Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Doutorado em Música
Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia

A bateria na performance musical do forró

Gledson Meira Dantas

João Pessoa
Julho de 2024

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Doutorado em Música
Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia

A bateria na performance musical do forró

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em música, área de concentração Musicologia/Etnomusicologia, linha de pesquisa História, Estética e Fenomenologia da música.

Gledson Meira Dantas

João Pessoa
Julho de 2024

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D192b Dantas, Gledson Meira.
A bateria na performance musical do forró / Gledson Meira Dantas. - João Pessoa, 2024.
260 f. : il.

Orientação: Rainer Camara Patriota.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Instrumento musical - Bateria. 2. Forró - Performance musical. 3. Forró - Interpretação musical. 4. Música - Interação social. I. Patriota, Rainer Camara. II. Título.

UFPB/BC CDU 780.6(043)

Elaborado por ANNA REGINA DA SILVA RIBEIRO - CRB-15/24

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE TESE

Título da Tese**: "A bateria na performance musical do forró"**

Doutorando(a): **Gledson Meira Dantas**

Tese aprovada pela Banca Examinadora:

gov.br Documento assinado digitalmente
RAINER CAMARA PATRIOTA
Data: 16/08/2024 14:41:07-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. Rainer Camara Patriota
Orientador/UFPB

Dr. Fábio Henrique Gomes Ribeiro
Membro Interno do Programa/UFPB

gov.br Documento assinado digitalmente
VALERIO FIEL DA COSTA
Data: 16/08/2024 13:34:34-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. Valério Fiel da Costa
Membro Interno do Programa/UFPB

gov.br Documento assinado digitalmente
FRANCISCO DE ASSIS SANTANA MESTRINEL
Data: 16/08/2024 19:57:12-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. Francisco de Assis Santana Mestrinel
Membro Externo ao Programa/UFPB

gov.br Documento assinado digitalmente
EDILSON VICENTE DE LIMA
Data: 16/08/2024 14:32:14-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. Edilson Vicente de Lima
Membro Externo à Instituição/UFOP

João Pessoa, 31 de julho de 2024

Dedico este trabalho a todos/as
agentes do mundo do forró.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a essa força potente e imensa a qual chamo de Deus, bem como à Deusa música!

À minha grande família (que é muito grande mesmo) por todo o apoio e incentivo que sempre me foi dado desde os meus primeiros passos como músico e estudante de música. De forma especial, agradeço a minha avó Antônia Meira (Mainha), a minha mãe Alba (Mamãe) e a minha tia Beta (terceira mãe); ao meu pai Cledinaldo (*in memoriam*); ao meu irmão e mestre Léo Meira, pela parceria e ensinamentos de sempre; à minha irmã Luana e aos meus irmãos Rodrigo e Renato; à minha esposa, Rossane, minha filha Mariah e meus filhos Miguel e Davi por toda dedicação, parceria, apoio, paciência e compreensão diante das inúmeras dificuldades que um trabalho como este pode trazer – as quais foram ainda mais potencializadas pelo evento da Covid 19; registro a resiliência, sobretudo de meus filhos, que ainda são crianças, por aguentarem o estresse e a ausência do pai nesse momento tão importante de suas formações. Eu amo muito todos vocês! Conseguimos!

Aos meus amigos e alunos. A Helinho Medeiros, meu irmão de som e estrada, e todas e todos artistas que fazem parte da família do grupo do Mestre Chico César!

Aos colegas do Departamento de Música. À UFPB e ao Governo brasileiro pela oportunidade de poder me dedicar exclusivamente à tese durante os três últimos anos de curso.

Aos colegas estudantes e professores do PPGM pelas experiências, reflexões e por todo aprendizado adquirido ao longo dessa jornada.

Ao meu orientador, colega de profissão, Prof. Dr. Rainer Câmara Patriota, que aceitou de pronto a parceria para essa nossa empreitada.

Em especial agradeço aos colegas de profissão, professores e artistas Prof. Dr. Valério Fiel da Costa e Prof. Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz por todo incentivo, apoio e por acreditarem e não desistirem de mim. Muito obrigado!

Finalmente, agradeço a oportunidade de estar rodeado de pessoas de bem e do lado certo do jogo, sempre dispostas a construir, juntos, um mundo melhor e mais justo. Obrigado!

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.
(Jorge Larrosa)

RESUMO

Lidamos neste trabalho com dois universos convencionados e toda complexidade que os orbitam. Quais sejam: O universo musical da bateria, e todas as convenções em seus mais diversos níveis, e o universo que contempla o **forró**, com ênfase neste, enquanto um gênero musical, e foco em sua vertente "tradicional", a qual foi tratada neste trabalho como "*forró gonzaguiano"*. Os estudos revelaram as múltiplas faces, características e possibilidades tanto de interpretações instrumentais, quanto de vertentes desse gênero musical, demonstrando a natureza complexa, plural e alargada desses dois mundos. Nessa conjuntura, este trabalho analisa e reflete acerca da interpretação da bateria na performance musical do forró, a partir da obra de Dominguinhos. A base metodológica do trabalho constituiu-se de pesquisa bibliográfica e pesquisa documental, com ênfase na "pesquisa fonográfica". A partir da pesquisa bibliográfica, a dimensão epistemológica e teórica do trabalho se assenta, sobretudo, nos estudos acerca de gênero e estilo musical, interpretação instrumental e performance musical, articulando áreas como musicologia, etnomusicologia e sociologia. A abordagem da performance musical entendida neste trabalho, além de contemplar os olhares e percepções que dão importância às especificidades, características e nuances da práxis instrumental, entende esta, enquanto um processo que engloba tanto estas questões técnico-estruturais, quanto os processos de interação social e produção de experiências. As interpretações e reflexões discutidas neste trabalho, fundamentam a tese de que, o que constitui a interpretação da bateria na performance musical do *forró gonzaguiano,* compreende um conjunto de aspectos que se relacionam e interagem entre si, que estão embasados em duas dimensões diretamente ligadas ao universo musical, sendo: 1) a capacidade e domínio técnicos referentes à práxis da bateria; 2) o entendimento das nuances e características que fundamentam e legitimam o gênero musical. A despeito de não termos feito entrevistas com os bateristas, podemos inferir, por se tratar de uma atividade relacional humana, que, muito provavelmente, soma-se a estas duas dimensões, a leitura de mundo e música incorporada no baterista por meio de suas experiências, interações e processos formativos, enquanto sujeito social e agente músico, sendo este último aspecto do tripé, o responsável por dar a diferenciação no colorido de cada tela musical. Ou seja, a diversidade de maneiras e caminhos de interpretar a bateria numa performance musical de forró está associada a um conjunto de padrões e convenções que precisam ser seguidos. Mas, essa diversidade, por ser contagiada por *habitus* diversos, incorporados e constituídos nos agentes bateristas, que possuem diferentes vivências e relações com o contexto e universo do forró e da bateria, os fará produzir forrós distintos.

Palavras-chave: Bateria. Instrumento bateria. Forró. Performance musical. Experiência. Interação social. Interpretação musical.

ABSTRACT

In this work we deal with two conventional universes and all the complexity that orbit them, namely, the musical universe of the drums, and all the conventions at their most diverse levels, and the universe that contemplates **forró**, with emphasis on this as a musical genre, and focus on its "traditional" aspect, which was treated in this work as "*forró gonzaguiano*". The studies revealed the multiple faces, characteristics and possibilities of both instrumental interpretations and aspects of this musical genre, demonstrating the complex, plural and broad nature of these two worlds. At this juncture, this work analyzes and reflects on the interpretation of the drums in the musical performance of forró, based on the work of Dominguinhos. The methodological basis of the work consisted of bibliographical research and documentary research, with an emphasis on "phonographic research". From bibliographical research, the epistemological and theoretical dimension of the work is based, above all, on studies about genre and musical style, instrumental interpretation and musical performance, articulating areas such as musicology, ethnomusicology and sociology. The approach to musical performance understood in this work, in addition to contemplating the views and perceptions that give importance to the specificities, characteristics and nuances of instrumental praxis, understands this as a process that encompasses both these technical-structural issues, as well as the processes of social interaction and production of experiences. The interpretations and reflections discussed in this paper support the thesis that what constitutes the interpretation of the drums in the musical performance of forró gonzaguiano comprises a set of aspects that are related and interact with each other, which are based on two dimensions directly linked to the musical universe, namely, 1) the technical capacity and mastery related to the praxis of the drums, 2) the understanding of the nuances and characteristics that underpin and legitimize the musical genre. Despite not having conducted interviews with the drummers, we can infer, since this is a human relational activity, that, most likely, in addition to these two dimensions, the reading of the world and music incorporated in the drummer through his experiences, interactions and formative processes as a social subject and musical agent, with this last aspect being responsible for giving the differentiation in the color of each musical screen. In other words, the diversity of ways and paths of interpreting the drums in a forró musical performance is associated with a set of standards and conventions that need to be followed. However, this diversity, as it is infected by different habitus, incorporated and constituted in the drummer agents, who have different experiences and relationships with the context and universe of forró and drums, will make them produce different forrós.

Key-words: Drums. Drum instrument. Forró. Musical performance. Experience. Social interaction. Musical interpretation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 Representação escrita para o *"bumm-tchi, bumm-tchi"* 80
FIGURA 2 Músico posicionado no kit de instrumentos onde se executava a técnica de *Dobble Drumming* 81
FIGURA 3 *Trap set Ludwig* de 1919 85
FIGURA 4 *Overhang pedal* 86
FIGURA 5 *"Dee Dee" Chandler*; detalhe do Overhang Pedal 88
FIGURA 6 Edward "Dee Dee"Chandler sentado à esquerda. Foto com a Jonh Robichuax Orchestra (o que se encontra sentado ao centro com um violino) em 1896 89
FIGURA 7 Patente do pedal de bumbo da G. R. Onley 90
FIGURA 8 Exemplo visando dimensionar a evolução das estantes de chimbal (*hi-hat*) 93
FIGURA 9 Condução padrão do *jazz* 97
FIGURA 10 Prato *china* 103
FIGURA 11 Pratos *stacks* 103
FIGURA 12 Áreas de golpe no prato 104
FIGURA 13 Partes da baqueta 105
FIGURA 14 Ataque com o "ombro" da baqueta na "área de ataque" do prato 106
FIGURA 15 Ataque com a ponta da baqueta na "área de ataque" do prato 107
FIGURA 16 Ataque com a primeira parte do "corpo" da baqueta na "área de ataque" do prato 108
FIGURA 17 Categoria e rudimento da *Percussive Arts Society* 113
FIGURA 18 *Flam* com o bumbo como toque principal 114
FIGURA 15 Articulação totalmente cométrica 118
FIGURA 16 Articulação totalmente contramétrica 118
FIGURA 17 *Tresillo* escrito em grade simétrica 119
FIGURA 18 *Tresillo* escrito em grade assimétrica..... 119
FIGURA 19 *Tresillo* = baião no zabumba 120
FIGURA 20 *Tresillo* = baião no zabumba: "imparidade rítmica", grade assimétrica 121

FIGURA 21 Base do suingue brasileiro com foco na anacruse 122
FIGURA 22 Toque “fechado” 135
FIGURA 22 Toque “aberto” 135
FIGURA 24 Subdivisões usuais nos pratos *a dois* 136
FIGURA 25 Banda São Sebastião do Mestre Damião Pedro sem os pratos 136
FIGURA 26 Banda de Pífanos de Caruaru, 1941 – formação sem pratos 137
FIGURA 27 A Banda no meio do povo, anos 50 – formação com pratos 138
FIGURA 28 Caixa 139
FIGURA 29 Ciclo da mão direita – pergunta 140
FIGURA 30 Ciclo da mão esquerda – resposta 141
FIGURA 31 Toques acentuados: mão direita. ( ) Toques não acentuados – “notas fantasmas”(*ghost notes)*: mão esquerda 141
FIGURA 32 Exemplo da subdivisão rítmica utilizada na caixa para se tocar uma possibilidade de baião/forró 142
FIGURA 33 Zabumba feito artesanalmente 143
FIGURA 33 Instrumentos sendo afinados por meio do aquecimento pelo sol 143
FIGURA 35 Instrumentos (tambor de crioula) sendo afinados por meio do fogo 144
FIGURA 36 Zabumba com o bacalhau 145
FIGURA 37 Zabumba sem o bacalhau 145
FIGURA 38 Trio Nordestino (formação trio pé de serra) em uma apresentação no ano de 1970 146
FIGURA 39 Diagrama do trio forró pé de serra 150
FIGURA 40 Padrão mais utilizado no triângulo; sequência em toques alternados (toque simples) 150
FIGURA 41 Ostinatos dos bumbos de samba e baião/forró 164
FIGURA 42 Rede rígida (imaginária) e rede flexível (real) 167
FIGURA 43 Representação do entendimento das colcheias de jazz na escrita 175
FIGURA 44 Grupo de sextinas com pausas nas semicolcheias dois e cinco 176
FIGURA 45 Representação do entendimento das colcheias de jazz 177
FIGURA 46 Levada base forró no zabumba (0:50 – 1:10) 185
FIGURA 47 Levada base da caixa (0:50 – 1:10) 186
FIGURA 48 Levada base do prato a dois (0:50 – 1:10) 186

FIGURA 49 Adaptação da levada para a bateria 186
FIGURA 50 Base do baião 189
FIGURA 51 Exemplo para a guitarra e o triângulo 189
FIGURA 52 Legenda para o zabumba 190
FIGURA 53 Figura base do baião 192
FIGURA 54 Figura base do côco 192

FIGURA 55 Levada do baião batido no zabumba e levada da banda Mastruz com Leite ... 193
FIGURA 56 Padrão base característico do forró tradicional no zabumba 194
FIGURA 57 Padrão base do forró tradicional com movimentos no bacalhau 194
FIGURA 58 Levada "padrão base do forró" em dois compassos – ciclos A e B – com variação da levada padrão no ciclo B 194
FIGURA 59 Levada "padrão base do forró" em dois compassos com o ciclo invertido 195
FIGURA 60 Inversão dos grupos de toques nos tempos um e dois gerando a transição do baião para o forró 195
FIGURA 61 Condução do forró: base "padrão do forró" com variações 195
FIGURA 62 Figura base do forró; "esqueleto" 197
FIGURA 63 Padrão base do forró tradicional no zabumba 211
FIGURA 64 Capa e contracapa do álbum "O forró de Dominguinhos" 213
FIGURA 65 Base padrão das levadas 213
FIGURA 66 Levada 1 213
FIGURA 67 Variação da levada 1 214
FIGURA 68 Capa do álbum "Domingo, menino Dominguinhos" 216
FIGURA 69 Levada 4 218
FIGURA 70 Levada 5 218
FIGURA 71 Levada 6 219
FIGURA 72 Padrão dos ciclos de chimbal desse disco e das levadas das bandas de forró eletrônico 219
FIGURA 73 Levada 7 220

FIGURA 74 Capa do álbum “Simplicidade” 220
FIGURA 75 Levada 8 222
FIGURA 76 Algumas variações no chimbal 222
FIGURA 77 Capa, contracapa e encarte do Cd “Chegando de Mansinho” 223
FIGURA 78 Frase de chimbal consolidada pelo baterista Wellington 224
FIGURA 79 Levada da introdução 225
FIGURA 80 Frase 226
FIGURA 81 Levada da “Parte A” 227
FIGURA 82 Frase de transição para a “Parte A2” 227
FIGURA 83 Frase sincopada – contramétrica 228
FIGURA 84 Fechamento da frase com bumbo e prato de chimbal na “cabeça” do “tempo um” 228
FIGURA 85 Levada padrão do bumbo 229
FIGURA 86 Frase do chimbal acompanhando a sanfona 229
FIGURA 87 Encarte do DVD “*Dominguinhos ao vivo”* 230
FIGURA 88 Padrão base da introdução: bumbo e caixa 232
FIGURA 89 Variação a partir do padrão base da introdução: bumbo e caixa 233
FIGURA 90 Levada padrão da “Parte A” 234
FIGURA 91 Variação a partir da levada padrão da “Parte A” 234
FIGURA 92 Levada padrão da “Parte A” em dois ciclos com ênfase na variação no segundo compasso 235
FIGURA 93 Levada padrão da base; “esqueleto” base com a caixa baseada na sonoridade do bacalhau 236
FIGURA 94 Levada 2 com chimbal aberto 238
FIGURA 95 Levada 2 com chimbal fechado 239
FIGURA 96 Variação da levada base padrão com a caixa baseada na sonoridade “fechado grave” do zabumba. Exemplo apenas com o bumbo e a caixa 240

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17

PARTE I
DIMENSÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS DA PESQUISA

CAPÍTULO 1
A definição do campo de pesquisa, as nuances do processo investigativo e a aproximação com o tema 28

1.1 A produção de conhecimento no universo da bateria na música popular 28
1.2 A bateria no universo do forró 31
1.3 Conclusão 32
1.4 Sobre o autor 34

CAPÍTULO 2
Aproximações epistemológicas e definições teóricas 52

2.1 Conceitos de *habitus*, campo e capital segundo Pierre Bourdieu 52
2.2 Gênero musical 58
2.3 Estilo musical 62
2.4 Performance musical e mundos da arte 64
2.5 Música nordestina 72

PARTE II
DIMENSÕES CONTEXTUAIS DA PESQUISA

CAPÍTULO 3
O universo da bateria 77

3.1 A constituição da bateria 79
3.1.1 O ano de 1865 80
3.1.2 Ragtime 1890: “mais suingue” 82

3.1.3 Trap Set 84
3.1.4 Os anos de 1900 – o pedal de bumbo: um marco para a consolidação do instrumento – primeiro movimento 85
3.1.5 Os pratos na bateria: usos e funções 91
3.1.6 A estante de chimbal (*hi-hat*) e as possibilidades de sonoridades através do baqueteamento – segundo movimento 92
3.1.7 As possibilidades de abordagens e interpretações na performance musical do forró 94
3.1.8 O surgimento do prato ride – terceiro movimento 96
3.1.9 As categorias de pratos 101
3.1.10 Possibilidades de produção de sonoridades nos pratos 104
3.2 Questões e aspectos relativos à práxis da bateria 109
3.2.1 Os rudimentos 110
3.2.2 A caixa e a bateria (com a caixa) 112
3.2.3 Exemplo de possibilidades do desenvolvimento dos rudimentos e de um entendimento e uso "baterístico" 113
3.3 As "cores do som" da bateria 114
3.4 O suingue brasileiro..... 117

CAPÍTULO 4
O universo do forró 124

4.1 Do baião ao forró: processo, nuances e agentes 124
4.2 A consolidação do forró 127
4.3 A importância dos grupos "tradicionais" da cultura nordestina para o forró 132
4.3.1 As bandas cabaçais e seus instrumentos de percussão 132
4.3.2 Os "trios de forró" e seus instrumentos de percussão 145
4.4 Dominguinhos 152

PARTE III
DIMENSÕES ANALÍTICAS E INTERPRETATIVAS

CAPÍTULO 5
Questões relativas à interpretação da bateria na performance musical do forró 162

5.1 Relacionando os fundamentos das estruturas musicais afro-brasileiras com as práticas do forró gonzaguiano na percussão e bateria 162
5.1.1 Pulsação elementar 163
5.1.2 Linha guia (*time line)* 164
5.1.3 Flutuação de motivos rítmicos 165
5.1.4 Rede flexível 166
5.2 Variáveis musicais da performance na bateria 167
5.2.1 Afinação: peles e tensões 168
5.2.2 Timbres – cores do som 169
5.2.3 Fraseologia 169
5.2.4 Função da bateria e disposição do kit 170
5.2.5 Pressão sonora 171
5.2.6 Fotografia sonora 172
5.3 Entendendo o *swing feel* 174
5.3.1 A lógica do swing feel nos grupos de semicolcheias 176
5.4 O xote e os dois sensos: a levada "dura" e a levada "suingada 177
5.5 Sonoridades da bateria como dados importantes para análises da interpretação de baterista em performance 181
5.6 O "espelhamento" das estruturas e sonoridades das seções de percussão para a bateria: possibilidades de criação de levadas 184
5.6.1 A percussão das bandas cabaçais 184
5.6.2 A percussão dos trios de forró 186
5.7 Zonas de frequência 189
5.8 As diferenças entre o baião, o coco, o baião batido e o forró no âmbito das subdivisões e sonoridades a partir do zabumba 190
5.9 O esqueleto estrutural e base do forró na bateria 196
5.10 Variações no zabumba 198
5.11 Dois universos/contextos/ambientes de atuação performática: estúdios de gravação e performances ao vivo 199
5.11.1 Estúdios de gravação 202

CAPÍTULO 6

Das dimensões gerais do forró às singularidades da interpretação da bateria na performance musical do gênero 205

6.1 Levadas de bateria na performance musical do forró de Dominguinhos 208
6.2 O álbum "O forró de Dominguinhos" 212
6.3 O álbum "Domingo, menino Dominguinhos" 215
6.3.1 Levada 4 217
6.3.2 Levada 5 218
6.3.3 Levada 6 218
6.3.4 Levada 7 219
6.4 O álbum "Simplicidade" 220
6.5 O álbum "Chegando de mansinho" 222
6.5.1 Levada 9 225
6.6 O DVD "Dominguinhos ao vivo" 230
6.7 Considerações após as análises dos fonogramas 235

CONSIDERAÇÕES FINAIS 242

PARCEIROS TEÓRICOS 248

REFERÊNCIAS BATERIA 258

APÊNDICES 259

INTRODUÇÃO

A diversidade que caracteriza a música brasileira, fazendo desse fenômeno uma expressão cultural demasiadamente ampla e complexa, é marcada, entre outros aspectos, por uma rede plural de instrumentos musicais que, cada uma a seu modo e diferentes características, contribuem para a definição identitária da música do país. É nessa conjuntura que este trabalho se insere, abordando o forró, gênero de grande representatividade no contexto nacional e, mais especificamente, a bateria, em suas relações e diálogos com as nuances dessa manifestação musical.

É bastante comum em debates quando tratamos de bateria e de forró, acontecerem discussões acaloradas onde não se demora para que tenhamos alguns times formados que possuem entendimentos diferentes e que logo partem para a defesa de "seus forrós". E isso é extremamente saudável, além de real, haja vista que, como proponho refletir nesse trabalho, existem e existirão vários e diversos forrós. E a bateria em si, deixa o debate ainda mais quente e em um certo estado de fluxo aberto. Credito tal percepção ao fato de a bateria ser um instrumento multifacetado por natureza, seja pelas possibilidades de montagem do kit, seja pelas inúmeras possibilidades de sonoridades (materiais sonoros) advindas das interpretações particulares, onde podemos entender cada baterista, em si, como sendo um universo particular complexo e criativo que se reinventa a todo instante. E tais processos criativos, que contemplam misturas, transformações e ressignificações, têm no gênero forró um campo fértil para seus desdobramentos.

É significativo esclarecer que, neste trabalho, a partir de agora, sempre que o termo **forró** aparecer em negrito, estamos nos referindo à festa; ao termo guarda-chuva que engloba vários subgêneros tais como xote, xaxado, baião, arrasta-pé e o *forró* que, quando vier escrito em itálico, estaremos tratando deste, enquanto um gênero (e/ou subgênero) que podemos identificá-lo por meio de bases e padrões rítmicos, por exemplo.

Sou nordestino, baterista profissional e zabumbeiro. Atuo de forma efetiva no contexto da música brasileira popular urbana e tenho nas músicas das manifestações culturais nordestinas a fonte principal de minhas pesquisas musicais, com ênfase na percussão dos grupos que compõem essas manifestações, e na bateria. Além disso, sou professor de bateria há mais de duas décadas, e essa conjuntura de fatores foi responsável por gerar a inquietação central que possibilitou essa pesquisa. Explico-me. Pelo fato de ser um músico baterista nordestino que admira e pesquisa sobre músicas desse lugar, em especial os gêneros sob o guarda chuva do **forró**, é praticamente uma praxe por onde ando ouvir questionamentos do tipo: *como é que se*

toca forró na bateria? Você viu que fulano se diz baterista de forró, mas toca outra coisa? O que é que o senhor acha dessas bandas que se dizem de forró? Vixe! Já vi que toca forró pra caramba!, dentre tantas outras. E um fato que sempre me chamou à reflexão é que, a partir de questionamentos dessa natureza, resta subentendido que o forró é uma coisa única, e aquilo que não soar como o que eu (quem pergunta), entendo e delimito como forró, é outra coisa.

São análises que desconsideram muitas outras questões que inclusive vão de contra a uma lógica "natural" do movimento das sociedades. Busca-se, pelo menos na dimensão retórica, um certo purismo que não se coaduna, na prática, inclusive por muitos dos que fazem tais questionamentos.

Este trabalho parte do pressuposto de que não existe o forró, tampouco sua interpretação na bateria, e sua performance musical, no singular. Além de serem diversos e diferentes os vários tipos e vertentes de *forró*, bem como seus contextos, assim são seus *performers* e suas maneiras de abordarem e gerarem interpretações na bateria, no âmbito de uma performance musical de **forró**. No entanto, é necessário que haja uma base, um "esqueleto" estrutural padrão, que dará sustentação aos mais variados "corpos" sonoro-musicais do *forró,* quando tratamos de forma mais focal no universo da bateria. Isso vai depender prioritariamente do agente performático, do sujeito que toca a bateria e que traz essa condição enquanto carga vivenciada e experiência de mundo incorporada nele, e que vai dar um corpo particular àquele esqueleto estrutural. Ou seja, a base é uma só, mas as interpretações serão múltiplas a depender de cada corpo que estará atuando e colocando "cores sonoras" nesse instrumento em performance. É a partir da experiência de vida, no instrumento e na música, que cada baterista dará uma assinatura sonora àquele *forró* particular.

Por conta dessas questões, decidi pesquisar e refletir acerca desse universo complexo da práxis da bateria, buscando compreender aspectos que caracterizam e fundamentam as diferentes formas de se tocar e produzir interpretações na bateria na performance musical do *forró*. O foco central reside no sujeito social e toda sua história construída através de suas experiências no mundo. Creio que seja simplista focalizar a análise em questões puramente técnico-estruturais do instrumento (subdivisão rítmica, mixagem das peças, exercícios de coordenação, etc.), sem levar em conta os agentes sociais em questão e todas as suas singularidades, complexidades e especificidades, no que tange seus processos formativos nos mais variados campos, enquanto indivíduos sociais no mundo, bem como suas interações em sociedade.

Tomando como base a discussão até aqui apresentada, foi determinado como definidor da investigação o seguinte problema de pesquisa*: Quais aspectos e questões fundamentais caracterizam a interpretação da bateria na performance musical do forró?*

***

Apresento nesta tese um trabalho analítico-reflexivo, que busca aumentar e aprofundar a compreensão da abordagem e interpretação da bateria na performance musical do *forró,* com foco no que Climério Oliveira Santos (2013) chamou de ***forró gonzaguiano***. Ou seja, a vertente de forró cuja codificação é atribuída a Luiz Gonzaga, e que gerou seus desdobramentos em outros forrós a partir dessa matriz.

Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo geral identificar, analisar e refletir acerca de aspectos e questões fundamentais que caracterizam a interpretação da bateria na performance musical do forró. A fim de alcançar tal objetivo, a jornada realizada durante a pesquisa estruturou-se norteada pelos seguintes objetivos específicos: 1) verificar de que forma se relacionam os principais conceitos, valores, normas e comportamentos ligados à performance e prática instrumental no universo do forró; 2) identificar e compreender quais foram os principais aspectos, circunstâncias e questões fundamentais, bem como suas contribuições dentro do processo de desenvolvimento e constituição de uma abordagem e interpretação da bateria na performance musical do forró; 3) identificar e compreender os principais elementos estéticos-estruturais da performance musical dos grupos em questão que tocam essa música; 4) compreender as relações entre os principais elementos conjunturais da interpretação da bateria na performance do forró (relações entre música e dança, relação entre músicos, mercado de trabalho, relações de poder, etc.); 5) identificar e compreender as principais relações entre os elementos conceituais, comportamentais, estéticos-estruturais e conjunturais, na prática do forró: matrizes rítmicas, relações instrumentais, timbres, sonoridades, diálogos e sociabilidades, etc.

Nas análises desta tese, considero que o sujeito/agente, no caso específico deste estudo, o baterista, se insere em um processo de performance a partir dos seus referenciais sociais, culturais e, consequentemente artísticos, constituídos a partir de sua trajetória e experiências como sujeito e como músico. Assim, as diferenças de classes sociais, de possibilidades de acesso às dimensões formativas e culturais, entre tantas outras características sociais, fazem total diferença na abordagem performática, bem como no entendimento de mundo desses indivíduos distintos.

Logo, é muito provável que, a depender da posição que ocupem dentro de sua classe e dos vários campos específicos por onde transitam – posições estas conquistadas por meio do

acúmulo de capitais que vão lhe gerar posições e condições de poder distintas – o fluxo de uma determinada música, bem como suas práticas e performances, sejam entendidas por óticas distintas. Como consequência, podem seguir por caminhos diferentes aos de outros agentes que tenham sido forjados em um outro extrato social e que, como resultado, podem (e provavelmente devem) possuir um outro entendimento e visão de mundo, bem como de suas práticas.

Com isso, procurei refletir acerca de questões que dialogam com discursos sobre "identidade", mistura (hibridação) e do dinamismo na práxis da bateria e do forró, tentando lançar luz sobre os diferentes universos e seus indivíduos/agentes, bem como dos contextos de atuação performática, procurando criticar, sempre que necessário, discursos cristalizadores que permanecem, sobretudo, dentro do universo da bateria. O entendimento, reflexão e, até certo ponto, delimitação dos universos de atuações performáticas das práxis do instrumento na performance musical do *forró*, creio eu, contribuirão para a percepção e entendimento de que as músicas, assim como o todo de suas performances, são muito mais plurais, complexas e diversas do que podemos presumir. Desta forma, cada um desses agentes particulares (músicos) e universos e contextos de atuação performática, possuem suas normas e seus objetivos particulares convencionados, não buscando, sobretudo à luz de uma percepção e abordagem êmica, disputas entre si em prol de "verdades absolutas". É o fruir de cada agente em dado contexto/universo musical (com seus entendimentos e lógicas), que serve como norte para suas práxis musicais e performances.

Diferentemente do baião, e posteriormente do forró, que nasce estratégica, discursiva e simbolicamente atrelado à região Nordeste, utilizando-se, além de vários outros aspectos, de uma instrumentação característica dos grupos das músicas praticadas ali, a bateria nasce dentro dessa música, sobretudo na dimensão do simbólico, pois uma das linguagens mais utilizadas nesta segunda por meio da primeira, surge, mas sobretudo se consolida, no universo da *mass media*. Em particular, ela é forjada e acabada nos estúdios de gravação por uma cadeia de agentes colaboradores distintos (produtores, arranjadores, músicos), e consolidada por meio do rádio[1], comandada por agentes diversos (empresários) que, em muitos casos, podem não ter sido viventes daquele lugar e cultura específicas, mas que seguiram uma lógica já estabelecida no (e para o) mercado da música.

Portanto, apesar de trazer o nome e vir acompanhando diversos artistas da música nordestina em questão, essa vertente de *forró* (*gonzaguiano*), foi forjada e comandada no, e

[1] Algumas possuíam seus próprios estúdios.

pelo, universo da música *pop*. O que talvez gere desconforto e dê "pano pra manga" quando se pretende defender bandeiras ideológicas, discursos de identidade/originalidade e/ou discursos dualistas do tipo autêntico *versus* moderno, "pé-de-serra" *versus* eletrônico, e coisas dessa "natureza" de discursos que resumem questões e assuntos entre dois polos antagônicos. Discursos que são comuns quando se trata dessa música, não levando em consideração que essa visão é um tanto quanto simplista, pois, de acordo com Santos (2014), deixa de lado tantas outras expressões de forró que não se enquadram nesse discurso bípolo.

Compreendo que a bateria (e o baterista) está em constante movimento num fluxo que é natural da vivência no mundo. Os dados e/ou hipóteses apresentadas neste trabalho estarão embasadas, além dos diálogos com os diversos autores (vivos ou não mais), por meio de seus textos, na experiência prática deste autor. Outrossim, é possível crer que as interpretações da bateria na performance musical do *forró,* sejam diversas e estejam em constante movimento pelo fato de que, essas dinâmicas nas transformações e ressignificações dentro do universo da bateria e sua práxis, façam parte de sua essência.

***

A partir dos objetivos, o trabalho teve como alicerce uma ampla metodologia de pesquisa que abrangeu uma pesquisa bibliográfica alargada, com maior ênfase em trabalhos e bases teóricas nos campos da etnomusicologia, musicologia e sociologia. No entanto, outros trabalhos baseados em outros campos também contribuíram de forma significativa. Um fato importante que gostaria de ressaltar é que, ciente da importância de todos os autores que contribuíram com esse trabalho por meio de seus entendimentos e conceitos, procurei ao máximo, sempre que possível, articular diálogos entre o pensamento e entendimento destes autores e a minha experiência empírica/prática, construída ao longo de minha jornada nesse mundo, mas, sobretudo, no universo que contempla esta pesquisa – Nordeste, forró e bateria. Gostaria de enfatizar, portanto, que não defendo um olhar disciplinar fechado neste trabalho.

Como procedimentos metodológicos, utilizei os recursos da audição, transcrição, estudo analítico de fonogramas e vídeos, e da análise musical. O material estudado foi escolhido observando o critério de serem documentos sonoros (fonogramas), fixados em mídias (discos, CDs, plataformas de *streamings*) que foram gravados tanto em estúdios de gravação, quanto em performance musical ao vivo. Os documentos gravados em estúdio, abarcaram quantitativamente, o maior número (discos e faixas), e o documento audiovisual (DVD) se restringiu a apenas um, que foi muito importante e fundamental para as discussões e reflexões propostas nesta tese.

Ainda, a diferença no ambiente/contexto de gravação das performances (estúdio de gravação e performance ao vivo), que compreendeu momentos distintos no tempo, bem como a atuação de diferentes músicos em diferentes situações de performance foi, de fato, fundamental para o trabalho. O gênero focado foi o *forró* na obra do renomado músico/artista Dominguinhos.

Portanto, partindo das premissas baseadas na experiência deste autor no campo, no princípio da refutabilidade, base que fundamenta e dá legitimidade a ciência, e na relação reflexiva entre teoria e prática no processo metodológico, considero que os esclarecimentos acerca dos processos desenvolvidos nesse trabalho tenham importância significativa para a compreensão da construção das abordagens e entendimentos propostos neste estudo. Outrossim, tenho ciência de que a definição do universo de estudo e as estratégias de análise e interpretação de dados, representam apenas parte de um processo de interação promovido entre pesquisador e o campo de estudos.

O universo da pesquisa, portanto, contemplou fonogramas fixados em quatro álbuns, quais sejam, "O forró de Dominguinhos", "Domingo, menino Dominguinhos", "Simplicidade" e "Chegando de mansinho", e um DVD intitulado "Dominguinhos ao vivo", ambos pertencentes a obra gravada do sanfoneiro Dominguinhos, e que trazem a bateria em suas instrumentações.

Fechado o universo, foi feita uma seleção e rodadas de novas escutas analíticas para que alcançássemos os objetivos aqui propostos. Para tanto, elegemos critérios e parâmetros que nos ajudaram a delimitar o escopo de material documental a ser estudado, com vistas a que escolhêssemos as músicas dentre tantas, nos vários fonogramas. Foram eles:

1. Ser um *forró;*
2. Estar fixado em alguma mídia;
3. Possuir a bateria na instrumentação do fonograma;
4. Ter a condição mínima de percepção auditiva da bateria e demais instrumentos por meio de uma escuta convencional em fones de ouvido e/ou caixas de som, sem a necessidade de programas mais sofisticados e específicos.

Estipulados os critérios, o que se buscou com as escutas foi catalogar e analisar os padrões que caracterizam as diferentes interpretações da bateria na performance musical do *forró,* que compõem um conjunto de levadas clássicas deste instrumento nessa vertente – *forró gonzaguiano*. Foram encontradas bases padrões que embasam as diferentes levadas. Estipulou-se um limite mínimo de flexibilidade no padrão central de cada levada, entendendo que até esse limite, esta se mantinha a mesma, onde compreendemos que pequenas variações e nuances que

aconteceram dentro dessa base nuclear mais dura, não alteraram o cerne da levada padrão, portanto, sendo entendidas como variações.

Quando esses limites foram ultrapassados, julgamos que constituíram, portanto, uma nova levada. Muitas nuances acontecem na condução no prato de chimbal. Contudo, estas variações não foram entendidas como suficientes para que gerassem um novo padrão de levada.

A partir do processo de escuta, análise e catalogação dos fonogramas, os que foram selecionados para serem analisados e apresentados nesta tese, representam esse universo como um todo. Apesar de não trazer a totalidade das gravações no sentido quantitativo, o extrato que compreendeu o conjunto de fonogramas e faixas selecionadas, sintetiza e representa, de maneira significativa, o que é, fundamentalmente, a interpretação da bateria na performance musical do *forró gonzaguiano* a partir da obra de Dominguinhos.

Na procura por compreender os aspectos e questões fundamentais que caracterizam as interpretações da bateria na performance musical do *forró*, a investigação buscou se desenvolver com base em pesquisa bibliográfica e documental, não deixando de considerar a experiência deste autor dentro do universo cerne da pesquisa. Dessa forma, esses pilares se integraram na construção das dimensões teórico-metodológicas do trabalho. A pesquisa bibliográfica foi conduzida em campos diversificados, onde se levou em consideração as necessidades que emergiram durante o processo de pesquisa, bem como dos objetivos aqui propostos.

Por essa razão, além de outras áreas afins, alguns campos foram mais evidenciados – etnomusicologia, musicologia, antropologia e sociologia. Tal discussão transversal se deu pela necessidade de se constituir um referencial teórico que fosse capaz de embasar de forma consistente os procedimentos metodológicos e reflexivos relativos ao trabalho, contextualizando-o, de forma geral, no universo científico.

A pesquisa documental se concentrou na coleta de registros textuais em revistas e outros documentos que tratam da bateria, que deram suporte ao estudo, além de uma pesquisa documental audiovisual de imagens em movimento e imagens paradas, constantes em acervos particulares ligados aos temas específicos referidos no trabalho. Tais documentos tiveram finalidades ilustrativas e analíticas, e foram apresentados conforme a necessidade de subsidiar e embasar reflexões ao longo do texto – também foram produzidos documentos fotográficos com essa finalidade. Saliento que os registros fotográficos passaram por processos de edição, seleção e categorização, de acordo com as características funcionais analíticas, interpretativas e ilustrativas com vistas a contribuir para a compreensão de aspectos como técnicas instrumentais, aspectos organológicos, situações específicas de performance, dentre outros.

As fontes documentais – materiais textuais, de vídeos e de áudio – foram categorizadas de acordo com sua finalidade no trabalho, seja para ilustrar, comparar e/ou analisar informações históricas relativas à bateria e aos instrumentos de percussão das bandas cabaçais e do trio de forró bem como suas performances. Como ferramentas analíticas, utilizei 1) a análise comparativa para o material sonoro-documental, buscando comparar as interpretações por meio das gravações em períodos distintos no tempo, com vistas a compreender aspectos que caracterizaram e legitimaram a interpretação da bateria na performance musical do *forró* e suas possibilidades de abordagens e resultados performáticos distintos; 2) a análise de imagens em movimento para os documentos em vídeo, buscando compreender os principais aspectos ligados aos gestos e movimentos em performance; e 3) a análise das fotografias. As transcrições foram realizadas por meio da notação musical ocidental. Essa etapa teve como finalidade enfatizar elementos específicos da estrutura musical como ritmos e as construções dos padrões de levadas, a partir das abordagens nos/dos instrumentos, dentre outros.

A partir dessas concepções e com vistas a alcançar o objetivo geral desta tese, a pesquisa realizada foi de natureza qualitativa, contemplando, principalmente, estudos bibliográficos e pesquisa documental. Além disso, contempla de forma mais específica uma pesquisa fonográfica, considerando a relevância dos documentos sonoros para o estudo realizado. Esses instrumentos de coleta de dados foram analisados a partir de um conjunto de procedimentos de análise contextualizados com a natureza das fontes e informações obtidas, bem como com os objetivos da pesquisa como um todo.

***

A tese foi dividida em três partes que compreendem seis capítulos. A primeira parte, disposta nos capítulos 1 e 2, discute sobre as dimensões teóricas e metodológicas da pesquisa. O primeiro capítulo trata da produção de conhecimento no universo da bateria; do forró na cena da música brasileira, bem como da bateria no universo do forró. Também neste capítulo foi realizada uma autobiografia referente à inserção e jornada deste autor no universo da música. O segundo capítulo traz discussões referentes aos conceitos centrais que embasam teoricamente a pesquisa. Foram discutidos os conceitos de *habitus*, campo e capital segundo Pierre Bourdieu, e os conceitos de gênero e estilo musical, performance e mundos da arte, bem como uma breve discussão acerca da música nordestina.

A segunda parte, composta pelos capítulos 3 e 4, trata das dimensões contextuais da pesquisa com ênfase na bateria e no gênero musical. O terceiro capítulo, discute no tocante ao processo de constituição da bateria e traz um levantamento de momentos, aspectos e personagens que foram fundamentais, segundo o ponto de vista deste autor, no processo de

constituição e consolidação do instrumento. Neste capítulo é abordada desde questões de natureza estrutural do instrumento (surgimento de equipamentos), até questões funcionais da práxis da bateria no universo da música. Também foi tratado, de forma mais específica, além de questões concernentes à práxis do instrumento, abordagens que propõem ampliar as discussões sobre questões que são, até certo ponto, cristalizadas no universo da bateria. Nesse sentido, discutimos a respeito de novos olhares para os estudos e criações no instrumento. Desta feita, foi proposto, como exemplo, um olhar e abordagem baterística do uso dos rudimentos a partir de possibilidades de desenvolvimento destes para interpretações na bateria. Foi usado como exemplo prático o rudimento *flam tap*.

No quarto capítulo, tratamos das questões relativas ao gênero *forró*, incluindo a relevância de Luiz Gonzaga, bem como discussões referentes aos grupos característicos da cultura nordestina com importância direta tanto para o *forró,* quanto para a empreitada do surgimento das várias maneiras de se tocar e interpretar o gênero na bateria. Nesse momento focamos em discutir sobre o surgimento do *forró* a partir do baião; dos diversos entendimentos que orbitam o termo (guarda-chuva de gêneros, festa,); das bandas cabaçais e dos "trios de forró pé de serra" – duas das principais e fundamentais formações de grupo musical características do Nordeste – que serviram para embasar a constituição das interpretações da bateria na performance musical do *forró*, bem como de seus instrumentos.

Finalmente, a terceira parte, formada pelos capítulos 5 e 6, apresenta as informações e dados coletados ao longo do processo – conceitos mais técnicos que servirão para dar suporte às análises – bem como as análises relacionadas ao universo da pesquisa. No capítulo 5, tratamos dos fundamentos das estruturas musicais afro-brasileiras, bem como das variáveis musicais referentes à práxis da bateria. Também discutimos no que diz respeito ao *swing feel* e utilizamos o xote como exemplo para esse conceito. Outra questão abordada versou sobre a importância das sonoridades advindas dos pratos por meio do baqueteamento, que não eram comuns nessa "fotografia sonora", mas que, a partir dessas novas sonoridades, do ponto de vista da criatividade, ampliaram-se, de forma considerável, as possibilidades de coloridos sonoros nas interpretações da bateria na performance musical do forró.

Ainda no quinto capítulo, encontram-se as discussões acerca do contexto de performance focalizando as possibilidades de atuação centrando-se nas diferenças entre atuar em um estúdio de gravação e atuar em uma performance ao vivo. Nesse momento, refleti sobre o quanto esses contextos diversos interferem nas abordagens e interpretações da performance, bem como nos resultados destas enquanto produtos sonoros acabados. Também foi discutido

quanto a importância do zabumba como possível fonte de inspiração e sua contribuição para a consolidação e embasamento das interpretações da bateria na performance musical do forró.

No sexto e último capítulo, foram realizadas as análises. Elas se concentraram em quatro fonogramas que compõem parte da obra gravada de Dominguinhos, compreendidas em um espectro temporal de mais de três décadas. Após as análises, que contemplaram faixas gravadas em momentos distintos, em ambientes distintos (estúdio e performance ao vivo) e por músicos distintos, foi possível percebermos nuances e variações acerca das abordagens e interpretações da bateria, e verificarmos quais os aspectos se configuram como fundamentais e essenciais à legitimação das levadas do forró, enquanto gênero, a partir das abordagens e interpretações da bateria na performance musical do *forró gonzaguiano,* baseado na obra de Dominguinhos. Foi possível perceber o quanto que este gênero pode ser diverso e plural, tanto em coloridos sonoros, quanto em significados e performances, sem deixar de ser *forró*, contribuindo para uma quebra em certos discursos tradicionalistas e "puristas" e mostrando que o *forró* é, na verdade, *forrós*. A tese se encerra com as considerações finais.

PARTE I

Capítulo 1

A definição do campo de pesquisa, as nuances do processo investigativo e a aproximação com o tema

1.1 A produção de conhecimento no universo da bateria na música popular

Nos últimos anos, sobretudo nas últimas duas décadas, percebemos notadamente um avanço nos trabalhos que trazem em seu cerne estudos relacionados à bateria em diferentes frentes e em vários campos de estudo na música. Apesar disto, fica evidente a necessidade de alargamento no escopo dos eixos de pesquisa, haja vista a primazia nos estudos versados em estilos, interpretações e singularidades de baterista. Vejamos alguns dos trabalhos que consolidam os estudos da bateria na academia.

Os trabalhos de Leandro Barsalini (2009; 2014) tratam da bateria inserida na performance do samba. O primeiro, sua dissertação de mestrado, intitulada "*As sínteses de Edson Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria",* investigou o desenvolvimento de padrões de execução da bateria e suas transformações desde a inserção do instrumento no cenário do samba urbano carioca, até meados dos anos de 1960, embasando-se em análises das performances de dois importantes representantes das duas primeiras gerações de bateristas brasileiros: Luciano Perrone e Edson Machado. No segundo, sua tese de doutorado, intitulada "*Modos de execução da bateria no samba"*, teve como finalidade investigar modos de execução da bateria no samba, tendo como universo da pesquisa, registros fonográficos realizados por diversos bateristas desde os anos de 1930 e, tendo como alicerce para análises, quatro matrizes estilísticas: o samba batucado, o samba escovado, o samba conduzido e o samba fraseado.

O trabalho de Guilherme Dias Marques[2] (2013) intitulado "*Airto Moreira: do samba jazz à música dos anos 70 (1964 – 1795)",* investiga a atuação do músico tendo como foco a sua performance. O autor discute cinco procedimentos musicais adotados pelo músico, que se apresentam de forma recorrente, que são tomados como aspectos distintivos em sua prática e, portanto, vistos como traços característicos de seu estilo. O autor considera Moreira como o principal ponto de contato entre duas importantes gerações de bateristas brasileiros. Em sua

[2] Um fato curioso é que na dissertação de mestrado de Guilherme Marques Dias (DIAS, 2013), consta na ficha bibliográfica como indicativo para citação "Dias, Guilherme Marques, 1978-". No entanto, em sua tese de doutorado está escrito "Marques, Guilherme, 1978-". Apesar desta divergência, trata-se do mesmo autor.

tese de doutorado, intitulada "*Estilo e identidade musical: um estudo a partir da performance sui generis do baterista Nenê"*, este mesmo autor concentrou suas análises na performance do baterista Nenê, onde refletiu sob a perspectiva do conceito de estilo e identidade musical.

Seguindo nessa esteira, o trabalho de Gilberto Alves Favery (2018) intitulado "*O idiomatismo musical de Dom Um Romão: um dos alicerces da linguagem do samba jazz na bateria"* investigou os traços idiomáticos da performance do músico, observado no período da música brasileira referente ao estilo denominado samba jazz (1960).

Com um foco muito próximo ao trabalho de Favery (voltado à análise estilística de um músico), Raphael Marcondes da Silva Gonçalves (2013), em seu trabalho Intitulado "*As influências de Bill Stewart na bateria"*, investigou a performance musical deste baterista estadunidense, que, segundo o autor, é detentor de uma maneira de tocar bastante singular, caracterizando-se como um baterista especificamente de jazz.

O trabalho de Arthur Teles Leppaus (2018, mestrado), intitulado "*A performance do samba batucado: sua adaptação para bateria*", teve como objetivo discutir teoricamente o processo de adaptação dos padrões rítmicos, tímbricos e os modos de articulações dos instrumentos típicos de percussão do samba para bateria e apresentar exemplos práticos dessas adaptações, destacando as possibilidades de performance na bateria, geradas por meio das combinações de levadas dos instrumentos de percussão.

Existem trabalhos interessantes que tratam de temas que se distanciam um pouco do universo das análises estilísticas de bateristas. Nessa frente, citamos o trabalho de Thiago de Souza Ferreira (2017), "*Exploração tímbrica na bateria em improvisações livres e composições semiabertas"*, onde o autor estudou a utilização da bateria em obras solo, sem o acompanhamento de outros instrumentos, em improvisações livres e/ou composições semiabertas. Para isso, investigou-se meios de expandir as sonoridades da bateria e utilizar esse material para guiar a performance nas seções de improvisação. Desta feita, chegou-se a cinco possibilidades de exploração tímbrica: técnicas estendidas, utilização de instrumento preparado, acréscimo de instrumentos ao setup de bateria, interação com dispositivos eletrônicos em tempo real e instrumentos expandidos por meios eletrônicos.

O trabalho de Karla Eva Fützenreuter (2016, tese), intitulado "*Composição e Execução Musical na Bateria*: *uma abordagem integrada*", está relacionado à composição e à notação musical, e, segundo a própria autora, o estudo "situa-se na área da performance musical da bateria e busca fornecer uma introspecção sobre o papel da composição enquanto processo generativo inerente a esta performance" (Fützenreuter, 2016, p.25). E o trabalho de Mário Negrão Borgonovi (2014, dissertação) intitulado "*O prato ride no samba",* refletiu acerca dos

impactos causados pela inserção do prato ride no *kit* da bateria brasileira e sua utilização nas *performances* de bateristas das décadas de 1950 e 1960.

Em sua dissertação de mestrado intitulada "*A polirritmia aplicada na bateria: práticas e estudos para a performance*", Bruno de Aguiar Ferreira Alves (2019), investigou de que forma a polirritmia vem sendo abordada nos âmbitos teóricos e na prática instrumental, e, após análises e reflexões propôs estudos práticos para a bateria a partir dessa temática.

A dissertação de João Casimiro Kahil Cohon (2021) intitulada *"A bateria aberta e suas performances: misturando bateria e percussão",* teve como foco identificar e sistematizar modos de execução do instrumento bateria sendo tocada simultaneamente com outros instrumentos de percussão por um único músico, prática denominada como bateria aberta. A análise partiu de exemplos retirados de registros fonográficos, audiovisuais e impressos de diversos artistas brasileiros, desde a década de 1950.

Voltado para a temática de gêneros nordestinos encontramos o trabalho de Carlos Eduardo Sueitt (2019) intitulado *"A bateria de Cleber Almeida: adaptação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira"*. Nessa dissertação, Sueitt investiga alguns recursos técnicos e interpretativos que estão presentes nas execuções do baterista Cleber Almeida no álbum *Desinventado* (2003), do Trio Curupira, focando nos processos empreendidos na adaptação de ritmos nordestinos como maracatu de baque virado, caboclinho, baião, xote e bumba-meu-boi. Dentro dessa mesma temática acerca do gênero e focando a interpretação de um baterista, mas com um viés voltado ao ensino-aprendizagem, encontramos o trabalho de Magno Alteri Chaves Souza (2021), intitulado "*A bateria no baião e no frevo: propostas de estudo a partir da performance do baterista Luizinho Duarte com o grupo marimbanda em quatro obras do álbum tente descobrir"*, que teve como objetivo propor estudos para os ritmos baião e frevo, aplicados ao instrumento bateria, a partir da performance do músico Luizinho Duarte.

Os trabalhos de Christiano Lima Galvão, intitulados "*A bateria no baião e a música instrumental brasileira: reflexões sobre processos de aprendizagem"*, dissertação de mestrado defendida no ano de 2015, e "*A bateria na música instrumental de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti: estudos sobre a performance do baião, do maracatu e do frevo"*, tese de doutorado defendida no ano de 2022, trazem o baião como foco, mas concentram-se em linhas distintas. Uma foca nos processos de ensino-aprendizagem e a outra, nos processos criativos e interpretação musical por meio da bateria.

A dissertação apresenta uma reflexão sobre processos de aprendizagem e propõe exercícios para o ensino-aprendizagem da bateria inseridos na linguagem musical do baião e

voltados para o desenvolvimento técnico do instrumento. Sua tese, tem como objetivo central, investigar de forma analítica a interpretação do maracatu, do baião e do frevo na bateria em performances advindas de gravações nos trabalhos de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti entre os anos de 1965 e 2003. Além disso, a pesquisa também foca nos padrões rítmicos referenciais dos gêneros selecionados, nas adaptações presentes em materiais didáticos e nos exemplos de performances mais padronizadas de bateristas que gravaram com orquestras populares e artistas ligados aos ritmos nordestinos entre os anos de 1950 e 1980.

1.2 A bateria no universo do forró

Quando do momento do levantamento do estado da arte acerca da bateria especificamente no universo do forró, fiz buscas no banco de teses e dissertações da CAPES, bem como em revistas como a Vortex, ABEM, Orfeu, PER MUSI, Hodie. Nesse momento, os resultados das buscas apresentaram um dado bastante curioso, e até certo ponto "assustador", que, apesar disso, apresentou-se fundamental para justificar e legitimar, mostrando, a partir deste dado, a importância e relevância deste trabalho que apresento para o universo da música e, em especial, o universo da bateria. Quando utilizei as palavras-chave "***forró*** *na bateria, e bateria no* ***forró***", em nenhuma dessas plataformas apareceu resultado. Diante deste fato, parti para uma segunda tentativa, agora utilizando a palavra-chave "*baião na bateria*". Nesse momento, apareceu um artigo[3] na revista PER MUSI e quatro trabalhos no banco de teses e dissertações da CAPES, sendo três deles com foco na bateria[4]. Esses trabalhos foram analisados anteriormente e não foi encontrada nenhuma outra produção dentro dos critérios de buscas estabelecidos para essa revisão de literatura.

É importante salientar que, diferentemente de quando fizemos as buscas com as palavras-chave "forró na bateria, e bateria no forró", da qual não obtivemos resultados nas mesmas bases há pouco mencionadas, quando colocamos apenas o termo forró, apareceram inúmeros trabalhos, sobretudo com ênfase no forró das bandas cearenses do início dos anos 1990, em várias frentes de estudos, com primazia para discussões sociológicas a exemplo dos trabalhos de Trotta (2008; 2009a;2009b).

Diante dessa lacuna, destaco dois trabalhos de Climério de Oliveira Santos (2013; 2014) que, considero, serem bastante importantes e, por conseguinte, serviram para embasar muitas

[3] https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/45902
[4] https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/

das discussões levantadas nesta minha pesquisa. A tônica das pesquisas de Santos reside em "combater" o olhar e discursos que visam normalizar e dividir o forró em apenas dois polos, quais sejam, "forró pé de serra *versus* forró eletrônico", deixando de fora, sobretudo das discussões acadêmicas (SANTOS, 2019) uma gama de grupos, artistas e expressões, que não são reconhecidas, tampouco se reconhecem dentro dessas duas vertentes de forró, além de desconsiderar a multiplicidade de práxis deste/neste gênero, bem como a diversidade do forró enquanto um "fluxo musical[5]". Apesar de não ser um trabalho de bateria, contribui sobremaneira para a construção reflexiva de meu trabalho, pois traz em suas análises, tanto em sua tese de doutorado, quanto no seu livro *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga,* da coleção *Batuquebook*, informações das quais corroboro e julgo de fundamental relevância às discussões e reflexões que serão propostas neste trabalho.

***

Quando pensamos em **forró**, é importante entendermos que se trata de um termo complexo e plural que nasce, *a priori,* de um projeto particular de um agente – Luiz Gonzaga –, a partir do termo/música baião, que necessitou percorrer um espectro de tempo até que se construíssem, convencionassem e se codificassem aspectos e características musicais que embasaram e consolidaram o *forró* enquanto gênero da música brasileira. Após tal consolidação, muitas vertentes surgiram a partir desta primeira, que foi pensada e desenvolvida por Gonzaga e seu entorno, que muitos chamam de forró "tradicional", o qual Santos (2013) chamou de ***forró gonzaguiano***, e que assim será tratada neste trabalho, fornecendo elementos e dados que embasarão as discussões e reflexões levantadas nesse estudo. No capítulo 4, discutiremos de forma mais detalhada a respeito desse processo, que partiu desde o surgimento do baião, como o início da construção de uma nova música/gênero, bem como do trânsito deste até a chegada no *forró* e suas várias vertentes e possibilidades de músicas e performances.

1.3 Conclusão

Após esse panorama, a partir das análises, verificou-se que a grande maioria dos trabalhos com foco na bateria versam sobre três eixos principais, quais sejam, 1) a interpretação musical e estilos de bateristas, 2) processos criativos e interpretativos, e 3) processos de ensino-aprendizagem – com primazia nesse primeiro eixo. Outro dado importante diz respeito aos

[5] Meta conceito desenvolvido por Climério de Oliveira Santos. Aos que se interessarem em aprofundar o entendimento acerca do conceito, sugiro a leitura de sua tese de doutorado.

gêneros estudados. Há uma predominância nos gêneros samba e *samba-jazz* e, quando se trata dos gêneros nordestinos, a prevalência centra-se nos gêneros baião, frevo e maracatu, com maior incidência nesse primeiro.

No entanto, após analisarmos algumas teses e dissertações que tratam do baião, trabalhos estes prioritariamente, mas não apenas centrados na bateria, o que encontramos, a partir dos resultados das análises que estas pesquisas trazem, quando referindo-se a aspectos e questões relacionados à rítmica[6], é a primazia na subdivisão do tempo, onde se "despreza" um aspecto que para mim é fundamental e essencial, o jogo das sonoridades do zabumba, sobretudo as graves.

Percebemos que pouca atenção (ou quase nenhuma) é dada às diferentes nuances e sonoridades advindas desse instrumento. Os materiais sonoros gerados a partir da práxis no zabumba são elementos fundamentais e essenciais para a legitimação e diferenciação entre os gêneros (e/o subgêneros) sob o "guarda-chuva" do **forró,** do ponto de vista dos padrões rítmico-melódicos. Nas palavras de Dominguinhos[7], quando explicava acerca dos ritmos sob o **forró**, este alertou todos de que: "podem olhar; no zabumba é que tá o negócio (01:49) [...] a diferença tá no zabumba (03:32)". Ou seja, pelo menos quando o foco das análises musicais se versarem sobre o ***forró gonzaguiano***, vejo tal "desprezo" a esse aspecto/variável como um equívoco que, creio, urge ser melhor discutido, compreendido e refletido.

Podemos citar, como exemplo, a fim de ilustrarmos o que venho dizendo, uma passagem que consta na dissertação de mestrado de Breno Cézar de Albuquerque Cunha (2021, p. 83). O autor, quando explica acerca dos critérios que utilizou para escolher duas músicas de cada gênero a partir do universo fonográfico total tido como recorte – "treze discos e 160 faixas" (Cunha, 2021, p.15) – quando dos dois baiões, embora sinta que um deles (baião mimoso) se trata de um forró, faz um esforço retórico para justificar o porquê da classificação desta faixa em questão como um baião. Diz Cunha:

> A sessão rítmica dessa faixa, apresenta algo interessante, pois o andamento acelerado de aproximadamente 114 batimentos, e a **batida liderada pela zabumba** podem levar a crer que o referido **baião**, na verdade pode ser interpretado como um **forró**, nos moldes de Santos (2013, p. 99). (Cunha, 2021, p. 85, grifos meus).

[6] Bem como construções e adaptações e transposições dos materiais sonoros advindos das seções de percussão para a bateria – para os trabalhos específicos de bateria.

[7] Em https://www.youtube.com/watch?v=-LcDZv7Sasw Acesso em 20/05/2024. Entrevista exibida em 12/12/2008 no programa Bom dia Brasil da Rede Globo.

Muito provavelmente, se ele tivesse considerado o que venho defendendo no parágrafo anterior, não teria dúvidas de classificá-la enquanto um *forró* – que, de fato, com todas as vênias, é do que se trata – mesmo contrariando o título da faixa que traz o termo baião (e aí talvez esteja a motivo de tal exercício e esforço). Obviamente outros aspectos e/ou elementos (andamento, rítmica dos fraseados das introduções da sanfona, etc.), servem para – juntamente a este que considera as sonoridades do zabumba (que para mim é fundamental) – legitimar e dar robustez a possível constatação. No entanto, sob minha ótica, esse aspecto e/ou variável (sonoridades do zabumba) em hipótese alguma deveria ficar de fora ou não estar no topo das possíveis variáveis a nortear uma pesquisa que discuta acerca de nuances características de cada gênero do **forró**.

Não obstante, uma lacuna que percebemos é que pouco se tem problematizado a bateria dentro de uma constituição performática mais ampla e alargada, que reflita sobre possibilidades, características e nuances gerativas de interpretações da bateria na performance musical do forró, no sentido de compreender acerca de idiossincrasias que contribuem para a construção de diferentes abordagens interpretativas discutindo, por exemplo: 1) as principais fontes geradoras de materiais sonoro-musicais na performance do forró e suas relações com as interpretações da/na bateria; 2) diferentes possibilidades e abordagens na produção de sonoridades na construção das práxis da bateria na performance musical do forró; 3) relação entre sonoridades na constituição das levadas de forró na bateria a partir de interações entre instrumentos/instrumentistas; 4) universos e contextos musicais onde os músicos foram forjados e suas implicações na constituição de abordagens performáticas à bateria; 5) convenções relacionadas diretamente ao universo do forró, dentre outros aspectos. Portanto, é nesse sentido e sobre estes aspectos que esta tese propõe discutir, refletir e contribuir.

1.4 Sobre o autor

Acredito ser importante falar um pouco sobre minha jornada formativa até me tornar um músico, pois imagino que, uma vez o leitor sabendo um pouco dos processos que me conduziram ao longo dessa trajetória, facilitará a ele o entendimento de muitas de minhas posições ao longo do trabalho onde buscarei trazer para o debate, sempre que possível, não apenas referências teóricas, mas também posicionamentos particulares alcançados através de minhas experiências adquiridas em vivências práticas na vida e na música. Isso possibilitará dar mais fundamento a determinadas posições pessoais trazidas ao longo do trabalho, bem como

aos relatos de experiências. A ideia é que o leitor se sinta cada vez mais próximo das questões e reflexões que faremos no transcorrer do texto.

Dito isto, me chamo Gledson Meira Dantas. Sou paraibano, nascido na cidade de Patos no alto sertão da Paraíba, aos 14 dias do mês de agosto do ano de 1975. Vim morar na capital João Pessoa, quando tinha algo em torno de três, quatro anos de idade. Diz minha mãe que desde pequeno, ainda quando morava em Patos, eu gostava de ficar na calçada para ver a banda passar – banda essa que meu pai tocava tarol. Confesso que não tenho memória desses momentos narrados por ela. Lembro-me de um pouco mais velho, por volta dos meus 11, 12 anos, eu ter montado uma bateria com baldes e um círculo de metal retirado de um brinquedo antigo que representaria e teria a função dos pratos de uma bateria.

Pelo que me lembro, o meu interesse de forma mais clara pela música começou a aflorar por conta de meu irmão Léo Meira, entre os anos de 1989 e 1990, quando este, em 1990, praticamente me "obrigou" a comprar uma bateria, pois ele queria montar uma banda e eu teria que ocupar esse posto, visto que ele seria o guitarrista. A vontade de ser músico despertou primeiramente nele, e esse processo se iniciou por conta de uma famosa banda à época, chamada Os Tuareg's, que se instalara no mesmo quarteirão de nossa residência no bairro do Cristo Redentor, e, por conta dessa proximidade espacial, conseguíamos ouvir diariamente os seus ensaios. Após a chegada de Os Tuareg's ao bairro, uma nova banda se iniciou também no nosso quarteirão: a banda Eclipse – depois ficamos sabendo que também fora inquietada e instigada pela banda Os Tuareg's.

Apesar do pioneirismo no bairro e uma certa fama de Os Tuareg's, foi a banda Eclipse quem teve uma relação mais direta com esse despertar em nós para a música. Eles permitiam que a vizinhança assistisse aos ensaios – situação que não acontecia com Os Tuareg's, haja vista que estes já eram bastante famosos pelo estado e região. Logo, assistir aos ensaios da banda Eclipse virou programa noturno (e às vezes vespertino) para nós. Sempre que íamos aos ensaios, eu ficava atrás da bateria observando o baterista "Júlio Pantera"[8] tocar. É importante salientar que a vontade que despertou em meu irmão e depois em mim, veio após assistirmos alguns ensaios. Tomei gosto e ganhei de tia Beta, minha primeira bateria em meados de 1990, juntamente com meu irmão Léo Meira que ganhou sua primeira guitarra. Até o momento da compra da bateria eu ainda não havia despertado nenhum interesse para a música. A aceitação da bateria como presente fora apenas para satisfazer, *a priori*, a vontade de meu irmão. A bateria era uma Gope, com os cascos feitos em zinco e sem peles de resposta.

[8] De quem me tornei um grande amigo.

Posteriormente o próprio Júlio “Pantera” construiu a minha primeira bateria com os cascos em madeira, com acabamento em fórmica branca, aproveitando as ferragens e as peles da Gope. Vale uma lembrança de que, como não possuía os aros nas peles de resposta, quando os cascos foram colados e finalizados a parte de baixo dos tambores (das peles de resposta) ficou ovalizada, mas a alegria era tanta em possuir minha primeira bateria com cascos de madeira que esse grande “erro” na fabricação e estética não ganharam a menor relevância. Eu não fazia a menor ideia da diferença entre as sonoridades dos cascos (zinco e madeira), mas era senso comum que os cascos em madeira seriam de baterias profissionais, então daí vinha meu deslumbre e alegria com minha nova bateria.

Com o passar do tempo fomos percebendo e acreditando, que a música poderia se tornar nosso ambiente de vida e, quem sabe, podendo vir a tornar-se nosso ambiente profissional de trabalho. Fomos intensificando a prática nos instrumentos e na música – salientando que eu não praticava o instrumento, segundo e seguindo metodologias específicas para este. A prática, era ouvindo e tentando tocar as músicas sozinho e nos ensaios.

Nos matriculamos numa pequena escola de música e, apesar de termos essa escola, não existia uma prática consolidada no que concerne ao ensino da bateria. O meu primeiro professor foi Eduardo “Pré-histórico”, como era conhecido. Ele era baterista de rock e, na época, tocava numa banda de cover do Rush chamada “Rush Cover”. Não seguíamos “métodos”[9] de bateria. Ele me passava levadas básicas de rock e na aula seguinte ia tornando as levadas mais complexas, sobretudo do ponto de vista da coordenação motora, com a colocação da marcação com o pé no chimbal, enquanto conduzia a levada no prato de condução. Infelizmente só cheguei a ter, salvo engano, três aulas. Após isso, Eduardo saiu da escola e eu tive que interromper esse processo e me mantive observando Júlio tocar nos ensaios da banda Eclipse e tentando replicar o que eu via de sua performance em meu quarto de bateria. Com a proximidade e início de uma amizade, lembro que Júlio me passou o primeiro exercício que fiz sob essa condição: o paradiddle simples em semicolcheia.

Com a novidade de nossos instrumentos, nossos amigos se animaram para participar de nossa banda e não demorou para que montássemos nosso primeiro grupo: a banda Ritmo Novo – sem nenhuma pretensão que não fosse apenas tocar enquanto diversão, brincadeira – construindo nossas experiências e vivências. A lógica de nossos ensaios seguia um roteiro: 1) assistíamos aos ensaios da banda Eclipse; 2) escolhíamos as músicas que achávamos

[9] Métodos de bateria é como é comum se chamar no universo da bateria livros escritos por bateristas que geralmente constam de cadernos de exercícios.

interessante; 3) nos reuníamos com Evânio – que era o baixista da banda Eclipse – e ele analisava quais músicas seriam possíveis dele adaptar os acordes no violão para montagens simples, visto que, meu irmão ainda não conseguia fazer a pestana; 4) partíamos para nosso quarto para ensaiar. A banda iniciou com guitarra, baixo, bateria e um cantor, que também sabia tocar clarinete (apesar de levá-lo sempre aos ensaios, não foi inserido na formação instrumental). Depois de uns meses incluímos um teclado. Nosso primeiro repertório tinha quatro músicas (rock) e fizemos nossa primeira apresentação na casa do nosso vizinho numa festa da neta do dono da casa. Continuamos ensaiando e fazendo apresentações no bairro até que conseguimos tocar na festa da padroeira do município de João Pessoa: a festa de Nossa Senhora das Neves.

Em fevereiro de 1992, nos mudamos do bairro do Cristo Redentor para o bairro do Bessa, no litoral da capital paraibana. Nessa região da capital, concentrava-se (e ainda se concentram), os bares e restaurantes onde aconteciam as apresentações ao vivo de artistas locais e regionais. Uma espécie de zona de entretenimento. Esses ambientes eram os maiores ambientes de aprendizado para os músicos populares.

Mesmo com a novidade da praia ao lado, que nos tirou muito tempo e atenção da música, mantivemos nossa banda e nossos ensaios. No entanto, a banda mudou de nome passando a se chamar Banda Enigma, uma banda de baile, e incluímos um percussionista.

Começamos a frequentar os bares para assistir as apresentações dos músicos e começamos a fazer amizade com muitos deles. Não me lembro exatamente se esse foi o primeiro artista local com quem toquei, mas acredito que sim, trata-se do cantor Rostand[10] que tive a oportunidade de tocar no antigo bar "Mar Luar" na praia do Bessa, a convite do baixista Adriano Ismael que, apesar de ser bem jovem, já possuía bastante experiência tocando em bares da capital. Após essa apresentação, Adriano me indicou para fazer um show como sub[11] numa banda que eles montaram para tocar em um evento específico. Nesta banda existiam dois músicos que compunham, juntamente com Adriano, uma banda de pop/rock. Fiz a apresentação e lembro-me que passei a maior vergonha do mundo, pois eu era incapaz de tocar um samba num andamento médio por mais de dois compassos. Foi realmente uma experiência frustrante, mas iluminadora. Comecei a praticar muito a levada do samba para, caso houvesse outra oportunidade, eu conseguisse tocar sem atrapalhar a banda. Esses eventos adversos passaram a

[10] Que toca até hoje nos bares da capital.
[11] Substituir o baterista nesse show específico.

ser, juntamente com as observações dos bateristas tocando nos bares, meu processo de aprender a tocar o instrumento.

Com a desistência por parte do baterista da banda de Adriano – a banda Longa Metragem – fui convidado a entrar nesta como baterista principal. Pouco tempo depois o meu irmão também foi convidado a fazer parte da banda como guitarrista solo, que além de nós, tinha Robério Jacinto na guitarra base e vocais. Com essa banda tocamos muito, em muitos lugares, em outros estados, gravamos disco e viramos "figuras carimbadas" nas noites de João Pessoa. Por circunstâncias da vida, alguns anos mais tarde a banda acabou.

Tão logo a notícia se espalhou fui convidado a fazer parte da banda Sexto Sentido, que mudaria de nome e passaria a se chamar Insight (também de pop/rock). Com essa banda pude tocar em diversos estados do Brasil. Gravamos um disco e participamos de grandes festivais de música a exemplo do Skol Rock, onde fomos os vencedores da etapa Norte/Nordeste que aconteceu em Recife – PE, nos credenciando à final do festival que aconteceu na cidade de São Paulo – SP, no sambódromo do Anhembi no ano de 1999. Participamos do Festival Escalada do Rock, que era uma seletiva de bandas de todo país, que se "enfrentavam" em quatro etapas (uma por mês), a fim de se chegar ao total de oito bandas que tocariam no Rock in Rio (2001). Dentre 4.800 bandas inscritas, fomos selecionados para participar das eliminatórias mensais que aconteciam no Rock in Rio Café, no Barra Shopping, no Rio de Janeiro. Ganhamos as três primeiras eliminatórias e garantimos nossa participação no festival. A quarta, seria a eliminatória que escolheria qual banda se apresentaria no Palco Mundo (o palco principal). Não ganhamos essa eliminatória (a banda mineira Diesel sagrou-se vencedora), mas nos apresentamos na tenda Brasil com transmissão ao vivo para todo país pela extinta DirecTV.

***

No ano de 1996, lembro-me de ter encontrado um colega por acaso (que não me recordo o nome), e de ver em suas mãos um caderno que trazia uma bateria na capa. Fiquei entusiasmado com aquilo e perguntei onde ele havia comprado aquele caderno, pois gostaria de comprar um do mesmo, e ele respondeu que na verdade havia feito aquela capa. Disse-me que havia comprado uma revista de bateria e recortado uma folha com a foto do instrumento e a emplastificado na capa do caderno. Aí foi quando eu fiquei mais entusiasmado ainda, em saber que existia uma revista especializada em bateria. Perguntei onde ele comprou e, tão logo ele me respondeu, corri para a referida banca de jornais com o intuito de comprar a minha. Chegando lá, para minha frustração, o vendedor falou que havia acabado e que eu ficasse passando de vez em quando, pois aquele tipo de revista não vinha com regularidade. Ou seja, ir à banca de revistas passou a ser meu "caminho da roça" semanal. Até que consegui comprar minha

primeira revista. Comecei a folheá-la encantado com o que via em cada folha. Diversas baterias, bateristas de fora do Brasil, pratos, baquetas, tudo, um mundo do qual eu desconhecia totalmente, e não fazia ideia que existisse. É importante mencionar que as revistas chegavam com um *delay* de às vezes, três, quatro meses. Raramente tínhamos uma revista do mês em que a comprávamos. Anos mais tarde isso se regularizou a partir da procura.

Em meio ao folheado, eis que cheguei exatamente na folha que divide a revista e me deparei com a promulgação do resultado do "I Le Son Batuka! Concurso Nacional de Bateristas", promovido pela baterista Vera Figueiredo, por intermédio de seu instituto de bateria que leva o seu nome, na cidade de São Paulo, juntamente com a marca de microfones Le son. Essas duas folhas traziam fotos do evento, nome do ganhador, os prêmios, patrocinadores e a informação que mudou a rota de minha trajetória enquanto baterista: o convite para que os bateristas de todo país se inscrevessem e enviassem suas fitas (cassete) para a seleção da segunda edição do concurso no ano seguinte (1997).

Como as revistas só chegavam aqui com atraso, a data para enviar as fitas estava logo ali, a uns quatro, cinco meses. Obviamente que eu não tinha a menor condição de participar de um concurso nacional de bateristas. Eu só havia tido três aulas e, após isso, tudo que tinha feito, era tocar meu instrumento embasado em minhas observações. Contudo, me veio um *insight* de enviar uma fita com o **único intuito** de fazer parte do cadastro de mala direta do Instituto de Bateria Vera Figueiredo e passar a receber possíveis *posters*, adesivos e/ou coisas do tipo relacionados à bateria. E assim o fiz. Enviei a fita.

Certo dia chego em casa (não havia celular ainda) e minha avó Antônia – Dona Tonha como era mais conhecida, ou melhor, Mainha – me fala que já haviam ligado umas cinco vezes a minha procura e que, por conta do sotaque diferente, era gente de fora. E foi logo me dizendo: "*Não saia de casa porque eu não aguento mais receber a ligação desse povo que não sei quem é!*". Eis que ao final da tarde toca o telefone e era Vera Figueiredo me comunicando que eu havia sido classificado entre os 30 semifinalistas do concurso e ela precisava saber com certeza se eu iria participar, pois, caso contrário, iria chamar o próximo da fila. Eu gelei, mas de forma automática falei que iria com certeza. Ela foi me dizendo que seria interessante eu ir um dia antes de minha apresentação, no dia da abertura, pois teria a apresentação de um grande baterista chamado Virgil Donatti e que certamente eu: "*ainda não teria visto nada igual*". Eu nunca havia ouvido falar. Como mencionei, eu não fazia a menor ideia que existia esse universo da bateria. E ela tinha razão.

Pois bem, eis que chego pela primeira vez a São Paulo. Tudo era muito diferente e assustador para mim. Procurei me ambientar naquele universo até que chegasse o dia do evento,

que aconteceria dois dias adiante, se minha memória não me trair. No dia do evento, que aconteceu no teatro da Cultura Inglesa, fomos cedo ao local; eu, minha mãe Alba, que me acompanhou desde João Pessoa, e minha prima Inês, que nos hospedou em seu apartamento. Chegando ao teatro, mais um susto (nesse caso positivo): toda uma estrutura montada com *stands* de marcas e expositores de pratos, baquetas, baterias, dentre outros equipamentos e souvenires relativos ao universo da bateria. Muitos bateristas brasileiros, uns que eu já havia visto nas revistas e outros que ainda não conhecia. O primeiro dia, foi a abertura com os músicos estrangeiros e nomes famosos da bateria brasileira. Nesse dia, a parte principal ficou com a apresentação e workshop de Virgil Donati. Quando vi sua apresentação fiquei paralisado; não sei descrever o que estava sentindo naquele momento. Era um misto de deslumbramento com desconfiança. Não cabia na minha cabeça que aquilo que estava acontecendo ali fosse possível de ser executado por uma pessoa comum. É impressionante como as coisas que existem dentro de um campo, às vezes, não são percebidas e/ou mesmo perceptíveis por todos, a não ser que você se aprofunde nos conhecimentos específicos a eles e desenvolva, com o tempo, a capacidade de perceber certas coisas que ali acontecem. É preciso tempo e experiência vivida de dentro.

Ao final da noite retornamos ao apartamento e minha cabeça estava muito estranha. Era como se eu não pertencesse àquele universo (e de certa forma não pertencia mesmo). Eu apenas tocava em algumas bandas. Praticamente não existia esse universo de processos de ensino e aprendizagem da bateria em João Pessoa que me capacitasse, minimamente que fosse, a estar, e entrar naquela "arena".

Na manhã do dia seguinte, tomei café e liguei para o meu irmão Léo Meira, do orelhão da esquina de uma padaria próximo ao prédio da minha prima. Lembro de suas palavras de incentivo, da lembrança da memória de nosso pai, etc., e foi algo muito emocionante para mim. Quando chegamos ao teatro para o primeiro dia das semifinais – foram selecionados trinta semifinalistas que concorreriam, quinze por dia, para se classificarem dez para a final. Seriam premiados quatro vencedores nas categorias: musicalidade, técnica, improviso e criatividade. Foi nesse momento que percebi o tamanho da encrenca que eu estava me metendo. Fomos convidados por Vera para descermos ao piso inferior do teatro (onde se localizavam os camarins), para que fosse feito o sorteio da ordem de apresentação. Quando pensei que nada mais poderia dar "errado", eis que fico na posição 28 de apresentação. Ou seja, além do choque inicial do dia da abertura com a apresentação de Virgil Donati, eu vi 27 bateristas extremamente talentosos, antes de subir ao palco para minha apresentação. Lembro-me que quando o primeiro candidato tocou eu virei para o lado e falei para minha mãe: *só restam quatro premiações; esse*

aí com certeza já ganhou uma. Só que essa percepção foi até o baterista 27. Todos tocavam muito bem. Fomos instruídos no momento do sorteio da ordem de apresentações a nos posicionarmos no andar dos camarins quando faltassem três bateristas para a nossa apresentação. Quando o 24º estava se apresentando eu cogitei com minha mãe a possibilidade de não comparecer ao camarim e não concorrer. O que ela prontamente refutou me alertando que, caso eu não descesse, ela avisaria a todo mundo em voz alta que eu estaria presente, pois, segundo ela "*se você está aqui é porque você tem plenas condições*". Ela não fazia ideia da diferença abissal entre aqueles bateristas e eu.

Pois bem, chega a minha vez. O mestre de cerimônias era o saxofonista Derico, que tocava no programa de Jô Soares e era conhecido por suas piadas e forma irreverente no programa. Ou seja, ele estava ali com o intuito de descontrair e "quebrar o gelo" dos participantes fazendo algumas perguntas e brincadeiras antes de tocarmos. Tínhamos que fazer um solo livre de, no máximo, cinco minutos. Me lembro claramente de ter sentado na bateria e a única coisa que consegui fazer foi: para onde o olho focasse eu enchia a peça da bateria de "toques simples" – toques alternados entre as mãos, um por vez. Era tudo o que eu conseguia fazer. Nada de *licks*, alternâncias entre mãos e bumbo, etc. Nada. Só toque simples. Mas não porque eu não quisesse e/ou por opção. É porque eu só tinha e sabia fazer o toque simples. E um detalhe importante: eu via tudo cinza. Ou seja, não ganhei nenhum dos prêmios do concurso, obviamente, mas tudo aquilo despertou em mim o desejo de retornar no ano seguinte para limpar a imagem que eu havia deixado. Eu fiquei muito envergonhado e coloquei isso como meta.

Retornei à João Pessoa e montei minha bateria em nosso quarto de ensaios; larguei o vôlei de praia – que jogava todo dia – e decidi me dedicar exclusivamente ao estudo e desenvolvimento no instrumento. Como quase todos os bateristas do festival tocavam com a pegada tradicional – técnica específica difundida em grande parte pela emergência de Dave Weckl, baterista que surgiu como uma revelação mundial – decidi, mesmo sem fazer a menor ideia de como estudá-la, mudar para ela. Comprei vídeo-aulas (inclusive a de Dave Weckl que só ouvia falar) e comecei a estudar. Cataloguei todas as técnicas e exercícios que gostaria de aprender e desenvolver, vi em que andamento consegui realizar cada um deles e fiz uma projeção de até onde gostaria de estar tocando cada um deles (o andamento), até a data de gravar a fita para o festival do ano seguinte. Decidido isto, peguei a quantidade de dias que restava até o dia da gravação da fita e dividi pela quantidade de pontos no metrônomo que faltava para que eu alcançasse os objetivos em cada exercício. O resultado dessa conta corresponderia à quantidade de dias que eu tinha para avançar nos pontos do metrônomo e alcançar minhas

metas. Entre 1997 e 1998 eu estudei doze horas por dia (às vezes um pouco mais; nunca menos), todos os dias. E consegui cumprir as metas e chegar ao Batuka de 1998. Não ganhei prêmio, mas consegui limpar a imagem do ano interior. Pelo menos conseguia fazer muitas das coisas que todos faziam.

Retornei no ano de 1999 e fui o único finalista aplaudido de pé durante o solo. Curiosamente (ou nem tanto) não ganhei nenhuma categoria. Para mim, aquela seria minha última participação no festival. Nesse mesmo ano, dois meses após o Batuka!, participei da final do Skol Rock, onde fui eleito por unanimidade o melhor baterista do festival e fui o único músico a não receber o instrumento como prêmio. Lembro-me que a apresentadora quando anunciou que a banda era da Paraíba deu um sorriso esquisito e quase não conseguimos tocar de tantos objetos que a plateia arremessava em direção ao palco. Foi um ano bem cinzento este. Mas que proporcionou aprendizados e resiliência. A convite de Vera, enviei a fita novamente no ano de 2001 e retornei ao festival. Essa foi a edição na qual fui vencedor.

***

Após minhas idas ao Batuka!, e consequentemente minha inserção cada vez mais intensa e profunda no universo (campo) da bateria, me deparei com um contexto da música que não costumava ouvir nem tocar: o da música instrumental. Formamos um grupo de estudos: eu, meu irmão Léo e o baixista Emanuel Uchôa que era conhecido como "Zé Gotinha". Passamos a nos encontrar semanalmente, praticamente todos os dias. Nossa rotina consistia em compor músicas para trio e uma questão fundamental para as composições era o fato de que privilegiávamos a complexidade e dificuldade em que cada um de nós estávamos passando no nosso processo de estudo dos instrumentos. As composições serviam para manter-nos focados em avançar, sobretudo, nas questões técnicas dos instrumentos. Uma de nossas músicas que posteriormente entrou em nosso reportório de "canjas", ou seja, era nossa carta na manga quando saíamos aos bares para tentar filar canjas e tocar umas músicas. Era nesse momento que tocávamos nossa "suíte nordestina" compostas por alguns clássicos do repertório do forró "tradicional" em nosso arranjo para trio instrumental.

Foi quando em 1998, soubemos que haveria um festival internacional de música promovido e realizado pela e na escola de música de Natal, que fica no Campus da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Nos inscrevemos e partimos para essa semana de aulas, encontros e experiências que foram importantíssimas em minha trajetória.

Além dos renomados professores – Pascoal Meirelles na bateria, André Neiva no contrabaixo, Nelson Faria na guitarra, Marcos Nimrichter no piano – conhecemos músicos locais incríveis que até hoje estão produzindo na música. Foram muitos. Citarei alguns que de

fato contribuíram direta e indiretamente em nossas jornadas: o guitarrista Jubileu Filho, o baterista Di Stéfano, o baterista Jaildo Gomes (Tampinha), o baterista Adriano Azevedo (esse era de Fortaleza), o baixista Júnior Primata (Mário Cavalcante) e o pianista Eduardo Taufic. Nós tínhamos aulas durante as manhãs e ensaios à tarde. Ao final do festival, haveria o recital dos alunos e professores. Na ocasião apresentamos além de outras duas músicas, nossa "suíte nordestina". A identificação com o pessoal de Natal foi imediata e até hoje nos encontramos eventualmente nas estradas da vida e em projetos musicais. Vale salientar que, a partir desse festival, conheci, por recomendação dos colegas, muitos artistas e bandas que tocavam no contexto da música instrumental; foi quando passei a ouvir estilos e estéticas diferentes nesse contexto. Coisa que eu não tinha o hábito de fazer. Minhas escutas eram todas voltadas para a música cantada. Esse festival foi um divisor de águas e me colocou em contato com o contexto da música instrumental.

***

Na época que toquei na banda Insight (banda de rock que toquei no Skol Rock e no Rock'n Rio), o guitarrista da banda era Zé Filho, um virtuoso guitarrista e figura importante para o universo da guitarra paraibana. Zé Filho gravou diversos discos que se tornaram referência para gerações de músicos.

Quando o baterista de sua banda instrumental saiu, fui convidado por Zé para fazer parte de sua banda. Lembro-me que o convite para fazer parte da Banda Insight foi feito por ele também. Não nos conhecíamos até então. Em uma oportunidade onde Léo e Zé Gotinha tocaram música instrumental em um evento, onde o baterista era Pablo Ramires, fui convidado por eles para dar uma canja em uma música numa apresentação que eles fariam com um trio que tinham. Nessa canja, eles abriram para um solo de bateria que, se não me engano, foi o meu primeiro solo de bateria fora do festival Batuka!. Zé Filho estava presente no evento, gostou de minha performance (coisa que me diria mais à frente) e, dias depois me ligou convidando para fazer parte da banda.

Mas, voltando ao trabalho instrumental, entrei para a banda de Zé e gravei três discos: dois em estúdio (no processo "convencional", instrumento por instrumento) e um ao vivo gravado dentro da sala do SG Estúdio com uma plateia de aproximadamente 30 pessoas.

Foi a partir de minha aparição no contexto da música instrumental que comecei a receber ligações de várias pessoas querendo ter aulas de bateria. De fato, por conta do Batuka!, eu tinha me desenvolvido tecnicamente na bateria e mantinha uma rotina de estudos. Esse foi o momento em que me iniciei no universo do ensino do instrumento. Decidi encarar o desafio e me apaixonei por isso. O que me levaria, anos mais tarde, a ensinar em grandes festivais, ensinar

em diversos lugares no Brasil e fora dele, e me tornar professor de bateria do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

Além de Zé Filho, um grupo de muita importância em minha trajetória e que me ensinou muito, sobretudo acerca da performance em grupos de câmara foi o JPSax, que era formado por professores da UFPB, além de estudantes e egressos da universidade. No grupo tínhamos Arimatéia Veríssimo (Teinha) no sax alto e arranjos; Heleno Feitosa (Costinha) no sax barítono; João Leite no sax soprano; Rivaldo Dias no sax tenor e Xisto Medeiros no contrabaixo. Posteriormente entraria no grupo o pianista (e depois sanfoneiro) Helinho Medeiros.

Tocamos em diversos eventos e festivais e gravei dois discos com o grupo. Um fato curioso é que, eu entrei para substituir Guegué Medeiros, mas por conta de meu passado musical, era taxado de roqueiro. Muitos diziam que eu não conseguiria tocar no grupo. Mas ao longo de um período probatório (rsrs) consegui demonstrar que, apesar de tocar rock e *fusion* (principalmente nos trabalhos com Zé Filho), eu sabia fazer dinâmicas (rsrs) – o fato é que nunca fui roqueiro. O JPSax me ensinou e muito acerca da música, contribuindo fundamentalmente em minha maneira de abordar o instrumento numa performance musical, além de me proporcionar a incrível experiência de conviver um pouco com o Maestro Sivuca, que gravou conosco num de nossos discos, e que, posteriormente gravaríamos em seu único DVD "O poeta do som" (Kuarup, 2006) e em seu disco "Terra Esperança" (Kuarup, 2007).

***

Em toda minha carreira, entre discos completos e participações em faixas de discos, já se somam aproximadamente 200 gravações. São discos que vão desde artistas locais, a artistas de alcance regional, nacional e internacional, em vários gêneros. Se não me falha a memória, minha primeira experiência em gravação foi uma faixa no disco Tanjura, em 1996, do cantor Marcos Melodia.

Um dos discos que merece menção é o CD E*stado de Poesia* do cantor e compositor paraibano Chico César, com quem tenho a satisfação e honra de tocar desde 2014. Esse disco ganhou o prêmio de melhor álbum do ano no Prêmio da Música Brasileira em 2016. Gravamos um DVD desse show que rendeu uma versão ao vivo em CD. Com Chico César, viajei (e viajo), por todo país e fizemos diversos shows em festivais e casas de show em várias cidades em países da Europa (França, Espanha, Alemanha, Áustria, Suíça, Eslovênia, Escócia, Portugal), Ásia (Japão), América do Sul (Equador, Argentina, Uruguai, Chile), África (Cabo verde). E outro disco que gravamos, mas não foi lançado, com o acordeonista francês Richard Galliano. Galliano havia participado de um filme documentário chamado "*Paraíba, meu amor*", que contava a história do forró, tendo Dominguinhos como um dos principais protagonistas. Um

fato curioso é que, após a gravação do filme, Galliano gravou um disco de forró, mas este não teria alcançado o resultado esperado. E é aí que vem o fato. Segundo o baixista Xisto Medeiros, Chico César (com quem Xisto vinha tocando havia mais de 10 anos), que também havia participado do filme, sabendo disso, o convidou para gravarem juntos um disco de forró numa abordagem jazzista, que também era a "praia" de Galliano, além de seus concertos com orquestras. Pois bem, após o repertório decidido, que continha músicas inéditas dos dois, além de clássicos de ambos e do repertório do forró, começamos a arranjar coletivamente as músicas e a ensaiar: eu, Chico, Helinho Medeiros e Xisto Medeiros. Após alguns dias de ensaio, Galliano nos encontraria no estúdio Fábrica, em Recife – PE, onde entramos e gravamos em tempo real. Foi uma experiência indescritível, sobretudo pela audácia, haja vista que não havíamos ensaiado com Galliano. O disco ficou maravilhoso, e teve a direção musical de Swami Júnior. Espero que um dia esse som venha ao mundo para que todos possam ouvi-lo.

***

Ao longo de minha trajetória como baterista participei desde festivais de bateria a exemplo do Batuka! Concurso Nacional de Bateristas, a festivais de música como o Skol Rock (1999) no Anhembi em São Paulo e Rock in Rio (2001) na tenda Brasil, ambos com minha antiga banda de rock Insight. Participei também do Montreux jazz Festival, em Montreux na Suiça (2008), Brazilian Day (2013) em Estocolmo na Suécia, esse com o cantor Geovan Morais, além de festivais de *Jazz* que participei acompanhando o cantor Chico César, a exemplo do *Kriol Jazz Festival* em Cabo verde na África (2014), Sines em Portugal, Festival COMA em Brasília, Psicodália, Universo Paralelo, Macuca em Pernambuco, *Kyotophonie* em Kyoto, Japão (2023), dentre outros.

***

Como mencionei anteriormente, meu ingresso no universo do ensino do instrumento se deu a partir de minha aparição na cena da música instrumental e improvisada, sobretudo no trabalho do guitarrista Zé Filho.

Acontece que eu nunca havia tido aula. Ou melhor, nunca havia passado por um período razoável nesse processo de aprender o instrumento. Foram três aulas com Eduardo "Pré-histórico" e depois duas aulas com Kiko Freitas. Uma no ano de 1999 e outra no ano 2001. Mesmo assim encarei o desafio de ir, com base no que eu havia desenvolvido para mim ao longo dos anos, e na construção coletiva durante o processo junto com os alunos. Era com base nas inquietações deles que eu ia "correndo" atrás de resolvê-las. Como eu não tinha o hábito de estudar por livros (pela dificuldade de acesso a estes), o meu processo centrava-se em resolver inquietações que se apresentavam a mim, durante a minha jornada. Algo muito importante para

mim foi o fato de eu não seguir uma trilha que era comum aos estudantes de bateria residentes nos centros mais desenvolvidos, o estudo centrado nos livros consagrados. Este fato despertou em mim uma forma de estudar que se baseava nas dificuldades que apareciam ao longo da jornada. Lógica esta que mais à frente eu traria para minhas aulas.

Gostaria de ressaltar que os dois encontros presenciais que tive com Kiko Freitas foram fundamentais para minha trajetória. Kiko me atendeu pela primeira vez ao telefone no ano de 1994 – peguei seu número – e fui "intimado" a ligar para ele – com o guitarrista Frank Solari que realizou um Workshop no Espaço Cultural em 1994. Kiko havia gravado e tocava no trabalho de Frank. Frequentemente eu ligava para ele para tentar obter algum conselho que me levasse a avançar nos estudos do instrumento. Vale salientar que quando ele atendeu o telefone não entendeu nada. Não sabia nem onde ficava João Pessoa. Foi quando expliquei que havia pego o seu número com Frank no término de seu workshop e que o mesmo havia me dito: "*esse é o número do telefone de Kiko Freitas. Ligue para esse cara. Ligue amanhã. Ele vai te ajudar. Fale que fui eu quem passou o contato e pediu para você ligar. Ele vai te atender*". Entre vários telefonemas desde 1994, o conheci pessoalmente em junho de 1996 em Campina Grande. Ele veio acompanhar o gaiteiro gaúcho Renato Borghetti que se apresentou no São João de Campina, no Parque do Povo.

É importante salientar, que eu não estudei seguindo certo rito metodológico, não porque não quisesse, mas porque não havia escolas (nem os espaços físicos, os locais de aula, tampouco escola enquanto sistemática e metodologia de ensino do instrumento). No entanto, quando olho para trás, agradeço por ter sido dessa maneira. Considero que isso aguçou em mim meu senso criativo e questionador de muitas coisas. E assim levo para minhas aulas.

Ao longo de anos aprendendo e ensinando, fui desenvolvendo um olhar particular para abordar esse ambiente profissional. Ministrei por anos em minha sala de estudos e aulas na casa da minha mãe. Realizei diversos workshops em várias cidades do estado e fora dele. No ano de 2013 participei da "Tour Suécia" do cantor e compositor Geovan Morais onde toquei e ministrei oficinas nas cidades de Uppsala, Motölla, Oshtama, Gotemburgo, Gimo e Estocolmo aulas para estudantes do ensino médio de algumas escolas.

Graças a Radegundis Feitosa, que me indicou para a direção da escola de música de Brasília, fui convidado e pude lecionar no conceituado Curso Internacional de Verão de Brasília (CIVEBRA) nos anos de 2010 e 2011. Eu havia estado no CIVEBRA de 2003 e 2004 como aluno. Retornar ao curso como professor foi algo muito gratificante, além de uma grande experiência. Além das aulas pude tocar com diversos músicos da cena musical brasileira.

Radegundis Feitosa teve influência direta em minha entrada no universo do ensino e aprendizagem no ensino superior (ensino formal). Explico-me. Radegundis era professor de trombone do CIVEBRA havia anos. Quando ele soube que nós iríamos para o festival em 2004 (eu, meu irmão, Zé Gotinha), nos convidou para ensaiarmos com ele e compormos sua banda no curso, haja vista que todos os professores se apresentavam no festival. Em um dos ensaios, ele virou para nós e disse a seguinte frase: "Vocês precisam fazer um curso superior. A gente pensa em abrir um curso de música popular aqui e não é possível que vocês tocando desse jeito (dando a entender que tocávamos bem) a gente não possa aproveitá-los; vamos ter que trazer gente de fora". Radegundis era Chefe do Departamento de Música. Ao final desse ensaio, quando estávamos indo para casa, eu virei para meu irmão e falei: "Léo, isso é uma deixa. O universo está mandando um recado. Chegou a hora de fazer o vestibular". Nós nunca havíamos tido o interesse de entrar na universidade porque éramos músicos da música popular e o único curso que havia era o Bacharelado em Música Erudita, logo, não existia curso nem de bateria, nem de guitarra. Mas após essa "deixa" resolvemos encarar a empreitada. Prestamos vestibular e ingressamos no curso de música. Me formei em percussão no ano de 2008.

Acabado o curso, pensei nos passos seguintes e fui orientado por um colega a fazer uma pós-graduação. Confesso que não sabia do que se tratava, mas considerei. Procurei saber no programa que existia (e existe) no Departamento de Música da UFPB e comecei a cursar duas disciplinas como aluno especial (aluno não regular), visando a prova de ingresso para o curso de mestrado como aluno regular do programa. No ano de 2009 me tornei aluno regular no curso de mestrado na área de etnomusicologia onde pesquisei a performance do zabumbeiro Quartinha e defendi minha dissertação em maio de 2011.

Acontece que, em 2009 é criado o Curso Sequencial em Música Popular por meio do REUNI, no governo Lula. Ou seja, as "profecias" de Radegundis estavam acontecendo. Na primeira leva do concurso para professores, não abriu vaga para professor de bateria. Meu irmão concorreu e entrou para ser professor de guitarra. No início de 2010 se abriu concurso para uma vaga de professor de bateria. Me inscrevi e consegui passar. Desde o dia 31 de agosto de 2010 sou professor de bateria do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Todo meu respeito, admiração e gratidão a esse músico fenomenal que infelizmente nos deixou em primeiro de julho de 2010.

Enquanto professor da UFPB, atuei no curso sequencial até o ano de 2017 – quando foi extinto pelo MEC –, nos cursos de extensão e no curso de Licenciatura em Música do Departamento de Educação Musical. Está tramitando na Universidade Federal da Paraíba o processo que visa a implementação, para o segundo semestre deste ano (2024), do novo curso

de Bacharelado em Música Brasileira Popular. Um curso que vem sendo estudado e pensado desde o ano de 2013 e que esperamos poder torná-lo público com sua primeira turma ingressando em outubro ou novembro de 2024.

Nove anos após a defesa de minha dissertação de mestrado, no ano de 2020, prestei seleção para o curso de doutorado em música na área de musicologia/etnomusicologia sendo aprovado na seleção.

***

Após alguns anos tocando com algumas bandas e "filando" canjas em bares da cidade de João Pessoa, comecei a conhecer novos músicos e estes começaram a me convidar e indicar para tocar com outros artistas. Numa dessas ocasiões fui convidado por Manoel Serafim, em fins dos anos de 1990, a fazer parte de sua banda. Tal indicação partiu do baixista Damião Moreno que já tocava com meu irmão na banda de Manoel (Léo tocava na banda havia um ano). A partir daí comecei a vivenciar diretamente o universo do forró, ouvindo muitos discos, sobretudo os de Serafim inicialmente, e depois ampliando as audições para outros artistas locais e nacionais, e conversando com muitos músicos desse campo. Vale salientar que desde cedo ouvia as músicas de Luiz Gonzaga desde os ensaios da quadrilha da escola, mas sobretudo na casa de meus bisavós paternos (Mãe Cila e Pai Firmino) via rádio (onde também ouvia muita cantoria), e discos de minha tia Climídia (Cocó) na vitrola, onde ouvia com maior atenção do que no período da escola. Um disco que ouvi bastante foi o disco "Luiz Gonzaga e Fagner" gravado por estes.

Por conta do trabalho na banda de Manoel Serafim, tive a satisfação e o privilégio de conviver e tocar ao lado de João Macarrão, zabumbeiro de Serafim, que era seu parceiro de música desde os tempos do "Forró do Catete" no Rio de Janeiro, como sempre gostava de dizer. Manoel Serafim, antes de se lançar em carreira como cantor, tocou pandeiro na banda de Jackson do Pandeiro e de Luiz Gonzaga, bem como de muitos artistas de forró. Como disse Dominguinhos[12] na introdução da música Chameguinho do álbum *Dominguinhos: gostoso demais*: "*ôh, Borel, se junta com Manoel Serafim e Valdomiro e faz essa mizéra toda; vamos simbora*".

[12] Em partes do Nordeste o termo "mizéra" falado nessa entonação e nesse contexto significa coisa muito boa, tipo: que comida gostosa da "mizéra"; que cabra pra tocar que só a "mizéra", etc. Borel é o nome de um zabumbeiro que tocou e gravou com muitos artistas do forró e Valdomiro provavelmente tocava triângulo e demais instrumentos da seção de percussão. Era comum os músicos dessa seção aparecerem nas contracapas dos discos na categoria "Ritmo" ou "Ritmista".
https://discosmusicaeinformacao.blogspot.com/2017/01/dominguinhos-gostoso-demais-1986-rca-vik.html

Foi nesse período que despertou o meu interesse pelo zabumba. Aproveitei esse tempo que passei tocando nos grupos desse artista para aprender a tocar o zabumba e fazer, sem embasamento acadêmico, *a priori*, uma longa pesquisa de campo e observação participante que me levaram a ter o zabumba como meu segundo instrumento profissional.

Foram muitos anos de aprendizado, estrada, vários shows, gravações de discos e, a partir do trabalho com Manoel Serafim – que o tenho como um grande professor, e o período em que passei trabalhando com ele entendo como uma grande escola, literalmente –, conheci outros artistas do gênero com quem pude tocar e gravar. Dentre os forrozeiros com os quais trabalhei de maneira mais próxima cito Pinto do Acordeon (*in memoriam*) – com quem gravei um disco e um DVD –, que foi um músico marcante e figura emblemática da música nordestina. "Nêgo Pinto[13]" era reconhecido socialmente como um remanescente da época de ouro do movimento popular da música nordestina, o que lhe concedia uma identidade enquanto forrozeiro "genuíno", tanto por conta de seu estereótipo no que tange sua indumentária, que conservava o chapéu de vaqueiro e roupas características desse universo, sua forma de falar e se expressar onde prevalecia o uso de termos ditos do dialeto "nordestinês", bem como por características estilístico-musicais como o timbre de sua voz e a maneira de tocar a sanfona.

Outros nomes bastante representativos para o forró e a música nordestina que tive a satisfação de tocar e conviver minimamente mais de perto, foram Antônio Barros e Cecéu, Aleijadinho de Pombal e Ailton e "Suingue Nordestino", dentre outros. Barros é um dos compositores mais respeitados da música nordestina, sobretudo na seara do forró. É o compositor de "Menino de colo", "Homem com h", "Já é madrugada", dentre vários outros sucessos nacionais dentro desse gênero específico, e Aleijadinho um nome importante e bastante conhecido no sertão da Paraíba.

No ano de 2008 fui o baterista da banda base que acompanhou os artistas Chico César, Flávio José, Pinto do Acordeon e Aleijadinho de Pombal no 42º Montreux Jazz Festival, na Suíça. Tocamos na noite do forró na sala Miles Davis e na tarde do dia anterior ministramos um *Workshop*[14] conjunto no mesmo festival no *Petit Palais*.

Além desses artistas com os quais tive uma maior proximidade, acima mencionados, ainda tive o privilégio de tocar e gravar com nomes importantes e fundamentais dentro dessa vertente de forró específica – o forró *gonzaguiano* – tais como Jorge de Altinho, Genival

---

[13] Como era bastante conhecido, sobretudo na Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte.

[14] Em https://www.youtube.com/watch?v=MBygR4bpmkM "Um encontro com os forrozeiros da Paraíba: Flávio José, Pinto do Acordeon, Aleijadinho do Pombal e Trio Tamanduá, que fizeram o workshop forró da Paraíba na tarde da quinta (10/07) e armaram um grande arraiá na sexta à noite (11/07) no Miles Davis Hall". Acesso em 22/01/2024.

Lacerda, Flávio José, Sivuca, Elba Ramalho, Jessier Quirino, Mestrinho. Mesmo que com alguns destes os encontros e/ou projetos tenham sido pontuais e, por vezes únicos, em todos eles existiram processos de aprendizagem e troca de experiências que foram fundamentais e contribuíram efetivamente (e estão) em minha música e maneira de abordar a bateria e o forró. É importante deixar registrado que nesse texto optei por mencionar apenas o nome dos artistas intérpretes do forró. Obviamente existiram centenas de músicos com os quais aprendi e trabalhei ao longo de minha trajetória e outros tantos com os quais trabalho e sempre estão aparecendo, haja vista que estamos em processo vivo e contínuo.

***

Desde já, pedindo desculpas por ainda não ter desenvolvido a capacidade e o poder de síntese, após esse extenso relato, principalmente no que se refere a minha trajetória inserido e atuando de forma efetiva no universo do forró, onde tive, mais uma vez, não apenas o privilégio de tocar e gravar, mas também de aprender com esses importantes e fundamentais mestres dessa vertente de forró específico – o *forró gonzaguiano* –, pude perceber, a partir das experiências e vivências construídas diretamente a cada processo particular, com cada um dos artistas (sejam intérpretes e/ou músicos), bem como do todo de minha jornada, é que, tocar um instrumento num dado contexto/momento específico é muito importante e, de certa forma, esse ato coroa e encerra cada performance.

No entanto, acompanhando o entendimento especificado no conceito de performance musical a partir do olhar de Gerard Béhague, é preciso muito mais do que conhecimento técnico e habilidades específicas relativas à prática do instrumento para executar ritmos e fraseados na bateria, pois a performance musical deve ser compreendida – e focalizada – não apenas enquanto um evento e/ou produto, mas enquanto um processo (BÉHAGUE, 1884, p. 7). O/a baterista para chegar ao palco e/ou estúdio de gravação e tocar seu instrumento juntamente aos artistas do forró, necessita ter vivido minimamente "o forró" bem como os processos de interação e colaboração que não apenas fazem parte, mas constituem a performance musical e um "trabalho artístico" (BECKER, 2008). O músico, para soar contextual dentro de uma performance musical do forró, necessita entender minimamente aquilo que se encontra na "superestrutura" (BLACKING, 1995) e/ou no "conteúdo" (NETTL, 2005) da música, no caso aqui, do forró; e o acesso a esse conhecimento só pode ser adquirido por meio da vivência e da experiência no campo específico e nos processos por meio dos diversos encontros (e performance).

Por tudo isso é que acredito e dou muito valor a todos os processos que envolvem os fazeres relacionados direta e indiretamente à música e seus agentes diversos que colaboram

cada um à sua maneira e com suas expertises para uma performance musical. Aqui reside uma diferença crucial entre esta (performance musical) e uma execução musical – mesmo acreditando que toda prática musical, a despeito da possibilidade de alguns crerem que seja possível uma prática por si, sem um vínculo maior –, quando você está agindo "apenas" de forma prática, na verdade você estará sempre embasado e norteado por alguma teoria (ou várias), tendo você ciência de qual(ais) seja(m) esta(s) ou não.

Ou seja, para que o baterista consiga, por meio de sua práxis no instrumento, que sua abordagem musical soe contextual em uma performance musical de forró, é preciso que ele vivencie este em seu contexto, percebendo-o por uma perspectiva mais alargada e profunda, onde, a partir desse olhar e entendimento, tenha percebido aspectos e convenções que são características e fundamentam a performance musical, bem como esse universo como um todo.

A partir dessa experiência, terá uma maior condição de trazer para a sua bateria[15] os possíveis resultados alcançados não só prática, mas sobretudo simbolicamente, por meio dessa vivência dentro desse universo musical, e fazer uma amálgama entre questões relativas à práxis do instrumento, bem como de seu estilo particular, com questões musicais mais amplas e profundas do universo do forró. Ou seja, tocar forró na bateria e soar de forma contextual, como alguém de dentro desse universo, não é colocar a sua bateria no forró, mas sim, trazer o universo da performance musical do forró para a sua bateria.

***

A partir da análise do conhecimento produzido, das motivações e experiências pessoais que me moveram na construção desta pesquisa, das singularidades do universo de estudo e das bases epistemológicas que dão suporte à investigação, formulei o seguinte problema de pesquisa: *quais nuances caracterizam a interpretação da bateria na performance musical do forró gonzaguiano?*

[15] Me refiro a sua forma de tocar e/ou estilo musical na bateria.

Capítulo 2
Aproximações epistemológicas e definições teóricas

2.1 Conceitos de *habitus*, campo e capital segundo Pierre Bourdieu

A obra de Pierre Félix Bourdieu (1930-2002) figura entre uma das mais estudadas na contemporaneidade, não apenas no campo da sociologia, mas transpassando as fronteiras deste campo, vindo a alcançar e embasar com grande importância e influência, trabalhos e reflexões no âmbito de outras disciplinas e áreas de conhecimento, dentro do espectro das ciências humanas tais como a cultura, a educação, as artes, a música, dentre outras.

Um dos principais fatores que embasou Bourdieu rumo a constituição de todo seu escopo amplo de conceitos, parte da busca por encontrar uma "*teoria da prática"* que se estabeleceu praticamente em dois eixos e/ou frentes: 1) uma ruptura e um olhar crítico acerca da divisão epistemológica entre o objetivismo e subjetivismo, que seria base dentro das ciências sociais, e 2) o rompimento epistemológico com um fluxo de entendimento empírico prático/tácito que até então orientara os indivíduos a se comportarem de maneiras diversas, com vistas a compreender os princípios geradores que motivariam tais ações de forma prévia.

O *habitus,* seria um conjunto de práticas e modos de agir e viver que são adquiridas e incorporadas pelo (no) agente social, no curso do processo de socialização dentro de campos específicos (espaços sociais) em sociedade, e essas práticas servem para moldar a identidade desses agentes e grupos. Ou seja, a concepção de *habitus* apresenta-se como um conjunto de disposições internalizadas e incorporadas, que operam em diversas esferas da sociedade, estando diretamente ligadas à questões relacionadas ao desenvolvimento de uma maneira própria de ser, como por exemplo, determinando seu modo de vestir, de falar, de se comportar, de tocar seus gostos, suas preferências em comida, mobiliários, música, livros e filmes, etc. (Burnard, 2012, p. 210). Outrossim, O *habitus* pressupõe "[...] um conjunto de "esquemas generativos" que presidem a escolha; eles se reportam a um sistema de classificação que é, logicamente, anterior à ação" (Bourdieu, 1983, p. 16[16]).

Para Bourdieu, existem, grosso modo, dois níveis de aprendizado em sociedade, sendo um operado objetivamente, ou seja, você aprende sobre a espécie humana nas aulas de biologia, aprende a realizar equações e outros problemas na matemática, aprende a construir uma levada

[16] Texto *"A procura de uma sociologia da prática"*, de Renato Ortiz em BOURDIEU, Pierre: Sociologia / organizador [da coletânea] Renata Ortiz; [tradução de Paula Montero e Alicia Auzmendi] – São Paulo: Ática, 1983.

nas aulas de bateria, etc. Por outro lado, existe o aprendizado de questões que não percebemos de onde vem, não percebemos sua origem, ou seja, são incorporados pelo simples fato da vivência reproduzindo padrões e hábitos na prática, com base no meio no qual vivemos e nos desenvolvemos e, portanto, essa repetição reiterada de ações, condutas, regras, nos permite adquirir esse saber prático sem que estejamos cientes, no decorrer do percurso, que se trata de um processo de aprendizagem objetiva. Ou seja, esse saber adquirido e incorporado por meio da repetição reiterada das práticas, nos levará a uma sabedoria de como devemos nos comportar em determinadas situações sem que necessitemos pensar previamente sobre tal conduta, simplesmente agimos. Entretanto, nós não nascemos sabendo como nos comportar, ou seja, não é algo de natureza (como muito se narra: é natural que a pessoa ...), é algo de sociedade. É aprendido na vivência e troca relacional.

Em outras palavras, o *habitus* seria uma espécie de arquivo de memórias construídas a partir de experiências vivenciadas pelo sujeito no universo social que serve como um "livro de normas a seguir" definidor de maneiras de se comportar e agir onde o indivíduo, na maioria dos casos de forma inconsciente, recorre quando necessita tomar decisões em diferentes áreas no curso de sua jornada, seria "[...] essa espécie de senso prático do que se deve fazer em dada situação – o que chamamos, no esporte, o senso do jogo, arte de *antecipar* o futuro do jogo inscrito, em esboço, no estado atual do jogo" (Bourdieu, 2011, p. 42).

Ou seja, de tanto participar de variadas situações em campos diversos na vida em sociedade, o agente social incorpora muitas ações que são comuns a seu universo. Tais ações geram "estruturas estruturadas" que regem as tomadas de decisão no fluxo de sua vida prática, mas que também são "estruturas estruturantes", pois esse agente, ao viver em sociedade, se relacionando, participa de vários jogos em campos distintos e suas ações fomentam formas de agir que serão incorporadas por outros agentes dando essa lógica dinâmica e de retroalimentação do/no espaço social que está na lógica do *habitus*.

Para Karl Maton, "[...] o *habitus* enfoca nossos modos de agir, sentir, pensar e ser. Ele captura como nós carregamos nossa história dentro de nós, como trazemos essa história para nossas circunstâncias atuais e então como fazemos nossas escolhas de agir de certos modos e não de outros" (Maton, 2018, p. 77). Ou seja, apresentam-se como "esquemas geradores" (eles próprios estruturados e estruturantes) adquiridos no decorrer das trajetórias de vida individuais", sendo ele (o *habitus*) "o elemento subjetivo da prática" (Grenfell, 2018, p. 72).

Bourdieu apresenta o *habitus* como sendo, dentre outras coisas, um "princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de

práticas" (Bourdieu, 2008, p. 21-22). Ainda, segundo ele, seria um "[...] sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de esquemas geradores, é gerador de estratégias que podem estar objetivamente em conformidade com os interesses objetivos dos seus autores sem terem sido expressamente concebidos para esse fim" (Bourdieu, 2003, p. 125).

Desta forma, podemos compreendê-lo (*habitus*) como algo que se constitui historicamente. Nessa esteira, Wacquant (1995, p. 23) infere que o *habitus* seria um conjunto de relações históricas que são "depositadas" em corpos individuais na forma de esquemas mentais e corporais de percepção, apreciação e ação. Nesta mesma direção, Bourdieu (1995, p. 95) indica que o *habitus* introduz em práticas e pensamentos os esquemas práticos derivados da incorporação de estruturas sociais resultantes do trabalho histórico de gerações sucessivas, por meio do processo histórico de socialização. Um fator importante é que, apesar de ser um produto da história, o *habitus* não se coloca enquanto um sistema fechado; ao contrário; este seria, pois, um sistema aberto de disposições que é confrontado com novas experiências, e, portanto, afetado por estas, sendo, logo, um sistema duradouro, porém, não imutável (Bourdieu, 1995, p. 92).

Este entendimento é corroborado pelas palavras de Wright (2016) que apesar de defender a constituição e fundamentação histórica do *habitus*, a autora acredita que, embora seja ele um expediente norteador das tomadas de decisões acerca de como agir e compreender ações e questões concernentes ao mundo ao redor do agente, o *habitus* não é fixo e permanente. Ele é/está suscetível a mudanças, estando em constante evolução, relacionando-se com as condições que um indivíduo encontra no espaço social, portanto, é a partir dessa relação entre indivíduo e espaço social, que será possível determinar se o *habitus* é confirmado e replicado, ou confrontado e interrompido (Barros, 2020, p. 59 citado por Wright, 2016, p. 82, 84-85).

Existe uma situação muito comum em que passo com frequência quando estou ensinando bateria, que demonstra o poder que o *habitus* exerce na vida dos agentes quando esses necessitam tomar alguma decisão. Quando estamos tratando de fraseologia na bateria, uma questão surge com bastante frequência em sala de aula: *"professor, eu estudo diversos caminhos fraseológicos, faço tudo certo, mas na hora que estou tocando, não adianta, só saem as mesmas frases".* Ou seja, por mais que você esteja estudando uma determinada frase (nesse momento atual), quando você toca, de forma livre, sem planejar diretamente o fraseado, por exemplo, quem vai agir para que você escolha esse "mesmo" caminho fraseológico recorrente ao invés de outro, será, muito provavelmente, todo esse arquivo de memórias e experiências composto pelos sons que você ouviu, pelo que vivenciou, pelo que planejou em conversas com

amigos e com você mesmo, suas experiências práticas diretamente vivenciadas na bateria ao longo do tempo, etc., que já está incorporado, estruturado em você, ou seja, o *habitus*.

Os estudos recentes que você se encontra praticando, portanto, estão em processo de incorporação, logo, ainda não tem força para gerar as tomadas de decisão quanto àqueles caminhos já estabelecidos e incorporados por força da vivência (*habitus*). Você construiu e projetou ao longo de um espaço de tempo um ambiente em sua mente onde foi idealizado quem você se tornaria lá na frente. Tudo isso, corroborado ao que foi falado, é responsável por constituir todo esse arquivo de vivências e experiências que foram incorporadas em você (*habitus*) e que embasarão (pelo menos até que haja alguma transformação em alguns *habitus*), suas "tomadas de decisão" e apontarão para as escolhas, de forma inconsciente, do que seria a "melhor" frase, o que costumamos chamar de assinatura sonora. Ou seja, fruto e construção direta da vivência, do *habitus*.

O conceito de campo de Pierre Bourdieu (1930 – 2002) chega para tentar resolver questões de aspectos do funcionamento da sociedade que extrapolam o conceito de luta de classes, haja vista que, muitas vezes as pessoas que disputam por algo (troféus), dentro de um campo específico, possuem as mesmas condições de classe, estando dentro do mesmo extrato social. Nesse sentido, o conceito de campo vem para lançar luz em algo mais profundo relacionado às disputas de poder e posições dentro dos vários campos. Desta feita, os campos apresentam-se como "[...] espaços estruturados de posições (ou de postos)" (Bourdieu, 2003, p. 119). Nessa direção, pensemos os campos como espaços de relações sociais onde há uma autonomia relativa entre estes (campos) e "[...] cujas propriedades dependem da sua posição nesses espaços e que podem ser analisadas independentemente das características dos seus ocupantes" (*ibid.*: 119).

Isso ocorre porque o campo é um espaço de disputas por troféus "[...] e interesses específicos" onde tais troféus e interesses servem (dentre outros aspectos) como parâmetros para se definir um determinado campo, bem como as posições dos jogadores dentro dele (*ibid.*: 120). Outrossim, atentemo-nos que os troféus são próprios a cada campo, logo, "[...] são irredutíveis às paradas [disputas e troféus] e aos interesses de outros campos (não se pode fazer correr um filósofo com as paradas em jogo dos geógrafos)" (*ibid.*: 120), tampouco um músico com as disputas e troféus do campo da medicina.

Dentro da estrutura e lógica de funcionamento em um dado campo, existem os jogadores que entrarão neste para disputar os troféus em jogo. Bourdieu elencou três categorias de jogadores, a saber, os pretensos, os dominados e os dominantes. Foquemos nesses dois últimos que são os que, de fato, têm condições de entrar no campo de jogo. A força que cada um terá

será fruto do acumulado de troféus conquistados (e/ou capital) ao longo do tempo no campo. Os dominantes são aqueles que possuem um maior capital acumulado – como veremos mais à frente –, ou seja, "os que, num estado determinado da relação de força, monopolizam (mais ou menos completamente) o capital específico, fundamento do poder ou da autoridade específica de um campo" (Bourdieu, 2003, p. 121).

Esses jogadores inclinam-se a estratégias de conservação, ou seja, "as que, nos campos de produção de bens culturais, tendem para a defesa da *ortodoxia*" (grifos do original). Já os dominados, "são os menos providos de capital (que são também muitas vezes os recém-chegados e, portanto, as mais das vezes, os mais jovens)" e, por essa razão, ao contrário dos dominantes, "inclinam-se para as estratégias de subversão – as da *heresia*" (*ibid.:* grifos do original). Claramente, assim como em todo campo específico de instrumentos, creio eu, podemos ver essa disputa por posições e poder dentro do campo da bateria. Periodicamente novos bateristas surgem como os "da vez" com novas formas de tocar e/ou estilos e, tal movimento e disputa citados acima apresentam-se, e cabem, diretamente no campo da bateria.

Vale ressaltar que, para que haja o jogo, é preciso que os jogadores tenham sido preparados para encarar as disputas no campo, fazendo com que estas e seus troféus façam sentido, caso contrário, o valor das disputas e troféus não serão percebidos por quem não foi construído para esse campo, logo "[...] cada categoria de interesses implica indiferença perante outros interesses, outros investimentos, assim votados a serem percebidos como absurdos, insensatos, ou sublimes, desinteressados" (*ibid.*: 120). Portanto, eles só têm valor agregado dentro do campo específico; eles só têm valor para quem joga o jogo específico desse campo em questão que, para que haja um funcionamento dentro da normalidade, é necessário que haja disputas e troféus em jogo, mas, sobretudo com [...] pessoas prontas a jogar esse jogo, dotadas do *habitus* que implica o conhecimento e reconhecimento das leis imanentes do jogo, das paradas em jogo [disputas e troféus], etc." (*ibid.*: 120).

Vejamos um troféu do campo acadêmico: virar reitor de uma grande universidade, por exemplo. Essa conquista (troféu) tem um valor altíssimo para este campo, contudo, não terá valor algum para o campo artístico (ou qualquer outro) fora da academia. Para um baterista, por exemplo, dentre os vários troféus em disputa, um dos mais cobiçados seria alcançar o posto de baterista de um grande artista e/ou banda troféu este que não possui nenhum valor para o campo jurídico.

Como o campo da música, assim como o das artes – sobretudo no sentido da prática –, possui uma maior abertura de universos e conquistas, os troféus terão, inclusive, valores diferenciados dentro do mesmo campo específico (microcampo bateria, por exemplo). Um

baterista que tem um viés e ambições mais alinhadas ao campo da educação, dará mais valor aos troféus referentes à conquista de uma vaga em um concurso para professor acadêmico do que o pleito ao posto de baterista de um artista, por exemplo. E isso se dará por questões diversas atinentes à cada vertente dentro desse microcampo[17].

Essa noção intrínseca ao pertencimento e reconhecimento, tanto dos valores, normas, condutas e regras dentro de cada campo, bem como a precificação de seus troféus, capitais, etc., é o que Bourdieu chamou de *illusio*. Ou seja, a obviedade do entendimento das estruturas e lógicas de cada campo. Portanto, você não precisa explicar para uma pessoa que participa do jogo no campo acadêmico acerca do quão importante e valioso é chegar ao posto de reitor de uma universidade (troféu); isso já é sabido por todos, logo, trata-se de uma obviedade. Aguiar (2017) vai dizer que "[...] a *illusio* surge associada à ideia de estar no jogo, estar envolvido no jogo, levar o jogo a sério" (Aguiar, 2017, p. 231). Portanto, essa obviedade do valor do troféu seria participar da disputa. Os jogadores admitem, portanto, que o jogo merece ser jogado e que seus troféus são referendados e reconhecidos por um grupo de agentes específicos.

Outra questão que é muito importante salientar é que se você é dominante em um campo não significa que você carregará consigo, a outro campo, todo seu capital acumulado, pois este capital, e seu valor, é específico a cada campo. Sempre haverá uma taxa de conversão de capital muito rebaixadora entre campos ao ponto de um dominante com um acumulado de capital considerável em um determinado campo, ao adentrar em outro distinto, poderá chegar sem acúmulo algum por conta de seu capital não ter nenhum valor nesse novo campo, sendo, logo, um simples pretenso e/ou dominado.

Para todo campo há uma porta de entrada e um custo para adentrá-lo. "Os novos que entram, têm de pagar um direito de entrada que consiste no reconhecimento do valor do jogo e no conhecimento (prático) dos princípios de funcionamento do jogo" (Bourdieu, 2003, p. 122). Esta constatação é algo forte no campo da música, em que a participação em uma performance musical em um gênero específico implica o sujeito não apenas conhecê-lo, mas como ser aceito pelos demais agentes deste campo como tendo a condição e conhecimento mínimo das regras e do funcionamento deste universo prático. Cada campo terá suas regras e custos de ingresso, e estas, por vezes, serão mais rígidas e/ou mais flexíveis, e/ou subjetivas. No campo acadêmico, por exemplo, a porta de entrada é o mestrado; no campo jurídico as portas de entrada são concursos públicos, o exame da OAB, etc.

---

[17] Nem todo baterista deseja "viver" na estrada. O que é inerente a quem está nessa posição de acompanhar um artista renomado. Há os que idealizam uma outra forma de vida, mas conduzida pela música e bateria como profissão, no entanto sem tanta estrada.

O que está em jogo dentro de cada campo específico, prioritária e fundamentalmente, é o alcance aos postos mais altos na pirâmide hierárquica de poder e posições dentro de um campo, e, por conseguinte, todas as regalias que este lugar privilegiado oferece. Logo, uma das principais maneiras de se fortalecer e alcançar, quase que sempre esse lugar, é a busca por o acúmulo de capital, ou melhor, de capitais, pois estes jogadores, dentro de um campo, onde esses capitais seriam "[...] tanto o processo" "quanto o produto" dele (Thompson, 2012, p. 98).

Bourdieu elegeu primariamente quatro tipos (formas) principais de capitais: 1) o capital econômico, referente ao acúmulo de dinheiro e bens materiais; 2) o capital cultural, que diz respeito aos gostos, linguagens falada e corporal (maneiras de falar e agir), formas de conhecimento, preferências estéticas e culturais, etc.; 3) o capital social concernente a toda uma rede de relações e afiliações, herança familiar, cultural e religiosa, dentre outras; 4) o capital simbólico, que seria "coisas que representam todas as outras formas de capital e podem ser 'trocadas' em outros campos, p. ex, credenciais" (Thompson, 2012, p. 98). É com base no acúmulo e uso desses capitais que os jogadores lutarão com vistas a ampliação de seus capitais, buscando se manterem em seus lugares privilegiados (para os dominantes), ou saírem de uma posição de pouco prestígio ascendendo a níveis e posições mais altas (para os dominados), o que claramente vemos na lógica e fluxo dinâmico dentro do universo da bateria por meio de seus jogadores (bateristas).

2.2 Gênero musical

Preciso deixar claro que em pouco mais de três décadas tocando, estudando, pesquisando e vivenciando a bateria e percussão, sobretudo numa perspectiva mais prática, não foi tarefa fácil chegar a um entendimento acerca dessa questão: *o que é um gênero musical?* Muito por se tratar de um processo social bastante dinâmico e flexível, e até certo ponto subjetivo, a partir das percepções pessoais e/ou grupais.

No campo da música, isso pode ser verificado em debates e trabalhos, sobretudo na seara acadêmica. Alguns dos fatores importantes que provocam e são responsáveis por tal dinamismo e consequentes mudanças, sobretudo as conceituais acerca dos termos, que vêm acontecendo de forma mais efetiva nas últimas duas décadas, são os avanços nas tecnologias (principalmente da informação e comunicação) que podemos constatar, por exemplo, através do "advento da cultura digital, a expansão da Internet [...] e a consolidação das redes sociais como ambientes midiáticos" (Janotti Jr, Sá, 2019, p. 129) que contribuíram de forma central e significativa para tais transformações na vida social alterando, dentre as diversas e plurais

atividades e modos de agir (e do fazer) humano, na cadeia produtiva da música, onde podemos pegar como exemplo "a crise das vendas de formatos físicos e a reconfiguração dos modelos de vendas das grandes gravadoras" (*idem*, p. 129) que interferiram sobremaneira no curso e lógicas de tal cadeia como um todo – músicos, produtores, arranjadores, estúdios, marketing, executivos, etc.

Um gênero musical é "um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas" (Fabbri, 1980, p.1), e que eles [os gêneros musicais] "instauram um ambiente afetivo, estético e no qual as redes de comunicação e compartilhamento irão operar" (Trotta, 2008, p. 1), logo, um gênero musical pressupõe, antes de mais nada, uma convenção social entre agentes diversos.

Nessa esteira, um fator mister para que possamos categorizar um gênero musical reside na necessidade de que haja um número expressivo de agentes (comunidade) que aceitem e reconheçam (minimamente) aspectos, normas e características que serão norteadoras para se sedimentar esse entendimento e pertença. Ou seja, existirão códigos que necessitam serem compreendidos por uma parcela de agentes que legitimarão tal gênero (Fabbri, 1980). Portanto, para além de uma compreensão pessoal (por mais embasado que esteja e que por vezes poderá soar prepotente e/ou autoritário), o fato é que, para se chegar à legitimação de um gênero musical é necessário que haja a aceitação por um corpo significativo da sociedade de um conjunto de normas e regras que servem para atestar uma série (conjunto) de eventos musicais que são fundamentais para a constituição de um gênero musical. Outrossim, para além de questões puramente técnicas relacionadas ao universo prático do/no fazer musical (dos músicos, por exemplo), trata-se de convenções sociais atribuídas em contexto. Ou seja, gênero musical "[...] é considerado como tal por milhões de pessoas" (Fabbri, 1980, p. 3) que participam, em maior ou menor grau, dos eventos musicais, onde incluem-se os músicos, pesquisadores, produtores, audiência (direta e/ou indireta), dentre outros.

Fabbri (1980) elenca um conjunto de regras sobre as quais podemos nos embasar para chegarmos à uma definição acerca de um determinado gênero musical – muito embora saliente que existem muitos outros tipos de regras, mas que, elencá-las em sua totalidade, seria uma tarefa impossível. No entanto, um dado importante que o autor deixa claro é que sua busca não reside em resolver em definitivo as questões que permeiam as análises de gênero, mas, num sentido mais amplo, aponta o olhar para percebermos o quão complexo é esse processo e chegada aos resultados.

Dito isto, Fabbri apresenta cinco regras que julga serem fundamentais para subsidiar as análises e que, para se chegar a elas, ele se valeu, na "construção" destas, da observância dos

limites da história, mas trazendo para um recorte contemporâneo, do critério de recorrência, ou seja, lançando "um olhar para aquelas que parecem operar efetivamente" (Fabbri, 1980, p. 4). Seriam elas: 1) Regras Formais e Técnicas, 2) Regras Semióticas, 3) Regras de Comportamento, 4) Regras Sociais e Ideológicas, e 5) Regras Econômicas e Jurídicas, (Fabbri, 1980, p.3).

Apesar de serem apresentadas seguindo uma sequência numérica, não há uma ordem e/ou valor hierárquico dentre tais regras, podendo-se, inclusive, a depender das análises, quando da descrição específica de um determinado gênero, algumas regras serem "[...] mais importantes, e algumas poucas muito mais importantes que outras, a ponto de essas outras poderem até ser consideradas marginais ou serem ignoradas" (Fabbri, 1980, p. 3). Entretanto, dentro dessa relatividade na observância e escolhas entre as regras, bem como suas alternâncias hierárquicas que dependerão de aspectos particulares aos olhos de quem estará analisando e/ou da própria estrutura e lógica do gênero, o autor salienta que é possível se estabelecer uma hierarquia desde que se chegue à uma "ideologia" de gênero que ele chama de "hiper-regras" e que, esta, seria capaz de determinar tal hierarquia (idem, p. 5). Farei um breve resumo acerca de cada uma dessas regras mencionadas, que, por questões de proximidade com esta pesquisa, algumas terão um maior aprofundamento em detrimento de outras.

1) As regras formais e técnicas estão diretamente relacionadas aos aspectos formais e estruturais do gênero tais como as técnicas de execução do instrumento, performance (em seu entendimento amplo)[18], a habilidade dos músicos, as sonoridades específicas, etc. Para Fabbri, essas regras, dentro do universo de análises da musicologia, [...] parecem ser as únicas levadas em consideração, ao ponto de gênero, estilo e forma se tornarem sinônimos" (Fabbri, 1980, p. 5), além de manterem-se prioritárias em detrimento das outras, chegando, inclusive, a serem usadas unicamente (idem). Isso pode ser constatado sobretudo quando lançamos o olhar para a literatura específica do campo, quando da abordagem do problema dos gêneros que ocorre "desde positivistas até exemplos bem recentes". (idem)

Um baterista que toca num grupo de jazz e um baterista que acompanha um artista da MPB que estejam em um mesmo patamar baterístico[19] possuem, grosso modo, as mesmas habilidades técnicas no instrumento, no entanto, sua abordagem na bateria será bastante diferente, pois as regras de atuação e consequente contextualização dentro do gênero farão com que tenham performances distintas, sobretudo no que tange suas construções fraseológicas,

[18] Entendendo à luz dos estudos etnomusicológicos que consideram a performance, além das práticas instrumentais, enquanto o evento e todos os seus aspectos e contextos.
[19] Habilidade para tocar o instrumento. Grau de conhecimento técnico e "musical".

ideias e conceitos acerca da criação de levadas, pressão sonora, montagem de seu kit, escolha de peles, afinação, dentre outras.

Cada gênero dentro de uma performance musical em contexto possui uma gama complexa de informações, códigos e significados que fazem parte direta dessa experiência musical-social além de serem "[...] um processo altamente complexo, resultado de associações diversas feitas pelos indivíduos e assimiladas (ou não) pela sociedade como um todo (Trotta, 2008, p. 2). Toda essa teia de acontecimentos, sentimentos e significados gerados em seus agentes terão papel importante e serão norteadores, cada um em seu campo (músicos, fruidores, audiência, etc.), para as definições de abordagem na performance. Ou seja, "cada instante de um evento envolvendo som, contém uma quantidade enorme de informações comparada ao que é humanamente possível manejar" (Fabbri, 1980, p. 6) e o que vai operar fortemente numa espécie de seleção desse número considerável de informações são "os códigos musicais" onde estes servirão para reduzi-los "[...] mostrando o que é significativo e o que não é, [e] o que é importante em relação a outros fatos" (*ibid.:*).

2) Regras Semióticas dizem respeito aos códigos a partir dos quais se cria uma relação entre a expressão de um evento musical e o seu conteúdo, estejam estes escritos ou não.

3) Regras de Comportamento, dizem respeito às reações comportamentais e psicológicas do músico (artista) bem como da audiência. Existe uma gama de metodologias para as análises desse tipo de regra que se embasam nas mais variadas correntes da psicologia até os estudos da sociologia. O que se buscou com essas análises, embasadas nessa regra, foi perceber as reações psicológicas dos músicos ao se depararem com os eventos musicais e analisar suas reações "ao encararem uma plateia ou uma partitura desconhecida" (Fabbri, 1980, p. 8) e perceber como esses momentos específicos atuam psicologicamente na mente dos músicos. Muitos desses estudos se concentraram em analisar músicos de concerto, de orquestras e de estúdios (*ibid.:*).

Podemos perceber, através de análises embasadas nessas regras, que criam-se certas "tribos" que normalizam e formalizam uma maneira comum de se comportar que nos permite perceber que existe uma lógica comportamental dentro de cada gênero e campo de atuação musical que são percebidas como "regras de conversação, rituais menores ou maiores que, mais que qualquer outra regra, ajudam a criar um círculo exclusivo de um gênero e assim rapidamente tornar visível qualquer intruso que não esteja bem informado" (Fabbri, 1980, p. 8).

4) Regras Sociais e Ideológicas descrevem os aspectos sociológicos e ideológicos presentes em um gênero musical. Assim como aponta Fabbri (1980) acerca da flexibilidade e

da falta de hierarquia quando das escolhas particulares das regras para os estudos de determinados gêneros musicais, mesmo sabendo que "[...] há casos em que estas informações sociológicas se tornam parte do conjunto de regras de um gênero", não me aterei profundamente a tais regras por julgar que, especificamente para este trabalho, as análises a partir destas poderão ficar de fora.

5) Regras Econômicas e Jurídicas podem influenciar um gênero, sobretudo no trato das forças econômicas e jurídicas enquanto leis de Estado e mercado, por exemplo. Contudo, dentre as regras citadas, essa opera em um lugar mais subjetivo e não trarei para este trabalho de forma efetiva por entender que não se faz necessária tal discussão mais aprofundada e, portanto, também poderão ficar de fora.

2.3 Estilo musical

As confusões acerca da diferença entre gênero musical e estilo musical são muito recorrentes e até certo ponto comuns. As fronteiras apresentam-se muito borradas e os conceitos bastante próximos, sobretudo quando inexistem definições claras acerca dos critérios de uso desses dois termos, chegando ao ponto de muitas vezes, e para muitos, [...] gênero, estilo e forma se tornarem sinônimos" (Fabbri, 1980, p. 5).

De fato, não se trata de algo tão claro de se resolver. As discussões envolvendo estilos na sociedade permeiam vários campos e/ou universos da atividade humana à exemplo do estilo no universo político onde podemos verificar as maneiras pelas quais os políticos se comportam em suas atividades no trato com a sociedade, com seus pares, etc,. Estilo no universo dos esportes onde verificamos as diferenças na performance particular de esportistas dentro de um mesmo esporte: suas escolhas, suas maneiras de manusear suas habilidades específicas que servem para os diferenciar de demais pares. Estilo no universo gastronômico pela forma particular de cozinhar e criar de cada *Chef*, seja nas escolhas dos ingredientes para desenvolver seus pratos assinatura, seja na metodologia utilizada na resolução de pratos clássicos, etc. No entanto, parece-me que é no campo das artes, em suas diversas expressões, que a discussão acerca de estilo se apresenta com mais relevo.

No campo da música, para definir-se como tal, assim como ocorre com um gênero musical, como vimos, um estilo musical fundamenta-se em um conjunto de regras que o caracteriza. Segundo Leonard B. Meyer, "estilo é uma replicação de padronização, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta

de uma série de escolhas feitas dentro de um dado conjunto de restrições[20]" (Meyer, 1996, p. 3). No entanto, o compositor ou instrumentista pode, a partir de suas escolhas e seu gosto particular, operar de forma diferente tais regras com vistas a alcançar (criar) seu estilo próprio. "Para qualquer estilo específico há um número definido de regras, mas há um número indefinido de possíveis estratégias para realizar ou fundamentar tais regras." (idem, p. 20). Existem, por exemplo, os vários estilos forró – pé de serra, eletrônico, dentre outros[21] – bem como de seus artistas/instrumentistas/bandas – Luiz Gonzaga, Flávio José, Dominguinhos, Mastruz com Leite, Aviões do Forró, dentre outros.

O musicólogo Allan F. Moore faz a diferenciação entre gênero e estilo musicais exemplificando a partir do que ele chama de gestos musicais, onde gênero estaria ligado à identidade e ao contexto de tais gestos, enquanto que o estilo refere-se a forma pela qual estes gestos se articulam. Ou seja, "essa distinção pode ser entendida nos termos de 'o que' é permitido se fazer em uma obra de arte (gênero) e 'como' ela é realizada (estilo)" (Moore, 2001, p. 441). Portanto, gênero tem a ver com o contexto dos gestos, enquanto estilo tem a ver com a maneira de articulação destes. Para Moore (2001, p. 441), gênero pertence a estésica[22], que na música "[...] busca descrever um elemento da estrutura do ponto de vista de suas qualidades conotativas percebidas, ao invés de sua construção, por exemplo, "delicado", "som de detetive", "allegro", (Tagg, 2011, p. 15) enquanto que estilo pertenceria a poiética[23], que na música "[...] busca descrever um elemento da estrutura musical do ponto de vista de sua construção, ao invés de suas qualidades conotativas percebidas, por exemplo, "con sordino", "acorde menor com sétima maior", "quarta aumentada", "pentatonicismo". (idem)

---

[20] "*Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within a some set of constraints".*

[21] Ver o trabalho de Climério Oliveira: "Forró desordeiro: para além da bipolarização pé de serra vs eletrônico.

[22] "Estésico: do francês esthésique (Molino, via Nattiez), é um adjetivo relacionado à aesthesis, ou seja, à percepção da música, ao invés da produção/construção/criação/realização musical. Basicamente, o mesmo que recepcional e o oposto de construcional ou pöiético. Na música, busca descrever um elemento da estrutura do ponto de vista de suas qualidades conotativas percebidas, ao invés de sua construção, por exemplo, "delicado", "som de detetive", "allegro" ao invés de "con sordino", "acorde menor com sétima maior", "quarta aumentada", "pentatonicismo" etc." (Tagg, 2011, p. 15).

[23] "Poiético: do francês poiétique (Molino, via Nattiez), é um adjetivo relacionado à poiesis, ou seja, o fazer musical, ou invés da percepção musical. Basicamente, o mesmo que construcional e o oposto de estésico ou recepcional. Na música, busca descrever um elemento da estrutura musical do ponto de vista de sua construção, ao invés de suas qualidades conotativas percebidas, por exemplo, "con sordino", "acorde menor com sétima maior", "quarta aumentada", "pentatonicismo" ao invés de "delicado", "som de detetive", "allegro" etc." (Tagg, 2011, p. 15).

2.4 Performance musical e mundos da arte

O olhar ampliado sobre as músicas do mundo enquanto fenômeno sociocultural e as mudanças às quais a disciplinas da musicologia e etnomusicologia foram submetidas nas últimas décadas, evidenciaram, entre outros fatores, a relevância dos estudos acerca da performance, isto é, sobre os processos envolvidos no fazer musical como todo. Seeger[24], citado por Béhague (1984) argumenta que, "em vez de estudar a música na cultura (de acordo com a proposta de Merriam (1964), uma antropologia musical estuda a vida social como performance" (Béhague, 1984, p. 40). Os estudos sobre performance, marcam uma fase de crucial reflexão na etnomusicologia e de decisivo reposicionamento nos caminhos da pesquisa. Dentro desta perspectiva, a música popular urbana, seus processos, seus agentes, suas manifestações e seu dinamismo não mais escapariam ao olhar do (etno)musicólogo.

Uma das questões que há muito tempo desperta o interesse e faz parte das investigações científicas no campo das ciências humanas, centra-se nos estudos que contemplam as análises com vistas à compreensão das diferentes maneiras pelas quais o homem se expressa em sociedade. Nesse sentido, há um encontro que inaugura uma nova perspectiva, a partir dos anos de 1980 – na chamada virada pós-moderna – no que tange os estudos acerca dessas formas expressivas dos seres humanos em sociedade e que fortalece uma linha de estudos que já vinha se desenvolvendo em universidades estadunidenses desde os anos de 1960, mas que, a partir desse encontro, começam a ganhar evidência. Trata-se do encontro colaborativo entre os trabalhos do antropólogo que se aproximou do teatro, Victor Turner e – no sentido contrário no que concerne as áreas de conhecimento – o teatrólogo que se aproxima da antropologia, Richard Schechner. A partir desse acontecimento, os estudos da performance ganham evidência e começam a crescer nos vários campos de estudos que tratam da vida cotidiana em sociedade, sobretudo o campo da antropologia.

Mesmo não sendo um dos primeiros escritos de Victor Turner em seus estudos sobre performance, a obra *The anthropology of performance* (Turner, 1988) se tornou referência para os estudos antropológicos. A antropologia da performance foi pensada de forma mais efetiva entre os anos 1960 e 1970 do século passado (Carlson, 2010, p. 23) e, nesse contexto, Turner era ao mesmo tempo professor e aprendiz. Segundo aponta Dawsey,

> Um dos momentos mais expressivos para se pensar o surgimento da antropologia da performance ocorre nos anos de 1960 e 1970, quando Richard Schechner, um diretor de teatro virando antropólogo, faz a sua aprendizagem

[24] Anthony, Seeger. *Why Suya sing?* 1987.

> antropológica com Victor Turner, um antropólogo que, na sua relação com Schechner, torna-se aprendiz do teatro (Dawsey, 2006, p. 17).

Uma preocupação primária de Turner, ao pensar os estudos sobre performance, centrava-se nas teorias provenientes dos trabalhos antropológicos da chamada "era moderna"[25], os quais preconizavam modelos sociais harmoniosos e congruentes. O autor refuta tais ideias, afirmando que a performance deve estar no centro da observação (Turner, 1988), e nesse sentido, comportamentos socialmente interpretados como erros, incertezas, falhas pessoais, incompletudes, podem ser a chave para o estudo das situações que emergem da liberdade do momento da performance (Turner, 1988).

A obra de Schechner, *Performance Theory* (2003) reúne discussões sobre as teorias envolvidas na elaboração do conceito de performance e engloba temas como drama, teatro e estética, sob o ponto de vista da cotidianidade. Em outra obra, *Performance studies*: *an introduction* (2006), elaborada em formato didático, trazendo exercícios e sugestões de leituras para interessados, o autor apresenta importantes estudos sobre performance, ritual e jogo, discutindo os conceitos desenvolvidos por seus autores.

Outro autor importante para se pensar acerca da performance é Gerard Béhague. Uma de suas obras mais estudadas chama-se *Performance practice*: *ethnomusicological perspectives* (Béhague, 1984), cuja edição, além do próprio, reúne vários autores com trabalhos relevantes para os estudos etnomusicológicos. Em sua introdução, Béhague chama a atenção para o conceito de performance utilizado pela musicologia histórica, cujos esforços estavam centrados na busca de um som original da chamada música erudita antiga. Contrariando o posicionamento dos musicólogos históricos, o autor argumenta que os "recentes trabalhos na área do folclore e da etnomusicologia permitem a elaboração de novas perspectivas no estudo da prática da performance, no sentido de tentar integrar contexto e som, isto é, performance e prática"[26] (Béhague, 1984, p. 3). Os demais autores que contribuem para esta edição vão desenvolver tais ideias através de estudos aplicados aos diferentes contextos musicais.

Buchanan (2014), tratando do momento em que teria se iniciado a teoria da performance musical no campo da etnomusicologia, cunha que este se deu da consonância das teorias antropológicas de Victor Turner (1986; 1988; 1996) e sociológicas de Erving Goffman (1990), juntadas às contribuições valorosas dos trabalhos de Béhague (1984), Feld (2012) e Seeger

---

[25] Turner aborda a antropologia da performance a partir de três perspectivas que vai denominar de "era pré-moderna, moderna e pós-moderna" (Turner 1987, p. 72-98).

[26] "Recent work in folklore and ethnomusicology allows us to elaborate new perspectives on the study of performance practice, by attempting to integrate context and sound, i.e., performance and practice".

(2004), em diálogos e articulações com os estudos de folclore da Escola do Texas, permitindo, a partir daí, uma mudança nas perspectivas analíticas do texto para o contexto, onde a performance musical, à luz de tal entendimento, é compreendida tanto reflexiva como constitutiva da vida em sociedade.

Há na literatura um vasto conjunto de trabalhos importantes para o desenvolvimento do campo de estudos da performance. Além do evidente destaque dado a Turner (2009; 1996) e Schechner (1989, 2003, 2006), iremos encontrar outros nomes importantes como Bauman (1984), Briggs (Bauman; Briggs, 1990), Singer (1959), Austin (1975), Goffman (1990), Zumthor (2007), entre outros, que sinalizam algumas abordagens epistemológicas (sociológica, antropológica e linguística) e metodológicas (contextuais, comportamentais e estruturais) da performance. Vale salientar que alguns desses autores e trabalhos citados, assim como outros que se juntaram a estes no decorrer da pesquisa – (Carlson, 2010) e (Bell, 2008), (Goffman, 1990), (Singer, 1959), (Dawsey, 2005, 2006, 2007; Langdon, 2007), dentre outros –, após o processo de levantamento bibliográfico para um aprofundamento e solidificação de seus conceitos, foram utilizados na medida em que dialogaram com o objeto central deste trabalho ao longo da pesquisa.

É importante mencionar, após revisão na literatura que, nas perspectivas dos estudos da performance, sob diferentes ênfases e abordagens, há um eixo transversal importante, qual seja, performance musical é um processo construído social e culturalmente, congregando no ato público performático (um evento ou em um produto) toda uma construção complexa, via um processo histórico, socialmente construído.

Dentre tantos conceitos e entendimentos acerca da performance musical, existe um bastante comum, sobretudo no universo dos instrumentistas e do senso comum mais amplo, que entende e dá, a esta, uma perspectiva mais fechada e/ou superficial, como por exemplo, focalizando na capacidade de se tocar um instrumento (execução e forma de tocar) ou seja, a performance enquanto desempenho. Entretanto, como visto, existe uma corrente que vislumbra a performance a partir de um entendimento mais alargado e aprofundado que compreende o ato de tocar um instrumento dentro de uma perspectiva de um *habitus*. Ou seja, a partir de processos relacionais desenvolvidos por meio de práticas, resultado de experiências vivenciadas em sociedade ao longo do tempo que são incorporadas pelos indivíduos, bem como de interações "a partir da realidade prática e conceitual de cada comunidade de prática musical" (Ribeiro, 2018, p. 270), quer dizer, enquanto um processo social.

Quando você vê um baterista tocando, aquele momento/ato performático está recheado de processos históricos. Esse entendimento de performance como aspecto cultural, do qual esse

trabalho se vale, tem uma perspectiva conceitual mais abrangente, preocupando-se em entender esta, não mais apenas enquanto evento, mas também "como um processo e como o resultado ou produto das práticas de performance" (Béhague, 1984, p. 7).

Nesse sentido, ao invés de compreender a performance centrando-se apenas em questões e aspectos que se restringem a análises estruturais da música, estilos particulares de performers (em especial os músicos), momentos e lugares onde esta acontece de forma separada e mais específica, entendemos, sob uma perspectiva holística, ou seja, que o processo engloba questões e aspectos sonoros e culturais dando ao evento performático um sentido mais alargado que está para além do fenômeno puramente acústico e seus fazedores, incluindo, nesse sentido, a audiência (e suas interações) e os diversos tipos de colaboradores e suas cooperações, assim dizendo, tudo que envolve o evento e todo processo que culmina nesse ato específico.

Para Béhague, o estudo da performance musical, como mencionado,

> deveria se concentrar no comportamento musical e extramusical dos participantes (executantes e ouvintes), na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes, e nas regras ou códigos de performance definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos[27] (Béhague, 1984, p. 7).

Portanto, quando nos deparamos assistindo um show ao vivo – no qual estaremos fazendo parte direta da performance enquanto audiência –, ou quando ouvimos/assistimos uma gravação musical, esteja ela fixada em áudio e/ou audiovisual, em ambos os casos (evento e produto), estamos diante do resultado de um processo de construção (Béhague, 1984, p. 7), onde tal processo se refere a um espectro mais amplo no sentido espaço-tempo, que contempla desde a trajetória de vida de cada agente músico e suas experiências, bem como de um processo mais curto e pontual, que versa acerca de uma construção específica para tal situação que é coletiva (evento e produto), englobando reuniões, pré-produção, ensaios, pausas para o café, conversas, etc. Todas as relações e interações que acontecem durante esse momento/processo terão interferência direta no resultado final de uma performance musical, haja vista que esta "se define principalmente por um processo sociointerativo que envolve a evocação, produção e compartilhamento de experiências e significados individuais e coletivos". (Ribeiro, 2017, p. 14)

---

[27] "[…] should concentrate on the actual musical and extra-musical behavior of participants (performers and audience), the consequent social interaction, the meaning of that interaction for the participants, and the rules or codes of performance defined by the community for a specific context or occasion."

Ainda de acordo com Ribeiro (2018), além de outros pressupostos que este utilizou quando traçou um panorama sobre a literatura que trata da performance musical, baseado numa ampla revisão bibliográfica acerca desta, atrelado a sua experiência adquirida ao longo de mais de oito anos por meio de suas pesquisas acerca da performance musical, às quais pode vivenciar de forma efetiva as práticas de grupos da cultura popular, os estudos da performance musical se desenvolveram com uma característica "fortemente transdisciplinar, alcançando atualmente variados campos investigativos que englobam dramas sociais, relações de gênero, práticas artísticas locais e globalizadas, espetáculos, identidades nacionais, política, etc" (Ribeiro, 2018, p. 171), dos quais esta pesquisa compartilha de seu entendimento.

Por todo exposto, a performance entendida neste trabalho, além de contemplar os olhares e percepções que dão importância às especificidades, características e nuances da execução instrumental (que é parte fundamental desse/nesse trabalho), segue o entendimento mais alargado levantado por Queiroz (2005) que entendeu esta – a partir de sua pesquisa junto aos Catopês de Montes Claros/MG – "como um sistema comportamental, distintamente estilizado enquanto fenômeno sociocultural, que reúne na música os elementos característicos da cultura, particularizando seu contexto e integrando dimensões simbólicas e estético-estruturais" (citado por Ribeiro, 2018, p. 160).

***

Howard Becker (1928 – 2023), foi um importante sociólogo estadunidense, formado pela Universidade de Chicago, onde inclusive é considerado, juntamente com os também sociólogos Erving Goffman e Anselm Strauss, como parte integrante da segunda escola de Sociologia de Chicago. Becker, ainda adolescente, iniciou sua jornada profissional na música tocando piano em bares, casas de *strip-tease* e clubes, vindo mais tarde se tornar também fotógrafo. Becker percebeu, a partir das experiências adquiridas ao longo dessa trajetória onde atuou de forma efetiva enquanto um agente direto do campo da música e das artes, que os trabalhos artísticos, para serem completados, era necessária uma rede de atividades coordenadas com a participação de muitas pessoas.

O constructo gerado a partir da sua experiência artística e da vivência em Chicago, junto aos estudos e leituras que o levaram a "aprender a 'tradição de Chicago' da sociologia com Everett C. Hughes e Herbert Blumer", o que "certamente levou a um ceticismo sobre as definições convencionais dos objetos de estudo sociológico" (Becker, 1982, p. ix), foi fundamental e "tiveram um papel na formação da atitude de seu livro" *Art Worlds* (1982), onde Becker pôde ignorar a maior parte do que as pessoas escreveram sobre as artes, pois diferia bastante de como "os sociólogos costumam abordar as artes" (*ibid.*:).

O ponto fundamental de sua tese reside na maneira pela qual entende uma obra de arte, seu processo de produção e o artista. Becker vai de encontro à tradição dominante que, ao invés de considerar a rede de cooperação como centrais para a análise da arte como fenômeno social, considera e privilegia o artista e a obra de arte. Podemos definir sua abordagem da arte como uma "sociologia das ocupações aplicada ao trabalho artístico", pois, ao invés de olhar para a "arte como algo mais especial, em que a criatividade vem à tona e o carácter essencial da sociedade se expressa, especialmente em grandes obras de gênio" (Becker, 1982, p. xi), tratou a obra de arte como um trabalho coletivo de cooperação "que algumas pessoas realizam" onde preocupou-se muito mais com os padrões destas cooperações "entre as pessoas que fazem as obras do que com as próprias obras ou com aqueles convencionalmente definidos como seus criadores" – os artistas (*ibid.*:).

Ou seja, ao invés de dar ênfase ao artista e aos objetos de artes que são, quase que unanimemente, atribuídos apenas a esse ser "genial", Becker dedica a maior parte de seu trabalho em *Art Worlds*, a toda rede de cooperações entre os diversos agentes envolvidos no campo da arte, sem os quais o trabalho artístico não aconteceria. Como afirma Noronha (2005), é por meio da cooperação das e entre as pessoas, haja vista que estas trabalham conjuntamente e têm que resolver os problemas que inevitavelmente surgem quando devem cooperar – inclusive os desacordos e conflitos entre pontos de vista e interesses divergentes – , "que as obras de arte vêm a existir e continuam a existir – que elas podem ser feitas, distribuídas e conservadas, para que outras pessoas as vejam, leiam ou ouçam" (Noronha, 2005, p. 9). Portanto, as obras de arte, entendidas enquanto produtos coletivos fruto das atividades de atores associados em função de projetos comuns, "presumem a existência de redes de relações interpessoais que se estendem no tempo histórico e no espaço social e recebem no interacionismo simbólico o nome característico de mundos sociais" (*ibid.*:).

Quando um músico participa de uma performance musical tocando seu instrumento, o resultado sonoro e sua abordagem na performance são frutos de processos complexos que por vezes não são percebidos e/ou levados em conta por muitos, inclusive por estes. Uma performance musical, entendida como algo acabado, seja por meio de um CD, DVD ou um show ao vivo (produto e evento, respectivamente), ou seja, um "trabalho artístico" (Becker, 1982), na realidade foi fruto de um processo (Behágue, 1964) que, para além de um quantitativo determinado de tempo investido por toda uma rede de agentes, contemplou nesse ínterim, um número amplo de atividades relacionais e colaborativas diversas entre agentes diversos ligados a essa performance e campo específicos. Por mais "efêmeras" que as formas de cooperação possam e pareçam ser, pois "muitas vezes tornam-se mais ou menos rotineiras", é essa rotina

que leva a produzirem “padrões de atividades coletivas” gerando o que Howard Saul Becker (1982) chamou de mundo das artes, e que salienta que “todo trabalho artístico, como toda atividade humana, envolve a atividade conjunta de um número, muitas vezes um número grande, de pessoas” (Becker, 1982, p. 1).

Um dos pilares que dão suporte à tese dos mundos da arte, de Becker (1982), que será bastante utilizado neste trabalho é o das **convenções**. Esse conceito dialoga e embasa sobremaneira as discussões e reflexões acerca do forró bem como das bases que norteiam a interpretação da bateria na performance musical deste gênero, pois as convenções embasam um conjunto de normas sobre as quais “os participantes do mundo artístico podem atuar juntos eficientemente para produzir trabalhos característicos desses mundos” específicos – forró e bateria –, além do que, “diferentes grupos de participantes conhecem diferentes partes do conjunto total de convenções usadas por um mundo artístico, normalmente o que precisam saber para facilitar a parte da ação coletiva da qual participam (Becker, 1982, p. 42).

De acordo com Becker, as convenções nos mundos da arte, são um conjunto de acordos sobre determinadas atividades e/ou assuntos que obedecem a normas e critérios prévios, que raramente foram e/ou são estabelecidas formalmente, por meio de códigos explícitos, sendo, portanto, em sua grande maioria, constituídas por meio de experiências e repetição em fazeres práticos específicos diversos, aos quais originaram práticas comuns pressupostas (Becker, 1982, p. 40 – 67), vide, por exemplo, a anacruse na sonoridade grave “aberta” do/no zabumba na segunda colcheia do tempo anterior a retomada do instrumental do forró após um breque.

Para Noronha (2005), “os colaboradores numa atividade qualquer concordam em se conformar com práticas passadas porque esperam que outros participantes façam o mesmo, expectativa que facilita a troca entre eles e, por outro lado, dificulta mudar tais práticas” (Noronha, 2005, p. 22). Ainda segundo Noronha (2005), os participantes também usam convenções para formar identidades que lhes permitem determinar suas posições e serem posicionados por outros colaboradores. “Tais identidades devem ser entendidas como propriedades relacionais e não como atributos do indivíduo, independentes dos contextos onde elas se formam, se mantêm ou se modificam” (*ibid.:*).

Para Becker, a noção de convenção é equivalente a de entendimentos compartilhados. Por conta disso, tal entendimento coletivo, por exemplo, é o que permite um grupo de músicos tocarem juntos, assim como ao público aceitar e apreciar o que ouve/vê. As músicas executadas, muito provavelmente são previamente conhecidas, e seus arranjos já incorporados pela experiência musical adquirida por estes por meio de vivência nesse universo. Por sua vez, quando de um show de um trio de forró, por exemplo, a audiência composta por “membros bem

socializados da sociedade" e "membros sérios" (Becker, 1982, p. 42 – 49) têm certas expectativas acerca do que irão ouvir, e definições prévias acerca de aspectos e parâmetros de julgamento do tipo: o que é boa música, qualidade do trio, virtuosismo interpretativo dos músicos, dentre outros critérios valorativos de gosto. Dadas essas expectativas, a audiência reagirá com prazer, desprazer, indiferença ou hostilidade, engajamento ou desatenção, etc.

Estamos lidando neste trabalho com dois universos convencionados e toda complexidade que os orbitam, quais sejam, o universo musical da bateria e sua prática com todas as convenções em seus mais diversos níveis (mais rígidas e mais flexíveis), e o universo que engloba a música popular, que desemboca no gênero forró que se desdobra em suas mais variadas vertentes e lógicas com convenções particulares.

Nessa perspectiva, resta muito claro, a partir de Becker (1982), o quanto a cooperação e as convenções são importantes em, e para, a interpretação da bateria na performance musical (Béhague, 1984) do forró. Quando um baterista não tem tanta (ou quase nenhuma) vivência com o universo do forró – seja a festa, seja o gênero –, os outros músicos e/ou agentes/membros ligados à esse mundo colaboram, de maneira fundamental, com dicas e informações baseadas em convenções características e fundamentais a esse universo e práticas as quais foram adquiridas por meio de uma vivência. Estes conhecimentos específicos transmitidos darão suporte e contribuirão para que a abordagem musical deste músico se aproxime do universo contextual do **forró** em uma performance musical deste. Saliento ainda que não existe *O* forró e *seu contexto* como algo único, mas diversos forrós.

Nesse contexto, faz-se imperioso ressaltar, antagonizando com correntes e narrativas puristas e "tradicionalistas" que buscam de certa forma cristalizar o amplo, diverso, complexo e plural universo do **forró**, que cada movimento deste ("novo forró") manterá suas principais convenções e regras, no entanto ressignificará, transformará, substituirá e/ou incluirá novas convenções que estarão ligadas diretamente às especificidades locais, sejam espaciais sejam conceituais, desse novo movimento do forró. Hoje se faz, se pratica e se vive o forró, além de em grande parte do país, em diversos países do mundo. Certamente, aspectos e significados ligados à natureza espacial serão diferentes. Uma coisa é um forró constituído no sertão nordestino, outra coisa é um forró constituído na metrópole de São Paulo, e outra coisa é o forró constituído em diferentes cidades de países europeus.

Muitos dos aspectos e convenções relativas ao universo técnico da música (rítmica, harmonia, caminhos melódicos, caminhos fraseológicos, instrumentação, dentre tantos outros) se manterão, no entanto, ganharão significados diferentes quando atrelados aos contextos distintos. Isso não impede que sejam forrós. Mas serão forrós diferentes, cada um com seu

tempero e sotaques particulares. Mas uma coisa é certa: se estiverem dentro dos limites que caracterizam o gênero, quando um sanfoneiro puxar o fole e o zabumbeiro puxar a levada junto com o triangueiro, certamente o salão se encherá de casais e, portanto, "*vai ter forró*" e, para muitos, estes irão ver "*o que nunca viu*[28]".

2.5 Música nordestina

No Brasil, os primeiros estudos sobre a música popular urbana, em especial os biográficos, foram realizados principalmente por jornalistas, radialistas e críticos da área. Neste sentido, Alberto Ikeda lembra que, "entre pesquisadores músicos, embora crescente, o interesse pela música popular, continua sendo ainda hoje pouco expressivo, quando comparado a outros temas, sobretudo, da chamada 'música erudita' ('culta')" (Ikeda, 2010, p. 2).

Para o autor,

> [...] entre os estudos dirigidos para a música popular é bem restrita a quantidade daqueles que enfocam elementos musicais intrínsecos como, por exemplo, questões rítmicas, melódicas, de harmonia ou arranjo, das formas, enfim elementos das estruturas sonoras, ou outros, como instrumentação, interpretação e execução (Ikeda, 2010, p. 2).

O autor conclui tais reflexões afirmando que, "[...] evidentemente, estas questões não podem deixar de ser tratadas sob as perspectivas antropológicas, históricas e outras, ao mesmo tempo em que essas necessitam estar lastreadas no conhecimento das factualidades musicais" (*ibid.: 5*). Não se pode negar a importância das narrativas de estudiosos, principalmente aqueles do campo da comunicação, bem como de produtos gerados por cineastas e produtores musicais, enquanto fontes de consulta para a pesquisa etnomusicológica.

Considerando a grande lacuna verificada até os anos 2000, a boa nova é que nas últimas duas décadas muitos foram os trabalhos de cunho musicológico/etnomusicológico visualizando a música popular urbana brasileira nos seus múltiplos aspectos. Dentre alguns, posso citar o trabalho de Cirino, *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira* (2009).

Além dos trabalhos acima citados, outras obras foram fundamentais para a construção do escopo teórico do presente trabalho bem como para futuras pesquisas. A princípio, os fundamentos da etnomusicologia serviram de base para pensar a música na cultura, a música

[28] Trechos da música *Doidinho, doidinho* (Dominguinhos e Anastácia).

enquanto cultura e como dito anteriormente, desenvolver um estudo centrado na ideia de que música não é apenas som, mas som humanamente organizado, envolvendo conceitos, comportamentos e contexto. A partir desta perspectiva, os estudos sobre performance serviram para nortear o olhar sobre os processos envolvidos na constituição dos processos interpretativos da bateria na performance do forró, a atuação dos bateristas nos grupos e nos ambientes musicais, bem como as influências, estímulos e incentivos recebidos do contexto musical onde essa música é realizada, produzida e consumida. Para desenvolver os estudos sobre performance, utilizei as obras e autores já mencionados bem como outras leituras que aconteceram ao longo do processo de pesquisa.

Para tratar da música brasileira, seus contextos históricos, movimentos musicais, espaços e estratégias acerca do início e consolidação da música popular no Brasil, além do estudo contextual mais amplo, utilizarei os pensamentos e contribuições de dois autores que julguei fundamentais para o presente trabalho: Marcos Napolitano, através da obra, "*História e música:* por uma história cultural da música popular" (2002) e Tiago de Oliveira Pinto, através do artigo, "Som e música: questões de uma antropologia sonora" (2001).

O artigo "*As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira"*, também de Tiago de Oliveira Pinto (2000), foi muito importante e deu suporte teórico-conceitual fundamental com sua noção das estruturas fundamentais das músicas afro-brasileiras que expressam não apenas as "estruturas mais precisas que determinam a música", mas um campo mais amplo que inclui "a maneira como esta (a música) é pensada" em relação ao fazer musical, à forma (ou Gestalt).

No que tange à música nordestina, considerei relevante buscar informações sobre a trajetória e o pensamento de Luiz Gonzaga, uma vez que, sendo o grande responsável por colocar o forró – inicialmente baião e posteriormente o forró[29] – no gosto popular brasileiro, um olhar para sua trajetória musical nos forneceu dados sobre aspectos gerais da música nordestina como seu processo de constituição, divulgação na mídia, sua influência em outros gêneros musicais, etc. que foram de grande importância para esse trabalho. Da mesma forma, foi relevante investigar aspectos da trajetória de Jackson do Pandeiro, bem como suas contribuições para a divulgação e conceituação da música nordestina. Mesmo sem aparecer de forma explícita nesse texto, os dados acerca da trajetória de Jackson contribuíram de forma indireta com as reflexões e discussões da pesquisa. Assim, utilizei os trabalhos biográficos

[29] "[...] **forró** – que tinha o apelido midiático de baião" (SANTOS, 2013, p. 23). Ou seja, segundo Oliveira, baião e forró trata-se de uma mesma coisa. Nesse caso sugerimos entender o forró enquanto caldeirão e/ou guarda-chuva de gêneros, sendo ele próprio um gênero onde encontramos vários subgêneros e/ou estilos diferentes.

"*Vida de Viajante:* a saga de Luiz Gonzaga", de Dominique Dreyfus (1996) e "*Jackson do Pandeiro*: o rei do ritmo", de Fernando Moura e Antônio Vicente (2001), ambos constituindo textos de cunho jornalístico, baseado em relatos diretos das entrevistas. Além de proporcionar uma contextualização histórica, geográfica e social para a discussão acerca da música nordestina, em especial o forró e seus ícones, essas obras apresentam narrativas que apontam para as ideias vigentes entre músicos, produtores e apreciadores dessa música dos períodos históricos retratados.

Por sua vez, a utilização do trabalho de Albuquerque Júnior (1999), permitiu um estudo mais acadêmico sobre a região Nordeste, no que diz respeito aos contextos econômico, social e cultural, além de tratar da vida de Luiz Gonzaga, tendo em vista sua importância como músico nordestino. Ainda falando da contribuição de Luiz Gonzaga, os sítios eletrônicos www.luizluagonzaga.com.br e https://www.forroemvinil.com/ constituíram ferramentas de grande importância, uma vez que trouxeram além de informações sobre discografia, músicos, entrevistas gravadas em áudio e vídeos, outros materiais. Nelas estão aspectos históricos da sua vida, repertório, pensamentos e algumas informações sobre o uso do zabumba nas formações de trios de forró, fato que será bastante importante para os diálogos dos instrumentos "tradicionais" dos grupos de música do Nordeste e as influências para a constituição das levadas da bateria nos ritmos nordestinos.

Utilizei também o livro "*Zabumba e Zabumbeiro: uma etnografia da performance musical*", de minha autoria, que foi fruto de minha dissertação de mestrado onde pesquisei a performance musical do zabumbeiro Quartinha que traz reflexões, além de sua performance – à luz da etnomusicologia –, discussões acerca da organologia do instrumento, processos de ensino e aprendizagem, identidade e pertencimento, dentre outras questões que serviram de base para discussões específicas nesse trabalho.

Também considerei indispensáveis as contribuições dos dicionários e demais obras de base folclorista, que trouxeram descrições não apenas de formatos de grupos característicos e seus instrumentos fundamentais à música do Nordeste, como também aspectos referentes aos seus usos em manifestações culturais brasileiras. Entre esses, foram destacados o *Dicionário musical brasileiro* (Andrade, 1989); o *Dicionário do Folclore Brasileiro* (Cascudo, 1962); a *Enciclopédia da Música Brasileira*: Popular, Erudita e Folclórica (Marcondes, 1998); e o livro *Folclore nacional*: danças, recreação, música (Maynard, 1964).

Com a utilização dessas obras, somadas a outras que surgiram durante o percurso, se constituiu um alicerce confiável e robusto que proporcionou o surgimento de uma trilha segura onde pude caminhar, visando resolver as inquietações aqui trazidas à luz, e chegar a resultados

sólidos de forma séria, ética e embasada. Diante do exposto, esse trabalho apresenta um *lócus* epistemológico transdisciplinar, mas baseado nos olhares musicológicos, etnomusicológicos e sociológicos sobre a prática musical de grupos e músicos que tocam a música nordestina aqui em questão e o instrumento bateria. Desse modo, a música e a performance estiveram sempre no cerne das discussões e reflexões, onde refleti acerca delas a partir de uma concepção mais alargada, levando em consideração todo o seu processo interativo-relacional de produção sociocultural.

As bases teóricas apresentadas nesta parte fornecem as lentes interpretativas que conduzirão as análises da interpretação da bateria na performance forró. Na composição do trabalho, me atenho no capítulo seguinte ao contexto específico do instrumento bateria, trazendo para a tese, dimensões históricas, estruturais e técnicas fundamentais para a práxis do instrumento e, consequentemente, as análises propostas neste estudo.

PARTE II

CAPÍTULO 3
O universo da bateria

> *"A experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à escritura. Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferente do que vimos sendo[30]."*

O que busco com esse capítulo é trazer um breve levantamento de momentos, aspectos, agentes e demais informações que considero fundamentais no processo de constituição e consolidação da bateria. Desde a ideia de se agrupar instrumentos de percussão, que eram executados por diferentes músicos, até a chegada no que (re)conhecemos hoje como **a base da bateria**, acreditando que tais informações sirvam para embasar o meu entendimento acerca de tal processo e sirvam para contextualizar e clarear o diálogo acerca da forma pela qual este trabalho entende as possibilidades de interpretação da bateria na performance musical do forró por meio de nuances e características que muitas vezes não são refletidas, mas que as julgo de fundamental importância para a construção das diferentes maneiras de abordagens do *forró* por meio da bateria. Falo base, pois existem diversas formas de se montar um *kit* de bateria – com instrumentos diversos, sobretudo os de percussão – mas que, especialmente para indivíduos que não fazem parte do universo da música[31], tal reconhecimento e legitimação parte daquilo que seria considerado pelo agentes do meio musical, como essa base nuclear, qual seja, bumbo, caixa, dois tambores e pratos – sendo o chimbal e o *ride*[32] constantes desta base mais "dura".

Saliento que não me proponho fazer/trazer um relato tão detalhado em assuntos mais específicos, algo que se aproxime de uma certa arqueologia do instrumento[33], por entender que

---

[30] (Larrosa, 2014, p. 5)

[31] Especificamente enquanto músicos e/ou produtores ou agentes ligados mais diretamente ao universo e contexto da música.

[32] Termo utilizado para os pratos de polegadas maiores usados, prioritariamente, sobretudo em décadas passadas, como prato de condução. Hoje em dia as marcas estão evitando estampar (como era costume) em seus pratos o que os designaria enquanto uso: conduzir, atacar, efeitos, etc. Um avanço em minha opinião.

[33] Tais como discussões mais aprofundadas e pormenorizadas acerca de datações precisas, origens, possíveis "pais e/ou mães", etc.

esses assuntos, além de já serem e estarem bem discutidos em trabalhos acadêmicos, revistas especializadas, sites, bem como em outras mídias e espaços digitais, não estarão no cerne da discussão. Pelo exposto, optei por não realizar tal mergulho para que possa dar relevo a outros aspectos desse processo que estejam mais alinhados com a questão central deste trabalho.

A ideia, assim sendo, é trazer informações que contribuam na compreensão e embasem, de forma clara e suficiente, o processo de surgimento, formação e legitimação da bateria partindo do ponto de vista particular deste autor, um agente que atua de forma efetiva no universo da bateria, e sirva para nortear o leitor(a), seja ele(a) baterista ou não, acerca de tal processo, baseado em um recorte espaço-temporal e seus momentos a aspectos dos quais julgo relevantes à esse trabalho, bem como a consolidação do instrumento. Para tanto, me utilizarei de textos de artigos e livros, bem como de outros materiais retirados de outras mídias como podcasts, plataformas de vídeos e redes sociais tais como Youtube, Instagram, Facebook, além de minha própria experiência nesse microcampo[34] (bateria).

É importante mencionar que, embora exista uma compreensão e aceitação já cristalizada por uma grande parcela de bateristas acerca da constituição do *kit* de bateria em trabalhos importantes e relevantes para o tema[35], pretendo lançar luz em pontos que não são tão comuns de se encontrar – discussões mais densas e pormenorizadas – em textos, áudios e vídeos quando tratando desses assuntos específicos que discutirei (talvez por conta desse entendimento solidificado).

Creio que as discussões trazidas aqui contribuirão para novos olhares acerca dessa jornada, sem, contudo, buscar antagonismo e/ou verdades absolutas. O objetivo é apontar a possibilidade de novos caminhos de entendimentos para futuras reflexões tendo em vista que, mesmo quando nos deparamos com fatos concretos, existirá a possibilidade de percepções e interpretações diferentes a partir do sujeito percebedor/receptor. Outrossim, espero que este trabalho possa ser lido não apenas por bateristas, mas que outros leitores, inclusive não músicos, possam ter acesso a esse texto e, por esta razão, acredito que esse capítulo versado sobre a jornada do processo de constituição do instrumento bateria, seja relevante. Ressalto, entretanto, que, aos que desejarem, poderão pular a leitura deste capítulo sem que haja prejuízo significativo à compreensão do objetivo principal deste trabalho.

---

[34] Esse assunto será tratado no capítulo IV deste trabalho. De forma sintética, o que estou propondo enquanto um microcampo segue o entendimento do conceito de campo de Pierre Bordieu (que será tratado mais à frente) onde busco refletir um universo da bateria como um espaço de disputa de poder e posições, com suas lógicas particulares, seus troféus e suas disputas, capitais e jogadores, e como questões particulares do universo da prática do instrumento podem influenciar na transformação de gêneros musicais.

[35] Ver Barsalini 2009 e 2014.

3.1 A constituição da bateria

O instrumento bateria, tocado por um único músico e na disposição estrutural básica como a conhecemos hoje, consistia de um conjunto de instrumentos que, *a priori,* eram executados por vários músicos, mas que, por diversas questões que vão desde remuneração ao encaixe nos espaços físicos dos ambientes onde se fazia música – sobretudo clubes e *pubs* – se fez urgente a amálgama dos até então principais e, fundamentalmente mais usuais instrumentos (caixa e bombo, e posteriormente pratos, tambores, e instrumentos de percussão), numa disposição que permitisse que apenas uma pessoa fosse capaz de executar o que antes era tarefa de no mínimo três. Nascia então o "projeto"[36] do instrumento bateria.

É claro o entendimento que esse processo de legitimação do instrumento foi-se desenvolvendo ao longo do tempo e influenciando (e sendo influenciado) pelas demandas musicais (culturais, sociais, políticas, etc.) das épocas, sobretudo, e principalmente, pelo *jazz* norte americano. Temos na literatura, demonstrado de forma patente, que a bateria é um instrumento estadunidense em seu nascimento. Inclusive, é consenso que a bateria acompanha a evolução estética e estilística do *jazz* desde sempre, sendo praticamente impossível separar uma coisa da outra (Berendt e Huesmann, 2014; Hobsbawm, 2017).

Segundo o baterista e autor estadunidense Daniel Glass[37], existem alguns momentos e acontecimentos que servem para embasar e lançar luz sobre o desenvolvimento e consolidação da bateria dentro de um determinado espaço no tempo. Pinçarei alguns destes momentos que julgo serem suficientes e contemplem os objetivos deste tópico, e os apresentarei fazendo um recorte temporal com vistas a nos embasarmos acerca do surgimento e avanços (desse e) nesse processo de consolidação. Apesar de entender, obviamente, que não será possível tratar com exatidão certas datas (por se tratar de eventos vivos e que aconteceram em diferentes lugares e por diferentes agentes), creio que a aproximação destas se fará suficiente para os anseios desse trabalho.

Dito isto, farei uma exposição de forma cronológica de alguns desses momentos e/ou acontecimentos que considero importantes para ajudar a visualizarmos a evolução do

---

[36] Também gosto de dizer que nascia, para além de um instrumento musical, um "ambiente de atuação performática.

[37] em seu DVD intitulado "*A Century of Drumming Evolution"* que trata do surgimento e evolução da bateria – que posteriormente virou uma série de vídeos publicadas no YouTube em parceria com a empresa americana fabricante de baquetas e acessórios para bateria e percussão Vic Firth.

instrumento (estrutural e esteticamente), vindo desde o início desse "projeto" até o momento em que considero sua consolidação enquanto instrumento como o conhecemos hoje.

3.1.1 O ano de 1865

O ano de 1865, com o final da Guerra Civil nos Estados Unidos, seria o primeiro momento desse projeto de constituição do instrumento bateria. Segundo Daniel Glass (2012), foi a partir desse ano, por conta da abolição da escravidão e, por conseguinte, a possibilidade dos escravizados africanos participarem com suas musicalidades e sonoridades – e músicas – expressadas através de seus corpos, bem como das possibilidades sonoras de seus instrumentos, que percussionistas começaram a fazer experimentos juntando instrumentos e concentrando estes em um "único". Nesse período eram comuns as bandas marciais e orquestras. Ainda não existia o jazz, o blues e outros gêneros musicais afro-americanos. O que existia era a música marcial com seu *feeling* conhecido como "1 e 3", ou onomatopaicamente falando o *"bumm-tchi, bumm-tchi"* – onde os sons graves aconteciam nos tempos 1 e 3 tocados pelo bombo, e a caixa[38] nos tempos dois e quatro (pensando em compassos quaternários simples) (FIG. 1).

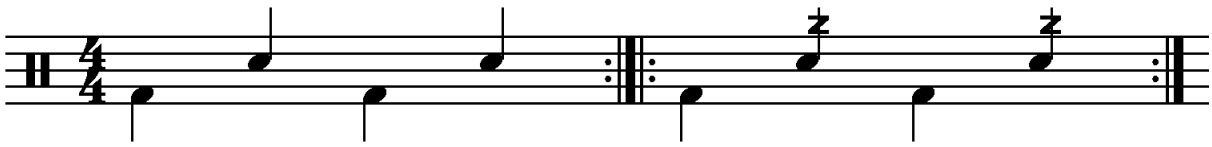


Figura 1 – Representação escrita para o *"bumm-tchi, bumm-tchi"*

Os (futuros) bateristas pegaram esse conceito musical da percussão das *marching bands* (bandas marciais) e trouxeram para aquele que seria o primeiro movimento rumo ao surgimento da bateria, a saber: o *Doubble Drumming* – a primeira proposta de se juntar os instrumentos e tocá-los apenas por um único músico (o futuro baterista: *drummer*) (Cook, 1997, p.275). Nascia então o que podemos entender como sendo a "pedra fundamental" do que viria a ser (muito provavelmente não entendido assim há época), o primeiro *kit* de bateria (funcionalmente falando). É importante deixar claro que o termo *Doubble Drumming* se referia (e se refere) não especificamente **ao kit** (formação instrumental), mas **à técnica** de se tocar dessa maneira e nessa estrutura (instrumento). Esta técnica consistia em o músico executar o *"bumm-tchi, bumm-tchi"* no bombo e na caixa, estando o bombo no chão e a caixa apoiada em uma cadeira (FIG. 2); esse estilo e/ou maneira de tocar era executado apenas com as mãos através de

[38] Tanto de tinha (e se tem) a sonoridade "simples" quanto a sonoridade "rufada".

baquetas, pois não existia o pedal de bumbo. De acordo com Glass (2012), Aukes (2003 citado por Nichols, 2012), Blades (1992) e Paton (2010), em seu primeiro momento, o bombo foi posicionado no chão levemente à direita do músico e a caixa fora posicionada ao lado esquerdo equilibrada em uma cadeira[39]. (FIG. 2)

Figura 2 – Músico posicionado no kit de instrumentos onde se executava a técnica de *Dobble Drumming*.
Fonte: https://vicfirth.zildjian.com/education/history-of-the-drumset-part-01.html

A lógica era preencher os tempos 1 e 3 com toques no bumbo – prioritariamente e fundamentalmente apenas um toque na parte forte de cada um desses tempos – e os tempos 2 e 4 executados na caixa. Esses toques que eram percutidos na caixa se valiam de figuras "simples" (fundamentalmente um toque na parte forte dos tempos), mas era comum acontecerem evoluções na caixa – baseados nos toques de padrões de rudimentos que eram comuns na execução das caixas nas bandas marciais –; nesse momento (das evoluções e fraseados), as frases da caixa poderiam se utilizar de todos os tempos do compasso (4 por 4) ficando sem a

[39] Ainda não existia a estante de caixa. Por esse motivo usou-se a cadeira, pois era possível posicionar a caixa de forma lateral como era habitual encontrá-la junto ao corpo do músico visto que esta era carregada pendurada em um talabarte (espécie de correia).

sonoridade do bumbo, haja vista que as duas mãos estavam sendo utilizadas. Vale lembrar ainda que a base dessa música se encontrava na forma "rígida" na qual os soldados marchavam. Não existia tanta "flexibilidade" nem nos padrões de execução dos grupos de figuras (rudimentos), nem nos tempos nos quais tais figuras e/ou ornamentos aconteciam (semínimas). Ou seja, as defasagens que são comuns para se obter o que geralmente é chamado de suingue, molho, sotaque, saindo de uma condição mais "metronômica" que era ponto norteador (e ainda é), no contexto da música das bandas marciais, era o ponto a ser evitado. Logo, o que se buscava enquanto exemplo de "obediência musical" era essa rigidez e obediência (metronômica) na execução do que seria a subdivisão em quatro partes "iguais" (com certa exatidão e similaridades em suas equidistâncias), do espaço temporal (tempo, no entendimento de uma semínima, por exemplo).

Um dado interessante, segundo Reimer (2013, p. 11), é que o *double drumming* passou a ser utilizado também por músicos de teatro que procuravam novas sonoridades e efeitos para suas performances. Por conta disso, passaram a adicionar, além dos tradicionais dois tambores (bombo e caixa), outros instrumentos de percussão a esse set-up inicial como xilofones, blocos de madeira, apitos, etc. "Desta maneira, os pioneiros do instrumento animavam as mais diversas festas no estilo *double drumming*, ou seja, tocando todos os instrumentos somente com as baquetas" (Barsalini, 2009, p. 09). No decorrer do processo, tambores chineses foram adicionados ao set fazendo as funções que viriam a ser dos tom-toms (Cook, 1997, p.275).

Com a técnica do *double drumming* então estabelecida, foi inventada a estante para caixa com possibilidade de regulagem de ajustes de altura em 1896 por Ulysses Grant Leedy (Traldi; Ferreira, 2015, p. 168). De acordo com Geoff Nicholls[40] (2019), Leedy "[...] foi um dos principais instigadores na formação da nossa amada bateria. Entre suas inovações mais prosaicas está o humilde suporte para caixa", "[...] um suporte dobrável prático" que foi patenteado em 1896[41].

3.1.2 Ragtime: "mais suingue"

[40] Acesso em 27/09/2023 em: https://reverb.com/news/6-crucial-steps-on-the-way-to-the-modern-drum-kit

[41] Ulysses Grant Leedy's seminal drum company was formed in Indianapolis in 1898, but it's a name no longer familiar to modern drum set players. Leedy was, however, a prime instigator in shaping our beloved drum set. Among his more prosaic innovations is the humble snare drum stand. Prior to Leedy, the snare drum was indeed the "side" drum, slung from the swarthy shoulders of the marching military man, while in orchestra pits the snare drum might be placed on a chair. It was crying out for a specialized stand, and Leedy obliged with his 1896 patent for a practical folding stand.

A forma mais "rígida" da música começa a transitar para uma forma mais "flexível" e suingada a partir dos anos de 1890. É nesse ano que começa a surgir um "novo tipo de música interessante chamado de *Ragtime*" (Glass, 2012), que tem como principal característica o *feeling* suingado (*swing feel*[42]). O *Ragtime* seria esse elo de transição entre uma música mais "dura" e a uma mais "flexível". "O *jazz* de Nova Orleans é tido como o primeiro estilo de *jazz*. Mas antes dele havia ragtime" (Berendt e Huesmann, 2014, p. 32), que, apesar de ser em seu início, uma música "predominantemente escrita e pianística[43]", faltava-lhe, no entanto, para ser considerada como *jazz*, um fator fundamental a esta música: a improvisação. Contudo, ainda segundo o autor, "as formas do ragtime possuem a gênese da música afro-americana", e, embora fosse rudimentar, o ragtime possuía suingue e, por conta disso, tem sido considerado como *jazz* (idem). Por conta disso, é possível crer que esse suingue possa ser creditado a presença dos africanos que têm "[...]uma cultura musical em que as partes aditivas jogam um papel ainda mais importante do que a música europeia. (idem)

É notadamente ponto pacífico para muitos estudiosos que tratam das músicas do continente africano, que algumas características são inerentes às suas músicas (Oliveira Pinto, 2001, p. 91; Sandroni, 2001; Graef, 2014): 1) suas sonoridades (e instrumentos) característicos; 2) suas células rítmicas e toda teia imbricada de possibilidades polirrítmicas que, agrupadas, dão essa densidade complexa (sobretudo para os ouvidos ocidentais) no todo da massa sonora obtida e que é característica dessa (e nessa) música; 3) e o uso do corpo e seus movimentos quando estão tocando em seus encontros sociais sejam estes ritualísticos ou não, independendo de seus "usos e funções[44]" (Merriam, 1964) onde caracteristicamente há "música".

Essas características que vieram com os escravizados e que foram, de forma brutal e desumana por anos silenciadas e proibidas de serem externadas e vividas após estes serem "libertos", puderam, enfim, ser externadas e vivenciadas mais livremente, e suas musicalidades contribuíram na dinâmica de constituição do processo dessa música estadunidense (*jazz*) a partir desse período saindo de uma "rigidez" característica da atmosfera militar – sobretudo pensado

---

[42] Forma de soar baseada em quiálteras comumente utilizadas no contexto do *jazz.* Será tratado de forma mais específica mais à frente do trabalho.

[43] Mas ganharia ao longo do tempo muitas outras formas: forma-canção, ragtime para bandas de sopro, para cordas, etc. (BERENDT E HUESMANN, 2014, p. 32)

[44] Apesar dos conceitos serem complementares, existe uma diferença no que tange ao significado desses dois termos e suas implicações. Segundo Merriam (1964, p. 209) "O título deste capítulo [Usos e Funções] implica que existe uma diferença de significado entre 'usos' e 'funções' e que a diferença é significativa". Para o autor, "uso, portanto, refere-se à situação na qual a música é empregada na ação humana; "função, diz respeito às razões deste emprego e particularmente ao propósito amplo ao qual serve." (Merriam, 1964, p. 210) Para uma análise mais aprofundada acerca dos dez principais usos e funções na concepção do autor, ler seu livro "*The Anthropology of music"*.

aqui na seção rítmica da percussão –, advinda de suas bandas, e passando para essa música mais "flexível" (e leve), graças, em grande medida, a essas características mencionadas que são inerentes às musicalidades dos povos africanos e suas práticas culturais amplas. É importante ressaltar que essa música, como descreveu Berendt e Huesmann (2014), para discorrer acerca da complexidade e pluralidade da gênese da música afro-americana que, além de possuir "origens africanas" em sua forma, é no *ragtime*, que "a música africana e a europeia se encontram pela primeira vez em pé de igualdade" (2014, p. 32). Ou seja, para além das questões mais técnicas e estruturais do fazer musical, temos um dado simbólico importante nessa fala, que continuará por décadas à frente servindo como força propulsora para levar adiante, através das músicas e das sonoridades, os protestos do povo oprimido e injustiçado.

Um ponto crucial e bastante importante para um entendimento mais profundo de performances e sonoridades das músicas africanas, e que é mister em nosso entendimento, é que tais musicalidades, sonoridades e performances que constituem as "músicas" desse continente, já nasceram tendo a dança (e os movimentos dos corpos) como partícipe direta em suas fundações. Por conta disso, esse fator contribuiu para que o *Ragtime* se tornasse mais popular na América do Norte.

Um outro fator interessante que aconteceu em 1890 e que tem efeito direto e fundamental para o processo de constituição da bateria, foi a chegada de imigrantes vindos de diferentes partes do mundo trazendo consigo, além de toda carga cultural e musical simbólicas (ancestrais), intangíveis e imateriais, instrumentos característicos de suas culturas que foram aos poucos sendo inseridos na seção de percussão que viria a se consolidar como bateria, bem como tecnologias de construção desses instrumentos – sobretudo tambores e pratos.

3.1.3 Trap set

O *Trap Set* ou *Trap Drums* (FIG. 3) era um amplo instrumento formado pela base do que hoje conhecemos como bateria (bombo, caixa e pratos), com a incorporação de outros instrumentos advindos de países de diversas regiões do mundo, como já mencionado – tambores vindos da China, blocos de madeira vindos da Ásia, pratos vindos da Turkia, gongos, pandeiros, etc. –, e assim permaneceu sendo conhecido até início dos anos de 1900. O termo deriva da palavra em inglês *contraption* que pode ser traduzida para o português, dentre outras traduções livres, como engenhoca (Glass, 2012).

A função das *Trap drums* era a de sonorizar as apresentações nos espetáculos de *Vaudevilles*, que eram espetáculos onde se misturavam música com dança, comédia,

malabarismos, dentre outros, aos moldes dos circos antigos que conhecemos e que também passou a ser utilizado em sonorizações em performances ao vivo nos programas de rádio (Berendt e Huesmann 2014, p. 414).

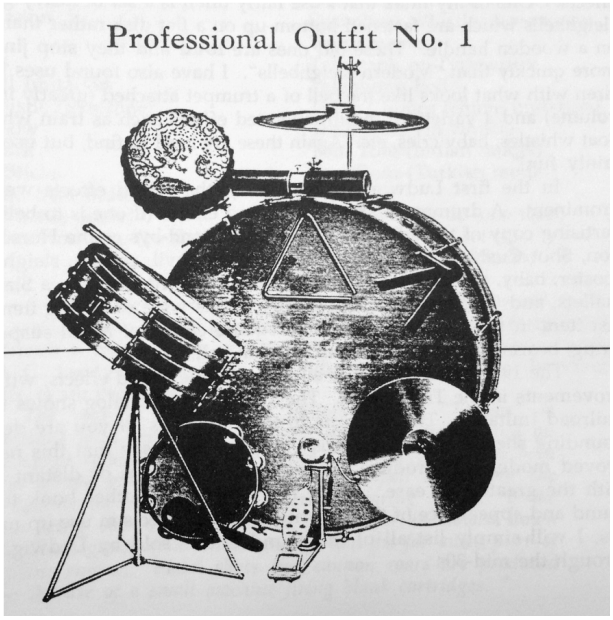


Figura 3 – *Trap set Ludwig* de 1919
Fonte: https://culturalhistoryofthedrumset.wordpress.com/origins/a-physical-history/

3.1.4 Os anos de 1900 – o pedal de bumbo: um marco para a consolidação do instrumento – primeiro movimento.

Sem dúvidas esse é o ano do acontecimento que talvez seja o primeiro paradigma nesse longo e dinâmico processo de construção e consolidação da bateria enquanto instrumento: o surgimento do pedal de bumbo. Na busca por uma maior liberdade das mãos e, consequentemente, outras possibilidades de sonoridades e musicalidades – sobretudo na caixa –, e um diálogo entre esta e o bumbo, os percussionistas literalmente chutavam este último com o pé, a fim de obter a sonoridade grave no instrumento na época do *doble drumming* e a possibilidade de uma maior liberdade de criação na caixa. As novas demandas musicais pediam essa ampliação (das)nas possibilidades sonoro-musicais vindas da seção de percussão (futura bateria). Contudo, a chegada a um pedal confiável e funcional não foi uma tarefa fácil, pois levou algum tempo até que fosse alcançado tal equipamento. Nas primeiras tentativas para se chegar ao tão desejado pedal, houve muita frustração por parte dos músicos.

Uma dessas primeiras invenções patenteadas no ano de 1887 pela *G. R. Olney* recebeu o nome de *Overhang Pedal* (FIG. 4) (Pettersen, 2017; Berger, 2014), que consistia num pedal que era preso ao aro do bumbo (assim como se é preso o pedal de bumbo até hoje), mas que apesar de poder ser manuseado com o pé, era prioritariamente (sobretudo pela sua estrutura precária), acionado com a mão. Não era ainda o que se queria pois constava de um equipamento ainda rudimentar e que requeria dos músicos muito esforço por conta da precariedade funcional, sobretudo no que tange aos materiais e tecnologias empregados.

Figura 4 – *Overhang pedal*
Fonte: http://coreycolmey.com/the-overhang-pedal/

Uma figura central dentro desse período e assunto aqui tratado que vale ser mencionado, é a do "lendário e quase mitológico[45]" músico Edward "Dee Dee" Chandler. Chandler "era um

[45] Texto e fonte: *The legendary and almost mythological forefather of the drumset*. Em: https://culturalhistoryofthedrumset.wordpress.com/new-orleans/the-drummers/ Segundo Berger (2014, p. 3), esse site foi criado por ele "[...] como parte desta tese [que] contém os exemplos audiovisuais do artigo, mas também pretende ser um recurso independente para qualquer nível de entusiasta de bateria que estuda jazz ou música latina, educadores musicais que desejam ministrar uma aula sobre qualquer um desses gêneros, e qualquer outra pessoa

baterista de bandas de dança e desfile que tocou para alguns dos grupos de jazz mais respeitados e conhecidos, incluindo a John Robichaux[46] Orchestra, a Onward Brass Band e possivelmente a Buddy Bolden". A Chandler é atribuída, além de suas capacidades artísticas e musicais, o feito da construção de um "pedal de bumbo rudimentar [*Overhang Pedal*] utilizando uma caixa de papelão da *Magnolia Milk Company*, um bloco de madeira, corrente, dobradiças e molas[47]". Segundo Berger (2014), em seu site "*Cultutal history of the drumset[48]"*, existe uma foto icônica que seria a "foto mais antiga de um pedal de bumbo" (FIG. 5 e 6).

geralmente interessada nas áreas de educação e preservação cultural, história, antropologia musical e performance musical".

"The website I created as part of this thesis contains the audiovisual examples from the paper, but it is also intended to stand alone as a resource for any level of drum set enthusiast studying jazz or Latin music, music educators who wish to teach a lesson on any of these genres, and anyone else generally interested in the fields of cultural education and preservation, history, music anthropology, and music performance." (Berger, 2014, p. 3)

[46] Segundo Berger (2014) em texto no seu site, "Robichaux, considerado um dos líderes de banda de elite antes de 1900, costuma ser considerado o primeiro a adicionar bateria '*trap drums*' à orquestra de dança".

[47] *He was a parade as well as dance band drummer who played for some of the most respected and well-known early jazz groups, including the John Robichaux Orchestra, the Onward Brass Band, and possibly Buddy Bolden. Robichaux, who was considered one of the elite bandleaders pre-1900, is often credited with being the first to add "trap" drums to the dance orchestra. Supposedly encouraged by Robichaux, a drummer himself, Chandler built a crude, overhanging bass drum pedal using a Magnolia Milk Company carton, block of wood, chain, hinges and springs.* Fonte: https://culturalhistoryofthedrumset.wordpress.com/new-orleans/the-drummers/

[48] https://culturalhistoryofthedrumset.wordpress.com/new-orleans/the-drummers/

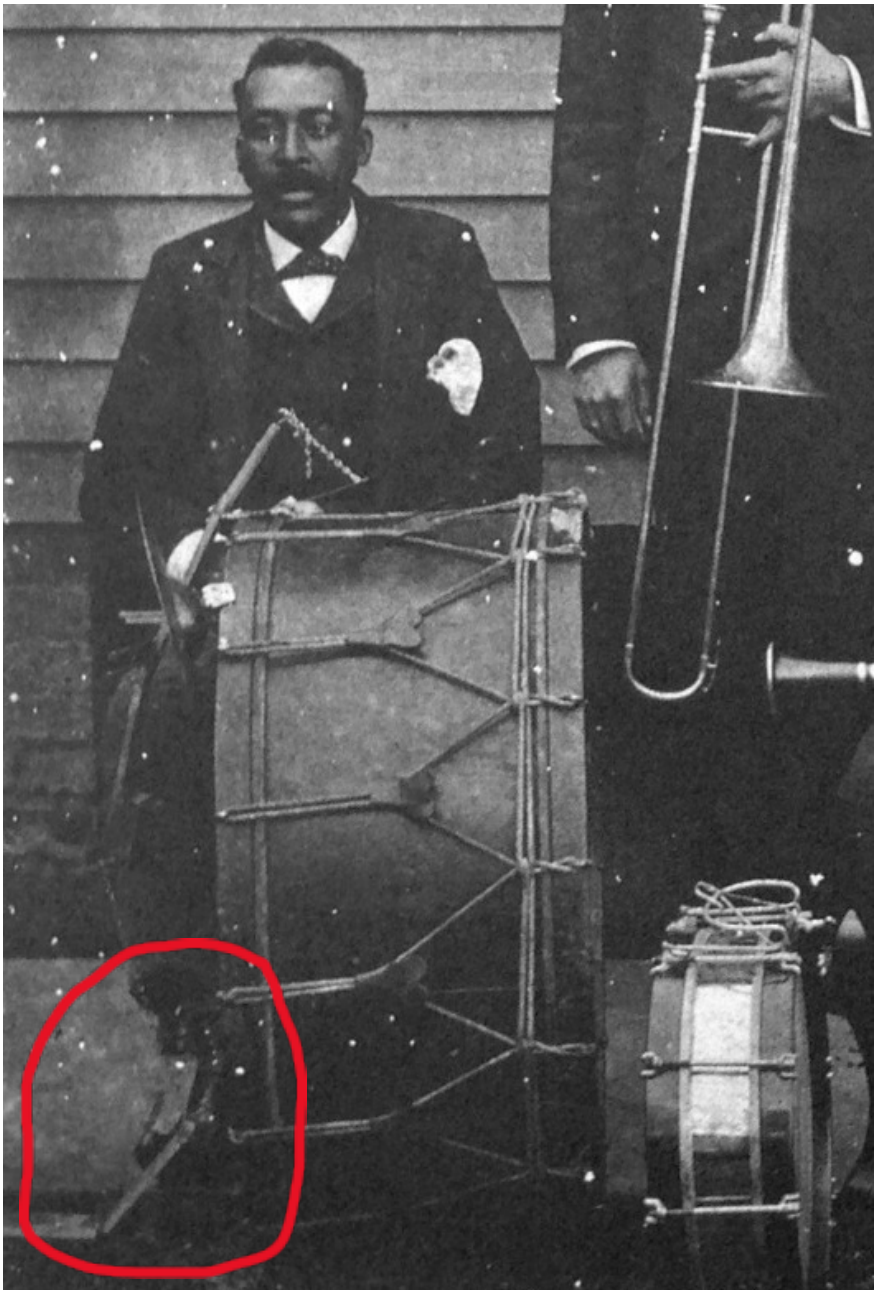


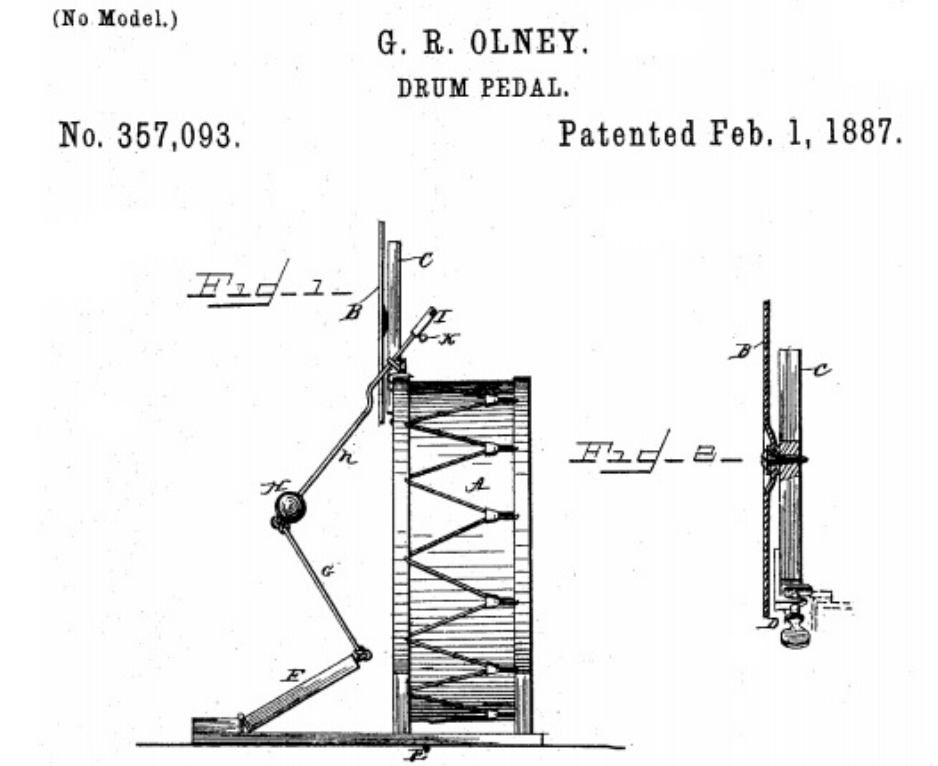
Figura 5 – "Dee Dee" Chandler; detalhe do *Overhang Pedal*
Fonte: https://culturalhistoryofthedrumset.wordpress.com/new-orleans/the-drummers/

Figura 6 – Edward "Dee Dee"Chandler sentado à esquerda. Foto com a Jonh Robichuax Orchestra (o que se encontra sentado ao centro com um violino) em 1896
Fonte: https://culturalhistoryofthedrumset.wordpress.com/new-orleans/the-drummers/

Muitas outras possibilidades de pedal foram sendo desenvolvidas ao longo dos anos com vistas a se chegar num equipamento que fosse funcional e que permitisse novos empreendimentos e possibilidades musicais. "Embora alguns dispositivos percussivos já fossem conhecidos na época" – dentro dessa perspectiva – "acionados pelas mãos ou pelo pé" (Berent and Huesmann, 2014), foi no ano de 1909 que William F. Ludwig patenteou e "inventou" (ibid.) o primeiro pedal de bumbo (FIG. 7). Existe uma frase que gira dentro do campo da bateria (sobretudo na oralidade), atribuída ao baterista Neil Peart da banda de rock RUSH, acerca da importância do invento do pedal de bumbo onde Peart afirma que "quando o senhor Ludwig inventou o pedal de bumbo, foi isso que tornou a bateria possível[49]". Por isso a justificativa da importância desse acontecimento (a invenção do pedal de bumbo), no processo de constituição e consolidação da bateria enquanto um instrumento (e não um conjunto de), haja vista que, embora seja composta por diferentes instrumentos já consagrados fora de seu

[49] "When Mr. Ludwig invented the bass-drum pedal, that's what made the drum set possible." Neil Peart em: https://www.npr.org/2015/01/06/375171736/mystic-rhythms-rushs-neil-peart-on-the-first-rock-drummer#:~:text=Peart%20says%20the%20drum%20set,part%20of%20drum%2Dset%20history. Acesso em: 27 de fevereiro de 2024.

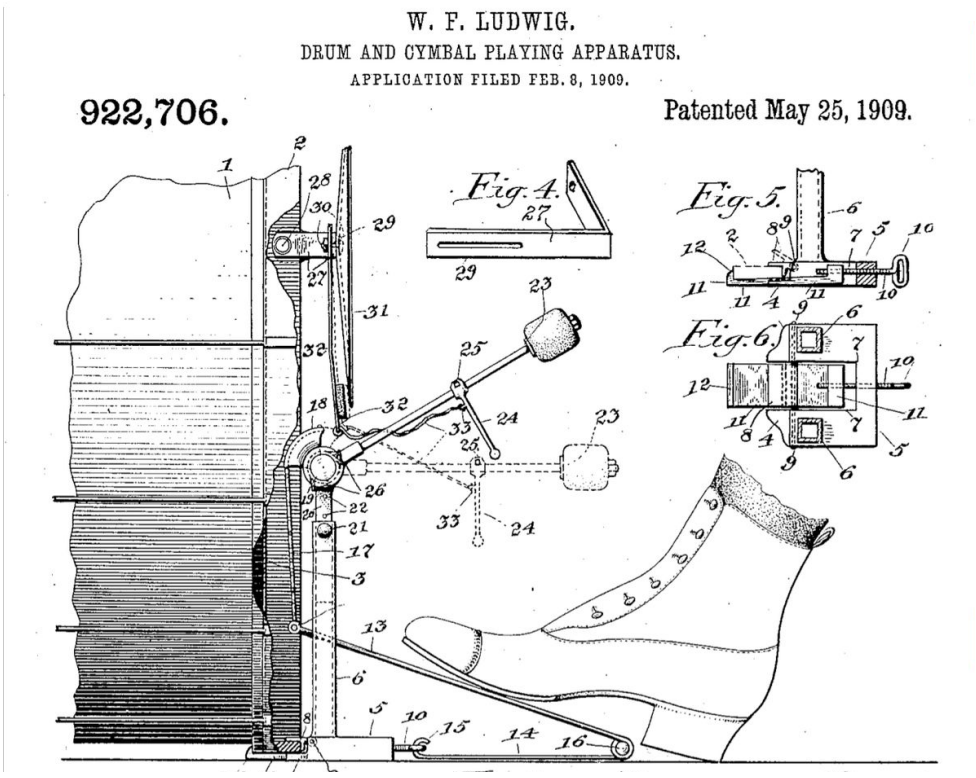
set, o ponto focal para esse entendimento e legitimação enquanto um instrumento (no singular), deva ser concentrado no agente que o tocará e as construções de possibilidades que surgirão dentro desse espectro instrumental.


(No Model.)

G. R. OLNEY.

DRUM PEDAL.

No. 357,093. Patented Feb. 1, 1887.


W. F. LUDWIG.

DRUM AND CYMBAL PLAYING APPARATUS.

APPLICATION FILED FEB. 8, 1909.

922,706. Patented May 25, 1909.

Figura 7 – Patente do pedal de bumbo da G. R. Onley.
Fonte: https://paularchibalddrums.wordpress.com/2015/10/28/early-bass-drum-pedal-patens/

A partir desse pedal de Ludwig novos caminhos se abriram para a constituição de uma linguagem da bateria que é utilizada até os dias de hoje, saindo da execução técnica e produto sonoro advindo do "*Double drumming"*, para a abertura e ampliação de novas possibilidades de execução e, consequentemente, produto e/ou massa sonora, pois, com este invento, as mãos ficaram livres para novos empreendimentos criativos e possibilidades musicais, tanto no que concerne a novas conduções (*grooves*) – agora entre caixa e bumbo (e posteriormente entram no jogo os pratos e demais instrumentos) –, quanto aos fraseados, ampliando assim as perspectivas criativo-estético-musicais.

3.1.5 Os pratos na bateria: usos e funções

Como já discutido até aqui, muitos elegem a chegada do pedal de bumbo no início dos anos 1900 como o marco no surgimento do *kit* de bateria (ou início da caminhada rumo a este) (Berent and Huesmann, 2014, p. 414; Glass, 2012; Berger, 2014, p. 8; Traldi e Ferreira, 2015, p. 168; BARSALINI, 2009, p. 10). No entanto, se observarmos a questão fundamental que caracteriza a práxis da bateria – o uso dos braços e pernas –, teremos duas dimensões importantíssimas a serem consideradas como fundamentais ao processo de consolidação do instrumento, quais sejam, 1) a possibilidade de abordagem e **função** (condução; *ride*) na execução sonora do/no prato *ride*[50], e 2) a questão clara que é o uso das baquetas percutidas nos pratos de chimbal (a dois), e suas diversas possibilidades de interpretação criativa e sonoridades.

Por conta dessa condição mencionada, considero esse acontecimento (a legitimação do uso e função do prato de condução), como o "fechamento" no entendimento do que, para mim, constitui a bateria em sua base estrutural.

Outrossim, sugiro atentarmos para uma análise que perpasse a visualização do *kit* estruturalmente falando, e considere a condição do tocar, do ponto de vista das possibilidades de abordagens e interpretações musicais no instrumento (estrutura e função), como aspecto imperioso. Portanto, o olhar direcionado ao prato de condução (*ride*) para além de sua disposição no *kit* ou *set-up*[51], na esteira do que acabamos de refletir e sob o entendimento deste

[50] Trataremos de forma mais detalhada logo à frente no subtópico que versará acerca desse prato especificamente.

[51] "A reunião de diferentes instrumentos em um conjunto próprio (na maioria das vezes, específico e exclusivo de uma só peça em questão) é denominada em inglês de set ou set-up (termos muitas vezes utilizados em português também)." (MORAIS; STASI, 2015, p. 63)

autor, não apenas o consolida enquanto instrumento do conjunto estrutural do *kit* (bateria), mas instaura uma **função** (condução) e sonoridades que são fundamentais na práxis da bateria. Vejamos a evolução da estante do prato de chimbal (*hi-hat*), e, mais a frente, reflexões acerca do prato *ride*.

3.1.6 A estante de chimbal (hi-hat) e as possibilidades de sonoridades por meio do baqueteamento – segundo movimento

Um segundo acontecimento que considero também paradigmático nesse processo e espectro temporal, aconteceu na década de 1920 e serviu para abrir novas perspectivas performáticas e/ou musicais para e na bateria: a estante de chimbal (*hi-hat*). Esse invento ampliou as possibilidades no espectro sonoro deste instrumento (chimbal) por conta do manuseio e, consequentemente, o aumento destas possibilidades, sobretudo no que concerne ao surgimento de novas sonoridades advindas do ato de percutir os pratos a dois (chimbal) com as baquetas – que até então não existiu por questões estruturais e funcionais – , e até mesmo o uso da própria estante como superfície para a produção de sons (técnicas estendidas) – algo que era comum de ser visto em momentos de solos de bateria e que hoje em dia é comum ouvirmos e vermos essa ação/sonoridade em performances ao vivo e gravadas. Apesar de estruturalmente parecer "um simples passo para o reconhecimento do chimbal" (Dean, 2012, p. 200), foi a partir deste invento (estante de *hi-hat*) que se abriu uma nova janela de possibilidades e horizontes sonoro-estéticos-musicais: o som advindo do **baqueteamento nos pratos**.

Isso ocorreu aproximadamente no ano de 1927, ano em que a empresa de instrumentos de percussão *Walberg and Auge,* patenteou o invento que adicionou um tubo de metal ao "*low hat*" (segundo mecanismo para a execução dos pratos a dois por meio de um pedal, o mais parecido com o que temos hoje), criando a **estante do chimbal**, elevando os pratos a uma altura para que ficassem acima ou no mesmo nível que a da caixa. Assim, possibilitaria aos(as) bateristas a condição de se tocar os pratos[52] também com as baquetas e todas as possibilidades sonoras a partir dessa condição, além de apenas tocá-los através do acionamento com o pedal, como acontecia anteriormente (Pinksterboer, 1992, p. 20; Dean, 2012, p. 200-201), deixando, pois, o chimbal, de ter uma "função estática de acompanhamento" puramente metronômica, de marcação do tempo, elevando o seu *status*, fazendo com que o chimbal crescesse em importância, ampliando sua função para além do "*time keeping*", tornando-se, também, "um

[52] os pratos a dois e/ou de choque; os pratos de chimbal.

elemento constitutivo do jogo de timbres" (Berent and Huesmann, 2014, p. 420). É muito provável que venha a partir daí o surgimento da postura do cruzamento dos braços do(a) baterista na abordagem ao instrumento, sobretudo para os destros, pois a estante ficava posicionada no lado esquerdo do kit, haja vista que o "pé forte" ou principal (o direito para o destro), geralmente ficava (e fica) no comando do pedal de bumbo.

Na (FIG. 8) podemos notar a evolução da estante desde a primeira invenção chamada pelos bateristas há época de "*snowshoe*" – por se tratar literalmente de um par de sapatos para neve adaptados para o uso dos pratos a dois –, passando pelo que ficou conhecido por "*low boy*" até chegarmos à estante de "*hi-hat*" praticamente como a conhecemos hoje.

Figura 8 – Exemplo visando dimensionar a evolução das estantes de chimbal (*hi-hat*)
Fonte: https://br.pinterest.com/pin/ludwig-sock-cymbal-lowboy-and-hihats--145944844154784383/

3.1.7 As possibilidades de abordagens e interpretações na performance musical do forró

É possível crer que as sonoridades advindas dos pratos são percebidas há tempos por uma grande parcela da sociedade, haja vista que esse instrumento faz parte da percussão das bandas marciais (militares), bem como das bandas de música municipais e/ou estaduais das escolas (fanfarras) – que são comuns e fazem parte do/no imaginário sonoro-visual dos nordestinos, sobretudo nos desfiles de sete de setembro e datas comemorativas e que, inclusive inspirou a entrada desse instrumento (pratos a dois), em uma das formações de grupo musical mais tradicionais da cultura nordestina da qual vimos falando ao longo desse trabalho – as bandas cabaçais, onde, de acordo com Pedrasse, "nos idos de 1950 Manoel Biano resolveu colocar pratos de choque no grupo [banda de pífanos de Caruaru] inspirado nas bandas de coreto e fanfarras" (Pedrasse, 2002, p. 61). Não demorou para que esse instrumento e suas sonoridades se consolidassem na "paleta de cores sonora" desses grupos. É bem verdade, e vale deixar claro, que não são todas as bandas que utilizam os pratos de choque[53]. Segundo Mário de Andrade (1989, p.205), essa "formação instrumental típica" era composta geralmente de "dois a três pífanos e zabumba, podendo ou não ter pratos".

No entanto, tal familiaridade a essas sonoridades diz respeito, exclusivamente, àquelas obtidas através da prática nos chamados "pratos a dois" ou "pratos de choque", que são utilizados até hoje por essas formações de grupo supracitadas bem como algumas bandas cabaçais. Acontece que as sonoridades vivenciadas – ouvidas e sentidas – a partir desses pratos nessas formações (como visto no capítulo 3), são muito específicos e definidos por parte da sociedade, sobretudo os sujeitos com maior capacidade de percepção sonoro-musical, quais sejam, 1) **o "som[54] fechado"** que é produzido com a ação de se chocar os pratos e mantê-los "sem vibração" após o choque; 2) **o '"som aberto"** que vai no sentido contrário do "fechado", sendo que esse "som" ("aberto") possui "dois sons" dentro dessa categoria: o "aberto" propriamente dito, e o "aberto arrastado". Ou seja, o **arrastado** você choca os pratos e desliza um contra o outro a fim de prolongar não apenas a duração do som (*decay*[55]), mas proporcionar uma outra sonoridade específica, enquanto que o **aberto,** você choca os pratos e distancia-os a

[53] Nas formações mais recentes das bandas de pífanos pernambucanas de 1970 para cá, podemos assinalar a seguinte formação predominante: pífanos, caixa, zabumba ou um bombo e um par de pratos, também chamados de chimbal ou prato- de-choque, como se pôde constatar pela análise da discografia da Banda de Pífanos de Caruaru e Banda de Pífanos Zé do Estado. (NUNES, 2019, p. 15)

[54] Obviamente estamos falando de infinitos sons. No entanto, colocarei o termo som entre aspas para me referir a abordagens diferentes na prática instrumental que geram resultados diferentes.

[55] Que apesar de outras propriedades técnicas, pode ser entendido enquanto duração do som.

fim de obter uma sonoridade mais prolongada, com maior ressonância por conta da vibração dos pratos ser maior e sem atritos.

É a partir da constatação e análise dessa formação, como uma das geradoras e norteadoras para o empreendimento das interpretações da bateria na performance dos diversos gêneros musicais, que levantarei uma hipótese a qual credita às sonoridades dos pratos percutidos com baquetas, como sendo uma bifurcação, um marco, na estrada do processo de produção, exposição e consolidação das diversas maneiras de interpretação da bateria na performance musical do forró, sobretudo as que se utilizam de todo espectro e colorido sonoro produzidos a partir da interpretação nos pratos por meio das baquetas.

Esse marco é, ao meu entender, o elo que liga as duas principais (e mais orgânicas) fontes geradoras de ideias e sonoridades musicais "tradicionais" (as percussões das bandas cabaçais e dos trios de forró) – sobretudo a partir dos padrões rítmico-melódicos da seção de percussão –, e as perspectivas para o surgimento de novas vertentes e/ou abordagens de músicas nordestinas a partir do instrumento bateria.

A gama de vertentes de *forró* é bastante ampla, apesar de até hoje muitos ainda se basearem e manterem o olhar e discursos, até certo ponto simplista, reducionista e superficial (cada qual com seus motivos), na bipolarização entre "forró pé de serra" vs "forró eletrônico" – muito bem exposto e questionado no trabalho de Climério de Oliveira Santos (2011), ou seja, para além desses dois polos e os "*forrós*" neles contidos, existe uma diversidade ampla de "*forrós*" que não se enquadram nesses dois contextos.

A condição de se percutir os pratos de chimbal por meio de baquetas, ampliou o espectro de possibilidades interpretativas e criativo-musicais e, por conseguinte, de sonoridades e "cores" na prática da bateria na performance do forró. E essa questão é fundamental para posicionarmos aquilo que diz respeito à especificidade técnico-musical deste instrumento. Muito além de uma ação puramente física (mecânico-muscular) de golpear um prato com uma baqueta, essa condição trouxe para dentro do universo sonoro-percussivo dessa música nordestina específica (o forró), todos os elementos particulares da prática constituída na e da bateria estadunidense dando início a empreendimentos e proposições musicais a partir dessa amálgama cultural, permitindo que hoje tenhamos diferentes interpretações da bateria na performance musical dos forró geradas por meio de diversas possibilidades de abordagens e sonoridades advindas não exclusivamente dos pratos de chimbal, mas também deles.

Quando se insere nos grupos musicais o ato de tocar os pratos de chimbal com a baqueta – e consequentemente, todo espectro de sonoridades e possibilidades criativo-musicais advindas desta ação, e seu resultado físico enquanto fenômeno acústico –, é possível que seja

instituído aí, mesmo que sem tal pretensão *apriorística*, o inicio do processo de construção (e futura legitimação e senso de pertença) das primeiras levadas de forró na bateria que, ao meu entender, se deu (e se dá), a partir dessa amálgama entre aspectos, sonoridades e funções da seção de percussão desse gênero musical particular de uma manifestação cultural específica, e os aspectos, sonoridades e funções da bateria (instrumento estadunidense), atrelada ao entendimento e percepção de mundo e música do/a baterista.

Vale salientar que, após a aparição da bateria nos discos de artistas tidos como "de forró", sobretudo as levadas consolidadas nos discos da década de 1980 como Trio Nordestino, Luiz Gonzaga, Dominguinhos, Assisão, Jorge de Altinho, dentre outros, essa bateria, até então nova, passará, com o tempo (o que até certo ponto é esperado, haja vista a dinâmica "natural" das sociedades), a fazer as vezes do que um dia foi, para a bateria, as sonoridades e musicalidades das seções de percussão. Logo, a própria bateria, agora com sua linguagem e sotaques constituídos e definidos nessa música (**forró**), servirá também de fonte "primária" de pesquisa para proposições de novos "*forrós*" em performances (à bateria) por novos/as bateristas. A partir desse entendimento, a bateria passa a fazer parte do espectro amplo das práticas na performance do f**orró**, sendo naturalizada, reconhecida e legitimada dentro dessa música, sobretudo pela presença (e massificação) do instrumento nos trabalhos gravados dos/as diversos artistas do forró.

Finalmente, entendendo ainda que, não apenas a práxis instrumental em si, mas o forró, não se deva ser compreendido no singular, haja vista que, a depender do universo de atuação performática (universo da música midiática, universo das "tradições" musicais, universo do jazz – música improvisada, etc.) e, sobretudo, do próprio *performer* percebido enquanto um universo particular, haverá diversas possibilidades de *performance*, sonoridades (cores sonoras), estéticas e musicalidades.

3.1.8 O surgimento do prato ride – terceiro movimento

Um fato que para mim é fundamental e embasa o meu entendimento quanto ao momento em que se institui, de fato, a bateria enquanto instrumento, é o surgimento, não apenas do objeto físico em si (o prato), com suas dimensões, espessuras e toda questão prática – que é um fato histórico importantíssimo pois não existiam pratos nessas medidas (acima de 20 polegadas) –, mas a **função** e uso do prato para se conduzir (*to ride*) a música: o prato *ride*. Segundo Nolan Pettersen[56], é no ano 1947, mais especificamente na música *Klact-overseds-tene* do Quinteto

[56] Acesso em 23/08/2021 em https://www.youtube.com/watch?v=X3gnPaX_vAg (24:20")

de Charlie Parker com Max Roach na bateria, que há uma quebra de paradigma no *jazz*[57] (swing), principalmente no que tange a abordagem e sonoridades advindas da bateria. Dentre algumas situações citadas para legitimar essa quebra de paradigma estão: "1) a quebra nas regras estabelecidas por gerações de jazz anteriores; 2) a bateria mais parecida com vocal; 3) os conjuntos menores; baterias menores [sobretudo nos diâmetros dos tambores, especialmente no bumbo]; 4) as partes tornaram-se imensamente intrincadas e complexas". Além disso, ainda segundo Pettersen, foi "a primeira vez que ouvimos o prato de condução" (*ibid.*) no comando do *driving*.

Um nome bastante importante nesse processo de transferência do *drive* da condução do prato de chimbal (hi-hat) para o prato *ride* – principalmente em suas polegadas maiores como se naturalizou e é entendido até hoje pela grande maioria – é o do baterista Kenny Clarke que tocava no Minton's[58] – bar e clube de *jazz* localizado no bairro do Harlem em Nova Iorque, considerado "ponto de encontro" dos músicos (Berent and Huesmann, 2014, p. 40) – ao lado de Charlie Christian, Telonious Monk, Csarlie Parker e Dizzy Gillespie (idem, p. 16). Clarke, é considerado como "[...] o pai da bateria moderna de *jazz*" (idem), e um de seus feitos mais marcantes (dentre tantos outros[59]), além de ter sido o responsável por adicionar esse prato ao"[...] *kit* de bateria na década de 40" (Borgovoni, 2014, p. 13), foi também de sua responsabilidade, não apenas transferir do chimbal (*hi*-hat) ao prato de condução (*ride*) o padrão basilar da condução do *jazz*[60] (FIG. 9), mas criar novas abordagens na condução no prato *ride* (que contribuiu para novas abordagens em toda bateria) onde respeitou o padrão base, porém, inseriu variações entre este e novos padrões de condução por ele propostos, ampliando as possibilidades estético-musicais a partir desse instrumento (prato). (Clark, 2019, p. 96)

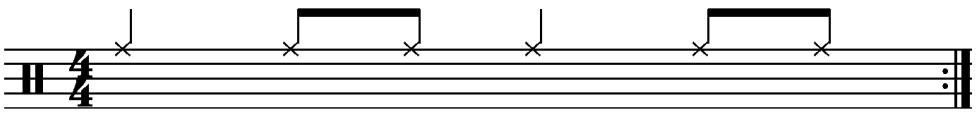


Figura 9 – Condução padrão do *jazz*
Fonte: Autor

[57] Para um entendimento mais aprofundado e detalhado acerca dessa quebra de paradigma acessar https://www.youtube.com/watch?v=X3gnPaX_vAg a partir de 23:58".
[58] É um clube e bar de jaz localizado no primeiro andar do Cecil Hotel na 210 West Street no Harlem, Manhattam, Nova Iorque. Em https://en.wikipedia.org/wiki/Minton%27s_Playhouse
[59] Para um maior aprofundamento no assunto sugiro a leitura da tese de doutorado de Colleen B. Clark (2019) intitulada "The evolution of the ride cymbal pattern from 1917-1941: an historical and critical analysis", bem como "*O livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI"*, de Joachim-Ernst e Günther Huesmann (2014).
[60] Que os estadunidenses verbalizam onomatopaicamente como "*spang-a-lang*" – para se referir à condução clássica do jazz: semínima nos tempos 1 e 3 e colcheias "suingadas" e/ou "colcheias de jazz" nos tempos 2 e 4.

Circula, oralmente, entre os bateristas e amantes do instrumento (bateristas ou não), que o fato do aumento do prato de condução ocorreu a pedido do baterista Kenny Clarke, e que tal pedido foi endossado pelo baterista Gene Krupa, que há época, além de um importante nome da (e para a) bateria, era tido pelas primeiras fábricas de instrumentos como uma espécie de consultor. Esse acontecimento tem uma importância muito grande na consolidação da bateria pois, praticamente, não existia essa sonoridade e, consequentemente, essa função (de condução) tão bem definida àquele momento. É a partir daí que se intensifica o uso desse instrumento (prato *ride*) na condução – *driving* – do jazz, ou seja, uma nova estética sonora acontece a partir deste momento e acontecimento, que possibilitará a transferência da condução que era realizada no chimbal para o prato de condução (*ride)*[61].

É lícito sugerir, então, que esse evento "fecha", em meu entendimento, o ciclo e consolida a bateria enquanto instrumento, não apenas estruturalmente falando, mas, sobretudo, funcionalmente e simbolicamente – haja vista que, nesse instante, temos a base do "tocar" a bateria assim como a percebemos hoje, seguindo o seu desenvolvimento em diversos gêneros musicais, sobretudo os afro-americanos, *a priori*, e a sua inserção nas mais diversas músicas no resto do mundo, *a posteriori*.

Logo, o surgimento do prato *ride*[62] em polegadas maiores abriu perspectivas de execução e empreendimentos sonoros que permitiram novos caminhos e possibilidades criativas e estético-sonoras-musicais a partir da bateria. Isso ampliou as possibilidades nas criações musicais no instrumento, interferindo nas possibilidades de interpretação deste e, consequentemente, nos gêneros musicais onde a bateria esteve presente em suas fundações (jazz, funk, rock, etc.,), bem como em gêneros que a absorveram e transformaram (e/ou ressignificaram), sua estética musical (músicas que já possuíam suas seções rítmicas conduzidas pela percussão), agora com a bateria inserida em suas formações instrumentais. É a partir daí que percebo a identidade da bateria (e baterista) enquanto instrumento "acabado" do ponto de vista **estrutural** e **funcional**: um instrumento que é tocado por um único músico que utiliza os quatros membros para executá-lo e onde existe o entendimento da funcionalidade de cada peça do kit (bumbo, caixa, pratos e tambores).

---

[61] Muitos falam que foi a partir desse evento que surgiu a nomenclatura *ride* para esses pratos de dimensões maiores, e a partir desse acontecimento, essa denominação passou a estampar os futuros pratos.

[62] Para um estudo mais detalhado, sugiro os trabalhos de Mário Negrão Borgovoni (2014) intitulado "*O prato ride no samba carioca"* e o já mencionado trabalho de Colleen B. Clark (2019) intitulado "The evolution of the ride cymbal pattern from 1917-1941: an historical and critical analysis".

Saliento, contudo, que tais funcionalidades são tidas como ponto de partida, mas que estas não são impedidas de transitarem por outras vias funcionais no processo criativo (condução – ataque – fraseado, etc.), tampouco sejam subtraídas em determinadas performances e/ou montagens de kits particulares de bateristas, sobretudo em tempos modernos e/ou contemporâneos, onde isso me parece ser a "regra", ou seja, o próximo degrau no processo no fluxo dinâmico da bateria em performance.

Podemos dizer, com base no exposto, que uma linha de entendimento acerca do processo de criação e consolidação da bateria enquanto instrumento único, da qual corroboro tal compreensão, levou aproximadamente cerca de oito décadas, estando estas compreendidas entre os anos de 1865 até meados de 1940 e os anos de 1950.

Muitas questões e eventos aconteceram durante esse período de tempo que contribuíram para que chegássemos a estrutura instrumental na qual hoje reconhecemos, vindo desde as primeiras intenções – que colocaram dois instrumentos (caixa e bumbo) para serem executados por um único músico –, até a fabricação, pela Zildjian, de um prato ride de polegada superior a 20" e o surgimento da **função** prioritária de condução nesse prato – o que não existia há época, pois o convencional era a condução no *hi-hat* e o uso de pratos de polegadas variando entre 8" e 12"[63]. No entanto, os diâmetros mais comuns utilizados nos *low boys*, segundo a baterista, cantora e pesquisadora estadunidense Kelli Era Tubbs, eram os de 11" e 12" polegadas[64].

É importante deixar claro que, como vimos, muitos entendem e reconhecem, que a bateria surge enquanto instrumento "acabado" logo após o surgimento do pedal de bumbo em inícios dos anos 1900, tendo, pois, esta data como marco do surgimento do kit de bateria. No entanto, eu prefiro seguir um entendimento divergente baseado, sobretudo, nos fatos e pontos aqui expostos.

Um outro fato já mencionado, que julgo importante relembrarmos é que a bateria acompanha o surgimento, desenvolvimento a abrangência dos estilos do gênero *jazz*, logo, ela constitui e é parte integrante e fundante dessa música. Ao adentrar nas músicas do mundo que já existiam anteriores a ela e possuíam suas estruturas, sonoridades, musicalidades e formações instrumentais já estabelecidas (sobretudo a seção de percussão), é necessário uma "negociação" com tais músicas para que a bateria comece a se inserir nestas e possa fazer parte (quando possível e/ou desejável) e, a partir daí, construa seu "pertencimento musical-cultural" à essas músicas e culturas, legitimando-se como sendo (agora) instrumento e sonoridades pertencentes

[63] Existem textos que falam que iam até 12" e textos que indicam que iam até 13". Entendo que não seja necessário um aprofundamento pois esse dado em nada interfere na proposta desse texto.
[64]

e legítimas, e não mais sendo percebida como estranha – a partir desse momento de inserção e ressignificação estético-musical.

O professor e pesquisador Leandro Barsalini (2009), atesta em seu trabalho de mestrado, por meio de um olhar atento e sensível, que para muitos passaria, e passa, despercebido – quando se olha para o todo da massa sonora da bateria –, essa importância que estou dando ao prato de condução. O estudo teve como foco os bateristas Luciano Perrone e Edson Machado, dois dos mais importantes músicos para a história da bateria brasileira, e que, segundo o autor, "sintetizaram, em seus respectivos contextos históricos, características determinantes para a configuração de duas matrizes técnicas e estilísticas que ainda hoje servem de base para novos instrumentistas" (Barsalini, 2009, p. 117) produzindo assim, dois padrões e/ou correntes que servem para nortear conduções de samba na bateria, que o autor chamou de "samba batucado" e "samba de prato", respectivamente.

É possível que uma das bases para se chegar a essa compreensão, resida no entendimento que cada baterista tinha acerca das estruturas musicais do gênero samba, sobretudo no que tange em quais bases estes se apoiavam para nortear seus empreendimentos musicais na bateria. Para Barsalini, Luciano Perrone foi um dos maiores responsáveis em fazer a adaptação dos instrumentos da percussão do samba para a bateria – suas sonoridades e funções –, utilizando-se, inclusive, de procedimentos e recursos técnicos semelhantes aos praticados nos instrumentos que compõem a seção de percussão do samba, tais como "abafamento, preenchimento e marcação que remetem diretamente à prática do pandeiro, tamborim e surdo" (*ibid.:*). Nesse sentido, o autor considerou que Perrone tinha um enfoque mais percussivo, considerando a bateria como "um conjunto de peças autônomas que poderiam ser executadas e exploradas individualmente ou sobrepostas" (*ibid.:*) justificando, portanto, a matriz denominada de "samba batucado". Ou seja, podemos considerar sua prática e performances como sendo (e partindo de) uma abordagem percussiva[65].

Já Edson Machado, que foi de uma geração posterior à de Perrone, desenvolveu uma prática que priorizava a condução no prato. É possível que muitos elementos que nortearam os padrões de condução neste instrumento estejam contidos na performance dos instrumentos de percussão do samba. No entanto, mesmo não contendo as sonoridades correlatas de muitos dos instrumentos, esses elementos, muito provavelmente, estão implícitos nas construções das levadas no prato. E o ponto fundamental para essa nova proposta, que Barsalini chamou de "samba de prato", reside na capacidade que Machado teve, não apenas de assimilar as

[65] Na linha do que se estuda e se pratica nos cursos de percussão nas chamadas peças de percussão múltipla.

"inovações técnicas e linguagens modernas desenvolvidas por bateristas estrangeiros", mas adaptá-las ao contexto do samba e à condução deste no prato (Barsalini, 2009, p. 117). Portanto, podemos entender a abordagem e performance de Machado como baterística.

Sempre existirá, sobretudo em manifestações culturais "tradicionais", conflitos no que tange à presença do "externo", do "estranho", principalmente pelas pessoas de mais idade (de gerações anteriores) que vivenciaram e construíram suas memórias de mundo em uma outra realidade temporal. Para as novas gerações, potencializada pelo advento do avanço da informação e da comunicação, que "escancarou" a janela do (e para o) mundo (e aqui já haverá conflitos também se isso foi e/ou é bom ou ruim), permitindo, além de outras formas de conhecimento (textos, livros, etc.,) dos outros (da alteridade), o contato audiovisual com essas outras culturas e universos, essa questão do estranhamento é bem menos percebida e sentida. Nesse caso (das gerações mais novas, contemporâneas), o conflito é significativamente menor. Inclusive, estas gerações preferem as conexões, as "misturas" (hibridações), sobretudo quando se trata das artes e em especial, da música.

3.1.9 As categorias de pratos

Dentro do universo da prática do instrumento vimos notando, sobretudo nas últimas duas décadas, um aumento considerável não apenas no que concerne ao número de categorias – *hi-hats, crashes, rides, Chinas, splashes*, *stacks* – e modelos no tocante a indicação sinestésica: *sweet, light, raw, dry, briliant, dark,* etc, mas, consequentemente, a ampliação nas/das possibilidades de sonoridades ("coloridos") e seus eventuais usos musicais. No entanto, o cerne da reflexão que proporei centra-se no olhar focalizado nas possibilidades estético-criativas a partir das sonoridades em detrimento de nomenclaturas enquadradoras (e cerceadoras) de caminhos que sempre acompanhavam os pratos e que, tais categorias, levavam em consideração os tamanhos dos pratos em detrimento ao seu espectro sonoro e tímbrico.

É bem verdade que essa lógica faz parte de tais mudanças citadas acima. Por conta dessas mudanças é possível notar um certo alargamento e expansão das fronteiras que outrora designavam os usos de cada prato, bem como suas funções previamente estabelecidas e "gravadas[66]" nestes: pratos de ataque (*crash*es), pratos de condução (*rides*), pratos de efeito (*splashes* e *chinas* – e mais recentemente os *stacks*), pratos de chimbal (*hi-hats*). Para tentar me fazer claro, utilizar-me-ei da análise a partir de pontos que julgo importantes e nos ajudarão a

[66] Pintadas em cada prato.

compreender o que proponho refletir. Não tratarei aqui das origens e pormenores históricos por entender que não é o foco da discussão, bem como po r se tratar de matéria já bem explorada em revistas e sites especializados além de trabalhos acadêmicos, como por exemplo, os que estão dialogando nesse trabalho[67]. Trataremos acerca de questões estruturais e técnicas, bem como de questões de usos e abordagens.

***

Do ponto de vista da organologia, os pratos são idiofones[68] fabricados em ligas de metais, geralmente a partir da constituição do cobre com o estanho que gerará a liga de bronze. Dentro dessa liga, existem duas mais usuais que são as ligas em bronze B8 e as B20 (Boratto; Marcomini; Fonseca; Pagotto; Cury; Pereia; Nishida, 2021; Brennan, 2011[69]). Tecnicamente, a liga B20 é uma liga mais maleável e flexível, fazendo com que o prato tenha características sonoras diferentes da B8, e que foram escolhidas por uma grande parcela de bateristas como sendo a principal. Em níveis de categorização que usualmente fora, e são, usadas para alocar os pratos, teremos quatro principais:

1. **Os pratos de chimbal (*hi-hats*)** – que são o par de pratos posicionados na estante de chimbal, que, além de serem percutidos por meio das baquetas, também são acionados através do pedal da estante. Os tamanhos mais usuais são os pratos de 13, 14 e 15 polegadas. Isso vai variar de estilo para estilo, bem como de músico para músico. Valendo salientar que existem diversos outros tamanhos e que, recentemente, dentro dessa categoria, existem os pratos de chimbal de efeito[70].
2. **Os pratos de ataque (*crashes*)** – que são os pratos responsáveis pelos "cortes", as pontuações de finais de frases e/ou ênfases dentro da música. Usualmente esses pratos vinham dispostos entre os tamanhos de 14 polegadas a 20 polegadas – este último já intitulado *crash/ride*.
3. **Os pratos de condução (*rides*)** – são os pratos geralmente usados para conduzir (de forma constante assim como feito no chimbal) partes da música. O seu uso variará a depender do contexto. No *jazz* é comum esse prato ser o protagonista na condução, diferentemente da música *pop*, que fica a cargo do chimbal.

---

[67] Borgonovi (2014) e Clark (2019).

[68] Para esse tipo de classificação dos instrumentos musicais, ver Hornbostel e Sachs, 1914.

[69] Em https://www.moderndrummer.com/2011/10/what-you-need-to-know-about-cymbal-alloys/ Acesso em 05 de março de 2024.

[70] Pratos em polegadas menores, furados, tamanhos diferentes entre o par de pratos, etc.

Usualmente esses pratos vinham entre as polegadas de 20 e 24 (obviamente existem tamanhos maiores e/ou menores);

4. **Os pratos de efeito (*splashes, chinas*[71] (FIG. 10) *e stacks*[72] (FIG. 11))** – todos entendidos como pratos "acessórios" com o poder de dar um "colorido" diferente aos arranjos. Os primeiros, usualmente encontrados entre as polegadas de 6 a 12; os *chinas* entre as polegadas de 16 a 20 (obviamente existem tamanhos maiores e/ou menores); e os *stacks* (mais recentes) entre as polegadas de 8 a 16, também conhecidos como pratos "palmas" por emitir um som parecido e muito usual em música eletrônicas.

Figura 10 – Prato *china*
Fonte: https://zildjian.com/collections/cymbals-browse-by-types-china/products/k-zildjian-chinas

Figura 11 – Pratos *stacks*
Fonte: https://istanbulcymbals.com/products/1033/clapstack.html

[71] São pratos que possuem suas bordas invertidas dando-lhes um som peculiar e específico.
[72] São pratos com tamanhos diferentes que são empilhados um em cima do outro, geralmente do maior para o menor e que tem como característica uma sonoridade "cortada", sem tanto prolongamento sonoro. São utilizados tanto em cortes e ataques rápidos como em conduções.

Deixo claro que estou tentando ser o mais breve possível por tudo que já foi explicado acima sobre tais categorias. Para os/as que desejarem um maior aprofundamento nas características de cada prato, basta visitar as páginas das várias empresas produtoras de pratos.

Passaremos agora para a questão que julgo bastante importante refletirmos e que diz respeito à ação de propor a escolha de determinado prato.

3.1.10 Possibilidades de produção de sonoridades nos pratos

Grosso modo, iremos eleger três áreas (zonas) de golpe em um prato – peguemos aqui um prato "de condução" (*ride*): 1) a área de cúpula, 2) a área de ataque (*crash*) e 3) e a área de condução (*ride*) (FIG. 12). Cada uma dessas áreas terá uma predisposição física na emissão de sons.

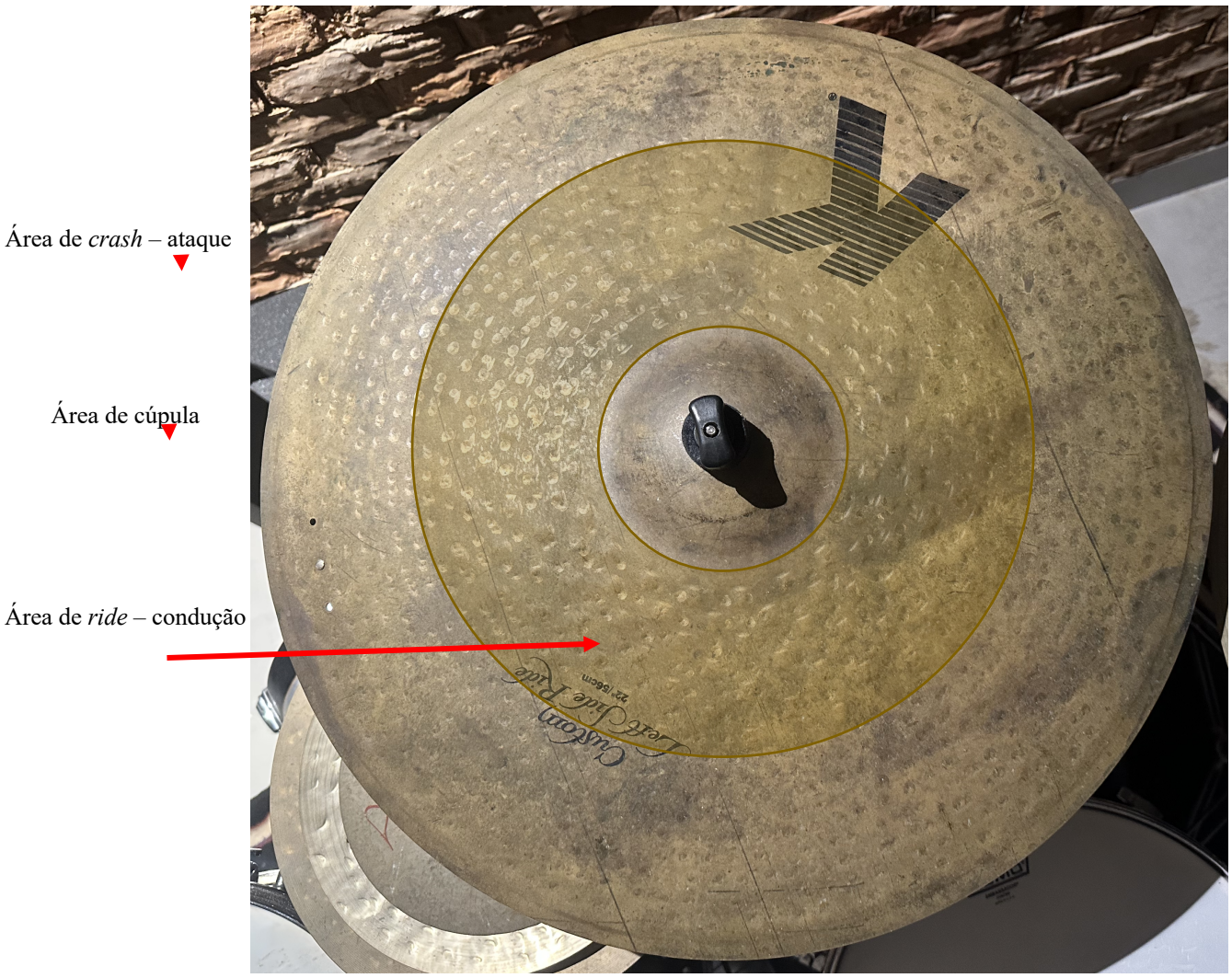


Figura 12 – Áreas de golpe no prato
Fonte: Autor

Em uma análise rápida, se observarmos apenas o fenômeno acústico, não demoraremos muito para perceber que, prática e fisicamente, existirão diversos sons advindos do prato. No entanto, esses sons serão obtidos com base num conjunto de aspectos: 1) tipo de baqueta (diâmetros, madeiras, tipos de pontas, etc); 2) a parte da baqueta que entrará em contato com o prato (ponta, "pescoço", "corpo central", fundo); 3) em qual área está sendo tocado (área de *crash*, área de *ride*, área cúpula, bordas); 4) a pressão que será empregada pelo baterista (força mais o tipo de empunhadura (mais solta, mais presa) e, principalmente, 5) se o baterista tem consciência desse conjunto variáveis no ato de tocar e suas possibilidades.

Gostaria de falar rapidamente acerca do item 2. A baqueta é dividida em 1) ponta; 2 2) pescoço; 3) ombro; 4) corpo; 5) parte traseira do punho (FIG. 13).

Figura 13 – Partes da baqueta
Fonte: Autor

Existe uma maneira de atacar o prato que gera uma sonoridade mais forte que consiste em golpear o prato na sua área de ataque com o "ombro" da baqueta. Essa maneira de golpear o prato é geralmente utilizada por bateristas que atuam no contexto da música *pop*, sendo a principal e mais utilizada. (FIG. 14).

Figura 14 – Ataque com o "ombro" da baqueta na "área de ataque" do prato
Fonte: Autor

Já os bateristas que atuam no contexto do *jazz*, é mais comum atacarem utilizando a ponta da baqueta nas "áreas de ataque e de condução" do prato (FIG. 15). Essa maneira de atacar produz uma sonoridade mais leve e com menos projeção sonora. No entanto, quando se busca mais projeção e um som mais "explosivo", opta-se pelo ataque mencionado anteriormente.

Figura 15 – Ataque com a ponta da baqueta na "área de ataque" do prato
Fonte: Autor

Uma outra maneira bastante utilizada pelos bateristas que atuam no contexto jazzista, quando se busca acentuações que pontuam determinadas passagens (além de usarem essa forma também como ataque), consiste em atacar o prato utilizando a primeira parte do corpo da baqueta (logo após o "ombro"), tanto na "área de ataque", quanto na "área de condução" do prato (FIG. 16). Com vistas a tornar mais claro o que estamos discutindo, sugiro que verifiquem alguns exemplos produzidos clicando nos links a seguir:

- https://www.youtube.com/watch?v=CCjXNHXEHOU
- https://www.youtube.com/watch?v=mu-I1i2mp9s

No microfone que captou o prato por cima, foram feitos cortes a partir de 20Hz, atenuando até 92Hz, para "tirar" frequências inaudíveis e atenuar a parte grave do prato, captada pelo microfone. Também foram atenuadas as frequências próximas e acima de 20k por também serem inaudíveis. As atenuações nas frequências de 339.60Hz e 864.98Hz foram para cortar harmônicos que se sobressaíram, do próprio prato em relação ao ambiente de captação. O corte menos brusco na frequência de 5504.3Hz foi para controlar os harmônicos, porém sem perder a característica ¨brilhante¨ (aguda) do prato.

No microfone que captou as sonoridades do prato posicionado na parte de baixo foram feitos cortes mais bruscos, novamente até 20Hz, e a partira 6521.5Hz, com vistas a realçar o timbre grave do prato. Os cortes em 297.16Hz e 724.59Hz também foram feitos para diminuir os harmônicos destas frequências. Os gráficos desses cortes constam em apêndice neste trabalho.

Figura 16 – Ataque com a primeira parte do "corpo" da baqueta na "área de ataque" do prato
Fonte: Autor

Portanto, o foco de minha reflexão coloca-se, não na sonoridade advinda do prato em si, mas na consciência que precede o ato de tocá-lo e, mais ainda, no fator gerador que levou o agente *performer* a trazer essa sonoridade ao mundo. Seria o que vem antes da ação. *Aquele som foi buscado praticamente pelo performer para que soasse como já estava soando em sua mente, ou foi apenas o ato de tocar nesse prato que para muitos acontece de forma automática? Ou seja, quantos tons de amarelo existem na paleta de cores desse agente para essa finalidade*

específica (condução no prato)? Como e porque ele escolheu esse amarelo em detrimento de outro? Mas isso só será possível se o/a baterista tiver uma gama de amarelos em sua paleta de cores; no entanto, tem muita gente que, como nas caixinhas de lápis de cor da época de minha infância, só possui um amarelo.

Possivelmente existem muitos bateristas pintando suas telas com as caixinhas de 12 cores ao invés de adquirirem e se aventurarem – sob meu ponto de vista – nas novas caixinhas com cada vez mais possibilidades de cores de uma mesma tonalidade. Esse mesmo entendimento serve para os tambores em geral e demais instrumentos acoplados ao kit de bateria, pois, mais uma vez, o cerne da questão está na consciência anterior à ação prática. Saliento que não vejo problema em se querer usar o mesmo amarelo, desde que, em minha opinião, isso seja o gosto particular do *performer*, entendendo que este reconhece os outros tons dessa cor, mas prefere usar apenas um por assim sentir e assinar sua sonoridade. Portanto, por que não possuir a caixinha com mais cores mesmo utilizando apenas um amarelo?

Quando lançamos o olhar para a caixa, por exemplo, apenas olhando para e por questões técnicas e estruturais (organológicas) desse instrumento, teremos diversas possibilidades de som ainda sem a ação do *performer*. Isso porque, as próprias características nas configurações organológicas por si, já colocam diferenciações nos possíveis sons produzíveis. Se pegarmos uma caixa de 14" x 5,5" (uma das medidas mais usuais hoje em dia), logo de cara precisaremos saber de qual madeira o casco é feito (maple, birch, mahoghany, etc.), pois cada uma possui uma característica particular de som (mais seco, mais "aberto", menos *decay*, etc). Depois, precisaremos saber qual o aro (*die cast,* 1,6mm, *power hoop* – 2,3mm –, etc.), qual a esteira (12 fios, 24 fios, 36 fios, em aço, corda, etc), e qual pele (porosa, transparente, filme simples, filme duplo, etc.), estão sendo utilizados. E, após tudo isso, a condição principal para mim: a concepção do agente *performer* na hora de tocar. De qual performer estamos falando? Do que apenas executa? Ou do que entende do espectro de possibilidades de performance geradora de sonoridades diversas?

3.2 Questões e aspectos relativos à práxis da bateria

Neste momento refletiremos acerca de aspectos que são sabidos (no universo da bateria) e fundamentais à práxis do instrumento. No entanto, buscarei lançar um olhar particular a partir de entendimentos particulares, embasados em experiências adquiridas por meio da vivência

direta nesse campo, onde julgo tais reflexões importantes para as discussões que permeiam este trabalho.

3.2.1 Os rudimentos

A ideia de escrever um texto acerca dos rudimentos e sua diferença no entendimento de uso prático entre percussão e bateria, vem de muito tempo. São anos estudando, praticando, tocando e refletindo, sobretudo, acerca de melhores estratégias para otimizar e trazer à minha performance prática os conteúdos e materiais que me proponho a estudar. Ou seja, sempre que estudo tenho como meta conseguir utilizar ao máximo o conteúdo em questão, em minha vida musical, de forma prática. Por conta disso, alguns ruídos que parecem normais dentro do microcampo[73] bateria começaram a me incomodar e soar como tal (ruidosos) em minha mente. Percebi (e percebo) tais normalizações amplamente consolidadas e aceitas por uma grande maioria dos alunos e alunas que tive e tenho.

Portanto, procurarei trazer, uma reflexão crítica acerca da manutenção de determinados discursos ruidosos, que ao meu ver operam mais na dimensão da retórica, como um tipo engessado de modelo a seguir, e que se mantém nos processos de transmissão de conhecimentos musicais e baterísticos, mas que muitas vezes não se refletem na prática. A manutenção de tal modelo se dá, em minha opinião, pela falta de questionamentos e/ou reflexões de forma mais ativa e aprofundada, ou a partir de outros prismas por parte dos discentes em detrimento à simples "obediência".

São muitas as questões e encaminhamentos no processo de ensinar e aprender a tocar a bateria dos quais particularmente tenho críticas. Não se trata de um juízo de valor puro e simplesmente a partir de uma percepção particular de um agente social específico que construiu seu entendimento com base em memórias e vivências particulares (*habitus*) e que se incomoda com visão(ões) contrária(s) – muito embora isso seja fundamental, e inexorável, a qualquer agente social, e embase muitas de suas tomadas de decisões na vida prática. Muito pelo contrário. Tais inquietações e críticas deste autor, surgem a partir da experiência prática em sociedade, tocando, aprendendo e ensinando, sobretudo sob o ponto de vista deste, enquanto um estudante (que é como me considero e me coloco).

É a partir de algo vivenciado que proponho refletir acerca de muitos discursos e narrativas que, ao meu entender, não se sustentam caso fossem analisados os seus princípios "essenciais" de forma mais profunda, mas que, ao meu ver, continuam sendo repassadas sob

[73] Esse assunto será tratado de forma mais aprofundada no capítulo III.

uma certa lógica anacrônica, e figuram apenas em um tipo de protocolo teórico que não condiz com a realidade prática de muitos(as). Contudo, algumas fragilidades que externarei à frente, fazem parte de um certo entendimento e aceitação dentro do campo da bateria quando se trata do processo de ensinar e aprender o instrumento que foge a uma análise mais acurada dos *porquês* de cada proposta e/ou conteúdo nessa caminhada, mas que é normalizada por uma grande maioria e que, muito provavelmente, correm o risco de serem assim reproduzidas.

De maneira sintetizada, os rudimentos são padrões de baqueteamentos (*stickings*) e/ou manulações que formam grupos cíclicos, diferentes combinações entre as mãos (e produtos sonoros), que proporcionam uma espécie de vocabulário *a priori* para/da caixa de guerra[74], mas que *a posteriori* torna-se base para os estudos de percussão em geral, e futuramente, um dos pilares fundamentais nos estudos da bateria. A condição de escrevê-los (os padrões) e nomeá-los, gerou a possibilidade de que tais padrões uniformes pudessem ser ensinados a diferentes caixistas de diferentes lugares do mundo, e estes seriam capazes de executá-los "exatamente" como em qualquer outro lugar, sobretudo em sua função original (militar; de comunicação). É importante entendermos que, com vista a se alcançar tal uniformidade nas abordagens sobre os rudimentos, "[...] a legião norte-americana desenvolveu, em parceria com a *Ludwig Drum Company,* uma lista de 26 rudimentos e fundou a *National Association of Rudimental Drummers* (*N.A.R.D.*) em 1932, que passou a ser chamada *Percussive Arts Society* (PAS) em 1978" (Pfützenreuter, 2016, p. 35 – 36).

Outro aspecto que vale ser ressaltado é que cada rudimento foi nomeado por palavras onomatopeicas como o *pa-pa-ma-ma* para o toque duplo[75], por exemplo. Outro fato muito interessante que também vale ser destacado aqui é que desde a "The Charles Stewart Ashworth Rudments List" de 1812, com direitos autorais registrados em Washington com 18 rudimentos, a base para os mais de 500 rudimentos registrados hoje em dia já estava lá a exemplo dos *rolls, flams, drags, paradiddles* e *ratamacues* (Dean, 2012).

Enfatizo que não se pretende aqui análise pura e simples da capacidade que determinado(a) baterista tem de executar com excelência aquela determinada combinação. Esta condição é, antes de tudo, motora/muscular. Logo, qualquer pessoa que se predispuser a passar algumas horas por dia durante um certo período de tempo dedicadas à prática dos rudimentos, muito provavelmente conseguirá o "sucesso" nesse empreendimento (executá-los). O ser humano aprende e desenvolve uma habilidade específica (sobretudo mecânico/motora) através

[74] No seu surgimento tinha como finalidade a comunicação com a tropa possibilitando assim que uma determinada mensagem conseguisse ser entendida por todos.
[75] Rudimento no qual o praticante executa dois toques por mão: direita-direita-esquerda-esquerda, etc.

da repetição. Mas a questão a ser refletida aqui é o olhar para o depois da aquisição dessa capacidade mecânico/motora. Como essa habilidade e condição mecânica e muscular adquirida agora pode ser usufruída em outros empreendimentos? O criativo/musical, por exemplo.

3.2.2 A caixa e a bateria (com a caixa)

Sem sombra de dúvidas o elemento e fator principal para certa "confusão" e não desenvolvimento de um olhar e práticas mais ampliados dos rudimentos, a partir da lógica do instrumento bateria, reside na caixa. Isso porque, na constituição do instrumento bateria, a caixa não só faz parte do conjunto de peças (instrumentos), ela foi a central nesse empreendimento de constituição do que viria a ser o instrumento bateria.

Dentro do universo das bandas marciais – que é de onde vieram não apenas os instrumentos, mas suas **funções** – a caixa tem uma posição de "comando" perante os demais instrumentos da seção de percussão. Como veremos, o bombo e os pratos, nessas bandas, e *a posteriori* no kit de bateria, posicionam-se na função primária de condução.

No início desse processo (constituição da bateria enquanto instrumento), dentre os três músicos com seus respectivos instrumentos e funções que deram origem ao futuro *kit de bateria*: o caixista, o tocador de bombo, e o tocador de pratos, era o primeiro que detinha, funcionalmente, como já mencionado, a condição instrumental de "comandar" os demais músicos da banda (vide o *doble drumming*). Logo, essa função "hierárquica" manteve-se também no início do processo de criação e consolidação da bateria. Portanto, é muito provável, por conta do exposto, que a caixa foi a peça central e geradora dos primeiros "bateristas".

Ademais, além dessa posição hierárquica, vieram junto toda estrutura e entendimentos no que concerne às estratégias e processos de estudos da bateria e que, esse ponto, será o cerne da discussão deste tópico: não as manulações[76] dos rudimentos em si (mas também), mas o não entendimento (sobretudo após a consolidação do *kit* de bateria), de que a caixa então, dentro do *kit* de bateria, deixa de ser "*o*" instrumento do caixista e passa a ser "*parte*" do instrumento do baterista e, portanto, em minha forma de ver, necessitando haver algumas reconfigurações sobretudo no entendimento da forma de se estudar e propor os desenvolvimentos a partir da prática dos rudimentos sob uma lógica **baterística**.

[76] Sequências de execuções entre as mãos (d=direita; e= esquerda) para a realização dos padrões dos rudimentos: d e d e, d d e e, d e d d e d e e, etc.

Para muitos(as) bateristas isso pode parecer tautológico, mas será? De fato, existe o estudo dos rudimentos para usos e funções a partir de uma lógica da **percussão** (que foi onde e para o que eles surgiram), mas considero urgente que se amplie o estudo dos rudimentos para usos e funções a partir de uma lógica da **bateria**. Para tentar me fazer claro, dentro do espectro amplo dos rudimentos, utilizar-me-ei, como exemplo, de um dos principais e mais antigos rudimentos, e que figura entre um dos mais utilizados desde sempre por bateristas: o *flam*.

3.2.3 Exemplo de possibilidades do desenvolvimento dos rudimentos e de um entendimento e uso "baterístico"

Para fins dessa exemplificação, utilizarei o rudimento de número 20 *Flam*[77], análogo a uma das categorias destes dentro da tabela dos 40 rudimentos da PAS[78] (FIG.17), originalmente como está escrito. É importante que fique claro que o foco não está no rudimento em si, mas na percepção, ação e intenção por parte do *performer*, ou seja, na sua forma de entender, abordar e propor o fazer prático dos/nos rudimentos a partir da bateria.

Figura 17 – Categoria e rudimento da *Percussive Arts Society*
Fonte: Página da PAS https://www.pas.org/docs/default-source/default-document-library/pas-drum-rudiments-2018dcccc96de1726e19ba7fff00008669d1.pdf?sfvrsn=fdbeaea5_6

Numa primeira análise, é possível perceber que a instrução informa onde e quais mãos deverão ser utilizadas na execução (R= mão direita, L= mão esquerda), ou seja, claramente sob a perspectiva de um caixista – uso apenas das mãos. A ideia é propor outra forma de identificação e narrativa quando se ensinar os rudimentos sob a perspectiva da bateria. A título de sugestão – e é como uso em minhas aulas – ao invés de se dizer (como é comum) em uma aula acerca do *flam*: "*pegue a **mão direita** e antecipe esse toque com um toque não acentuado **com a mão esquerda**; esse toque não acentuado é o flam."* A sugestão aqui propõe identificar

[77] https://www.pas.org/docs/default-source/default-document-library/pas-drum-rudiments-2018dcccc96de1726e19ba7fff00008669d1.pdf?sfvrsn=fdbeaea5_6 Acesso em: 02 de julho de 2022.
[78] Percussive Arts Society

o toque principal (que poderá ser executado com qualquer um dos 4 membros) e, a partir daí, antecipá-lo com um toque não acentuado que também poderá ser executado por qualquer um dos membros. Logo, a execução de um *Flam* do ponto de vista dos estudos e prática dos rudimentos a partir da lógica baterística poderia ficar assim: o **bumbo** como **toque principal**, e o *Flam* sendo executado pela mão esquerda, por exemplo (FIG. 18).

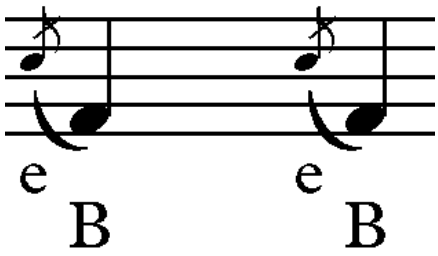


Figura 18 – *Flam* com o bumbo como toque principal
Fonte: Autor

Apesar de para muitos bateristas essa simples mudança no discurso ser algo insignificante, como já ouvi, entendo que, ao contrário, seja algo fundamental para o encaminhamento do/no processo criativo/musical por parte do(a) músico(ista). É a partir dessa construção no momento do processo de *tornar-se* baterista, que considero ser o horizonte do porvir mais ou menos criativo. Creio que esses endereçamentos que buscam ampliar e aguçam as possibilidades serão fundamentais no aumento do espectro criativo.

3.3 As “cores do som” da bateria

Existem diferentes formas de se ver o mundo e suas performances, isso é bastante particular. O que gostaria de refletir neste tópico versa acerca de lançarmos luz a um olhar mais ampliado para a bateria e suas (infinitas?) possibilidades em performance, mais especificamente suas sonoridades que, em minha forma de ver, para uma grande maioria de bateristas, é apequenada, limitada e limitante. Seria, talvez, pelas crenças limitantes instituídas e mantidas no campo da bateria? Talvez.

O entendimento das “cores do som” proposto neste trabalho não segue exatamente o entendimento levantado por Oliveira Pinto (2001) em seu artigo, mas em parte. Sobretudo porque, no trabalho de Oliveira Pinto (2001), que trata das musicalidades africanas e afro-brasileiras, entra em certas discussões e embates que não entendo como necessários para esse trabalho. Não busco aqui tratar acerca de comparações estéticas, e o trabalho citado traz esse

embate comparativo à baila sempre que possível. Para Oliveira Pinto (2001), existe uma diferença fundamental no entendimento de certos fundamentos da música – em especial as sonoridades – que coloca em lados opostos as músicas do ocidente e as músicas do continente africano e seus fazedores.

Segundo ele, "o som puro, como almejado por músicos do ocidente, em geral é pobre em riqueza tímbrica dentro da concepção africana" (Oliveira Pinto, 2001, p. 106). Essa parte que trata de comparações estéticas não me interessa, primeiro porque acho frágil, pois são questões que partem de referenciais distintos e, logo, muito difícil de se comparar, e segundo, porque não tenho capacidade nem interesse de envidar energias nesse tipo de discussão.

Contudo, vou me juntar ao seu entendimento no que concerne a "ampliação da sonoridade base" dos instrumentos. Ou seja, a capacidade de olhar para um instrumento, com sua "sonoridade base" já conhecida, e perceber a possibilidade de ampliá-la em diversas tonalidades a partir de sua cor primária. Portanto, quando proponho fazer essa alusão metafórica e sinestésica entre sons e cores, refiro-me diretamente aos timbres, às inúmeras sonoridades que podem ser produzidas em uma mesma peça da bateria, bem como do *mix* dessas peças (e as inúmeras possibilidades de produzir sonoridades (timbres), e ainda das sonoridades advindas da mescla entre as peças da bateria aumentando ainda mais esse espectro de tons e coloridos.

Se toco num prato, a depender de como proponho esse golpe (força, local do golpe no prato, etc.) e com quais baquetas estarei tocando, ele emitirá um som. Se toco ele junto com outra peça, teremos outro som – que podemos perceber como outra cor do som do prato (isso quando olhamos para o *mix*). Usarei os pratos como exemplo nessa parte do texto.

É muito importante para mim o entendimento e a consciência da busca por sonoridades no instrumento. Para muitos bateristas, o ato mecânico de se golpear um prato ou um tambor acontece, em muitos casos, sem uma consciência mais profunda que contemple a busca por sonoridades que já estão em sua mente. Isso só é possível, a depender do nível de conhecimento que o baterista tem acerca das possibilidades sonoras que poderão surgir a partir de um mesmo instrumento.

Caso esse nível de entendimento faça parte dos propósitos performáticos do músico, tais sonoridades (constituídas e pensadas musicalmente na mente deste *performer*) poderão ser perseguidas por este em sua prática ao instrumento. No momento de sua performance, será possível constatar se este músico alcançou ou não, de forma prática e objetiva (ao fazer soar), aquele som que estava em sua mente; ou seja, se a sonoridade até então subjetiva se concretizou objetivamente a partir da performance no prato. Portanto, se a "cor" escolhida e vislumbrada após o toque foi a mesma que se almejava.

No entendimento deste autor, sobretudo do ponto de vista das possibilidades criativas, é preciso mais que o ato mecânico de golpear o prato ou o tambor; é preciso que haja, anteriormente à ação, uma sonoridade a ser perseguida (que é construída mentalmente) e, posteriormente, "comprovada", ou não, na prática. E essa noção e capacidade de entender e perceber o quanto pode ser alargado o espectro de possibilidades de "colorido sonoro" na abordagem da bateria fazem toda diferença para o músico em sua prática e performance.

Ou seja, o resultado de um emaranhado de variáveis que acontecem conjuntamente no ato de tocar, fará com que cada músico tenha sua assinatura musical. Esse entendimento acerca das possibilidades de produção de sonoridades, acredito que contribua para que esse baterista seja um músico com um maior potencial de criatividade, haja vista que, tal condição, amplia sua maneira de ver e perceber os espectros de cores numa paleta alargada. A partir de um prato, é possível produzir diversas sonoridades.

Pude perceber ao longo de minha trajetória que é muito comum quando se estuda e se ensina o instrumento, a manutenção de uma certa lógica e sistemática que visa uma certa reprodução nesse processo (da qual particularmente acho limitada e limitadora). Prioriza-se, por exemplo, aspectos de cunho mecânico-muscular – estudos dos rudimentos; estudos de coordenação motora; estudos de fraseados, etc., no sentido de sua execução. No entanto, os diálogos que visem as possibilidades de se ampliar o senso criativo, acontecem em um grau menor. Me parece que essa lógica é bem cristalizada no campo da bateria e, tal manutenção, acarreta numa prática "engessada" que segue um fluxo que foi vivido pelo sujeito transmissor e que tem grande chance de ser reproduzida para as gerações futuras (Gatto, 2019).

Essa forma mais de "executor/repetidor" de algo já preestabelecido, em detrimento de se discutir os *porquês* de tais formas e suas possíveis variações e/ou caminhos (contrários inclusive), é reproduzida por uma grande parte dos envolvidos nos processos de ensinar e aprender o instrumento dentro do microcampo bateria. Mantém-se, em meu modo de ver, algo que julgo ser menos "vivo" no sentido de muitas vezes não dialogar de forma direta com a realidade do sujeito que recebe as orientações (aprendiz). Essa forma recorrente no processo de ensinar e aprender a bateria segue uma lógica comum às metodologias de ensino das quais somos acostumados a lidar desde criança, que de certa forma, priorizam certo "comportamento dependente" de alguém (professor), que terá sempre a capacidade de resolução de questões e lhe ensinará como deva se comportar para que obtenha a capacidade de resolver as questões que se apresentem no futuro.

No entanto, esse modelo, em grande medida, e de forma sutil, acaba desencorajando e/ou "aprisionando" os sujeitos, no sentido de que estes não desenvolvam e/ou ampliem a

capacidade de “pensar e refletir” com vistas a perceberem e confiarem na possibilidade de eles mesmos “serem seus próprios professores e de tornarem a si mesmos o principal livro didático da própria educação” (Gatto, 2029, p. 36). Obviamente não estou excluindo a importância de um professor, longe disso, mas focando numa prática comum nesse processo dentro do campo da bateria que, ao meu entender, dificulta e, em certa medida, castra e/ou atenua o senso criativo do músico – algo que julgo essencial e fundamental para as artes.

Como exemplo, uma das situações que é comum de acontecer e particularmente julgo ser um ato que de certa forma apequena, não apenas o instrumento e suas possibilidades de (e em) performance, mas o próprio senso criativo do músico *performer,* é se eleger **um** prato para chamá-lo de prato de condução (*ride*) e passar, com essa até então simples atitude, “castrar a liberdade” de se valer das diversas sonoridades deste mesmo prato, pois, agora na cabeça de quem segue esse entendimento, se institui uma função diretamente ligada a esse prato, “determinando” um momento no qual este será (e pior ainda) deverá ser tocado: o momento da condução. Ou seja, ao invés de se ater criativamente às possibilidades sonoras no e do ato de conduzir, prefere-se (para muitos) estabelecer “um” prato específico independente de sua gama de possibilidades sonoras, pois apesar de em diversas ocasiões esse prato soar com diferentes coloridos sonoros, a intenção do músico, esse em especial, não contemplou essas possibilidades, logo, muitas vezes nem percebe os diferentes sons que estão reverberando, pois a atenção está focada exclusivamente no ato de tocar aquele prato específico e não na percepção de diferentes sonoridades (“coloridos”).

3.4 O suingue brasileiro

Quando se quer tratar acerca de certas características e/ou qualidades que seriam inerentes às músicas e/ou musicalidades brasileiras, buscando justificar até um certo grau valorativo superior em comparação com outras músicas, é comum ouvirmos expressões como “molho”, “tempero”, “suingue”, dentre outras. Confesso que, a depender do ambiente em que esteja ocorrendo o debate, eu me utilizo do expediente de variar as expressões. Mas o fato é: e o que é esse suingue brasileiro? O que o caracteriza?

Existe um grupo de padrões (células rítmicas), baseados nas possibilidades das subdivisões do tempo em semicolcheias que estão em grande parte dos gêneros musicais brasileiros. Costumo dizer que, dentre esses grupos, existem características que proporcionam uma sensação por meio da percepção de que nossas músicas (gêneros) estariam mais “penduradas e/ou suspensas”, do que no “chão”. Explico-me. Sem um viés analítico valorativo

e/ou comparação estética, pegarei como ponto referencial para exemplificar meu entendimento, a maioria das músicas e/ou gêneros sob o guarda-chuva das músicas *pop*. É muito comum, ou até mesmo uma "regra", as acentuações e/ou padrões das células rítmicas de levadas*, riffs*, articulações, etc., privilegiarem as formas cométricas (com base nos tempos fortes), em detrimento das contramétricas (com base nos *off-beats*) (Sandroni, 2001, p. 27).

E num sentido contrário a essa "regra", estão as musicalidades brasileiras que privilegiam as articulações contramétricas. As expressões cometricidade e contrametricide dizem respeito às articulações dentro das subdivisões possíveis e utilizadas nas músicas – pulsações elementares[79] (Oliveira Pinto, 2001, p. 92) – onde uma articulação totalmente cométrica será aquela em que todas as pulsações sonorizadas e/ou privilegiadas por meio dos acentos, estarão nas pulsações ímpares de cada grupo de figuras propostos (FIG. 15), enquanto que uma articulação totalmente contramétrica terá as pulsações sonorizadas e/ou privilegiadas por meio dos acentos, acontecendo nas pulsações pares de cada grupo de figuras propostos (FIG. 15).

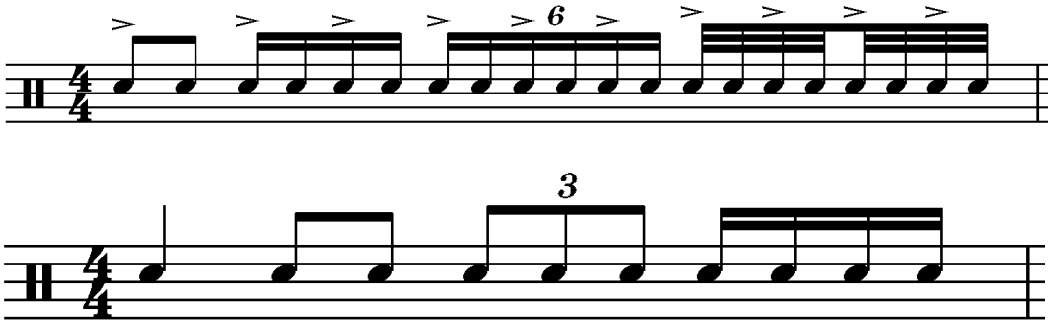


Figura 15 – Articulação totalmente cométrica
Fonte: Autor

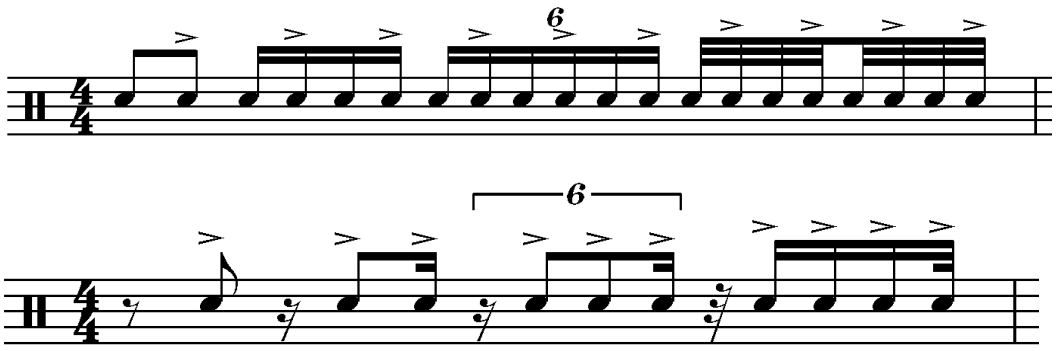


Figura 16 – Articulação totalmente contramétrica
Fonte: Autor

[79] Veremos de forma mais detalhada no capítulo V.

Apesar do exemplo considerar os vários grupos de subdivisão, focaremos no caso desse tópico em questão, nos grupos de semicolcheias. Segundo Carlos Sandroni (2001, p. 28), existe um padrão rítmico que é comum aos países das Américas onde houve a importação de escravizados oriundos da África e que os musicólogos cubanos o identificaram como desempenhando papel importante e relevante para a música daquele país, batizando-o de *tresillo,* por esse padrão comportar três articulações (escrita na grade simétrica) (FIG. 17).

Figura 17 – *Tresillo* escrito em grade simétrica
Fonte: Autor

Sadroni (2001, p. 28) propõe em seu livro a escrita do *tresillo* em uma grade assimétrica (FIG. 18), contudo, optamos por usar em todos os exemplos ao longo deste trabalho as figuras escritas numa grade simétrica.

Figura 18 – *Tresillo* escrito em grade assimétrica
Fonte: Autor

Ainda segundo o autor, o *tresillo* aparece na música escrita no Brasil desde pelo menos 1856, como consta na introdução do lundu "Beijos de frade", de Henrique Alves Mesquita, vindo pouco tempo depois disso a se consolidar enquanto padrão rítmico de acompanhamento em uma enorme quantidade de peças populares impressas à exemplo das de Ernesto Nazareth e seus contemporâneos, além de compositores eruditos das gerações ditas "nacionalistas" (SANDRONI, 2001, p. 28 – 29). O fato desse padrão rítmico ser tão marcante e presente na música da época (música impressa do século XIX e início do século XX), fez com que Mário de Andrade cunhasse a expressão "síncope característica".

O próprio padrão do *tresillo* pode ser encontrado na música brasileira de tradição oral, à exemplo das palmas que acompanham o samba-de-roda baiano, o côco nordestino, bem como a base padrão de um xaxado e de um baião (FIG. 19). No caso do baião, basta pegarmos o "tempo um" e colocarmos na pele batedeira do zabumba (e respeitarmos os jogos dos sons "aberto" e fechado"), e colocarmos a colcheia do "tempo dois" no bacalhau que teremos o ritmo do gênero.

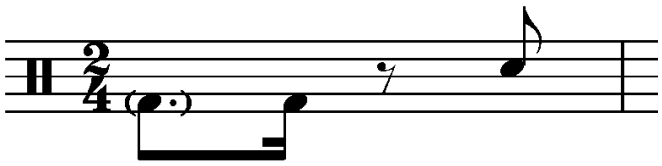


Figura 19 – *Tresillo* = baião no zabumba
Fonte: Autor

Sandroni (2001) ainda propõe – naquilo que ele vai chamar de "Paradigma do Estácio" – que existem variações a partir do *tresillo*.

Se analisarmos o padrão do *tresillo* à luz do entendimento de A.M Jones trazidos por Sandroni (2001, p. 24), notamos que existe uma questão fundamental na observância e percepção acerca da rítmica, pois

> A rítmica ocidental é *divisiva*, pois baseia-se na divisão de uma dada duração em valores iguais. Assim como ensinam todos os manuais de teoria musical, uma semibreve se divide em duas mínimas e assim por diante. Já a rítmica africana é *aditiva*, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3).

Segundo Sandroni, (2001), Simha Arom (1985) percebeu que existia um importante grupo de fórmulas rítmicas binárias e ternárias que, quando agrupadas, sempre geravam períodos rítmicos *pares*. Ou seja, corroborando a fala anterior de Jones, a questão reside na forma de entender e sentir as divisões e subdivisões das pulsações. Por exemplo, ao invés de perceber oito pulsações como sendo dois grupos de quatro pulsações iguais, os africanos seguem uma lógica de subdividir essas oito pulsações não de forma igual (divisiva), mas naquilo que Arom (1985, p. 429-431) chamou de "imparidade rítmica", ou seja, agrupamentos de três e dois pulsos a partir dessas oito[80] (ou doze) pulsações – a lógica aditiva –, onde "[...] qualquer tentativa de dividir estes períodos pares em dois, respeitando sua estruturação interna, levava a duas partes necessariamente desiguais, *ímpares*. Assim, neste tipo de lógica rítmica, o período de oito não pode ser dividido em 4 + 4, mas somente em 3 + 5 (ou 3 + [3 +.2])" (Sandroni, p. 25).

Vejamos o baião no zabumba baseado no *tresillo* à luz da escrita, respeitando o entendimento da "imparidade rítmica" numa grade assimétrica (FIG. 20).

[80] Pode ser oito, doze, dezesseis, etc. O que corresponde aos compassos 2/4, 3/4/ 4/4, respectivamente.

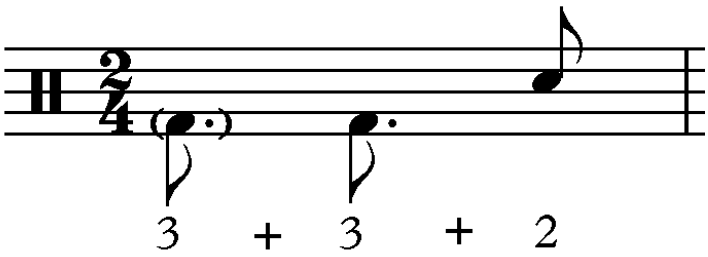


Figura 20 – *Tresillo* = baião no zabumba: "imparidade rítmica", grade assimétrica
Fonte: Autor

É bastante comum, segundo estudiosos das músicas africanas (Arom, 2004; Toussaint, 2003; Nketia, 1974; Oliveira Pinto, 2001), que na prática dessas músicas, os participantes (sejam músicos e/ou dançarinos) não se baseiem nos tempos dos compassos (como é comum na prática de uma grande parte das músicas mundo afora, a exemplo da brasileira, sobretudo no contexto da música urbana), mas sim nas *time lines* que, segundo o compositor e etnomusicólogo ganense J.H. Kwabena Nketia (1974), "[..] pode ser definida como um padrão rítmico em forma aditiva ou divisiva, que incorpora o pulso básico ou a pulsação reguladora, assim como o referencial de densidade[81]" (Nketia, 1974, p.132), e, portanto, gera, dessa forma, um padrão cíclico duracional que compreende o todo de um compasso (no entendimento da teoria da música ocidental), e que tal ciclo e padrão serve como guia principal tanto para os que dançam, quanto para os que tocam, tecerem as polifonias e polirritmias características de suas músicas.

Um exemplo clássico na nossa música do que corresponde a uma *time line* seria o padrão do tamborim nos sambas. Nas músicas africanas elas são prioritariamente executadas em idiofones como *cowbells*, ferros, bem como por palmas, e "[...] funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade". (Sandroni, 2001, p. 25)

Assim, considero dois aspectos como a base fundamental para o suingue brasileiro que faz parte de uma grande maioria das músicas do Nordeste. Um diz respeito à natureza das subdivisões utilizadas em nossas músicas que advém de uma variante do *tresillo* – sobretudo nas subdivisões no "tempo um" –, atrelada às articulações contramétricas no "tempo dois" de um compasso binário simples (2/4). Trata-se do grupo de figuras semicolcheia + colcheia + semicolcheia no "tempo um" e suas derivações no "tempo dois", mas respeitando

[81] "*It [the time line] may be designed as a rhythmic pattern in additive or divisive form, embodying the basic pulse or regulative beat as well as the density referent*" (Nketia, 1974, p.132). Tradução do autor.

fundamentalmente o que considero como um “ponto de encontro” da música nordestina e do samba, a saber, a pulsação referente à quarta semicolcheia ligada à “cabeça” do “tempo um” do compasso seguinte e suas possibilidades. Todo o espaço correspondente às possibilidades do “tempo dois” ficam à disposição do músico, no entanto, é necessário que se mantenha a antecipação na quarta semicolcheia ligada à próxima pulsação e/ou figura na “cabeça” do “tempo um” do compasso seguinte. (FIG. 21)

Figura 21 – Base do “suingue brasileiro” com foco na anacruse
Fonte: Autor

E o outro aspecto diz respeito à abordagem no que concerne à performance e/ou tocabilidade nos instrumentos. Ou seja, a não observância e reverência a certa rigidez metronômica que norteia as músicas no contexto *pop*, ao contrário, indo no sentido oposto baseando-se numa flexibilidade nos pulsos sejam nas levadas da percussão e bateria, seja nas levadas dos instrumentos melódicos. Aquilo que Oliveira Pinto (2001, p. 103) chamou de “rede flexível” que, por conta de sua “elasticidade elimina toda e qualquer rigidez e com isso possibilita uma atuação própria do conjunto musical e da ação complementar dos vários níveis rítmicos e sonoros, que se manifestam naquilo que observadores gostam de chamar de ‘*swing’* musical, de levada do ‘*groove’*, e que julgo como fundamental e inerente a nossa música e nosso suingue brasileiro, fazendo parte da “estrutura profunda” (Blacking, 1995, p. 58) de nossa música e musicalidades que estaria “radicada na constituição biopsicológica do homem” (Travassos, 2007, p. 198).

Outra questão que é muito importante para a performance em alguns gêneros (ou subgêneros) de nossa música, sobretudo o subgênero xote, diz respeito ao entendimento do que os americanos chamam de *swing feel* e que trataremos em seguida. Vale ressaltar que esse entendimento é muito comum no *reggae* jamaicano, o que leva muita gente a chamar o xote de primo do *reggae*. Adriana Fernandes[82] (2007) escreveu um artigo acerca das similaridades desses dois gêneros.

[82] As transformações do reggae jamaicano no brasil: o caso do xote nordestino (2007).

Tendo apresentado, neste capítulo, o contexto de criação, inserção e consolidação da bateria no universo da música, bem como detalhado aspectos estruturais e técnicos do instrumento, me atenho, no próximo capítulo desta tese, a delinear características do gênero forró e suas implicações para a pesquisa realizada. A conjunção deste capítulo com o capítulo seguinte, fornece o contexto dialógico que permeia este trabalho, a bateria no forró, sendo, esses dois capítulos, importantes para as análises da terceira parte do trabalho, que é apresentada a partir do capítulo 5.

CAPÍTULO 4
O universo do forró

4.1 Do baião ao forró: processo, nuances e agentes

Segundo Luiz Câmara Cascudo (2001), o baião seria proveniente das danças populares do Nordeste brasileiro, do maracatu africano e da batida[83] na viola, sobretudo dos cantadores sertanejos. Indo um pouco nessa mesma frente, para o pesquisador José Ramos Tinhorão, o baião seria oriundo de uma batida de viola "[...] nascida provavelmente de uma forma especial dos violeiros tocarem lundus na zona rural do nordeste (sic)" (Tinhorão, 2013, p 251), e que o termo derivaria da palavra baiano como era denominada a dança e "música citadina" lundu quando esta chega à região Nordeste. Em sua tese de doutorado[84], corroborando o entendimento de Dominique Dreyfus (1997) (biógrafa de Luiz Gonzaga), Climério de Oliveira Santos diz que "é muito provável que Luiz Gonzaga tenha se inspirado no pequeno trecho instrumental com que as duplas de violeiros repentistas (cantadores) costumam intercalar a parte de cada um deles durante a peleja (disputa)" (Santos, 2014, p. 54), e, acertadamente complementa, após verificar um conjunto de gravações que os violeiros tocam "[...] diversas **batidas**[85] alternadas com ponteados (dedilhados) e, entre esses, um dos mais recorrentes é idêntico à base rítmica da música 'Baião', composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira" (*ibid.:).*

Digo acertadamente porque existe uma certa tendência a uma naturalização/normalização de narrativas que escondem nuances importantes de questões mais profundas. Por exemplo, é sabido e ponto pacífico que o baião vem das batidas da viola dos cantadores, no entanto, como Santos bem chamou a atenção, existem várias batidas diferentes onde uma delas é idêntica a célula rítmica utilizada por Gonzaga para basear seu baião. Eu toquei por mais de oito anos com uma dupla de cantadores de viola – Os Nonatos – e sempre me intrigou, naquele universo amplo de batidas – onde não é tão simples de distingui-las –, a simplificação dessa colocação acerca do baião.

Segundo Tinhorão, um outro fator fundamental que teve influência direta no baião, além do já mencionada, foi o "balanceio", que seria uma adaptação do *groove* (levada) dessa música para se dançar, produzidas por uma das formações de grupo mais "tradicionais" do Nordeste

---

[83] Forma popular de se designar a execução de um determinado ritmo. Também conhecida como levada (Barreto, 2012, P. 69).

[84] Intitulada "*Forró desordeiro: para além da bipolarização 'pé de serra versus eletrônico'* (2014).

[85] Nesse caso em questão entendidas como "padrões rítmicos recorrentes usados no acompanhamento instrumental das músicas". Grifo do próprio autor.

composta por zabumba, sanfona, pífanos e triângulo, difundidas por Lauro Maia, respeitado compositor e maestro cearense (TINHORÃO, 2013, p. 251). Quem também segue nessa mesma linha de raciocínio de Tinhorão, mas acrescenta um aspecto técnico-musical, é o musicólogo Ricardo Cravo Albin (2021)[86] quando ressalta que o termo baião, "[...] deriva de baiano, uma dança popular nordestina. Em fins do século XIX já era conhecido no interior nordestino, sendo executado em sanfonas pelo sertão, sempre em unidades de compasso par (sic)."

Para esses estudiosos e pesquisadores com os quais vimos dialogando, o termo baião já fazia parte do vocabulário da cultura nordestina antes mesmo deste se tornar um gênero musical, e que, segundo eles, é a partir de Luiz Gonzaga que o termo baião se transforma em gênero musical que viria a ser aceito e legitimado pela sociedade enquanto tal.

Nas palavras de Napolitano, por meio do rádio, no final da década de 1940, ele, "[...] o baião de Luiz Gonzaga se nacionalizou [...] consagrando definitivamente a música nordestina nos meios de comunicação e no mercado do 'sul maravilha'". (Napolitano, 2002, p. 39). Corroborando tal entendimento, o musicólogo Ricardo Cravo Albin (2021)[87] narra que "o baião era restrito e esquecido no interior nordestino, [e] chegaria à música popular brasileira urbana através da dupla Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira".

O advento e proliferação do rádio e da indústria dos discos possibilitaram que o baião deixasse de ser apenas uma música de um lugar específico do país (Nordeste), e viesse a se tornar uma música do (ou para o) Brasil, consagrando a figura de Luiz Gonzaga (Gonzagão) como o expoente maior da representação musical nordestina. Vale salientar que "na virada das décadas de 1930 – 1940, gravar discos e tocar no rádio eram objetivos perseguidos, se não por todos, pela maioria dos intérpretes brasileiros da música popular aspirantes ao sucesso" (Santos, 2013, p. 35).

Segundo Climério de Oliveira Santos (2014), após grande sucesso e alcance nacional do baião, "com o êxito do empreendimento e uma forte penetração no rádio, principal meio massivo à época, Luiz Gonzaga intitulou-se *Rei do Baião"* (Santos, 2014, p. 56). Gilberto Gil, quando fala acerca do baião e da importância de Luiz Gonzaga no prefácio do livro "Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga" de Dominique Dreyfus (1996), assegura que

> Dentre aqueles gêneros diretamente criados a partir da matriz folclórica, está o Baião e toda a sua família. E da família do baião Luiz Gonzaga foi o pai. [...] O Baião que, à frente de toda uma família de derivados, não só do

[86] Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira em https://dicionariompb.com.br/termo/baiao/ Acesso em 27 de fevereiro de 2024.
[87] Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira em https://dicionariompb.com.br/termo/baiao/ Acesso em 27 de fevereiro de 2024.

> Nordeste como de outras regiões do país, passa a se constituir no principal gênero da nossa música popular, depois do samba" (Dreyfus, 1996, p. 9).

Essa fala de Gil, acerca da paternidade desse gênero, corrobora o entendimento de Albuquerque Júnior (2009) quando este afirma que "é na década de quarenta que surge Luiz Gonzaga como o criador da 'música nordestina', notadamente do baião" (Albuquerque Júnior, 2009, p. 174). Com base nessas informações, arrisco-me, pois, a dizer, que Luiz Gonzaga é quem de fato torna conhecida "a música nordestina" (notadamente o baião) para todo o país[88]. Não apenas a música enquanto suas características harmônico-melódicas e rítmicas, mas também, junto à ela, Gonzaga inaugura um estereótipo que passaria a representar, sobretudo no imaginário popular, a figura do artista nordestino, tornando-se "o principal simbolista, transfigurando a si mesmo em 'sanfoneiro'" (Santos, 2013, p.27) ícone dominante desta música, juntamente a uma indumentária (o gibão de couro e o chapéu de cangaceiro), bem como os timbres e a formação do grupo musical que se consolidaria como sendo tipicamente do Nordeste: o trio de "forró pé de serra" – triângulo, sanfona e zabumba.

O baião chega para suprir uma demanda que vislumbrava uma música nacional para se dançar, capaz de substituir as de origem estrangeira com essa finalidade, haja vista que na década de trinta, urgia a busca por uma música que representasse uma sensibilidade nacionalista, que remetesse à identidade nacional e ao seu povo e que tal música "não deveria ser atravessada pelos ruídos e dissonâncias do meio urbano, e, por isso, a música nacional seria a música rural, a música regional. Uma música modalista como aquelas produzidas pelos cegos de feira do Nordeste" (Albuquerque Júnior, 2009, p. 173).

> Não é só o ritmo que vai instituir uma escuta do Nordeste, mas as letras, o próprio grão da voz de Luiz Gonzaga, sua forma de cantar, as expressões locais que utiliza, os elementos culturais populares e, principalmente, rurais que agencia, a forma de vestir, de dar entrevistas, o sotaque, tudo vai "significar" o Nordeste. (*ibid.:176*).

É inegável a importância de Luiz Gonzaga na constituição do baião enquanto gênero musical e sua consolidação no Brasil e fora dele. No entanto, como entendo que esse trabalho, reconhecendo toda importância já mencionada ao Gonzagão, não traz em seu cerne o estudo da vida e obra desse artista, creio que o texto acima seja suficiente para nossa proposta neste tópico – obviamente, sempre que necessário voltarmos ao tema para elucidar questões quaisquer que se levantem durante o trabalho, assim o faremos.

---

[88] Compreendida dentro do contexto da música brasileira popular urbana cantada.

No entanto, para quem desejar um estudo mais aprofundado acerca de Luiz Gonzaga e sua carreira de forma mais pormenorizada, sugiro a leitura das seguintes obras: *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, de sua biógrafa Dominique Dreyfus (1996); *Luiz Gonzaga, o rei do baião: sua vida, seus amigos, suas canções* (1986), de José de Jesus Ferreira; *Forró desordeiro: para além da bipolarização pé de serra versus eletrônico*, tese de Climério Oliveira (2014), uma obra bastante robusta e responsável, bem como seu livro "Forró: a codificação de Luiz Gonzaga – de sua série de livros "*Batuque book*" (2013), que traz um olhar menos romantizado em certas partes –; e *A invenção do Nordeste e outras artes*, livro do professor Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999) que lança luz a um olhar mais crítico acerca do surgimento desse território controverso, segundo o autor, que, inclusive, merece ser destruído e reconstruído. Sigamos agora para compreendermos a caminhada entre o baião e o forró.

4.2 A consolidação do forró

Buscarei, a partir de agora, trazer alguns entendimentos acerca dessa questão complexa e divergente, em meu entendimento, com a qual me deparei quando realizei minha pesquisa de mestrado[89] entre 2009 e 2011, e que ainda hoje permanece viva em discussões quase sempre acaloradas: *o que é forró?*

No que se refere ao trânsito do baião para o *forró*, apesar de parecer algo "natural" e simples, foi (e é) bastante complexo e divergente. Isso porque, quando se trata do forró, estamos nos debruçando não apenas sobre um gênero musical específico, que também o é – como veremos de forma mais detalhada adiante –, mas também a entendimentos mais largos e divergentes que também entendem o forró enquanto um termo que abriga diversos gêneros musicais, bem como "uma teia de relações perpassadas por discursos, tensões e coalizões" (Santos, 2013, p. 23).

Estes entendimentos, até certo ponto conceituais, produziram e forjaram essa "natureza" ampla e diversa em torno do termo forró, que advém de uma jornada e processo de constituição no tempo que envolve múltiplos entendimentos que mudarão a depender de qual grupo específico de agentes as retóricas e/ou narrativas estão partindo (folcloristas, forrozeiros músicos "tradicionais", forrozeiros modernos, pesquisadores acadêmicos, agitadores culturais, etc.).

[89] Que tratou da performance do Zabumbeiro Quartinha em 2011.

São duas dimensões centrais quando nos referimos ao forró, quais sejam, 1) uma que diz respeito à origem do termo e seus desdobramentos mais alargados, e outra 2) que diz respeito ao forró enquanto um gênero musical. Nesse momento trataremos acerca do surgimento do termo forró, que desemboca em duas correntes divergentes no que tange sua origem.

Como citado, existem basicamente duas correntes (narrativas) principais acerca da origem do termo. Uma que reside no universo oral vinda dos discursos de muitos dos agentes ligados diretamente a esse universo, que defende que o forró surgiu como uma forma de abrasileirar o termo em inglês *for all* (para todos), que era exposto nas portas dos bailes que os ingleses que vieram ao Nordeste trabalhar na construção de ferrovias entre 1873 a 1950 promoviam, deixando claro que tal festa estaria aberta ao público em geral (Santos, 2014, p, 60). No entanto, essa narrativa possui pouca ou quase nenhuma comprovação documental, fato que, portanto, perde força quando se trata de uma análise científica.

Para Ribeiro, Braga e Mota (2009) onde relatam que

> A origem do nome forró não possui uma definição exata e ainda hoje divide-se entre a versão acadêmica, baseada nas transformações etnológicas, e as histórias contadas pelo povo nordestino. Segundo relatos populares, a palavra veio de uma forma abrasileirada de se pronunciar o termo inglês *For All*, que significa "para todos". Esse seria o nome dado a festas feitas por engenheiros britânicos no início do século XX, que estavam em Pernambuco para construir a ferrovia Great Western. Há quem diga que os promotores das festas eram oficiais americanos durante a Segunda Guerra Mundial, em Natal. Os eventos eram abertos a toda a população, por isso o nome (Ribeiro *et al.,* 2009, p. 6).

A outra corrente, que antagoniza com esta primeira, se apresenta de forma mais consistente, sobretudo para trabalhos e/ou discussões científicas, por possuir indícios comprobatórios a partir de documentos: jornais e revistas, relatos descritivos em letras de músicas[90] e verbetes em dicionários consagrados. Esta corrente defende, como veremos nas palavras do folclorista Luís da Câmara Cascudo (2001), no verbete homônimo em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, o forró como sendo descendente da expressão forrobodó que designava festas e/ou bailes populares. No caso do Nordeste, as festas animadas por sanfona (principalmente as de oito baixos e/ou pé de bode). As músicas que se tocavam nesses bailes eram caracterizadas como xaxado, xote, coco, baião, entre outras.

Ademais, o termo forró, "circula em periódicos pernambucanos desde a primeira metade do século XIX (muito antes daqueles ferroviários terem aqui chegado), conforme Câmara Cascudo (2001, p. 412-413) e Pereira a Costa (2004, p. 349-450)" (Santos, 2014, p. 60), fato

[90] Forró de Mané Vito, por exemplo, que narra acerca de uma festa.

que põe por terra o entendimento da primeira corrente. Com o passar do tempo, a palavra forrobodó foi abreviada definitivamente para forró.

Nesse momento, discutiremos acerca de uma segunda divergência que existe entre agentes do forró, principalmente os músicos, que reside no entendimento de que 1) o forró seria apenas a festa, o ambiente, o fuá, ou seja, um termo guarda-chuva que abrigaria gêneros como o xote, o xaxado, o arrasta-pé, o baião, dentre outros; ou que, 2) além do termo guarda-chuva, o *forró* também seria entendido enquanto um gênero musical sob o **forró** (termo guarda-chuva).

Eu faço parte dos forrozeiros que entendem o forró tanto como a festa, o termo "guarda-chuva", quanto como um gênero musical que possui suas nuances e identidades particulares que o caracteriza como tal e que veremos de forma mais detalhada ao longo do trabalho.

Internamente, costumo pensar, quando vislumbro as diversas maneiras e possibilidades de se tocar esse gênero, que existem "forrós", por acreditar que, além de toda conjuntura complexa que envolve o termo e seus desdobramentos sob uma perspectiva cultural mais ampla, ou seja, para além do fenômeno acústico, cada agente particular que pratica essa música (em especial aqui o zabumbeiro e o baterista), trará ao mundo, em forma de sonoridades e musicalidades em *performance*, um forró particular, diverso, à sua maneira – respeitando-se, obviamente (como veremos ao longo de todo o texto deste trabalho), estruturas e regras fundamentais que garantam o reconhecimento deste enquanto gênero musical (Fabbri, 1980, p.1-8).

Sobre a legitimidade de se entender o forró enquanto gênero,

> [...] a existência do subgênero forró é plausível, uma vez que a maior parte das músicas que narra a festa tem os versos e o esquema rítmico-melódico enfaticamente segmentados, em relação aos demais subgêneros. A batida rítmica, amalgamada a essa segmentação, adquire traços distintivos. Há, inclusive músicos e cantores que não verbalizam a referida diferenciação entre forró e baião, como Maciel Melo e Silvério Pessoa, mas constatei que em suas *performances* ocorre tal diferenciação. Isso acontece porque **se trata de um conhecimento interno à especialidade do zabumbeiro** e que nem todos os músicos acessam, embora toquem juntos. (Santos, 2014, p. 61, grifos meu)

Existe um fato que merece ser mencionado e chamado a atenção que diz respeito ao que trataremos durante o trabalho e que infelizmente é "desprezado" e/ou menosprezado por muitos, que está ligado diretamente às sonoridades do zabumba. Ou seja, é algo que tenho notado e venho falando em minhas andanças seja nos palcos tocando, seja em salas de aulas e/ou em conversas diversas, que concerne a certas nuances que necessitam serem percebidas, compreendidas, refletidas e estudadas, pois estas são desprezadas por uma parte significativa de músicos.

Apesar de tais sonoridades fazerem parte fortemente do universo prático do zabumbeiro, estas nuances são essenciais aos demais músicos, pois além de serem fundamentais para se compreender e soar contextual, caso esse seja o objetivo, quando tocamos um determinado gênero musical. Outrossim, acredito que a não percepção ou atenção a esses aspectos, coloca-nos sob o risco de disseminarmos de forma direta ou indiretamente, sobretudo nos trabalhos acadêmicos, sejam eles por meio de textos e pesquisas (como é comum entre o baião e o forró), seja por meio de aulas, informações controversas acerca de gêneros musicais.

Uma parte mais sensível que corrobora o que tenho percebido há tempos, se assenta sob a dimensão do preconceito que é disfarçado por meio de uma hierarquia inerente ao universo do **forró**. Quando alguns artistas entendem e sentem a diferença entre o baião e o forró (que é grande), muitos contrários a esse entendimento dizem que é invenção de artistas querendo "se amostrar" e que, "possivelmente, tal diferenciação não tenha ganhado muita importância por ter sido uma contribuição de zabumbeiros, músicos que costumam estar numa posição hierárquica inferior à dos cantores" (Santos, 2014, p. 61).

Como veremos mais à frente, o zabumba é o instrumento referencial que serve como fonte primária para embasar a constituição das levadas não apenas da bateria dentro do forró, mas também das construções dos padrões de condução de muitos pianistas a exemplo de Leandro Braga[91] e Salomão Soares, bem como de diversas linhas de baixo que são facilmente constatadas por meio de escutas dos discos de Luiz Gonzaga e Dominguinhos, dentre outros dessa vertente de *forró*.

Quando tratamos especificamente de características musicais do *forró*, algumas apresentam-se muito claras aos ouvidos. Dentre essas podemos citar 1) andamentos mais rápidos; 2) padrões rítmico-melódicos do zabumba característicos (que necessitam de dois compassos para concretizar o ciclo padrão[92]); 3) forma de tocar mais "mexida" e balançada tanto no zabumba quanto na sanfona; 4) fraseados da sanfona nas introduções das músicas com prevalência de subdivisões em grupos de semicolcheias sem utilização de pausas e/ou notas mais longas; além de que, dentre os subgêneros sob o guarda-chuva do **forró**, quando utilizamos a categoria "música-dança de casal" (Santos, 2014, p. 63) esta seria "a mais sensual de todas, tanto a música-dança como a letra, [que] narra as situações de festa quase sempre destacando a figura do sanfoneiro". (*ibid.:*)

---

[91] Que me pediu pessoalmente durante no CIVEBRA de 2011 – Curso Internacional de Música de Brasília – para que eu escrevesse as levadas de zabumba para que ele estudasse e transportasse para o piano.

[92] Veremos no capítulo que tratará das sonoridades e levadas a partir do zabumba.

Apontando para as transformações do *forró* no que tange seu alcance e pluralidade, a professora Megwen Loveless aponta que

> Enquadrado como uma música tradicional que representa um passado rural e bucólico, o forró é na verdade um estilo dinâmico que se transformou ao longo de anos de refrações criativas e se desenvolveu em vários gêneros diferentes, tanto em ambientes rurais quanto urbanos[93] (Loveless, 2010, p.iii-iv; tradução do autor).

Ademais, a manutenção de muitas dessas divergências ainda hoje se dá fortemente em decorrência do discurso bipolar fomentado a partir da chegada das bandas de forró eletrônico em início dos anos de 1990 que gerou uma "[...] polarização marcada pelo antagonismo entre duas categorias musicais, supostamente bem distintas e delineadas: o **forró estilizado**, também denominado **forró eletrônico** e o **forró tradicional**, ou **pé de serra**", que desconsideram outras formas e práticas de forrós – como bem discutido no trabalho de Climério de Oliveira Santos (Santos, 2013, p. 16).

É comum quando nos referimos a um determinado trabalho artístico, talvez, em grande medida, por certa normalização desenvolvida por meio da força do hábito, deixar de perceber que inevitavelmente, pelo menos no universo da música, aquele resultado final, um disco ou uma música, por exemplo, é um produto resultado de um processo colaborativo de diversos agentes em diferentes áreas dentro do campo da música (Becker, 2008, p. 1 – 40) . Não apenas os artistas, mas o todo da cadeia produtiva (músicos, arranjadores, motoristas, técnicos em geral, roadies, produtores, pessoal do cafezinho, etc). Essa rede de interação e colaboração que compõem a engrenagem e que faz a roda girar no universo da música estará nesta enquanto resultado final.

No entanto, a despeito da constatação do fato de todo trabalho artístico no campo da música ser colaborativo, existe uma característica que é predominante no âmbito da música popular midiática sob o tripé: artista – indústria – comércio, que gera um modelo social que "constrói a reputação do artista através da construção de um consenso: quem cria é 'o artista'" (Santos, 2013, p. 22). Ou seja, se personifica na figura do artista todo trabalho realizado por diversos agentes, como se este fosse, por natureza, o grande criador da obra.

Quando focamos na obra de Luiz Gonzaga, muito provavelmente, mais de uma centena de parceiros/colaboradores ligados diretamente à música (compositores, músicos, produtores,

---

[93] Framed as a traditional music that represents a rural and bucolic past, forró is actually a dynamic style that has been transformed over years of creative refractions and has developed into several different genres in both rural and urban settings.

arranjadores) participaram dela, inclusive existem discussões entre forrozeiros (músicos ou não) de que muitas destas "parcerias" nem tiveram a participação de Gonzaga (Telles, 2012, citado por Santos, 2013, p. 22), no entanto, não obstante a isso, quando se é mencionado o nome Luiz Gonzaga, praticamente toda referência está endereçada à persona do artista, ou seja, "à entidade a quem se atribuem os mais diversos sons, formas e imagens advindas do intérprete, bem como o que advém de outrem e é emitido por ele, e ainda tudo que é publicado sobre ele em: discos, livros, jornais, revistas, programas de rádio e TV, mídias digitais (recentemente), propaganda boca a boca, conversas informais e por aí vai" (Santos, 2013, p. 22).

Forró gonzaguiano seria a codificação atribuída a persona Luiz Gonzaga. Ou seja, além de tudo que foi mencionado, é um conjunto de aspectos, elementos e signos que, quando trazidos à baila evoca a identidade de Gonzagão. Dentre alguns mais claramente definidos podemos citar: 1) os gêneros musicais e suas características; 2) forma de cantar; 3) expressões locais caraterísticas do Nordeste; 4) a sonoridade e instrumentação de grupo (trio de forró); 5) cenários que dão inspiração e dizem sobre lugares (predominantemente ligados à cultura e fotografia do Nordeste); 6) forma de se vestir, dentre outros.

4.3 A importância dos grupos "tradicionais" da cultura nordestina para o forró

4.3.1 As bandas cabaçais e seus instrumentos de percussão

Existe uma formação de grupo musical típica do Nordeste – o terno de zabumba – que podemos encontrar na região como um todo. Essa formação possui várias nomenclaturas, variando de estado para estado. É uma manifestação bastante antiga encontrada nessa região e está ligada aos festejos religiosos do período junino, a exemplo das lapinhas. Segundo Dias e Carvalho (2009, citado por Menegatti, 2012, p. 12), o terno de zabumba – e/ou banda cabaçal – seria reconhecido como o grupo de música instrumental mais antigo e característico da tradição popular de nossa região Nordeste. Ainda na esteira do quão antiga é essa formação, encontramos uma citação na *"Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica"* (1998, p. 771), onde diz que "Manoel Quirino conta que em regozijo pelo término da guerra do Paraguai (1865-1869), a mocidade baiana quis 'melhorar os festejos' de Reis, e assim os ternos passaram a apresentar-se com estandartes bordados com o emblema designativo do grupo [...]".

O termo Zabumba é utilizado no Nordeste para designar, além de um instrumento (de percussão), uma formação de grupo musical: as *bandas cabaçais.* Guerra Peixe destaca a

presença destas bandas nos estados da Paraíba, Pernambuco, Ceará, Piauí, Rio Grande do Norte, Alagoas e parte do norte da Bahia. Segundo afirma, "em princípio o grupo consta de um quarteto constituído de: duas flautas de bambu, denominadas pifes; **zabumba**; e tarol ou taró". (Guerra Peixe, 1970, p. 15, grifo meu)

Existem várias nomenclaturas para essa formação de grupo que mudará a depender do estado dentro da região Nordeste. Segundo Maynard,

> O terno de zabumba é conjunto musical típico do Nordeste, conhecido também pelos nomes de Terno de Música ou como particularmente em Alagoas é chamado: 'Esquenta Mulher', na Paraíba, **Cabaçal**, no Ceará, Banda de Couro. O Terno de Música compõe-se de dois tocadores de pífano, um tocador de caixa e um de zabumba (Maynard, 1964, p. 411, grifo meu).

Ainda com relação aos "Ternos", segundo sua alocação espacial e temporal, Andrade afirma que os "Ternos" seriam um

> [...] divertimento popular, que a palavra designa, evidentemente por abreviação de expressão mais longa 'terno de pastores' por ex., e que depois de isolado se pluralizou por perder o sentido primitivo (terno=grupo). Bastante generalizados no Nordeste do Brasil (Bahia pra cima) ainda durante o segundo Império. (Andrade, 1989, p. 509)

Por ser uma manifestação tão antiga e que se apresenta em diversas localidades, tratar de questões relativas às origens é sempre tarefa difícil e perigosa, sobretudo pela multiplicidade de entendimentos que orbitam o tema. Existem várias versões que são conflitantes e que tais divergências se fundamentam a partir do ponto de vista dos agentes que as narram. Tais versões estão embasadas, tanto em suas vivências e experiências mais próximas e profundas, como é o caso dos pifeiros, que são viventes/partícipes diretos das manifestações – portanto se valem de uma abordagem êmica[94] – quanto de visões adquiridas fora de uma vivência mais efetiva e direta em contexto, onde se valem de dados obtidos através de pesquisas científicas que seguem metodologias particulares, como o caso de professores/pesquisadores, além de estudiosos de folclore (pesquisadores acadêmicos ou não); admiradores da cultura popular, etc.

Para muitos, as bandas cabaçais teriam origens diversas, o que impossibilita afirmar de forma peremptória sua origem, haja vista que "suas características apresentam elementos europeus, africanos, árabes e indígenas" (Braga, 2022, p. 228).

---

[94] Uma abordagem êmica, em uma etnografia, busca compreender os dados e aspectos a partir do ponto de vista dos partícipes daquela comunidade, ou seja "A abordagem êmica investiga como as pessoas locais pensam" (Kottak, 2006, p.47) Ou seja, aqueles que participam das manifestações e são oriundos desse lugar; são fazedores de dentro da própria manifestação cultural e contexto.

Segundo Braga (2022),

> Estudiosos apontam que, além da relação com indígenas e africanos, há também ligação com a cultura europeia e com a musicalidade árabe. Esse aspecto pode ser observado, por exemplo, na pesquisa de Carlos Eduardo Padrasse (2002, p. 26)[95], cuja escrita versa sobre a Banda de Pífano de Caruaru. A bibliografia por ele analisada aponta a presença do pífano na Alemanha, Inglaterra, França, Portugal, em tribos brasileiras e em grupos africanos, de modo que o autor concluiu que as informações sobre o surgimento das Cabaçais no Brasil apresentavam contradições. (Braga, 2022, p. 78)

No entanto, segundo Braga[96] (2022, p. 78), do ponto de vista dos pifeiros, é comum ouvir destes que as "Cabaçais se originaram no contexto das práticas musicais indígenas". Esse entendimento é perpassado de forma oral entre as gerações, como podemos ver no relato de Braga (2022), quando em suas conversas com os pifeiros, diz que "[...] é muito comum ouvir deles que os mais velhos diziam que a Cabaçal é música dos índios. (Braga, 2022, p. 78)

Devido ao dinamismo social-cultural muito potencializado nos dias atuais por conta da velocidade das comunicações e o advento das tecnologias da informação, é possível que essas manifestações e/ou formações citadas sofram mudanças e/ou alterações com o passar dos anos se mesclando, e/ou se extinguindo, e/ou se transformando, e/ou se ressignificando.

***

Apesar de existirem outras possibilidades de produção e, consequentemente, de sonoridades (materiais sonoros) advindos da performance nos *pratos a dois*, tradicionalmente temos três sonoridades principais (e toques) que são as mais comuns nesse contexto musical. A primeira sonoridade que tratarei é o que chamo de "som fechado" (e/ou toque). É a sonoridade obtida quando se toca um prato contra o outro sem que estes se separem após o toque. Ou seja, deixando o "som fechado" em alusão ao posicionamento em que os pratos se encontrarão após o choque (FIG. 22).

---

[95] PEDRASSE, Carlos Eduardo. **Banda de Pífanos de Caruaru:** uma análise musical. Dissertação (mestrado) Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2002.

[96] Que teve sua pesquisa realizada junto à banda de pífanos de São José de Piranhas, no sertão da Paraíba.

Figura 22 – Toque “fechado”
Fonte: Acervo Zé do Estado

A produção da segunda sonoridade (e toque) é obtida num sentido oposto à primeira. Ou seja, o performer chocará os pratos, mas, imediatamente ao toque, separará um do outro visando “abrir” a sonoridade, contrastando com a sonoridade “fechada”. Logo, chamo-o de “som aberto” (FIG. 23).

Figura 23 – Toque “aberto”
Fonte: Acervo Zé do Estado

E a terceira sonoridade (e toque), é o “som arrastado”. No momento do encontro dos pratos, o performer deslizará um prato contra o outro obtendo essa sonoridade característica. Vale deixar claro que esta (e toque) terá uma maior possibilidade de variedades pelo fato de se poder escolher, no ato do toque, a sua duração (o seu *decay)* a depender do espaço no tempo do deslizamento de um prato contra o outro. Se eu toco e deslizo pouco, terei um som com um *decay* (um tamanho) menor, mais curto; caso deseje um som mais longo, vou ampliando a possibilidade de se alcançar este aumentando o tempo de deslize nos pratos.

Com efeito, essas são as três principais abordagens para a execução e obtenção dessas principais e mais usuais sonoridades advindas deste instrumento (*prato a dois*). Importante ressaltar que as subdivisões mais comuns e utilizadas nas bandas cabaçais irão variar entre um toque por tempo (uma semínima), e dois toques por tempo (duas colcheias) sendo estas últimas

as mais usuais (FIG. 24). Então essas são as “cores” desse instrumento. Inexistem sonoridades advindas do baqueteamento nos pratos.

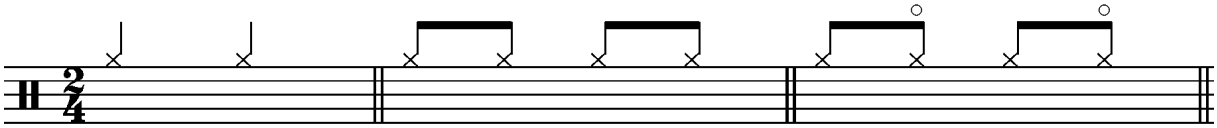


Figura 24 – Subdivisões usuais nos *pratos a dois*
Fonte: Autor

Um outro fato que vale atentarmos é que nem toda banda cabaçal possui os *pratos a dois* em sua formação. Vejamos a banda São Sebastião do Mestre Damião Pedro[97] numa formação que não possui pratos (FIG. 25) e a Banda de Pífanos de Caruaru em duas constituições sendo uma sem os pratos (FIG. 26) e outra com os pratos (FIG. 27).

Figura 25 – Banda São Sebastião do Mestre Damião Pedro sem os pratos
Fonte: Acervo Elinaldo Braga (2022)

[97] Fonte: Elinaldo Braga (2022)

Figura 26 – Banda de Pífanos de Caruaru, 1941[98] – formação sem pratos
Fonte: Acervo Pedrasse (2002)

[98] Fonte: PEDRASSE, Carlos Eduardo. **Banda de Pífanos de Caruaru**: uma análise musical. Dissertação (mestrado) Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2002.

Figura 27 – A Banda no meio do povo, anos 50[99] – formação com pratos
Fonte: Acervo Pedrasse (2002)

[99] Fonte: PEDRASSE, Carlos Eduardo. **Banda de Pífanos de Caruaru**: uma análise musical. Dissertação (mestrado) Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2002.

Arrisco-me a dizer que a caixa é (FIG. 28), se não *o*, um dos principais instrumentos para a percussão e sonoridades da música nordestina, e porque não dizer, brasileira. “A caixa era utilizada pelas bandas militares brasileiras do início do século XX como suporte rítmico na execução de dobrados, polcas e maxixes, entre outros ritmos” (Barsalini, 2009, p. 40).

Figura 28 – Caixa[100]
Fonte: Acervo Elinaldo Braga

Assim como acontece no samba – sobretudo nas escolas de samba onde se encontram em grande número (em um naipe) –, juntamente com o tarol, a caixa desempenha a função de “sustentação rítmica e desenhos rítmicos” (*ibid.:*), que inclusive estes servem como um dos fatores que dão assinatura particular às diferentes baterias das escolas de samba, e essa função também é encontrada na maioria das músicas do Nordeste onde o instrumento está inserido.

Este instrumento está presente desde as fundações dos grupos da maioria das manifestações primárias no Nordeste brasileiro. Encontramos a caixa nas orquestras de frevo, maracatus, cirandas e tantos outros grupos e manifestações. Segundo Padrasse (2002), ao mencionar acerca da fabricação da caixa de uma das bandas cabaçais mais tradicionais e conhecidas de Pernambuco, discorre que “as primeiras caixas da Banda de pífanos de Caruaru eram construídas [...] em tronco de árvore que eram desbastados interiormente, deixando uma fina camada para o casco, usavam peles de couro de bode, esteira de tripa de carneiro e eram afinadas através do atarraxamento de cordas” (Pedrasse, 2002, p. 158). É bem verdade que de

[100] “[...] Sítio Malva, localizado na zona rural de São José de Caiana. Lá, fiquei encantado com a quantidade de timbaúbas no terreiro de uma das residências visitadas. Delas, os tocadores faziam seus instrumentos de percussão” (BRAGA, 2022, p. 72).

uns tempos para cá as caixas industrializadas[101] tornaram-se comuns nas seções de percussão de boa parte dos grupos de músicas "tradicionais" no Nordeste. Nas bandas cabaçais a caixa tem a função de preenchimento e movimentação de fraseados e conduções advindas de suas diversas possibilidades sonoras.

Existem duas formas muito características de se tocar a caixa nas formações de grupos de manifestações culturais do Nordeste, sobretudo das tidas como "tradicionais", a saber: 1) a execução em toques alternados (toque simples para nós bateristas e percussionistas), a exemplo do que acontece na maioria das interpretações nas caixas dos maracatus e nos três primeiros tempos da levada base do frevo; e 2) uma execução que é bastante utilizada nas caixas do samba, bandas cabaçais, cirandas, dentre outras, que consiste numa lógica que se costuma chamar dentro do universo baterístico de "pergunta e resposta"[102]: há o ciclo rítmico principal que é todo executado por uma mão (que chamarei de mão principal, e seria a "pergunta"), e a mão subsequente realiza o preenchimento do restante das pulsações que, nessas músicas, principalmente, acontecem na subdivisão do tempo em quatro partes "iguais" (que seria a "resposta"). No caso do entendimento da escrita ocidental seria um grupo de semicolcheias – ou no entendimento dos estudiosos da música africana, quatro pulsações por tempo.

Para fins de exemplificação, pegarei a rítmica que compõe a caixa[103] da ciranda de João do Limoeiro[104] escrita em compasso binário simples. Teremos o seguinte ciclo principal: semicolcheia-colcheia-semicolcheia no tempo um, seguido de duas colcheias no tempo dois. Vale ressaltar que este padrão é central em várias expressões musicais nordestinas, como coco e ciranda da PB, maracatu, entre outras (FIG. 29).

Figura 29 – Ciclo da mão direita – pergunta
Fonte: Autor

[101] Com cascos em madeira e/ou metal; afinação através de aros de metal e parafusos; esteiras em aço com variedade na quantidade de fios e peles sintéticas em sua maioria fabricadas em nylon.
[102] Muitos bateristas chamam de preenchimentos os toques realizados pela mão contrária a que toca os ciclos "principais". É significativo ressaltar que, se tratando de manifestações e expressões musicais tradicionais, onde cada "parte" conforma um todo indissociável, esse termo não fará sentido naquele contexto. Por exemplo, se pedirmos para algum percussionista de brincadeiras tradicionais separar as mãos, ou fazer "só a pergunta" é possível que isso gere uma "confusão" por esse tipo de entendimento não fazer da maioria dos processos de aprender.
[103] Umas das possibilidades. Existem outras possibilidades de condução a depender da localidade.
[104] Um dos cirandeiros mais conhecidos e respeitados na Zona da Mata Norte de Pernambuco.

A mão esquerda (resposta), então, tocará as semicolcheias restantes para o preenchimento de todos os pulsos dos grupos destas. Geralmente esses toques de preenchimento são executados em dinâmicas com menor intensidade do que os toques realizados com a mão principal: colcheia de contratempo no tempo um, seguido das semicolcheias dois e quatro no tempo dois[105] (FIG. 30).

Figura 30 – Ciclo da mão esquerda – resposta
Fonte: Autor

Segue a escrita do exemplo agrupado onde podemos ouvi-la na música Cultura Nordestina de João do Limoeiro[106] (FIG. 31)

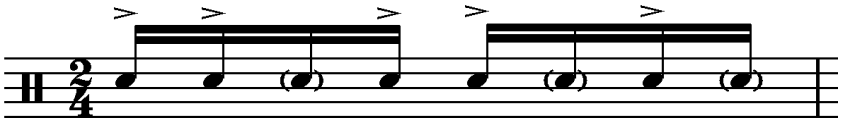


Figura 31 – > Toques acentuados: mão direita. ( ) Toques não acentuados – "notas fantasmas"(*ghost notes*[107]): mão esquerda
Fonte: Autor

Outra condição característica e fundamental da sonoridade e performance das/nas caixas são dois toques característicos: toques abertos e toques rufados. Dentre os toques abertos, que são geralmente executados um por vez (conhecidos no meio baterístico como toque simples – *single stroke*), existe o que chamo de toque "aberto puro" e toque "pressionado" sendo o primeiro mais usual. O toque "aberto puro" seria o toque que é executado sem que a baqueta permaneça encostada na pele logo após o choque desta com a membrana, enquanto que o "pressionado" – que é muito comum acontecer na mão oposta (resposta) –, se dá com a manutenção da baqueta encostada na pele após o toque, fazendo uma leve pressão na membrana (pele). O toque rufado é executado com uma leve pressão na pele a fim de se obter uma sonoridade bastante característica na caixa. Existirão diversas sonoridades de toques rufados que variarão a depender da quantidade de pressão exercida pelo executante na pele da caixa, do

[105] no entanto a sonoridade completa variará de músico para músico e a depender de vários outros aspectos.
[106] https://www.youtube.com/watch?v=EGnvsmCCikA&t=1584s Acesso em 23/12/2023. Música Cultura Nordestina a partir do minuto 23:20.
[107] Termo utilizados para os toques que são executados em dinâmicas com menor intensidade do que as dos toques "principais". Segundo Sherrill (2008, p. 26), "são divisões da batida que são tocadas muito suavemente e extremamente sem ênfase". "subdivision of the beat which are played very softly and extremely deemphasized".

tamanho da sonoridade (*decay*) que o músico deseja, do local da pele onde o músico executará o toque (se mais na borda da caixa, se mais ao centro, etc.).

Umas das levadas de baião/forró bastante características nas/das bandas cabaçais mantém as semicolcheias em toque simples (alternados) nos dois tempos (compasso binário simples), sendo que no tempo um, os toques são executados sem acento, enquanto que no tempo dois, acentua-se a colcheia de contratempo[108] (semicolcheia três) (FIG. 32).

Figura 32 – Exemplo da subdivisão rítmica utilizada na caixa para se tocar uma possibilidade de baião/forró
Fonte: Autor

***

Apesar de possuir o mesmo nome, uma estrutura organológica praticamente idêntica, bem como divisões rítmicas e sonoridades semelhantes dentro das construções das levadas dos gêneros musicais executados, existem diferenças entre o zabumba das bandas cabaçais e o zabumba dos trios de forró – que particularmente chamo de "zabumba do forró".

O zabumba das bandas cabaçais é o precursor do que viria a ser o "zabumba do forró" (DANTAS, 2011). Luiz Gonzaga quando buscava constituir a formação que viria a ser a mais conhecida e tradicional da música nordestina, encontrou nesse zabumba (obviamente junto à sua sanfona), o segundo instrumento antes de se chegar ao triângulo e a consolidação do "trio pé de serra". Diz ele: "eu vinha cantando sozinho; mas eu precisava de um ritmo [...] então, primeiramente eu criei o zabumba baseado nas bandas de couro lá do sertão, aquelas que nós chamamos de esquenta "muié" [bandas cabaçais][109].

Esse zabumba das bandas cabaçais (FIG. 33) era construído prioritariamente de forma artesanal como se construíam também as caixas. Geralmente escavando troncos de árvores, utilizando pele de couro de animais e a fixação destas acontecia em grande maioria através de amarração com cordas, semelhante ao funcionamento das alfaias do maracatu. Sua afinação era alcançada a partir do arroxado das cordas e, por vezes, complementados por meio do

[108] https://youtu.be/RBrx3cTScyI?si=jwIMG22juGwuPruk Acesso em: 23/12/2023.
[109] Entrevista concedida ao jornalista João Marcello Bôscoli e ao seu filho Gonzaguinha. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=7G5sK7kNr4U Acesso em: 21/07/2010.

aquecimento do couro, seja pelo calor do sol (FIG. 34), seja pelo fogo[110] (FIG. 35). Essa técnica última é a mais utilizada além de ser típica de manifestações que utilizam os tambores de couro tais como os maracatus, carimbós, tambor de crioula, dentre outros.

Figura 33 – Zabumba feito artesanalmente[111]
Fonte: Acervo Elinaldo Braga (2004; 2006

Figura 34 – Instrumentos sendo afinados por meio do aquecimento pelo sol[112]
Fonte: Acervo Elinaldo Braga

[110] Comumente acende-se fogueiras para essa finalidade. Coloca-se os instrumentos próximo ao fogo e vai-se verificando até que se chegue à afinação desejada.
[111] Fonte: BRAGA, Elinaldo Menezes. *A música do começo do mundo: caminhos e práticas educativas experivivenciadas no contexto das Bandas Cabaçais de São José de Piranhas – Paraíba*. 2022. 230 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Sergipe, 2022. Página 163.
[112] Fonte: BRAGA, Elinaldo Menezes. *A música do começo do mundo: caminhos e práticas educativas experivivenciadas no contexto das Bandas Cabaçais de São José de Piranhas – Paraíba*. 2022. 230 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Sergipe, 2022. Página 158.

Figura 35 – Instrumentos (tambor de crioula) sendo afinados por meio do fogo
Fonte: http://emversoeprosa.blogspot.com/2011/11/esquentando-os-tambores-aula-de-tambor.html Acesso em 24/12/2023

Com o passar do tempo e com a chegada dos instrumentos industrializados a substituição foi inevitável, sobretudo pela peculiaridade dos antigos (principalmente na afinação que demandava e demanda toda uma estrutura complexa) em detrimento da "modernidade" destes novos. Existem os zabumbas fabricados em cascos de metal e em cascos de madeira. Muitas vezes a decisão de escolher qual instrumento se dá, sobretudo, pela capacidade financeira que o músico e/ou grupo possui, pois os instrumentos em madeira têm um custo mais elevado.

Saliento que a instrumentação da seção de percussão desses grupos varia de localidade para localidade não apenas no que tange a orquestração, mas também no que concerne à forma de se tocar, sobretudo do zabumba/bombo: 1) ora temos grupos que utilizam o bacalhau (FIG. 36) (caracterizando assim uma abordagem mais zabumbística próxima à prática do zabumba nos grupos de forrós); 2) ora temos grupos que não utilizam essa baqueta (bacalhau) – nesse caso, a mão faz as vezes do bacalhau (FIG. 37) (mantendo a lógica do zabumba, mas alterando o timbre e sonoridades) –; 3) ora sem a utilização da pele de resposta (do bacalhau) seguindo uma lógica então mais próxima a do bombo das bandas (marcação).

O bacalhau é uma baqueta que consiste em uma vareta fina utilizada para se tocar na pele de baixo do zabumba (pele de resposta) emitindo um som mais estalado, e uma sonoridade mais média que faz um contraponto sonoro com as sonoridades graves da pele batedeira[113].

[113] Para saber mais acerca das baquetas, pegadas, sonoridades e mais questões acerca do zabumba ver meus trabalhos em Dantas 2013 e 2014.

Figura 36 – Zabumba com o bacalhau[114] **Figura 37 – Zabumba sem o bacalhau**[115] **(utilizando a mão)**

Fonte: Acervo Elinaldo Braga

4.3.2 Os "trios de forró" e seus instrumentos de percussão

O trio pé de serra (FIG. 38), como outras formações compostas de três elementos, permeia o imaginário cultural nordestino e está presente na música, principalmente no contexto religioso. Podemos constatar tal afirmativa em símbolos que estão fortemente presentes nas celebrações culturais e religiosas, e em geral, representam a ideia de união e equilíbrio, tais como: a Santíssima Trindade, os três reis magos, a santíssima família (José, Maria e o menino Jesus), o sinal da cruz, as três marias, a reza do terço. Verificamos essa valorização do ternário, com a ideia base de três elementos, que, muito embora, nem sempre vão designar apenas três integrantes ou três instrumentos em algumas manifestações tradicionais populares do Nordeste (ANDRADE, 1989) a exemplo do terno de zabumba, terno de reis, terno de pastores, terno da burrinha.

---

[114] Fonte: Braga, Elinaldo Menezes. *A música do começo do mundo: caminhos e práticas educativas experivivenciadas no contexto das Bandas Cabaçais de São José de Piranhas – Paraíba*. 2022. 230 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Sergipe, 2022. Página 174.

[115] Fonte: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=498

Figura 38 – Trio Nordestino (formação trio pé de serra) em uma apresentação no ano de 1970
Fonte: http://eduhistoriador.blogspot.com/2009/06/trio-nordestino-no-ano-de-1970-e-hoje.html

Buscando contextualizar a criação dos trios de forró a partir do trabalho de Luiz Gonzaga, encontramos a ideia da formação ternária deste conjunto nas suas vivências de infância quando ouvia e observava as bandas de pífano do interior pernambucano. Em entrevista concedida à pesquisadora Dominique Dreyfus (1996, p. 37), Gonzaga relatou que "[...] quando terminavam as rezas, começava a festa. A banda de pífano, zabumba e concertina animava o baile [...]". Segundo Dreyfus (1996), "[...] sempre acontecia algum batizado, algum casamento, sem contar as procissões, nas quais não faltavam as bandas de pífanos acompanhando os cantos agudos e arrastados das rezadeiras [...]" (Dreyfus, 1996, p. 37).

Assim como no passado de Luiz Gonzaga, é comum em algumas cidades do interior nordestino, a exemplo de Canudos, na Bahia, (SANTOS, 1998), São José de Piranhas, na Paraíba, (Silva, 2008; Braga, 2022), a presença de bandas de pífano que acompanham procissões, novenas, romarias, festas e demais celebrações do calendário católico.

Em entrevista concedida ao jornalista João Marcello Bôscoli e ao seu filho Gonzaguinha, Gonzaga, responde ao seguinte questionamento acerca do trio pé de forró: "*por que utilizar somente o triângulo, o zabumba; por que somente o trio?".*

> Eu vinha... cantando sozinho; mas eu precisava de um ritmo... porque... a música nordestina precisava de couro – couro que eu digo é couro de cachorro, couro de bode... negócio pra bater, como no Rio de Janeiro se usa couro de gato, né? Então, primeiramente eu criei o zabumba baseado nas bandas de couro lá do sertão, aquelas que nós chamamos de esquenta "muié". Mas a zabumba só... eu fiquei assim com uma asa quebrada; precisava descobrir um instrumento... é... bastante vibrante, agudo... pra brigar com a zabumba... Até que vi no Recife, passar um menino vendendo cavaco-chinês... aquele tubo nas costas tocando o "trin..." o "tinguilin" como ele chamava... o "tinguilin". Aí ele, fazia aquilo com uma certa cadência né?... eu digo: pronto... achei o marido da zabumba[116].

Acontece que o trio de forró não foi um projeto pensado e arquitetado por Gonzaga de forma prévia, ou seja, ele não parou para definir como seria esse grupo que pudesse ser característico e representativo da música do Nordeste. Ele não definiu um tempo exclusivamente para pensar acerca desse assunto; isso foi se configurando aos poucos, levando pelo menos quatro anos. (Santos, 2013, p. 50 – 51)

A base para as primeiras formações de grupo utilizadas por Gonzaga então como cantor, remonta à época em que ele foi contratado por Fernando Lobo, "o novo diretor" da rádio Tamoio em 1943 (Dreyfus, 1996, p. 96), para ser sanfoneiro e fazer parte da regional[117] da rádio que era "formada por dois violões, um cavaquinho, uma flauta e um pandeiro" onde, após sua contratação, o então diretor modificou a estrutura dessa regional substituindo a flauta pela sanfona, que passou a ser solista (*ibid.*). Essa nova formação é denominada por Santos (2014, p. 58) de "regional sanfonado". A fala de Santos ilustra muito bem o percurso desde a entrada gradativa dos instrumentos até a consolidação, nos discos, das sonoridades do trio de instrumentos. Segundo ele,

> Luiz Gonzaga não criou um trio característico de uma hora para outra [...]. Ele foi configurando aos poucos. Possivelmente, ele começou a utilizar a zabumba por volta de 1946, como pode ser ouvido na gravação de "Calango da lacraia" (Luiz Gonzaga e J. Portela). Em 1948, ele lança uma marcha-frevo intitulada "Quer ir mais eu?" (parceria com Miguel Lima), na qual pela primeira vez utiliza um triângulo. [...] A formação instrumental é a de um regional sanfonado, com zabumba, triângulo, e agogô adicionados; logo os instrumentos do futuro trio característico estão aqui reunidos. A partir dos anos de 1950, com lançamento de discos que trazem os baiões "Que nem Jiló" (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga) e "Vem morena" (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), o som do trio aparece com maior nitidez (Santos, 2013, p. 51).

---

[116] Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=7G5sK7kNr4U Acesso em: 21/07/2010.

[117] Formação característica dos grupos de choro: violões, cavaquinho, bandolim, agogô, pandeiro, flauta, clarineta, dentre outros.

Sabemos que uma coisa é a experiência da audição de uma música gravada, e outra coisa é a audição dessa mesma música em uma performance ao vivo. Apesar de se tratar de um mesmo artista e/ou banda (a mesma música), são momentos e representações completamente distintas, não apenas do ponto de vista de questões mais pragmáticas e práticas como a própria diferença estrutural e de possibilidades de paisagens sonoras, quanto de questões mais subjetivas advindas das experiências sensíveis particulares. Obviamente há uma questão de cunho técnico que diz respeito diretamente à própria percepção sonora. O som dos discos é consideravelmente mais controlado e preparado para que soe de forma totalmente equilibrada – dentro dos padrões referenciais sonoros eleitos – por meio das caixas de som e/ou fones de ouvido.

Outra questão importante é que, com relação aos ambientes possíveis de escuta para uma música a partir de uma mídia gravada (no carro, na academia, no banheiro, na praia, num jantar romântico, numa sala de aula, etc), existem diferenças estruturais consideráveis entre eles, e essas diferenças alargam o espectro de cenários de tais experiências ampliando as possibilidades de geração de memórias atreladas às sonoridades, pois haverá predisposições diferentes para cada momento/ambiente mencionado. Enquanto que a audição de uma música em uma performance ao vivo possui questões mais restritas tanto do ponto de vista das possibilidades sonoras (que possuem menos poder de controle acústico, por exemplo), quanto da amplitude de situações e lugares/ambientes de escuta, pois geralmente, apesar das diferenças em alguns ambientes (ginásios, estádios de futebol, palcos ao ar livre, teatros, etc) o sistema de som, bem como a performance como um todo (pré-produção[118]), segue praticamente um mesmo protocolo e/ou metiê.

É comum ouvirmos discos incríveis, tanto no que tange às execuções instrumentais e sonoridades, quanto à própria arregimentação instrumental e arranjos, mas que quando assistimos/ouvimos um show ao vivo muita coisa apresenta-se diferente – seja pela incapacidade e logística de se levar para o palco todos aqueles instrumentos utilizados na gravação (por conta dos arranjos): um grupo de cordas e uma harpa, por exemplo, que foram utilizadas em um das faixas do disco; seja pela questão de os músicos que gravaram não sejam os mesmos que irão para a estrada; seja pela própria natureza distinta dos contextos e suas convenções (Becker, 2008, p. 40 – 67). É como diz o mestre Chico César: "uma coisa é o disco, outra coisa é o show ao vivo. São coisas completamente diferentes[119]". Essas questões dão ao

[118] Passagem de som, saída do hotel, chegada ao local do show, camarins, colocação de figurino, subida ao palco, etc.
[119] Frase diversas vezes narradas por ele em momentos de debates acerca de música.

resultado final de uma performance, seja um disco ou um show (produto ou evento), a singularidade que faz parte desse processo que envolve, entre tantas coisas, a interação e construção coletiva entre agentes (Becker, 2008) que é fundamental a toda performance musical (Béhague, 1984).

Com Luiz Gonzaga não foi diferente, basta lembrarmos dos discos e músicas já mencionados quando da introdução gradual dos instrumentos do trio. Mas a partir da gravação do baião *Dezessete légua e meia* (Humberto Teixeira e Carlos Barroso; 1950), esse trio fica mais evidente como sendo a base do que seria seu grupo, onde Gonzaga verbaliza na introdução, ainda não apenas o trio, mas um quarteto de instrumentos, e disse ele: *"Cavaquinho, triângulo, zabumba e uma sanfona... Feito o baião, meus senhores*[120]*."* (Santos, 2103, p. 51)

No entanto, Segundo Santos (2013, p. 52), pelo exposto acima, fica patente que a definição do trio já vinha em fins de consolidação desde 1949, mas ainda não estava totalmente definido, o que ocorreria no início do ano de 1950, quando Luiz Gonzaga começa a se apresentar com os músicos Zequinha no triângulo e João André Gomes, apelidado de Catamilho, no zabumba. Essa formação se consolida, muito provavelmente, por ser uma formação estratégica econômica e logisticamente (uma busca imperativa à época por um conjunto conciso), ou seja, fácil de agenciar e que era conveniente e suficiente para suas apresentações ao vivo, sem que houvesse, contudo, prejuízos ao lado artístico-musical, pelo contrário, o trio soava acusticamente equilibrado para a escuta habitual de seu público (*ibid.:* 52).

Outro fato interessante de se notar é a maneira em que os instrumentos são dispostos na formação do trio. É possível que Luiz Gonzaga tenha pensado no equilíbrio sonoro, pois ele se posicionou ao centro da formação, com Zequinha (triângulo) à sua esquerda, ou seja, do lado da baixaria da sanfona (parte grave) e Catamilho posicionado à direita de seu Luiz, logo, do lado médio-agudo da sanfona (FIG. 39). Dessa forma temos uma mixagem equilibrada do todo sonoro do trio, haja vista que, a parte grave da sanfona soa ao lado da parte aguda da percussão, enquanto que, no sentido contrário, a parte grave da percussão soa ao lado da parte médio-aguda da sanfona. Há rumores, nas narrativas orais, que dão conta que tal estratégia se deu pelo fato de nem sempre haver estrutura que possibilitasse a microfonação de todos os instrumentos, logo, pelo menos acusticamente essa mixagem estava garantida.

[120] Trecho da música Dezessete légua e meia – abertura da música.

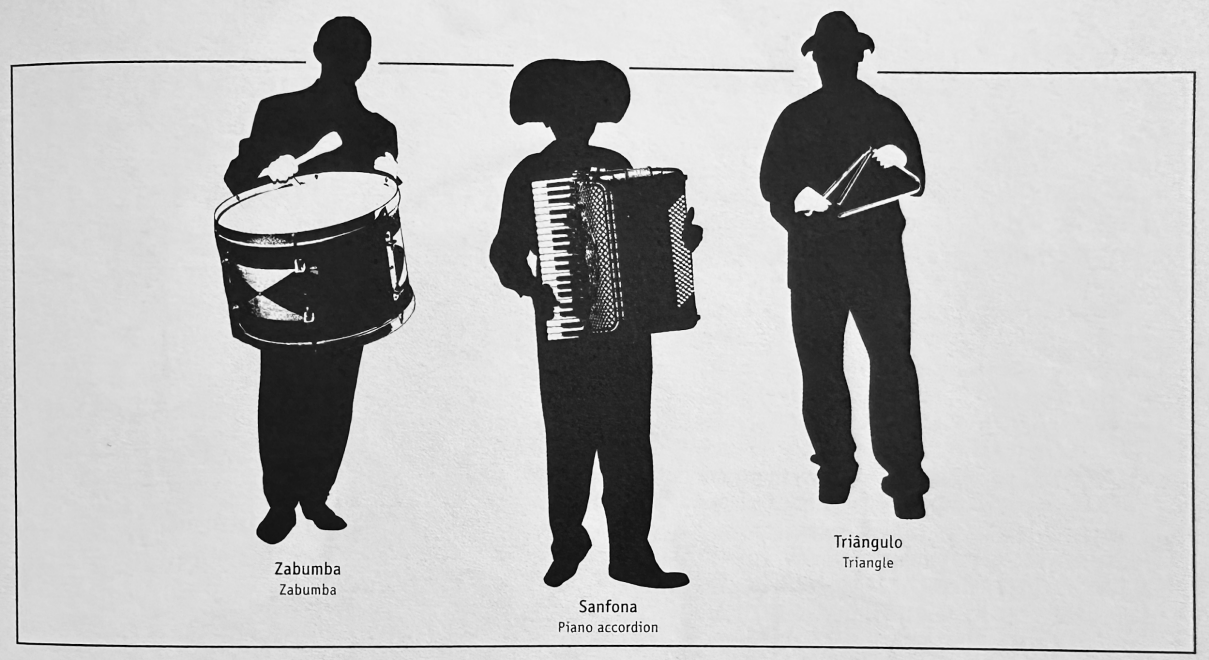


Figura 39 – Diagrama do trio forró pé de serra
Fonte: Batuquebook forró: a codificação de Luiz Gonzaga de Climério Oliveira Santos (2013)

***

O triângulo foi o último instrumento dos três a entrar e consolidar o trio. Um dos padrões mais utilizados no triângulo e que é comum a vários gêneros se trata de quatro pulsações dispostas em um grupo de semicolcheias com duas sonoridades (grosso modo) características: uma obtida com a mão segurando e pressionando o ferro do instrumento proporcionando um "som abafado" e a outra com a abertura da mão visando proporcionar um "som aberto" (FIG. 40).

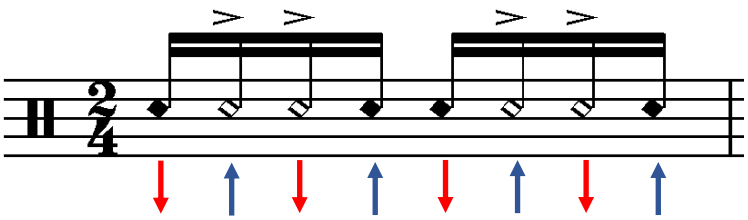


Figura 40 – Padrão mais utilizado no triângulo; sequência em toques alternados (toque simples)
Fonte: Autor

A forma de execução mais comum na prática do triângulo é o movimento intercalado de toques iniciando com o toque na haste de baixo seguido do toque na haste de cima e assim sucessivamente. Obviamente que existem diversas outras maneiras, mas essa seria a mais usual.

É significativo ressaltar que, apesar de esse padrão bastante difundido nos dias atuais, as levadas de triângulo não se resumem a esse ciclo.

Esse tipo de colocação, que é comum de se encontrar tanto em textos quando em gravações de discos, sobretudo os dos finais da década de 1980 para cá, demonstram o quanto que esse instrumento perdeu em versatilidade e criatividade rítmico-sonoro quando comparado às interpretações presentes nos discos de Luiz Gonzaga gravados entre as décadas de 1960 até fins da década de 1970. Uma análise acerca desse assunto merece um maior aprofundamento que, por motivos de delineamento, não será contemplado neste trabalho. No entanto, registra-se a importância do tema.

***

Sem sombra de dúvidas considero o zabumba o instrumento mais significativo e elo entre a música mais "tradicional" rural e o universo e músicas moderno-urbanas, sobretudo quando tratamos do universo da percussão do forró. Entendo que esse instrumento seja a base fundamental para os gêneros e ritmos do arcabouço do *forró*. Toda a estrutura rítmico-melódica, bem como toda a carga simbólica está contida nele. Vejamos o que diz Luiz Gonzaga, acerca da influência e motivação que o levou a criar (e ser o responsável) pelo que chamei (e chamo) de "zabumba do forró" (Dantas, 2014), não apenas do instrumento em si, organológicamente falando, mas dessa concepção instrumental-estética e simbólica.

> "Quando menino, eu assistia todo dia os tocadores, ali tocando pife, zabumba, caixa, e naquela hora em que entravam na igreja tocando, pra beijar os pés do santo, então aquela zabumba entrava dentro do coração, meu peito era aquela vibração maravilhosa. Eu achava muito bonito. Aquilo era música matuta, cabocla que ainda existe. Esta foi a grande influência que eu tive, tanto que depois eu copiei a zabumba autêntica lá do mato e lancei aqui, e que até hoje é conhecida como instrumento do meu ritmo. Esta foi uma grande influência..." (Gonzaga, 1972)[121]

"Primeiramente eu criei o **zabumba** baseado nas bandas de couro lá do sertão, aquelas que nós chamamos de esquenta "muié"[122]. Podemos constatar de forma mais concreta, acerca do ato de Gonzaga ter criado o zabumba (do forró), por meio dessa fala, onde o próprio afirma, de forma enfática, esse ato, ao relatar acerca do processo de constituição da formação do trio "pé de serra".

---

[121] Trecho de entrevista, de Luiz Gonzaga, concedida ao músico Capinam. Disponível em: https://telestoques.com/2021/12/13/luiz-gonzaga-fala-de-musica-influencia-e-parceria/. Acesso em: 06 de julho de 2023.

[122] Entrevista concedida ao jornalista João Marcello Bôscoli e ao seu filho Gonzaguinha. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=7G5sK7kNr4U Acesso em: 15/03/2024

É importante atentar para quando ele fala que criou o zabumba referindo-se enfaticamente ao instrumento; pois esse termo, como já vimos, era utilizado para designar, entre tantos outros a depender da localização dentro da região Nordeste, as bandas de pífanos ou cabaçais que ele mesmo chama "esquenta muié" nessa citação mencionada. Esse instrumento era conhecido como melê; diferia-se principalmente dos zabumbas mais próximos a esse período de tempo que Luiz Gonzaga cita, sobretudo, por questões organológicas. Nos melês, as peles e/ou membranas utilizadas eram mais comuns serem compostas de borrachas advindas de câmaras de ar de pneus e os cascos (corpo do instrumento) feitos por meios da escavação em troncos de madeira bruta. Segundo o zabumbeiro Quartinha em entrevista a Dantas (2014, p. 34), acerca do melê, diz:

> [...] *Melê, feito de câmara de ar. A pele... num tinha pele... O corpo era assim, feito uma tumbadora (*mostrando com um gesto o que seria um tambor*); aí botava uma pele (*gesto mostrando como seria o colocar e a amarração da pele*), amarrava assim, e... só você vendo o som... agora; num existe mais, né? Num existe mais...; ai, já veio o zabumba*[123].

A diferença na performance entre o zabumba das bandas cabaçais e o "zabumba do forró" (Dantas, 2014, p. 61-81), está nas questões tímbricas, principalmente nas cabaçais que não utilizam o bacalhau, mas sobretudo no que tange ao universo de atuação dessas duas formações e toda carga simbólica que existe entre elas. Os trios de forró atuam em um contexto de música popular urbana, enquanto que as bandas cabaçais estão mais presentes em ambientes e eventos que prezam por uma salvaguarda e/ou "preservação" das manifestações culturais, sobretudo sob uma ótica mais purista/tradicionalista. Obviamente que não só nesses tipos de ambientes e eventos, mas é o mais comum. Para um maior aprofundamento nos estudos acerca do zabumba[124], sugiro a leitura dos trabalhos de Dantas (2011; 2014).

Trataremos de questões mais estruturais e sonoro-musicais desse instrumento de forma detalhada mais adiante.

4.4 Dominguinhos

A escolha por analisar o forró de Dominguinhos se deu especificamente por dois motivos: 1) por ele ter sido o escolhido por Luiz Gonzaga para levar adiante seu legado onde o "rei do baião" lhe reconheceu como "herdeiro artístico" em 1957 (Santos, 2014, p. 56) e 2)

[123] Quartinha. João Pessoa – PB, 16 de setembro de 2010. Gravação em vídeo (33'15'' min). Entrevista concedida a Gledson Meira Dantas, 2010.
[124] Organologia, construção, técnicas para uso das baquetas, sonoridades, etc.

durante a gravação de *Forró no Escuro*, e pela capacidade que teve de transitar nos mais variados contextos do forró onde tocou com inúmeros músicos desconhecidos bem como com músicos de grande renome nacional e internacional, seja do universo do forró mais "tradicional" seja do universo da música instrumental improvisada (*jazz)*, e com as mais variadas formações de grupos: trios de forró, banda com instrumentações diversas, duos, orquestras, dentre outros. Farei uma breve explanação acerca desse grande músico brasileiro que, apesar de breve, será suficiente para os anseios deste trabalho. Ao longo do texto, indicarei fontes para aqueles que desejarem se aprofundar mais acerca da vida e obra do artista.

Filho de Maria de Farias e Francisco Domingos da Silva, dona Mariinha e Mestre Chicão como eram conhecidos, ambos alagoanos, Dominguinhos (1941 – 2013) nasceu como José Domingos de Morais em 12 de fevereiro de 1941 na cidade de Garanhuns no agreste pernambucano, sendo um dos três filhos do casal. Desde muito cedo era conhecido como "Neném" – apelido de infância que o acompanhara até pouco antes do lançamento de seu primeiro disco solo que, convencido por Luiz Gonzaga, passou a adotar o nome de Dominguinhos. De acordo com o próprio (informação verbal), ele afirma que certa feita, em conversa com Luiz Gonzaga dentro de um estúdio numa situação de uma gravação de um disco de Gonzagão, este falou

> *Ô Neném, sabe o que eu tava pensando aqui? era no seu nome. Porque esse negocio de Neném é apelido que mãe bota na gente. Para artista não fica muito bem você estar com nome Neném; não é muito legal. Você tem Domingos no nome, vamos colocar Dominguinhos, porque fica mais artístico [e] faz uma homenagem a Domingos Ambrósio que é um professor que eu tive em Juiz de Fora*[125].

Nas palavras de Dominguinhos[126] (informação verbal), após Gonzaga sugerir essa alteração no nome, que serviu também como homenagem a um amigo, "eu prontamente aceitei. Ficava mais sugestivo, né?!". Luiz Gonzaga havia conhecido Domingos Ambrósio, que era sanfoneiro e conhecido como Dominguinhos, em Juiz de Fora em seu período de serviço militar. Ambrósio teria ensinado "um bocado de coisa a ele [Luiz Gonzaga] no acordeon" (*ibid.*). Mas voltemos um pouco no tempo para entendermos como se deu o encontro entre Dominguinhos e Gonzaga e a jornada dos dois.

---

[125] Fala atribuída a Luiz Gonzaga por Dominguinhos no documentário "Dominguinhos canta e conta Luiz Gonzaga" (2012). https://www.youtube.com/watch?v=gKVavm_QiZ4 Acesso em: 12 de junho de 2024.
[126] Ibid., 2012.

Dominguinhos, ainda criança, tinha um grupo musical junto com dois de seus irmãos: Moraes, que tocava sanfona, Valdomiro, que tocava melê (uma espécie inicial do zabumba) e o Dominguinhos, que tocava pandeiro. É muito provável que seu gosto pela música bem como sua inserção no universo musical tenha sido, de forma direta e indireta, obra de seu pai, pois, de acordo com Nascimento, Mestre Chicão, além de afinador de sanfonas, "tocava oito baixos, o que, consequentemente, passou a influenciar seus filhos a se interessarem pelo instrumento, além de promover o convívio deles com o processo de afinação de sanfonas" (Nascimento, 2014, p.50), muito embora para Cunha (2021, p. 30), quando tratando da criação do grupo infantil, credite a dona Mariinha tal feito, pois esta teria demonstrado "sagacidade ao ter a iniciativa, em um momento de poucos recursos, de aproveitar o talento dos filhos Neném, Valdomiro e Moraes, para contribuir com a renda familiar tocando nas feiras".

O próprio Dominguinhos (informação verbal) fortalece essa afirmação de Cunha quando afirma

> Ah, era... mãe mandava: toque aí! Pronto, mandou a gente atendeu. E era o que a gente sabia fazer mesmo. Eu no pandeirinho, Moraes na sanfona e Valdomiro, o mais novo, no melê. E aí nós tocávamos. Eu não sei o tempo; sei que era bastante tempo; tocador naquela época tocava muitas horas. E aí a gente aí tocando, tocando, tocando; não cansava; também, tudo novinho[127].

Segundo Dominguinhos (informação verbal), eles costumavam tocar "sempre na porta do [hotel] Tavares Correia [em Garanhuns] e na feira também". No entanto, numa ocasião no final dos anos de 1940 – mais precisamente entre 1949 e 1950, segundo Nascimento[128] (2014, p. 52) –, quando Dominguinhos tinha por volta de oito para nove anos, eles foram convidados para tocar no interior do hotel. Tal fato aconteceu, muito provavelmente, pelo fato de Luiz Gonzaga se encontrar hospedado ali naquela ocasião. Dominguinhos relata que, por conta da idade, não conhecia muito sobre os artistas no que concerne a dimensão artística e o tamanho do reconhecimento social haja vista que, muito provavelmente, percepções dessa natureza, valorativo-classificatórias, não são comuns de permearem o universo de crianças dessa idade. Disse ele (informação verbal)

> E um dia nos botaram pra tocar dentro do Tavares Correia. Tinha uma pessoa lá, um cidadão que exatamente era Luiz Gonzaga, só que eu com oito anos, entre oito e nove anos não sabia quem era Luiz Gonzaga, nem artista nenhum, que era época do rádio e, quem tinha um rádio as pessoas se amontoavam para

[127] Ibid., 2012.

[128] Nascimento sugere, corroborando a fala do próprio Dominguinhos no documentário "Dominguinhos canta e conta Gonzaga" (2012), que o encontro entre Dominguinhos e Gonzaga teria acontecido entre os anos de 1949 e 1950 (Nascimento, 2014, p. 52).

> ouvir o que as pessoas estavam falando no rádio e meu pai não tinha dinheiro para comprar um rádio; e aí a gente ficava a mercê do que diziam. Levaram a gente pra tocar lá dentro pra esse cidadão; ele estava numa mesa grande junto com outras pessoas, aí nós tocamos ali um pouquinho pra eles todos lá; e um era Gonzaga[129].

Após assistir à apresentação do trio, Luiz Gonzaga ficou muito entusiasmado e, de acordo com Dominguinhos (informação verbal), além de recompensá-los financeiramente "com um bolo de dinheiro[130]", deu seu endereço do Rio de Janeiro com a promessa de que, caso eles fossem tentar a vida na cidade maravilhosa, este daria um suporte. O que de fato aconteceu anos mais tarde.

Mas antes disso, os irmãos se mudaram para a cidade de Olinda – PE com o intuito de estudarem em um internato. De acordo com Souza (2014, p. 22), a ida a Olinda foi vista como uma oportunidade, pois havia a promessa de estudo e de alimentação. Contudo, o que a princípio fora visto como algo benéfico, transformou-se numa situação insustentável, pois começaram a surgir tensões e desacordos ao longo do tempo.

É importante ressaltar que tais situações só aumentavam, haja vista que, além de trabalharem com certa frequência tocando em festas infantis "empresariados" pela professora Almerinda, nem as crianças, tampouco seus pais, recebiam qualquer remuneração por isso e, para agravar ainda mais a situação, eram recorrentes as agressões por meio de palmatória durante o período em que eles permaneceram no internato, até que acabaram expulsos e retornarem a sua terra natal após algumas tentativas frustradas de fuga (Souza, 2014, p. 22 – 24). Tal grupo se chamava os Pinguins, e é muito provável que o nome do trio tenha se dado pelo fato que "Dominguinhos e seus dois irmãos tocavam trajando calças pretas, camisas brancas e gravatinhas" (Araújo, 2010, p. 30).

Após voltarem à terra natal, como afirma Dominguinhos (informação verbal), o trio andou "bastante aqui pelo rincão pernambucano; as cidades. Alagoas também nós fomos muito, porque meus avós são alagoanos; meu pai é alagoano [e] minha mãe, Mariinha, era alagoana, filha de índio; pai também[131]". Como as coisas não mudavam para melhor, depois de um ano na peleja, e entendendo que nada mais aconteceria por ali no sentido de uma melhora de vida, Mestre Chicão "cansou de tirar leite de pedra, aí de repente" (*ibid.)*. Ainda segundo Dominguinhos (informação verbal)

---

[129] Ibid., 2012.
[130] Ibid., 2012.
[131] Ibid., 2012.

> Ele disse pra minha mãe que ia procurar Luiz Gonzaga; ia pro Rio de Janeiro, porque Moraes já tinha ido com o amigo Zé Paulo, daqui [de Garanhuns], e eles estavam em Nilópolis há um ano. De forma que deu pra gente ir e já ter uma pessoa lá que era da família Moraes e alguns amigos de Garanhuns. Aí nós fomos, mas eu já estava com treze anos. Você vê que passamos quatro anos no colégio, depois mais um pouco aqui andando pra lá e pra cá, até chegamos no Rio de Janeiro à procura de Luiz Gonzaga depois de uma viagem muito longa de onze dias num caminhão pau-de-arara, que era pau-de-arara mesmo, daqueles nos banquinhos, tudo... o pessoal ali todo amontoado[132].

Dominguinhos (informação verbal) disse que quando chegaram ao Rio de Janeiro, Mestre Chicão e ele foram em busca de Luiz Gonzaga e que este

> Nos recebeu no bairro Maria da Graça, que é um bairro do Meyer, onde ele morava, e a conversa foi muito breve com o meu pai e ele foi logo no quarto e trouxe uma sanfona de oitenta baixos e entregou ao meu pai; era uma sanfona vermelhinha com dois registros, e meu pai recebeu aquela sanfona muito feliz e, desse primeiro encontro com Gonzaga nasceu minha amizade com ele que, no outro dia eu voltei, no outro dia eu voltei, no outro dia... ai não sai mais de lá; tava sempre na casa dele; ia pra gravação com ele, escutava ele cantando, ensaiando com Marinês, Zito Borborema, Miudinho e o Abdias, que era o que tocava agogô, [e] que era o marido da Marinês. E aí eu não saí mais da companhia dele; foi aí que as coisas foram... o campo foi se abrindo para mim[133].

Como visto, o contato de Dominguinhos com seu Luiz foi intenso e de muito aprendizado para ele. Após alguns poucos anos, os frutos dessa relação começaram a surgir. Segundo Dominguinhos (informação verbal),

> Já com dezesseis, dezessete [anos], eu comecei a trabalhar nas rádios [...] trabalhando em regional. Com dezoito anos, dezenove já estava me enfronhando nas boates, tocando música americana, tocando as músicas da época: cha cha cha, begining, mambo, tudo que caía na rede além do samba, lógico; e depois a bossa nova, que veio depois. E então, a nossa vida começou a transcorrer ali entre Nilópolis e a casa do Gonzaga que era no Meyer. Graças a Deus isso aí foi uma coisa que ficou na minha mente, na minha vida de um modo geral[134].

A importância de Luiz Gonzaga para Dominguinhos vai além das questões puramente sonoro-musicais. Sabemos o quanto aprendemos nas mais variadas situações que estão não apenas direta, mas indiretamente ligadas à música. Experiências e trocas de mundo, de vida, que irão refletir diretamente na música de uma forma mais ampla. É imensurável o quanto se aprende vendo e ouvindo outros músicos, não apenas tocando, mas conversando e debatendo

---

[132] Ibid., 2012.
[133] Ibid., 2012.
[134] Ibid., 2012.

sobre situações musicais, bem como sobre situações de vida. Essa situação é comum nos processos de aprender e ensinar no universo da música popular e de tradição oral.

Certamente, todo esse período no qual Dominguinhos passou ao lado de Gonzaga, além de lhe aproximar dos mais variados agentes que compõem a engrenagem do mundo da música (Becker, 2008) a partir de suas colaborações em posições diversas dentro desse universo, lhe proporcionou, além de experiências diversas, uma bagagem musical sólida que lhe deu substância para seguir com sua carreira solo mais adiante. Dessa maneira, de acordo com Nascimento, Luiz Gonzaga teve

> Um papel fundamental na aprendizagem e expressão musical de Dominguinhos. É a partir desse encontro que o adolescente de Garanhuns passa a conviver com todos aqueles baluartes e fundadores da música nordestina no Brasil, como também passa a ser indicado por Luiz Gonzaga como sanfoneiro para diversos trabalhos nas rádios e em gravações. (Nascimento, 2014, p. 57)

Ainda de acordo com Nascimento (2014, p. 58-60), o período que compreendeu os anos finais da década de 1950 e início dos anos de 1960, foi o momento em que Dominguinhos emergiu no cenário da noite carioca tocando em diversas boates e dancings no Rio de Janeiro. O autor também enfatiza que nesse período mencionado, Dominguinhos atuou de forma efetiva em circunstâncias de rádio, tocando e fazendo substituições em regionais, gravações, entre outros. Período que certamente contribuiu para o desenvolvimento gradual de sua versatilidade lhe rendendo um ecletismo musical e habilidades como musicista acompanhador, visto que, para atuar nas rádios, o sanfoneiro tinha que tocar de tudo um pouco: forró, samba, bossa-nova, choro, jazz, entre outros estilos.

A década de 1960 é significativa para a carreira e consolidação de Dominguinhos no universo da música brasileira, pois inaugura seus primeiros lançamentos fonográficos. Existem dois fatores fundamentais, além do já mencionado, que contribuíram sobremaneira na jornada deste artista nessa década. O primeiro se trata do convite que Pedro Sertanejo lhe fez propondo a gravação de seu primeiro álbum solo – que estreou com um repertório voltado exclusivamente à música do Nordeste. Vale mencionar a importância de Pedro para a consolidação do **forró**. De acordo com Peres (2011, p. 146), uma das principais iniciativas para tal empreendimento, além de outras, foi a criação do selo Cantagalo em 1964[135] – selo pelo qual Dominguinhos gravou quatro discos.

[135] Selo este, ainda segundo o autor, que seria uma "companhia fonográfica dedicada exclusivamente à música nordestina no contexto dos bailes de 'forró'" (*ibid.:)*.

O segundo fato diz respeito ao desenvolvimento de uma amizade e início da parceria com Anastácia, no ano de 1967, que se tornaria sua principal parceira letrista, haja vista que seus primeiros discos tinham um enfoque predominante na música instrumental. Segundo Cunha (2021, p. 32), Dominguinhos "não percebia que as suas músicas instrumentais poderiam se transformar em canções". E nesse sentido, Anastácia faz parte, junto com Dominguinhos, de uma das principais duplas de compositores da música nordestina/brasileira, agregando poesia às melodias do sanfoneiro, o que lhes renderiam inúmeras canções de sucesso já gravadas na década de 1970 tais como "Eu só quero um xodó" e "Tenho sede", que foram gravadas por Gilberto Gil em 1973. (Alonso; Visconti, 2018).

Acerca da importância de Anastácia para Dominguinhos, Alonso e Visconti afirmam que

> A virada só aconteceu quando, a partir, de 1967 ele conheceu e se relacionou com a forrozeira Anastácia. Foi ela quem, vendo as inúmeras variações que o instrumentista tocava, começou a fazer recortes e escolher motivos, antenada às demandas das canções mercadológicas. (Alonso; Visconti, 2018, p. 204).

A nível de contextualização, de acordo com Vargas (2010, p. 87), "os anos 1970 marcam um crescimento substancioso na produção e nas vendas de discos no Brasil". Este fato, além de outros, serviu, de acordo com Napolitano (2002, p. 2-3), para a "instituição da MPB" – e sua posterior consolidação –, que "incorporou pluralidade de escutas e gêneros musicais", bem como "abraçou ideologias socialmente emancipatórias", o que contribuiu para uma "reorganização da indústria cultural" da época. É ainda na década de 1970 que, segundo Silva (2017, p. 43 – 44, citado por Cunha, 2021, p. 32 – 33), além da ascensão de artistas como Fagner, Elba Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Belchior, "outros grupos de artistas cresceram nesse período e também levaram a música de Gonzaga para um universo mais moderno, a exemplo de Dominguinhos que também transitava entre o forró e a MPB".

É, até certo ponto, senso comum no universo da música o quanto que Dominguinhos e sua obra são mundiais, extrapolando classificações mais localizadas. Obviamente sua base reside na música nordestina, mas esse carimbo ficou pequeno para o tamanho da diversidade musical do sanfoneiro, que viria a ser chamado de "sanfoneiro pop". E essa empreitada rumo à música do mundo se inicia também na década de 1970.

Segundo Alonso e Visconti (2018, p.204), "Dominguinhos foi visto pelos baianos Caetano, Gal e Gil no show 'Gonzaga volta para curtir', realizado no Teatro Teresa Rachel, no Rio de Janeiro, em abril de 1972". Na ocasião, Dominguinhos atuava como sanfoneiro de apoio no grupo de Luiz Gonzaga. Vale ressaltar que nesse ano Caetano e Gil voltavam do exílio (*ibd.:*

205). De acordo com Cunha (2021, p. 33), os baianos “nutriam uma admiração por Gonzaga” e esse fato “acabou se alinhando com os interesses do rei do baião, que tentava cativar o interesse dos jovens, regravando músicas dos artistas em ascensão na época”.

Após esse encontro, não demorou para que Gil e Gal despertassem o interesse de trabalhar com Dominguinhos. De acordo com Alonso e Visconti (2018), depois desse show, Gal Costa teria ficado impressionada com as habilidades musicais de Dominguinhos, o que culminou com um convite para a gravação, e posterior turnê, de seu disco “Índia” (Alonso; Visconti, 2018, p.205).

É significativo ressaltar, com base em Alonso e Visconti, a relação que se construiu entre Dominguinhos e os tropicalistas, o que segundo estes autores, teria sido algo benéfico mutuamente, haja vista que Dominguinhos, músico oriundo do interior nordestino, interessava-se em se conectar com a cultura hippie urbana, fortemente presente na década de 1970, enquanto que os artistas do movimento tropicalista, símbolos urbanos da época, queriam repensar e ressignificar o Nordeste arcaico e antropofagizar sua música (Alonso; Visconti; 2018, p.200).

Segundo o próprio Luiz Gonzaga, a partir de sua fala no livro de sua biógrafa Dominique Dreyfus (1996, p. 273), Dominguinhos seria o responsável por protagonizar essa amálgama entre esses dois universos – rural e urbano –, bem como levar o forró para os vários espaços e lugares mundo afora. Disse ele

> Quem urbanizou mesmo a música que eu criei foi Dominguinhos, êmulo meu, que se mantém fiel ao Nordeste. [...] Dominguinhos veio com uma técnica muito avançada, com harmonias modernas, coisas que não amarram o público simples. Dominguinhos urbanizou o forró, levou-o para todas as classes, nos grandes centros urbanos, que é onde ele se apresenta. (Dreyfus, 1996, p. 273).

De acordo com Cunha (2021), “paralelamente ao disco e turnê ‘Índia’, de Gal Costa, em 1973, Dominguinhos emplacou o sucesso ‘Eu só quero um xodó’, interpretado por Gilberto Gil em seu compacto lançado no mesmo ano. E foi a partir desse sucesso que Dominguinhos começou a ser chamado de ‘sanfoneiro pop’” (Cunha, 2021, p. 35). Vale ressaltar que esse termo foi bastante disseminado, sobretudo, por jornalistas e críticos da época. Em 1975, Dominguinhos volta a atuar com Gil no disco “Refazenda”. Segundo Ribeiro (2014 p.297), Gil busca uma retomada de suas raízes nordestinas, o que implicou na significativa participação de Dominguinhos como compositor, em duas faixas, e como instrumentista em sete faixas.

A partir daí, Dominguinhos não parou mais, transitando em diversos contextos musicais, gravando e tocando com os mais variados artistas dos mais variados gêneros musicais e nas mais variadas formações, tocando desde solo, à duos, trios, orquestras, etc. Para quem tiver

interesse em saber mais sobre esse grande artista da música mundial, sugiro que assistam as várias entrevistas com o próprio Dominguinhos, além de vários e documentários com este, que se encontram disponíveis na plataforma de vídeos Youtube.

PARTE III

Capítulo 5
Questões relativas à interpretação da bateria na performance musical no forró

A partir de agora trataremos de maneira mais direta das análises propostas no trabalho. Para tanto, neste capítulo refletiremos acerca de questões e abordagens que me darão suporte no momento destas. Acredito que tal esclarecimento seja importante, pois creio que o leitor conseguirá estar mais próximo das reflexões, bem como situado acerca dos caminhos e aspectos que embasam a pesquisa, além de servir para estabelecer os limites pelos quais estaremos norteados e mostrar o quão complexo e multifacetado são universos aqui estudados – forró e bateria.

5.1 Relacionando os fundamentos das estruturas musicais afro-brasileiras com as práticas do *forró gonzaguiano* na percussão e bateria

Para nossas análises do *forró* e suas práticas no instrumento bateria, farei uso de alguns dos pontos do entendimento sugerido por Oliveira Pinto (2001, p. 87), onde propôs em seu ensaio[136] "uma sistematização de estruturas musicais afro-brasileiras com base em estudos feitos no campo da musicologia africana e brasileira" que nos ajudarão em nosso empreendimento neste trabalho, haja vista que, como apontou o autor, nossa música tem uma relação direta com as musicalidades africanas, sendo fruto de miscigenação e de misturas culturais, e que os fenômenos musicais brasileiros historicamente vinculados às culturas africanas estariam revestidos de adjetivos (nesse caso positivos) que ele chamou de "clichês de africanidade", os quais encontramos em praticamente todas as músicas aqui do Nordeste, a saber, "é uma música cheia de ritmo", "é percussiva", "alegre" (*ibid.:* 88).

O autor apresenta onze fundamentos das estruturas musicais afro-brasileiras. Quais sejam: 1) pulsação mínima (ou pulsação elementar); 2) marcação (beat); 3) linha rítmica ou ritmo guia (*time-line-pattern*); 4) flutuação de motivos rítmicos; 5) melodias tímbricas; 6) sequência de movimentos organizados; 7) cruzamentos (de linhas sonoras e de ritmos); 8) rede flexível da trama musical; 9) regra do conjunto; 10) oralidades do ritmo; 11) cor do som e sonoridades.

[136] "As cores do som: estruturas sonoras e concepções estéticas na música afro-brasileira".

Apesar de todas essas, saliento que algumas não são percebidas e/ou possuem relevância fundamental na prática dos forrós, bem como com os objetivos deste trabalho. Por esse motivo, me utilizarei apenas daquelas que julguei terem importância e conexão direta com o nosso universo de pesquisa.

5.1.1 Pulsação elementar

A pulsação elementar seria a subdivisão do espaço entendido como "um tempo" em partes equidistantes mínimas. Por exemplo, em um tempo, para uma grande parte das músicas do mundo, subdivide-se este em quatro pulsos elementares equidistantes que no Brasil, seguindo o entendimento da escrita ocidental, batizou-se de semicolcheias. É bom deixar claro que essa subdivisão em partes "iguais", como se costuma narrar em aulas de música no Brasil, não são rígidas, sobretudo pela natureza viva do agente social que pulsa naturalmente não de forma metronômica e/ou robótica, mas fluida e que será responsável por sonorizar tais momentos espaço/temporais (subdivisões). Logo, teremos uma "equidistância idealizada dos impactos", sendo, portanto, pouco provável que se exista uma "equidistância matemática precisa entre os pulsos"[137] a partir da prática de um ser humano (Oliveira Pinto, 2001, p. 92-93). Essas pulsações seriam *a priori* desprovidas de acentuações, sendo estas últimas, fruto das musicalidades particulares.

Nós temos no Brasil dois sensos de pulsação (eixos principais) que constituem o escopo de nossa variada gama de ritmos e/ou gêneros musicais pertencentes às inúmeras manifestações musicais e expressões de nossa cultura, e que tem a ver diretamente com a região da África da qual os escravizados que chegaram aqui trazendo suas sonoridades e musicalidades pertenciam. Além de diferentes aspectos particulares que justificam a pluralidade e complexidade entre as diversas nações africanas, a diferença na rítmica dessas regiões específicas são fundamentais e centrais para nossas análises, haja vista que, influenciaram diretamente em nossa música, e, sobretudo no que tange a constituição desses sensos que chamarei de "senso duro[138]" e o "senso *swingado*[139]".

---

[137] Logo, é dessa natureza particular do fluir das pessoas em movimento que se constituem muitas das especificidades que diferenciam e dão sotaque às diversas músicas dos povos e culturas do mundo.

[138] Aquele que é quantizado (subdividido) em semicolcheias, ou seja, possui suas pulsações elementares pensadas, sentidas e executadas enquanto estas: senso binário.

[139] Aquele que é quantizado em quiálteras (tercinadas, por exemplo) ou pulsações ternárias (compostas), ou seja, possui suas pulsações elementares pensadas, sentidas e executadas enquanto estas: senso ternário.

É importante deixar claro que a maneira como estou chamando os sensos nada tem a ver com questões valorativas sob o ponto de vista estético, que comumente traz à baila questões que vislumbram valorar qualitativamente um senso em detrimento do outro e alimenta discursos dicotômicos do tipo "*mais musical vs menos musical"* que, infelizmente, teimam em permanecer no imaginário de muitos(as). Senso aqui está relacionado com o ato de sentir a pulsação de forma subjetiva, tanto por parte do músico e/ou quanto do fruidor, que advém das subdivisões do tempo e suas equidistâncias que geram tais sensações (como visto no capítulo II em 2.6 e 2.6.1). Segundo Graeff (2014, p. 7), mesmo que o músico "não a escute, a pulsação atua como uma matriz temporal que vai guiar os acontecimentos sonoros e [...] coreográficos".

O forró, e praticamente toda música feita no Nordeste aqui mais de cima – Paraíba, Pernambuco, Ceará, Alagoas –, assim também como o samba, por exemplo, é praticamente realizado, sentido e executado no "senso duro" – com exceção do xote, como já vimos, que transita em ambos os sensos. Ademais, o *forró* possui uma ligação direta com a marcação da batida característica do samba (colcheia pontuada + semicolcheia), sendo que este segundo possui um motivo rítmico em ostinato fixo dessa batida nos dois tempos quando pensamos num compasso binário (na marcação; instrumento grave), enquanto que o *forró* se vale do mesmo motivo rítmico da batida, porém, apenas no "tempo um" pensando em um compasso binário simples (FIG. 41). Trata-se do primeiro e quarto pulsos (toques; notas) do grupo de quatro subdivisões e/ou semicolcheias.

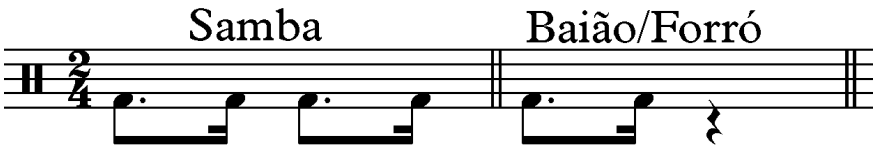


Figura 41 – Ostinatos dos bumbos de samba e baião/forró
Fonte: Autor

5.1.2 Linha guia (*time line*)

Diferentemente de muitos gêneros de nossa música, o *forró* e os demais gêneros (e/ou subgêneros) sob esse guarda-chuva, não possuem um instrumento que tenha como **função** ser a voz guia para os demais (sob o entendimento **funcional** da *time line*), tampouco para os dançarinos. Isso acontece quando existem claves (ciclos) executadas em instrumentos (geralmente) agudos. Esses instrumentos, mas sobretudo essa função de guia, é muito comum

e característica nas músicas de uma grande maioria dos gêneros da diversa e plural música africana. No caso aqui em questão, o instrumento que entraria nesse *hall* (organologicamente falando) seria o triângulo, contudo, este não possui a **função** de gerar um padrão de linha guia ou *time line* – termo cunhado por Joseph K. Nketia em 1970 – sobretudo porque, para exercer tal função, seria necessário que houvesse um ciclo de pulsações que determinasse o quantitativo máximo para cada ciclo (o que no entendimento ocidental serviria para determinar os compassos, por exemplo: 2/4, ¾, 6/8, etc), e que, neste quantitativo de pulsações elementares haja, fundamentalmente, pulsos sonorizados e pulsos "mudos" (não sonorizados).

Isso não acontece na práxis do triângulo. Este instrumento possui em seu padrão musical uma constância cíclica sonora que o exclui desse entendimento funcional enquanto uma *time line*. Apesar de o triângulo ter um ciclo sonoro definido enquanto padrão, possuindo diferenciações nos acentos, todos os pulsos elementares são sonorizados, e isso faz com que, como mencionado, ele não tenha a função de linha e/ou voz guia. É diferente quando pensamos nas linhas do tamborim no samba, no ciclo das claves (instrumento) nas músicas afro-cubanas, no gonguê nos maracatus, nos agogôs nos ijexás, dentre outros, por exemplo, que podem ser enquadrados e entendidos como *time lines*[140]. Nessa música do Nordeste (o forró), essa função (praticamente) inexiste.

Como é muito provável que o triângulo tenha sido a fonte principal que fomentou os caminhos das levadas dos pratos na interpretação da bateria na performance musical do forró, logicamente, não possuímos esta função também na práxis da bateria nessa música.

5.1.3 Flutuação de motivos rítmicos

Muitas vezes quando paramos para ouvir um zabumba num forró, quanto menos contato se tiver com essa música, mais estranho soará o fato de, por vezes perdermos o ciclo que seria "comum" em levadas de muitas músicas. Isso nos faz pensar na possibilidade de que estejamos tratando de novas levadas. Entretanto, essa falta de "rigidez" na obediência a um ciclo mais uniforme e definido, como num rock, por exemplo, é parte inerente a prática de alguns gêneros do forró. Apesar de existir o padrão base, novos motivos rítmicos surgem e aparecem flutuando entre o padrão base principal sem que se altere este último. Um exemplo claro disso são as variações que o zabumbeiro usa. Em um momento elas servem como fraseados que indicam

[140] Acho importante salientar que esse entendimento e nomeação (*time line*) tem muito mais função para os pesquisadores e estudiosos quando necessitam teorizar acerca de suas análises, entretanto, pouco tem relevância do ponto de vista teórico para os fazedores dos sons.

mudanças entre as partes das músicas (da parte A para a B; do A para o refrão; retorno a mesma parte, etc.), em outro momento elas são essas "flutuações de motivos rítmicos" (Oliveira Pinto, 2001, p. 99) que entram na levada base e, ora aumentam o ciclo dessa levada base (de um para dois compassos), ora ornamentam a levada base e logo saem de cena. Isso é característico da levada dos forrós. Encontraremos essas flutuações quase que como regra na performance do forró na bateria no contexto da música improvisada.

5.1.4 Rede flexível

Arrisco-me a dizer que umas das questões que causam maiores debates e divergências entre músicos que dedicam tempo ao estudo sistemático da bateria, reside em se saber qual grau de observância é dado ao metrônomo no processo formativo no/do instrumento e no campo da música. Para muitos músicos "não existe" estudar e praticar o instrumento sem o auxílio do metrônomo, ao passo que para outros, o uso de tal equipamento não se apresenta de forma tão fundamental. Seja para o primeiro grupo de músicos, seja para o segundo, o fato é que, muito provavelmente, por mais que se queira, é praticamente impossível permanecer tocando com tal exatidão metronômica por muito tempo, sobretudo quando se estiver fazendo música coletivamente com seres humanos, haja vista as pulsações particulares diversas inerentes a cada indivíduo. Ainda assim, há os que acreditam nessa possibilidade. Grupo esse que este autor não faz parte.

Ainda que fosse possível, quando se trata de músicas brasileiras, como é o caso do forró, a pretensão de se soar com tal "rigidez metronômica não é almejada" (Oliveira Pinto, 2001, p. 104), sobretudo em suas composições primárias, bem como por uma parcela de músicos que praticam tais gêneros em contexto urbano, pois tal interpretação tiraria justamente o suingue que é inerente a essas músicas.

Obviamente que para músicas eletrônicas, onde muitas delas são produzidas por meio de máquinas, essa rigidez não só faz parte enquanto um dos fundamentos, como existe naturalmente (por conta das máquinas) a possibilidade de se manterem exatamente fiéis às equidistâncias de maneira exata.

Segundo Oliveira Pinto (2001, p. 103), os fenômenos musicais africanos e afro-brasileiros "decorrem dentro de uma rede pré-definida de relações, construídas de fios imaginários que se cruzam e que mantém coeso o acontecimento musical" e que esse rede, que se caracteriza por uma flexibilidade, "está presente onde há música tocada em conjunto. A relação entre os fios horizontal e vertical da rede se coloca como um dos elementos construtivos

da música" (*ibid.*). Essa maleabilidade e flexibilidade é o que dá o suingue de muitas músicas. São certas defasagens nas equidistâncias entre os pulsos que compõem a estruturação da rítmica das músicas. A "Figura 42" demonstra o que seria imaginado por muitos músicos quando de suas performances, e o que seria o "real" de suas performances práticas. Muitos produtores em estúdio desconsideram essa condição. Inclusive quando um músico oscila para mais e para menos com o metrônomo – o que a depender dessa oscilação seria "normal" – é comum que se quantize, se enquadre de forma digital os toques levando-os a soar dentro de uma rede rígida. Logo, tal acontecimento é tido por muitos como um desvio, onde, em um sentido oposto, segundo Oliveira Pinto (2001, p. 103), "toda e qualquer ação em conjunto entre seres humanos irá resultar em 'pequenos desvios' de uma norma" e tais desvios representam então "a norma real, e não se opõem a ela".

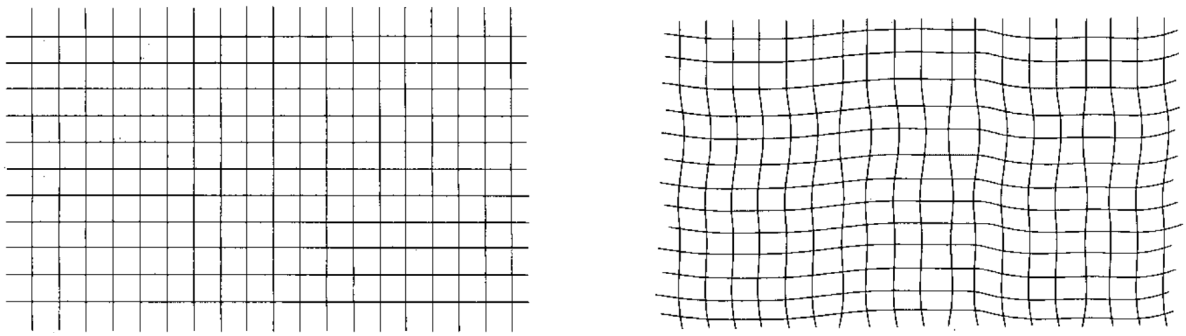


Figura 42 – Rede rígida (imaginária) e rede flexível (real)
Fonte: Oliveira Pinto (2001)

No entanto, é importante salientar que existe um limite máximo para essa elasticidade. Caso esse limite seja ultrapassado, isso interferirá na performance do grupo e/ou do músico. Um exemplo disso é quando "um músico atravessa em relação aos demais músicos, causando desencontros e mesmo a desintegração do fluxo musical" (*ibid.*), bem como quando a quantização sai de sua subdivisão de momento (subdivisões em semicolcheia) e entra em outra subdivisão (quiálteras de semicolcheia, por exemplo) onde esse trânsito entre os sensos ("duro" e suingado como visto), caso não seja proposital, alterará tanto a performance como o fruir de todos envolvidos.

5.2 Variáveis musicais da práxis da bateria

Vamos dissertar agora acerca de variáveis que servirão para embasar nossas análises no que tange a performance e sonoridades da bateria. Do ponto de vista da **sonoridade** (fenômenos

acústicos, físicos) teremos, por exemplo: 1) **afinação** e 2) **timbre**; do ponto de vista **contextual (sonoridade)** enquanto sensação (simbólico, filosófico, psíquico, semiótico) teremos: 1) **fraseologia**, 2) **função da bateria e disposição do *kit***, 3) **"fotografia" sonora**; e 4) **pressão sonora** (abordagem do baterista).

A ideia é que essas variáveis sirvam de suporte quando ouvirmos e pesquisarmos acerca de interpretações da bateria na performance musical dos mais variados gêneros. Norteados por elas, acredito que será possível fazermos uma análise mais próxima de uma audição realizada por um músico prático em contextos musicais distintos, sem a necessidade de recorrermos a equipamentos e/ou programas que, apesar de suas relevâncias, fazem com que os resultados e o processo das análises, dialoguem, muitas vezes, mais com resultados próximos de análises de laboratório (com finalidades mais acadêmicas), do que com situações que se aproximem da realidade prática dos músicos e sua vida musical em contexto e suas performances. Ou seja, a busca é que esse trabalho dialogue não apenas com os acadêmicos, mas também, diretamente com o músico prático, no sentido de contribuir de alguma forma em suas pesquisas, acadêmicas ou não, durante sua jornada na música.

5.2.1 Afinação: peles e tensões

Muitas vezes (e isso é bem comum de acontecer sobretudo no universo da música *pop*/canção), a sonoridade dos tambores que se escuta dentro da sala de gravação é completamente diferente da sonoridade que escutaremos nos áudios após a música pronta. E isso acontece por conta de alguns fatores que são fundamentais para os engenheiros de som no momento da gravação, visando que se consiga um som mais "limpo" da bateria na posterior mixagem. Por questões técnicas e físicas, a grande maioria dos engenheiros optam por afinações mais baixas, com as peles mais soltas. Isso ajudará na contenção de harmônicos que serão bastante "indesejáveis" à mixagem. O fator da microfonação é fundamental nessa alteração, pois modificará sempre o som do instrumento. Ou seja, é um som preparado para se tocar em algum lugar previamente determinado (caixas de som, fones de ouvido, etc.). É muito diferente a sonoridade do instrumento "cru" (e isso interfere sobremaneira o ato performático e suas abordagens) do instrumento microfonado (processado).

A posição/função da bateria nesse contexto é prioritariamente de base. O que ganha uma outra possibilidade quando se trata de uma gravação no contexto do *jazz* onde socialmente ela possui uma função mais "aberta", "livre". Aqui começamos a ter uma interferência externa ao entendimento e musicalidades do baterista. Pode parecer um fator irrelevante para muitos, mas

o fato de se alterar a afinação do instrumento, levará a abordagem de muitos músicos para uma outra composição.

5.2.2 Timbres – cores do som

O conceito abstrato que apresenta-se aparentemente como simples, é comumente atribuído à cor ou à qualidade do som, sendo percebido a partir da interação de inúmeras propriedades estáticas e dinâmicas deste, onde agrega-se não apenas um conjunto extremamente complexo de atributos auditivos, "mas também uma enorme gama de fatores que traduzem aspectos psicológicos e musicais" (Loureiro e Paula, 2006, p. 57). Também é bastante comum se falar de timbre enquanto qualidade de som. Essa propriedade, proporcionaria, dentre outras questões, a capacidade de diferenciarmos um objeto e/ou sujeito emissor de som, de outro. Usa-se, grosso modo, para se fazer entender, o exemplo da fala. A partir do timbre de voz de um falante, somos capazes de reconhecê-lo.

Portanto, pegando essa deixa de atribuir tal significado à cor do som, ao qual lanço mão neste trabalho, timbre aqui vai na esteira do que foi tratado no Capítulo 3, quando refletimos acerca das "cores do som" da bateria. Seriam não apenas o que se apresenta enquanto sonoridades específicas de cada peça, mas um espectro alargado de possibilidades sonoras destas. Cada instrumento que compõe a bateria, a depender de uma conjuntura que vai desde questões físicas – por exemplo, a liga, peso e espessura de um prato, martelamento, etc. –, ao processo pelo qual a sonoridade é produzida: que baqueta está sendo utilizada para se tocar o prato; em qual área deste; a intensidade de força e a abordagem da empunhadura na baqueta (mais solta, mais presa), etc., são variáveis que ampliarão as possibilidades de timbres (sonoridades) no/do instrumento. Importante destacar que, os diferentes timbres advindos tanto de peças individuais quanto de sonoridades de um conjunto de peças tocadas simultaneamente, são obtidos por meio de execuções que muitas vezes são conscientes – no sentido da busca por determinados sons –, mas muitas vezes não. Caso queira um aprofundamento em relação ao timbre, sugiro o trabalho de Loureira e Paula (2006) que traz um estudo mais detalhado.

5.2.3 Fraseologia

Do ponto de vista da práxis do instrumento, sobretudo no que tange a habilidade de manuseá-lo, considero que bateria possui dois grandes eixos estruturais centrais que fazem parte de sua "natureza" funcional enquanto instrumento musical, quais sejam, a base (*groove* e/ou

levada) e as frases. Portanto, norteado por tal entendimento, acredito ser provável que todas as possibilidades performáticas por meio do instrumento aconteçam: improvisações, solos, *performances* abertas, dentre outras, ou seja, tudo que será executado no instrumento partirá, dentro dessa lógica de compreensão, da junção desses dois eixos basilares.

Haverá diversas possibilidades e caminhos para se pensar e desenvolver os fraseados, bem como os improvisos – que têm os fraseados como substância primordial. Isso vai depender de campos e contextos, podendo, sobretudo nos dias de hoje, termos uma maior liberdade de criação – questão que era bem mais delimitada em campos mais "fechados", definidos.

Compreendo que os caminhos fraseológicos se apresentam como fontes fundamentais para analisarmos a interpretação e identidade musical de bateristas. Podemos entender as frases como dados importantes que dizem muito acerca do estilo de um músico. Considero as análises dos caminhos fraseológicos como uma variável de extrema relevância para discussões acerca das abordagens em performance. Ou seja, por meio delas, será possível avaliarmos se um/a baterista soa mais ou menos contextual dentro de determinado gênero, por exemplo. Portanto, é pouco provável, sobretudo se você está ouvindo (e/ou tocando) uma bossa nova – e essa se "enquadra" como tal (com relação aos parâmetros referenciais –, que você ouça uma frase com pedal duplo e/ou *licks*[141] entre tambores e bumbo em sextinas. Esse caminho fraseológico não faz parte do contexto desse gênero musical. Ao ponto que, muito provavelmente, você não ouvirá frases executadas em semínimas e colcheias apenas nos tambores, sem o uso do(s) bumbo(s), em um *heavy metal*. Outro dado é que a lógica dos improvisos no *jazz* é bem diferente da lógica dos improvisos no rock[142].

O ponto chave na análise da fraseologia visa encontrar e perceber as correntes dos possíveis caminhos fraseológicos seguidos pelos bateristas, a saber, 1) combinações estritamente lineares, 2) isolamento de ciclos rítmico-melódicos com uma mão principal e preenchimento com a mãos contrária, 3) fraseado baseado na "pergunta e resposta", 4) fraseados com valorização principal em contrastes de elementos: dinâmicas, sonoridades, toques abertos e fechados (presos), etc., dentre outros.

5.2.4 Função da bateria e disposição do kit

[141] Na bateria é comum entender como frases que geralmente acontecem entre tambores e bumbo.

[142] Embora hoje em dia, com fronteiras menos marcadas e mais borradas, é comum um trânsito mais livre; basta olharmos para o *neo jazz*. Nesse caso, entramos nas questões mais focais relacionadas às estruturas e lógicas de cada gênero.

Quando falo em função da bateria, me refiro à maneira pela qual o/a baterista aborda o instrumento no que concerne sua atuação dentro do grupo. Se é uma abordagem mais de base, de *groove*, ou seja, de acompanhamento, de suporte enquanto função prioritária, ou se é uma abordagem mais "aberta" e "livre" (como se costuma dizer no universo da prática do *jazz*), ou seja, uma condução mais participativa do ponto de vista da interação direta com os demais instrumentos no sentido de pontuar e/ou atacar frases em uníssono, antecipações em meio à levada, etc.

Não é que você seja obrigado a utilizar um *kit* exatamente como este é encontrado nas diversas disposições dos mais variados gêneros musicais, longe disso. No entanto, segue-se uma certa lógica de montagem e constituição dos *kits* quando analisamos especificamente os gêneros musicais. Existe, de fato, uma propositura até certo ponto normativa quando tratamos desse assunto. Não é "proibido", no entanto, não é muito comum encontrar um *kit* com três tons, dois surdos, duas caixas e dois bumbos numa gravação e/ou performance ao vivo de um disco e/ou show de bossa nova. Mas eu não posso montar esse *kit* para tocar um show de bossa nova? É óbvio que sim, no entanto, certamente você soará, sobretudo para os agentes que participam de forma mais direta e profunda desse universo (bossa nova), fora dessa atmosfera, "fora do ninho". Portanto, partindo desse pressuposto, desse estranhamento de quem faz parte desse "grupo sonoro" Blacking (2007), ou seja, desse "grupo de pessoas que compartilham uma linguagem musical comum, junto com ideias comuns sobre a música e seus usos", eu consigo ter um panorama mais profundo do ponto de vista do entendimento contextual daquela música e *performance* que me darão dados importantes para as minhas análises, como por exemplo, embasar meu entendimento e minha posterior interpretação performática para que eu consiga me colocar e soar mais dentro ou mais afastado de um determinado contexto que deseje tocar.

5.2.5 Pressão sonora

A pressão sonora entendida neste trabalho, diz respeito às intensidades empregadas pelos músicos aos seus instrumentos numa performance. Quando um baterista *ataca* um prato (a função de ataque – *crash*), é possível perceber de forma aproximada ouvindo um disco ou assistindo a um show (gravado ou vivo) – a depender do grau de intimidade do observador com a prática da bateria – qual a intensidade que o músico está utilizando nesse momento. Obviamente que, para uma análise mais aprofundada (e não uma audição contemplativa), é preciso analisar a abordagem no todo do show e/ou disco, pois pode-se tratar de um ataque

específico em uma determinada passagem de uma música[143], mas se essa abordagem é "a regra" nesse disco e/ou show, esse é um dado bastante relevante para uma pesquisa.

A partir de uma certa vivência na música e no instrumento, é comum que os ouvidos avancem na capacidade de perceber questões referentes às sonoridades que no início da trajetória e processo essa habilidade e condição ainda não havia se desenvolvido ou amadurecido. Nesse sentido, ao ouvir e/ou assistir uma performance musical, você ganha uma condição de analisar, avaliar e perceber minimamente qual o nível de pressão sonora (força) que o(a) baterista está exercendo ao tocar o instrumento em sua performance musical. Essa questão é fundamental quando queremos entender algo acerca de certa música (nas dimensões de gênero e estilo musicais), sobretudo da função e sonoridades advindas da bateria.

É um aspecto e elemento fundamental que serve para embasar, por exemplo, onde uma sonoridade é mais encontrada do que outra quando verificamos dados acerca de um determinado contexto, em determinadas performances e em determinados ambientes do que em outros, etc. Por exemplo, existem bateristas de *jazz* que tocam com muita energia, enquanto outros tocam com menos vigor e intensidade de força, se valendo de uma abordagem mais *soft*. É possível, a partir desse dado, que possamos nos posicionar, de forma aproximada, acerca de qual vertente de *jazz* está se tratando. A constatação desse dado, aliado a outros que virão oriundos de outros elementos e aspectos, contribuirão para um maior entendimento do fenômeno musical estudado, bem como de um estilo particular de um *performer* ou da constatação de um subgênero e/ou estilo musical, por exemplo.

5.2.6 Fotografia sonora

A alusão que faço aqui com a fotografia, diz respeito à condição que esta tem de comunicar e "transportar" quem a observa a um determinado lugar em um tempo passado. Isso é possível pelo fato de a imagem conter aspectos e paisagens que são característicos de determinados lugares e/ou contextos: relevos, flora, fauna, rios, montanhas, personagens, vestimentas, etc. Logo, conseguindo levar o observador, pelo menos por meio de um exercício imaginário, àquele lugar. Quando observamos fotografias e/ou anúncios e peças publicitárias em jornais, revistas, sites, etc. de épocas passadas, por exemplo, via de regra, de imediato somos

[143] O que não diz muito a respeito da pressão sonora quando queremos perceber a fotografia sonora de um disco e/ou analisar características estilísticas de um baterista.

levados a pensar que não se trata de uma representação de um tempo presente[144]. Isso é possível por conta de indicadores referenciais que nos levam a nos comunicar com um tempo passado, sejam estes técnicos: cor da foto (filtro), do tipo de papel, foco, lentes, sejam estes aspectos mais superficiais da imagem: o tipo de roupa, de corte de cabelo, modelos de carro, biomas, animais, etc.

De acordo com Cardoso Filho (2013, p. 18), de certa forma, cada fotografia dialoga inevitavelmente com o momento em que foi produzida e o que determina essa localização é uma mesclagem de três elementos básicos: 1) as características da cena captada ou os aspectos representados na fotografia; 2) o olhar de quem a produziu, preconcebendo uma recepção apta a captar esse olhar; e 3) as condições tecnológicas em que foi produzida e reproduzida.

Dito isto, o que quero dizer quando me refiro à "fotografia sonora", é justamente a capacidade que as sonoridades têm de nos levar nessa viagem, por meio da audição, a uma determinada localização (lugar/contexto), assim como ocorre quando olhamos para uma fotografia. Isso acontece a partir da percepção dos timbres específicos dos instrumentos, bem como da escolha destes (instrumentos) em determinadas músicas e/ou arranjos, pela sonoridade do disco como um todo (pressão sonora, mixagem, equalização, arregimentação, etc.), pela performance dos músicos, dentre outros aspectos relacionados às sonoridades.

Ou seja, quando escutamos um arranjo com chocalhos, acordes em uma sanfona, viola de 10 cordas, vocais, pandeiro, etc., é muito provável que essa sonoridade nos remeta a uma imagem/contexto de um universo rural/sertanejo, camponês – tons de amarelo, marrons, algo mais do barro –, enquanto que ao ouvirmos sintetizadores, sons eletrônicos, é mais comum nos remetermos a ambientes mais urbanos, "modernos" – tons metálicos, etc. Outro exemplo que podemos citar é quando ouvimos um grupo de cordas ou uma orquestra, é bem provável que sejamos remetidos à paisagens europeias – isso está muito ligado às nossas memórias afetivas, e tais ligações, certamente, estão atreladas aos filmes em locações europeias, que assistimos na TV, por exemplo, onde usualmente as trilhas sonoras que compunham tais filmes utilizavam esses grupos instrumentais/musicais e sonoridades. É importante deixar claro que, nesta reflexão, estamos nos referindo ao produto sonoro final, ou seja, não importando, para essa discussão, a nacionalidade de quem esteja tocando, etc.

Certamente essa é uma variável subjetiva, um tanto "natural-social", mas entendemos e nos remetemos a esses ambientes imaginários muito por conta de memórias afetivas interligadas

[144] Com as tecnologias modernas, mesmo que seja uma peça criada recentemente, se ela recorre a essa paisagem, provavelmente deseja remeter o observador a esse tempo passado.

às sonoridades que foram produzidas por meio de experiências sensíveis. Nunca esqueçamos que os arranjadores e músicos se valem, além de outros aspectos, desses elementos que mexem em tais memórias e emoções para suas criações. Não é apenas essa variável, mas ela é muito forte na hierarquia dos estímulos disparadores de ideias e proposições em criação. Logo, entender a fotografia sonora de um disco ou show (gravado ou ao vivo) nos dará bons dados para nortear nossas análises. Lembrando que, o elemento audiovisual (gravado ou ao vivo), te dará um elemento ainda mais profundo, qual seja, o corpo, com toda sua capacidade expressiva, e todos os movimentos dos músicos e do todo da performance (audiência e ambiente). Esse é um fator extremamente relevante e importante na e para a práxis instrumental.

5.3 Entendendo o *swing feel*

Quem já tocou ou estudou *jazz* sabe que é praxe nas partituras – o que confunde muitos músicos de primeira viagem nesse gênero – que as colcheias, embora estejam escritas da forma "tradicional", em sua grande maioria, não são lidas/tocadas daquela forma. Ou seja, naqueles lugares específicos no tempo aos quais elas indicam. Na realidade, a alteração diz respeito à segunda colcheia, onde iremos lê-la/tocá-la como estando no lugar do que seria a terceira colcheia de uma quiáltera de colcheias – tercinas, pois a primeira, na "cabeça" do tempo, permanece sem alteração. A resposta mais encontrada para o *porquê* disso é que: a partitura fica mais limpa, sem tantas pausas ou sinais de quiálteras.

Dito isto, existe uma convenção entre os músicos de *jazz* com relação a forma de escrever e compreender as figuras na partitura que é bastante conhecida, sobretudo pelos praticantes dessa música: *as colcheias de jazz*. O que significa isso? Até onde sei (e aprendi) essa convenção teria como justificativa principal, a não "poluição visual" da partitura com pausas excessivas e informações das quiálteras (nesse caso as tercinas), haja vista que já se sabia que essa música era versada e quantizada, em grande medida, em quiálteras, ou seja, possuía suas "unidades menores de tempo e/ou pulsação elementar" (Oliveira Pinto, 2001, p. 92) nesses lugares específicos.

No entanto, a grande base dessa condução nas quiálteras acontecia na primeira e terceira colcheias, ficando a segunda sempre em pausa. E era isso que "poluía" a partitura e se tornaria uma redundância ao considerar que esse entendimento (tercinas com pausa na segunda), já era ponto pacífico entre a grande maioria dos praticantes dessa música, logo, era só escrever duas colcheias "normais", e entendê-las como sendo (ou valendo) referentes às três quiálteras de

colcheias com pausa na segunda (FIG. 43). Pegaremos esse "acordo" dos jazzistas para usarmos a fim de compreendermos e sentirmos o *swing feel*.

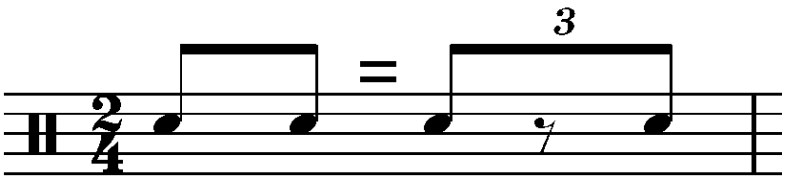


Figura 43 – Representação do entendimento das colcheias de jazz na escrita
Fonte: Autor

O *swing feel* é um termo muito utilizado pelos estadunidenses e é usado para caracterizar um certo sentir que advém de um determinado entendimento de uma subdivisão, que virou "característica" do universo do *jazz,* que não respeita a "rigidez" destas, com relação à escrita, como é comum na prática musical no universo das músicas de concerto, por exemplo. E mais ainda, é nesse fluxo, com essas defasagens "desrespeitosas", que reside o que muitos chamam de molho, suingue, e que caracterizam a música de muitos povos do mundo.

Para tentar me fazer entender usarei a escrita tradicional ocidental, mas (a) o leitor(a) pode se utilizar das estratégias que melhor lhe convier para o entendimento, pois o que buscamos de fato é o sentir, e tais estratégias servirão enquanto meios para nos levar até o objetivo central: a percepção e sensação do *swing feel*.

Aquilo que é comumente chamado por muitos de tempo forte: (1) a cabeça do tempo no caso de apenas um toque por tempo; e (2) os lugares no espaço do tempo onde posicionamos **as colcheias**, no caso de termos quatro toques (semicolcheias cheias) ou grupos de subdivisões característicos das semicolcheias[145], são a base; não se "movem". Nem no que chamarei de semicolcheias "duras"[146], nem no caso do *groove* em *swing feel*. O fator que será definidor para sentirmos e tocarmos em *swing feel* serão as partes que conhecemos comumente como tempos fracos ou contratempos (nas semicolcheias). Ou seja, os espaços no tempo que compreendem as subdivisões das semicolcheias 2 e 4.

Logo, se todos os toques, independente do instrumento, estiverem acontecendo nas colcheias "normais" (seus espaços no tempo), será impossível haver o *swing feel*. Quem definirá o senso "duro" e o suingado, serão os toques fora das colcheias; nos espaços das semicolcheias, e, necessariamente, dentro das subdivisões do *swing feel* que veremos adiante. Segundo

[145] Duas semicolcheias e uma colcheia; semicolcheia, colcheia, semicolcheia; colcheia e duas semicolcheias.
[146] O entendimento da subdivisão "exata" e ou mais precisa entre os espaços de tempos dos toques.

Butterfield[147] (2011) "No jazz, a função da desigualdade duracional no nível de colcheia é a produção de anacruses nos contratempos, gerando assim a sensação de propulsão para a frente e pensamento de impulso para tipificar a qualidade rítmica conhecida como 'swing'".

5.3.1 A lógica do *swing feel* nos grupos de semicolcheias

Se quando olhamos para os pares de colcheias as entendemos como quiálteras de tercinas com pausa na segunda colcheia (das três), também nos utilizaremos desse mesmo entendimento ao olharmos para os grupos de semicolcheias quando quisermos soar dentro dessa lógica do *swing feel*. Ou seja, dentro da mesma compreensão atribuída às colcheias. Logo, é necessário que entendamos que aquelas quatro figuras (grupo de semicolcheias), na verdade são seis, estando as semicolcheias dois e a cinco, suprimidas, respeitando a lógica já mencionada da convenção das colcheias de *jazz* onde a cada três notas a segunda é retirada da escrita, mas mantendo-se seu lugar no espaço/tempo de sua subdivisão. Portanto, um grupo de semicolcheias suingadas seria um grupo de sextinas (quiálteras de semicolcheias) com suas pausas e lugares definidos no tempo, mas sem que haja a escrita de pausas e indicação de quiálteras. Vejamos a "Figura 44".

Figura 44 – Grupo de sextinas com pausas nas semicolcheias dois e cinco
Fonte: Autor

Aqui podemos perceber que a distância da figura "três" para a "quatro" e da figura "seis" para a "um" são as mesmas (menores), no entanto, as distâncias das figuras "um" para a "três" e da figura "quatro" para a "seis" são as mesmas (maiores). Logo, essa falta de regularidade nas

[147] In jazz, the function of durational inequality at the eighth-note level is the production of anacrusis on the offbeats, thereby generating the sense of forward propulsion and drive thought to typify the rhythmic quality known as "swing."

equidistâncias entres as quatro figuras (notas) sonorizadas – que seguem a lógica das colcheias do *jazz* – seriam a característica do *swing feel*[148].

Nas partituras, então, quando visualizarmos um grupo de semicolcheias "normais", dentro no universo de uma abordagem *jazzística*, à luz de uma execução suingada, a performance necessitará respeitar essa defasagem nas equidistâncias. (FIG. 45)

Figura 45 – Representação do entendimento das colcheias de jazz
Fonte: Autor

Essas possibilidades de se soar um gênero em dois diferentes sensos é muito comum de acontecer no funk estadunidense, no reggae e no nosso xote, por exemplo. Também é bastante comum que numa mesma música os músicos transitem entre os sensos. Isso vai depender muito da própria performance e o todo subjetivo que conduzirá a música e a performance no ato prático. Segundo Adriana Fernandes,

> Como o reggae, o xote é uma música de andamento mais lento e em ambos os casos o contratempo (upbeat), ou seja, os intervalos entre as pulsações (beats), são bastante enfatizados, quer seja pela zabumba e o acordeon, no caso do xote, quer seja pela guitarra, no caso do reggae. Este aspecto rítmico também é marcado na interpretação dos versos pelo cantor, dando ao xote um balanço/swing que também é encontrado nas interpretações do reggae jamaicano e brasileiro (Fernandes, 2007, P. 478).

O entendimento e capacidade de sentir e executar o *swing feel* faz total diferença na performance, pois interfere diretamente em estruturas que são importantes no fazer musical que é a produção e sensação do fluxo rítmico de uma música, tanto para quem toca quanto para quem frui, seja apenas ouvindo, seja dançando.

5.4 O xote e os dois sensos: a levada "dura" e a levada "suingada"

[148] Link para verificação a partir de um exemplo audiovisual: https://www.youtube.com/watch?v=PnHCXBsxjiU

Diferente dos gêneros baião, côco, xaxado, forró e outros sob o "guarda-chuva" **forró**, o xote é tocado nos dois sensos (duro e suingado), o que inclusive leva-o a ser denominado por muitos como o primo brasileiro do *reggae*. A grande diferença quando observamos os grupos de figuras "semicolcheias suingadas" se dá nos chamados *off-beats* de cada tempo, ou seja, nas pulsações contramétricas (Sandroni, 2001), ou ainda nas semicolcheias e/ou pulsações pares de cada tempo (pensado neste subdividido em quatro partes "iguais"): as semicolcheias 2 e 4.

A ideia de escrever esse texto é antiga. Embora a escrita chegue com certo atraso, sobretudo com relação ao lapso temporal que compreende o momento e percepção de que seria interessante discutir (refletir) acerca desse assunto, acredito ser relevante o debate por compreender que a falta desse entender/sentir, quando se trata de performance musical, pode interferir diretamente na mudança de rumo das proposições, desdobramentos e caminhos estético-musicais, ampliando o espectro norteador da performance musical.

Uma das questões que considero fundamentais para se entender/sentir, e fruir a música nordestina (assim como outras) está relacionada a elementos que compõem diretamente à dimensão do suingue, com primazia aos aspectos ligados diretamente à questão da rítmica empregada nas construções das levadas com suas nuances e sutilezas particulares, sejam estas em quais instrumentos forem. No caso da percussão e da bateria, a questão da rítmica é entendida por uma grande maioria de músicos como sendo algo primordial e fundante à função desses instrumentos, ou seja, inerente à fundação dessa classe de instrumentos. (Berendt and Huesmann, 2014).

Contudo, o ritmo está presente na música e seus praticantes – músicos ou não –, sendo uma condição *sine qua non* para o fazer musical nas diversas esferas dos participantes – músicos, fruidores, audiência indireta, etc. –, bem como na práxis de todos os instrumentos.

Acontece que, apesar de parecer algo totalmente entendido e resolvido, existem nuances da rítmica, sobretudo nessa relação das subdivisões, que interferem diretamente na performance e fruir como um todo. E essas nuances nem sempre são percebidas de maneira tão objetiva e prática, seja pela audiência, seja por uma grande parcela de músicos. Me arrisco a dizer que tais nuances fazem parte daquilo que John Blacking chamou de "estruturas profundas" da música, quando afirmou que para se aproximar e sentir, de forma mais contextual uma determinada música de um povo específico, era necessário uma vivência prática naquela localidade com vistas e viver e experienciar questões extramusicais e/ou extra sonoras que os embasariam culturalmente falando (por meio de uma abordagem e sentir êmicas), não bastando, portanto, apenas o conhecimento técnico musical/instrumental. E faz muito sentido essa colocação da

qual corroboro o entendimento, do qual me utilizo para embasar essa questão que levanto (Blacking, 1995, p. 58).

Não me faltam memórias de experiências nas quais vivenciei (e vivencio) ao longo de minha vida musical em que toquei músicas do gênero **forró**, mas que não havia certa amálgama e/ou sinergia com outros músicos, chegando, inclusive, a um momento curioso que tomarei a liberdade de narrá-lo aqui como exemplo.

Lembro-me de um acontecimento em um ensaio com uma cantora paraibana que residiu por muitos anos fora do estado, construindo sua carreira no grande centro musical (Rio-São Paulo), e que tem a sua música classificada no universo da música pop[149], mais especificamente pop-rock e baladas.

Pois bem, na ocasião do ensaio, montávamos um novo show (ela voltara, depois de décadas morando na capital fluminense, a residir em João Pessoa) com um repertório mais eclético que continha, além dos rocks e pops característicos de seu repertório e carreira musical, algumas músicas, digamos, mais do universo "tradicional" nordestino como baião e xote. E foi com este último que aconteceu algo que gerou certa inquietação e me gerou essa reflexão, que culminou na escrita desse texto. Como já mencionado acima (e pedindo desculpas pela redundância), vale salientar que acontecimentos dessa natureza que narrarei a seguir aconteceram e acontecem frequentemente comigo, sobretudo – mas não especificamente *por* isso – com músicos de gerações mais novas.

Ensaiávamos uma música que era um xote. Já demorávamos mais de meia hora aproximadamente. Tudo na e da música já era entendido (harmonia, forma, melodia, ritmo?) por todas e todos os músicos. No entanto, era perceptível, pela expressão facial da cantora, que, ao seu entender/sentir havia algo de "errado"; ela demonstrava claramente uma insatisfação e/ou inquietação, mas que, segundo ela, não estava conseguindo expressar, de forma técnica, o que poderia ser. Esse algo estava justamente relacionado a esse sentir do fluxo da levada. O que, no momento, após várias tentativas (e eu já sabia do que se tratava e de quem estava caminhando por outra trilha), resolvi refletir acerca do que eu acreditava que fosse.

Ainda de forma ampla perguntei se alguém estava sentindo algo de "errado" também. No entanto, para todos estava tudo "normal". Foi então que pedi a palavra e falei que, ao meu entender, havia algo de "estranho" e que muitos(as) não estavam compreendendo o "*por que?"* e o *"o que"* seria esse algo, e que talvez isso pudesse ser o fator que estava gerando aquela

[149] Sei do quão complicado é a questão do rótulo, sobretudo quando se rotula algo do outro, mas acredito ser justificável aqui para melhor situar o leitor.

inquietação na cantora. Nesse momento, o guitarrista – figura central nessa história – falou que não estava "vendo" nada de anormal e foi enfático ao falar que, ao seu entender, estava acontecendo tudo normal e que não via (talvez sentia fosse a questão), nada de "errado".

Então, a partir de sua fala, sugeri que tocássemos apenas eu e ele – eu já havia notado que a questão residia justamente na maneira pela qual ele conduzia a música em seu instrumento. Tocamos e ele continuou achando (sentindo) que não havia nada de "errado" e foi tendo uma mudança de humor saindo de um estágio "leve" a um estágio "ríspido", e até certo ponto, rude. Achei que sua reação e atitude foram algo até certo ponto deselegante e desrespeitoso (e sem embasamento nesse sentido). De maneira assertiva[150] – embora inconsciente, pois não condizia com o fato em questão – ele me falou, de forma peremptória, que aquela era ***a*** levada do xote, e que, caso eu tivesse duvidando, era só ouvir uma música tal de um disco tal (que não me recordo) de Egberto Gismonte. Curioso que, sendo eu um músico zabumbeiro e baterista, praticante dessa música (forró) há pelo menos 20 anos (no momento do ocorrido), ele preferiu não considerar minha hipótese, advinda de uma experiência prática nesse universo, no momento em que fez uma contra análise. E por que tudo isso aconteceu? Creio que justamente pelo não conhecer/sentir essa diferença no *swing*, aquilo que os americanos chamam de *swing feel*, que é parte inerente ao *jazz*, mas que está em diversas músicas do mundo, inclusive no nosso xote[151].

É significativo ressaltar que essas alternâncias entre os sensos estão em diversas interpretações do triângulo em várias músicas em discos distintos de Luiz Gonzaga, a exemplo da música "Vida de vaqueiro", onde o pandeiro toca o grupo de semicolcheias "duras" enquanto o triângulo "namora" com as semicolcheias suingadas e passa a música inteira transitando entre um senso e outro. É importantíssimo ressaltar que a "chamada" da sanfona no início da música, no momento em que ela se encontra sozinha, acontece toda no senso suingado[152].

Outro dado que julgo bastante relevante de salientar é que a interpretação do triângulo, sobretudo nos discos de Luiz Gonzaga das décadas de 1950 e 1960 no gênero xote, não possui uma abordagem mais estática em seu padrão rítmico-melódico como é comum ouvirmos em discos de artistas como Flávio José e seus contemporâneos, bem como os discos do próprio

---

[150] Digo assertiva pois acredito que existam vários xotes assim como vários entendimentos que irão variar de acordo com o entendimento de mundo e propostas artísticas de quem os toca.

[151] Link para verificação a partir de um exemplo audiovisual: https://www.youtube.com/watch?v=AcSWaCkZaGA

[152] Vale retornar um pouco no texto, caso reste dúvidas, e observar como a sextina faz parte dessa música e está em praticamente todo o "resfolengo" da sanfona. É provável que essa flexibilidade na interpretação do triângulo venha baseada na interpretação da sanfona.

Luiz Gonzaga a partir dos discos de meados da década de 1980, onde o triângulo toca os grupos de semicolcheias (no senso duro) em ostinato. Nesses discos das décadas anteriores o triângulo usa esta lógica dos grupos de semicolcheias como padrão, no entanto, apresenta ciclos que entram como variação no fluxo dessa levada mais "fechada".

5.5 Sonoridades da bateria como dados importantes para análises da interpretação de bateristas em performance

Por meio da compreensão de aspectos das abordagens na bateria a partir da performance de um músico, tais como, as escolhas dos caminhos fraseológicos, padrões (ciclos) de condução, timbres (escolha de peles e afinação), pressão sonora, levadas, será possível inferir, mapear e, até certo ponto, "qualificar" sua abordagem performática, resultando num entendimento que gerará, pelo menos *a priori*, dados (pistas) que nos permitirão entender um pouco mais a fundo acerca de seu estilo baterístico. A partir disso, é possível nos aproximarmos de entendimentos, por exemplo, acerca de seu processo de aprendizado, seu processo criativo, seus gostos particulares em música, maneiras de tocar, etc., (*habitus*), que contribuirão em análises futuras para além de sua performance, como por exemplo, alterações e/ou ramificações em gêneros musicais.

Considero que exista uma espécie de espinha dorsal, um esqueleto, uma estrutura fixa na qual os bateristas partem, e a mesma embasa as várias construções das levadas de bateria em diversos gêneros musicais mundo afora, à exemplo do forró. A partir dessa estrutura base, as possibilidades de preenchimento desse "esqueleto" – que gerarão "corpos sonoros[153]" distintos – serão diversas, justamente por conta de entendimentos individuais que são construídos a partir de vivências particulares – e posteriormente coletivas – nos mais variados campos de atividades e práticas onde este indivíduo transitou e transita.

Todo esse conjunto de entendimentos e modos de agir, sentir, pensar e ser, bem como a constituição de seus gostos particulares (*habitus*) (Bourdieu, 1983; 1995; 2003; 2006; 2018; 2011), diz respeito e representa como nós carregamos nossa história dentro de nós, como trazemos essa história para nossas circunstâncias atuais e então como fazemos nossas escolhas

[153] O que estou chamando de "corpos sonoros" refere-se ao material sonoro produzido a partir da performance do/a baterista. O resultado sonoro.

de agir de certos modos em detrimento de outros. Ou seja, trata-se de um processo vivo, contínuo e ativo. Estamos envolvidos num processo permanente de fazer história. (Maton, 2018, p. 77)

A posição que nos encontramos na vida, de maneira geral, em qualquer momento dado, é o resultado de inúmeros eventos no passado que moldaram esse processo. Vale ressaltar que se trata da natureza dinâmica do viver. A todo instante nos encontramos diante de diversas bifurcações possíveis em nossa jornada onde necessitamos fazer escolhas. Esse conjunto de escolhas depende de nosso contexto atual, como por exemplo, a posição que ocupamos em um determinado campo específico, mas, ao mesmo tempo, as escolhas que se apresentam visíveis para nós e as que não conseguimos enxergar são o resultado de nossa jornada do passado, pois nossas experiências ajudaram a moldar nossa visão (*ibid.*). Podemos comprovar isso nas diferentes maneiras de se tocar o mesmo nicho de forró, e consequentemente os diferentes resultados enquanto produto de uma *performance* particular, externados em forma de sonoridades e musicalidades.

Vale ressaltar que, a depender de qual contexto/universo o(a) baterista se coloque enquanto pertencente a este, o resultado sonoro-musical de sua performance será diferente justamente pelos aspectos e "normas" que regem os diversos contextos (amplos) e/ou "grupos sonoros" – "[...] um grupo de pessoas que compartilham uma linguagem musical comum, junto com ideias comuns sobre a música e seus usos" (Blacking, 2007, p. 208). No entanto, mesmo dentro de um "grupo sonoro", as particularidades acontecerão, e isso interessará diretamente ao baterista, pois, a depender de como seus pares lhe julgarão, no sentido de posicioná-lo dentro da hierarquia em seu campo (bateria), isso aumentará seu capital acumulado e lhe dará mais poder para empreendimentos maiores não apenas no microcampo bateria, mas no campo da música.

Uma questão bastante importante que vale atentarmos é que, não obstante sejam diversos e multifacetados os diferentes tipos de forró, bem como as abordagens dos instrumentistas, o que os une é esse esqueleto estrutural que, sobretudo nos aspectos rítmico-sonoros quando lançamos o olhar para a percussão dos trios de forró, advêm, principalmente do zabumba. É por esse motivo, que me arrisco a dizer que este instrumento é o grande fomentador da construção da linguagem da rítmica do forró da/na bateria. (DANTAS, 2011; 2014),

Outra questão que também demanda nossa atenção é que, a depender de quem esteja narrando (e, portanto, baseado em seus interesses), a performance da bateria nos forrós terá

significados distintos. É comum quando estamos dentro de um microcampo[154] acreditarmos e, na grande maioria das vezes, entrarmos em um discurso e entendimento maniqueísta, sem percebermos que existem várias categorias de agentes/atores – músicos, produtores, **bateristas**, ouvintes, pesquisadores, jornalistas, produtores culturais, dentre outros – que tratarão do mesmo assunto, mas, sobretudo, os entenderão segundo as normas de seus campos e interesses (Bourdieu, 1996; 2003; 2004; 2006).

Ou seja, os discursos tomarão feições e serão valorados de acordo com variáveis e combinações de significados e experiências particulares desses indivíduos e/ou grupos (campo), bem como seus objetivos e interesses no momento de uma pesquisa e/ou performance (seja a pesquisa em que grau for[155]), relacionados às suas experiências e vivências diárias nesse fluxo vivo em sociedade, configurando uma cadeia de significados ora compartilhados e convergentes, ora mais distanciados e divergentes.

Logo, não é pretensioso crer que, o resultado em sonoridades e estéticas-musicalidades, após o ato de tocar (produto sonoro[156]) por meio da abordagem e consequente interpretação do/a baterista em uma performance musical, representa a combinação do *habitus* e a consciência (e às vezes subconsciência) que este(a) tem acerca dessa ação e de seu contexto/universo (enquanto consciência de pertencimento), onde tal material sonoro-musical (produto do processo em performance), será, por várias dimensões, e em muitos aspectos, diverso e plural.

Como exemplo, suponhamos que em uma determinada pesquisa as análises mostraram que no tempo *tal* o baterista usou o rudimento *tal*, com a técnica *tal*, etc. Ok, esse tipo de constatação pode ser, e na verdade é, bastante importante para determinados momentos específicos em análise que são comuns no microcampo bateria[157] (onde eu, particularmente nesse universo, as julgo mais superficiais). No entanto, o que me interessa saber, não contempla como foco central, apenas os dados enquanto o resultado em si de uma determinada performance ou prática, mas o processo que gerou tais dados. Logo, os possíveis aspectos que levaram o(a) baterista (enquanto processo) a escolher tais caminhos e estratégias que, ao fim e ao cabo, geraram tais resultados, ou seja, quais foram os estímulos disparadores de ideias ou proposituras musicais que o levou à determinada tomada de decisão gerando sua performance.

---

[154] À luz do entendimento do conceito de Campo de Pierre Bourdieu visto na parte introdutória desse trabalho.
[155] Pesquisa acadêmica, pesquisa particular por parte do agente músico, etc.
[156] Sonoro aqui entendido como um todo da performance, não apenas o fenômeno acústico: som. (Béhague, 1984, p. 3).
[157] Sobretudo as análises sem cunho acadêmico, realizadas por bateristas.

Existiam diversos caminhos a se escolher, que levariam a fins distintos (enquanto produtos sonoros), *mas por que a escolha desses percursos em detrimento de outros? O que motivou tais escolhas?* Aí reside a chave, em meu entendimento, para compreendermos a constituição de linguagens e/ou estilos particulares de um *performer*; e uma das possibilidades de se compreender possíveis aspectos que contribuíram para tais escolhas, é, a meu ver, justamente a análise e compreensão do *habitus* desse(a) baterista. A partir desse entendimento, será possível clarear e se aproximar da compreensão de prováveis "porquês" de (e) tais escolhas, pois o *habitus* é justamente esse "princípio unificador e gerador de todas as práticas" (Bourdieu, 2006, p. 165), haja vista que ele "captura como carregamos nossa história dentro de nós, como trazemos essa história para nossas circunstâncias atuais" (Maton, 2018, p. 77) e, por conta disso, interferindo diretamente em nossas escolhas nos modos de agir em situações específicas, ou seja, contribuindo para a nossa maneira de ler e agir no mundo.

5.6 O "espelhamento" das estruturas e sonoridades da seção de percussão para a bateria: possibilidades de criação de levadas

Discutiremos aqui as possibilidades de construção de levadas de forró na bateria partindo das sonoridades (materiais sonoros), advindas das seções de percussão dos dois principais grupos musicais "tradicionais" da prática do forró – bandas cabaçais e trios de forró "pé de serra". Para tanto, utilizaremos, como estratégia para esse empreendimento o espelhamento dessas sonoridades em duas frentes: 1) o espelhamento por meio da paridade instrumental do ponto de vista das estruturas e sonoridades sob a organologia (semelhança dos instrumentos; classes dos instrumentos) – focado na percussão das bandas cabaçais; e 2) por meio das sonoridades advindas do zabumba (pele batedeira e pele de resposta – bacalhau) e das sonoridades e subdivisões do triângulo dos trios de forró. É significativo ressaltar que esse tipo de abordagem, muito provavelmente, seja o mais usual e característico a ser percorrido pelo/a baterista quando necessitamos interpretar na bateria músicas onde este instrumento não esteve nas bases fundantes dos gêneros musicais. É mister encontrarmos instrumentos de percussão compondo a seção rítmica e/ou homônima.

5.6.1 A percussão das bandas cabaçais

Quando partimos do espelhamento por meio da paridade, as bandas cabaçais[158] se assemelham demais com a estrutura da bateria. Nesse caso, basta pegarmos o que é tocado nos

[158] Que considero como sendo o principal e mais próximo ponto de partida fomentador de materiais para a transição e ingresso da bateria nessa música; pelo menos seria o mais "natural" do meu ponto de vista, sobretudo

instrumentos das seções de percussão dessas bandas, e replicarmos seus padrões rítmico-melódicos nas peças correspondentes na bateria, onde o chimbal executará os padrões dos pratos a dois realizando a performance neste instrumento através do pedal da máquina de chimbal, sem a utilização das baquetas; o bumbo fazendo as vezes do zabumba – nesse caso focando na pele batedeira (grave), haja vista que as mãos estarão tocando a caixa, que se encarregará da execução dos padrões desse instrumento nas cabaçais. Nessa estratégia, o ideal é se aproximar ao máximo, dentro do possível, da massa sonora advinda da seção de percussão. Logo, como necessitamos das sonoridades da caixa utilizando as duas mãos, desconsideramos (nessa exemplificação) os padrões da linha do bacalhau.

Saliento que, apesar da similaridade dessa seção de percussão com a bateria, a forma de tocar com base nesse espelhamento é bem menos encontrada nas mídias gravadas, sobretudo no gênero e/ou universo da canção. Encontraremos com maior frequência no contexto da música instrumental.

Como podemos aferir nessa gravação da performance da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto[159], apesar das modificações na levada dessa música – que vai de um forró à um xaxado – focaremos no início que traz a levada desse primeiro. Como visto ao longo do trabalho, existem questões musicais que diferenciam a performance do zabumba nas bandas cabaçais e nos trios de forró que alteram sobremaneira o material sonoro advindo do instrumento. Dentre algumas, o não uso de abafadores na pele batedeira, o uso ou não dos toques "abertos" e "fechados" na pele batedeira, o uso ou não do bacalhau (baqueta), o uso da função do bacalhau com a mão, o tipo de pele, etc.

Nesse caso específico, o zabumba é tocado no padrão base que caracteriza a levada do forró nos trios[160], no entanto com os toques graves todos abertos – o que não faz sentido quando se trata dos trios de forró (FIG. 46).

Figura 46 – Levada base forró no zabumba (0:50-1:10)
Fonte: Autor

pela proximidade estrutural e sonora organológicamente falando. Que foi o caminho percorrido para se chegar à bateria enquanto instrumento, bem como seu ingresso e trânsito no jazz.

[159] https://www.youtube.com/watch?v=wY43eRTYav4

[160] Semicolcheia pontuada + colcheia no "tempo um" com a última semicolcheia no "tempo dois" na pele batedeira, e o bacalhau nas colcheias de contratempo nos dois tempos.

A levada da caixa acontece em grupos de semicolcheias nos dois tempos, executadas em toques alternados (toques simples no universo da bateria) onde a primeira e a quarta semicolcheia do “tempo um” são levemente acentuadas (FIG. 47).

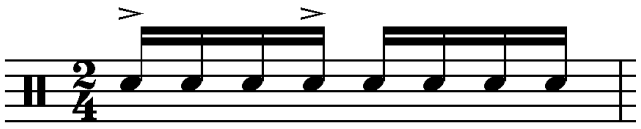


Figura 47 – Levada base da caixa (0:50-1:10)
Fonte: Autor

Já o prato a dois executa dois toques por tempo em colcheias na sonoridade “aberta” (FIG. 48). Nem a caixa, tampouco o prato, executam variações nesse momento.

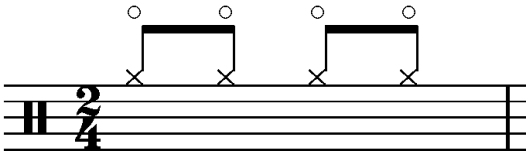


Figura 48 – Levada base do prato a dois (0:50-1:10)
Fonte: Autor

Transportando para a bateria através do espelhamento por meio da paridade instrumental teremos a seguinte levada (FIG. 49)

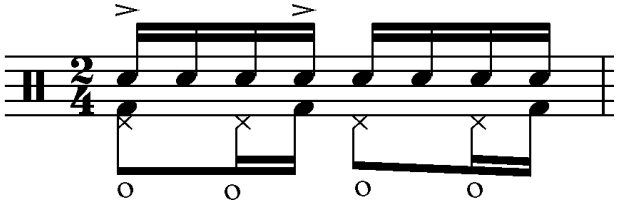


Figura 49 – Adaptação da levada para a bateria
Fonte: Autor

5.6.2 A percussão dos trios de forró

Quando optamos pelo espelhamento por meio das sonoridades advindas do zabumba (pele batedeira e pele de resposta – bacalhau) e das sonoridades e subdivisões do triângulo dos trios de forró, encontraremos a estratégia mais comum e utilizada. É ponto pacífico entendermos o zabumba como o instrumento elo entre as duas formações de grupos e o principal fomentador das ideias e concepções rítmico-melódicas que serviram (e servem) para embasar

as pesquisas para as construções das levadas dos forrós na bateria. Segundo Dantas (2011, p. 78; 2014, p. 77) existem quatro sonoridades que seriam as principais e que são responsáveis por gerar as construções rítmico-melódicas dos padrões dos vários gêneros musicais do *forró* no zabumba das quais nos utilizaremos aqui: "aberto grave" e "fechado grave" na pele batedeira, e "aberto agudo" e "fechado agudo" no bacalhau – pele de resposta.

É importante ressaltar que a busca por um gênero genuinamente brasileiro e nordestino surge sobre um eixo já consolidado – universo da música de massa (*mass media*) e o gênero canção – que traz um conjunto de regras e normas muito bem definidas e estabelecidas, haja vista que, na virada das décadas de 1930 – 1940, gravar discos e tocar em rádio eram objetivos perseguidos, senão por todos, pela maioria dos intérpretes brasileiros da música popular aspirantes ao sucesso (Santos, 2013, p.35). Vale salientar ainda que, dentro dessa "caixa" normativa (gênero canção) com suas diretrizes e questões mercadológicas, ele enquadra-se ainda em um "braço" nesse "rizoma" (universo da música de massa), no que tange a sua função primária (música para dança), que é o gênero canção **música para se dançar**. Ou seja, a função do instrumental de percussão, e aqui em especial o zabumba – por conta de toda sua estrutura sônica – era, desde a construção estético-musical e funcional, a de "dar o chão", a "marcação", a levada base para que os outros instrumentos pudessem "transitar musicalmente em cima", com vistas a permitir uma "batida" constante deixando a música confortável para que a audiência pudesse dançar. Essa sempre foi a função primária do instrumento nessa música.

Então, é sob estas diretrizes funcionais, e até certo ponto norteadoras, que o trio de forró "pé de serra" nasce e se consolida. A função do zabumba (além do triângulo) não era a de *front stage*; seja física e/ou simbolicamente. O instrumento, e toda sua construção estético-musical, nasce socialmente como "coadjuvante" nessa formação. E tal constatação não tem nada a ver em contestação dentro de um entendimento "hierárquico" de poder na formação do grupo[161]. É apenas uma constatação de que essa era sua função socialmente constituída. Apesar de todos os apelos particulares, sobretudo dos percussionistas e zabumbeiros, é preciso deixar claro que estas análises e reflexões se distanciam dessa disputa de poder e reclamação valorativa.

Por se tratar de um gênero canção que tem como mote principal todo espectro que retrata o conceito[162] Nordeste – logo, com a poesia entre os demais elementos: melodia, harmonia,

---

[161] Com uma visão separatista do instrumento e sua busca pelo holofote, embora haja essa distinção.

[162] Segundo Albuquerque Júnior (2009), o Nordeste seria um conceito (em seu entendimento controverso e distorcido), logo, deveria ser repensado, recriado, redefinido e dissolvido, para que se reescreva um novo conceito a partir de quem, de fato, o experiencia e vive. Está muito bem explicado na entrevista no link que segue. Importante lembrar para os que queiram assistir a entrevista, que ela tem três partes e o link a seguir diz respeito a primeira parte. https://www.youtube.com/watch?v=t_Z_e-EK19Y

ritmo, etc. –, as letras de uma grande maioria dos forrós retratam um imaginário que foi (e é) vivenciado por grande parte dos músicos que tocam e sentem essa música. Dessa maneira, creio que as musicalidades e sonoridades advindas de *performances* oriundas desses fazedores nordestinos, "naturalmente" trazem um *quê* particular, um sotaque diferente, por estes imprimirem ao seu som, elementos metafísicos e/ou simbólicos (suas memórias afetivas), que dizem respeito direto às emoções e sensações por estes vivenciadas (anteriormente e "impressos") no momento da *performance* e que tem a ver com essa sensação e percepção de pertencimento social consolidado e que diz respeito a esse espaço (Nordeste) e todo *habitus* inerente, seja positivo ou não, concernente a este lugar e seu povo incorporado no músico.

Ao ponto que, creio eu, as musicalidades e sonoridades feitas por "músicos"[163] que não participam de forma efetiva dessa cultura no sentido de vivência espacial (morar no Nordeste), carecerão de certo aprofundamento e alcance à determinadas experiências sensíveis percebidas e ligadas diretamente a esse lugar, bem como de aspectos da tradição cultural e musical que só têm como serem acessados – sobretudo na dimensão simbólica e do sentir prático – através de uma vivência em sociedade, de forma efetiva, com vistas a adquirirem certa "assimilação inconsciente de processos sociais e cognitivos sobre os quais a cultura se fundamenta" (Blacking, 1995, p. 58) e que estes entrarão, de certa forma, em suas construções musicais, em seu *habitus*.

É claro que tudo isso só fará sentido se essa busca (da imersão na cultura e consequentemente o acesso a tais estruturas profundas) fizer parte do objetivo e/ou projeto de quem está tocando. Obviamente existirão estruturas e aspectos da música que socialmente poderão ser ouvidos e/ou percebidos e apr(e)endidos, sobretudo se o agente social possui certa capacidade para o empreendimento musical. Contudo, as questões relativas ao acesso aos aspectos e estruturas supracitados, só através de uma imersão efetiva. (*ibidem*.)

Outrossim, essa sensação diz respeito a uma música feita em um determinado lugar, por um povo. Mas isso não impede que elementos e aspectos dessa música sejam empregados em lugares e cenários diversos, por agentes sociais diversos, constituindo assim uma outra música a partir desta com seus signos e símbolos ressignificados ou não. Ou seja, seguindo um processo dinâmico que faz parte tanto do fazer musical, quanto da vida social.

---

[163] Respeitando o entendimento de que nem sempre essa terminologia é compreendida e/ou representa os performers de uma maneira geral. Veja o caso dos brincantes. Refiro-me ao termo músico não apenas, mas, sobretudo, pelo viés da performance na dimensão do profissional; aquele(a) que trabalha, se remunera dessa atividade.

5.7 Zonas de frequência

Farei uma análise do instrumento zabumba respeitando suas características tímbricas, mas proporei um entendimento que direcionará análises que possam ser utilizadas para demais instrumentos. Essa proposta diz respeito a entendermos o resultado sonoro (produto do processo) advindo da performance do/no zabumba não a partir de seus timbres, mas de zonas de frequência, a saber: grave (e/ou médio grave) e agudo. Com base nesse entendimento, qualquer instrumento(ista) poderá sugerir os ritmos que quiser, e ser compreendido, através da manutenção e embasamento desta relação entre tais zonas. Ou seja, podemos pegar um triângulo, um violoncelo, uma guitarra, etc, e nos basearmos nessa relação (nesse jogo) que, quando tão logo se toque, uma grande maioria de agentes sociais entenderão e sentirão o gênero musical ao qual se estará referindo-se (tocando), e isso soará ainda mais "natural" para os ouvidos mais acostumados nesse campo – músicos, estudiosos de música, etc.

A lógica então seria tocar todos os pulsos das quatro subdivisões de cada tempo – todas as semicolcheias –, e, onde houver som da pele batedeira do zabumba, este deverá ser executado na forma "aberta", sonorizada, e onde não houver som (com referência ao zabumba), as pulsações correspondentes (semicolcheias) serão executadas na forma "fechada", abafada (*mute*). Vejamos no exemplo do baião. Teremos a levada padrão base – colcheia pontuada com semicolcheia no tempo um, e pausa de semínima no tempo dois. (FIG. 50)

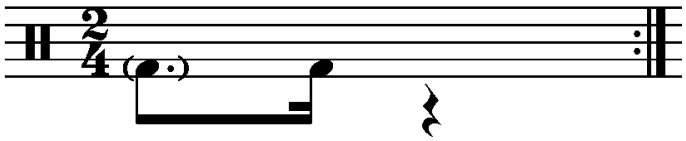


Figura 50 – Base do baião
Fonte: Autor

Transportando para a guitarra ou para o triângulo, por exemplo, seguindo a lógica proposta, ficariam as oito pulsações sendo executadas (dois grupos de semicolcheias) sendo a primeira e a quarta semicolcheia do tempo um com o som "aberto" e todas as demais semicolcheias executadas com o som "fechado". Como sabemos que temos dois sons dentro da categoria grave (pele batedeira): "aberto" grave e "fechado" grave, quando tivermos o som "fechado" grave, será necessário buscar uma diferenciação mínima entre esse som e o "aberto". Na guitarra, por exemplo, poderemos segurar um pouco as cordas e/ou usarmos a dinâmica (para baixo) para alcançarmos tal diferenciação. (FIG. 51)

Figura 51 – Exemplo para a guitarra e o triângulo
Fonte: Autor

5.8 As diferenças entre o baião, o coco, o baião batido e o forró no âmbito das subdivisões e sonoridades a partir do zabumba

Farei uma análise da diferença entre o baião, o coco, o baião batido e o forró a partir da performance do zabumba[164]. Em seguida, trataremos da transposição das levadas para a bateria. Para tanto, usarei a legenda a seguir (FIG. 52) para as transcrições realizadas a partir da performance do zabumba. Antes de adentrarmos nas diferenças dos gêneros propostos, é preciso esclarecer a importância que as sonoridades graves da pele batedeira exercem na legitimação de alguns gêneros.

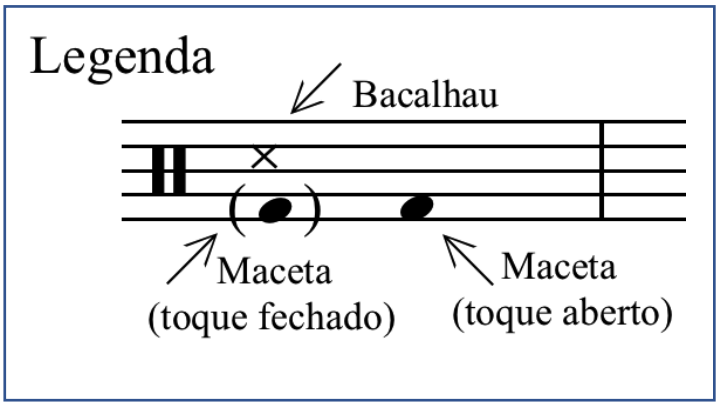


Figura 52 – Legenda para o zabumba
Fonte: Autor

Como vimos, com base em Fabbri, existem um conjunto de regras sobre as quais nos embasamos para chegarmos a uma definição acerca de um determinado gênero musical (Fabbri, 1980). No entanto, um dessas regras – "regras formais e técnicas" (Fabbri, 1980, p. 5) –, que trata justamente acerca das que estão diretamente relacionadas aos aspectos formais e estruturais do gênero tais como as técnicas de execução do instrumento, performance (em seu

[164] Link para verificação a partir de um exemplo audiovisual: https://www.youtube.com/watch?v=IJXlw6xUxxk

entendimento amplo)[165], a habilidade dos músicos, as sonoridades específicas, etc., embasará nossas análises nesta parte do trabalho.

Dito isto, iniciamos como uma breve explanação acerca da diferença entre o baião e o coco, para entendermos a importância que as sonoridades (sobretudo as graves do zabumba) têm na construção e diferenciação entre os gêneros do forró.

Antes de adentrarmos diretamente nas análises, é importante relembrar que, para muitos músicos, em particular os de mais idade, existe uma diferença e certa divergência no entendimento acerca do termo forró, que para muitos seria apenas a festa, o ambiente onde se tocam diversos gêneros como o baião, o xote, o arrasta-pé, etc., ao passo que para outros, como por exemplo o zabumbeiro Quartinha, o zabumbeiro Parafuso[166] e o compositor Antônio Barros, existe o forró enquanto gênero musical. Nesse caso, para estes músicos, assim como muitos outros entusiastas dessa música (não apenas músicos), o termo forró representaria tanto a festa, o ambiente, quanto um gênero (ou sub-gênero), diferenciando-se do baião, por exemplo, pelo seu caráter mais "balançado", mais "remexido", "*swingado*", além de outros aspectos musicais como andamento, subdivisões utilizadas nas melodias dos cantos e fraseados da sanfona, dentre outros. Outrossim, estou tratando aqui, de forma mais superficial, priorizando, sobretudo, os aspectos e características da seção de percussão que é o foco central deste trabalho.

Existem duas sonoridades principais, fundamentais e características do zabumba – em sua pele batedeira – a saber, o som "aberto grave" e o "fechado grave" (Dantas, 2011, p. 48) que, a depender do posicionamento dessas sonoridades dentro do espaço do tempo, ou seja, do diálogo sonoro que surge dessas movimentações entre as sonoridades graves mencionadas, é possível, do ponto de vista de uma análise focada na prática da percussão, suas sonoridades e rítmicas, definirmos um gênero musical. Uma mudança nos toques "aberto" e "fechado" graves é suficiente para se alterar completamente um gênero e transitar a outro, como por exemplo, do baião para o côco e vise versa.

Quando ouvimos a música *Coco do Norte*, Jackson do Pandeiro faz questão de enfatizar que **há** diferença entre os gêneros de que se trata a música, e diz: *"isso é **coco** do Norte, nunca foi **baião**"*. Para fins de exemplificação, deixemos de lado (nesse momento) uma análise mais profunda do todo da performance do côco (ambiente, estrutura estético-musical, contexto, significados, etc.,) que alicerçam e embasam tal afirmação, e foquemos apenas na questão

[165] Entendendo à luz dos estudos etnomusicológicos que consideram a performance, além das práticas instrumentais, enquanto o evento e todos os seus aspectos e contextos.
[166] Zabumbeiro e formador do trio Os três do Nordeste.

estrutural da subdivisão e das sonoridades[167] característica da percussão do couro[168] (no caso aqui o zabumba) que orienta as definições desses dois gêneros da música nordestina a partir da sonoridade grave.

A subdivisão rítmica da levada que serve como base fundamental tanto para o baião quanto para o côco, se constitui por uma colcheia pontuada mais semicolcheia no "tempo um" de um compasso binário simples (2/4). A diferença central entre elas, é que, no baião, o primeiro toque no "tempo um" traz uma sonoridade "fechada grave" seguida de uma sonoridade "aberta grave" na quarta semicolcheia (FIG. 53).

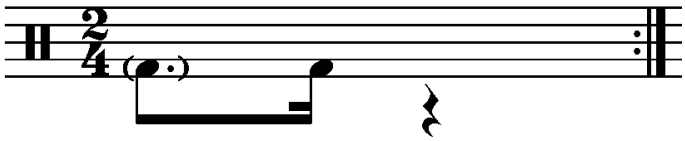


Figura 53 – Figura base do baião
Fonte: Autor

Enquanto que no côco as duas pulsações acontecem com as sonoridades graves "abertas" (FIG. 54). Segundo Dantas (2011 p. 78), "[...] é da relação entre esses sons que surgem e se diferem os ritmos dos gêneros no zabumba. O diálogo sonoro que surge dessas movimentações é que caracterizam os gêneros", sobretudo no que tange ao *groove*, a levada, dentro do universo sonoro-musical da percussão.

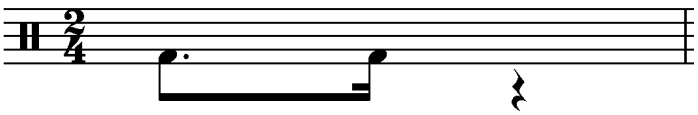


Figura 54 – Figura base do coco
Fonte: Autor

Essa diferença na sonoridade é fundamental para a percepção e distinção desses dois ritmos – lembrando: estamos analisando de forma mais focal; nos atendo apenas às sonoridades e subdivisões. Inclusive, essa mesma lógica – das posições dos sons "abertos" e "fechados" – é utilizada para os vários instrumentos quando estão atuando no contexto da música popular, por

[167] Sempre entendendo que o fenômeno acústico obtido através da performance em um instrumento possui um amplo espectro tímbrico que dependerá de diferentes variáveis (tipo de pele, tamanho do instrumento, conhecimento técnico para a execução do instrumento, diferenças nas alturas das notas, etc.) mas que existirá um centro comum que o legitima enquanto instrumento que tais variáveis orbitam em torno desse senso comum legitimador.

[168] O que Luiz Gonzaga se referiu como os instrumentos que se valem desse material (couro) para suas construções e produção de som: zabumbas, alfaias, surdos, pandeiro, dentre outros, mas que possuem uma função de dar a base, o suporte ao restante do grupo, logo, os instrumentos mais graves.

exemplo, e querem "afirmar" tal gênero (baião, côco, forró) por meio da levada em seus instrumentos. Um(a) guitarrista irá abafar ou soar um acorde dentro desse jogo das pulsações e sonoridades e buscar "afirmar" de qual ritmo está se tratando (como vimos há pouco acerca da exemplificação das zonas de frequência).

Dentro do gênero baião temos o baião "tradicional" e uma variante e/ou subgênero chamada baião batido que, a levada do zabumba desse último, serviu como base para a constituição da levada do forró das bandas de "forró eletrônico" encabeçadas pela banda Mastruz com Leite em início dos anos de 1990 (Pinheiro e Paiva, 2007). Segundo o zabumbeiro pernambucano Quartinha, a levada da bateria trazida pela banda "Mastruz com Leite" – que se diferenciava das levadas de bateria praticadas pelos artistas que tocavam forró[169] até então, e serviu como um dos principais elementos legitimadores desse "novo forró" –, na verdade não seria nada mais que a transposição de grande parte das linhas da performance do zabumba quando executando o "baião batido", excluindo-se dessas apenas a colcheia de contratempo do "tempo um" (FIG. 55). Nesse caso, foi colocada a caixa no lugar do toque do bacalhau no "tempo dois" e inseriu-se uma linha de chimbal (muito provavelmente baseada nas levadas do triângulo) característica desses forrós – duas semicolcheias + colcheias nos dois tempos. Segundo ele, "*Aquela pegada que eles fizeram no pedal, isso Luiz Gonzaga já fazia a muito tempo; isso aqui chama-se um baião batido [...] tem o baião e tem o baião batido, [...] isso já existia[...]"* (Quartinha, 2010).

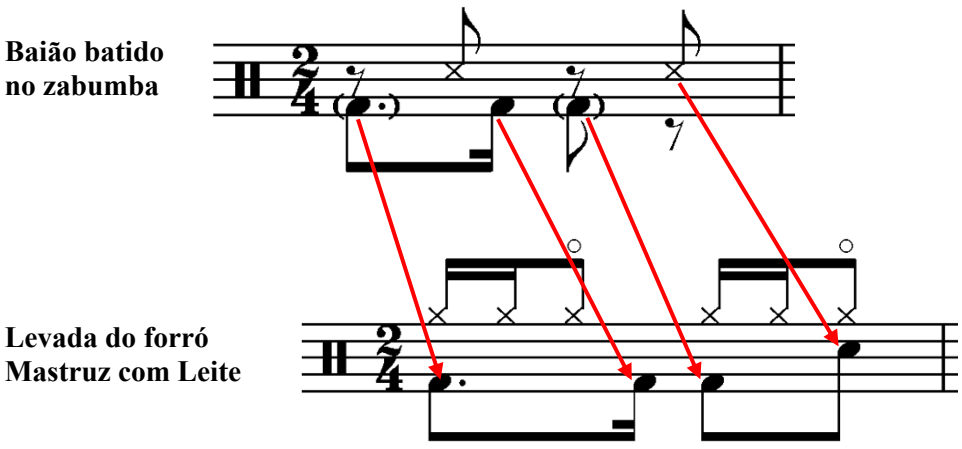


Figura 55 – Levada do baião batido no zabumba e levada da banda Mastruz com Leite
Fonte: Autor

[169] Veremos estas levadas logo a frente nesse capítulo.

A diferenciação entre o baião e o forró acontecerá a partir do padrão base da levada do baião (colcheia pontuada + semicolcheia no “tempo um). No entanto, o que dará, e consolidará, o senso de forró (além das demais questões fora do universo da percussão) será a observância de três aspectos fundamentais. Quais sejam: 1) a principal delas, a inserção constante nessa “base padrão do forró” da quarta semicolcheia nos tempos um e dois na pele batedeira – sendo esta com sonoridade “aberta – (FIG. 56).

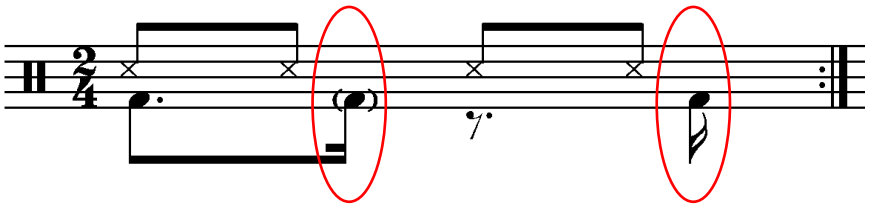


Figura 56 – Padrão base característico do forró tradicional no zabumba
Fonte: Autor

2) a entrada de mais movimentos rítmicos em órbita dessa levada padrão na pele de resposta (bacalhau) (FIG. 57);

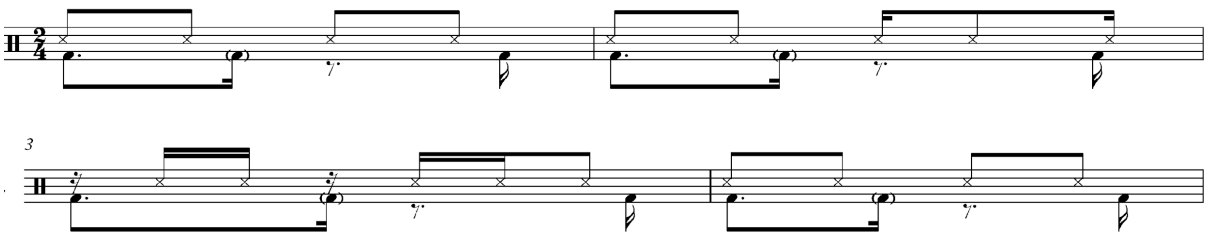


Figura 57 – Padrão base do forró tradicional com movimentações do bacalhau
Fonte: Autor

E 3) a colocação de um novo compasso aumentando o ciclo da levada padrão para dois (compassos) como outra possibilidade de “base padrão do forró” (que se tornaria a mais usual).

É importante salientar que encontraremos forrós com a “base padrão do forró” organizada em parte A e parte B (FIG. 58), onde A manterá a levada “base padrão do forró”, e B será composta por uma variação da base padrão no “tempo um” do ciclo B: semicolcheia – colcheia – semicolcheia no tempo um (FIG. 58). Notem que os pulsos nas semicolcheias um e quatro – que compõem a base padrão – permanecem, bem como suas sonoridades.

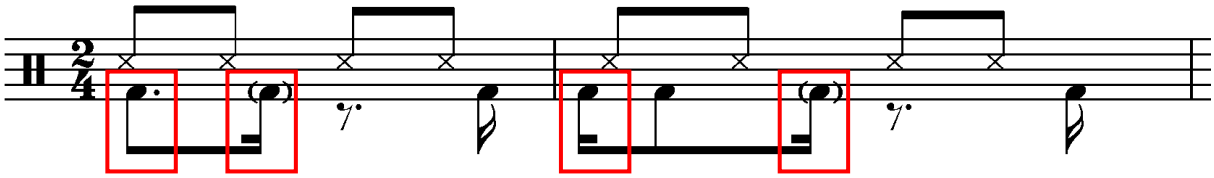


FIGURA 58 – Levada "padrão base do forró" em dois compassos – ciclos A e B – com variação da levada padrão no ciclo B
Fonte: Autor

Bem como com o sentido contrário: a parte B sendo agora a parte A, e a parte A sendo agora a parte B (FIG. 59).

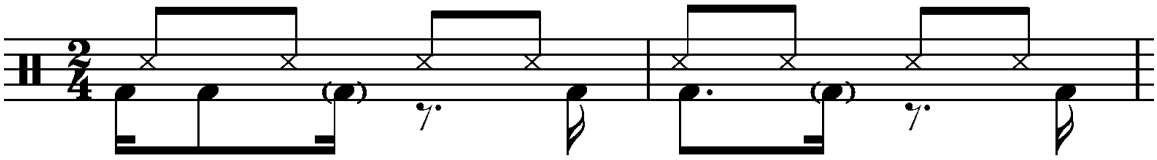


Figura 59 – Levada "padrão base do forró" em dois compassos com o ciclo invertido
Fonte: Autor

Essa inversão nos ciclos é bastante utilizada pelos/as zabumbeiros/as[170] e muitos/as a elegem como levada principal, dando certa assinatura musical a estes. (FIG. 60).

FIGURA 60 – Inversão dos grupos de toques nos tempos um e dois gerando a transição do baião para o forró
Fonte: Autor

Vale destacar ainda que o toque na última semicolcheia acontecerá tanto quando se está mantendo a base da levada, quanto em momentos onde acontecerão as variações, onde estas procuram manter (sempre que possível) esse último toque (na quarta semicolcheia) na saída das mesmas (variações). Vejamos um breve exemplo de uma levada de forró contemplando tudo o que foi mencionado, partindo do exemplo da "base padrão do forró" invertida como vista na figura 33, incluindo as variações que veremos a seguir. (FIG. 61)

[170] E esse bem recorrente na performance do zabumbeiro Quartinha, por exemplo.

Figura 61 – Condução do forró: base "padrão do forró" com variações
Fonte: Autor

Essa forma de tocar forró é uma das mais utilizadas pelos zabumbeiros. Uma das principais características dessa levada mais "mexida" é o *swing* e o "balanço" que ela proporciona – o que é bem-vindo para os casais dançarem, pois ela se torna mais dançante. Na própria construção dos padrões, se utiliza um contraponto de "pergunta e resposta" entre o bacalhau e a pele batedeira bem mais movimentado em semicolcheias do que as levadas de baião expostas anteriormente.

5.9 O esqueleto estrutural e base do forró na bateria

"*Outras notas vão entrar, mas a base é uma só*[171]*!*"

Optarei ao longo do texto pela metáfora que faz alusão a constituição de um corpo humano para tratar da construção das diferentes formas de tocar e soar o *forró*, ou seja, dos diferentes corpos (sonoros), mas que assim como os corpos humanos estruturam-se em mesma base: seu esqueleto. Dito isto, tratarei aqui do "esqueleto" base do forró, bem como de prováveis caminhos e possibilidades de constituição de "corpos sonoros" distintos e suas abordagens a partir de uma mesma matriz.

Lembro-me do início de minha trajetória enquanto um agente que sonhava em se tornar músico quando comecei a adentrar no universo da música nordestina, mais especificamente no forró e demais subgêneros – xote, arrasta-pé, ciranda, etc,. Antes de conseguir tocar com alguns nomes fundamentais do forró daqui de cima, precisei aprender a fazê-lo. E a primeira pergunta, e talvez a mais óbvia foi: *mas o que é forró*? (no sentido de: *como se toca forró?*). Me recordo

[171] "Samba de uma nota só" (Tom Jobim e Newton Mendonça). Pedirei licença aos autores para usar esse trecho atribuindo as "notas", muito respeitosamente, às peças da bateria.

da resposta dada pelo saudoso e grande músico-baterista-percussionista Glauco Andreza, ou simplesmente “Papi”, num dado momento que não me recordo especificamente, com seu jeito peculiar: “forró é uma colcheia pontuada e uma semicolcheia no tempo um” (no caso de um compasso dois por quatro).

E é exatamente isso (ou essa), salvaguardadas as proporções, a **base**, o **esqueleto** do baião/forró/côco na bateria. Esse seria o norte para todo mundo que vai tocar e/ou fruir o(no) forró, ou seja, ter (e sentir) esse entendimento de que, a cada dois tempos, no primeiro destes, é preciso que haja essa intenção e sonoridade na parte grave do som (colcheia pontuada mais semicolcheia), ou se preferir, a sonorização na primeira e na quarta pulsação de um grupo de oito pulsações (Sandroni, 2001). É aqui que reside o senso do forró. Seu esqueleto. (FIG. 62)

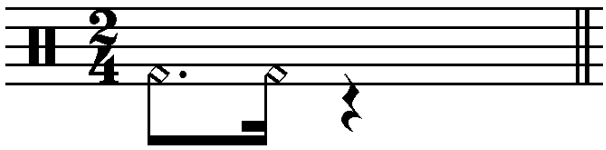


Figura 62 – Figura base do forró; “esqueleto”
Fonte: Autor

A partir desse esqueleto, será possível iniciarmos a construção de um corpo do forró para a bateria. Seguindo uma lógica que aconteceu “naturalmente” (ou socialmente?) quando da constituição da bateria do *jazz*, pegaremos as estruturas (esqueleto), sobretudo das seções de percussão – sua instrumentação, timbres, funções – e, *a priori*, tentaremos fazer assimilações, primeiro sob a lógica organológica do que chamo de *paridade de instrumentos*, ou seja, temos um tambor grave na seção de percussão? Sim. Então peguemos o que este instrumento faz e o repliquemos em seu “primo” direto no kit de bateria: o bumbo. Temos caixa? Façamos *idem*, e assim sucessivamente.

Caso não tenhamos os instrumentos da mesma estrutura (paridade) como mencionado, partamos para os grupos organológicamente falando: são membranofones? Idiofones? Etc., e, a partir daí, façamos as correlações não mais pela proximidade tímbrica/estrutural (paridade), mas pelas zonas sonoras (grave, médio, agudo) e/ou suas funções. Por exemplo: não temos nem elas nem as sonoridades das platinelas dos pandeiros na bateria; logo, nesse caso, uma das substituições mais comuns e usuais quando precisamos transpor algum ritmo do pandeiro é trazer para os pratos de chimbal (que mais adiante veremos que em uma outra concepção e universo poderá e será utilizada no prato de condução, por exemplo) a concepção rítmico-melódica destas (platinelas).

Portanto, creio que, um dos elos fundamentais (senão o principal) para a amálgama da linguagem da bateria (americana), com a sonoridade e linguagem do forró e a posterior constituição de uma linguagem da bateria neste gênero com o sotaque nordestino e brasileiro, é, sem sombra de dúvidas o zabumba. Ele é o maior fomentador de uma parte expressiva da gramática desse vernáculo (sobretudo nas questões rítmicas) e, os demais sotaques e estilos particulares que surgirão mundo afora, terão suas bases fomentadas por todo esse arcabouço sonoro-musical advindo desse instrumento, aliado à visão particular de mundo onde cada músico ou performer se forjou enquanto agente social (campos). Ou seja, em qual espaço social se forjou o agente (e continua a jornada) e transita em estado de fluxo, vivo e dinâmico que contribuiu para a geração de seu *habitus*.

5.10 Variações no zabumba

As variações podem ser compreendidas como construções rítmico-melódicas que quebram o fluxo do ostinato que vem servindo como base padrão da levada (*groove*) de um determinado gênero musical sob o guarda-chuva do forró –, no nosso caso aqui o forró enquanto gênero. Ou seja, seriam como "solos" e/ou fraseados em meio a condução padrão da levada que, em muitos casos, se fundem à levada alargando o ciclo desta para mais de um compasso, mas que, rapidamente se retorna a levada padrão. Muito semelhante ao que no *jazz* conhecemos como *compings*[172]. As variações são repassadas de geração a geração por meio da escuta e mais recentemente por meio de lições escritas e vídeos na internet, e apresentam-se em momentos particulares e de formas diferenciadas, ou não, de músico para músico, tanto no que tange sua construção musical, quanto com relação ao momento em que acontecerão durante a música. As variações são para mim um dos pontos principais para classificar e/ou entender o estilo de um determinado zabumbeiro.

É a forma com que cada músico vai sentir a música e comunicar-se com outros músicos e com a audiência que vai gerar neste, o momento para se "mencionar" as variações. Essas variações são fruto de construções cognitivas e simbólicas guardadas pelo músico, que foram adquiridas ao longo da sua vivência musical e estão incorporadas à sua sonoridade, ao seu

[172] Padrões cíclicos de fraseados que embasam a prática da bateria no *jazz*. Muito comum sua utilização tanto nas conduções em seus diálogos entre caixa, pratos, bumbo, etc., bem como nas construções de solos e fraseados da grande maioria dos bateristas. Essa lógica desse tipo de solos de *jazz* também é utilizada por bateristas em outros gêneros. Vale salientar ainda que os *compings* também fazem parte do universo da prática do piano no *jazz e de outros instrumentos*.

habitus musical. Os produtos musicais extraídos dessas experiências são expressos em construções rítmico-melódicas (no caso dos percussionistas) no momento do seu fazer musical.

Não esquecendo que, com base em Becker, fazer música, consiste em uma troca, um diálogo e interação relacional direta entre os diversos "membros colaboradores" – músicos, audiência e os demais colaboradores (Becker, 2008) – que participam de uma performance (Behágue, 1984), bem como os produtos musicais oriundos dessa interação, por isso é uma construção coletiva, interacional e colaborativa. É importante sempre destacar o aspecto da interação entre participantes no momento da performance, sejam interações entre músicos, seja interações entre músico e a audiência com seus diversos graus de participação e engajamento, e o quanto essa interação tem o poder de interferir de maneira direta na interpretação do músico na performance.

As variações são adquiridas por meio da reprodução de padrões de variações típicos da prática do zabumba, aos quais podemos classificá-los como "convenções" (Becker, 2008, p. 40 – 67) do universo da prática do instrumento, e que são incorporadas ao universo sonoro e idiomático dos zabumbeiros quando do seu fazer musical.

As variações são responsáveis, dentre outros aspectos, pela constituição de um estilo próprio, de uma assinatura musical. Outros fatores fundamentais que servem como motivadores que geram ideias para as criações de variações no zabumba, são os fraseados de outros instrumentos e a rítmica da linha da voz. (Dantas, 2011; 2014)

5.11 Dois universos/contextos/ambientes de atuação performática: estúdios de gravação e performances ao vivo

Pode parecer que não, mas para muita gente, inclusive de dentro do campo da música, inexiste distinção (ou inexiste tanta distinção) entre uma performance ao vivo e em estúdio no sentido da abordagem da interpretação e no instrumento. O fato é que se trata de ambientes completamente distintos e que possuem um conjunto de convenções (Becker, 2008), regras e normas – sobretudo se fecharmos a lente para o universo *pop*, por exemplo – que são determinantes e gerenciam os caminhos e tomadas de decisão, bem como certas condutas que interferirão diretamente na interpretação musical de cada músico (uns mais e outros menos) e, por conseguinte, no produto sonoro final obra.

Ou seja, este ambiente/espaço físico (e simbólico), com seus agentes específicos (diretores, técnicos de som, produtores, arranjadores) é quem, na grande maioria das vezes, norteia e estrutura muitas das abordagens e interpretações musicais de músicos por meio de

parâmetros prévios que, na grande maioria das vezes, se sobrepõe ao sentimento (*feeling*) e percepção particular que por ventura venha inquietar o músico, propondo-lhe um caminho e/ou apontando-lhe direções estético-musicais em sua interpretação e abordagem performática na e para a obra. Portanto, quando tratamos de estúdios de gravação, todo um arcabouço de aspectos, normas e condutas objetivas e subjetivas que constituem esse ambiente, bem como um conjunto de convenções aceitas por todos os agentes que cooperam e fazem parte de mundo particular dentro do campo da música (Becker, 2008), está no topo da pirâmide hierárquica de construção das sonoridades e interpretações (em aspecto amplo: o todo de sua performance) do músico nas mais variadas performances musicais.

Caminho esse que é um pouco amenizado e/ou mais "livre" quando os músicos estão atuando em uma performance ao vivo, haja vista que, nesta situação, certas "preocupações" que fazem parte da práxis no instrumento em um estúdio de gravação, tais como: 1) a manutenção nas células e padrões das levadas de cada parte da música; 2) a manutenção da pressão sonora e intensidade referentes aos toques nos pratos e tambores tanto nas levadas quanto nos fraseados; 3) certa obediência "rígida" ao andamento (com uso do metrônomo[173]), 4) momentos de aparição e estilos de fraseados determinados geralmente por parte dos produtores e arranjadores, dentre outros.

Contudo, se for sabido previamente que esta performance ao vivo será gravada, este fato diminuirá o espectro de liberdade que o contexto de um show ao vivo suscita. Ou seja, além do ambiente do estúdio que é típico para tal – reforçado pelo espaço e estrutura física –, o que, no meu entendimento, "enquadra" e põe em "alerta", diminuindo a "liberdade" de interpretação e abordagem por parte do músico na performance musical em um contexto "ao vivo", seria o fato do ato da **gravação** que, muito provavelmente, remete às regras e condutas convencionadas por e desse ambiente/universo.

Segundo Phil Ramone[174] (2008, p. 133), "depois do artista e da música, o estúdio de gravação é a estrela mais importante no processo de gravação. É a ferramenta do engenheiro de som e do produtor[175]: um instrumento poderoso usado para manipular o ar, as vibrações e o som". Ou seja, percebemos por essa fala o grau de importância que é dado por muitos agentes do universo da música a este ambiente (em toda sua estrutura física e humana: engenheiros de som, produtores, arranjadores, etc.), bem como na engrenagem da cadeia produtiva da música e seus colaboradores (Becker, 2008). E isso nos dá um dado importante para o nosso trabalho,

[173] Que alguns artistas usam-no também em performances ao vivo.
[174] Renomado produtor, vencedor de mais de 14 prêmios Grammy.
[175] Que veremos mais a frente a sua importância na criação de levadas e gêneros musicais. Nota deste autor.

sobretudo quando fica exposto que o som é manipulado, ou seja, não é, de fato, a sonoridade do instrumento quando o ouvimos sem microfonação, e também diferente (mas nem tanto, pelo fato de passar pelo microfone) de uma performance ao vivo.

Precisamos também deixar claro que numa performance ao vivo, a bateria pode estar microfonada (em palcos maiores) ou sem microfonação (*pubs*, teatros menores, et.) e esse fato é crucial para o resultado sonoro musical de uma performance[176]. Tanto para o músico quanto para a audiência, haja vista que essa interação entre esses agentes e indivíduos na performance (Behágue, 1984; Goffman, 2010), além de ser inerente a esta, é um aspecto que interfere diretamente na interpretação do músico. Para este trabalho, as análises se valerão das sonoridades e performances em uma bateria microfonada.

Quando pensamos em um estúdio, além de toda diferença objetiva e prática/estrutural (espaço físico, tratamento acústico, equipamentos), bem como das funções dos agentes envolvidos (produtor, engenheiro de som, diretor, músicos, etc.,), existe o que considero ser um dos principais e primordiais fatores (se não *o*) que embasará a discussão aqui proposta: a convenção simbólica.

E o que seria essa convenção? À luz do entendimento de Becker (2008, p. 40 – 67), seria um conjunto de acordos, normas, critérios, padrões e/ou modos de agir coletivos, que são estipulados e aceitos por toda uma rede de colaboradores especialistas diretamente ligados e esse universo, que assume a forma de um costume dentro de um espaço coletivo. Ou seja, seriam formas de ação individual que seguiriam padrões definidos coletivamente. E essas definições acontecem e se consolidam ao longo do processo, não sendo algo imutável.

Portanto, essa convenções, sobretudo simbólicas, em um estúdio seriam esses entendimentos maiores que existem em torno desse ambiente e das práticas ali desenvolvidas, ao qual pressupõe certas normas, condutas, e até certo ponto, regras, que são norteadoras das/nas abordagens musicais dos diferentes grupos de instrumentos/instrumentistas bem como de cada agente específico que coopera dentro dessa engrenagem, e que são reconhecidas, aceitas e seguidas – em grande parte – pela grande maioria dos agentes gerando um *modus operandi* naturalizado neste/desse espaço. O ambiente de um estúdio de gravação agruparia uma espécie de "grupo sonoro" que na definição de Blacking (2007, p. 208) seria "um grupo de pessoas que compartilham uma linguagem musical comum, junto com ideias comuns sobre a música e seus usos".

[176] Não adentraremos nesse aspecto por entender que necessitaríamos de muito mais tempo e, em certa medida, fugiríamos dos propósitos centrais da pesquisa.

Para Bourdieu seria a *illusio*, ou seja, a obviedade – condições de entendimento do que se pratica dentro de cada jogo e campo. Seria participar do jogo em um campo admitindo, portanto, que este primeiro merece ser jogado e que seus troféus são referendados e reconhecidos por um grupo de sujeitos. Digo em sua grande maioria, utilizando-me de um critério para justificar e clarear esse meu entendimento: o ambiente profissional.

Cada microcampo (bateria, guitarra, baixo, percussão, piano, etc.) dentro do campo da música, sob essas normas, ainda possuem suas próprias regras, convenções e condutas internas. Para tentar ser mais claro, exemplificarei alguns aspectos e/ou pilares vigentes no microcampo bateria que servem como referenciais. Valendo salientar que, estes aspectos e/ou pilares que servem de referências não são estanques e/ou imutáveis; eles se movimentam com a própria dinâmica da sociedade e do campo, logo, "as convenções representam o ajustamento contínuo das partes cooperantes às condições mutáveis em que praticam; à medida que as condições mudam, elas mudam" (Becker, 2008, p. 59). Portanto, trato aqui das normas consolidadas no universo das gravações em estúdios, sobretudo dessas construções anteriores à consolidação da era da internet – que ainda detém muita força nos dias atuais do ponto de vista da ditação de normas, condutas e "regras" a se seguirem.

Retomando a questão das variáveis musicais referenciais no microcampo bateria, do ponto de vista da **sonoridade** (fenômenos acústicos, físicos) teremos, por exemplo: 1) **afinação**, e 2) **timbre** (peles, tamanho dos tambores, baquetas); do ponto de vista **contextual (sonoridade)** enquanto sensação (simbólico, filosófico, psíquico, semiótico) –, teremos: 1) **fraseologia**, 2) **função da bateria e disposição do *kit***, 3) **"fotografia" sonora**; e 4) **pressão sonora** (abordagem do baterista). Fica claro que, apesar de ambos os pontos de vista necessariamente passarem diretamente pelo baterista, alguns são mais objetivos, práticos, e outros mais subjetivos, abstratos. O fato é que, para atuar em um estúdio de gravação, sobretudo recebendo o "carimbo de profissional" e/ou o reconhecimento por partes dos agentes diretamente ligados a esse ambiente, é necessário que o músico esteja ciente e tocando sob esses pilares e/ou normas.

5.11.1 Estúdios de gravação

Como vimos refletindo, existe claramente uma diferença considerável entre atuar em um estúdio de gravação (sua estrutura e sua simbologia) e em um palco numa performance ao vivo. E tal diferença se dará pela clareza de determinadas normas instituídas (que são até certo ponto flexíveis a depender de alguns fatores) para a atuação em gravações, sobretudo se estas

forem em um contexto profissional. É importante delimitar aqui o espectro no qual se fundamentam as futuras falas. O foco aqui concentra-se em gravações no contexto profissional da música.

O critério utilizado para tal delimitação foi o do alcance das produções, ou seja, a quantidade de pessoas que determinada produção alcançará. Isso porque, no nosso entendimento, esse fator é fundamental e decisivo para as análises e o embasamento em determinadas colocações à frente. A depender da quantidade de pessoas alcançadas, sejam "membros bem socializados da sociedade", "membros sérios do público" e/ou "membros especialistas (músicos, estudantes de música, artistas em geral)" (Becker, 2008), a estética e sonoridades propostas por produções musicais serão responsáveis pela mudança e/ou manutenção nas estéticas de gêneros musicais, dentre outras questões.

Dito isto, um fator primordial na proposição de uma linguagem instrumental numa música – a bateria, por exemplo – fomentada dentro dos estúdios reside na figura do produtor musical. Esse agente (produtor) tem o poder de construir e determinar os caminhos pelos quais a bateria (bem como outros instrumentos) de determinado gênero irá caminhar, não apenas no sentido da ***levada***, como também da **abordagem** (mais "preso" ou mais "solto"), das **sonoridades** (fotografia sonora) – maior ou menor pressão sonora; tamanho dos tambores; pratos; peles; etc., –, da **fraseologia**, da **função** (*sideman*, mais participativo), dentre outros aspectos. Sobretudo se a gravação for focalizada no universo da música *pop*[177]. Ou seja, é muito comum um(a) baterista ser convidado(a) para gravar um disco por sua capacidade e assinatura sonora, contudo, na grande maioria dos casos, este(a) não decidirá sozinho(a) os caminhos da bateria do disco. Estará, quase que "sempre", a espera das diretrizes da performance por parte do produtor.

Dentre os aspectos e/ou elementos citados acima o que mais tem um padrão definido é o da fraseologia. Com base em Becker (2008), é muito comum que os anseios dos bateristas acerca dos caminhos fraseológicos[178] sejam muito divergentes dos pensados e solicitados pelos produtores, haja vista o que já se tem convencionado e tido como natural e mais funcional dentro do estúdio. Isso poderá ser constatado em análises realizadas em gravações feitas em discos e/ou mídias gravadas em estúdio em detrimento de outras gravadas em performances ao vivo e mais ainda, se a gravação para futura análise for feita pelo próprio pesquisador em sua

---

[177] Vale a pena ressaltar que existirão diversas estruturas mesmos dentro do universo da música *pop*, contudo não adentrarei em minucias por entender que não seja necessário para os propósitos desse trabalho.

[178] Obviamente se o baterista é um "músico de estúdio" que hoje em dia é uma figura quase em "extinção", este estaria mais alinhado aos entendimentos dos produtores pelo fato de "viver" dentro desses ambientes gravando diariamente

pesquisa de campo; isso porque tirará o "peso" que o fator "enquadrador, de "atenção redobrada" já mencionado, produzidos pelo ato da gravação, gera nos músicos.

Como exemplo disso, podemos citar a clássica discussão entre Charles Gavin, então baterista do grupo de rock Os Titãs e Liminha, então produtor do disco, acerca da abordagem e performance, inclusive discutindo acerca das sonoridades ("cores do som") – que não estariam dentro do colorido e das convenções esperadas para um rock –, do instrumento, função do baterista (abordagem contextual), bem como os fraseados. Gavin sentia e sugeria, segundo sua "concepção" um fraseado, contudo, o que desejava Liminha era um fraseado caminhando por outro percurso, vindo ao fim e ao cabo, prevalecer a posição do produtor[179]. Vale conferir o episódio em questão https://www.youtube.com/watch?v=gMp-QJ9LXdE.

Segundo Becker (2008), tratando acerca da naturalização de determinadas convenções, afirma que "não há nenhuma razão lógica, por exemplo, para que a nota Lá "deva ser chamada de A ao invés de Z, e nenhuma razão para que essas notas devam ser escritas em uma pauta de cinco linhas em vez de quatro, seis ou sete. Mas todos fazem isso dessa maneira e, portanto, qualquer participante pode ter certeza de que o que fizer dessa maneira será inteligível e fácil de coordenar[180]" (Becker, 2008, p. 56). Para exemplificar esse entendimento dentro do universo da bateria, podemos pegar questões do tipo: *terminar a frase com bumbo e prato;* e mais convencionado ainda*: o prato "tem que ser o de ataque, crash",* e mais ainda*: os pratos de ataque são aqueles que variam as polegadas entre 15" e 18"ou 19, no máximo", porque depois daí já seriam pratos de condução (ride), etc*.

Ainda acerca do ato da gravação e seu "poder" de interferir no resultado de uma interpretação musical numa performance musical em um show ao vivo, os bateristas atuarão de forma mais "livre" do que atuariam se o show estivesse sendo gravado, como já vimos. Ou seja, se o baterista, por exemplo, sabe que participará de um show ao vivo, mas que este será gravado para o lançamento de um disco ou DVD, por exemplo, muito provavelmente sua performance poderá (e provavelmente irá) mudar (ser mais "conservadora") do que esta seria se o show acontecesse sem esse propósito.

---

[179] https://www.youtube.com/watch?v=gMp-QJ9LXdE

[180] "[…] should be called A instead of Z, and no reason why those notes should be written on a staff of five lines instead of four, six, or seven. But everyone does it that way and thus any one participant can be sure that what he does that way will be intelligible and easy to coordinate with.

Capítulo 6

Das dimensões gerais do forró às singularidades da interpretação da bateria na performance musical do gênero

> *– Mas Glauco, então o que seria o baião na bateria?*
> *– O baião é uma colcheia pontuada mais uma semicolcheia no tempo um no bumbo.*

Esse relato acima aconteceu em um diálogo que tive há muitos anos com o saudoso e grande músico, baterista e percussionista Glauco Andrezza, figura de fundamental importância para a bateria da Paraíba. Na ocasião, em que fazia minhas pesquisas acerca dos ritmos e gêneros musicais nordestinos em busca de entender e aprender como se tocar essa música, fiz tal questionamento e recebi esta resposta. Salvaguardadas as proporções no que concerne o quão profundo e complexo é um entendimento mais alargado acerca de um gênero musical (Fabbri, 1980, p. 1 – 8) – mas focando aqui nas "regras formais e técnicas" (*ibid.: 5*) tais como questões rítmicas (sobretudo de divisões de pulsos e sonoridades) –, foi possível verificar após as análises, que as levadas que veremos partem desse entendimento dado como resposta por Glauco à minha pergunta, qual seja, todas elas mantêm essa divisão rítmica no "tempo um".

Prioritariamente foram analisados diversos fonogramas de Dominguinhos – muito embora, de forma secundária, também analisamos algumas faixas de fonogramas de Luiz Gonzaga que contribuíram de maneira significativa em nossos entendimentos e reflexões.

A escolha por esses dois artistas, um como sujeito/objeto direto de estudos e outro como sujeito/objeto indireto, se deu por questões óbvias: o primeiro por ser o discípulo direto e o escolhido por Gonzaga para seguir "defendendo" o **forró**[181] e o mantendo vivo, bem como pela sua capacidade de interagir em um espectro maior de contextos de atuação dessa música, e o segundo se trata do codificador e criador (SANTOS, 2013; 2014) da vertente da qual este trabalho se debruçou, qual seja, o ***forró gonzaguiano***.

Como já bastante discutido ao longo deste trabalho, o *forró* também é entendido enquanto um gênero que possui suas características particulares que o difere dos demais cinco gêneros (e/ou subgêneros) sob o "guarda-chuva" do **forró**: xote, xaxado, baião, arrasta-pé e toada (Santos, 2013), e que, será o foco central das análises deste trabalho.

---

[181] Apesar da retomada a essa informação creio que seja significativo ressaltar mais uma vez que quando o termo **forró** aparecer em negrito estaremos nos referindo ao termo "guarda-chuva" que abarca todos os gêneros musicais (ou subgêneros), incluindo o *forró* que, quando este aparecer em itálico, estaremos nos referindo ao gênero (ou subgênero) especificamente.

Apesar do amplo espectro de fonogramas que compõem o universo central de estudos desta pesquisa (*forró*), que são audições que fazem parte de um cotidiano que atravessa décadas na vida musical deste autor, para os fins deste trabalho, foi preciso, como já mencionado, fecharmos o nosso universo de pesquisa que contemplou fonogramas do gênero forró fixados em quatro álbuns: "O forró de Dominguinhos", "Domingo, menino Dominguinhos", "Simplicidade" e "Chegando de mansinho", e um DVD intitulado "Dominguinhos ao vivo", ambas obras gravadas do sanfoneiro Dominguinhos.

Salienta-se que será utilizado o padrão de escrita ocidental por meio do programa *Sibelius*. Como um dos critérios para as escolhas das músicas foi *ter a condição mínima de percepção auditiva da bateria e demais instrumentos por meio de uma escuta convencional em fones de ouvido e/ou caixas de som*, é significativo ressaltar que, por conta da qualidade sonora de alguns fonogramas – qualidade essa advinda das condições e recursos técnicos dos equipamentos e produções existentes há época –, por vezes foi necessário utilizarmos o recurso de diminuição de velocidade do Youtube para que fosse possível a detecção de nuances características nas interpretações da bateria, haja vista que em algumas faixas houve dificuldade de se separar as sonoridades de alguns instrumentos.

Outro aspecto relevante que julgo importante esclarecer é que quando utilizarmos os símbolos referentes à escrita musical (ocidental), estaremos nos valendo prioritariamente da questão das subdivisões aproximadas referentes ao tempo e/ou pulso, em detrimento de questões relacionadas às sonoridades. Isso justamente porque entendemos que não há possibilidade de representar o som enquanto fenômeno acústico no papel, muito menos quando se trata de um complexo de sonoridades geradas pelas diversas variáveis que interferirão nesse resultado e que também terão percepções, entendimentos e sensações subjetivas e particulares a depender de cada membro envolvido na performance.

Logo, a partir dessa crença de que seja praticamente impossível trazer para o papel as nuances sonoras[182] da interpretação da bateria na performance musical do forró[183], evitarei o esforço de tentar representar essas movimentações sonoras de forma minuciosa em símbolos gráficos. Desta maneira, não encherei os exemplos com sinais de dinâmicas, acentos, etc. Buscarei utilizar a escrita prioritariamente para indicar os espaços aproximados no tempo onde os toques (pulsos) acontecem.

---

[182] Pois as sonoridades são diversas e dinâmicas, mudando a todo instante os coloridos, intensidades, etc., proporcionando o tão falado "molho".

[183] O termo aqui não está nem em negrito nem em itálico. Essa escolha é para contemplar tanto os demais gêneros (ou subgêneros) sob o guarda-chuva do **forró**, quanto o gênero (ou subgênero) *forró*.

Contudo, quando for necessário e essencial dar ênfase a alguma passagem e/ou ponto específico, para que haja um melhor entendimento de um determinado exemplo, me utilizarei de tais recursos, como por exemplo, para enfatizar a acentuação da abertura do chimbal na segunda colcheia do "tempo dois" que é bastante usual, etc. Como as músicas em análises são *forrós*, como de praxe, usaremos a escrita em compasso binário simples (2/4).

Na busca por alcançar respostas aos meus questionamentos, sempre me utilizo de algumas variáveis em minhas pesquisas particulares e reflexões no universo da bateria e percussão – as quais refletimos no capítulo anterior – que me ajudam de maneira considerável e que as utilizarei aqui. Quais sejam: *1) Afinação: peles e tensões; 2) Timbres; 3) Fraseologia (caminhos fraseológicos); 4) Função da bateria e disposição do kit; 5) Fotografia sonora; 6) Pressão sonora; 7) Corporeidade,* dentre outras.

É bem verdade que, a depender da análise, nem todas essas variáveis entram no jogo por questões lógicas[184]. Apesar de serem apresentadas aqui em uma sequência numérica, não existe hierarquia entre elas. Isso dependerá de questões particulares a cada análise e a depender do caminho e do sentimento que teremos no momento das análises.

Por fim, antes de adentrarmos nas análises, vale um breve esclarecimento. Respeitando todos os grandes mestres que estarão aqui de forma direta e indiretamente, é importante deixar claro que os critérios que tomei como base para as classificações das músicas escolhidas enquanto *forró* (gênero) foram, de forma prioritária, os já expostos e refletidos ao longo deste trabalho, quais sejam, **as nuances do zabumba**. *Mas é possível classificar um gênero "apenas" pela análise do material sonoro-musical do zabumba?*

De acordo com Fabbri (1980, p. 5), "há regras que possuem um código escrito em tratados teóricos ou em manuais pedagógicos, e outras [...] que são passadas via tradição oral", onde o forró e uma maioria de zabumbeiros se enquadram nessa forma de transmissão de saberes. E quando fechamos o foco no instrumento, podemos enquadrar as nuances e facetas que caracterizam a práxis do instrumento, nas "regras que se referem a técnicas de performance, características instrumentais e habilidade do músico" (*ibid.)* que vão totalmente ao encontro dos universos aqui estudados. Portanto, a resposta ao questionamento do parágrafo anterior, a despeito de parecer simplista e superficial – ou por mais arrogante que possa soar (e não é) –, eu diria que sim, é possível. Apesar de analisarmos a interpretação da bateria na performance do *forró*, o zabumba é o principal instrumento fomentador dos caminhos e materiais sonoros

[184] É impossível me valer das análises de corporeidade e movimento quando não possuo imagens em movimento (em vídeos, por exemplo).

para a constituição das levadas de bateria e suas interpretações na performance musical do *forró*.

Inclusive, como já exposto neste trabalho, a falta de observância a essas nuances abriu e abre margem a interpretações, ao meu entender, equivocadas do ponto de vista de uma análise musical mais minuciosa. Um exemplo disso foi quando me deparei com algumas situações onde os títulos de algumas músicas indicavam "baião", no entanto, com todo respeito, embasado nas "regras formais e técnicas" de Fabbri (1980, p. 5) e em experiências práticas, na realidade se tratava de um *forró*, como podemos perceber claramente em "baião mimoso" e "baião", ambas na interpretação de Dominguinhos, sendo a primeira no disco "Festa no Sertão" (1974) (onde está mais nítida as nuances por não possuir bateria na instrumentação) e a segunda no disco "O forró de Dominguinhos" (1975).

Finalmente, vale salientar ao leitor que este capítulo não vislumbra um aprofundamento em questões analíticas que extrapolem o escopo proposto. Portanto, questões como: análises de letras e análise poética, análise semiótica, análise harmônica, dentre outras não estarão presentes.

6.1 Levadas de bateria na performance musical do forró de Dominguinhos

Um dos pilares que dão suporte à tese dos *mundos da arte*, de Becker (1982), e que será bastante utilizado neste trabalho é o das **convenções**. Esse conceito dialoga e fundamenta sobremaneira as discussões e reflexões acerca do forró, bem como das bases que norteiam a interpretação da bateria na performance musical deste gênero, pois as convenções compreendem um conjunto de normas sobre as quais "os participantes do mundo artístico podem atuar juntos eficientemente para produzir trabalhos característicos desses mundos" específicos – forró e bateria –, além do que, "diferentes grupos de participantes conhecem diferentes partes do conjunto total de convenções usadas por um mundo artístico, normalmente o que precisam saber para facilitar a parte da ação coletiva da qual participam (Becker, 1982, p. 42).

Por exemplo, quando pensamos num show de forró, para que todos os agentes e participantes envolvidos nessa performance musical (artistas, pessoal de apoio, audiência, etc.) e suas funções dialoguem cooperativamente com vistas a que tal evento transcorra dentro dos limites de normalidade esperados, são elas (as **convenções**) que farão as amarraras e conexões entre os vários tipos de participação, justamente porque, "todo mundo da arte utiliza, para organizar parte da cooperação entre alguns de seus participantes, **convenções** conhecidas por

todos ou quase todos os membros bem socializados da sociedade em que existe" (*ibid.:*), ou seja, a noção de **convenção** equivale à de entendimentos compartilhados que, por meio deles é possível um grupo de músicos tocarem juntos, toda aparelhagem de som e luz funcionarem como esperado, todas as atividades de produção transcorram normalmente, assim como o público apreciar o que está ouvindo/assistindo.

Existem diversas "convenções" (Becker, 1982, p. 40 – 67) dentro do universo do **forró** que geram e produzem "um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas" que são entendidas por todos os indivíduos da sociedade, e que servem, portanto, para legitimar o *forró* também enquanto um gênero musical específico (Fabbri, 1980, p.1).

Por exemplo, quando analisamos o baião e o f*orró*, aspectos como: andamento, características das subdivisões rítmicas do zabumba e da sanfona, jogo das sonoridades do zabumba, interpretação e levadas da bateria (quando este instrumento está inserido no grupo), temas das letras, fotografia sonora, dentre outros, são características fundamentais e definidoras que estão inseridas no bojo dessas regras mencionadas, seja prática e/ou simbolicamente, que servem para diferenciá-los enquanto gêneros distintos.

Não obstante, ressalto que, ao meu entender, é bem mais fácil reconhecer um gênero musical do que defini-lo, sobretudo quando se trata de gêneros tão próximos quanto estes aqui tratados, bem como pela própria natureza subjetiva de algumas normas e/ou conjunto de normas que abrem espaço para interpretações distintas.

Por tal razão, é provável que as maneiras pelas quais os diferentes agentes e participantes entenderão e expressarão tais diferenças, por meio de narrativas, serão particulares na forma. Isso dependerá da profundidade do conhecimento/pertença que cada agente, de cada grupo de membros específicos, terá. No entanto, não haverá interferência no conteúdo daquilo que se sente e se busca expressar. Explico-me. No baião, dentre tantos aspectos que o legitimam enquanto gênero musical, existem dois que são fundamentais e característicos, além de serem amplamente (re)conhecidos e percebidos por uma grande maioria dos fruidores forrozeiros, e que podemos dizer que são os primeiros que se levantam nas discussões acerca dos gêneros, quais sejam, o andamento (mais lento que o *forró*) e a levada padrão principal no zabumba.

Se perguntarmos a uma parte específica do público que tem um contato mais direto e frequente com o **forró** sobre a diferença entre o baião e o *forró* – os que gostam de dançar, por exemplo, que Becker (1982, p. 48) chamou de "membros sérios do público" –, provavelmente, de pronto, uma grande parcela desses agentes responderão adjetivando o baião como *mais lento, mais lentinho, mais calmo*, enquanto que o *forró* seria *mais acelerado, mais mexido, mais*

balançado. Também é muito provável, se essa mesma pergunta for feita aos músicos (agentes especialistas), grosso modo, estes dirão, por vezes literalmente, a mesma coisa. No entanto, buscarão, se valendo de conhecimentos mais específicos dos quais possuem, agregar aspectos mais técnicos para justificar tal resposta e, para tanto, certamente acrescentarão aos adjetivos *calmo* e *mexido*, características de dentro do universo técnico do fazer musical/instrumental.

Ou seja, independente de qual grupo de participantes do **forró** e seus entendimentos distintos em nível de profundidade – sejam estes "membros bem socializados da sociedade" (o público em geral), "membros sérios do público" (forrozeiros mais assíduos, dançarinos, jornalistas, dentre outros) (Becker, 1982), ou artistas e/ou especialistas (como os músicos) –, o que serve para embasar o que entendem e, principalmente, o que sentem em seus corpos por meio de suas experiências sensíveis acerca desses gêneros é justamente aquele conjunto de regras que foram convencionadas e legitimadas no e pelo universo do **forró**.

É importante mencionar que muitas "convenções surgem no próprio mundo da arte" – aqui diretamente se tratando do campo da música e do/no **forró** – "e são conhecidas apenas por pessoas que têm alguma relação com ele" (Becker, 1982, p. 47), daí a importância de certa vivência mínima em contexto para os músicos que pretendem tocar bateria e soar contextual numa performance musical de forró.

***

Trataremos agora das levadas de forró na bateria que são muito características e que podemos considerá-las como as primeiras nesse processo de inserção do instrumento nessa música que são comumente praticadas em gravações e também em performances ao vivo. Entendo também esse momento (do surgimento das levadas) como um marco temporal que inaugura e, posteriormente, consolida as levadas de forró na bateria na performance musical nessa vertente específica (*gonzaguiana*) e seus desdobramentos, fazendo com que tenhamos, a partir desses *grooves*, a bateria agora enquanto referência primária para as pesquisas e estudos acerca das interpretações nesse instrumento na performance musical do forró, dividindo, a partir daí, esse lugar de fonte de pesquisa com o zabumba, que até então era a fonte primária e principal consultada.

Outrossim, todas elas tiveram como base uma levada clássica de forró executada no zabumba da qual já falamos (FIG. 63). No entanto, com vistas a mantermos a fluidez da leitura, peço licença para trazê-la novamente para cá e com isso evitar que tenhamos que ficar voltando no texto. Apresentarei as levadas denominando-as por uma sequência numérica cronológica.

FIGURA 63 – Padrão base do forró tradicional no zabumba
Fonte: Autor

Para cada levada constatada, percebemos que existem padrões muito bem definidos que as diferem minimamente e as caracterizam; este fato serviu como critério para defini-las enquanto uma levada padrão. Dentro de cada uma delas, foi possível perceber que existem pequenas variações que diferenciam entre as músicas e entre os estilos de bateristas. Salienta-se que tais variações não interferiram na característica e estrutura central padrão de cada levada, ou seja, elas não tiveram o peso para deixarem de ser entendidas enquanto variações e passassem a constituir uma nova levada, portanto, foram entendidas como ornamentos e/ou nuances estilísticas das levadas principais.

Quando nos deparamos com estas variações começamos a levantar hipóteses dos prováveis porquês de isso acontecer, e, inevitavelmente retornamos ao zabumba. As variações na práxis deste instrumento não apenas fazem parte de seu universo de possibilidades, mas são fundamentais e constituintes da interpretação musical deste instrumento nos mais variados gêneros do **forró**. Ou seja, não existe tocar qualquer gênero musical deste universo no zabumba sem a presença das variações[185].

As flutuações e defasagens nas/das "pulsações elementares", "flutuações de motivos rítmicos", bem como na "rede flexível[186]" (Oliveira Pinto, 2001, p. 92 – 104) da levada, juntamente com o jogo de sonoridades e intensidades de dinâmicas atreladas às variações, são/dão a lógica da interpretação do zabumba nos mais variados gêneros numa performance musical de **forró**.

Ademais, as variações muitas vezes servem para dar aos zabumbeiros uma identidade musical; uma assinatura, haja vista que, a despeito de não haver interpretação no/do zabumba sem elas, não existe um padrão específico definido, tampouco uma sistematização no uso com relação às intercorrências destas. Logo, os momentos onde acontecerão, assim como, o número de ciclos e/ou aparições, ficam totalmente a cargo de cada zabumbeiro. É significativo ressaltar que dentre os vários gêneros (e/ou subgêneros) sob o guarda-chuva do **forró**, onde mais

[185] Caso necessite de mais detalhes, ver "variações" no capítulo 6.
[186] Conceitos vistos no capítulo anterior.

acontecem números variados de ciclos diferentes e quantidades de aparições são no *forró* e no xote.

Destarte, também é significativo evidenciar que essas variações permeiam o universo do **forró** como um todo, ou seja, são convenções (Becker, 2008, p. 40 – 67) inerentes à práxis do zabumba que foram criadas e convencionadas ao longo do processo. Portanto, é possível que as variações na bateria sigam essa lógica própria do zabumba e, por conseguinte, do **forró**. E por que eu chego a essa hipótese? Eu participei por muito tempo de forma efetiva desse/nesse universo tocando e gravando, e nesse ínterim, era comum, sobretudo nos trabalhos onde não se tinha zabumba, a indicação, seja por parte do sanfoneiro, do próprio artista e/ou produtor/arranjador, de que eu "*tocasse com base no zabumba; fazendo as variações e antecipações. Vai mexendo!"*. Isso era muito comum.

Portanto, é provável que essas narrativas também tenham permeado o universo dos estúdios de gravação há época como forma de dar um suporte contextual aos bateristas menos familiarizados com certos conteúdos e/ou estruturas mais profundas (Blacking, 1973; 1975) dessa música, haja vista que as variações estão no bojo de aspectos e nuances características que encontram-se convencionadas neste universo (forró) e é de conhecimento de todos os agentes especialistas que cooperam e atuam diretamente nesse mundo específico (Becker, 2008).

É significativo ressaltar que, como acredito que o zabumba foi (e em muitos casos ainda é) o principal fomentador de materiais sonoros e características rítmico-melódicas para as construções das levadas da bateria na performance do **forró**, sempre buscarei fazer essa correlação e comparação das levadas e interpretação da bateria na performance do forró com as interpretações do zabumba.

6.2 O álbum "O forró de Dominguinhos" (1975)

Figura 64 – Capa e contracapa do álbum "O forró de Dominguinhos"
Em https://discosmusicaeinformacao.blogspot.com/2017/06/

O disco "O forró de Dominguinhos" (1975) (FIG. 64), seu primeiro LP lançado e distribuído pela Phonogram utilizando o selo Fontana, traz sete forrós onde encontramos três levadas base, que, apesar de manterem uma lógica central, que encontra-se no "tempo um", possuem diferenças quando entendemos o todo da levada padrão de cada música.

Após análise, ficou claro que a base padrão das três levadas parte de um mesmo referencial: colcheia pontuada + semicolcheia no "tempo um", com a caixa na "cabeça" do "tempo dois" e a condução no chimbal acontecendo nos dois tempos em colcheias (FIG. 65). É importante mencionar que as vezes chimbal aparece sem acentos, e as vezes com acentos nas colcheias de contratempo.

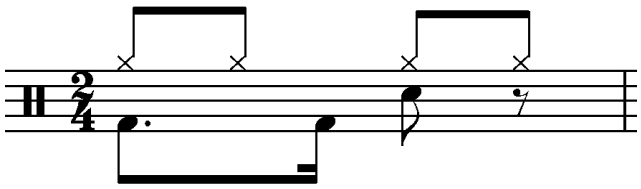


Figura 65 – Base padrão das levadas
Fonte: Autor

No entanto, a levada que considero como a principal do disco é uma variação desta base padrão. Ela se diferencia desta pela presença de um bumbo na semicolcheia dois no "tempo dois" (FIG. 66).

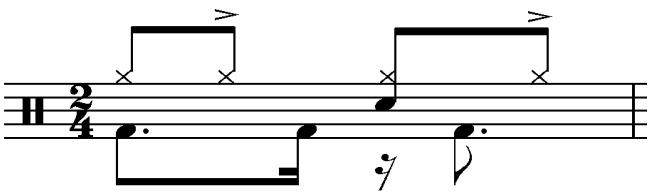


Figura 66 – Levada 1
Fonte: Autor

Esta levada foi a principal em quatro dos sete forrós do disco:

- Faixa 1 – São João do Carneirinho;
- Faixa 3 – Sebastiana;
- Faixa 10 – Baião;
- Faixa 12 – Lá e cá/Forró em Petrolina;

Essa mesma levada também está presente em parte das faixas cinco e sete. Na faixa. cinco, que compreende um *pot-pourri* com as músicas "Maria Joana" e "Qui nem jiló[187]", a bateria faz uma mescla entre a "levada base padrão" vista na figura 65, com a "Levada 1" (FIG. 66). Nos compassos iniciais da música "Maria Joana", bem como nos compassos iniciais da música "Qui nem jiló[188]", a bateria utiliza a "levada base padrão" (FIG. 65), no entanto, após esses compassos, muda para a "Levada 1" (FIG. 66). Esta mesma lógica é utilizada na faixa sete, "Imbalança/17 légua e meia", que também é um *pot-pourri*.

Na faixa oito, "Forró tema", observamos a mesma lógica de uso das levadas mencionadas há pouco, no entanto, percebemos uma interpretação mais "inquieta", com a bateria alternando entre essas levadas e introduzindo, em certos momentos, uma variação da "Levada 1" (FIG. 66), onde se inclui a semicolcheia quatro no "tempo dois" no bumbo (FIG. 67) – que inclusive ganhará *status* de "Levada" no próximo disco.

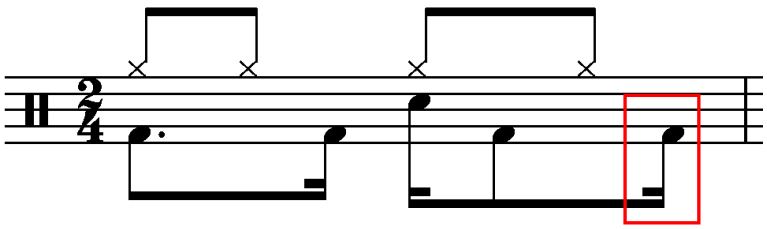


Figura 67 – Variação da Levada1
Fonte: Autor

Após as análises, podemos concluir que a "Levada 1" é a principal dos forrós desse disco. É bem verdade que esta levada, a despeito de ser predominante no disco, "não vingou". Algo que podemos constatar a partir das levadas que se consolidaram nos discos gravados a partir da década de 1980 em diante.

É provável que um dos aspectos que fizeram com que esta levada não prosperasse e se estabelecesse enquanto modelo principal a se seguir, pode estar relacionado com essa segunda

[187] Na plataforma de streaming Deezer, consta Jiló com G. Apenas um registro de estranheza.
[188] Na plataforma de streaming Deezer, consta Jiló com G. Apenas um registro de estranheza.

semicolcheia no “tempo dois”, utilizada de forma constante na base padrão da levada. É provável ainda que esse toque, nesse lugar do tempo, gere uma sensação de certo desconforto e/ou quebra de fluxo para quem dança. Vale lembrar que esse toque nesse lugar (segunda semicolcheia do “tempo dois”) não é utilizado em nenhuma das levadas de forró no zabumba enquanto padrão; aparece constantemente nas variações.

Segundo Cunha (2021), esse disco surge como um “divisor de águas” na obra de Dominguinhos, isso porque, o lançamento deste LP “marca uma nova fase na carreira do sanfoneiro tanto comercialmente quanto artisticamente. E tal questão reflete, obviamente, na mudança brusca de sonoridade [e abordagem] em relação aos LP’s lançados pela CBS/Tropicana/Cantagalo” (Cunha, 2021, p. 58 – 59).

Dentre tantos aspectos que o autor nota acerca dessa mudança de abordagem a partir desse disco, vale a atenção aos mencionados adiante:

> A primeira mudança musical perceptível é a instrumentação, pois instrumentos como a bateria, contrabaixo e a guitarra aparecem como os principais condutores do acompanhamento ao lado da própria sanfona. Ao fundo, ainda é possível ouvir a zabumba e o triângulo, porém com mais discrição. Em segundo lugar, expõe-se que Dominguinhos não canta nenhuma música nesse disco, aparecendo mais através de seu instrumento em solos e improvisações sobre o tema. Além de tais funções, o músico também atua fazendo o acompanhamento harmônico das músicas em canal separado, o que é algo até o momento não explorado nos álbuns anteriores, provavelmente pelas limitações técnicas das gravadoras anteriores. Fazendo o papel vocal, foi utilizado um coro em uníssono que alterna cantando trechos da música, nos momentos que Dominguinhos não está solando. (Cunha, 2021, p. 59)

Após esse relato, é possível que o que se buscou com esse disco foi distanciar-se um pouco do universo mais próximo ao de “música para se dançar”, aproximando-se mais ao universo jazzista, haja vista que Dominguinhos teria “*jazz* no osso” (Alfredo Herkenhoff , 1979, citado por Cunha, 2021, p. 73). É possível essa hipótese quando, além dos dados que constam acerca da arregimentação e da função dos instrumentos, bem como da abordagem musical dos músicos, vemos que o guitarrista que gravou o disco foi Toninho Horta e os bateristas foram Mamão e Pascoal. Como os sobrenomes dos bateristas não constam no encarte do disco, não podemos afirmar se se trata de Pascoal Meirelles, no entanto, é provável que estes bateristas não faziam parte do universo do forró.

6.3 O álbum “Domingo, menino Dominguinhos” (1976)

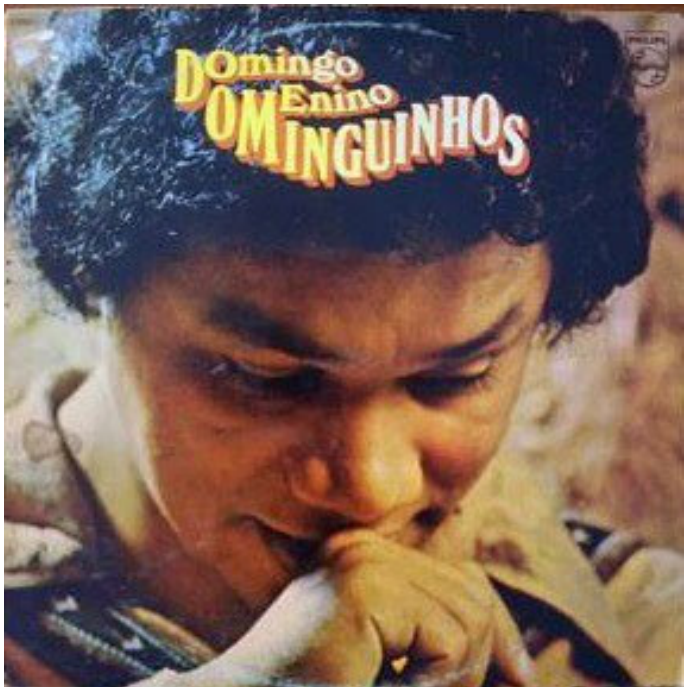


Figura 68 – Capa do álbum "Domingo, menino Dominguinhos"
Em https://discosmusicaeinformacao.blogspot.com/2017/06/

Esse LP (FIG. 68) vai merecer uma análise mais detalhada, pois levanta elementos importantes para corroborar as discussões que permearam todo o trabalho. No ano de 1976 Dominguinhos lança "Domingo, menino Dominguinhos", um disco que, notadamente, ainda respira as abordagens do álbum anterior onde notamos uma certa intenção de distanciamento do universo contextual, primeiro do forró e um flerte direto com o jazz e o *pop*. O LP é o primeiro que Dominguinhos grava por meio da Philips, mas ainda com a distribuição da Phonogram.

É nítido a manutenção de um movimento de distanciamento de um referencial de identidade do Nordeste, sobretudo do imaginário e cenário rural ao qual o forró sempre esteve ligado. Assim como no disco "O forró de Dominguinhos" (1975), manteve-se um grupo de músicos de renome na cena musical brasileira. Além de Toninho Horta na guitarra, Pascoal na bateria e Jackson do Pandeiro no ritmo, que gravaram o disco "O forró de Dominguinhos", nesse novo disco juntaram-se a estes os músicos Wagner Tiso, Gilberto Gil, Moacyr Albuquerque no baixo e Paulinho Braga na bateria.

Um fato que chama a atenção e pode endossar a hipótese mencionada no início do parágrafo anterior é a opção pela retirada do zabumba. Nesse disco a condução fica toda a cargo da bateria. Encontramos quatro forrós onde cada um possui uma levada diferente. No entanto são forrós bastante peculiares e mereceram um grande esforço deste autor para tal classificação.

Com relação a dificuldade de se “cravar” de qual ritmo se trata, peguemos o que disse Cunha (2021) acerca disto

> No tocante aos gêneros e subgêneros trazidos nesse trabalho, é necessário ressaltar que há uma dificuldade não encontrada nos anteriores. Tal empecilho diz respeito a possível falta da zabumba nas gravações, que possivelmente não foi gravada ou foi encoberta pela bateria na mixagem. Fato esse que gera certa dificuldade para compreender de maneira clara a sessão rítmica da faixa. Isso acontece porque a partir do livro de Santos (2013), constatamos que **a célula rítmica da zabumba é um dos elementos centrais para entender qual exatamente é o subgênero do forró que a música se baseia.** Então, o fato de não podermos ouvir a zabumba, dificulta no momento de estabelecer comparação precisa em relação as análises do pesquisador referenciado acima. (Cunha, 2021, p. 61 – 62, grifos meu)

Se pegarmos os cinco conjuntos de regras trazidas por Fabbri (1980, p.3) – 1) Regras Formais e Técnicas, 2) Regras Semióticas, 3) Regras de Comportamento, 4) Regras Sociais e Ideológicas, e 5) Regras Econômicas e Jurídicas, – que norteiam e contribuem para a legitimação de um gênero musical, é possível que possamos nos valer das regras semióticas já que a sanfona juntamente com o artista referido têm um significado que remete ao Nordeste e consequentemente ao forró, no entanto, se fossemos nos valer apenas das regras formais e técnicas, que são as mais utilizadas neste trabalho, é possível que não as qualificássemos enquanto forró, haja vista que as levadas da bateria flertam notadamente com as levadas da *soul music*. Vamos a elas.

6.3.1 Levada 4

Com exceção da faixa dez, “Cheguei pra ficar”, que traz uma levada em ostinato resolvendo-se em um compasso, as outras três levadas se resolvem em dois compassos. O padrão que se apresenta neste disco como uma levada, que consta na faixa “Cheguei pra ficar”, é o mesmo que foi entendido como uma variação da lavada principal do disco anterior, onde, como vimos, o elemento daquela variação consta da semicolcheia quatro executada no bumbo no “tempo dois”, sendo que no caso deste disco, apresenta-se como uma levada, haja vista que compreende toda a faixa colocando-se como uma base padrão (FIG. 69).

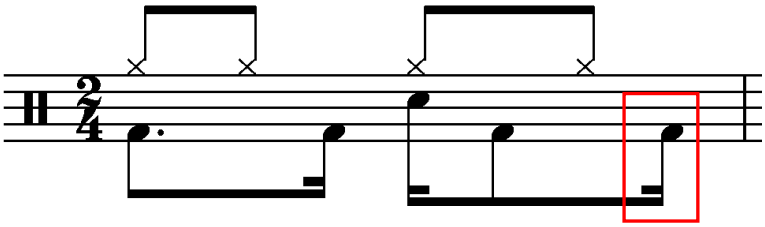


Figura 69 – Levada 4
Fonte: Autor

6.3.2 Levada 5

Na faixa quatro, “De mala e cuia”, podemos entender e levada como um *mix* da “Levada 1” – fortemente utilizada no disco do ano anterior e tida com levada principal dele –, com a “Levada 4” mencionada há pouco. Como já exposto, uma das características das levadas desse disco é o uso de dois compassos para a constituição da levada padrão das faixas (com exceção da faixa dez já mencionada e analisada). Ou seja, o ciclo padrão consta da junção das duas levadas. No entanto, salienta-se que a levada completa não se apresenta enquanto um ostinato fixo, existem pequenas alternâncias entre variações no segundo compasso, contudo, esta se apresenta como “Levada 5” (FIG. 70).

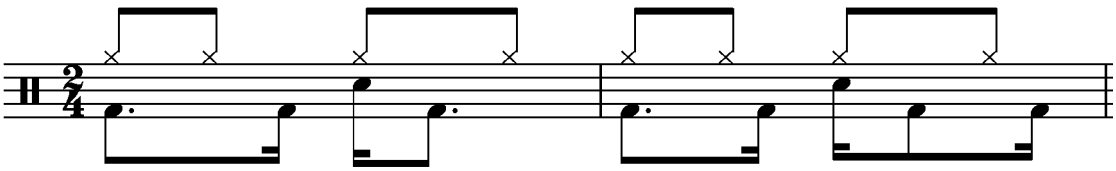


Figura 70 – Levada 5
Fonte: Autor

6.3.3 Levada 6

A faixa oito, “Forró do sertão”, se entendermos como base principal para todas as levadas, a colcheia pontuada mais semicolcheia no bumbo no “tempo um” e a caixa na cabeça do “tempo dois”, todas as levadas partem do mesmo núcleo – este mencionado – com alterações nas semicolcheias restantes do “tempo dois” do primeiro compasso e ciclos diferentes no segundo compasso. É o que acontece com a “Levada 6” (FIG. 71). Esta mesma lógica foi percebida nas faixas do disco anterior.

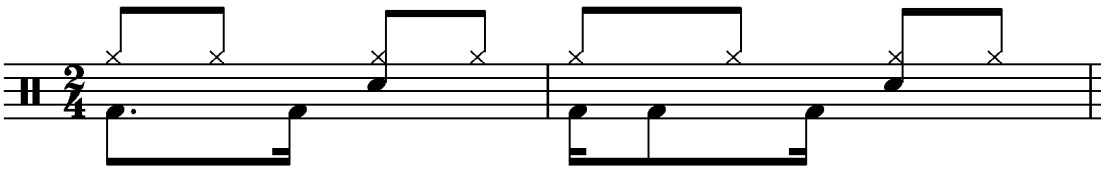


Figura 71 – Levada 6
Fonte: Autor

Um fato interessante desta música é que ela traz no refrão uma característica que é bastante usual hoje em dia e consolidou-se desde a década de 1980, não apenas na vertente de *forró gonzaguiano*, mas também nos primeiros anos das bandas de forró eletrônico que é a sonoridade do chimbal aberto nas colcheias de contratempo. Nesta levada a condução no chimbal é toda realizada em colcheias. Nas bandas de forró a condução é realizada em duas semicolcheias mais colcheia em todos os tempos do compasso (FIG. 72).

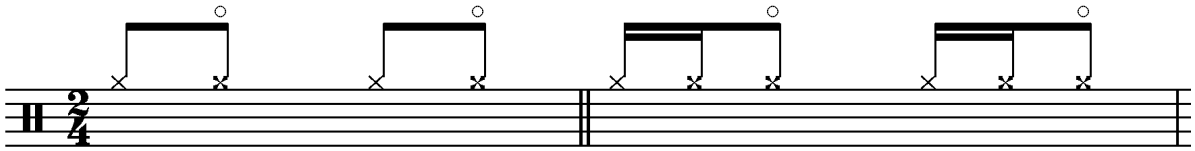


Figura 72 – Padrão dos ciclos de chimbal desse disco e das levadas das bandas de forró eletrônico
Fonte: Autor

6.3.4 Levada 7

A faixa 12, “Baião violado”, que apesar de trazer o nome baião não se trata deste gênero, resolve-se em dois compassos, e essa levada, diferente das demais que acontecem em meio a variações em volta de uma base, apresenta-se em ostinato contínuo. Essa levada é muito encontrada em músicas de *black e soul music* inclusive o recurso de fechamento de ciclo de levada com a abertura do chimbal da colcheia de contratempo do quarto tempo, se pensarmos em compasso binário – que é como venho escrevendo – seria o segundo tempo do segundo compasso (FIG. 73).

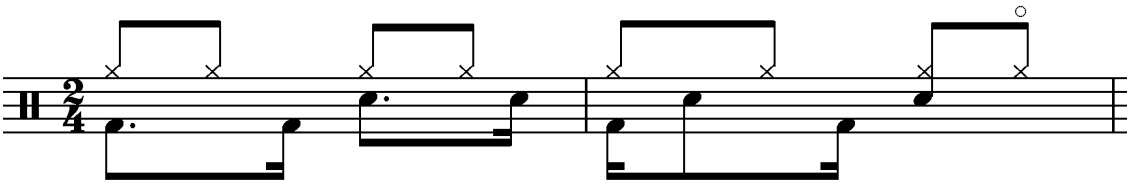


Figura 73 – Levada 7
Fonte: Autor

6.4 O álbum “Simplicidade” (1982)

Figura 74 – Capa do álbum “Simplicidade”
Fonte: Forró em Vinil. Em https://www.forroemvinil.com/lps/dominguinhos-simplicidade/

Nesse disco (FIG. 74), percebemos, logo de cara, uma certa busca por um distanciamento do universo mais urbano e pop dos discos anteriores aqui analisados e uma aproximação e/ou retorno ao universo primeiro do forró. Um dos fatores que restam claramente é o retorno a uma orquestração mais “tradicional” onde se prioriza a percussão dos trios de forró pé de serra e a orquestração das regionais – das quais Dominguinhos, assim como Luiz Gonzaga são bem familiarizados desde seus trabalhos nas rádios. Outro fato também que corrobora com esse trânsito estético diz respeito à retirada gradual de instrumentos como bateria, guitarra e contrabaixo a partir dos discos “Oia, lá vou eu!” (1977) pela Phonogram onde se mantém ainda este instrumental mais urbano muito forte, com a bateria bem presente; no ano seguinte, 1978,

no disco “Ó Xente!”, pela Fontana, a bateria, guitarra, baixo, saem por completo da instrumentação do disco dando lugar às instrumentações “tradicionais” citadas há pouco.

Em 1979, Dominguinhos lança o disco “Apôs tá certo” pela Polygram. Nesse disco, segue-se a lógica da “fotografia sonora” do disco anterior, com exceção da faixa nove, “Lamento sertanejo”, que traz a bateria, baixo e guitarra de volta. Inaugurando sua passagem na RCA e adentrando na década de 1980, nos discos “Quem me levará sou eu” (1980) e “Querubim” (1981), ambos pela RCA Victor. Em nenhum deles existe forró com bateria. Quando se tem esse gênero, optou-se pela orquestração “tradicional”. Pelo exposto, tais discos não entraram na lista de fonogramas a serem analisados, partindo, logo para o disco que analisaremos agora, qual seja, “Simplicidade” (1982), também pela RCA Victor.

Este álbum, produzido, gravado e mixado pela RCA em seus estúdios na cidade de São Paulo sob a coordenação musical do próprio Dominguinhos que também foi o responsável, juntamente com Edson José Alves, pelos arranjos e regência, traz 13 faixas sendo três delas forró. As faixas analisadas serão: “Guada e Liv no forró”, faixa onze do disco, que consta de um *forró* instrumental, e a faixa 13, “Forró em Ribeirão”, que consta de um *forró* cantado, ambas com bateria. A faixa cinco, “Pé de boi”, apesar de ser um *forró*, não entrará nas análises, pois foge aos critérios utilizados que preconiza a bateria em sua orquestração. As baterias foram gravadas por Chicão e Toniquinho. Infelizmente não temos como saber, por meio das informações constantes na contracapa, qual deles gravou quais faixas.

Um dos aspectos mais característicos da fotografia sonora desse disco consta de sua mixagem e posicionamento dos instrumentos no colorido da massa sonora geral. Diferentemente dos discos anteriores onde a bateria está inserida na instrumentação e aparece “na frente” quando da mixagem, exercendo um papel de *front*, nesse disco ela aparece “escondida” por trás dos instrumentos de percussão. Inclusive sendo difícil detectar as nuances interpretativas de forma clara.

Se tratando das levadas da bateria, um fato que se apresenta muito nítido, é a ausência da caixa. A levada se constitui de base padrão no bumbo no “tempo um”: colcheia pontuada + semicolcheia, sem movimentações de caixa e bumbo no “tempo dois”. O chimbal se apresenta com liberdade na construção de padrões diferentes, bem como de abertura. Ora tocando semicolcheias com variações de intensidades de dinâmicas, ora dobrando as figuras, ora abrindo os pratos. Como base padrão, podemos representar como disposto na figura 75.

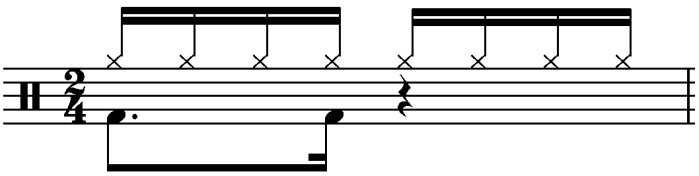


Figura 75 – Levada 8
Fonte: Autor

Na faixa “Guada e Liv no forró” a bateria só entra no A2 – 17º compasso. Os dezesseis compassos iniciais, que compreendem o A1, são todos acompanhados pela percussão “tradicional”. Já na faixa “Forró em Ribeirão”, o chimbal se apresenta com bastante variações de aberturas e, por vezes, intervenções nos tambores.

As variações mais recorrentes no chimbal foram as seguintes, expostas na figura 76.

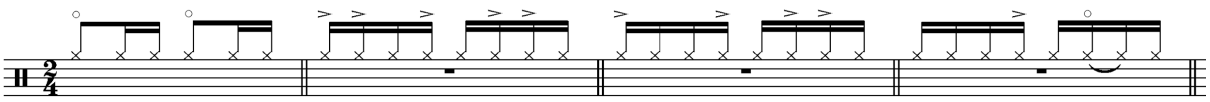


Figura 76 – Algumas variações no chimbal
Fonte: Autor

É importante ressaltar que esses exemplos citados são apenas aproximações. Evitarei pormenorizá-los por entender que esse tipo de abordagem não faz muito sentido quando se trata de uma manifestação orgânica que se alterna a todo instante, bem como por entender que esse tipo de análise não está no cerne deste trabalho. Logo, optei por mencionar as variações, mas chamar o leitor a ouvir os fonogramas e percebê-las no momento da audição.

6.5 O álbum “Chegando de mansinho” (2002)

Figura 77 – Capa, contracapa e encarte do Cd "Chegando de Mansinho"
Fonte: Forró em Vinil https://www.forroemvinil.com/cds/cd-dominguinhos-chegando-de-mansinho/

Este álbum (FIG. 77), produzido pela Velas, foi gravado em um estúdio muito importante e representativo para as gravações no Nordeste situado na cidade de Recife, onde muitos discos de artistas significativos da vertente do *forró gonzaguiano* foram gravados e que serviu para instaurar uma certa lógica prático-sonora na interpretação da bateria nas performances dos forrós gravados por aqui e que fomentou abordagens que foram seguidas por muitos músicos, artista e bandas, sobretudo no Nordeste ao longo de anos. Trata-se do estúdio Som Max.

Como consta no encarte do disco, Dominguinhos foi o responsável por todos os arranjos das faixas. Não obstante essa informação, e com base no que vimos em Becker (2008), apesar de se ter convencionado em nossa sociedade se dar uma importância maior a figura do artista, algo que Becker refuta por entender que todos que cooperam nos mundos da arte têm suas funções e importâncias para o resultado final de uma obra, entendo que cada músico contribuiu e cooperou, de certa maneira, nos arranjos ao longo do processo que se concretizou no disco.

Era comum nas décadas de 1980, 1990 até meados dos anos 2000 uma prática que acontecia em grande parte dos estúdios do país que consistia em eles possuírem seus "músicos de estúdio" onde os artistas, muitas vezes mesmo possuindo seus músicos, geralmente recorriam a esses primeiros que trabalhavam diretamente nos estúdios e possuíam uma maior expertise para esse trabalho. Hoje em dia essa prática quase inexiste.

Outro fato encontrado nesse disco, que vale ser mencionado e que, de certa maneira, segue uma lógica dos discos que vimos analisando, diz respeito a apresentação dos nomes dos músicos nas contracapas, dos discos e CDs que trazem apenas seus nomes próprios. O que, de certa maneira, dificulta algumas análises quando precisamos consultar esses documentos e não podemos cravar com certeza de qual músico está se tratando. É bem verdade que, enquanto nome artístico, muitos músicos instrumentistas no universo do forró usavam apenas um nome.

Nas faixas que analisaremos agora o baterista que as gravou chama-se Wellington. Este baterista fazia parte do *cast* de músicos do estúdio Som Max sendo, inclusive, um dos bateristas mais requisitados quando das gravações de **forró**. Wellington ficou bastante conhecido, além das gravações de outros artistas, pelas gravações dos discos de Flávio José e, de certa forma, instaurou uma assinatura sonora que consistia em uma "chamada" no chimbal antes das partes do canto e/ou refrãos nos xotes[189] que virou, de certa maneira, uma convenção na interpretação da bateria na performance do xote. Essa "chamada" consta de duas fusas no final do 'tempo um", com duas semicolcheias e uma colcheia no tempo dois, sendo essa última realizada juntamente com a abertura do chimbal. (FIG. 78)[190]

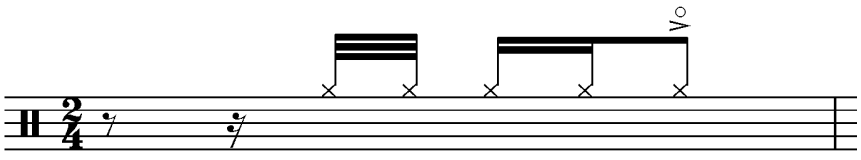


Figura 78 – Frase de chimbal consolidada pelo baterista Wellington
Fonte: Autor

[189] Um dos subgêneros sob o "guarda-chuva" do forró.
[190] Acervo forró em vinil em https://www.forroemvinil.com/cds/cd-dominguinhos-chegando-de-mansinho/ Acesso em 10/01/2024. s

Partindo para as análises, das 14 faixas que compõem o disco, duas são forrós. A faixa três, “Plantio de amor”, se trata de um *forró* cantando e a faixa 14, “Zé Pequeno, você é grande”, se trata de um *forró* instrumental. O *forró* “plantio de amor” intercala dois gêneros da música nordestina, quais sejam, o *forró* e o maracatu. Este último é o gênero que conduz a parte B da música. Nesse caso, não nos atentaremos a essa parte por não estar no escopo proposto pela pesquisa.

6.5.1 Levada 9

A introdução da faixa três, “Plantio de amor”, possui 16 compassos e inicia na “cabeça” do “tempo um” com bumbo e prato (pelo timbre, certamente um prato entre 16” ou 18” polegadas) sem frases de bateria, mas com a anacruse de zabumba característica na segunda colcheia do “tempo dois”.

A levada da introdução se dá com o chimbal tocando duas semicolcheias + colcheia nos “tempos um e dois” sendo a colcheia com o chimbal aberto. O padrão base do baião e forró (colcheia pontuada + semicolcheia) acontece no “tempo um”, contudo, com a quarta semicolcheia sendo executada na caixa (FIG. 79).

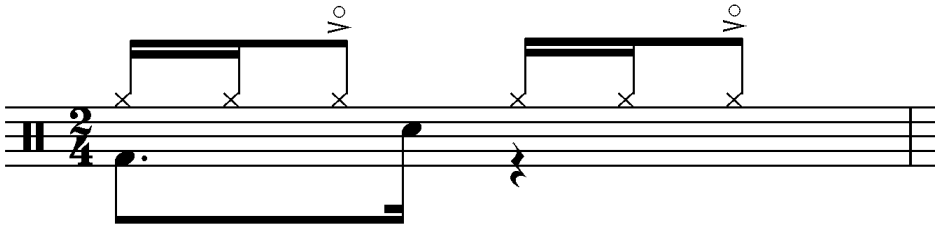


Figura 79 – Levada da introdução[191]
Fonte: Autor

Um dado muito importante que é significativo ressaltar é que, apesar de se tratar de um forró, vimos ao longo do trabalho que, necessariamente, precisa-se ter a quarta semicolcheia do “tempo dois” sonorizada por um timbre grave quando da levada no zabumba. Esta condição essencial e fundamental no/do zabumba, quando da/na bateria, após verificarmos em todos os fonogramas até aqui analisados, percebemos que tal obrigatoriedade não se faz presente. Não temos o bumbo tocando nesse lugar do tempo. A quarta semicolcheia no grave do “tempo dois” é executada pelo zabumba. Como se trata de uma orquestração que possui bateria e zabumba, é comum e convencionado (Becker, 2008) nas gravações dessa época, e nesse contexto da

[191] Forró na bateria com a caixa baseada na sonoridade da pele grave abafada do zabumba.

música cantada gravada, a não colocação do bumbo na quarta semicolcheia no "tempo dois" (e por vezes no "tempo um"). Todo espaço desse tempo (dois) fica livre para que o zabumba percorra de forma mais livre nas demais subdivisões do tempo.

O que se busca com essa abordagem, que foi convencionada sobretudo nos estúdios aqui do Nordeste, é evitar a criação de *flams*[192] por meio dos toques graves do bumbo e do zabumba. Dessa maneira, o bumbo fora do "tempo dois" da levada[193] deixa o zabumba livre para as criações, por meio das variações, que fazem parte da interpretação deste instrumento, evitando que hajam esses sons "indesejáveis" (*flams*), que é algo que se evita dentro desse universo (estúdios).

No compasso 16 acontece a primeira frase que serve para indicar o trânsito da introdução para a "parte A". O baterista mantém a figura característica da base do forró (colcheia pontuada + semicolcheia) no "tempo um", mas substituindo a caixa na quarta semicolcheia pelo bumbo, executa na caixa as duas colcheias do "tempo dois" (00:18) (FIG. 80).

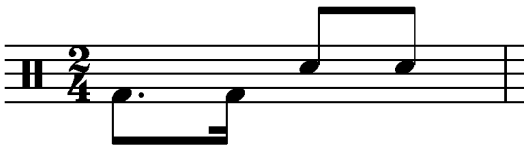


Figura 80 – Frase
Fonte: Autor

A "Parte A" acontece em 32 compassos. Optei por dividi-la em duas partes as quais chamarei de "A1" – correspondente aos primeiros 16 compassos –, e "A2" – correspondente aos próximos 16 compassos. Em toda "parte A" a caixa é suprimida e a levada base padrão do forró acontece no bumbo. Outra questão que muda é a condução no chimbal que sai da levada da introdução – duas semicolcheias + colcheia com som "aberto" nos dois tempos –, e passa-se a executar uma levada em ciclo linear, provavelmente baseando-se na levada do triângulo, tocando as quatro semicolcheias nos "tempos um e dois", acentuando a segunda e a terceira, sendo o acento da segunda levemente com menos intensidade do que o da terceira – o que, no triângulo, representaria o momento em que acontece o som mais "aberto", quando o triangueiro abre a mão obtendo, nesse momento, a menor pressão e contato da mão com o ferro (FIG. 81).

[192] Toques que acontecem quase simultaneamente com uma leve defasagem onde onomatopaicamente soa como um "prá".
[193] E isso também é usado nas baterias que acompanham os trios de forró em palcos grandes com a intenção de "dar o peso" no PA (caixas de som para a plateia) buscando equiparar com as bandas de forró moderno e/ou pop.

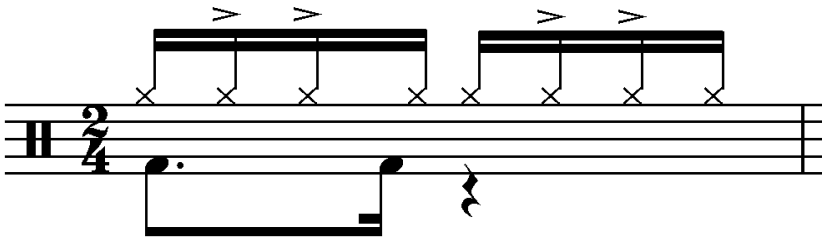


Figura 81 – Levada da "Parte A"
Fonte: Autor

No compasso 16 do "A1", acontece uma frase de transição para o "A2" (um ritornelo ao A). A frase acontece toda em colcheias, sendo as no "tempo um" realizadas no bumbo e no tom 1 respectivamente, e no "tempo dois" realizadas no tom 2 e no surdo (00:39) (FIG. 82).

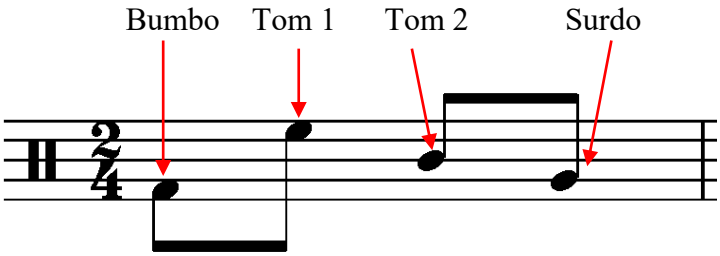


Figura 82 – Frase de transição para a "Parte A2"
Fonte: Autor

Após essa frase, retorna-se ao *groove* sem alterações por mais 15 compassos até que no 16 do "A2" acontece uma nova frase visando a transição da "parte A" para a "parte B". Como a "parte B" é um maracatu, o baterista opta por uma frase versada nas subdivisões características da rítmica do maracatu. Essa frase antecede uma pequena "ponte" em um compasso quaternário simples (4/4) que prepara para a entrada na "parte B" que seguirá em compasso 4/4.

A frase privilegia os pulsos "suspensos"[194] que são característicos da maioria dos gêneros musicais brasileiros e que gera em quem ouve as músicas uma sensação de suspensão, de fato, haja vista que a sensação de "chão" que é comum se sentir em outras músicas mais do universo *pop*, não acontece como via de regra na música afro-brasileira. É o que Carlos Sandroni (2001, p. 19) chamou em seu trabalho de "síncope característica", o "suingue brasileiro" como vimos no capítulo II.

[194] As semicolcheias dois e quatro. Como não há pulsos sonorizados nos lugares tidos como "fortes" nos tempos – as duas colcheias, senso a primeira o tempo mais forte –, esses pulsos "suspensos" são chamados de síncope(a) e geram uma sensação de suspensão que é característica em nossa música.

Nessa frase (FIG. 83), o bumbo toca na “cabeça” do “tempo um”, e a caixa toca nas semicolcheias “dois e quatro” dos “tempos um e dois” sendo finalizada com um breque realizado com um ataque de bumbo e prato na cabeça do tempo. Ou seja, todo fraseado que acontece na caixa privilegia as pulsações contramétricas[195] (00:56). (Sandroni, 2001, p. 27 – 28)

Figura 83 – Frase sincopada – contramétrica
Fonte: Autor

Um dado importante de ressaltar, que encontramos em toda faixa (bem como em todas as faixas do disco), diz respeito acerca de uma convenção (Becker, 2008) comum ao contexto da música gravada, sobretudo as que se encontram fora do universo mais jazzístico, que é a de se “fechar” a frase com um ataque de bumbo e prato na “cabeça” do “tempo um” do compasso seguinte. Essas sonoridades podem ser de fechamento – que no caso usa-se como possibilidade bastante recorrente o ataque no prato de chimbal com a sonoridade “fechada e/ou o *crash* com o baterista segurando o prato e abafando a projeção do som automaticamente ao ataque –, e uma sonoridade “aberta” onde o baterista ataca o prato deixando-o soar. Nesse caso, geralmente são utilizados os “crashes” já mencionados nesse trabalho, alternando entre polegadas de 16” a 18”.

No caso aqui em questão, acontece um breque na “cabeça” do “tempo um” de uma pequena ponte para a entrada na parte B agora em compasso 4/4 (FIG. 84) após a frase que acontece no compasso 16 do “A2”. (em compasso 2/4) que é acompanhado por todos os instrumentos.

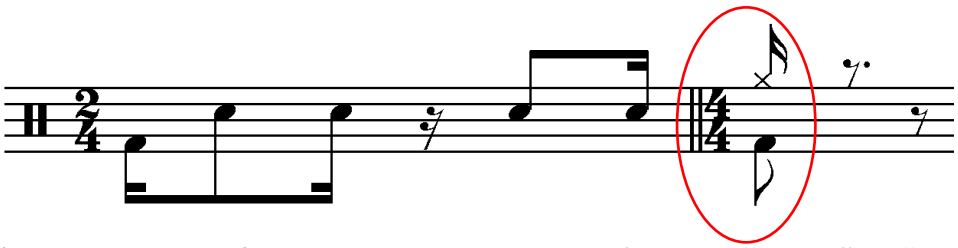


Figura 84 – Fechamento da frase com bumbo e prato de chimbal na “cabeça” do “tempo um”
Fonte: Autor

[195] Os pulsos que acontecem nas semicolcheias pares. Para maior aprofundamento ler *O feitiço decente* de Carlos Sandroni (2001).

A faixa 14, intitulada “Zé Pequeno, você é grande”, se trata de um *forró* instrumental. A característica principal da levada dessa música reside na liberdade e interpretação do chimbal. Nessa levada não há a presença da caixa durante toda a música. O bumbo se mantém na levada padrão: colcheia pontuada + semicolcheia no “tempo um” com pausa no “tempo dois” (FIG. 85). A levada padrão se assemelha a da parte A da música anterior (plantio de amor) (FIG. 81)

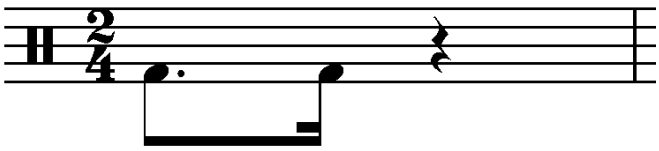


Figura 85 – Levada padrão do bumbo
Fonte: Autor

É importante relembrar, como já esclarecido neste trabalho, que as notações são apenas para situar de forma aproximada as conduções, haja vista que as nuances de cores de som, pressão sonora, intensidades de dinâmicas, etc. acontecem o tempo inteiro. Portanto, nesse exemplo, aguçado pelo protagonismo do chimbal, optei por trazer apenas o desenho do bumbo. Retomando ao chimbal, de todos os fonogramas analisados até aqui, essa levada é a que dá protagonismo a essa peça específica da bateria. A lógica utilizada é a mesma das caixas nas orquestras de frevo. Ou seja, além de manter a levada, o chimbal também, assim como as caixas nos frevos, fica responsável por acentuar as melodias e “ataques” junto com a sanfona. Isso acontece na música inteira.

Uma frase recorrente, a nível de exemplificação, acontece com os acentos sendo executados a cada três toques (01:00 – 01:04[196]), que acompanha a melodia principal da parte A da sanfona (FIG. 86).

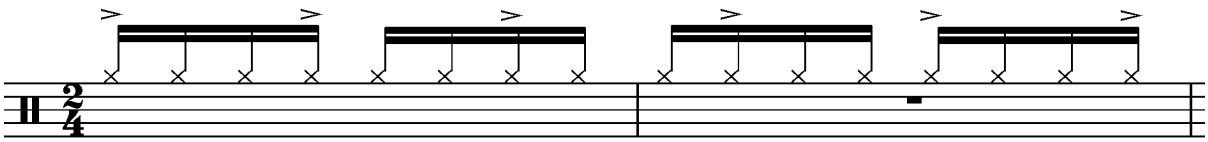


Figura 86 – Frase do chimbal acompanhando melodia da sanfona
Fonte: Autor

[196] Também acontece em outros momentos. Essa anotação específica tem como foco situar o exemplo.

6.6 O DVD “Dominguinhos ao vivo”

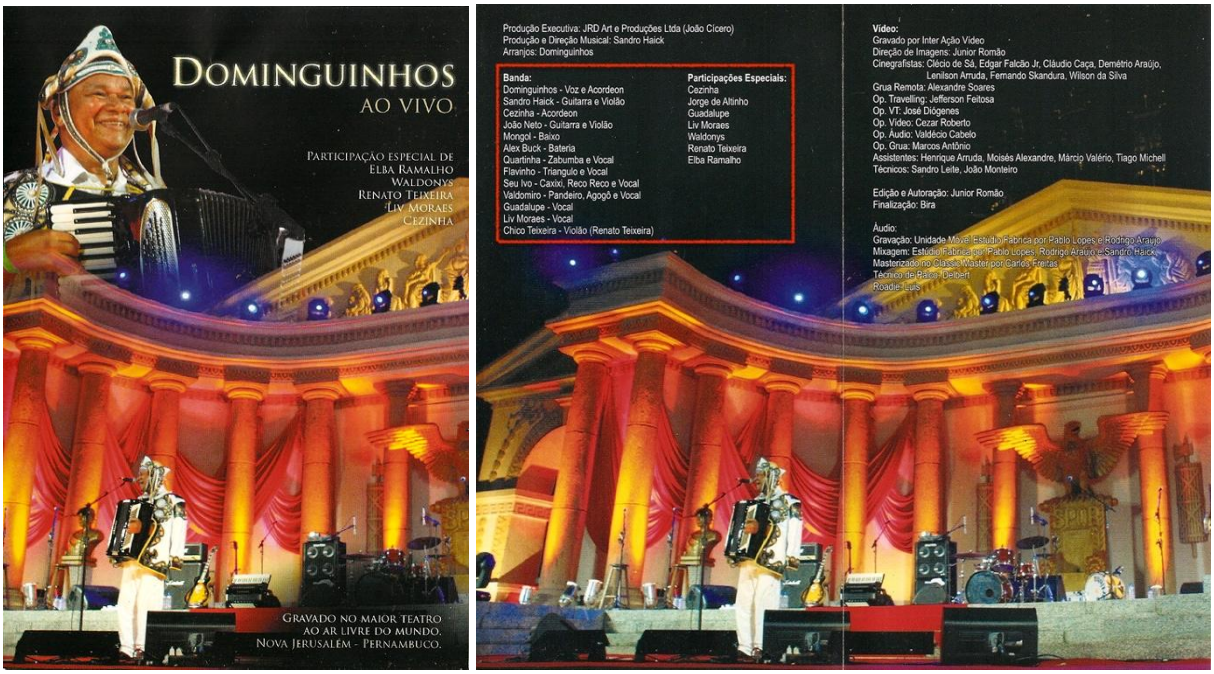


Figura 87 – Encarte do DVD “*Dominguinhos ao vivo*”
Fonte: Forró em Vinil https://www.forroemvinil.com/dvds/dvd-dominguinhos/

Esse DVD (FIG. 87) foi gravado em Nova Jerusalém – PE, no conhecido “maior teatro ao ar livre do mundo” onde acontece todo ano a encenação da paixão de Cristo e é considerado o primeiro DVD oficial de Dominguinhos[197]. Os músicos que tocaram são Sandro Haick (direção musical, guitarra e violões), Alex Buck (bateria), João Neto (guitarra e violão), Mongol (baixo), Quartinha (zabumba e vocal), Flavinho (triângulo e vocal), Seu Ivo (caxixi, reco-reco e vocal), Valdomiro (pandeiro, agogô e vocal), e as participações especiais foram Cezinha (sanfona[198]), Jorge de Altinho, Guadalupe (vocal), Liv Moraes (vocal), Waldonys, Renato Teixeira, Chico Teixeira (violão acompanhando Renato Teixeira) e Elba Ramalho.

Por conta de uma abordagem mais aberta onde o baterista alterna constantemente as levadas, a lógica que utilizarei para análise desse DVD será um pouco diferente da utilizada na versão anterior. Verificaremos o que o baterista entende como a base padrão da levada de cada parte da música, e verificaremos as movimentações em torno dessa levada padrão as entendendo como variações (assim acontece com a performance no zabumba).

Verificamos alguns elementos e aspectos que caracterizam a abordagem do baterista que são bastante recorrentes e, por tal questão, gostaríamos de elencá-los por entendermos que

[197] Em https://www.forroemvinil.com/dvds/dvd-dominguinhos/ Acesso em 11/01/2024.
[198] No encarte consta como acordeon, mas preferirei chamar de sanfona.

seja importante que já tenhamos isso em mente para que o texto fique mais fluido ao longo das análises. São eles:

- Prioridade por uma abordagem *soft* no que tange a pressão sonora empregada no instrumento;
- Uso de toques de pressão (*buzz roll*), sobretudo na caixa, mas também nos pratos;
- Prioridade nos toques nos pratos por meio da ponta de baqueta;
- Os ataques nos pratos priorizam o uso do pescoço da baqueta na área de condução dos pratos;
- Pratos em polegadas maiores (aparentemente em polegadas acima de 20");
- Não há sonoridade característica dos pratos ditos *crashes*;
- Ataques recorrentes na semicolcheia dois;
- Retorno dos breques em anacruse na colcheia de contratempo com caixa e prato – pela sonoridade, percebemos que, muito provavelmente, o ataque acontece com sua execução sendo realizada por meio do "pescoço" da baqueta na área de condução (*ride*) do prato;

Sobre este último aspecto, vale uma ressalva. Na música "Ié", após um breque que acontece por volta do minuto 13:51, quando os instrumentos retornam à levada, acontece essa quebra no que se tem convencionado, pelo menos aqui no Nordeste, quando se tem bateria e zabumba. Esse ataque é respeitado por todos como sendo do zabumba. No entanto, em todo DVD, é comum encontrarmos essa quebra de convenção (BECKER, 2008). Especificamente nesse exemplo, vemos o baterista fazer "às vezes do zabumba", ao ponto que assistimos o zabumbeiro (Quartinha) retornar à levada na "cabeça" do tempo. Confesso que para mim, causa desconforto, nesse tipo de universo e arregimentação. Essa nuance é característica dessa música e causa, em quem é mais de perto e/ou de dentro, estranheza.

Dito isto, iniciamos nossa análise constatando que é muito provável que a fonte onde o baterista Alex Buck "bebeu" para embasar sua interpretação e abordagem da bateria na performance do forró de Dominguinhos foi, notadamente, o zabumba. Um dos parâmetros que nos levou a esse entendimento é que ele se utiliza de uma linha de abordagem que considera pensar a dinâmica dialógica entre as peles batedeira e bacalhau do zabumba, não a partir dos timbres, mas a partir dos padrões e movimentos das mãos – a direita na pele batedeira (sonoridades graves) e a esquerda no bacalhau –, sem considerar o espelhamento a partir das sonoridades.

Nesse caso, como os graves são realizados por meio do bumbo, os movimentos e padrões da pele batedeira (com a mão direita) são transpostos para os pratos – geralmente os de condução (*ride*) e o chimbal (função de condução). Essa abordagem é bastante utilizada no contexto da música improvisada e/ou universo do *jazz* onde o baterista alterna os padrões de levadas constantemente sem determinar um padrão fixo de condução para as partes, tampouco retoma os mesmos padrões utilizados quando se retorna a determinada parte como é comum no contexto da música *pop* (canção). Ou seja, a partir do entendimento de Becker (2008), compreendemos que essa convenção, no que tange a práxis da bateria nesse universo, encontra-se incorporada nos bateristas que nele atuam.

Outro dado importante é que, apesar de constar um zabumbeiro na formação do grupo – nesse caso, inclusive, espacialmente tocando ao lado da bateria – este instrumento faz as mesmas movimentações, quando dos momentos das levadas, que o zabumba. Geralmente, no contexto da música canção, é possível dizer, com base em Becker (2008), que foi convencionado que a bateria deixe espaços para que o zabumba protagonize os movimentos na levada, ficando a bateria, como suporte para o *groove*. Ressaltando que, essa convenção diz respeito a quando os dois instrumentos se encontrarem dispostos na formação de grupo.

Com base nessa abordagem, percebemos que a levada padrão da introdução entre bumbo e caixa consiste em colcheia pontuada mais semicolcheia no "tempo um", mais pausa de colcheia pontuada com a última semicolcheia no "tempo dois" no bumbo, com pausa de semicolcheia mais colcheia pontuada no "tempo um", com duas colcheias no "tempo dois" na caixa. Ou seja, a levada padrão do zabumba no forró – sobretudo a parte grave[199] – (FIG. 88).

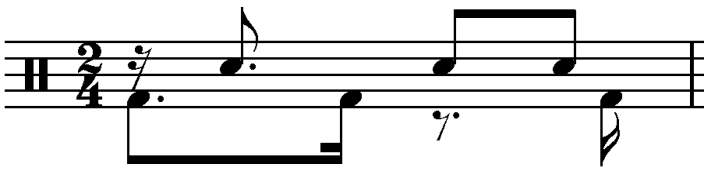


Figura 88 – Padrão base da introdução: bumbo e caixa
Fonte: Autor

No decorrer da introdução, outras sonoridades aparecem em outros lugares do tempo em torno desse padrão nuclear, gerando novos padrões transitórios e/ou eventuais. Dentre essas variações, verificamos a que altera o padrão da caixa no "tempo dois". Nesse caso, a sonoridade

[199] Obviamente sem o "jogo" dos sons graves inerentes à práxis do zabumba – como já discutido anteriormente.

da “cabeça” do tempo é retirada, e se toca na segunda semicolcheia, mantendo-se a colcheia no contratempo (FIG. 89).

Figura 89 – Variação a partir do padrão base da introdução: bumbo e caixa
Fonte: Autor

A condução é realizada prioritariamente no prato. O baterista utiliza, de forma predominante, a área de condução (*ride*) e uma abordagem por meio da ponta da baqueta. Por vezes existem ataques de caixa e prato; quando esses ataques acontecem, o baterista não golpeia o prato num movimento “tradicional” de atacar os pratos na área de ataque – *crash* – (borda); utiliza-se de um movimento de ataque que usa o “pescoço da baqueta” mais para o meio e a área de *ride* (condução) do prato numa busca por uma sonoridade específica entre caixa e prato, que visa não “espalhar” o som deste último. É uma sonoridade que busca dar ênfase a um ataque de caixa trazendo uma sonoridade de prato como soma, sem sobressair a sonoridade “principal” que seria a da caixa.

Vale ressaltar que, quando a música inicia e a bateria entra na condução da levada da introdução no prato de condução com o bumbo tocando a célula clássica do forró, e a caixa executando as divisões do bacalhau, o baterista tem uma abordagem *soft* com os toques na caixa oscilando entre toques simples e *buzz roll.* Quando ele quer enfatizar alguma nota na caixa utiliza-se de acentos e realiza os toques mais na borda da caixa valorizando uma sonoridade médio-aguda e com mais harmônicos – abordagem e sonoridades típicas do universo da música improvisada.

Uma característica dessa interpretação da bateria que permeia toda a performance centra-se numa abordagem totalmente “aberta”, sem obrigações de retorno à levadas padrão de forma fixa. Dentro de uma mesma parte, sem obediência a quadraturas rígidas, o baterista altera as levadas seja nas construções dos padrões rítmico-melódicos seja nas sonoridades – ora toca no aro de caixa, ora na caixa; ora no chimbal, ora no prato de condução; ora na área de condução do prato de condução, ora na área de cúpula, etc. Podemos dizer, com base na percepção dessas características, além de outros aspectos e elementos detectados tais como: 1) pressão sonora *soft* no bumbo, caixa e pratos; 2) sonoridade do bumbo “aveludada”; 3) ataques nos pratos

priorizando a ponta de baquetas; 4) alternância constante entre "toques simples" e *buzz roll*[200] – *press roll* –, dentre outros, que esse tipo de abordagem é comum a bateristas que têm um pertencimento mais profundo no contexto do *jazz*, ou seja, não apenas se reconhecem, mas são reconhecidos como bateristas de *jazz*[201].

A levada padrão dessa parte é a mesma da introdução entre bumbo e caixa: colcheia pontuada + semicolcheia no "tempo um", mais pausa de colcheia pontuada com a última semicolcheia no "tempo dois" no bumbo, com pausa de semicolcheia mais colcheia pontuada no "tempo um", com duas colcheias no "tempo dois" na caixa. No entanto, notamos que já no sétimo compasso da "Parte A" a levada da caixa muda de sonoridade saindo de uma condução realizada no aro da caixa (nos seis compassos iniciais) partindo para a pele da caixa. A condução no chimbal acontece nas quatro semicolcheias de cada tempo onde o baterista acentua os toques acompanhando as figuras do aro da caixa (FIG. 90).

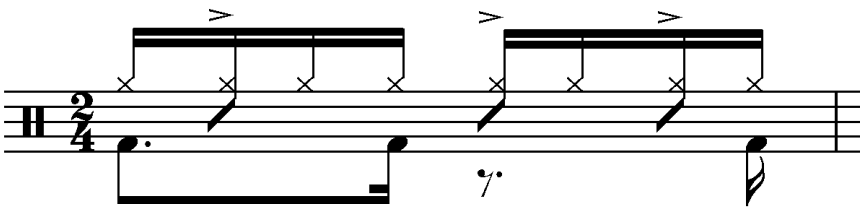


Figura 90 – Levada padrão da "Parte A"
Fonte: Autor

Como exemplo, com vistas a demonstrar a característica "aberta" dessa interpretação e abordagem, no ínterim de apenas dois compassos, percebemos alterações na levada. No quinto compasso acontece a primeira variação a partir da levada padrão no "tempo um" com a substituição do toque na segunda semicolcheia realizado no aro da caixa passando esse toque para a colcheia de contratempo, permanecendo a mesma levada no tempo dois (FIG. 91).

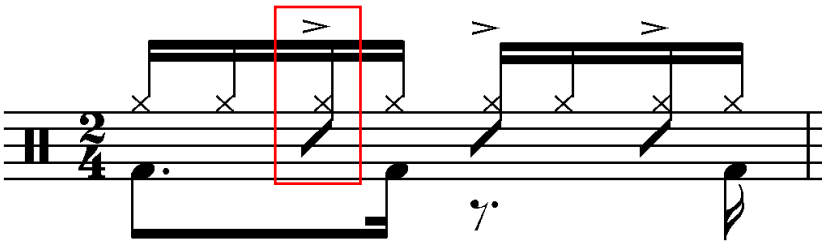


Figura 91 – Variação a partir da levada padrão da "Parte A"
Fonte: Autor

[200] Toques de pressão.
[201] É significativo ressaltar que, quando tratamos aqui de uma interpretação *jazzista*, estamos nos referindo a um entendimento mais alargado do conceito, ou seja, indo além da "levada" e ou ritmo do *jazz*, contemplando uma compreensão mais filosófica e interpretativa desse universo.

No sétimo compasso acontece outra variação, também no “tempo um”, onde esta vai entrar e sair periodicamente na levada fazendo com que ora o ciclo padrão se resolva em um compasso, ora se resolva em dois compassos (essa lógica é muito comum na interpretação do/no zabumba) (FIG. 92).

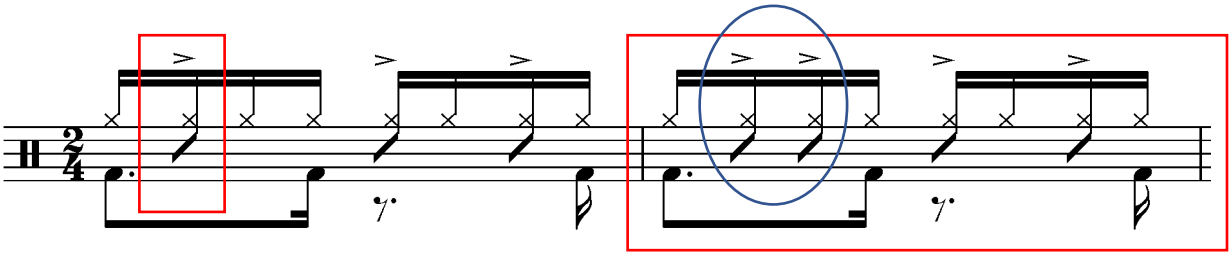


Figura 92 – Levada padrão da “Parte A” em dois ciclos com ênfase na variação no segundo compasso
Fonte: Autor

Essa lógica de interpretação e abordagem da bateria e todas as nuances e características discutidas, se faz presente em toda performance.

6.7 Considerações após as análises dos fonogramas

Ao final das análises, podemos constatar o quanto que o zabumba foi referencial para a construção das levadas de forró dessa vertente específica: *forró gonzaguiano*. Em todas as levadas, encontramos uma característica que fundamenta e está presente nas diferentes levadas de forró, qual seja, o padrão base encontrado no “tempo um”: colcheia pontuada + semicolcheia no bumbo. Ou seja, dialogando com as sonoridades graves “abertas” advindas da pele batedeira do zabumba. Com base nisso, podemos afirmar que este padrão, caracteriza a levada padrão da bateria na performance musical do *forró gonzaguiano* a partir dos fonogramas da obra de Dominguinhos. Especificando um pouco mais, podemos entender como a levada padrão base da bateria na performance dessa vertente de *forró*, como o “esqueleto base”, esse padrão de bumbo com a caixa na “cabeça” do tempo dois. Essa levada considera o toque do bacalhau (na pele de resposta) como base para o entendimento e colocação do toque na caixa (FIG. 93).

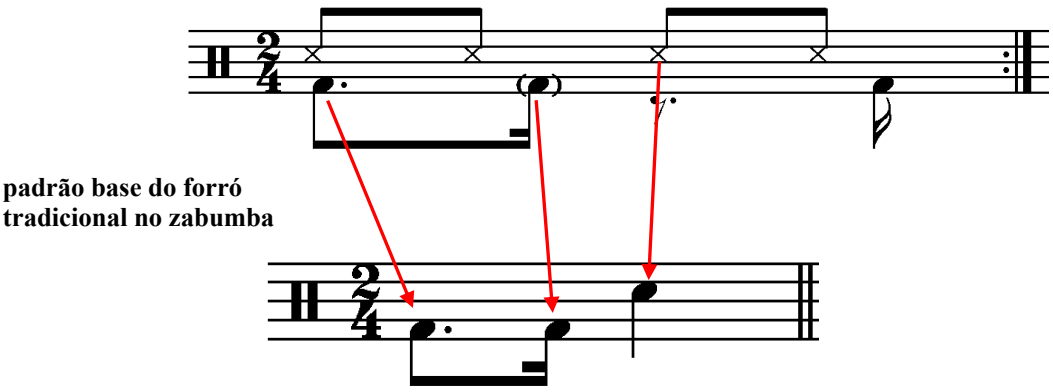


Figura 93 – Levada padrão base; "esqueleto base" com a caixa baseada na sonoridade do bacalhau
Fonte: Autor

Dentre alguns aspectos que são característicos e convencionados nas batidas e levadas de bateria do universo da música *pop*, encontramos nessa levada um que a aproxima bastante desse mundo: o *backbeat*[202] da caixa nos tempos dois e quatro de um compasso quaternário, e que foi fortemente utilizada em gravações dos artistas pioneiros do forró. Se pegarmos muitas levadas de *pop* e da *Soul Music*, encontraremos facilmente essa base nos dois primeiros tempos de várias batidas.

E esse lugar no espaço do tempo da levada do forró no zabumba ("cabeça" do "tempo dois") está a cargo do bacalhau. Inclusive você pode transitar por todas as possibilidades de subdivisão dentro do tempo com o bacalhau, mas a "cabeça" do "tempo dois" (pensando em um compasso binário simples – dois por quatro) necessariamente precisa ter a sonoridade do toque na pele de resposta (bacalhau).

A pele de resposta, ou o bacalhau, também é fundamental para a diferenciação dos ritmos e se mostra bastante perceptível inclusive para ouvidos menos atentos musicalmente falando. No baião sua função é bem mais estática do que no forró. Nesse primeiro sua performance acontece praticamente nas colcheias dos tempos ou na subdivisão ímpar se pensarmos nos oito pulsos, evitando os toques "contramétricos" nas semicolcheias pares (Sandroni, 2001, p, 27). Já no forró o bacalhau se torna "protagonista" na construção das levadas; o jogo dialógico entre ele e a pele batedeira (com seus sons "aberto" e "fechado") é a essência do forró (gênero) no zabumba e os toques "contramétricos" assumem o protagonismo (*ibid.:*).

[202] Convencionou-se no universo da bateria (mas não apenas dela) chamar de backbeat os sons acentuados na "cabeça" no dos tempos dois e quatro de um compasso quaternário. segundo e quarto tempos de um compasso quatro por quatro que geralmente são executados na caixa, mas também podem aparecer em *claps* e pandeirolas.

Enquanto o baião tem essa característica mais "estática" no *groove* – movimentando-se apenas nos momentos das variações, que não são muitas –, o caráter mais "mexido" do zabumba é condição fundamental na(da) performance musical dos(nos) forrós, sendo, por exemplo, o fator principal utilizado comumente pelos zabumbeiros e demais forrozeiros (músicos ou não) quando buscam exemplificar (sem tantos detalhes mais técnicos) a diferença entre esses dois gêneros (ou subgêneros).

Chamo a atenção para uma questão bastante importante para observarmos agora. Ao longo do trabalho venho defendendo enfaticamente que existe um fator que é fundamental e que caracteriza a levada do forró no zabumba juntamente com as alternâncias nas sonoridades graves no "tempo um", qual seja, o toque "aberto grave" executado na última semicolcheia do "tempo dois". Contudo, essa condição *sine qua non* para a legitimação da levada de forró no zabumba, não se apresenta de forma fundamental para a levada de forró na bateria. Tanto para o baião quanto para o forró, a levada na bateria centra-se na subdivisão do padrão base do baião no zabumba para o bumbo – colcheia pontuada mais semicolcheia no "tempo um" com pausa no "tempo dois".

A partir da constatação deste fato, da inexistência (na grande maioria das músicas) do toque grave na última semicolcheia no "tempo dois" do segundo compasso – este segundo compasso também é condição para a legitimação do forró –, a gente chega em algumas hipóteses. A primeira delas é que, há um entendimento dentro desse universo do **forró** – *forró gonzaguiano*[203] –, onde se prioriza sonora e simbolicamente a figura e papel musical do zabumba e do zabumbeiro, bem como de todo instrumental característico (sanfona, zabumba e triângulo), de que, quando se tem bateria, esta chega para dar suporte ao zabumba, mantendo-se o protagonismo deste último. É convencionado que no "tempo um" o bumbo faz a mesma subdivisão utilizada pelo zabumba, no entanto, 1) as variações, bem como 2) a anacruse de retorno após os breques e 3) **a última semicolcheia do "tempo dois"** é do zabumba; a bateria não mexe nesses acordos, sob pena de não soar contextual. Isso me lembra um fato que aconteceu comigo e mudou definitivamente minha abordagem e interpretação quando toco *forró*.

Como já exposto na parte introdutória deste trabalho, no ano de 2008 acompanhei os cantores Chico César, Pinto do Acordeon, Aleijadinho de Pombal e Flávio José na noite do forró na sala de concertos Miles Davis no 42º Montreux Jazz Festival em Montreux, na Suíça. No momento da passagem de som de Flávio José, quando tocávamos um forró, eu estava

[203] Ou "tradicional" para muitos.

conduzindo com apenas um toque na "cabeça" do "tempo um" no bumbo (assim como fazia quando tocava o xote), e um toque na "cabeça" do "tempo dois" na caixa com as levadas características no chimbal[204]. Nesse momento Flávio José vira para trás, para a passagem de som, vem até perto da bateria e diz olhando para mim: "*não faz essa levada; eu não quero esse levada; eu quero aquele com o bumbo de forró, igual ao zabumba*", e volta até o microfone. Eu dou a contagem novamente e iniciamos a música agora com essa célula rítmica no bumbo. Ele vira no meio da introdução, olha para mim e dá um sorriso como quem diz: "agora sim!". Desde esse dia eu só toco e gravo com essa célula no bumbo no "tempo um".

Uma outra hipótese, que não necessariamente anula esta primeira, diz respeito às convenções (Becker, 2008, p. 40 – 67) existentes dentro do universo dos estúdios. Convencionou-se, sobretudo por conta da música *pop*, que o bumbo da bateria, bem como os tambores, precisava ser "seco", com um mínimo de ressonância, pois isso facilita a mixagem do disco (e também é utilizada essa lógica em shows), haja vista que outros instrumentos de frequência grave constarão na gravação, à exemplo do baixo, e comporão a massa sonora total do disco. Por essa razão, é comum se abafarem os bumbos. Essa convenção tornou-se ponto pacífico. Obviamente existem gêneros em que essa "regra" não se coloca como prioritária, à exemplo de alguns subgêneros do *jazz* bem como alguns gêneros de música experimental, instrumental, etc.

Outro aspecto pontual dessa levada é que geralmente nas introduções e refrãos é comum que o/a baterista use, como visto, a linha no chimbal com a divisão em duas semicolcheias + mais colcheia nos dois tempos, sendo o toque na colcheia (contratempo) realizado por meio da abertura do chimbal (também encontrada na levada 1) (FIG. 94). E na parte do canto e demais partes se conduz com o chimbal fechado e nas quatro semicolcheias por tempo (FIG. 95).

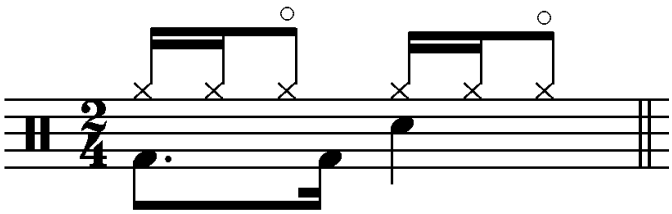


Figura 94 – Levada 2 com chimbal aberto
Fonte: Autor

[204] Trataremos delas mais adiante.

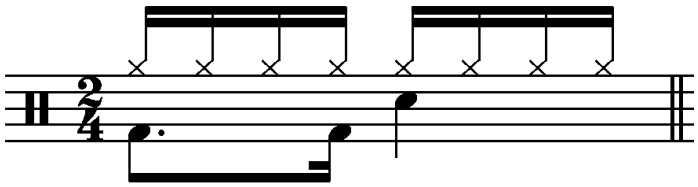


Figura 95 – Levada 2 com chimbal fechado
Fonte: Autor

Saliento que, nessa condução em semicolcheias com o chimbal fechado existem várias "flutuações de motivos rítmicos" (Oliveira Pinto, 2001, p. 99) que são executados por meio de acentuações, e que as considero inerentes à prática dos forrós que podemos entendê-las como parte da estrutura profunda dessa música (Blacking, 1995). Blacking, tratando da música e cultura dos Venda, explica que existem

> estruturas da música [...] que podem ser ouvidas e aprendidas por qualquer ser humano que possa perceber e reproduzir padrões sonoros. [...] *Mas existem outros aspectos da tradição musical que [...] não podem ser aprendidos exceto por uma total participação na sociedade [...] e pela assimilação inconsciente de processos sociais e cognitivos sobre os quais a cultura se fundamenta*[205] (Blacking, 1995, p. 58, tradução minha, grifos deste autor).

Em acordo com o pensamento de Blacking, acredito que existem elementos e situações das estruturas mais profundas da música que só serão adquiridos com a vivência no contexto sociocultural. São situações que acontecem de forma intrínseca à cultura, onde estas, inclusive muitas vezes, estão relacionadas às experiências não sonoras, mas que dão sentido ao fazer musical em sua condição holística. Logo, os motivos rítmicos bem como a recorrência e/ou intercalações entre estes, no "jogo" da interpretação "aberta" na performance do forró, relaciona-se diretamente com essa citação, e vai variar de baterista para baterista justamente pelo grau de vivência nessa música e cultura, além dos *habitus* incorporados por estes (Bourdieu, 1993; 1995; 2003; 2008) ao longo de sua trajetória em sociedade.

Ressalto ainda que o jogo "mexido" do bacalhau é replicado por bateristas na caixa, e os diálogos entre bacalhau e pele batedeira são transpostos para a caixa e o bumbo da bateria. No universo da música improvisada (*jazz*) é comum se utilizar os pratos – tanto o chimbal quanto o prato de condução – neste jogo dialógico onde os pratos podem fazer também às vezes das subdivisões do bacalhau, tanto em uníssono com a caixa, quanto separados desta última.

---

[205] [...] structures of Venda music which can be heard and learned by any human being who can perceive and reproduce patterns of sound. [...] But there are other aspects of the Venda musical tradition which [...] cannot be learned except by total participation in Venda society and by unconscious assimilation of the social and cognitive processes on which the culture is founded.

Há também quem se utilize do todo da levada do zabumba no prato de condução. Dessa forma, ora ela tocará junto com o bumbo, ora tocará junto com a caixa. Esse tipo de abordagem é muito comum de se encontrar no contexto da música improvida.

Ressalto ainda que, caso existam situações onde haja cantor e/ou cantora, quando se trata dessa atmosfera de abordagem jazzista, também encontramos algumas abordagens com esse tipo de condução mencionada. Essa forma de abordagem pode ser conferida no DVD "Dominguinhos ao vivo" aqui analisado. Nesse show, como vimos, a abordagem do baterista e sua interpretação é toda baseada no universo do *jazz*. Inclusive as convenções que vimos falando que governam as interpretações dentro do universo desta vertente de forró, bem como nos estúdios, é praticamente toda quebrada pelo baterista. O que nos leva a pontuar que este deva ser um baterista forjado no universo do *jazz*.

Também encontramos outra levada que deriva desta mencionada anteriormente tida como a levada padrão, no entanto com uma interpretação diferente. Quando analisamos essa levada, percebemos que esta se baseia também no universo sonoro da pele batedeira do zabumba para a construção da levada de forró na caixa e no bumbo da bateria. No entanto, diferentemente da mencionada há pouco, utilizando-se das duas sonoridades graves ("aberta" e "fechada"). A levada traz a caixa no lugar do som "fechado grave" do zabumba na pele batedeira que acontece na quarta semicolcheia do "tempo um", e o bumbos no lugar da sonoridade "aberta grave" que acontecem na "cabeça" do "tempo um" (FIG. 96).

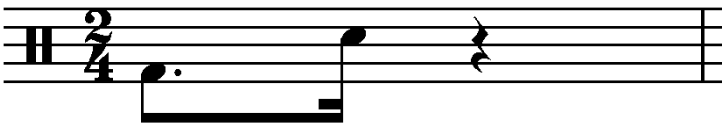


Figura 96 – Variação da Levada[206] base padrão com a caixa baseada na sonoridade "fechado grave" do zabumba. Exemplo apenas com o bumbo e a caixa
Fonte: Autor

Outro aspecto bastante utilizado nessa levada é a abertura do chimbal na terceira semicolcheia, geralmente obedecendo o tempo de uma colcheia. Nesse caso é bem mais usual e encontramos com mais frequência em performances em estúdio. Contudo, encontraremos

[206] Essa levada foi bastante utilizada e é encontrada em diversos discos de artistas do *forró*, sobretudo nos discos a partir dos anos de 1980. Podemos verificar essa levada (dentre tantas outras músicas de tantos outros artistas) nas músicas *Danado de bom* e *Sanfoninha choradeira* e *Forró do bom* na voz de Luiz Gonzaga.

sonoridades onde os bateristas abrem o chimbal, mas continuam tocando as quatro semicolcheias – essa forma de tocar é bem mais usual (e encontrada) em performances ao vivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O universo do forró e a produção científica realizada nesse contexto revela as múltiplas faces e características que configuram esse gênero musical e sua pluralidade no cenário brasileiro. No que tange a interpretação da bateria, a carência de trabalhos realizados evidencia um campo aberto para investigações e análises como as realizadas nesta tese.

A partir de um "conjunto de regras" que servem para fundamentar e delimitar as levadas da percussão e bateria dos "gêneros" do **forró** (Fabbri, 1980), é possível que se tenha diferentes maneiras de interpretações e abordagens da bateria na performance musical do forró, onde, para além do gênero e suas vertentes diversas, os contextos e ambientes de atuação performáticas (estúdios de gravação e performances ao vivo, contexto da música *pop* e contexto da música improvisada - *jazz*) irão influenciar, em certa medida, os caminhos, bem como as abordagens musicais de cada grupo de instrumentistas/instrumentos a partir das convenções que governam estes contextos (Becker, 1982).

A partir das perspectivas de Pierre Bourdieu, sobretudo por meio de seus conceitos de campo, *habitus* e capital, que concebem, dentre outras coisas, que as aprendizagens e o processo formativo delineiam o perfil de um indivíduo, é provável compreender, enquanto outro aspecto que contribuirá e fará com que cada músico soe o mais contextual possível dentro das performances musicais das diferentes vertentes do forró é – além de um conjunto de *habitus* que dialogam com os mais variados campos onde este indivíduo transitou e transita – o *habitus musical*. Este é incorporado nesse indivíduo/agente a partir de sua trajetória e formação enquanto músico, e que governará sua maneira de se entender, se inserir e se relacionar nos mais variados contextos e universos musicais. Compreendemos que esta condição está diretamente atrelado às suas experiências adquiridas ao longo de sua jornada humana e musical percorrendo os mais variados campos e seus *habitus* em diferentes extratos sociais (Bourdieu, 1983; 1995; 2003; 2008; 2011), o que produz neste agente, além de tantos outros gostos particulares, os específicos do campo artístico-musical.

Como visto na parte dois do trabalho, que tratou das dimensões contextuais da pesquisa, lidamos com dois universos convencionados e toda complexidade que os orbitam, quais sejam, o universo musical da bateria e todas as convenções (Becker, 2008) em seus mais diversos níveis (mais rígidas e mais flexíveis), e o universo que contempla o **forró**, com ênfase neste enquanto um gênero musical, mais especificamente em sua vertente "tradicional" a qual foi tratada neste trabalho como "*forró gonzaguiano"* (Santos, 2014).

Se tratando do universo do forró, hoje se faz, se pratica e se vive este, além de em grande parte do país, em diversos países do mundo. Certamente, aspectos e significados ligados à natureza espacial (geográfica, cultura) serão diferentes. Uma coisa é um forró constituído no sertão nordestino, outra coisa é um forró constituído na metrópole de São Paulo, e outra coisa é o forró constituído nas cidades de países europeus. Portanto, essa possível "nova" vertente – e/ou "novo" – gênero (ou subgênero), provavelmente manterá suas principais convenções (Becker, 2008) e conjunto de regras (Fabbri, 1980), mas poderá ressignificar, substituir e/ou incluir novas convenções que estarão ligadas diretamente às especificidades locais, sejam espaciais, sejam conceituais, desse "novo" forró.

Muitas dos aspectos e convenções relativas ao universo técnico da música (rítmica, harmonia, caminhos melódicos, caminhos fraseológicos, instrumentação, dentre tantos outros), muito provavelmente se manterão, no entanto, ganharão significados diferentes quando atrelados aos contextos distintos. Isso não impede que seja forró. Mas serão forrós diferentes, cada um com seu tempero e sotaques particulares. Outrossim, uma coisa é certa: se estiverem dentro dos limites que caracterizam o gênero (Fabbri, 1980), quando um sanfoneiro puxar o fole e o zabumbeiro puxar a levada junto com o triangueiro, é muito provável que o salão se encha de casais e, portanto, "*vai ter forró*" e, para muitos, estes irão ver "*o que nunca viu*[207]".

Não se trata de purismo ou tradicionalismo. Se trata de contexto. Tanto faz se sejam convenções do contexto do *forró gonzaguiano* e/ou "tradicional", do forró eletrônico (que já o chamam de "das antigas"), do piseiro, dentre tantos outros. O acesso ao conteúdo específico dessas músicas e cultura (Nettl, 2005, p. 54 – 55), bem como às "estruturas profundas", só se dará por meio da vivência em contexto, "por uma total participação na sociedade" que possibilitará uma "assimilação inconsciente de processos sociais e cognitivos sobre os quais a cultura se fundamenta" (Blacking, 1995, p. 58). Não basta domínio técnico do instrumento. Não se trata apenas de cognição, mas sim de perceber e sentir nuances e características que são particulares do fazer social-musical como um todo; de uma carga de significados e identidades que vão para a música por meio das atividades sociais coletivas e suas convenções legitimadas.

Se tratando do campo da bateria, vimos o quanto plural, diverso, complexo e multifacetado é esse universo. São inúmeras as possibilidades de sonoridades de uma única peça, por exemplo. E essas sonoridades dependem, além de questões estruturais e físicas do instrumento – ou seja, algo mais objetivo –, do entendimento, por parte do baterista, das possibilidades diversas de obtenção e produção dessas sonoridades – ou seja, algo mais

[207] Trechos da música *Doidinho, doidinho* (Dominguinhos e Anastácia)

subjetivo. A versatilidade da bateria faz com que ela esteja hoje inserida nas instrumentações e formações de grupos das mais variadas manifestações culturais e musicais ao redor do mundo. Tanto em músicas onde esta se fez presente e constituinte da/ constituição desses gêneros, quanto em músicas onde esta não fez parte da constituição das músicas de diversas culturas, como é o caso do forró e praticamente toda música do Nordeste, bem como nas músicas de gênese e matrizes africanas, em particular neste trabalho, as afro-brasileiras, que têm nas nuances sonoro-musicais e suas possibilidades interpretativas, as características que delineiam e fundamentam os mais variados gêneros musicais das diversas culturas.

Como exemplo, ao nos referirmos, até certo ponto, de forma simplista quando fazemos nossas análises e/ou nos referimos às subdivisões do zabumba, triângulo, etc., e mencionamos de forma aproximada as pulsações, desconsiderando as nuances sonoras (e de defasagens na malha flexível do tempo – pulso), não nos damos conta de que, ao fazermos isso dessa maneira, podemos até não dar ênfase na escrita a esses aspectos, no entanto, eles são fatores fundamentais que nós sentimos fortemente por meio de nossas experiências sensíveis, mas talvez, por já fazerem parte de nossas práticas e/em contexto, por vezes caímos na armadilha de não os perceber enquanto fatores fundamentais do conteúdo da música (Nettl, 2005, p. 54 – 55), sem os quais muitos músicos não conseguirão acessar esses aspectos e elementos característicos que são fundamentais para se soar de forma contextual numa performance musical do forró específica.

Baseado nos conceitos de Becker (1982, p. 40 – 67), especificamente aqui nas convenções acerca do universo das gravações, quando você vai gravar um disco de forró num contexto profissional, espera-se muito, por parte dos produtores, técnicos e arranjadores que você tenha, minimamente, conhecimento de dois universos específicos e seu conjunto de convenções: o universo do forró e o universo dos estudiosos de gravação – além da capacidade de tocar o instrumento, logicamente.

Espera-se que o baterista não tenha problema em tocar com metrônomo, conheça de forma musical, tenha habilidade para ler partituras, tenha domínio e controle acerca da produção de sonoridades na bateria a suas manutenções ao longo da música, tenha capacidade de memorizar as levadas de cada parte das músicas e suas intensidades aplicadas (pressão sonora), caso haja necessidade de se fazer emendas, dentre outras. Muitos músicos de dentro do forró, que aprenderam e aprendem fazendo, não possuem uma sistemática e metodologia de estudos do instrumento. É tocando. Ouvindo, observando, treinando, ensaiando, repetindo e tocando, etc.

Muitos desses não conseguem se enquadrar nos modelos de músicos esperados e desejados pelos estúdios que privilegiam os aspectos antes mencionados. Por tal motivo, é comum bateristas mais "preparados" tecnicamente – para essa função (gravar) – assumirem as gravações, trazendo, muitas vezes debates acerca de uma velha dialética que foi refletida, implicitamente, ao longo deste trabalho. Qual seja, levam suas baterias para o forró, mas não trazem (por falta de vivência) o forró para suas baterias.

Temos um padrão base para se tocar o forró na bateria, mas esse padrão é alterado a partir do trabalho do próprio artista, da própria criação musical e da concepção do arranjo, etc. Há uma certa inclinação para um determinado jeito de abordar e tocar a bateria quando um artista se associa a uma ideia de autenticidade; de tradicionalidade, e, em uma outra direção, quando o artista quer mostrar algo novo, buscando se distanciar dessa ideia de tradicionalidade. A nível de exemplificação, podemos encontrar algo nesse sentido quando analisamos a interpretação musical da bateria no trabalho de dois artistas que, notadamente, têm os seus trabalhos vinculados com maior ênfase no **xote**, subgênero do **forró**, a saber, Flávio José e Dorgival Dantas, respectivamente.

Quando colocamos a lente numa análise dos padrões das levadas, perceberemos que, as que compõem o xote de Dorgival Dantas, é a mesma de um vaneirão[208] – diferente da vaneira gaúcha – trazida à luz e popularizado pela banda Brasas do Forró, enquanto que as levadas de Flávio José seguem uma construção mais dentro dos espectro sonoro-musical do zabumba.

Dentro do escopo dos "documentos fonográficos" que fizeram parte do universo desta pesquisa, encontramos dois universos performáticos que, mantendo a questão primária dessa música – para se dançar –, têm o poder, por conta de seus *habitus*, nortear as maneiras pelas quais os músicos abordarão seus instrumentos implicando em performances distintas, sobretudo quando analisamos o resultado final da performance musical. Nesse sentido, estou considerando tais abordagens como 1) mais de base, e 2) com viés jazzista. A questão fundamental é que a **música para se dançar** não se alterou entre os dois universos, no entanto, neste segundo, amplia-se a possibilidade de mais movimentos e criações nas interpretações e abordagens por parte dos músicos, o que é comum ao universo do *jazz*.

Um mesmo artista pode transitar nos dois universos e um exemplo disso, como visto, é Dominguinhos. Entretanto, um fato que merece atenção é que, a depender da escolha dos músicos que comporão a banda, esses universos aparecerão de forma mais clara. Ou seja, a

---

[208] Quando em um olhar classificatório acerca das transformações e "fases" do forró eletrônico, em meu trabalho de mestrado, classifiquei tal levada como "o segundo momento" dessa trajetória das estéticas desse nicho de forró. Ver Dantas (2014, p. 103).

arregimentação da banda, e seus respectivos músicos, ajuda a definir e delimitar tais universos e suas performances enquanto produtos finais (shows, mídia gravada).

Uma coisa resta claro em meu entendimento: 1) as convenções acerca do universo musical da bateria no sentido da construção de uma habilidade prática são claras e são fundamentais e seguidas por uma grande maioria dos/as bateristas; 2) as convenções e normas que governam e definem os gêneros musicais são aceitas e legitimadas por todos os agentes especialistas e membros sérios (Becker, 2008) de dentro do universo de cada um destes; mas 3) a maneira pela qual cada músico abordará e imprimirá sua "assinatura musical", seu sotaque numa performance musical será constituída, em grande medida, (a) pelas experiências adquiridas no meio ambiente (social, cultural, etc) pelos quais este indivíduo se forjou enquanto um sujeito/agente social (*habitus*) que lhe geraram, dentre tantas coisas, seus gostos particulares, (b) e sua jornada de formação no campo da música, especificamente, que está ligada diretamente ao seu estrato social e os trânsitos que este fez em campos e estratos sociais distintos constituindo um conjunto de *habitus* que geraram seus gostos particulares e de onde este recorrerá, inconscientemente, quando de suas escolhas e maneiras de se (com)portar perante o universo da música por meio da bateria.

As histórias de cada músico, mas sobretudo sua assinatura musical construída por meio de seu desenvolvimento em campos, *habitus* e mundos distintos se apresentará forte e claramente em sua abordagem e interpretação à bateria nas performances dos variados tipos de forró. Não se pode, por exemplo, querer/esperar que um/a baterista forjado/a no universo do *jazz*, por mais técnica e habilidade (e capacidade de seguir diretrizes que tenha) seja capaz de apagar sua formação humana/musical que se encontra incorporada neste, e que será externalizada no momento de sua performance. Para Bourdieu, o *habitus* é "a subjetividade socializada" e "o social incorporado" (Bourdieu & Wacquant, 2005), ou seja, o *habitus* congrega tanto a estrutura social objetiva quanto as experiências pessoais subjetivas, expressando, como enfatiza, a "dialética da interioridade e da exterioridade, isto é, da interiorização da exterioridade e da exteriorização da interioridade" (Bourdieu, 1983, p. 60).

Seus sons e sua música não estão apenas em sua capacidade de manusear a bateria tecnicamente; estão na maneira pela qual percebe e se relaciona com o mundo e a música, bem como dar sentido e significado a estes. É esse entendimento e percepção, construído ao longo de sua jornada, adquirido por meio de seus processos formativos, de interações sociais, suas experiências com as músicas, com pessoas, com o meio ambiente, sua construção humana/ideológica, etc., que virá à tona no momento de suas abordagens e interpretações à bateria nos mais diversos contextos e gêneros musicais.

A linha é tênue, mas existe uma diferença entre prática interpretativa e performance. Para atuar numa performance musical é necessário a atenção para nuances que extrapolam a capacidade técnica de execução no instrumento. É necessário um entendimento mínimo e vivência no/do contexto da música que se pretende tocar. Mais uma vez, existirão aspectos que farão parte do "conteúdo" da música (Nettl, 2005, p. 54 – 55) que, sem uma vivência mínima nesse contexto, para que se alcance elementos e aspectos da "superestrutura" da música (Blacking, 1995. p. 58), você certamente cometerá alguns deslizes que anunciarão, sobretudo para os agentes "de dentro" dessa música, que se trata de alguém "de fora" desta. E geralmente essas nuances, apesar da possibilidade de serem desenvolvidas do ponto de vista técnico-instrumental, é pouco provável que se aprendam em salas de aula de instituições de ensino sem que haja uma vivência mínima. Elas necessitam serem vivenciadas em processo, nas aulas em contexto vivo; na experiência; na performance.

Finalmente, creio que os resultados, interpretações e reflexões discutidas neste trabalho fundamentam a tese de que o que constitui a interpretação da bateria na performance musical do *forró,* compreende um conjunto de aspectos que se relacionam e interagem entre si, que estão embasados em duas dimensões diretamente ligadas ao universo musical, quais sejam, 1) a capacidade e domínio técnicos referentes à práxis da bateria, 2) o entendimento das nuances e características que fundamentam e legitimam o gênero musical. A despeito de não termos feito entrevistas com os bateristas, podemos inferir, por se tratar de uma atividade relacional humana, que, muito provavelmente, soma-se a estas duas dimensões, a leitura de mundo e música incorporada no baterista por meio de suas experiências, interações e processos formativos enquanto sujeito social e agente músico, sendo este último aspecto do tripé, o responsável por dar a diferenciação no colorido de cada tela musical. Ou seja, a diversidade de maneiras e caminhos de interpretar a bateria numa performance musical de forró está associada a um conjunto de padrões e convenções que precisam ser seguidos, mas contagiada por *habitus* diversos incorporados e constituídos nos agentes bateristas que possuem diferentes vivências e relações com o contexto e universo do forró e da bateria que, por conseguinte, produzirão forrós distintos.

PARCEIROS TEÓRICOS

ALBUQUERQUE Jr. A invenção do Nordeste e outras artes. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ALVES, Bruno de Aguiar Ferreira. **A polirritmia aplicada na bateria: práticas e estudos para a performance**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil, 162).

AUKES, A. **Second line: 100 years of New Orleans drumming.** Oskaloosa, IA: C. L. Barnhouse Company Ltd., 2003.

BASTOS, Juliana Carla. **Performance Musical no Clube do Choro da Paraíba**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BAUMAN, Richard. **Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook**. New York: Oxford University Press, 1992.

_____. **Fundamentos da performance**. Sociedade e Estado, n. 3. v. 29, p. 727–746, dez 2014.

BECKER, Howard Saul. **Art Worlds**. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1982.

BÉHAGUE, Gerard. (Ed.) **Performance practice: ethnomusicological perspectives**. London: Greenwood Press, 1984.

_____. Os antecedentes dos caminhos da interdisciplinaridade na etnomusicologia. ENCONTRO NACIONAL DA ABET. 2, 2004. Salvador. **Anais**... etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos. Salvador: UFBA. 2004. p. 39-47.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washingon Press, 1973.

_____. Music, culture, and experience: selected papers of John Blacking. Reginald Byron (org.) **Chicago**: University of Chicago Press,1995.

BLADE, James. **Percussion Instruments and their history**. 2. ed. London: Faber and Faber, 1974.

BRAGA, Elinaldo Menezes. **A música do começo do mundo: caminhos e práticas educativas experivivenciadas no contexto das Bandas Cabaçais de São José de Piranhas – Paraíba.** 2022. 230 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Sergipe, 2022.

_____. Percussion instruments and their history. 4. ed. Westport, CY: Bold Strummer, 1992.

BORATO, Tales Humberto de Aquino; MARCOMINI, Raphael Fortes; FONSECA, Leonardo Goliatt; PAGOTTO, Carlos Renato; CURY, Alexandre Abrahão; PEREIRA, Igor Jurandir Ubaldo Viana; NISHIDA, Francisco Domene. Análise dos efeitos de dois diferentes métodos de fabricação em pratos de bateria. In: 11º Congresso Brasileiro de Engenharia de Fabricação. 24 a 26 de maio de 2021. Curitiba, PR.

BOHLMAN, Philip V. Representations and cultural critique in the history of thnomusicology. In: NETTL, Bruno; BOHLMAN, Philip V. (Eds.) Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of Ethnomusicology. London: The University of Chicago Press, 1991.

BOURDIEU, Pierre. A procura de uma sociologia da prática, de Renato Ortiz em BOURDIEU, Pierre: Sociologia / organizador [da coletânea] Renato Ortiz; [tradução de Paula Montero e Alicia Auzmendi] – São Paulo: Ática, 1983.

_____. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel: 1989.

_____. **A reprodução da crença: contribuições para a economia dos bens simbólicos**. 3 ed. Porto Alegre: Zouk, 2001.

_____. **A dominação masculina**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. **Questões de Sociologia**. Lisboa: Fim de Tempo, 2003.

_____. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo Cientifico**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2011a.

_____. **Homo academicus**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011b.

_____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. 11ª ed. Campinas: Papirus, 2011c.

_____. **O senso prático**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **Os herdeiros: os estudantes e a cultura**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

BORÉM, Fausto. Metodologia de pesquisa em performance musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência. In: RAY, Sonia (Org.). Performance musical e suas interfaces. Goiânia: Vieira, 2005. p. 13-38.
BUTTERFIELD, M. W. Why Do Jazz Musicians Swing Their Eighth Notes? **In Music Theory Spectrum**, Volume 33, Issue 1, Spring 2011, Pages 3-26, https://doi.org/10.1525/mts.2011.33.1.3

BRENNAN, B., 2011. "What you need to know about... Cymbal alloys". Modern Drummer. https://bit.ly/3gtqzMY Acesso em: 05 de março de 2014.

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. 2002. 246 f. Tese Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2190. Acesso em 20 de março de 2011.

CASCUDO, Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 9. ed. Rio de Janeiro: INL, 1962.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2009.

CLIFFORD James. **Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna**. Barcelona: Gedisa, 2001.

_____. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura do século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22

CORDEIRO, Raimundo Nonato. **Forró em Fortaleza na década de 1990: algumas modificações ocorridas**. 2002. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de pós-graduação interinstitucional em música UECE/UFBA, Fortaleza, 2002.

DANTAS, Gledson Meira. **A Performance Musical do Zabumbeiro Quartinha**. 147 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

_____. Gledson Meira. **Zabumba e zabumbeiro: uma etnografia da performance musical**. João Pessoa: Idéia. 2014.

DAWSEY, John C. **Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas**. Campos v.7 n.2, 17-25, 2006.

DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996.

FERNANDES, A. Forró: Música e Dança "de Raiz"? In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIACAO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MUSICA POPULAR, 5, 2004, Rio de Janeiro. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: <www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/AdrianaFernandes.pdf>. Acesso em: 14 de Set. 2009.

_____. As transformações do reggae jamaicano no brasil: o caso do xote nordestino. In: **Revista Brasileira do Caribe**, vol. VII, nuº. 14, janeiro-junho, 2007, pg. 471-482. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, Brasil

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **Sentinelas da Tradição: A Contituição da Autenticidade no Samba e no Choro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

FERREIRA, José de Jesus. **Luiz Gonzaga o rei do baião: sua vida, seus amigos, suas canções.** São Paulo: Editora Ática, 1986.

FERREIRA, L**. Los tambores del candombe**. Montevideo: Colihue-Sepe, 1997

FERREIRA, Thiago de Souza. O instrumento bateria. In: DAPesquisa, **revistas UDESC**, São Paulo, v. 10, n. 14, p. 163-172, 2015.

FILHO, Marcos Edson Cardoso. **Memórias, discos e outras notas: uma história das práticas musicais na era elétrica (1927 – 1917).** 2013. 252 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Huanas.

FRITH, Simon. **"Música popular 1950-1980**. In: MARTIN, George. Fazendo música: o guia para compor, tocar e gravar. Brasília: Editora UnB, 2002. p.4-5.

FROTA, Wander Nunes. **Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural**. São Paulo: Annablume, 2003.

GALVÃO, Christiano. **Adaptação, interpretação e desenvolvimento do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira: reflexões sobre processos de aprendizagem**. Rio de Janeiro, 2015.188f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOHN, Daniel Marcondes. **Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas**. São Paulo: Annablumme, 2003.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música: o exemplo do Samba de Roda. **Música e Cultura**, [s. l.], v. 9, p. 1-23, 2014.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn: a way ahead for music education**. London: London University, Institute of Education, 2002.

GUERRA PEIXE, César. (1970). “Zabumba, orquestra nordestina” In: **Revista brasileira de folclore**, n.26, Abril p.15-38, Rio de Janeiro.

HOOD, Mantle. **The ethnomusicologist**. Los Angeles: University of California, 1971.

IKEDA, Alberto. Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e extrínseco. CONGRESSO LATINOAMERICANO IASPM - International Association for the Study of Popular Music. 3., 2000, Bogotá. **Anais eletrônicos** ... Bogotá: IASPM/ASAB, 2000. Disponível em: http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.html. Acesso em 03/02/2011.

JANOTTI Jr, Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galáxia** (São Paulo, online) 2019, ISSN 1982-2553, n. 41, mai-ago., 2019, p. 128-139

KOTTAK, Conrad (2006). **Mirror for Humanity**. McGraw-Hill, Nova Iorque.

KERMAN, Joseph. 1985. **Contemplating Music: challenges to musicology**. Cambridge: Harvard University Press.

LANDA, Enrique Cámara. **Etnomusicologia**. Madri: ICCMU, 2003.

LEPPAUS, Arthur Teles. **A performance do samba batucado: sua adaptação para bateria**. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

LUCAS, Elizabeth. Horizontes Antropológicos. Performance: apresentação vol.11 no. 24 Porto Alegre July/Dec. 2005. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200001. Acesso em 27 de abr. 2010.

LOUREIRO, Maurício A.; PAULA, Hugo Bastos de. Timbre de um instrumento musical: caracterização e representação. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.57-81

LOVELESS, Megwen May. **The Invented Tradition of Forro: A 'Routes' Ethnography of Brazilian Musical 'Roots'**. 525.fls.Tese (Doutorado em Antropologia) Harvard University Cambridge, Massachusetts May 2010. Disponivel em: http://gradworks.umi.com/3415419.pdf. Acesso em 21 de fev. 2011.

LÜHNING, Angela E. Métodos de trabalho de campo na etnomusicologia: Reflexões em volta de experiências pessoais. **Revista de ciências sociais** XXII, 1/2, p.105-126, 1991.

MARCONDES, Antônio Marcos (Ed.) **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita, folclórica**. 2.ed. São Paulo: Art; Publifolha, 1998.

MARQUES, Guilherme. **Estilo e identidade musical: um estudo a partir da performance sui generis do baterista Nenê**.5. 2020. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MAYNARD, Alceu Araújo. **Folclore Nacional: danças, recreação, música**. São Paulo: melhoramentos, 1964.

MENEGATTI, Bruno Del Neri Batista. **Soprando a gaita: Bandas de Pífanos no sertão baiano**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo: 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-06032013-163356/publico/BrunoDelNeriBatistaMenegatti.pdf.Acesso em: 15 de abr. 2021.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualiza- ção histórica e características da percussão múltipla. OPUS - **Revista Eletrônica da ANPPOM**, Porto Alegre, RS, v. 16, n. 2, p. 61-79, Mai. 2015. ISSN 1517-7017. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/218/198>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2024.

MCLEOD, Norma; HERDON, Marcia. **The Ethnography of musical performance**. Norwood, Pensilvânia: Norwood editions, 1980.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwester University Press, 1964.

MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1990.

MOTA. José Fábio da. **Luiz Gonzaga, o Asa Branca da Paz**. Sobral, [s.n.], 2001.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. **Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo**. São Paulo: Editora 34, 2001.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Etnomusicologia no Brasil: Algumas tendências hoje in: Antropologia em Primeira mão**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social** (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2004.

_____. Esboço de uma teoria da música: Para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem, Anuário Antropológico**:** 973. 1995.

MIDDLETON, Richard. **Popular music analysis and musicology: bridging the gap**. Cambridge University Press, 1993.

NÁDER, Alexandre Milne-Jones. **Performance e transmissão musical na Barca Santa Maria**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música: por uma história cultural da música popular.** Belo Horizonte. Autêntica, 2002.

NATTIEZ, Jean-Jaques. **O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada**. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

NETTL, Bruno. **Heartland Excursions: ethnomusicological reflections on schools of music.** Urbana: University of Illinois Press, 1995.

_____. **The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts. Illinois**: University of Illinois Press, 2005.

_____. O estudo comparativo da mudança musical. **Revista anthropológicas**, ano 10, v. 17, n 1, p.11-34, 2006.

NICHOLS, K. A. **Important works for drum set as a multiple percussion instrument**. Iowa City, IA: University of Iowa, 2012.

NORONHA, Ronaldo de. A produção coletiva da arte: artistas, mundos sociais e convenções. **Revista Teoria e Sociedade**, v. 13.2. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Disponível em: https://www.fafich.ufmg.br/necc/artigos.html . Acesso em 28 de maio de 2024.

NUNES, Jonathan Dias. **Ritmos da cultura popular brasileira interpretados pela banda de pífanos de caruaru e banda de pífanos Zé do estado**. Dissertação de Mestrado, São Paulo – SP, 2019.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p.221-286, 2001.

_____. Tiago. Cem anos de etnomusicologia e a "era fonográfica da disciplina" no Brasil. In: II Encontro Nacional da ABET, 2004, Salvador: **Anais... ABET/CNPQ/CONTEXTO**, 2005. p. 103-123.

PATON, G. Early jazz styles for brushes. **Brush beat.** 2010. Disponível em: <http://brushbeat.org/documents/Early_Jazz_Styles_for_Brushes.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2021.

PINHEIRO, Andréia; PAIVA, Flávia. Som Zoom: música para fazer a festa. INTERCOM – CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 3, 2007. **Anais** ... Santos, 2007

PFÜTZENREUTER, Karla Eva. **Composição E Execução Musical Na Bateria: Uma Abordagem Integrada**. Tese de doutorado, Salvador – BA, 2016.

QUARTINHA. João Pessoa – PB, 16 de setembro de 2010. Gravação em vídeo (33'15'' min). Entrevista concedida a Gledson Meira Dantas, 2010.

QUEIRÓZ, Luis Ricardo. A música dos catopés em suas dimensões performáticas e socioculturais. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro.

RAMALHO, Elba Braga. Música, uma aventura entre o oral e o escrito. O público e o privado. n.2, Jul/Dez., 2003. Disponível em:

http://www.politicasuece.com/v6/admin/publicacao/mapps_Elba_31.pdf. Acesso em: 12 de abril de 2011.

RIBEIRO, Adriana Caetano; BRAGA, Galton Sé; MOTA, Célia Maria dos Santos Ladeira. Por amor ao forró. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, 4 a 6 de junho, 2009. Brasília – DF.

SANTANNA. São José de Mipibú – RN, 20 de novembro de 2010. Gravação em vídeo (3'34''min). Entrevista concedida a Gledson Meira Dantas, 2010.

SANTIAGO, P.; MEYEREWICZ, A. B. Considerações peircianas sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 20, 2009, p. 83-91.

SANTOS et alli. Música e Participação: interações sociais na performance de Vó Mera e seus Netinhos. In: Encontro da ABET Regional Nordeste, 2., 2010, João Pessoa. **Anais eletrônicos**... João Pessoa: UFPB.

SANTOS, Eurides de Souza. A construção biográfica na cultura popular: narrativas da cantadora de coco-de-roda e ciranda, Vó Mera. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. **s** ... Florianópolis:UDESC, 2010. 1 CD-ROM.

SANTOS. José Farias dos. **Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste**. São Paulo: Ibrasa, 2004.

SEEGER, Anthony. Etnomusicologia/antropologia da música – disciplinas distintas? **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. (Orgs.). Rio de Janeiro: MAUAD X; FAPERJ, 2008. p. 19-24.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York, London: Routledge, 2003.

_____. **Performance studies: an introduction**. 2. ed. New York, London: Routledge 2006.

_____. O que é Performance? In: O Percevejo. **Revista de Teatro Crítica e Estética**. Estudos da Performance**.** Ano 11, nº.12, 2003.

SILVA, Erivan. **Processo de pifanização da banda São Sebastião do sertão paraibano**. João Pessoa, 2008. 146 fls. dissertação. (Mestrado em Música). Universidade Pederal da Paraíba, 2008.

SILVA, Expedito L. **Forró no asfalto: o mercado da música nordestina em São Paulo, sua referência e expressão de identidade sócio-cultural**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2003.

SILVA, Luiz Custódio. **Os festejos juninos e a reinvenção das identidades culturais no contexto paraibano**. Disponível em: http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/a/a3/GT4_10_LCustodioufpb.pdf. Acesso em: 20/05/09.

TEIXEIRA, J. G. L. C. História, teatro e performance. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA; SIMPÓSIO SOBRE HISTÓRIA E TEATRO. 2007. São Leopoldo. Anais... São Leopoldo; Universidade do Rio dos Sinos, Julho de 2007.

TINHORÃO, J. R. Pequena História da Música Popular. 7ª Ed. SP: Editora 34, 2013.

TODD TITON, Jeff. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (Eds.) **Shadows in the Field: new Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology**. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 25-41

_____. (Org.) Worlds of Music: **an introduction to the music of the world's people**. New York: Shirmer, 1992.

TRALDI, Adriano César. O instrumento bateria. In: DAPesquisa, **revistas UDESC**, São Paulo, v. 10, n. 14, p. 163-172, 2015.

TRAVASSOS, Elisabeth. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 16, p. 191-200, 2007

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmidiáticos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 9., 2002. Porto Alegre. **Anais eletrônicos**... Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002. Disponível em: http://bocc.ubi.pt/pag/trigueiro-osvaldo-espetacularizacao-culturas-populares.html .Acesso em: 20 de mai. 2009.

TROTTA, Felipe. O Forró de Aviões: a circulação cultural de um fenômeno da indústria do Entretenimento. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 17, São Paulo, jun. 2008. **Anais**... São Paulo: UNIP, 2008. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_392.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

TROTTA, Felipe. **O forró eletrônico do Nordeste: um estudo de caso**. Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 20, p. 102-116, janeiro/junho 2009.

_____. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 18, Belo Horizonte, 2009. **Anais**... Belo Horizonte: PUC, 2009. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/4/19>. Acesso em: 20 abr. 2022.

TURNER, Victor; BRUNER, Edward M. **The Anthropology of experience**. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1986.

_____. **The forest of symbols**. Ithaca, London: Cornell University Press, 1967.

_____. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications. 1988.

_____. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ Publ., 1996.

_____. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. **The ritual process**. [S.l.]: Transaction Publishers, 2009.

VILA, Pablo. Identidades narrativas y música: una primera propuesta para entender sus relaciones. **Revista Transcultural de Música**. 2 (1996) ISSN:1697-0101. Disponível em: http://www.sibetrans.com/trans/index.htm. Acesso em 21/02/2011.

ZAGONEL, Bernadete. **O que é gesto musical**. São Paulo: editora brasiliense, 1992.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEPPAUS, Arthur Teles. **A performance do samba batucado: sua adaptação para bateria**. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Música) — Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

REFERÊNCIAS BATERIA

ALDRIDGE, J. (1994). **Guide to vintage drums**. Nova Iorque: Hal Leonard Corporation.

BLADES, J. (1992). **Percussion instruments and their history**. Westport: The Bold Strummer LTD.

GLASS, D. (2012a). Traps: the incredible story of vintage drums (DVD). The Drum Channel.

GLASS, D. (2012b). The century project: 100 years of american music from behind the drums (DVD). The Drum Channel.

LOPES, E. (2010). **A Bateria: estudos para estilos básicos**. Cacém: RussoMúsica.

LOPES, E. (2018). Breve reflexão sobre o baterista ao longo da história: do entertainer ao solista. DEDICA: **Revista de Educação e Humanidades**, 14, 119-130.

NICHOLLS, G. (2008). **The drum book: a history of the rock drum kit**. Nova Iorque: Hal Leonard Corporation.

PINKSTERBOER, H. (1992). **The cymbal book**. Nova Iorque: Hal Leonard Corporation.

SHERRILL, Dann. **Learn & Master Drums: Lessons Book**. Nashville: LegacyLearning Systems, 2008.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Foto do gráfico do corte de frequências realizados na captação dos pratos no estúdio Toca do Caçador em 08 de julho de 2024. Técnico de som: Rodrigo Melo. Microfone da parte de cima do prato.

APÊNDICE B – Foto do gráfico do corte de frequências realizados na captação dos pratos no estúdio Toca do Caçador em 08 de julho de 2024. Técnico de som: Rodrigo Melo. Microfone da parte de baixo do prato.