). The score is in 2/4 time and spans measures 24 to 27. The Piano part includes chords G¹³, C⁹, and D⁹. The Baixo part features a steady bass line. The Bateria part shows a complex rhythmic pattern with a red box highlighting the first two measures. The Triângulo part features a rhythmic pattern with a blue box highlighting the first two measures. The score is transcribed by the author.

Figura 125 Siri na Lata, compassos 24 a 27.

Transcrito pelo autor.

3.5 A performance de Cleber em Congada de Agradecimento (Cleber Almeida)

Segunda faixa do álbum, *Congada de Agradecimento* é uma composição de Cleber Almeida que retrata em sua primeira exposição um arranjo pautado no idiomatismo rítmico do congado, no entanto, durante a segunda exposição do tema, especificamente no quarto minuto (4m00s), o trio insere na interpretação elementos musicais do bumba-meu-boi, recorte o qual dedicaremos para análise neste subcapítulo.

Os quatro primeiros compassos (Fig. 126) configuram um momento de transição entre seções da música, os quais marcam a entrada da bateria citando uma adaptação do bumba-meu-boi.

The musical score is for a piece in 2/4 time with a tempo of 85. It is in the key of G7M. The score consists of three staves: Melodia (Melody), Pr. Condução Bumbo Chimbal c/ pé (Lead Conga/Bombos/Chimbal with foot), and Caixa (Drum). The melody is a simple line with a long note in the first measure. The lead part consists of a series of eighth notes with accents. The drum part features a complex pattern of eighth notes, including triplet patterns and accents.

Figura 126 Congada de Agradecimento, compassos 01 a 04.

Transcrito pelo autor.

A Figura 127 apresenta uma grade composta por três sistemas, sendo o primeiro referente à cifra e melodia, esta interpretada pela cantora Jane Duboc, que participa neste álbum como convidada especial. A notação da bateria concerne aos dois pentagramas inferiores e, aparece de forma desmembrada para facilitar a compreensão das células rítmicas dispostas em cada peça do instrumento.

A adaptação de bumba-meu-boi empreendida por Cleber nesta faixa é consideravelmente diferente da exposta pelo baterista em *Suitão*, o que, sem dúvida, evidencia o domínio e versatilidade do músico sobre o referido idioma. Reforçando a ideia de que existem inúmeras possibilidades baterísticas para adaptação de um determinado ritmo, dentre elas, as que visam se aproximar rítmica e timbricamente, e outras que rompem aos padrões comumente vistos propondo novas texturas, no presente exemplo (fig. 127), Cleber se utiliza das peças mais elementares do instrumento – bumbo, caixa, prato de condução e chimbal com pé.

Tomando como partida os elementos que alicerçam e caracterizam o bumba-meu-boi (boi de matraca), a importante matriz rítmica 3:2 (três sobre dois), tradicionalmente executada pelas matracas, é adaptada ao prato de condução (colcheias) e caixa (tercinas de colcheia), conforme sinalizado pela cor azul. Exercendo um duplo papel neste caso, além de efetivar o toque elementar das matracas (tercina), o instrumento propõe um acento com rulo de pressão (buzz) na caixa que se repete a cada duas notas (equivalente a tercina de semínima), efetivando assim um dialogo com os toques de contratempo dos pandeirões apresentados anteriormente na Figura 68. O bumbo (compasso 5 – cor vermelha), executa duas colcheias no segundo tempo pode ser relacionado com uma variação

bastante comum nos pandeirões. Já o chimbau (cor verde), notamos que o instrumento executa uma função fixa, de marcação, cujos toques no contratempo podem apresentar semelhança com o acento característico do maracá, exposto anteriormente na Figura 70.

Melodia

Pr. Condução

Bumbo

Chimbau c/ pé

Caixa

5 G⁷M B^b7^M C[#]m7([#]5) C⁷M Bm7([#]5) C/B^b

tercina de semínima vira tempo (semínima)

Figura 127 Congada de Agradecimento, compassos 05 a 10.

Transcrito pelo autor.

3.6 A performance de Cleber em *Cataia* (Cleber Almeida)

Para Carlos Calado (2003), a composição de Cleber Almeida que abre o álbum *Desinventado* (2003), *Cataia*, se refere a "[...] um samba, que ganhou polirritmias ao longo do arranjo, incluindo até ritmo de maracatu" (CALADO, 2003⁷¹), gênero pernambucano o qual ilustraremos neste subcapítulo.

A grade exibida na figura 128, se refere ao trecho do arranjo em que notamos a intenção do trio em retratar o maracatu de baque virado, que se inicia na metade do segundo minuto (2m30s) e perdura apenas seis compassos. O pentagrama superior indica a linha melódica com cifra executada pelo piano; seguido logo abaixo pelo baixo e pelos instrumentos de percussão – cowbell (agogô) e bateria.

Com base na partitura exposta na figura 128, notamos que o maracatu se inicia no segundo compasso (B^b7^M), no entanto a primeira nota é marcada por uma antecipação no contratempo do compasso anterior enfatizada por todos músicos. Quanto a adaptação impressa por Cleber, percebemos que a célula rítmica

71 http://www.triocurupira.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=68. Acesso em 16 de abril de 2019.

executada pelo bumbo está diretamente relacionada aos acentos de uma intervenção comumente tocada pela "alfaia lan" na Nação Porto Rico, como podemos ver anteriormente na Figura 12. Ainda sobre o padrão citado pelo bumbo, notamos que o baixo toca rigorosamente a mesma célula rítmica, segundo marcado pela cor vermelha. A linha impressa pelo cowbell faz alusão ao gonguê, importante matriz rítmica do maracatu de baque virado, neste caso, ao toque característico da Nação Porto Rico (fig. 15), que aparece especialmente na metade da levada, e perdura até o final da seção.

A proposta apresentada pela caixa no primeiro compasso (todavia sem a adição do cowbell) sugere uma disposição dos toques com mãos alternadas, com sutis acentuações de rulos de pressão (buzz) que apoiam os toques do bumbo (4ª semicolcheia do primeiro tempo e 2ª semicolcheia do segundo), segundo marcado pela elipse na cor verde; a partir do terceiro compasso (entrada do cowbell), a caixa apresenta uma adaptação do tarol composta pelo "garfinho" (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), sendo a primeira nota tocada de forma leve; a segunda acentuada com um rulo de pressão (buzz); e a terceira somente acentuada – célula rítmica também utilizada por Nenê (2008) na Figura 20. Com relação ao chimbal com pé, Cleber opta por tocá-lo no contratempo, como podemos ver a partir do terceiro compasso.

♩ = 70 2m30s

Melodia

Baixo

Cowbell

Bateria

Bb⁷M

Asus⁷ G⁷M Bbsus⁷

Figura 128 Cataia, compassos 01 a 06 – 2m30s.

Transcrito pelo autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista que o presente trabalho propõe uma discussão acerca da bateria e o processo adaptativo dos ritmos regionais nordestinos, utilizando como objeto principal a performance de Cléber Almeida no álbum *Desinventado* (2003) – Trio Curupira, a pesquisa se organizou em três capítulos. A elaboração do primeiro capítulo delineou um estudo histórico-musical dos ritmos aqui abordados, tais como, maracatu de baque virado, caboclinho, baião, xote e bumba-meu-boi, os quais tradicionalmente são tocados por instrumentos de percussão. O capítulo 2 investigou o desenvolvimento da Bateria no Brasil desde sua chegada no início do século XX, apontando personagens relevantes que contribuíram e/ou se tornaram reconhecidos pelo modo de execução do instrumento, com propostas intimamente relacionadas à adaptação dos ritmos brasileiros. No capítulo 3 analisamos a performance do baterista Cleber Almeida no álbum *Desinventado* (2003), especificamente as faixas *Suíção* (André Marques), *Congada de Agradecimento* (Cleber Almeida), *Que farra!* (André Marques), *Siri na Lata* (André Marques) e *Cataia* (Cleber Almeida) através de transcrições.

Neste momento buscaremos agrupar considerações acerca da pesquisa, destacando, para o leitor pontos por nós vistos como mais relevantes.

Partindo da premissa que o presente trabalho trata de ritmos cuja construção está diretamente ligada aos instrumentos de percussão, uma abordagem baterística, sem dúvida requer o mínimo de conhecimento sobre as matrizes rítmicas que caracterizam e alicerçam cada gênero.

Pioneiro da bateria no Brasil, e bastante representativo para o universo do samba neste instrumento, Luciano Perrone retratou no LP *Batucada Fantástica* (1963), álbum composto estritamente por instrumentos de percussão (bateria e percussão), somente duas faixas que são pertinentes à presente pesquisa, a oitava (8ª) faixa intitulada *Maracatu*, e a décima (10ª), *Baião*, as quais comentaremos a seguir. Na faixa *Maracatu*, notamos que o músico utiliza um conceito de sobreposição entre instrumentos de percussão e bateria, onde Perrone recorre ao surdo e tom para emular as rítmicas das alfaias, enquanto os demais instrumentos percussivos exercem distintas funções. A faixa *baião* segue o mesmo caminho, e se organiza num processo de sobreposição onde a cada quatro compassos acresce um novo instrumento. No que tange à bateria, durante grande parte da performance

notamos uma adaptação enxuta com relação a quantidade de notas, entretanto, no final da faixa o músico propõe um uníssono rítmico (Fig. 80) na condução do bumbo e chimal com pé, bem como distribui os toques do aro para os tambores (surdo e tom) – peculiaridades que podemos encontrar nas execuções de Airto Moreira, Nenê e Cleber Almeida.

O subcapítulo que analisa Airto Moreira e o Quarteto Novo, traz referências claras quanto ao processo adaptativo dos gêneros musicais aqui discutidos, ainda que as faixas analisadas não retratem uma proposta baterística de Airto, certamente fica evidente a contemporaneidade do músico em relação aos processos de adaptação de ritmos nordestinos vistos na época, contribuição que rompe com os modelos tradicionalistas, apresentando novas possibilidades na adaptação destes gêneros para o contexto da música instrumental.

A análise de *O Ovo* (Hermeto Pascoal), mostrou claramente recursos utilizados pelo músico para a adaptação do baião. Utilizando simultaneamente o triângulo e o caxixi como instrumentos transpositores, Airto executa de forma inédita as células comumente executadas pelo zabumba, em uma performance criativa, que evidencia o diálogo rítmico entre o triângulo e melodia.

Na faixa *Canto Geral* (Hermeto Pascoal), especificamente o recorte entre os minutos 0,20 – 1,03, o arranjo propõe uma adaptação de baião cuja métrica sugere o compasso setenário (7/8), onde Airto utiliza dois caxixis (grave e agudo) como instrumentos transpositores para interpretar o referido ritmo. Conforme apresentado na análise, o músico transpõe os toques graves do zabumba para o caxixi grave, e o bacalhau (toques agudos) para o caxixi agudo, recurso o qual consideramos como um processo extremamente singular, seja na escolha do instrumental, ou pela forma com que evidenciou os padrões rítmicos do zabumba, evidenciando potencialidades e possibilidades.

Nenê (Realcino Lima Filho), sem dúvida é um personagem de grande relevância para o universo da bateria. As análises acerca da performance deste artista, apresentam os modos de execução com que o músico utilizou dos ritmos baião e maracatu nas músicas *Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste* (Hermeto Pascoal), *Maracatu* (Egberto Gismonti) e *Loro* (Egberto Gismonti).

Percebemos que Nenê propõe um conceito muito particular na interpretação citadas composições, pois utiliza técnicas e manufações comumente vistas em estudos de caixa, as quais mescladas com o senso intuitivo, culminam na

construção das levadas. Dentre as peculiaridades que marcam a assinatura do músico, notamos que nas adaptações de baião é comum a utilização da matriz rítmica – colcheia pontuada, colcheia pontuada e colcheia ("*tresillo*"), executada em uníssono pelos pés, enquanto as mãos interagem de forma mais livre, sem, no entanto, deixar de citar as células típicas executadas tradicionalmente pelo bacalhau.

A performance de Nenê em *Maracatu* (Egberto Gismonti) confirma a proposta do músico em romper com os padrões comumente vistos para o gênero. Nesta performance, Nenê utiliza tambores para emular os sons das alfaias, propondo então uma sonoridade extremamente baterística.

Sendo o foco maior deste trabalho acerca da performance do baterista Cleber Almeida, destacamos que percebemos peculiaridades quanto a adaptação dos gêneros aqui apresentados, especificamente maracatu de baque virado, caboclinho, baião, xote e bumba-meu-boi conforme apontaremos a seguir.

Pesquisador dos ritmos regionais nordestinos, Cleber imprime em sua performance características estilísticas que implicam num profundo conhecimento dos modos de execução e construção rítmica acerca destes ritmos. Tratando especificamente de técnicas utilizadas pelo músico na bateria, buscamos também, através de transcrições, compreender, ainda que sucintamente, o modo com que os músicos do grupo regional Banda de Pífanos de Caruaru, executam seus instrumentos de percussão como caixa, zabumba e prato, as quais apresentam uma sonoridade bastante particular, esta, visivelmente reconhecida na bateria de Cleber.

A performance em Suítão, nos mostrou o domínio e conhecimento sobre o idiomatismo dos gêneros caboclinho, baião e bumba-meu-boi. Na adaptação de caboclinho, Cleber representa o toque de guerra utilizando bumbo e chimbal, no entanto, o músico surpreende e fortalece o conceito proposto ao inserir a caixa junto aos toques do bumbo, marcando a última nota de cada célula com um rulo pressão (buzz), sonoridade que se distingue das adaptações retratadas em livros sobre assunto. Na segunda seção, trecho em que a composição incita o baião, o músico propõe uma levada onde os pés (bumbo e chimbal) executam um ostinato pautado na célula rítmica constituída por colcheia pontuada-colcheia pontuada-colcheia ("*tresillo*"), entretanto adaptado de acordo com o que foi exigido no arranjo, no que tange a variações da fórmula de compasso. Finalizando o trecho, o arranjo sugere

uma adaptação de bumba-meu-boi, onde Cleber transpõe para diferentes peças da bateria as células rítmicas tradicionalmente encontradas no gênero.

Percebemos na introdução da faixa *Que Farra!* (André Marques), um conceito polirrítmico que intui a citação da matriz rítmica 3:2 (três sobre dois) do Bumba-meu-boi, entretanto adaptada para o compasso sete por quatro (7/4), onde a célula da tercina (3) é simulada pelo chimal, enquanto a colcheia (2) aparece entre bumbo, tom e caixa.

Na faixa *Siri na Lata* (André Marques), Cleber expõe um conceito baterístico pouco comum para o xote – primeiro trecho uma função em que instrumento empreende uma postura totalmente solística, utilizando todas as peças da bateria e cowbells para interpretar a melodia de acordo com sua criatividade. O segundo trecho é marcado por uma performance onde a bateria se organiza entre bumbo, caixa e chimal, no entanto, ainda dialogando ritmicamente com a melodia e base harmônica, que propõe polirritmias no decorrer do trecho. A terceira parte é marcada pela entrada do tema principal, trecho em que o músico propositalmente propõe uma adaptação de xote bastante enxuta (no que diz respeito a quantidade de notas), utilizando bumbo, chimal e caixa, momento em que notamos a inserção de uma levada de triângulo sobreposta, evidentemente gravada em overdub.

Em *Congada de Agradecimento* (Cleber Almeida), notamos que entre os minutos 4,00 – 4,28, o arranjo sugere uma citação de Bumba-meu-boi, cuja proposta adaptativa impressa por Cleber neste momento, difere da levada empreendida na faixa *Suitão*, o que certamente comprova o domínio do músico sobre o ritmo, bem como a criatividade na composição de uma levada extremamente distinta à anterior, sem, no entanto, desprender das características idiomáticas do gênero em questão.

No decorrer da faixa *Cataia* (Cleber Almeida), observamos que o arranjo retrata o maracatu de baque virado, onde a bateria apresenta uma adaptação com a inserção dos cowbells, culminando no baque comumente visto na Nação Porto Rico.

Diante das premissas apresentadas neste trabalho, concluímos que o músico que nos propusemos analisar, Cleber Almeida, pode ser considerado um dos importantes expoentes da geração de bateristas atuantes no cenário brasileiro a partir do início do século XXI, sobretudo quando nos referimos ao eixo musical que propõe um discurso sobre o idiomatismo dos ritmos regionais nordestinos. Exercendo o importante papel de ressignificar os ritmos populares tradicionais à bateria, especificamente à música proposta pelo Trio Curupira, verificamos que

Cleber revela um comprometimento com a cultura popular brasileira, dispondo claramente de um vasto conhecimento acerca desses ritmos, o que, de fato corrobora sua proposta musical – constituída por um sólido alicerce sobre os recursos técnicos, rítmicos e instrumentais, os quais somados aos estudos técnicos da bateria e suas peculiaridades, delibera através de sua performance, aspectos de extrema relevância sobre a contemporaneidade e a tradição cultural popular.

Perante a riqueza das manifestações populares e das possibilidades da música popular contemporânea, compreendemos que existe uma gama enorme de possibilidades para as potencialidades da música brasileira, nesse sentido, as análises empreendidas neste trabalho, não buscam esgotar o tema, mas sim, propor alternativas analíticas, que podem suscitar questões e ampliar o debate sobre as formas de composição, arranjo e principalmente interpretação na musica popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Cleber. Cleber Almeida conta como foi a sua chegada ao trio. Disponível em: <https://www.facebook.com/triocurupira/videos/1095015397225484/>. Acesso em 30 de junho de 2018.
- ALMEIDA, Cleber. Eduardo Sueitt | Programa Passagem de Som. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dhkplm32r3g&t=12s>. Acesso em 01 de março de 2019.
- _____. Cleber Almeida | Programa Passagem de Som. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YUdzFqsH8sM>. Acesso em 01 de março de 2019.
- ALVES, Edson. Cleber Almeida | Programa Passagem de Som. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YUdzFqsH8sM>. Acesso em 01 de março de 2019.
- ANDRADE, Mario de. (1989). Dicionário Musical Brasileiro. Coordenação Oneyda Alvarenga, Flávia Camargo Toni, Belo Horizonte (Itatiaia; Ministério da Cultura) São Paulo (Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).
- AZEVEDO NETO, Américo. Bumba-meu-boi no Maranhão. São Luís, Ed. Alcântara, 1983.
- BARRETO, Almir C. IMPROVISANDO EM MÚSICA POPULAR: Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2012.
- BARSALINI, Leandro. As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2009.
- _____. MODOS DE EXECUÇÃO DA BATERIA NO SAMBA. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2014.
- _____. SUAVE, BATERIA, SUAVE!. I SIMPOM - I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010, p. 818-826.
- _____. A inserção da bateria na música popular brasileira: aspectos musicais e representações estéticas. ArtCultura, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 33-46, jan.-jun. 2012
- BASTOS, Marina B.; PIEDADE, Acácio T. de C. O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) - Brasília – 2006

- BOLÃO, Oscar. Batuque é um privilégio. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.
- CALADO, Carlos. Crítica musical sobre o Curupira e o álbum Desinventado. 2003. http://www.triocurupira.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=53&Itemid=68. Acesso em 16 de abril de 2019
- CARVALHO, José A. A utilização das linhas-guias na performance e no ensino da música brasileira. I SIMPOM - I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010, p.787-793
- CARVALHO, Rodrigues. Cancioneiro do norte. 3. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1928
- CARVALHO, Ernesto I. de. Diálogo de negros, monólogo de brancos: Transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, 2007
- CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. - 10. Ed. – edição ilustrada – São Paulo: Global, 2001.
- _____. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 9 edição. 1954.
- COLARES, Ari. Livro Didático do Projeto Guri – Percussão: básico 1. São Paulo: Editado pela Associação Amigos do Projeto Guri, 2011.
- DAMASCENO, Alexandre A. C. P. A BATUCADA FANTÁSTICA DE LUCIANO PERRONE: sua performance musical no contexto dos arranjos de Radamés Gnattali. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2016.
- DIAS, Guilherme M. AIRTO MOREIRA: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975). Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2013.
- DIAS, Guilherme M.; HASHIMOTO, Fernando A. A. *A performance singular do baterista Nenê na música Alexandre, Marcelo e Pablo*. In: CBP (I) CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO – Campinas, 2017
- DOURADO, Autran. Dicionário de termos e expressões da Música. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- FALLEIROS, Gustavo e BOLÃO, Oscar. História da Bateria Brasileira. Revista Batera e Percussão. Ed. Jazz, n. 31, 22-26, março de 2000.
- FALLEIROS, Gustavo. A Bateria Brasileira 80 anos de história. Revista Batera e Percussão. Ed. Jazz, n. 31, 28-41, março de 2000.
- FERREIRA, Lírio. *O Homem que engarrafava nuvens*. Rio de Janeiro: Asylum Filmes, 2018.

- FONSECA, Duduka da; WEINER, Bob. Brazilian Rhythms for drumset. New York: Alfred Publishing Co., Inc. 1991
- FRUNGILLO, Mário D. Dicionário de Percussão. São Paulo: UNESP, 2002.
- GALVÃO, Christiano L. ADAPTAÇÃO, INTERPRETAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DO BAIÃO NA BATERIA NO ÂMBITO DA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA: reflexões sobre processos de aprendizagem. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2015.
- GEROLAMO, Ismael de O. ARTE ENGAJADA E MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL NOS ANOS 60: o caso do quarteto novo. In: SIMPOM (II), 2012. Anais do II SIMPOM 2012. Rio de Janeiro, 2014, p.747 a 757.
- _____. ARTE ENGAJADA E MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL NOS ANOS 60: O CASO DO QUARTETO NOVO. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2014.
- GISMONTI, Egberto. Songbook, Mondiamusic, s/d.
- GOMES, Celso H. S. A formação e atuação de músicos de rua: possibilidades de atuação e de caminhos formativos. Revista ABEM, Porto Alegre, n. 8, p. 25-28, mar. 2003.
- GOMES, Sergio. Novos caminhos da bateria brasileira. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.
- GOUVEA, Fabio. Fabio Gouvea | Programa Passagem de Som. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QGrbsJ_7uRM. Acesso em 01 de março de 2019.
- GUERA-PEIXE, César. Maracatus do Recife. São Paulo: Ricordi, 1956.
- Ikeda, Alberto. Apontamentos Históricos sobre o jazz no Brasil. Revista de Comunicação e Artes. ECA USP, v. 13, 111-124, 1984.
- LEITÃO, Rogério R. das Chagas. Batucada Maranhense. Análise Rítmica dos Ciclos Culturais. A visão de um baterista. São Luís: Gráfica RR, 2013.
- LELLIS, L. Levadas para xote. Batera, São Paulo, ano 2, n.16, p.58, [1998]b.
- MARCONDES, Caíto. A arte de Airto Moreira – Programa Mosaicos (TV Cultura). Disponível em: <https://youtu.be/UkYfbtWtnbY> . Acesso em 18/05/2018.
- MARQUES, André. Matéria gravada pela TV TEM em 2003. Disponível em: <https://www.facebook.com/triocurupira/videos/1122032161190474/>. Acesso em: 30 de junho de 2018.
- MARTINS, Nathalia. Ritmos do maracatu na Música Brasileira Contemporânea: estudo de caso do “Maracatu” para piano, de Egberto Gismonti. In: SIMPOM

(III), 2014. Anais do III SIMPOM 2014. Rio de Janeiro, 2014, p.1177 a 1184.

MONTE, Heraldo do. Entrevistado por Charles Gavin. "O Som do Vinil – Quarteto Novo". Rio de Janeiro: O Som do Vinil (Macaco Alfa e Canal Brasil). 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-vLCO-WYaFs>. Acesso em 03/06/2018.

_____. A arte de Airto Moreira – Programa Mosaicos (TV Cultura), 2009. Disponível em: <https://youtu.be/pHFnglbmVw4>. Acesso em 02/01/2018.

_____. A arte de Airto Moreira – Programa Mosaicos (TV Cultura), 2009. Disponível em: <https://youtu.be/nWo4e24Yg70>. Acesso em 19/05/2018.

MOREIRA, Airto G. A arte de Airto Moreira – Programa Mosaicos (TV Cultura), 2009. Disponível em: <https://youtu.be/nWo4e24Yg70>. Acesso em 19/05/2018

_____. A arte de Airto Moreira – Programa Mosaicos (TV Cultura), 2009. Disponível em: <https://youtu.be/WSvGkXnSFJQ>. Acesso em 19/05/2018

_____. A arte de Airto Moreira – Programa Mosaicos (TV Cultura), 2009. Disponível em: <https://youtu.be/0FUKXWarPWI>. Acesso em 19/05/2018

_____. Entrevistado por Charles Gavin. "O Som do Vinil – Quarteto Novo". Rio de Janeiro: O Som do Vinil (Macaco Alfa e Canal Brasil). 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-vLCO-WYaFs>. Acesso em 03/06/2018.

NENÊ. A bateria brasileira no século XXI: ritmos brasileiros. Edição do autor, 2008.

_____. Ritmos do Brasil para Bateria. Editora Trama, 2002

_____. Entrevista à Revista Modern Drummer Brasil, São Paulo: Ed. nº168, novembro de 2016, p 26-38.

NEUHAUS, Ítalo S. A música popular brasileira nas orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 50. IV SIMPOM, IV Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música. Rio de Janeiro, 2016, p. 952-953.

OLIVEIRA E SILVA, Juliano de. GUERRA, PERRÉ E OUTRAS MANOBRAS: UMA ETNOGRAFIA DA DANÇA DO CABOCLINHO PERNAMBUCANO Dança, Salvador, v. 3, n. 1, p. 75-87, jan./jul. 2014.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na musica afro-brasileira. Africa: Revista do centro de estudos africanos . USP, São Paulo, 22-23: 87-109. 1999/2000/2001.

PASCOAL, Hermeto. 15 scores. Compiled and prepared by Jovino Santos Neto for educational use only in celebration of Hermeto's 70th birthday. June 22, 2006 p. 32-35

PEDRASSE, Carlos E. BANDA DE PÍFANOS DE CARUARU Uma análise musical. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2002.

- PERRONE, Luciano. Entrevista à Revista Batera e Percussão, São Paulo: Ed. Jazz, nº1, março de 2000, p 22- 26.
- ROCHA, Eder. Zabumba Moderno. Edição do autor, 2003.
- ROCHA, José Maria Tenório. Forró eletrônico, Forró universitário. In: FESTIVAL DO FOLCLORE, 40. Olímpia. Anuário. ano 31, n.34, p.62-71, 2004.
- ROCHA, Christiano. Bateria brasileira. São Paulo: edição do autor, 2007
- SALLES, Sandro Guimarães de. Religião, Memória e Festa. II Simpósio do Nordeste da ABHR. Associação Brasileira de História das Religiões. Recife/PE, 2015.
- SANTOS, Climério de O.; RESENDE, Tarcísio S. Maracatu Batuque Book. Recife: Edição do autor, 2005.
-
- _____. Cabocolinho Batuque Book. Recife: Edição do autor, 2009.
- SANTOS, Climério de O. Sou antigo, posso falar: a antiguidade, um atributo valorativo dos cabocolinhos. In: SIMPOM (I), 2010. Anais do I SIMPOM 2010. Rio de Janeiro, 2010, p.882 a 891.
- SANTOS, Climério de O. Forró: a codificação de Luiz Gonzaga. Batuque Book. Recife: Cepe, 2013.
- SILVA, Raphael Ferreira da. Tese de doutorado. IMPROVISAÇÃO E INTERAÇÃO NA “ESCOLA JABOUR”. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2016.
- STONE, George Lawrence. Stick Control – for the snare drummer. Boston: George B. Stone & Slon Inc. 1935.
- SERRA, Rodrigo Luis Blanco. “Luciano Perrone: um baterista brasileiro – uma comparação entre seus padrões rítmicos com os do samba criados a partir da década de 1930”. Monografia (Especialização) – Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 2007.
- TINE, Paulo; GOMES, Vinicius Bastos. O maracatu de Egberto Gismonti. In: ANPPOM (XXV), 2015. Anais do XXV ANPPOM 2015. Vitória, 2015, p.1 a 10.
- VIEIRA, Ramon. Cleber Almeida | Programa Passagem de Som. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YUdzFqsH8sM>. Acesso em 01 de março de 2019.
- ZANELATO, E. O forró pop. Rio de Janeiro: Som Livre, 2002. 1 CD (Coleção O Bom do Forró)
- ZOHYO, Ricardo. Ricardo Zohyo conta sobre o início do trio. Disponível em: <https://www.facebook.com/triocurupira/videos/1094994250560932/>. Acesso em 30 de junho de 2018.

SITES

<http://www.triocurupira.com.br>. Acesso em março de 2017.

<http://www.airto.com> Acesso em abril de 2018.

<http://www.comum.com/nene/>. Acesso em setembro de 2018.

<https://www.discogs.com>. Acesso em março de 2018.

<http://opontodosmusicos.blogspot.com/2014/07/aluizio-pontes.html>. Acesso em abril de 2018.

<http://www.conservatoriodetatu.org.br/cursos/mpb-jazz/>. Acesso em março de 2017

<https://www.andremarques.mus.br/index.php/pt-br/outras-formacoes/trio-curupira>. Acesso em março de 2017

<http://pacrj.blogspot.com/2011/07/luciano-perrone-100-anos-08011908.html> Acesso em novembro de 2018

<https://www.unicamp.br/unicamp/ju/569/airto-moreira>. Acesso em abril de 2019

<https://www.flickr.com/photos/sescsp/35713378973/in/album-72157684991473053/>. Acesso em abril de 2019

<https://www.flickr.com/photos/134385002@N03/41255372110/in/photolist-28xdEEs-27eP2iT-25RAyP9-28xdPtE-JXMqLV-27w8si9/>. Acesso em abril de 2019

<https://immub.org>. Acesso em março de 2019.

<http://www.maritaca.art.br/nene.html>. Acesso em novembro de 2018.

LISTA DE AUDIÇÃO

Banda de Pífanos de Caruaru. **Banda de Pífanos de Caruaru**. Continental. Brasil, 1976.

_____. **A bandinha vai tocar**. Discos Marcus Pereira. Brasil, 1980.

Luciano Perrone. **Batucada Fantástica. Os ritmistas brasileiros conduzidos por Luciano Perrone**. Gravação sonora em LP. ST XPL 4. Musidisc, 1963.

Curupira. **Desinventado**. CD. JAM Music 0030 São Paulo, Brasil, 2002.

Hermeto Pascoal. **Zabumbê-bum-á**. LP. Gravadora WEA, Brasil, 1979.

Quarteto Novo. **Quarteto Novo**. LP. ODEON. Rio de Janeiro, Brasil, 1967.

Egberto Gismonti & Academia de Danças. **Sanfona**. LP. ECM Records, Brasil, 1981.

Lista de audição complementar

Nenê. **Bugre**. LP. Metro Records, França, 1983.

_____. **Ponto dos Músicos**. LP. DAM, França, 1984.

_____. **Minuano**. LP. Continental, Brasil, 1987.

_____. **Suite Curral D'el Rey**. CD. Mix House. Brasil, 1997.

_____. **Porto dos casais**. CD. Núcleo contemporâneo. Brasil, 1998.

Curupira. **Curupira**. CD. JAM Music. Brasil, 2000.

_____. **Pés no Brasil, Cabeça no Mundo**. MDR Records. CD. Argentina, 2008.

_____. **Janela**. CD. Brasil, 2013.

_____. **Vinte**. CD. Brasil, 2016.

Cleber Almeida Sexteto. **Música de baterista**. LP e CD. Brasil, 2016.

Luiz Gonzaga. **A História Do Nordeste Brasileiro Na Voz de Luiz Gonzaga**. LP. RCA Victor. Brasil, 1955.

_____. **São João Na Roça**. LP. RCA Victor. Brasil, 1958.

_____. **Luiz Gonzaga Canta Seus Sucessos Com Zé Dantas**. LP. RCA Victor. Brasil, 1959.

Instrumentos Populares Do Nordeste. **Instrumentos Populares Do Nordeste**. LP. Discos Marcus Pereira. Brasil, 1976.

Banda de Pífanos de Caruaru. **Raízes Dos Pífanos**. LP. Copacabana. Brasil, 1982.

ANEXOS

Transcrições dos trechos analisados

<i>O Ovo</i> (Hermeto Pascoal).....	177
<i>Canto Geral</i> (Hermeto Pascoal).....	179
<i>Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste</i> (Hermeto Pascoal).....	181
<i>Maracatu</i> (Egberto Gismonti).....	184
<i>Loro</i> (Egberto Gismonti).....	188
<i>Suíção</i> (André Marques)	191
<i>Que Farra!</i> (André Marques).....	199
<i>Siri na Lata</i> (André Marques).....	203
<i>Congada de Agradecimento</i> (Cleber Almeida).....	207

O Ovo

Hermeto Pascoal
Arr. Quarteto Novo (1967)

Transcrição: Carlos Eduardo Sueitt Garanhão

$\text{♩} = 100$

Melodia

Triângulo

Caxixi

5

Melodia

Triângulo

Caxixi

10

Melodia

Triângulo

Caxixi

14

Melodia

Triângulo

Caxixi

18

Melodia

Triângulo

Caxixi

E⁷ *B⁷* *E⁷* *B⁷* *E⁷* *A* *B⁷*

gliss.

tr~~~~

2

22 E⁷ B⁷ E⁷ F^{#7} B⁷

Melodia

Triângulo

Caxixi

26 B⁷

Melodia

Triângulo

Caxixi

30

Melodia

Triângulo

Caxixi

34 E⁷ B⁷ E⁷ F^{#7} B⁷

Melodia

Triângulo

Caxixi

38 E⁷ B⁷ E⁷ F^{#7} B⁷

Melodia

Triângulo

Caxixi

Canto Geral

Hermeto Pascoal

Arr.: Quarteto Novo (1967)

Transcrição: Carlos Eduardo Sueitt Garanhão

$\text{♩} = 195$
20seg

Melodia

Harmonia

Caxixi D
Caxixi E

$G\#m^7$ $C\#7(\text{add}9)$ $G\#m^7$ A^7 D G^7

5

Melodia

Harmonia

Caxixi D
Caxixi E

C Gm^7 C

8

Melodia

Harmonia

Caxixi D
Caxixi E

Gm C Gm^7

4

11

Melodia

Harmonia

Caxixi D
Caxixi E

$F\#m^7$ $G\#m^7$ $A\text{maj}^7$ $G\text{maj}^7$ $F\text{maj}^7$ $E\flat\text{maj}^7$

15

Melodia

Harmonia

Caxixi D
Caxixi E

D C/D D C/D

17

Melodia

Harmonia

Caxixi D
Caxixi E

D E/D D E/D

19

Melodia

Harmonia

Caxixi D
Caxixi E

D C/D D C/D D D(sus4) D D(sus4)

23

Melodia

Harmonia

Caxixi D
Caxixi E

D E/D D E/D

8

Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste

Hermeto Pascoal

Zabumbê-bum-á (1979)

Grade de piano extraída do
songbook HERMETO
PASCOAL, 2006, p. 32-35.
Bateria – Transcrição do autor.

B Compasso 19 - 0m37s
Torda

19

Piano

Bateria

27

Piano

Bateria

23

Piano

Bateria

27

Piano

Bateria

31

Piano

Bateria

2

D Compasso 43 - 1,30m

Cheleléu

43

Piano

Bateria

47

Piano

Bateria

51

Piano

Emaj7 E/D# C#m7 G#m9 Amaj7

Bateria

55

Piano

Dmaj7 C#m7 C#m/B A#13(#11) Amaj7 Emaj7 Dmaj7

Bateria

Maracatu

Egberto Gismonti
 "Sanfona" (1981)
 Grade de saxofone e piano extraídas
 do songbook GISMONTI (s/d).
 Bateria – Transcrição do autor.

♩=95
0,40m

Sax soprano

Piano

Bateria

♩=95

3

Sax soprano

Piano

Bateria

5

Sax soprano

Piano

Bateria

7

Sax soprano

Piano

Bateria

G#m⁹(b5)

9

Sax soprano

Piano

Bateria

11

Sax soprano

Piano

Bateria

3

13 3

Sax soprano

Piano

Bateria

F#7(b13)

15

Sax soprano

Piano

Bateria

Bm9

17

Sax soprano

Piano

Bateria

G#m9(b5)

19

Sax soprano

Piano

Bateria

Bm⁹

3

21

Sax soprano

Piano

Bateria

Bm⁹

Prato de condução Tom 1 Tom 2 Tom 3 Caixa Surdo Chimbal com pé aberto Prato de ataque

Caixa nota fantasma Bumbo Chimbal com pé

Loro

(Egberto Gismonti)

Grade de piano extraída do songbook
GISMONTI (s/d). Bateria – Transcrição
do autor.

3 E_b/D_b Cm^6

Piano

Bateria

7 $G^{(b9)}/B$ Cm^6 Bb^6

Piano

Bateria

11 $A_m^{9(b5)}$ $D^{(\#9)}$ $G^{(b9)}$

Piano

Bateria

The image displays a musical score for the piece 'Loro' by Egberto Gismonti. It is divided into three systems, each featuring a piano part and a drum part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the drum part is on a single staff with a drum set icon. Chord changes are indicated above the piano part. The first system (measures 3-6) has chords E_b/D_b and Cm^6 . The second system (measures 7-10) has chords $G^{(b9)}/B$, Cm^6 , and Bb^6 . The third system (measures 11-14) has chords $A_m^{9(b5)}$, $D^{(\#9)}$, and $G^{(b9)}$. The drum part consists of a complex, syncopated pattern with various rhythms and rests.

15 $C(b9)$ $F(\#5)/C$

Piano

Bateria

19 $Bb9(sus4)$ $Db6$ $Db6(b5)$

Piano

Bateria

23 $Eb9(\#5)$ $Eb9$ $Eb7/Db$ $Cm6$ $Ab(add9)$

Piano

Bateria

D E E D E D E E

27 Gm^6 F^7 $Bb^9(sus4)$ Bb^7

Piano

Bateria

4

31 $Eb^9(\#5)$ Db^7 Cm^6 $Ab(add9)$

Piano

Bateria

8

35 Gm^6 F^7 $Bb^9(sus4)$

Piano

Bateria

12

Suitão

(André Marques)

$\text{♩} = 160$
3,09min

Trio Curupira
Desinventado (2003)
Transcrição: Carlos Eduardo Sueitt Garanhão

Piano

Baixo

Bateria

3

Piano

Baixo

Bateria

5

Piano

Baixo

Bateria

Caxixi

7

Piano

Baixo

Bateria

8^{va}

8^{va}

Bateria

9

Piano

Baixo

Bateria

8^{vb}

8^{vb}

D E D D D D E D D D D E D E D E D D D

11

Piano

Baixo

Bateria

8^{vb}

2

13

Piano

Baixo

Bateria

Musical score for measures 13-14. The score is in 5/4 time and G major. It features three staves: Piano (Grand Staff), Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The Piano part has a complex melodic line with many accidentals. The Baixo part has a steady bass line. The Bateria part has a complex rhythmic pattern with triplets and a 5:3 ratio.

15

Piano

Baixo

Bateria

Musical score for measures 15-16. The score is in 5/4 time and G major. It features three staves: Piano (Grand Staff), Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The Piano part continues with its complex melodic line. The Baixo part continues with its steady bass line. The Bateria part continues with its complex rhythmic pattern.

17

Piano

Baixo

Bateria

Musical score for measures 17-18. The score is in 5/4 time and G major. It features three staves: Piano (Grand Staff), Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The Piano part continues with its complex melodic line. The Baixo part continues with its steady bass line. The Bateria part continues with its complex rhythmic pattern.

19

Piano

Baixo

Bateria

Musical score for measures 19-20. The piano part features a complex melodic line with many accidentals. The bass part has a simple bass line. The drum part includes triplets and a 5:3 ratio.

21

Piano

Baixo

Bateria

Musical score for measures 21-22. The piano part has a repetitive eighth-note pattern with an 8va marking. The bass and drum parts are mostly rests.

23

Piano

Baixo

Bateria

Musical score for measures 23-24. The piano part has a repetitive eighth-note pattern with an 8va marking. The bass part has a simple bass line with an 8va marking. The drum part is mostly rests.

25 (8)

Piano

Baixo

Caxixi

Bateria

27 (8)

Piano

Baixo

Bateria

8^{va}

29

Piano

Baixo

Bateria

8^{ub}

D E D D D D E D D D D E D E D E D D D

31

Piano

Baixo

Bateria

D E D D D D E D D D D E D E D E

33

Piano

Baixo

Bateria

Cúpula

35

Piano

Baixo

Bateria

Prato China

Rulo de pressão na caixa

This musical score is divided into three systems, each containing staves for Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums).
The first system (measures 37-40) is in 4/4 time. The Piano part features a sequence of chords with triplets, starting at a *pp* (pianissimo) dynamic and ending at a *ff* (fortissimo) dynamic. The Baixo part consists of a simple melodic line with a triplet. The Bateria part features a triplet-based drum pattern. A 'Prato China' (cymbal) is indicated at the end of the system.
The second system (measures 39-40) is in 2/4 time. The Piano part continues with chords, marked *mf* (mezzo-forte). The Baixo part has a simple melodic line. The Bateria part includes a 'Cúpula' (cymbal) and a drum pattern with accents.
The third system (measures 41-44) is in 2/4 time. The Piano part continues with chords, marked *mf*. The Baixo part has a simple melodic line. The Bateria part includes a 'Prato de ataque' (attack cymbal) and a drum pattern with accents, also featuring a 'Cúpula'.

This musical score is for measures 43, 44, and 45 of a piece. It is written for three instruments: Piano, Baixo (Bass), and Bateria (Drums). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Measure 43:
- **Piano:** The right hand plays a sequence of chords, each beamed together as a triplet. The notes are: G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4. The left hand plays a sequence of chords, each beamed together as a triplet: Bb3-C3-D3, Bb3-C3-D3, Bb3-C3-D3, Bb3-C3-D3, Bb3-C3-D3, Bb3-C3-D3, Bb3-C3-D3, Bb3-C3-D3. The dynamic marking is *pp*.

Measure 44:
- **Piano:** The right hand continues with the same triplet chord sequence as in measure 43. The left hand continues with the same triplet chord sequence. The dynamic marking is *pp*.

Measure 45:
- **Piano:** The right hand continues with the triplet chord sequence. The left hand continues with the triplet chord sequence. The dynamic marking is *fff*. At the end of the measure, there is a fermata over a chord and the word *gliss.* written above it, indicating a glissando effect.

Bateria:
The drum part consists of a steady triplet pattern of eighth notes. The notes are: quarter note (snare), eighth note (hi-hat), eighth note (snare), eighth note (hi-hat), eighth note (snare), eighth note (hi-hat), eighth note (snare), eighth note (hi-hat). This pattern repeats in measures 43 and 44. In measure 45, the pattern continues until the final note, which is a quarter note (snare) with a fermata.

Que Farra!

(André Marques)

Trio Curupira
Desinventado (2003)

Transcrição: Carlos Eduardo Sueitt Garanhão

$\text{♩} = 140$

Piano

$\text{♩} = 140$

Baixo

Bateria

3

Piano

Baixo

Bateria

5

Piano

Baixo

Bateria

4

7

Piano

Baixo

Bateria

Cowbell

Musical score for measures 7-8. The Piano part features a complex chordal texture with many accidentals. The Baixo part has a rhythmic line with eighth notes and rests. The Bateria part includes a cowbell pattern with 'x' marks above notes.

9

Piano

Baixo

Bateria

Stick x stick

Musical score for measures 9-11. The Piano part has a melodic line with many accidentals. The Baixo part has a rhythmic line with eighth notes and rests. The Bateria part includes a 'stick x stick' pattern with 'x' marks above notes.

12

Piano

Baixo

Bateria

$\text{♩} = 70$

Am⁷ Ab^o Gm⁷ C⁷

Musical score for measures 12-14. The Piano part has a melodic line with accidentals. The Baixo part is mostly empty. The Bateria part has a complex rhythmic pattern with 'x' marks above notes.

15 F⁷M F/E Dm⁷ D/C B^ø9 E7(_b¹³)

Piano

Baixo

Bateria

19 Am⁷ F/A B^b/A Am⁷ F/A B/A

Piano

Baixo

Bateria

Ride

Cúpula

Buzz prato e caixa juntos

23 B^b/A^b Gm⁷(#5) A^b7M(#5) Gm⁷(#5)

Piano

Baixo

Bateria

6

6

3

27

Piano

Baixo

Bateria

$F\#m7(\#5)$ $F7^{11+}$ $C7M(\#5)$ $B7M(\#5)$
 $F7^{11+}$ $E7^{11+}$

29

Piano

Baixo

Bateria

$C7M(\#5)$ $B7M(\#5)$ D $F\#m$ D $F\#m$
 $F7^{11+}$ $E7^{11+}$ $E\flat^3$ $E\flat^3$ $E\flat^3$ $E\flat^3$

8

Piano

Baixo

Bateria Agogô

11

Piano

Baixo

Bateria Agogô

G G/F# G/F Eb7(b9) D7M(#5) Ab13 G13 Am7 Bbm7 Eb13(b9)

8va

14

Piano

Baixo

Bateria Agogô

G G/F# G/F Eb7(b9) D7M(#5) Ab13 G13 Am7 Bbm7 Eb13(b9)

17

Piano

G G/F# G/F Eb7(b9) D7M(#5) Ab13 G13 Am7 Bbm7 Eb13(b9)

Baixo

8va

Bateria

Agogô

20

Piano

G G/F# G/F Eb7(b9) D7M(#5) Ab13 G13 Ab13 G13 G13

Baixo

Bateria

Agogô

To Tri.

24

Piano

G13 / C9 D9 G13

Baixo

Bateria

Triângulo

+

4

28

The musical score consists of four staves. The Piano staff has a treble clef and a bass clef. The Baixo staff has a bass clef. The Bateria and Triângulo staves have a single line with a double bar line and a vertical line on the left. The Piano staff contains the following notes and chords: Measure 28: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chord G13 is indicated. Measure 29: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chord slash is indicated. Measure 30: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chords C9 and D9 are indicated. Measure 31: Treble clef has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chord G13 is indicated. The Baixo staff contains the following notes: Measure 28: Eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 29: Eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 30: Eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 31: Eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The Bateria staff contains the following notes: Measure 28: Eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 29: Eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 30: Eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 31: Eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The Triângulo staff contains the following notes: Measure 28: Eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 29: Eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 30: Eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 31: Eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The number 8 is written above the Triângulo staff in measure 31.

Piano

Baixo

Bateria

Triângulo

Congada de agradecimento

(Cleber Almeida)

Trio Curupira
Desinventado (2003)

Transcrição: Carlos Eduardo Sueitt Maranhão

$\text{♩} = 85$
4m00s

G⁷M

Melodia

Pr. Condução
Bumbo
Chimbal c/ pé

Caixa

5 G⁷M B^b7^M C[#]m7([#]5) C⁷M Bm7([#]5) C/B^b

tercina de semínima vira tempo (semínima)

3

$\text{♩} = 130$

11 D^b/E

Melodia

Pr. Condução
Bumbo
Chimbal c/ pé

Caixa

Semínima pontuada vira tempo (semínima)

$\text{♩} = 88$

15 G^7M Bb^7M $C\#m^7(\#5)$ C^7M

Melodia

Pr. Condução
Bumbo
Chimbal c/ pé

Caixa

19 $Bm^7(\#5)$ C/Bb Db/E

Melodia

Pr. Condução
Bumbo
Chimbal c/ pé

Caixa