



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

A performance musical do zabumbeiro Quartinha

Gledson Meira Dantas

João Pessoa
Maio de 2011



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

A performance musical do zabumbeiro Quartinha

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Etnomusicologia, linha de pesquisa em Música, Cultura e Performance.

Gledson Meira Dantas

Orientador: Eurides de Souza Santos

**João Pessoa
Maio de 2011**

D192p Dantas, Gledson Meira.
A performance musical do zabumbeiro Quartinha
/ Gledson Meira Dantas.- João Pessoa, 2011.
139f. : il.
Orientadora: Eurides de Souza Santos
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA
1. Quartinha – zabumbeiro. 2. Música. 3.
Etnomusicologia – fundamentos teórico-
metodológicos. 4. Quartinha – interação –
participantes.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: "A performance musical do zabumbeario Quartinha"

Mestrando: Gledson Meira Dantas

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eurídes de Souza Santos
Orientadora/UFPB

Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Membro/UFPB

Prof. Dr. Jean Joubert Mendes Freitas
Membro/UFRN

João Pessoa, 05 de maio de 2011.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus por ter concedido a mim o prazer e a honra de ser músico e que eu pudesse fazer desse ofício o meu ganha pão. Por ter permitido que eu nascesse em Patos no sertão da Paraíba no Nordeste brasileiro e ainda por cima, ter me colocado numa família tão especial e maravilhosa quanto é a minha, eu realmente agradeço a ele por tudo isso. A toda minha família, que para não esquecer nenhum nome, vou eleger quatro para representá-los, Mainha, Mamãe, Tia Beta e Rossane. Em especial agradeço a minha filha Mariah que apesar de ser uma criança, sempre tem buscado me compreender nessa fase da minha vida, aturando a minha falta de humor e as minhas negativas para ir à praia, cinema, shopping, etc. Filha, te amo acima de tudo, ah! e com relação a aturar minha falta de humor, vale para a família toda. Aos professores Jean Jubert Freitas Mendes e Luis Ricardo Silva Queiroz por terem aceito o meu convite e contribuído com esse trabalho. Aos meus colegas do mestrado, que me ajudaram muito no início da minha trajetória ainda como aluno especial, em especial a Jaqueline Alves, pela paciência e compreensão sempre. Aos professores que tive o prazer de conhecê-los e cursar suas disciplinas: Luis Ricardo, Alice Lumi, Maurílio Rafael, Carlos Sandroni e, em especial, minha orientadora, Eurides de Souza Santos, por sempre me fazer acreditar que seria capaz e que conseguiria chegar. A Izilda pela atenção e colaboração, sempre, ah! e seus gatinhos. A todos os meus alunos do Departamento de Música, do curso de verão de Brasília e do meu estúdio. Aos meus colegas músicos, em especial a Julian Cabral, grande amigo, parceiro e professor. A toda equipe da Studio Musical pela compreensão durante minha ausência. A toda equipe de Os Nonatos, em especial ao meu parceiro de quarto nas viagens e irmão musical Helinho Medeiros. A Léo Meira, grande irmão, inspiração, parceiro, mestre. Ao cantador Santanna e toda sua equipe. E finalmente a Quartinha, que recebeu minha proposta com muito bom grado e sempre me atendeu com o coração aberto, além de ter dado a oportunidade de conhecer sua música mais de perto, cedendo material musical para que eu concluisse esse trabalho de forma tão prazerosa.

Agradeço de coração.

RESUMO

Os estudos acerca das práticas musicais desenvolvidas em contextos urbanos vêm ganhando, nestas últimas décadas, cada vez mais espaço nos trabalhos etnomusicológicos e apontam para amplas possibilidades de pesquisas e importantes contribuições, no que diz respeito ao conhecimento dos diversos repertórios e seus produtores em múltiplos aspectos. Esse trabalho propõe um estudo sobre a performance musical do zabumbeiro Quartinha, tomando por base o conceito de performance como evento e processo, onde são considerados não só os músicos executantes, mas o contexto geral, envolvendo a audiência, o ambiente e os resultados da interação entre os participantes. Considerando o objetivo geral de apresentar e refletir acerca dos aspectos que caracterizam a performance musical de Quartinha, o trabalho tem como principal alicerce os fundamentos teórico-metodológicos da etnomusicologia e conta com importantes aportes da musicologia, organologia e antropologia. Como instrumentos de coleta de dados, foram utilizadas a pesquisa bibliográfica, a observação participante, a entrevista semiestruturada, além dos registros em áudio, vídeo e fotográficos; tais instrumentos foram pensados de maneira a adequá-los às necessidades da pesquisa, e foram fundamentais para os resultados obtido no trabalho. Mesmo contemplando aspectos gerais da performance de Quartinha nos diversos conjuntos que tem participado, com ênfase para os grupos de forró, o texto destaca a sua atuação no trabalho do músico Santanna. A partir das análises realizadas, foi possível verificar que a performance musical de Quartinha caracteriza-se pela observação de outros músicos, em especial de zabumbeiros, pela valorização da prática coletiva, pela inventividade, e pela construção de um estilo pessoal que tem sido reconhecido socialmente ao longo da sua trajetória.

Palavras-chave: Quartinha, zabumba, performance musical.

ABSTRACT

The studies of musical practices developed in urban contexts have been gaining in recent decades, more and more space in ethnomusicological research and point to ample opportunities for research and important contributions, in relation to knowledge of the various directories and their producers in many aspects. This work proposes a study on the musical performance of Quartinha Zabumbeiro, based on the concept of performance as event and process, where they are considered not only the musicians performing, but the general context, involving the audience, the environment and the results of interaction among participants. Considering the general objective to examine and understand the features of the musical performance of Quartinha, the work is the cornerstone theoretical and methodological foundations of ethnomusicology and has significant contributions of musicology, organology, anthropology and ethnography. As data collecting instruments were used in literature, participant observation, the semi-structured interview, in addition to audio recordings, video and photography; these instruments were designed in order to tailor them to the needs of the survey, and were fundamental to the results obtained in the work. Even considering the general aspects of performance in the Quartinha various sets that have participated, with emphasis on groups of forró, the text highlights its performance in the work of the musician Santanna. From the analysis, we observed that the musical performance of Closet characterized by observation of other musicians, especially Zabumbeiros, the development of collective practice, inventiveness, and the construction of a personal style that has been socially recognized along its trajectory.

Key-words: Quartinha, zabumba, musical performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES, QUADROS E TABELAS

Figura 1 – Quartinha	36
Figura 2 – Santanna, o cantador	39
Figura 3 – Xote: linha rítmica da bateria e zabumba	51
Figura 4 – Disposição dos músicos no palco	53
Figura 5 – Dohol	59
Figura 6 – Dohol, Sorna e a festa	60
Figura 7 – Zabumba com afinação por parafuso	63
Figura 8 – Quartinha e seu zabumba	64
Figura 9 – Maceta de Quartinha	65
Figura 10 – Posição da pegada do bacalhau	66
Figura 11 – Bacalhau e abafador da pele	66
Figura 12 – Baião	68
Figura 13 – Côco	68
Figura 14 – Toques aberto grave, fechado grave (pele batedeira)	68
Figura 15 – Toques aberto agudo e fechado agudo (pele de resposta ou do bacalhau)	69
Figura 16 – Pinça e mola	70
Figura 17 – Presilha (pinça) utilizada por Quartinha	70
Figura 18 – Posição e execução do toque fechado (Maceta)	72
Figura 19 – Posição e execução do toque aberto (Maceta)	72
Figura 20 – Posição de abafamento do toque no baião	73
Figura 21 – Talabarte personalizado e profundidade do casco do tambor	74
Figura 22 – Trio Nordestino em uma apresentação no ano de 1970	78
Figura 23 – Escultura de Mestre Vitalino	80
Figura 24 – Monumento “Expressão do Forró”	81
Figura 25 – Legenda da bateria	84
Figura 26 – Levada do primeiro momento (Mastruz com Leite)	85
Figura 27 – Levada do segundo momento (Brasas do Forró)	85
Figura 28 – Levada do terceiro momento (Aviões do Forró)	86
Figura 29 – Interação com o triangueiro	100
Figura 30 – Casa de shows “Olho D’água” em São José de Mipibú – RN.	
Local da pesquisa de campo	104
Figura 31 – Gesto indicando o final de um bloco	106

Figura 32 – Gesto pedindo que o público cante	107
Figura 33 – Interação de Quartinha com os músicos e com Santanna	108
Figura 34 – Interação de Quartinha com o sanfoneiro Deivinho	108
Figura 35 – Momento de interação entre Quartinha e a plateia (audiência).....	108
Figura 36 – Legenda para o zabumba	109
Figura 37 – Levada principal da pele batedeira	111
Figura 38 – Variações do bacalhau	111
Figura 39 – Levada base do bacalhau	112
Figura 40 – Levada completa no mesmo pentagrama	112
Figura 41 – Variações utilizadas enquanto viradas	113
Figura 42 – Levada da pele batedeira no arrastapé	114
Figura 43 – Linha do bacalhau em colcheias no contratempo junto com a maceta	114
Figura 44 – Condução do bacalhau em semicolcheias	115
Figura 45 – Condução do bacalhau em ostinato	115
Figura 46 – Outra condução utilizada por Quartinha	115
Figura 47 – Variação; virada	116
Figura 48 – Variação, virada no quarto compasso	116
Figura 49 – Desenho rítmico-melódico do baião no zabumba	118
Figura 50 – Outro padrão para o baião tradicional no zabumba	118
Figura 51 – Levada da bateria das bandas de forró referidas	119
Figura 52 – Padrão rítmico-melódico do baião batido	119
Figura 53 – Inversão dos grupos de toques nos tempo um e dois	119
Figura 54 – Condução do forró	120
Figura 55 – Linha rítmico-melódica dos Bongôs no bolero	121
Figura 56 – Construção rítmico-melódico do xote se resolvendo em um compasso	122
Figura 57 – Condução se resolvendo em um compasso, depois em um ciclo de dois compassos	122
Figura 58 – Condução de xote	123
Figura 59 – Padrão do bacalhau com semínima	123
Figura 60 – Variação do zabumba	124
Figura 61 – Variação	124
Figura 62 – Padrão A, mais recorrente	125

Figura 63 – Padrão B no pentagrama inferior e padrão A no pentagrama superior	126
Figura 64 – Padrão C no pentagrama inferior e padrão A no pentagrama superior	126
Figura 65 – Padrão D no pentagrama inferior e padrão A no pentagrama superior	127
Figura 66 – Padrão E no pentagrama inferior e padrão A no pentagrama superior	127
Figura 67 – Padrão F no pentagrama inferior e padrão C no pentagrama superior	128
Figura 68 – Padrão G no pentagrama inferior e padrão D no pentagrama superior	128
Figura 69 – Padrão H	129
Figura 70 – Padrão I	129
Figura 71 – “Esqueleto” base dos padrões rítmico-melódicos do xote	130

SUMÁRIO

INTRUDUÇÃO	12
CAPÍTULO I	
A etnomusicologia, o estudo da música popular urbana e as bases metodológicas da pesquisa	15
As perspectivas da Etnomusicologia, performance musical e música popular: uma revisão da literatura	20
A metodologia utilizada	24
A definição e a entrada no campo: a trajetória de um pretenso e futuro pesquisador	24
O universo da pesquisa	27
Instrumentos de coleta de dados	28
A pesquisa bibliográfica	28
A entrevista semiestruturada	28
A observação participante	29
O registro fotográfico	30
Os registros em vídeo	30
Gravações em áudio	31
Organização e análise dos dados	31
A delimitação do referencial teórico	31
Transcrições dos relatos orais	31
Transcrições musicais	32
Seleção das fotografias	34
Estruturação da dissertação	34
CAPÍTULO II	
O músico Quartinha	36
Aspectos biográfico-musicais	36
O processo de aprendizagem do zabumba	39
Aprendizagem como comportamento simbólico	43
De aprendiz a mestre	45
O zabumbeiro e seu papel nas diversas formações	47
Quartinha: o músico de estúdio	48

Quartinha no trabalho de Santanna	52
--	----

CAPÍTULO III

O zabumba	56
Dimensão Organológica do instrumento	56
A produção sonora no zabumba: construção, baquetas, abafamento e sonoridades	62
Construção e afinação	62
Posicionamento, baquetas e abafamento	63
Maceta	64
Bacalhau	65
Abafamento	66
Sonoridades e a técnica de execução do instrumento	67
Formando a pegada da maceta: pinça e mola	69
A pegada de Quartinha	70
O som do zabumba de Quartinha	73
O zabumba e sua relação com a música nordestina e brasileira	74
O Rádio como instrumento de consagração e divulgação da música no Brasil	74
A importância de Luiz Gonzaga	75
A consagração do trio	77
Zabumba e zabumbeiro enquanto símbolos da cultura nordestina	79
Transformações e ressignificações nas formações dos grupos musicais de forró	82
As fases do forró eletrônico	84
A posição do zabumbeiro no grupos de forró eletrônico	87

CAPÍTULO IV

A performance de Quartinha	90
A perspectiva de estudos da performance no campo da etnomusicologia	90
Corpo: ação e som	94
Gestos e movimentos corporais performáticos no fazer musical	98

Interação na performance musical	101
Etnografia da performance: o show	103
O show de Santanna em São José de Mipibú – RN 20/11/2010	104
Quartinha: interação com outros músicos e público durante a performance	107
Os gêneros musicais e o estilo de Quartinha	109
Variações	109
Maxixe	110
Arrastapé	113
Baião	117
Xote	120
Construções rítmicas: concepções de variações e construções de padrões rítmicos ...	122
Análise da música Ana Maria	124
Aspectos que caracterizam a performance musical do zabumbeiro	
Quartinha	130
CONCLUSÃO	131
REFERÊNCIAS	134
APÊNDICE	140

INTRODUÇÃO

O Brasil é reconhecido no cenário mundial, entre outros fatores, pela sua diversidade musical. Tal diversidade constitui especificidades que resultam do encontro dos diferentes grupos étnicos presentes na sua formação. A região Nordeste, por sua vez, agrega importantes manifestações da cultura popular e se tornou conhecida por fomentar o mercado musical com ritmos, timbres, poesia e músicos que possuem características muito particulares, sejam eles cantores e ou instrumentistas. Por se tratar de uma região na qual grande parte das manifestações da música popular urbana foi mantida prioritariamente pela tradição oral, muitos músicos aprenderam e aprendem através da observação, isto é, através de processos que envolvem o ouvir, visualizar, memorizar, imitar, experimentar, reinventar, até que desenvolvam um perfil próprio na performance.

Dessa forma, mesmo não participando dos processos de aprendizagem estabelecidos em instituições de ensino formal, muitos músicos populares nordestinos possuem especificidades e sonoridades que definem sua técnica e estilo próprios que em muitos casos os colocam em lugar de destaque no meio musical. Por essa perspectiva, este trabalho focaliza a performance do zabumbeiro Reginaldo Pereira de Melo, pernambucano de 60 anos, que se tornou conhecido como Quartinha.

Alicerçado em estudos etnomusicológicos sobre a performance musical, fundamentei as ideias desenvolvidas nesse trabalho no diálogo com teóricos que fornecessem bases para chegar aos resultados desejados. Além da etnomusicologia, a musicologia e a antropologia foram disciplinas fundamentais para ampliar as abordagens e refletir sobre questões conceituais e metodológicas.

Nesses últimos anos, os estudos sobre a performance musical tornaram-se foco da investigação de diferentes estudiosos nos diversos campos da ciência musical. No entanto, o conceito que permeia e fundamenta a maioria dos estudos parte do pensamento etnomusicológico que entende a performance musical como evento e processo, os quais congregam não só aspectos sonoros, mas o conjunto de elementos presentes no fazer musical. Dessa forma, a performance pode ser compreendida como uma teia que envolve música, músicos, audiência e demais participantes. Destacam-se ainda nos estudos contemporâneos, as questões relacionadas ao corpo, e seus gestos, como elementos essenciais para a expressividade musical.

Atuando como músico profissional há quase duas décadas, e tendo uma prática efetiva como baterista e percussionista, além de professor nessa área, interessei-me em estudar sistematicamente uma performance musical que tivesse relação com meu campo de atuação. Compreendi que dessa forma poderia contribuir, tanto para o meu aprendizado, quanto posteriormente, a partir dos resultados obtidos no trabalho para o campo de estudos sobre a cultura nordestina, sobre a bateria e percussão e ainda sobre práticas interpretativas na área popular, principalmente no campo da Etnomusicologia.

Com vistas a alcançar o objetivo geral desse trabalho que é verificar e apresentar os aspectos fundamentais que caracterizam a performance musical do zabumbeiro Quartinha, a pesquisa realizada contemplou os seguintes objetivos específicos: refletir sobre aspectos estéticos da performance de Quartinha na interação com o grupo musical, no trabalho do cantor Santanna; verificar os aspectos técnicos estruturais utilizados para a prática do instrumento na interação com o grupo musical; identificar padrões rítmicos que constituem o uso do zabumba; compreender os aspectos relacionados à dimensão organológica do instrumento; identificar as funções do zabumba dentro das formações de grupos musicais na concepção de Quartinha; verificar, segundo a ótica do músico Quartinha, de que forma o zabumba se relaciona com a música nordestina e com o demais repertório no qual se insere.

A metodologia utilizada na pesquisa contemplou instrumentos de coleta e análise de dados que permitissem realizar um estudo minucioso junto ao fenômeno musical investigado. Assim, os principais instrumentos de coleta de dados utilizados na pesquisa foram: pesquisa bibliográfica, observação participante, fotografias, gravações em vídeo e entrevistas. Depois de realizar a coleta de dados, organizei e analisei os mesmos, utilizando estratégias como: catalogação do material coletado, transcrições e edição. Ao final da análise sintetizei os aspectos centrais que, ao meu entender, constituem as características da performance de Quartinha.

No primeiro capítulo, apresento os autores e as obras que serviram de bases teóricas e possibilitaram o entendimento acerca da performance musical, tanto na etnomusicologia, quanto na musicologia e na antropologia. Também discuto, nesse capítulo, as perspectivas da etnomusicologia no tangente à música popular, fazendo uma revisão na literatura. Na segunda parte, faço um esboço da minha trajetória na música, desde a minha entrada nesse campo, até a chegada à iniciação científica. Após essa explanação, exponho a metodologia utilizada na pesquisa, os instrumentos de coleta e análise dos dados e o processo de organização e catalogação utilizados.

No segundo capítulo, apresento os dados relacionados ao contexto sociocultural e musical de Quartinha, traçando um panorama desde sua inserção na música até os dias atuais. Além dos aspectos biográfico-musicais, analiso nesse capítulo a trajetória do músico discutindo sobre a(s) forma(s) como aprendeu a tocar o instrumento, vindo posteriormente a ser legitimado como “mestre” no zabumba. Para fechar o capítulo, faço um esboço do papel do zabumbeiro nas formações de grupo, Quartinha no cenário das gravações e sua entrada no grupo do cantor Santanna.

No terceiro capítulo, analiso as dimensões organológicas do zabumba contemplando aspectos históricos, questões relacionadas a sua construção, baquetas, abafamento, possíveis sonoridades e técnicas de execução. Proponho ainda um diálogo sobre a inserção do zabumba na cultura musical brasileira e nordestina. Em seguida, traço uma cronologia, trazendo a importância de Luiz Gonzaga e do rádio para a divulgação do gênero baião para todo o Brasil, consagrando socialmente, a formação do trio: sanfona, zabumba e triângulo, como sendo uma formação tipicamente nordestina. Para terminar o capítulo, apresento também de forma cronológica, segundo minha ótica, as fases do forró eletrônico e as transformações e ressignificações, tanto nas formações dos grupos musicais, quanto na posição do zabumbeiro nesses grupos. Essa classificação acerca das fases do forró eletrônico é baseada na minha experiência adquirida em anos de vivência na prática musical nesse contexto, atuando como baterista e zabumbeiro.

No quarto e último capítulo, traço um debate teórico com os principais autores que alicerçaram as reflexões realizadas neste trabalho. É nesse capítulo que realizo as análises musicais com vistas a responder os questionamentos que geraram as inquietações para o desenvolvimento da pesquisa. Logo, o todo do trabalho, possibilita a compreensão de quais aspectos são constituintes e que se fazem presentes e são de parte fundamental, para a prática do fazer musical e, consequentemente, a performance do zabumbeiro Quartinha.

CAPÍTULO I

A etnomusicologia, o estudo da música popular urbana e as bases metodológicas da pesquisa

O estudo da música possui em sua prática vários campos de atuação que contemplam estratégias e objetivos distintos dentro dessa área macro. A etnomusicologia é um desses campos. Ela traz, em suas perspectivas, o estudo da música em âmbito mais amplo, considerando e entendendo que essa arte não deve ser estudada apenas enquanto fenômeno acústico, mas, que deve ser levado em consideração, o contexto sociocultural relacionado às diversas músicas dos diferentes grupos humanos. Para tanto, a etnomusicologia precisou aportar-se em importantes pilares disciplinares para constituir seus fundamentos, a sua natureza de atuação e seus campos de estudo. Entre esses, merecem destaque a musicologia, que contribuiu principalmente com os conteúdos dos estudos musicais e a antropologia, responsável por conteúdos teóricos e métodos de pesquisa, fato que fez com que a etnomusicologia fosse entendida como uma disciplina de natureza híbrida. No entanto, essa divisão, entre musicologia e antropologia, talvez seja um dos maiores desafios no que se refere a contemplar, em seus estudos, resultados que não enfatizem um campo em detrimento do outro.

Juntamente com as disciplinas citadas, a sociologia, a comunicação, a filosofia, a psicologia, a biologia, a história, entre outras, a medida do necessário, somam-se ao campo da etnomusicologia, reforçando a construção de um conhecimento que como afirma Seeger (2008, p.21), se caracteriza por “um diálogo que ultrapassa o tempo e reúne debates de vivos e mortos”. Nesse sentido, o próprio conceito de etnomusicologia tem sido compreendido como em construção continuada, uma vez que se torna impossível fechar o campo em fronteiras disciplinares.

Segundo Oliveira Pinto,

Colocações mais recentes, como a de Jeff Todd Titon (1992) que define a Etnomusicologia como *“the study of people making music”*, mostram que hoje as pesquisas dão grande ênfase ao estudo do **fazer musical** e à **criação que daí surge**, independente de origem, de lugar geográfico, e da relação do produto sonoro com a cultura do pesquisador. Mesmo assim, ainda estamos longe de poder formular uma definição inequívoca de conteúdos e abordagens da Etnomusicologia (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 226, grifo meu).

As discussões sobre o que se estuda, quais os fundamentos e quais áreas do conhecimento são importantes para a disciplina, permeiam a literatura etnomusicológica desde os seus primórdios e pode ser brevemente traduzida através do pensamento de três estudiosos de relevante destaque.

O primeiro deles é Alan Merriam, cuja obra, *The Anthropology of Music* (1964), depois de quase meio século de escrita, permanece como um dos mais importantes e mais utilizados textos, servindo de base para a constante construção de conceitos e posicionamentos do etnomusicólogo diante das suas atividades. Merriam propõe no seu livro, um modelo para se estudar música por uma perspectiva ampla, de base tri-partite, que prevê o estudo do fenômeno musical em três pilares fundamentais, os quais se interligam, som, conceito e comportamento; e cada um desses níveis além de depender, interfere diretamente uns nos outros. Para o autor, essa seria uma das principais características da etnomusicologia: entender a música enquanto construção sociocultural, em que o contexto está diretamente ligado à produção do som, sendo necessário para o pesquisador buscar algo além das estruturas sonoras, enquanto fenômenos puramente acústicos.

Um segundo autor e estudioso do campo, com formação musicológica e antropológica, foi John Blacking. O seu livro *How Musical is Man?* (1973), é uma obra bastante citada na etnomusicologia, tendo grande influência também nas discussões da educação musical, principalmente no que diz respeito à musicalidade e aprendizagem de música. Pensando a etnomusicologia como uma antropologia da música, Blacking propôs uma análise da música na sociedade e na cultura, bem como da sociedade e da cultura na música, reforçando o quanto fundamental é a relação sociocultural para a geração do som enquanto música. Mesmo utilizando-se de ferramentas da análise musical europeia – notação, estruturas harmônicas, rítmicas e melódicas – a ênfase estava na “busca de estruturas profundas da música radicadas na constituição biopsicológica do homem [fato que] explica a aversão de Blacking às análises formais do som – análises dos produtos em sua superfície – que apenas parafraseiam ou descrevem” (TRAVASSOS, 2007, p.198). Para Blacking, o etnomusicólogo deve estar sempre atento aos fatores não sonoros presentes na geração da música.

Um terceiro estudioso que também merece destaque no campo da etnomusicologia é Bruno Nettl. Ele reeditou seu principal livro *The Study of Ethnomusicology* (2005), passando de 29 para 31 os temas e conceitos que ele considera fundamentais para o estudo da música. Para justificar tal reedição, ele cita justamente o dinamismo sofrido pelo campo nas últimas

décadas. No prefácio da nova edição de seu livro, ele aponta para esse fato e justifica a necessidade de rever o seu próprio trabalho.

Segundo afirma,

Eu finalmente decidi pela elaboração de uma revisão, a despeito – ou talvez, por causa - das muitas mudanças pelas quais o nosso campo tem passado. A versão original pareceu-me cada vez mais como uma apresentação fora da realidade. Assim, o presente trabalho, embora seja na essência e em grande parte do seu conteúdo aquele de 1983, se destina, em considerável medida, a descrever as mudanças que aconteceram e o relacionamento do nosso presente e passado recente, com os modos como trabalhamos e pensamos até 1980¹ (NETTL, 2005, p. xii, tradução minha).

Na verdade, as reflexões e mudanças sofridas pela disciplina, principalmente a partir dos anos de 1980, tinham sido semeadas em décadas anteriores e tinham no trabalho prático-reflexivo desses autores, como no de muitos outros importantes, a chave para a abertura de novos horizontes vislumbrados pela etnomusicologia contemporânea. A compreensão de música como fenômeno acústico, cultural, social, biológico e histórico, juntamente com uma perspectiva notoriamente interdisciplinar abririam novos olhares da etnomusicologia sobre músicas ainda não contempladas em seus estudos. Neste sentido, o estudo da música popular urbana, que ganha mais evidência a partir dos anos 1980 do século passado, soma-se a uma produção acadêmica cada vez mais abrangente e mais aproximada das realidades musicais do mundo.

No entanto, mesmos com os estudos acerca dessa prática (música popular urbana) terem ganhado tal atenção e evidência citadas só a partir desse período, a preocupação pelo estudo da música popular em contextos urbanos, não é tão recente e nem restrita ao campo etnomusicológico². Carlos Vega³, *apud* Landa (2003), “chamou a atenção sobre a existência de uma ‘música de todos’ que ainda não havia recebido da comunidade acadêmica a atenção que merecia” (LANDA, 2003, p. 283). Entre os diversos fatores que podem explicar o tardio olhar da etnomusicologia para a música popular urbana, está o fato de os pesquisadores inicialmente estarem preocupados com a preservação das músicas de tradição oral, às quais, segundo acreditavam, eram estáticas e estariam em vias de extinção, como explica Nettl.

¹ “I finally decided upon the writing of a revision despite - or maybe even because of - the amount of change that our field has undergone. The original version struck me increasingly as an unrealistic presentation. And so the present offering, while in essence and in the majority of its content still the 1983 work, is devoted in considerable measure to describing the changes that have come about, and the relationship of our present and our recent past to the ways we worked and thought before 1980.

² A IASPM – international association for the study of popular music - é uma organização criada em 1981 com o objetivo de estudar cientificamente a música popular .

³ Pronunciamento realizado durante a “Segunda Conferência Interamericana de Musicologia realizada em Bloomington (Indiana), em abril de 1965.

De modo geral, imaginava-se que o estado normal da música não-ocidental era estático, sendo que mudança era equacionada a deterioração, e o objetivo fundamental do pesquisador era preservar. O resultado desta atitude foi negligenciar um amplo setor da música do mundo, percebida pelo senso comum como em estado de mudança, ou como resultante de mudança recente. Falo, evidentemente, da música resultante de vários tipos de interação cultural, e particularmente daquela normalmente rotulada como ‘popular’, a qual, na maioria de suas formas, resulta de algum tipo de combinação de estilos musicais locais⁴ (NETTL, 2006, p. 13).

O olhar ampliado sobre as músicas do mundo enquanto fenômeno sociocultural e as mudanças às quais a disciplina foi submetida nas últimas décadas evidenciaram, entre outros fatores, a relevância dos estudos sobre performance, isto é, sobre os processos envolvidos no fazer musical como todo. Seeger⁵, *apud* Béhague (1984) argumenta que, “em vez de estudar a música na cultura (de acordo com a proposta de Merriam), uma antropologia musical estuda a vida social como performance” (2004, p. 40). Os estudos sobre performance, (tema que será aprofundado no capítulo IV) 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 etnomusicólogo.

No caso brasileiro, 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’ (‘culto’)” (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

⁴ NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical. *Revista anthropológicas*, ano 10, volume 17(1): 11-34 (2006)

⁵ ANTHONY, Seeger. *Why Suya sing?*, 1987.

musicais” (idem, p. 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 o ano 2000, a boa nova é que nesta última década muitos foram os trabalhos de cunho 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). Mesmo assim, ainda é de lamentar a escassez de estudos focados na performance de músicos, no sentido de considerar a construção de um estilo. Tal realidade se torna ainda mais crítica quando se trata de músicos que não ocupam a posição de *front* nas formações musicais.

Assim como foi tardio o olhar da etnomusicologia para a música popular urbana, o estudo focado no indivíduo, o músico, principalmente no âmbito da tradição oral, só vai aparecer nas últimas décadas, como explica Santos:

Mesmo tendo construído seu corpus de conhecimento com base principalmente, na pesquisa de campo, priorizando o contato face a face, a observação participante e a escuta sistemática de indivíduos, a Etnomusicologia, de modo geral, tardou em pensar o músico na sua individualidade, mais ainda, em investigá-lo para fins biográficos (SANTOS, 2010, p. 20).

Portanto, partindo de um desejo particular e com base nas perspectivas da discussão acima, proponho neste trabalho um estudo sobre o zabumbeiro Quartinha, sua performance e os processos pelos quais tem construído seu estilo. Sendo músico que atua em grupos musicais, como instrumentista acompanhador, interessa-me investigar os processos pelos quais alcançou notoriedade como zabumbeiro. Por outro lado, a quase inexistência de estudos musicais sobre o zabumba, e por consequência, o seu instrumentista – o zabumbeiro –, faz com que esse trabalho tenha um importante papel na busca pela diminuição dessa lacuna bibliográfica no que concerne aos estudos acerca desses assuntos – instrumento, instrumentista –, bem como estudos focados nessa prática musical tradicional popular, em contextos urbanos. Assim, a importância de trazer à discussão etnomusicológica um músico como Quartinha não só contribui para, como gota-d’água em oceano, diminuir a dívida de estudos sobre músicos não eruditos, como também desenvolver um estudo acerca de instrumentista e instrumento, de altíssimo valor para a cultura nordestina e brasileira, ambos ainda escassamente encontrados na literatura musical.

As perspectivas da Etnomusicologia, performance musical e música popular: uma revisão da literatura

Algumas obras foram fundamentais para a construção do presente trabalho. A princípio, os fundamentos da etnomusicologia serviram de base para pensar a música na cultura, a música 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 e comportamentos. A partir desta perspectiva, os estudos sobre performance serviram para nortear o olhar sobre o trabalho musical de Quartinha, os processos envolvidos na construção de seu perfil de músico, sua atuação no grupo e no ambiente musical mais amplo, bem como, as influências, estímulos e incentivos recebidos do meio musical onde transita. Para desenvolver os estudos sobre performance, utilizei as seguintes obras: *Performance practice: ethnomusicological perspectives* (BÉHAGUE, 1984), cuja edição reúne vários autores com trabalhos relevantes para os estudos etnomusicológicos. Em sua introdução, Behágue 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”⁶ (BÉHAGUE, 1984, p. 3). Os demais autores que contribuem para esta edição, incluindo ainda o próprio Béhague, vão desenvolver tais ideias através de estudos aplicados aos diferentes contextos musicais.

Mesmo não sendo um dos primeiros escritos de Victor Turner em seus estudos sobre performance, a obra *The anthropology of performance* (TURNER, 1987) 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 e nesse contexto, Turner era ao mesmo tempo professor e aprendiz:

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

⁶ “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”.

Uma preocupação primária de Turner, ao pensar os estudos sobre performance, centrava-se nas teorias provenientes dos trabalhos antropológicos da chamada “era moderna”⁷, os quais preconizam modelos sociais harmoniosos e congruentes. O autor refuta tais ideias, afirmando que a performance deve estar no centro da observação. (TURNER, 1987). Sendo assim, 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, 1987).

A obra de Schechner, *Performance Theory* (2003) reúne discussões sobre as teorias envolvidas na elaboração do conceito de performance e envolve 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.

Na tentativa de aprofundar o conhecimento sobre as ideias de Schechner o texto “História, teatro e performance” (TEIXEIRA, 2007) foi de fundamental importância, uma vez que parte dos estudos pioneiros de Schechner para estabelecer, historicamente, os conceitos sobre ritual, teatro e a linguagem artística denominada de arte da performance.

O artigo “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance” (COOK, 2006), apresenta uma proposta interdisciplinar para o estudo da performance musical, apontando a importância de focalizar a música não como um texto a partir do qual se faz execuções (a performance da música), mas que se pense música enquanto performance, sendo a própria interpretação um ato de (re)criação, ou seja, a partitura como *script* ao invés de texto. Cook ainda chama a atenção para a compreensão da performance como geradora de significado social.

A obra, *Performance, recepção, leitura*, (ZUMTHOR, 2007), mesmo não sendo um trabalho direcionado para os estudos musicais, foi relevante para este trabalho, uma vez que propõe um olhar mais atencioso sobre o *performer* e suas expressões no ato da performance. O autor considera que a interpretação de um texto artístico passa pelo ser histórico, social e cultural, dando destaque central para o corpo e suas manifestações.

Outro texto importante para este trabalho “Considerações peircianas sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI” (SANTIAGO E MEYEREWICZ, 2009) trata dos gestos corporais e seus significados na performance de dois percussionistas. Embasadas na

⁷ 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).

perspectiva semiótica de Charles Pierce, o autor e a autora discutem sobre aspectos qualitativos da gestualidade na performance. Ainda sobre gestualidade, o trabalho “*O que é gesto musical*” (ZAGONEL, 1992) trouxe contribuições relevantes para as reflexões sobre performance, gesto e corporalidade.

A performance musical em seus diversos aspectos e com foco em diferentes grupos musicais e músicos brasileiros tem sido tema de destaque nas teses e dissertações dos programas de pós-graduação das universidades do Brasil. Na Paraíba (UFPB), podemos citar alguns trabalhos que também serviram de inspiração para as minhas reflexões: *Performance e transmissão musical na Barca Santa Maria* (NÁDER, 2008); *Performance Musical no Clube do Choro da Paraíba* (BASTOS, 2010). Além destes, as discussões e produções acadêmicas do Núcleo de Estudos em Performance e Estética Musical (NEPEM)⁸, a exemplo do artigo, “Música e Participação: interações sociais na performance de Vó Mera e seus Netinhos” (SANTOS *et alli*, 2010) representam importantes contribuições para o meu aprofundamento no tema.

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, utilizei 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).

A obra, “*Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*” (CIRINO, 2009), que resulta da publicação de uma dissertação de mestrado, contempla temas focais para o presente trabalho, uma vez que o autor aborda processos e contextos da performance instrumental, gravada e ao vivo, no âmbito da música popular urbana.

No que concerne 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, enquanto caldeirão de gêneros – no gosto popular brasileiro, sua trajetória musical nos fornece dados sobre aspectos gerais da música nordestina e sua divulgação na mídia. 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. Assim, utilizei os trabalhos biográficos “*Vida de*

⁸ O núcleo é formado pelos professores, Dra. Eurides Santos (coord.), Ms. Marília Bezerra, Ms. Daniela Gramani e eu próprio, Gledson Meira, que assinamos o citado artigo.

Viajante: a saga de Luiz Gonzaga”, de Domenique 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, o site www.luizluagonzaga.com.br constituiu ferramenta importante, uma vez que traz além de outros materiais, entrevistas gravadas em áudio e vídeo. Nelas estão aspectos históricos da sua vida, repertório, pensamentos, e algumas informações sobre o uso do zabumba nas formações de trios de forró.

E por falar em zabumba, a grande dificuldade na pesquisa bibliográfica foi encontrar trabalhos acadêmicos sobre esse instrumento e sua utilização no meio musical. Neste sentido, considerei indispensáveis as contribuições dos dicionários e demais obras de base folclorista, que trazem descrições não só de formatos do instrumento, como também de seus usos em manifestações culturais brasileiras. Entre esses foram destacados, o *Dicionário musical brasileiro* (ANDRADE, 1989); o *Dicionário do Folclore Brasileiro* (CASCUDO, 1962); a *Encyclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica* (MARCONDES, 1998); e o livro *Folclore nacional: danças, recreação, música* (MAYNARD, 1964).

Como o zabumba e o zabumbeiro são objeto (e sujeito) que transitam, entre outros contextos, no urbano – em especial na música nordestina –, e que, para a execução desse instrumento fazendo com que o mesmo chegue a gerar materiais sonoros em uma performance, é necessário, dentre outros fatores, o corpo e seus gestos, onde, através desses gestos, é possível haver uma comunicação expressiva gerando códigos que são (re)criados e aceitos e ou legitimados socialmente. A utilização dessas obras fez com que, do *mix* das mesmas, surgisse um alicerce confiável e substancial que gerou uma trilha objetiva e segura onde pude caminhar, visando resolver os meus problemas e chegar aos resultados dessa pesquisa de forma séria, ética e embasada.

A metodologia utilizada

Durante os longos meses em sala de aula, pude ter uma ampla visão do amplo mundo da pesquisa. Tive o prazer de conhecer e aprender em sala alguns procedimentos que seriam necessários para que eu pudesse alcançar um resultado consistente e, no mínimo, desejável para a elaboração do presente trabalho e para futuras pesquisas.

É claro que quando estamos em sala de aula, estudamos e lemos muito sobre tais procedimentos, mas não fazemos ideia do quanto seremos capazes de lidar com esse aprendizado na hora “h” do campo, não sabemos se estaremos prontos para desenvolver exatamente o que planejamos. De fato, as situações muitas vezes planejadas tomam outro rumo na hora de observar uma performance, de realizar uma entrevista com um músico. Por vezes somos levados em uma viagem imaginária no momento de uma entrevista, de tão visceral que é esse processo. Confesso que por muitas vezes tentei me colocar apenas como um pesquisador observador, mas, me pegava em alguns momentos em um diálogo ferrenho com o meu entrevistado. É claro que isso também faz parte do processo, e ao longo da pesquisa, fui me adaptando, amadurecendo e aprendendo na prática como desenvolver o papel de pesquisador.

A definição da pesquisa e a entrada no campo

A trajetória de um pretenso e futuro pesquisador

É sabido, e estudos já comprovam, que os seres humanos escutam música desde o ventre materno, sendo o ouvido um dos primeiros órgãos a ter essa percepção do mundo que ainda está por vir. Mas vou posicionar a minha admiração pela música por volta dos meus três a quatro anos de idade, com base em relatos de meus familiares. Os relatos que virão acerca do início de minha percepção para a música, aconteceu na cidade de Patos no sertão da Paraíba, onde nasci.

Segundo familiares, a minha predisposição para a música veio por conta de meu pai, que na adolescência era percussionista da banda da cidade de Patos – PB, e que na ocasião, eu ainda menino, não perdia um desfile. Mais tarde, já na adolescência (morando na capital, João Pessoa), sempre passava as férias na minha terra natal e, por coincidência ou não, justo na esquina onde eu esperava a banda passar, instalou-se em um prédio, uma sede de ensaio de uma banda musical. E sempre que havia ensaio, eu e meu irmão Léo ficávamos sentados no

batente da calçada escutando e, sempre que era possível, nos aproximávamos para ver de perto os músicos tocando.

No início da década de 1990, com meus 15 anos de idade, morava no bairro do Cristo Redentor. Bem próximo a minha casa, ficava a casa e sede de uma das bandas mais conceituadas daquela época na nossa região, a banda Tuaregs, que se mantém ativa no mercado atualmente. Por coincidência ou influência da Tuaregs, outra banda se formou, com sua sede na rua localizada nos fundos da minha casa, a Eclipse, e o mesmo acontecia nos dias de ensaio: o som era estrondoso dentro da minha residência. Só que no caso da banda Eclipse, os ensaios aconteciam no período noturno e se tornaram programa semanal da turma de jovens do bairro. Esse programa começou a despertar o meu interesse e do meu irmão, que hoje também é músico profissional, Léo Meira.

Motivados por essas bandas formamos uma banda com amigos do bairro. Comprei uma bateria e de forma despretensiosa, mas muito empolgado, comecei a tocar sozinho e, por falta de escolas de música na época, tive meu aprendizado de forma autodidata. Com isso quero dizer que na tentativa de aprender e aprimorar meus conhecimentos musicais, vivenciei aquela situação de forma efetiva, observando, escutando, memorizando, imitando e experimentando formas de fazer música. E nesse processo, cujas etapas não constituíram sequência padronizadas, comecei o meu aprendizado musical, buscando desenvolver uma performance e um estilo próprios.

Os anos se passaram e cada vez mais a música entrava na minha vida de forma profissional. Em fins dos anos 1990, fui convidado para compor a banda de Manoel Serafim, um importante forrozeiro, sendo que só mais tarde tive noção da importância dele para a música nordestina. Manoel era pandeirista de Jackson do Pandeiro e de Luis Gonzaga na época em que ele morava no Rio de Janeiro. O convite para minha participação se deu através do músico Damião que na ocasião tocava no grupo de Serafim, e eu juntamente com meu irmão Léo e Damião, tínhamos um trio que tocava nos bares da capital paraibana. Voltando à Paraíba, Manoel Serafim desenvolveu sua carreira de cantor, vindo a gravar mais de 16 discos, uns ainda em vinil, dos quais, tive o prazer de gravar quatro e de acompanhá-lo durante oito anos tocando em várias cidades do estado da Paraíba.

Quando fui chamado para participar de sua banda, ainda não tinha tanto conhecimento acerca do gênero musical nem dos estilos que ele tocava: xote, baião, arrastapé. Lembro-me que tinha uma identificação muito forte com esse cenário imagético e cotidiano presente na temática das letras do forró, do rural, do sertão. Desde pequeno, passava as férias na cidade de Patos e lá ouvia muito um disco de Luiz Gonzaga que ele havia gravado com Fagner.

Lembro-me de passar tardes inteiras na casa da minha bisavó, “mãe Cila”, ouvindo “Vaca estrela e boi fubá”, uma das músicas do LP e a minha preferida.

Ao me familiarizar com os músicos e cada vez mais com o gênero, fui me envolvendo e sendo seduzido pelos estilos musicais que fazem parte dessa cultura. Fiz amizade com o zabumbeiro que tocava há muitos anos com Serafim, chamado João “Macarrão” ou João “Miolo” que foi como o conheci primeiro. Ele me contava várias histórias de quando tocava no Rio, no “Forró do Catete”, da fama que o gênero tinha nos salões dos hotéis e casas de baile da cidade.

Paralelamente a isso tudo, outras amizades musicais iam sendo feitas e trabalhos paralelos sendo desenvolvidos, tendo em vista que as apresentações com Serafim aconteciam quase que exclusivamente no período junino. Esporadicamente acontecia alguma apresentação fora desse período. E foi em um desses projetos musicais paralelos que conheci um grande amigo pianista e técnico de gravação chamado Julian Cabral, com quem tenho grande amizade até hoje. Foi através dele que aos poucos fui conhecendo o universo das gravações de disco, todo o funcionamento, complexidades e especificidades que envolvem uma gravação.

Por ser uma cidade maior, o mercado musical de Recife estava à frente de João Pessoa, no que diz respeito aos estúdios de gravação e, mais especificamente, em estrutura física, equipamentos, mão de obra qualificada e atualizada. Essa diferença acerca de estrutura técnica acontecia mais nas décadas de 1980 e 1990 do século passado, entretanto, a partir dos finais dos anos 1990, com o avanço tecnológico e o advento da internet, o acesso à informação se tornou mais fácil e rápido, estreitando a diferença de conhecimento técnico entre os profissionais. Isso fortaleceu o mercado da gravação fonográfica na Paraíba e serviu, de certa forma, de alavanca para as produções locais, permitindo também um aprimoramento estético nas produções.

No caso de Recife, por possuir um cenário mais forte em níveis de incentivo e movimentação cultural, o mercado de gravação já possuía um caráter profissional. Grandes nomes de músicos renomados em gravação eram sempre citados por Julian, como uma espécie de catálogo de profissionais que eu deveria me espelhar, para um dia chegar a ter a condição que eles tinham de executar o instrumento nas gravações, e daí me credenciar, como músico de estúdio. Passei a encarar esta realidade como uma das minhas metas.

Começa então a minha história com Quartinha. Ele era um desses nomes tão falados por Julian, por ser um dos músicos mais requisitados para gravação em toda região, desde muito tempo, sobretudo por sua qualificação técnico/profissional.

Lembro-me de ficarmos conversando por horas e realizando testes em seu estúdio, o que era bom pra mim e pra ele, e sempre o nome de Quartinha era citado. Era comum que artistas de João Pessoa ou de outras cidades da Paraíba gravassem seus CDs e contratassem os trabalhos dos músicos de Recife e, em uma dessas gravações, Giulian havia me chamado para acompanhar, pois, Quartinha viria gravar o zabumba. Isso aconteceu no ano de 2002, Giulian me ligou e enfim, fui ao estúdio conhecê-lo e ver como ele procedia em uma gravação. A expectativa era enorme de minha parte. Quando cheguei ao estúdio e entrei na sala da técnica⁹, olhei pelo vidro da sala de gravação, vi um homem franzino, calmo, e perguntei: *Giulian, é Quartinha?* e ele respondeu: *sim, é ele.* Tomei um susto pois, de tanto se falar e vislumbrar esse encontro, fiz uma imagem muito diferente dele. Então em um momento de pausa entre uma música e outro, entrei na sala de gravação e o cumprimentei. É fato que o encontro era bastante esperado da minha parte, pois, pude notar que ele não fazia ideia do quanto ele era respeitado enquanto profissional. Quartinha é um músico conceituado no ramo de gravação. É um dos zabumbeiros mais requisitados para gravar, seja com artistas que já possuem certo reconhecimento profissional, seja com artistas aspirantes.

No ano de 2004 por incentivo de um grande músico da região, o trombonista Radegundis Feitosa, ingresssei na UFPB no curso de Bacharelado em Música. Terminando o Bacharelado, ingressei, ainda sem saber o que buscaria e o que encontraria, como aluno especial no Programa de Pós-Graduação em Música no campo da Etnomusicologia. Com o passar das aulas fui entendendo cada vez mais de perto o campo de estudos e conseguindo alocar os meus pensamentos e ações enquanto músico prático nesse campo. Graças aos professores e aos colegas do PPGM, consegui iniciar na minha cabeça um esboço de um futuro projeto. Formatei-o, fiz a seleção e 2009 e fui aprovado me tornando aluno regular do Programa. Após o ingresso na pós-graduação, busquei também com o auxílio de colegas, professores e, em especial, da minha orientadora, a formalização do problema de pesquisa e seus objetivos. A partir daí, a missão era canalizar todos os pensamentos e energias para resolvê-lo.

O universo de pesquisa contemplou a performance do zabumbeiro Quartinha e sua atuação em vários espaços e contextos. Para tanto, além das apresentações ao vivo, considerei as performances registradas em CDs e DVDs, e outras mídias que contribuíssem para um entendimento amplo desse fazer. Como Quartinha está atuando de forma sistemática no grupo

⁹ Sala onde fica localizado os equipamentos e o console de gravação, juntamente com o técnico de gravação e os demais músicos.

musical do cantor Santanna, os participantes desse grupo, as apresentações e todo o contexto a sua volta serviram de foco principal para a coleta de dados e análises.

Os instrumentos de coleta de dados foram fundamentais para que eu tivesse êxito nesse trabalho e foram pensados de maneira a adequá-los às necessidades da pesquisa. Todos tiveram sua relevância no processo de formação do meu banco de dados, propiciando uma base satisfatória para o desenvolvimento da pesquisa. A fusão dos resultados obtidos na coleta forneceu conteúdo para que eu pudesse chegar aos resultados obtidos nesse trabalho e que, acredito, foram suficientes para alcançar os objetivos proposto pelo mesmo, contemplando os múltiplos aspectos do fenômeno musical específico. Os instrumentos que utilizei foram: pesquisa bibliográfica; entrevistas semiestruturadas; observação participante, que envolveu os registros fotográficos, e registros em áudio e vídeo.

A pesquisa bibliográfica se estendeu por quase todo o período da construção do trabalho, visando alicerçar o estudo com conceitos e perspectivas teóricas consistentes, além de fornecer dados mais gerais acerca do instrumento e do instrumentista focos desse trabalho. No que concerne as obras que tratam da etnomusicologia, com prioridade para o estudo da performance, tive acesso a fontes importantes que me ajudaram a definir os conceitos e as perspectivas teóricas. Vele ressaltar nesse item, as teses e dissertações produzidas pela etnomusicologia brasileira nestas últimas décadas.

Contudo, quando se tratou de dados relacionados ao instrumentista (zabumbeiro) e instrumento (zabumba), não encontrei publicação satisfatória, no que diz respeito a livros ou artigos publicados em periódicos ou outras mídias. Além das obras diretamente relacionadas ao fazer musical específico de um *performer*, busquei selecionar também estudos que tratassem da performance em âmbito mais amplo nos campos da musicologia, antropologia e disciplinas afins. Essa etapa foi essencial para consolidar uma fundamentação teórica que gerou subsídios satisfatórios e foram suficientes para a pesquisa, permitindo definições epistemológicas e metodológicas fundamentais para os resultados.

A entrevista semiestruturada foi, sem dúvida, um dos principais instrumentos que utilizei para coletar dados e que me proporcionou bastante informação para o trabalho, uma vez que as narrativas de Quartinha e daqueles que compreenderam o universo da pesquisa foram fundamentais para a construção deste texto. Apesar de não terem acontecido em vários momentos, como planejado no projeto, as entrevistas realizadas tiveram um resultado bastante satisfatório. Através das entrevistas pude obter dados relacionados diretamente aos aspectos biográfico-musicais, incluindo os contextos histórico-geográfico e sociomusical, além de conteúdos que tratam das especificidades da performance, do instrumento, bem como das

características do mercado da música nordestina e dos aspectos filosófico-musicais e estruturais para o fazer musical de Quartinha.

Além de Quartinha, foram feitas entrevistas com Santanna, que é o artista com quem Quartinha vem tocando a mais de oito anos sistematicamente. Como abordei também aspectos relacionados ao contexto de gravação musical (estúdio) e seus processos, entrevistei Léo Meira que é arranjador, diretor, produtor musical e guitarrista, e conhece de perto o trabalho de Quartinha no estúdio. Entrevistei também Julian Cabral, que é arranjador, produtor musical, técnico e proprietário de estúdio, tendo sido, por diversas vezes, o técnico nas gravações de Quartinha.

Vale ressaltar um fator complicador nesta etapa, quando fui ao campo realizar as entrevistas com Quartinha. Ele é um músico muito requisitado para shows e gravações e quando não está tocando com Santanna, geralmente está viajando ou gravando com outros artistas. O fato de Quartinha possuir uma agenda muito cheia impossibilitou por diversas vezes, a minha ida a Recife para entrevistá-lo. Por conta disso, não foi possível realizar entrevistas em tempos diferentes. Contudo, o material recolhido na oportunidade que tive de entrevistá-lo, juntamente com conversas efetivadas em momentos diferentes e informal (na ocasião eu não portava o gravador ou câmera), foi satisfatório para obter informações substanciais para essa pesquisa.

A **observação participante** foi pensada, *a priori*, para ser realizada em ocasiões de ensaio e em apresentações ao vivo, onde Quartinha estivesse tocando, a fim de que, os aspectos gerais da sua prática musical e do contexto onde atua, pudesse ser compreendidos. No entanto, com relação aos ensaios, quando busquei a oportunidade de assistir ao grupo do cantor Santanna, especificamente, em uma situação de ensaio, tive a surpresa de saber, já no transcorrer da pesquisa, que o grupo não ensaiava, que tudo acontece no momento do show. Segundo Quartinha, além de Santanna não gostar de ensaiar, eles, por serem já “cobras-criadas” no gênero e, como ele próprio fala: “trazer no sangue” o forró, não precisavam ensaiar, era só dar o tom na hora do show e sair tocando. Nos momentos das entrevistas e do show em que foram captadas as imagens em vídeo, os relatos orais e musicais e as fotografias, foram feitas observações que foram de grande importância para os resultados obtidos no trabalho. Foi possível verificar movimentos e ações técnicas no ato do fazer musical que por conta da tranquilidade (no momento das entrevistas em estúdio), se fez muito mais visível e perceptível. Tendo em vista esse fato novo, de não ensaiarem, parti então para os registros em vídeo e fotográficos em apresentações ao vivo.

Para fundamentar as minhas análises, além de mostrar detalhes do instrumento tais como baquetas, abafamentos, pegadas e demais particularidades, bem como, ilustrar aspectos gerais da performance, utilizei o **registro fotográfico**, que considero ser um importante recurso visual, e que serviu como meio de ampliar as possibilidades de análise. Através da fotografia foi possível captar aspectos gerais da performance musical, como instrumentos, formações do grupo, gestos musicais, espaços e outros aspectos da execução instrumental. As fotografias foram feitas tanto no momento da apresentação musical, quanto na ocasião da entrevista. Essa última situação se deu em um estúdio, onde pude, de certa forma, dirigir os movimentos e posições, de forma a captar melhores recortes, visando obter imagens que fundamentassem diretamente as minhas discussões ao longo do trabalho.

Porém, as fotografias obtidas por ocasião das apresentações ao vivo, por falta de luz suficiente, que é um fato natural nesses espaços, e pelo próprio contexto em si, não ficaram muito claras ou nítidas. Além desse fator, existem fotografias que foram tiradas, propositalmente, a certa distância do palco pois, o que se pretendia mostrar era o público, o ambiente em geral, contemplando toda a estrutura da festa. Esse aspecto impossibilitou nitidez em algumas delas. Contudo, acredito que foi tirada uma quantidade suficiente de fotografias e que as mesmas contemplaram os objetivos deste trabalho.

Os registros em vídeo foram fundamentais para o processo de análise, tendo em vista que possibilitaram a observação da prática musical por uma perspectiva diferenciada. Somando som e imagem foi possível perceber nuances que dificilmente seriam captadas pela percepção exclusivamente sonora, dando a esse recurso uma importância relevante e fundamental para a pesquisa. Pude confirmar nesta experiência o pensamento de Todd Titon, quando ele ressalta que:

As imagens de vídeo e o som sincronizado, da forma como são convencionalmente entendidas, parecem apenas retratar pessoas fazendo música enquanto o pesquisador se posiciona como observador. No entanto, o poder evocativo de um filme é extraordinário: nós nos sentimos como se estivéssemos assistindo uma cena real. [...] nesse sentido, uma abordagem fenomenológica para a filmagem busca envolver a participação do pesquisador uma vez que o vídeo evoca e reflete as experiências e relacionamentos que o mesmo vivenciou na comunidade musical (TODD TITON, 2008, p. 35).

Além das entrevistas, esses registros foram realizados no show do cantor Santanna, em São José de Mipibú – RN. Apesar de não ter tido condições de estar presente em várias apresentações, principalmente pela incompatibilidade da agenda de shows de Quartinha e o meu trabalho como docente da UFPB, acredito que a quantidade de tempo que foi dedicada à

gravação em vídeo foi satisfatória para obter os resultados dessa pesquisa. Entretanto, com vistas a selecionar conteúdos que tivessem um teor analítico mais substancial, foram feitos recortes nessas gravações, no sentido de confirmar, ilustrar ou pontuar conteúdos citados no texto. Situações como posicionamento de instrumento, repostas da audiência, interação com o grupo, foram focos para tais recortes.

Além dos registros da performance, também foram realizadas **gravações em áudio** nas entrevistas com Léo Meira e Julian Cabral. E ainda com áudio, foi feito um *download* da música “Ana Maria”, de Janduhy Finizola, direto da *homepage* de Santanna¹⁰, que serviu como base para a transcrição das linhas de condução do zabumba, analisadas nesse trabalho.

Organização e análise dos dados

Assim como foram pensados e selecionados os instrumentos de coleta de dados que se adequassem as especificidades do estudo do fenômeno musical proposto para essa pesquisa, foram pensadas e definidas ferramentas de organização e análise dos dados, que possibilitassem uma leitura detalhada e criteriosa acerca da realidade investigada.

A **delimitação e constituição do referencial teórico** se deu a partir da pesquisa bibliográfica, onde foram selecionadas as bases teóricas e os conceitos centrais relacionados ao tema investigado. Os conceitos e abordagens centrais desse trabalho se deram, sobretudo, no campo da etnomusicologia, no entanto, conteúdos da antropologia, com destaque para o método etnográfico, da musicologia e da organologia trouxeram contribuições fundamentais. O conceito de música enquanto condição e construção social bem como os conceitos acerca da *performance*, foram de fundamental importância para que pudesse compreender e analisar o fenômeno e a prática musical, que me propus a estudar. Esses conceitos foram definidos com base no meu objeto/sujeito e objetivos de pesquisa, bem como no campo e linhas de atuação em que a pesquisa foi pensada.

As **transcrições dos relatos orais** obtidos nas **entrevistas** permitiram uma melhor compreensão sobre a prática musical do zabumbeiro Quartinha. Foram feitos recortes dessas transcrições e os critérios utilizados para esses recortes, visaram propiciar um diálogo entre Quartinha, Santanna e os teóricos que embasaram essa pesquisa, proporcionando com isso, um debate bastante substancial e interessante, servindo para pontuar e legitimar os pensamentos e resultados aqui obtidos.

¹⁰ Está no APÊNDICE.

Para as transcrições das falas referentes às entrevistas realizadas com Quartinha e os demais entrevistados, utilizei o formato itálico. Optei por respeitar, quase que na totalidade, as expressões e falas, sem tentar alterar ou “consertar” possíveis concordâncias ou sotaques típicos da região. Obviamente, como o foco do trabalho não era a análise do discurso, para que não houvesse quebra no fluxo da leitura, foram feitas algumas correções em excessos de repetição de frases ou palavras, sempre respeitando a “essência” da fala e do pensamento do entrevistado. É claro que, toda transcrição está sujeita a equívocos ou distorções, contudo, tentei realizar uma transcrição textual que permitisse o mínimo de interferência na leitura sem, contudo, perder sua originalidade. No transcorrer do trabalho, aconteceram algumas repetições de trechos das transcrições textuais das falas de Quartinha e Santanna. Apesar de não ser tão usual esse tipo de situação, isso se fez necessário pois, os trechos recortados e utilizados em momentos diferentes contribuem para embasar as falas e os pensamentos expostos nesse momento do uso das mesmas.

As **transcrições musicais** foram, sem dúvida, as que mereceram maior atenção, tendo em vista a dificuldade de representar a música e o fazer musical através de sinais gráficos. Nettl ressalta que “a transcrição é amplamente discutida na literatura geral da etnomusicologia [...],¹¹(2005, p. 75). No entanto, o autor chama a atenção para o risco de uma interpretação da transcrição significando simplesmente “[...] a redução do som gravado, para os padrões da notação ocidental”¹² (idem).

Com base nesse entendimento, vários autores e pesquisadores já se posicionaram acerca do assunto, demonstrando o quanto é melindroso e complexo o fato de tentar trazer para o papel os sons existentes no universo, sejam eles musicais ou não, merecendo por isso, atenção especial.

Particularmente, acredito que, por mais que se tente alcançar uma maneira de codificar música através de símbolos, a exemplo da notação musical ocidental, é impossível conseguirmos trazer para o papel, as movimentações sonoras ou algo mais que se queira, com relação ao som, pois, estamos falando de fluxos e ondas sonoras que mudam a cada instante, sejam essas mudanças intencionais ou não.

Uma das questões com as quais nos deparamos ao tentar transcrever padrões de toques de tambores, nos diversos repertórios que utilizam esses instrumentos, são as localizações dos toques no tempo, de forma a caracterizar um entendimento da divisão do pulso ou de um ciclo, com seu ponto de retorno. Isto é, a codificação da flutuação no tempo (pulso, *beat*). No

¹¹ Transcription is widely discussed in the general literature of ethnomusicology, [...]

¹² “[...] the reduction of recorded sound to standard Western music notation.”

entanto, um problema ainda mais complexo tem sido conseguir representar graficamente as sonoridades dos tambores, ou seja, as flutuações decorrentes dos timbres e nuances de dinâmica. E esse foi o meu maior problema ao transcrever as linhas ou “padrões” rítmico-melódicos do zabumba. O que consegui foi codificar os locais onde os toques acontecem dentro do pulso, no entanto, codificar as sonoridades que se apresentam juntamente com esses toques, considero tarefa impossível.

Constatei que, o que pude expressar são tão somente códigos que dizem respeito a manulações¹³ (mão direita no tambor 1, mão esquerda no tambor 2, etc.) ou movimentações (com o braço para traz; para cima, etc.), bem como indicar quais os instrumentos, noções de dinâmica, mesmo assim, aqui já começa a imprecisão. Ao afirmar que um toque é abafado grave, não consigo expressar com signos exatamente a sonoridade que estou sentindo ou ouvindo.

Porém, como essa condição de transcrição é a que se faz possível, tentei informar ao máximo os dados referentes às sonoridades. Em acordo com Merriam (1964, p. 57), o etnomusicólogo, ao fazer suas análises, “[...] tem a sua disposição, métodos precisos de transcrever o som da música para o papel, mas isso é uma questão que está longe de ser resolvida¹⁴”. Ainda sobre esse assunto, Cardoso (2006), buscando expressar a dificuldade que se estabelece ao tentar representar as sonoridades dos tambores através de códigos, deixa claro que:

[...] a transcrição é uma transfiguração dos sinais sonoros para outros tipos de sinais. Ela é, então, um código secundário; uma representação de sons musicais com a função, entre outras coisas, de registro e comunicação. Este ponto de vista é fundamental e deve estar claro: a transcrição não é a música, ela representa algo externo a ela. Apesar da ligação entre a representação e o objeto, trata-se de dois sistemas distintos: o evento sonoro como sistema principal que é (ou tentar ser) translado para um sistema secundário que é a transcrição (CARDOSO, 2006, p. 63).

Nesse sentido, a complexidade de se trazer para o papel, as expressões sonoras, nuances de dinâmicas, dentre outros fatores indissociáveis ao som, permanece como uma discussão continuada entre etnomusicólogos.

Falando especificamente do zabumba, quando abordo a complexidade no processo de transcrever os padrões rítmico-melódicos, não me refiro ao fato de transcrever as linhas bases do bacalhau (baqueta responsável pelo som agudo) e da maceta (baqueta responsável pelo

¹³ Combinações entre mãos.

¹⁴ “[...] has available to him accurate methods of transcribing music sound to paper, but this is a question that is far from resolved.”

som grave), mas sim, à tentativa de expressar as nuances que existem com relação a esses sons: grave e agudo. Cada um, na execução de Quartinha, tem variações timbrísticas, e essa foi a grande problemática: como me fazer entender, quando for mencionar essas variações sonoras? Mesmo estando ciente que, retomando Netll, a “[...] transcrição inclui gráficos e outras formas de apresentação dos dados¹⁵ [...] (2005, p. 75)”, como símbolos e outras indicações, por exemplo, preferi não utilizar esses argumentos. Logo, realizei uma transcrição “literal” dos padrões rítmico-melódicos da música Ana Maria (cap. IV, p.130) e a disponibilizei juntamente com a partitura para que o leitor acompanhe as “linhas” desses padrões (pele batedeira e bacalhau) na partitura, ouvindo a música ao mesmo tempo.

A **seleção das fotografias** foi realizada com vistas a contemplar, ilustrar e justificar as falas e pensamentos expostos no trabalho e os aspectos relacionados à performance de Quartinha, além de contextualizar o leitor. As fotos que foram utilizadas para ilustrar a pegada de Quartinha, por exemplo, foram de fundamental importância para que eu pudesse me fazer entender e tentar conduzir o leitor a um entendimento, de certa forma, quanto à construção da pegada do músico e sua execução no instrumento. Todas as fotos foram selecionadas com um cuidado e atenção necessários, visando justificar as exposições, afirmações e/ou suposições expostas no trabalho, dando assim, um caráter ético, confiável e fundamentado.

A **estruturação da dissertação** foi sendo construída desde o segundo semestre de 2009. Contudo, seu ponto de maior desempenho e concentração se deu em finais do terceiro semestre do mestrado (2010.1), justamente pela quantidade de material já recolhido e pela possibilidade de fechamento das bases teóricas e metodológicas.

A partir dessas bases utilizadas durante a construção do trabalho, e ao final do processo de categorização dos dados e materiais recolhidos, foi feita uma descrição analítica dos aspectos gerais que caracterizam a performance musical de Quartinha. Nessa descrição foram focalizados os elementos que definem suas características musicais, os elementos contextuais do universo sociocultural que o rodeia, chegando-se às conclusões sobre os aspectos que caracterizam a sua performance musical. A estruturação da dissertação se deu em quatro capítulos que ao que comprehendo, mantém uma coerência e uma fluidez cronológica que: buscaram responder aos objetivos da pesquisa; discutiram com a literatura etnomusicológica e afins; contextualizaram o leitor com a organologia do instrumento utilizado pelo músico aqui estudado; propiciaram um panorama sobre a historicidade do tema

¹⁵ “[...] transcription includes graphs and others ways of presenting data [...]”

abordado em vários aspectos; e, ao final, tornaram possível uma apresentação dos resultados obtidos na pesquisa.

CAPÍTULO II

O músico Quartinha

Aspectos biográfico-musicais

Reginaldo Pereira de Melo, Quartinha (FIG. 1), nasceu em Afogados, um bairro do Recife, no dia 04 de Agosto de 1950. Filho de Humberto Pereira da Silva e Noêmia da Silva Melo, é oriundo de família pobre e tomou gosto pela música de forma despretensiosa, quando ainda era muito jovem - entre seis e sete anos de idade. Segundo acredita, sua predisposição para a música veio de seu pai, que também teria sido músico. Apesar de não tê-lo conhecido, soube por intermédio de sua mãe que o pai tocava pandeiro.



FIGURA 1 – Quartinha

É assim que Quartinha justifica tal herança: “*eu venho de uma família que meu pai era músico, né?; eu não conheci meu pai... ele tocava pandeiro... naquele tempo não era orquestra... era uma tal de ‘jazzi’, um nome assim. [...] ele tocava pandeiro... ai quem puxou a meu pai fui eu*” (QUARTINHA, 2010).

Entre as memórias da infância, conta que ele e um primo chamado Nelson começaram a tocar em tampas de tonéis, para simular um melê, que era um tambor feito de madeira escavada e pele de câmara de ar de pneu. Também pode-se dizer que é um tipo de tambor encontrado nos maracatus de Recife. Uma nomenclatura utilizada para uma das alfaias de algumas nações de maracatus.

Em suas palavras,

[...] naquele tempo não existia muito zabumba; era melê. 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); ai 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 (QUARTINHA, 2010).

Quartinha recebeu seu primeiro cachê também na infância. Ele não lembra a quantia, mas não se esquece de que foi com Luiz Gonzaga. Tal feito aconteceu em um comício na cidade de Dois Unidos - PE, onde, uma das atrações, era justamente Luiz Gonzaga. Como sempre acontecia, Quartinha foi prestigiar o evento, sendo que o locutor era amigo da família e avisou a Gonzaga que se encontrava na plateia um menino que era zabumbeiro. Então, Luiz mandou que chamassem o “muleque”, já com o zabumba “nos peito” – como se diz no sertão. Gonzaga perguntou ao menino o que ele queria tocar e Quartinha respondeu: “*toque o que o senhor quiser*”, e então, Gonzagão puxou “Feira de Caruaru”, e ai se deu a primeira apresentação de Quartinha como zabumbeiro¹⁶.

Acerca desse assunto, o cantor Santanna, relatou como teria sido o ingresso de Quartinha na música.

Quartinha, ele foi uma descoberta de Luiz Gonzaga. Pequenininho ainda, Luiz Gonzaga viu; queria levá-lo, pra trabalhar no Sul do país, no Sudeste, e a mãe de Quartinha não deixou, porque ele era criança e ela ia ficar com saudade. E ele também não teve coragem de ir, na verdade (SANTANNA, 2010).

Com relação ao zabumba, seu aprendizado se deu através da observação ou, de forma autodidata, pelo “ouvir e copiar” (GREEN, 2002)¹⁷, processos que envolvem as experiências de observar, escutar, memorizar, imitar e experimentar, e que são muito comuns no âmbito da aprendizagem da música popular.

Ainda garoto, ele andava nas festas e forrós observando como tocavam os trios de forró pé de serra e aprendeu dessa maneira. Um dos primeiros zabumbeiros que viu tocar foi o “Custo de vida”, como era conhecido o zabumbeiro que acompanhava Luiz Gonzaga, no início da década de 1960. Quartinha, ao falar de “Custo de vida”, justificando o apelido do músico, explica que o zabumbeiro, assim como o custo de vida da época, era alto e, por conta

¹⁶ Informação obtida através de entrevista com Quartinha.

¹⁷ Segundo Green (2002), esse processo de “ouvir e copiar” é comum e bastante utilizado no processo de ensino e aprendizagem da música popular. Para a autora, esse processo chega a ser “natural” nesses contextos.

disso, criou-se uma brincadeira com o triangueiro¹⁸, pois, como ele era baixinho, seu apelido era “Salário mínimo” referindo-se ao valor do salário mínimo brasileiro.

Suas principais influências foram: Boréu, zabumbeiro que tocava com Dominguinhos; e Cícero, também zabumbeiro, irmão de Jackson do Pandeiro. Segundo Quartinha, esse último, além de grande amigo, foi sua grande inspiração. No decorrer dos anos, ele foi tocando e se profissionalizando. Contudo, na fase adulta, Quartinha passou por grandes dificuldades para sobreviver de música. Paralelamente, jogava futebol, chegando a fazer parte do elenco de Santa Cruz e América, times profissionais de Recife - PE, vindo a abandonar mais tarde por não gostar da carreira. Quartinha relata que quando tinha entre dezoito e dezenove anos, teve que “passar o pandeiro”¹⁹ na feira, tocando zabumba para sustentar sua mãe e sua família. Ele conta esse fato com muita tristeza.

Em um relato acerca dessa situação, afirma:

[...] o forró de antigamente; a gente tocava... mas num era aceito. A gente chegava pra tocar [...] e as pessoas falavam: não rapaz, aqui ninguém é matuto não, ninguém quer escutar isso não. ‘Sofona’, zabumba, esse negócio... isso é pra matuto. Então eu sofri muito; eu tinha que tocar na feira; passar pandeiro... que eu já fiz muito isso, e... e me orgulho de dizer isso [...] Caruaru mesmo... eu com a idade assim de... dezoito anos... dezenove... e ninguém queria saber de forró meu amigo; tive que ir pra feira, pra sustentar minha família; minha mãe (QUARTINHA, 2010).

Quartinha também trabalhou como padeiro e feirante para ajudar no sustento da casa. Com o passar dos anos e o desenvolvimento do mercado profissional da música, Quartinha começa a despontar como um grande zabumbeiro e a tocar e gravar com nomes consagrados da música nordestina. Para citar alguns, temos Sivuca, Marinês, Antônio Barros, Maciel Melo, Flávio José – com quem gravou mais de 18 discos –, Alcimar Monteiro, Jorge de Altinho. Com o cantor Santanna (FIG. 2) Quartinha vem tocando por mais de oito anos.

¹⁸ Mesmo fazendo parte de uma seção de percussão, utilizarei o termo triangueiro, para diferenciar de um percussionista que possui em seu set um triângulo.

¹⁹ Expressão usada para relatar a arrecadação de dinheiro na feira após sua apresentação como o zabumba.



FIGURA 2 – Santanna, o cantador²⁰

Apesar de ter tido uma fase turbulenta com a música na juventude, Quartinha sempre faz questão de deixar claro que tudo o que tem é fruto de seu trabalho com a música e, consequentemente com o zabumba. Orgulha-se de ter saído para trabalhar e sustentar a mãe e a casa e, hoje em dia, faz questão de expor que tem sua casa, carro e filhos criados. Segundo ele, sua escola foi o mundo.

Nota-se, durante a entrevista que, embora esse passado sofrido tenha sido doloroso, ele fala que entende que essa peleja foi importante e necessária para a sua formação enquanto músico e cidadão. Aliás, era comum entre a maioria dos artistas nordestinos, a exemplo de Jackson do Pandeiro, essa trajetória de luta externa à música.

Jackson teve que trabalhar como servente de pedreiro e como padeiro por muitos anos, antes de se dedicar exclusivamente à música. Durante os anos em que trabalhou na padaria, ele sempre separava um dinheiro para comprar cigarros e alugar um pandeiro. Nesse período, ele sequer tinha condições de ter aquele que viria a ser o seu instrumento e marca registrada enquanto músico: o pandeiro, que a *posteriori*, se tornaria seu sobrenome artístico (VICENTE; MOURA, 2001). Isso aconteceu com vários artistas da música nordestina e esta talvez seja uma das explicações para o êxodo de muitos artistas nordestinos para o “Sul” (como chamavam o Sudeste), a fim de alavancarem suas carreiras.

O processo de aprendizagem do zabumba

No Brasil, o ensino de música se dá basicamente em três contextos: formais; não formais e informais. Em nível de contextualização, conceituo os contextos formais como aqueles próprios de instituições legitimadas junto a órgãos regulamentadores da educação,

²⁰ Disponível em: <http://www.santannacantador.com.br> Acesso em: 18 de mar. 2011.

sejam em instâncias municipais, estaduais ou federais, a exemplo das universidades, conservatórios – que na sua grande maioria, possuem currículos oficializados – e escolas especializadas públicas ou particulares. Os contextos não formais são aqueles onde o ensino de música não possui, necessariamente, vínculos diretos com órgãos regulamentadores e, nem sempre, existe um currículo específico, como acontece na maioria das escolas particulares de música. Muitas vezes o currículo obedece às necessidades dos estudantes.

Para Gohn,

[...] no sistema não-formal, [...], há uma intencionalidade na ação do aprender, os indivíduos se colocam premeditadamente na posição de aprendizes e escolhem os meios pelos quais irão receber os conteúdos que desejam estudar. Organizam seus próprios ‘currículos’, e usualmente preenchem suas necessidades – ou seja, adquirem seus materiais – baseados na observação e na recomendação de outros, nas propagandas e em pesquisas nas lojas especializadas (GOHN, 2003, p. 24).

Por ensino informal corroboro com o pensamento de Gohn, quando entende que esse ensino seja “aquele que ocorre na socialização cotidiana, nas famílias, nas igrejas, nos clubes, academias e outros espaços de convivência” (GOHN, 2003, p. 24).

Em termos de legitimação social, são os contextos formais, em especial as instituições de ensino formal, que possuem um maior reconhecimento e aceitação quanto instâncias de qualidade e com condições maiores de capacitação e formação de pretensos músicos. No entanto, este modo de pensar nem sempre condiz com a realidade. O discurso social e oficialmente consolidado que sustenta e atribui o status de “melhor” às instituições formais de ensino, está profundamente vinculado à prevalência da música erudita nos seus currículos, e em sua grande maioria, envolve o ensino do piano, violino, saxofone, violão erudito, percussão erudita, dentre outros instrumentos orquestrais. Numa discussão acerca de fatores que corroboram para a manutenção e aceitação do status social das instituições formais de ensino da música, Bruno Nettl, referindo-se ao modelo americano afirma que,

A complexa, e talvez bizantina, organização social e sócio-musical das escolas de música resulta dum a combinação de fatores: a transferência do modelo industrial das corporações e mercados ao ambiente educacional; o papel da música na sociedade ocidental, e na norte-americana em particular, mais uma vez se transferindo ao arcabouço acadêmico; os papéis simbólicos de vários instrumentos, do canto e da regência, e suas correlações com as funções de vários grupos na sociedade; a hegemonia de grandes conjuntos musicais como metáforas musicais de grandes organizações, de sucesso, nas quais cada integrante cumpre com uma função especial [...] evocam processos políticos e sociais que não seriam aceitos de imediato em outras

áreas da real cultura norteamericana moderna²¹ (NETTL, 1995, p. 80-81, tradução minha).

O modelo das escolas formais brasileiras se assemelha, na sua maioria, ao modelo americano, cuja origem é também europeu e compreende uma complexa rede de discursos socialmente legitimados sobre a música e seu ensino.

Por essa perspectiva, os instrumentos que transitam no universo da música popular, em geral, não encontram o mesmo espaço na maioria dessas instituições. O que faz com que os estudos da guitarra, bateria, baixo elétrico, teclado, violão, percussão popular e demais instrumentos desse âmbito, ganhem espaços prioritários nas instituições cujo ensino acontece dentro do sistema não formal e, às vezes informal.

Os instrumentos vinculados às manifestações culturais populares, a exemplo das rabecas, pífanos, caixas, caxixis, tambores (alfaia nos maracatus, atabaques nas expressões afro-brasileiras) encontram uma situação ainda de maior desvantagem nas instituições de ensino formal. A aprendizagem desses instrumentos ocorre, quase que na sua totalidade, no ambiente sociocultural em que estão inseridos e por meio da observação, memorização, imitação e experimentação. Nas palavras de Quartinha, “*queria eu ter o prazer de dizer assim: eu tive um professor. [Mas] eu não tive um professor; foi só na observação*” (QUARTINHA, 2010, grifo meu).

Mesmo não tendo vivenciado a experiência de ter um professor ou não ter tido a oportunidade de frequentar uma instituição de ensino formal, o conhecimento e a prática musical de Quartinha, como veremos ao longo desse trabalho, reforçam o que estudiosos afirmam sobre os processos de aprendizagem nos contextos não formais. De acordo com Merriam,

[...] enquanto em algumas sociedades não letradas faltam instituições de educação formal, isto de modo algum significa que elas não tenham nenhum sistema educacional. Obviamente a cultura persiste, e já que cultura é um comportamento aprendido, a aprendizagem acontece. A confusão para muitos ocidentais reside na distinção entre educação e escolaridade, a falta

²¹ The complex, and perhaps Byzantine, social and sociomusical organization of music school results from a combination of factors: the transfer of the industrial model corporations and markets to educational environment; the role of music in Western and particularly American society, again transferred to the academy framework; the symbolic roles of various instruments, singing and conducting and their relationship to the roles of various groups in society; the hegemony of large instrument ensembles as musical metaphors of large, successful organizations in which each member plays a specialized part; [...] reminiscent of political and social process that might not be readily accepted in other domains of the culture of modern real-life America.

de instituições formais em nada sugere que a educação, em seu amplo sentido, esteja ausente²² (MERRIAM, 1964, p. 146, tradução minha).

O zabumba, por se tratar de um instrumento que se desenvolveu em um contexto de oralidade, fazendo parte dos instrumentos vinculados às manifestações da chamada tradição oral e, não sendo um instrumento que normalmente transita pelos conservatórios e salas de concertos²³, não possui em sua prática de aprendizagem um método formalmente sistematizado. De maneira geral, a aprendizagem desse instrumento se dá, entre outros processos, pelo que Quartinha descreve muito bem quando diz: “*o músico aprende muito vendo os outros músicos tocarem; é a melhor escola essa ai*”. (QUARTINHA, 2010).

Nesse sentido, quando Quartinha afirma que “*não teve um professor*”, na verdade ele não participou de processos de ensino e aprendizagem em instituições formais por assim dizer. O que não significa que ele não aprendeu com alguém (professor). O fato de não se ter um “professor” nos moldes formais, não significa dizer que o indivíduo não aprendeu com professores. Como ele mesmo fala, o simples fato de observar alguém, esse alguém, de certa forma, está sendo um professor, e essa é uma prática comum (observar para aprender) nesses contextos musicais, quando se refere aos processos de transmissão desses saberes.

Segundo Queiroz, nas culturas de tradição oral,

A repetição, a imitação, a experimentação e a prática coletiva são os principais processos de aprendizagem nessa cultura, sendo fatores importantes na transmissão musical [...] tendo em vista que, nesse contexto é preciso muito mais do que saber música e ter competências musicais, os diálogos e as correções que enfocam comportamentos e atividades sociais necessárias para os integrantes, [...] estabelecem processos expositivo-orais importantes para a transmissão e a, consequente, assimilação de aspectos extramusicais, fundamentais para a prática da música nesse universo (QUEIROZ, 2005, p. 345).

Em um determinado momento da entrevista, quando falávamos acerca de como ele construía sua maneira de tocar, eu o questionei sobre o processo que o leva a construir suas “pegadas²⁴”. Na ocasião, fiz a seguinte pergunta: *e essa pegada, como você disse ai, você foi ouvindo e, às vezes você pega uma levada de um, de outro...?*, e ele respondeu:

²² “[...] while some nonliterate societies lack formal educational institutions, this in no sense means they have no educational system. Obviously culture persists, and since culture is learned behavior, learning must take place. The confusion for most westerners lies in the distinction between education and schooling; the lack of formal institutions in no way suggests that education, in its broadest sense, is absent.”

²³ Com exceção para as situações de execução de obras cuja orquestração inclui o zabumba.

²⁴ O termo pegada usado nesse momento por Quartinha, designa suas construções rítmicas; suas linhas rítmicas, ou seja, seu estilo.

Pego! Pego! Eu gosto de escutar muito zabumbeiro... muito, muito mesmo... quando eu vejo assim um disco que... que eu vejo que o zabumbeiro, [intenção de dizer que o zabumbeiro era bom] eu digo, opa; ai eu pego alguma coisa dele... aproveito né? (QUARTINHA, 2010).

Um aspecto relevante que se apresenta nas palavras de Quartinha é a atribuição da sua habilidade musical ao divino. Sempre que questionado sobre a aprendizagem do zabumba, Quartinha faz questão de mencionar o nome de Deus, e atribuir a ele seu sucesso, além de agradecer pela sua condição de ser um instrumentista. De acordo com Ramalho (2003), a ideia de inspiração divina, relacionada ao fazer musical, está presente entre os vários grupos sociais.

A concepção de inspiração divina está muito espalhada entre as sociedades humanas, desde as mais simples às mais complexas. NOHL²⁵ menciona Haydn que compunha em horas regulares e costumava rezar quando lhe faltava inspiração divina. Também os índios americanos das Planícies, afirma Nettl²⁶, concebem suas músicas como uma “visão”, a partir de preces. Os próprios cantadores nordestinos atribuem seu talento a uma dádiva divina (RAMALHO, 2003, p.25).

Em suma, nas palavras de Quartinha, sua aprendizagem musical e em especial seu sucesso como zabumbeiro, se deve a três fatores principais: a herança do pai que era músico, a sua capacidade de observar (escutar, imitar, experimentar) e interagir com o contexto sócio-musical a sua volta e a dádiva divina. Este último, segundo ele, proveu não só a musicalidade, mas os bens materiais, a família e o ambiente musical onde é reconhecido.

Aprendizagem como comportamento simbólico

De acordo com os fundamentos da etnomusicologia, as práticas da observação, repetição e imitação, bem como a transmissão de conteúdo por parte de um professor, enquanto fatores fundamentais para a aprendizagem de um instrumento e de outros elementos de um sistema musical, não constituem por si só condições que garantam o domínio dos significados em um fazer musical.

Seguindo a lógica do modelo tripartite, proposto por Merriam (1964), o estudo da música com base no som, no conceito e no comportamento, pode-se entender claramente que o processo de aprendizagem musical está diretamente vinculado às relações simbólicas e aos

²⁵ NOHL, L. *Life of Haydn*. Chicago: Jansen, 1883, p. 173.

²⁶ NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.

processos sociais e culturais envolvidos neste fazer. Música, segundo Merriam, constitui comportamento simbólico.

Sendo assim, é possível que pessoas que não fazem parte de uma determinada cultura musical, mas possuem uma predisposição ou conhecimento musical para aprender sua música, alcancem o domínio de técnicas e da teoria daquela música. No entanto, tal assimilação estará prioritariamente relacionada à dimensão estrutural do som enquanto fenômeno acústico.

Blacking, referindo-se à cultura Venda, expõe dois pilares necessários para o aprendizado musical. Em suas palavras,

[existem] estruturas da música Venda 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 Venda e pela assimilação inconsciente de processos sociais e cognitivos sobre os quais a cultura se fundamenta²⁷ (BLACKING, 1995, p. 58, tradução minha).

Em acordo com o pensamento de Blacking (1995), acredito que existem elementos e situações musicais que só serão adquiridas com a vivência no contexto cultural. São situações que acontecem de forma intrínseca na cultura, muitas vezes, relacionadas às experiências não sonoras, que dão sentido ao fazer musical em sua condição holística.

Trazendo para discussão a utilização do zabumba no gênero forró, comprehendo que há situações de execução no grupo musical, que o zabumbeiro precisa estar profundamente inserido no contexto, para compreender e realizar o que se pede no momento da performance. Refiro-me à realização das variações do zabumba, durante uma performance musical. Essa condição é adquirida através de comportamentos não sonoros e cognitivos, aprendidos com a experiência e convivência neste ambiente musical.

Outro exemplo muito próximo ao do zabumba são as conduções das congas na Salsa²⁸. No ano de 2001, participei de um concurso nacional de bateria na cidade de São Paulo e, na ocasião, uma das atrações era o baterista Robby Ameen, especialista em música latina, porém, ele era norte-americano. Na ocasião, eu fiz uma aula com ele no Instituto de Bateria Vera Figueiredo e, o que era marca registrada desse músico, e que o fazia percorrer o mundo ministrando *masterclass* e oficinas, era a condição que ele tinha de aplicar elementos

²⁷ [...] 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.

²⁸ Gênero de música latina tipicamente dançante.

da música latina na bateria, e fazer soar tão bem, sem utilizar os instrumentos característicos dessa música.

Então, na ocasião da aula, pedi para que ele me ensinasse como eu deveria tocar a bateria na música latina e perguntei-lhe o que seria importante que constasse nos meus estudos, com vistas que no futuro, eu conseguir tocar a bateria marcando a clave²⁹ na marcação com o pé esquerdo. Ele me respondeu que precisou morar sete anos em Cuba, para desenvolver essa condição no seu instrumento. Precisou sentir e viver a cultura para entender justamente o que estaria por trás do fenômeno sonoro. Passo a relatar com minhas palavras o que aprendi em conversa informal com Robby Ameen³⁰.

Uma pessoa jamais saberá quando o quinto (que é o tambor menor e responsável pelas evoluções) irá variar ou frasear, se não for participante, e não entender profundamente o sentido daquela variação para a cultura latina, onde esse gênero é predominante. Os movimentos sonoros do quinto são dados com base nos movimentos da dançarina de Salsa. Existe um jogo na dança em que o homem tenta dar uma umbigada na mulher e ela se defende dessa umbigada, fechando a saia com as mãos, em um movimento de tesoura na frente de seu corpo. É com base nessa encenação entre os dançarinos, que o congueiro (que toca o quinto) acompanha os movimentos com as variações no instrumento. Para cada tumbadora (conga com outra medida) e conga (com outra medida), existe também uma lógica de movimentação e situação interligadas diretamente com os movimentos dos dançarinos.

Portanto, existem músicos que desenvolvem seus estudos apenas com base no fenômeno acústico, o que também é legítimo, logo, aqueles que buscam uma profundidade além do fenômeno puramente sonoro, terão que buscar essa lógica de participação e vivência.

De aprendiz a Mestre

Assim como aprendeu observando outros músicos, Quartinha serve de inspiração e de “professor” para os novos zabumbeiros. Ele não ensina zabumba sistematicamente, contudo, da mesma forma que aprendeu observando e ouvindo, alguns músicos o fazem, observando sua performance ouvindo e vendo gravações em discos ou CDs e DVD’s nos quais ele – Quartinha – participou. Essa prática de “ouvir e copiar” é bastante utilizada pelos músicos no contexto popular (GREEN, 2002).

²⁹ Espécie de *Time Line* que serve de guia em praticamente toda a música latina.

³⁰ Conversa informal ocorrida em Agosto de 2001, por ocasião da realização do concurso nacional de bateria na cidade de São Paulo.

Quartinha tem consciência que é ídolo e que possui seguidores de seu estilo e maneira de tocar; em algumas situações ele se coloca favorável a essa posição, e em outras, se mostra inibido, mas deixa sempre claro que tem consciência acerca do seu papel e de sua posição de reconhecimento perante os músicos. Na sua fala, fica nítida essa consciência.

Segundo ele,

[...] o seguinte... eu criei uma pegada assim de baião, de forró, que, modéstia a parte eu não tô querendo aqui aparecer, que eu não gosto disso, mas eu... eu criei meu estilo de tocar, você ta me entendendo? ... eu, eu ‘capito’ algumas coisas duns amigos ai... pego aquele desenho que ele faz, boto outro desenho ai, e ai pronto, vou caminhando. [...] mas eu tenho meu estilo, graças a Deus (QUARTINHA, 2010).

Ainda tratando do fato dele ter um estilo próprio e, de certa forma, possuir seguidores do seu estilo, ele conta que existem pessoas que quando ouvem uma gravação já reconhecem que é ele quem está tocando, isso por conta do seu estilo particular de tocar.

Em suas palavras,

[...] tem vez que o cara telefona pra mim de São Paulo, Salvador: “Quartinha, tu fizesse o disco de fulano?” Eu digo, fiz... [o interlocutor] – “rapaz to te escutando aqui rapaz; já te conheço... tua pegada (risos)” (QUARTINHA, 2010)

As palavras de Santanna servem para fortalecer o pensamento acerca da condição de ídolo que Quartinha possui tanto perante aos pretensos ou já zabumbeiros, quanto perante a classe musical em si.

Santanna afirma que Quartinha seria,

[...] esse maestro do zabumba, considerado hoje o maior zabumbeiro do planeta [...] Quartinha mudou, ele mudou a batida do xote, ele deu uma nova cara a questão percussiva no forró. Ele além de criar um estilo próprio; ele tem um estilo próprio! O seu jeito de tocar; o seu solo, tocado de zabumba, ta uma coisa realmente reconhecida em toda parte e ele ta fazendo escola, inclusive [...] o zabumba Quartiniano, todo mundo quer porque ele faz uma afinação do jeito dele e ta dando [...] uma sonoridade imensa ao instrumento e cada dia que passa ele se torna maior (SANTANNA, 2010).

Outro fator relevante que segundo Santanna seria típico do comportamento de Quartinha, é a sua generosidade com relação aos demais zabumbeiros, pois ele tem uma visão descentralizadora com relação ao seu nome. De acordo com Santanna, ele faz questão de promover outros colegas zabumbeiros. Por ser um músico conhecido e gozar de certo respeito

junto à classe musical, ele se utiliza dessa prerrogativa para abrir as portas para novos músicos fazendo com que esses tenham espaço no mercado de trabalho.

Conforme assegura Santanna,

[...] ele é muito generoso; Ele quer trabalhar mais quer que todo mundo trabalhe também; ele abre muitos espaços para outros zabumbeiros, muitos espaços mesmo; quando ele não pode ir ele indica um colega, ele sempre ta fazendo um jeito de todo mundo que chega perto trabalhar... e, honesto, homem direito, [...] e eu tenho ele na conta do maior... é o maior do planeta mesmo, maior zabumbeiro do planeta, e ta tocando comigo (risos) (SANTANNA, 2010).

Uma situação que serve para pontuar sua consciência acerca do reconhecimento que possui junto à classe musical, enquanto um músico que detém um estilo particular é quando afirma que, depois que começou a utilizar exclusivamente os zabumbas fabricados por um amigo chamado Charles, esse zabumba começou a ser comercializado para todo Brasil.

Segundo ele,

[...] é Charles quem faz meu zabumba; e faz pra todo mundo. Eu botei ele na praça; ele tem o prazer de dizer que eu botei ele na praça; ele bota zabumba pra São Paulo, pra Minas, pra todo canto [...] isso [...] depois que eu descobri ele [...] eu disse a ele: rapaz tu vai vender um bocado de zabumba; ai ele disse: “mas rapaz, vendi nada Quartinha ...” ai eu disse: vai vender. Hoje ele ta vivendo disso ai (risos) (QUARTINHA, 2010).

No capítulo VII do livro, *The Anthropology of Music*, intitulado “comportamento social: o músico”, Alan Merriam (1964) trata da relação do músico com demais músicos e com a sociedade em geral, trazendo apontamentos sobre a legitimação e valoração do músico perante a sociedade, e de como esse reconhecimento é feito pelo senso comum e não apenas pela autodenominação do músico. No caso de Quartinha, este reconhecimento é notório, não só no meio musical nordestino como em nível nacional. Ele também tem a consciência do seu papel, bem como do seu reconhecimento perante a sociedade e os músicos.

O zabumbeiro e seu papel nas diversas formações

O zabumbeiro, ou melhor, o músico que tocava o tambor na estrutura e condições do zabumba, já existia nas bandas cabaçais do nordeste do Brasil. Contudo, foi através de Luiz Gonzaga³¹ que o instrumento ganhou notoriedade e se transformou em um instrumento típico

³¹ Esse assunto será tratado de forma mais detalhada no capítulo II.

de uma formação de grupo nordestino, tendo esse reconhecido junto à sociedade. Isso aconteceu por volta dos anos de 1940.

Nesse período, as orquestras de baile estavam em alta nos salões das grandes cidades. Porém, não existiam só os grandes cassinos para os burgueses desfrutarem de suas noites de divertimentos. As camadas mais pobres da sociedade também frequentavam os seus ambientes típicos que, em sua grande maioria, resumiam-se aos cabarés ou casas de divertimentos, que possuíam também seus artistas e grupos para animar as noites dos frequentadores.

Segundo uma lógica da época, as formações de grupos eram menores, visando a diminuir os custos com os músicos. Nem sempre existiam bateristas, pois, não era tão comum encontrar esse instrumentista, sobretudo na região nordeste³². Então, era frequente o uso do pandeiro e do zabumba, tanto em apresentações quanto em gravações de alguns artistas da época.

Ou seja, além de ser utilizado para tocar os gêneros típicos do Nordeste, esse instrumento, por ter várias possibilidades timbrísticas, era utilizado para substituir grandes seções de percussão, bem como a bateria. Segundo Quartinha, o músico pode tocar qualquer gênero musical no zabumba. Inclusive em uma de nossas entrevistas, quando ele fala que o zabumba proporciona ao músico a condição de tocar vários gêneros, ele solfejou um merengue e fez as linhas de condução com o zabumba.

Quartinha diz que já tocou,

[...] em regional: tocava bolero tocava chorinho, samba [...] tudo no zabumba; merengue, merengue o cara não tinha dinheiro pra pagar uma tumbadora... eu fiz o merengue; fiz aqui (mostra o zabumba e em seguida toca, com os dedos, o merengue no instrumento que encontrava-se no chão) [...] ai eu fiz e ficou legal... *foi a faixa que rodou mais, com Aracílio Araújo e Arlindo dos oito baixos* (QUARTINHA, 2010, grifo meu).

Quando ele fala que “*foi a faixa que mais rodou [...]*”, ele está se referindo a uma música que foi gravada e ele foi o zabumbeiro da mesma. Quartinha, desde muito tempo, é um dos músicos mais requisitados para gravação em Recife e em outras capitais, não só do Nordeste. Ele possui uma “capacidade” muito grande para atuar nesse contexto de trabalho musical. Trabalhar como músico de estúdio, requer uma atenção e um desenvolvimento especial voltado para essa função.

³² Falo isso com base em estudos acerca do instrumento bateria, que é o meu instrumento, o qual pesquisei há mais de 15 anos.

Quartinha: o músico de estúdio

Diferentemente do que pensam alguns músicos, atuar como músico de estúdio em gravações requer uma qualificação que nem sempre os músicos que atuam com maior frequência em shows, nas diversas esferas, possuem. A abordagem do instrumento, no momento de uma gravação em estúdio, possui especificidades distintas as de uma performance em uma apresentação musical “ao vivo”. São muitos os requisitos técnicos voltados especificamente para essa vertente profissional, como por exemplo, a condição de se tocar mantendo uma pulsação constante e manter a mesma intensidade nos golpes, além de outros requisitos. Existem cursos específicos em instituições formais de ensino voltados especificamente para essa prática.

Entre algumas condições que são exigidas aos músicos profissionais de estúdio, é possível citar como exemplo, a condição de manter a mesma sonoridade no instrumento durante toda a gravação de uma faixa, não alternando as dinâmicas (em níveis de volume), não alternando os timbres do instrumento, e nem tampouco a quantização nas levadas. É claro que, quando se fala em “manter a mesma sonoridade no instrumento durante toda a gravação de uma faixa, não alternando as dinâmicas”, fala-se de alternâncias bruscas que estariam, segundo os produtores e técnicos, em volumes ou timbres fora do padrão que se vem tendo durante a gravação, logo, estando fora do padrão desejado. Segundo, possuir a condição de tocar junto ao metrônomo. Esse é um dos grandes problemas para os músicos, em especial, os bateristas, que são os que gravam de forma definitiva e primeiro que os outros músicos. Ou seja, o baterista deve guiar-se pelo metrônomo e depois os demais músicos serão guiados pelo baterista. Quando não se tem bateria, nas gravações de forró pé de serra, por exemplo, é o zabumbeiro que fica incumbido desse feito. E a terceira condição, possuir o conhecimento de teoria musical e a capacidade de ler partituras. No entanto, essa última condição não é pré-requisito em gravações que não se fazem em contextos profissionais, como as gravações dos grandes artistas da MPB, por exemplo. Entretanto, essa condição não é encontrada em todos os músicos que atuam em gravações, fora desse contexto citado, o que não impede do músico atuar como “músico de estúdio”. O que é o caso de Quartinha. Ele possui um senso rítmico e uma constância sonora que o credenciam como um músico de estúdio, inclusive, estando entre os zabumbeiros que mais gravam em todo Nordeste, seja CDs, ou participando de gravações de DVDs de vários artistas.

Quartinha é um zabumbeiro que se tornou reconhecido nos estúdios de gravação por se encaixar nas duas primeiras condições expostas. Isso o credenciou enquanto um dos

músicos de gravação (zabumbeiro) mais requisitados do Nordeste, chegando a viajar para gravar fora do Estado, como em São Paulo, Ceará e outros Estados, por exemplo.

Para Julian Cabral³³, proprietário e técnico de gravação de um estúdio onde Quartinha costuma gravar aqui em João Pessoa,

É muito bom gravar com Quartinha, ele parece que já tem no sangue o balanço da música nordestina. Quando vem ele Mongol, e Apolo, gravam todas as bases, geralmente 12, e um período e meio [um período compreende cinco horas], é rapidinho e eles não erram, é impressionante. Ele tem uma qualidade técnica invejável dentro do estúdio. Não oscila o tempo, não muda a pegada, e só coloca o que a música pede. É um músico de grande talento, especial mesmo³⁴ (CABRAL, 2011).

Quartinha grava, em grande maioria, música nordestina e seus gêneros (xote, baião, arrastapé, forró enquanto gênero, etc.). Nesse contexto musical, existem grupos que utilizam bateria e grupos que fazem uso da chamada formação mais “tradicional”, sem a bateria. Esse fato gera uma diferença na maneira que Quartinha irá abordar e desenvolver sua performance no momento de gravação. No caso de uma gravação na qual o grupo se utiliza da bateria, ele prefere gravar ao mesmo tempo, junto com o baterista. Entretanto, quando isso não é possível, por motivos técnicos ou quaisquer que sejam, ele grava depois da bateria. Segundo ele, sua preferência é pela gravação ao mesmo tempo, junto com a bateria.

Nas suas palavras:

Eu gravando, [...] eu gosto muito de gravar junto com a bateria, porque o swing é melhor; a gente gravando de vez, a bateria e o zabumba. Mas quando num tem assim um lugar [sala anexa para gravação ao mesmo tempo] pro zabumba... só tem assim pra bateria [...] [ai] [...] o baterista grava, e depois eu venho e boto o zabumba. Ai o sangue ta novo (QUARTINHA, 2010).

Uma situação de que ele não gosta e que para ele não é musical e interessante, é quando tem que gravar em dias diferentes do baterista; quando a bateria grava todas as faixas e ele vai gravar o zabumba em outro dia. Essa situação não é interessante, pois “[...] pra eu fazer no outro dia [gravar o zabumba] já não é legal; eu gosto de gravar de vez assim, com a moçada, que o swing é outro [...] a gente fica mais a vontade né? Mais seguro.” (QUARTINHA, 2010).

Nas gravações em que não se usa a bateria nas formações de grupo, “ai o zabumba se vira, [...] o zabumba é quem comanda a parada (risos)” (QUARTINHA, 2010).

³³ Músico tecladista, arranjador, produtor e técnico de gravação e mixagem. Proprietário do CG Áudio, estúdio de gravações de CDs de João Pessoa – PB.

³⁴ Entrevista concedida via email.

Segundo Léo Meira³⁵,

Quartinha possui uma musicalidade e um estilo de tocar o zabumba que chega a ser reconhecido só em ouvir. Ele tem uma precisão e um respeito musical que são dignos dos grandes músicos mundo a fora. O que mais me impressiona nele é justamente a consciência musical quando está gravando. Ele é muito preciso e sabe o momento de entrar e sair nas suas conduções e variações, fazendo com que o fluxo rítmico flua tranquilamente, sem as cruzadas – que às vezes acontecem com frequência – entre bateria e zabumba (MEIRA, 2011)³⁶.

Outra situação muito comum, é quando o baterista não tem experiência de gravações em estúdio. Nesse caso, segundo Quartinha (2010), “a coisa fica complicada”. É praxe nas gravações de forró, em que se tem bateria e zabumba, o baterista gravar marcando apenas a colcheia no tempo forte do tempo um, ficando os diálogos e floreios por parte do zabumba (FIG. 3).

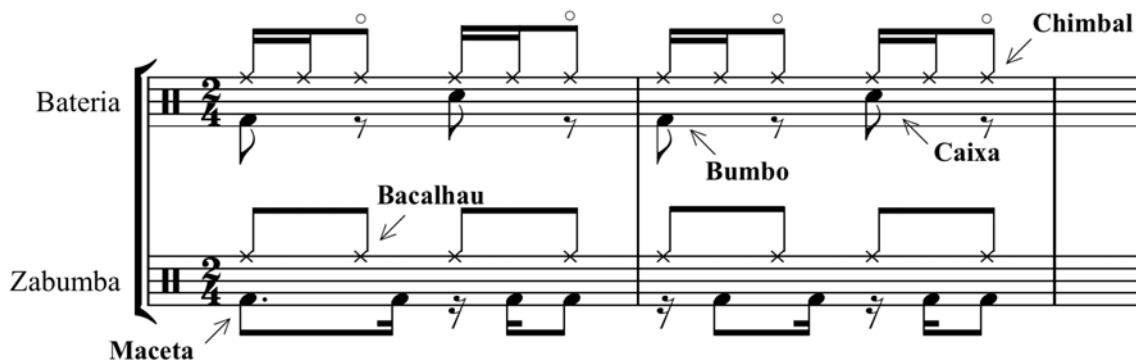


FIGURA 3 – Xote: linha rítmica da bateria e zabumba.

Contudo, a falta de experiência faz com que bateristas gravem com a linha do pedal variando e ai, fica complicado para o zabumbeiro colocar sua levada. Isto acontece porque não existem locais determinados para acontecerem as variações, logo, haverá choque e desencontros entre o zabumba e a bateria, o que não é interessante.

Segundo Quartinha,

[...] eu já toquei com baterista que ele não dá ‘brecha’³⁷, inclusive eu tive num DVD com Dominginhos agora que, ele tocava tudo [o baterista], ele botava tudo no forró; botava jazz, botava rock, botava tudo, então não tinha

³⁵ Músico guitarrista e violonista, professor de violão e guitarra do Departamento de Música da UFPB, arranjador e produtor.

³⁶ Entrevista concedida via email.

³⁷ Espaço para as variações do zabumba.

'brecha'; até os meninos disseram [...] [o baixista] Mongol disse: rapaz esse menino vai complicar! Ai eu disse: não; complica não [...] quando ele der uma 'brecha' ai eu seguro a parada, deixe comigo. Ai eu segurei, quando ele tava fazendo eu segurei, porque se eu fosse fazer uma variação em cima daquilo que ele tava fazendo, ai!!! A banda ia ao chão (risos) (QUARTINHA, 2010).

Aqui, Quartinha deixa claro que para ele, tanto a interação entre músicos é fundamental para o seu fazer musical, quanto o entendimento ou conhecimento dos demais músicos com relação aos gêneros musicais que se pretende tocar.

Quartinha no trabalho de Santanna

Santanna é um artista que pode ser classificado na categoria de “artista tradicional”, ou seja, que mantém a lógica e a imagética do forró tradicional, dando destaque para o trio pé de serra (tema que será discutido melhor no terceiro capítulo). No entanto, ele possui uma percussão que contém vários instrumentos que, *a priori*, não faziam parte do chamado “forró tradicional”. A formação do seu grupo consta de contrabaixo e uma percussão com um *set up* composto de prato, ganzá, carrilhão, caixa, tamborim, blocos sonoros (*Jam blocks*) e *cow Bells*. O fato que contribui para que Santanna tenha esse reconhecimento junto à sociedade como um artista tradicional, é o fato de possuir um visual “tradicional” nas vestimentas, que remete aos antigos forrozeiros. Ele veste uma jaqueta de couro e usa um chapéu de vaqueiro, também em couro, tentando representar nordestinidade. E isto se tornou sua marca.

Os músicos que compõem o grupo de Santanna, com base nos relatos de Quartinha, são: Silvinha e Bárbara nos vocais – Bárbara também toca pandeiro –, Reinaldo em uma das sanfonas, Samuka na percussão – que por conta do ângulo da foto, não temos a sua visualização –, Deivinho na outra sanfona, o próprio Quartinha no zabumba e Ulisses no triângulo, além do cantor Santanna. Essa informação acerca dos músicos, segue a disposição apresentada na foto (FIG. 4).

Segundo Quartinha, essa formação e disposição no palco é sempre utilizada e respeitada, fugindo disso apenas quando o palco de apresentações de determinados locais não comporta tal formação. Nesse caso, uma nova disposição é utilizada buscando contemplar as especificidades do ambiente.



FIGURA 4 – Disposição dos músicos no palco.

Nas letras das canções apresentadas por ele, tanto a temática como a lógica poética dos antigos forrozeiros é, na medida do possível, preservada. A formação desse grupo é composta por duas sanfonas, uma percussão, duas *backing vocals*, um triângulo e um zabumba, além do cantor Santanna.

Um fato curioso é que segundo Quartinha, eles não ensaiam. Tudo acontece na hora; quando ocorre de Santanna querer colocar uma música nova no repertório, o mesmo grava uma cópia referência para cada músico – que segundo ele, seria um CD -, e cada músico tem o compromisso de ouvir em casa e executar na hora do show.

Em entrevista, quando questionado como seriam os ensaios do grupo, Quartinha responde que,

[...] não, num tem ensaio não [...] Santanna não gosta de ensaiar não, (risos)... é porque já ta no sangue... a gente já sabe o que ele quer [...] ele só faz dá o tom ao sanfoneiro: aqui, num sei o que ... (gesticulando com as mãos com o que seria as indicações dos tons), ai o sanfoneiro já sabe o caminho... já sabe o que é... é interessante (QUARTINHA, 2010).

Não conformado com a resposta sobre os ensaios, em outra oportunidade, onde nos encontramos e conversamos, voltei a questioná-lo e, mais uma vez, ele foi enfático em afirmar que não ensaiam. Segundo ele, mesmo quando coloca uma música inédita no repertório, da qual não há referências sonoras já gravadas, Santanna não gosta de ensaiar. No máximo, acontece que os sanfoneiros pegam o tom da música e dão uma passada rápida no camarim, ou no hotel, mas isso sem a estrutura física, nem o compromisso de um ensaio.

No ano de 1991, Santanna entrou em estúdio para gravar seu primeiro LP intitulado: “Gonzagão, meu professor”, produzido por João Silva, Quartinha foi chamado para gravar as faixas de zabumba. Isso aconteceu também na gravação do segundo disco. No ano de 2000, Santanna gravou mais um disco intitulado: “Desta³⁸” e, na ocasião, Quartinha gravou as faixas de zabumba. Santanna relata esta experiência afirmando que Quartinha, “*generosamente, [...] por cortesia, fez o zabumba desse meu disco*” (SANTANNA, 2010). Nessa fase, Santanna já cantava, mas não “fazia” profissão, ele trabalhava no banco (QUARTINHA, 2010).

No ano de 2002, a canção “Ana Maria” faz sucesso em todo país e inclusive no exterior, alavancando de vez sua carreira. Logo, com o sucesso, e tendo em vista a admiração pelo trabalho de Quartinha, Santanna viu a oportunidade para convidar e ter Quartinha como integrante de seu grupo. Com o sucesso da música, ele começou a fazer shows em várias cidades do país, tendo na ocasião uma agenda cheia – o que é fator primordial para os músicos que trabalham de *side man*³⁹ - tendo em vista que o salário desses músicos vem na sua grande maioria dessas apresentações.

Foi quando, no ano seguinte, 2003, o convite foi feito e aceito. Na ocasião, Quartinha estava trabalhando com o cantor Maciel Melo, mas deixou o trabalho com Maciel e foi para o grupo de Santanna, permanecendo até hoje.

A admiração e o respeito que Santanna tem por Quartinha ficou muito explícito na ocasião de nossa entrevista. O cantador sempre faz questão de enaltecer não só as qualidades técnico-musicais do músico quanto sua condição de ser humano, e de homem de bem.

Ele diz,

[...] eu devo muita coisa a Quartinha; coisas que não são pagáveis, porque favor não se paga com dinheiro, se paga com outro favor, e [...] a digital dele está na minha história, com muita honra. [...] Quartinha, esse maestro do zabumba, considerado hoje o maior zabumbeiro do planeta [...] e to tendo esse privilégio. [...] espero ficar velhinho com ele, me acompanhando; me dando essa segurança que ele me dá, essa maestria, essa base firme e essa consideração que é uma coisa que passa do comercial, que passa do contrato entre dois profissionais, [...] a coisa vira mais uma coisa de família mesmo, eu adoro ele, é uma pessoa que mora no meu coração, dorme no meu coração sem pagar aluguel (SANTANNA, 2010).

³⁸ Expressão nordestina usada referente à: tudo bem; deixa pra lá. Seria uma transformação da expressão deixe está.

³⁹ Músicos que acompanham artistas. Não fazem parte da banda enquanto detentor de porcentagem nos lucros do grupo; são contratados para acompanhar os artistas e recebem seus cachês previamente acordados.

Nesse caso, fica claro que os níveis de aceitação de um profissional se dão por várias vertentes, não apenas, no caso dos músicos, por um viés acadêmico – um curso de graduação por exemplo. Essa aceitação e legitimação enquanto profissional acontece também pelo reconhecimento da sociedade, ou seja, “o verdadeiro especialista [músico], é um especialista social; ele deve ser reconhecido enquanto músico, pelos membros da sociedade da qual ele faz parte⁴⁰” (MERRIAM, 1964, p. 125), o que se aplica no caso de Quartinha.

Nesse caso, Quartinha possui esse reconhecimento e é um músico que, por possuir um estilo próprio, traz consigo um legado, o que faz com que esse tipo de músico, e sua prática musical, se (re)afirme, e, de certa forma, se insira em contextos que em outros tempos, não se imaginava. Acredito que Quartinha teve e tem um papel fundamental tanto na transformação, quanto na ressignificação dos contextos de atuação de uma determinada categoria de músicos (zabumbeiros) que, até pouco tempo atrás, estavam presentes apenas em contextos onde não se vislumbrava, perante a sociedade, um mercado profissional, e Quartinha demonstra que esse cenário mudou e se transformou. Hoje, pode-se encontrar músicos de uma nova geração, que são exclusivamente zabumbeiros. Não se denominam percussionistas, mas sim zabumbeiros, como é o caso de Raminho, músico do Quinteto violado, e que tem, em Quartinha, uma de suas inspirações.

⁴⁰ “[...] the ‘true’ specialist is a social specialist; he must be acknowledged as a musician by the members of the society of which he is a part.”

CAPITULO III

O Zabumba

Nesse capítulo serão discutidos aspectos da dimensão organológica do zabumba, destacando questões relacionadas a fatores históricos, descrições de construção, técnicas de execução, baquetas, abafamento e possíveis sonoridades do instrumento. Em seguida, traço uma cronologia do zabumba, trazendo a importância de Luiz Gonzaga e do rádio para a divulgação do gênero baião para todo o Brasil, consagrando a formação do trio: sanfona, zabumba e triângulo como sendo uma formação de grupo nordestina. Para terminar o capítulo, apresento, também de forma cronológica, as fases do forró eletrônico e as transformações e ressignificações, tanto nas formações dos grupos, quanto na posição do zabumbeiro nas formações de grupo durante esse processo.

Dimensão organológica do instrumento

O estudo dos instrumentos musicais constitui assunto crucial para a etnomusicologia e permeia a história da disciplina desde os seus primórdios. Hood (1971, p. 123) reforça a importância das investigações sobre os instrumentos musicais afirmando que “instrumentos musicais podem prover informação vital para o trabalho do etnomusicólogo⁴¹”. Tais estudos, ainda segundo o autor (p. 124), deveriam contemplar aspectos tais como: descrição física, técnicas de performance, funções musicais, ornamentos (enquanto aspectos distintos dos elementos de construção); além dos vários aspectos históricos socioculturais.

No entanto, Hood destaca duas perguntas que seriam cruciais para o estudo de um instrumento: a primeira, “fundamental”, se refere ao conteúdo - “que informação única é representada por um instrumento musical?” e a segunda pergunta, “consequente”, diz respeito à metodologia da investigação - “qual a forma mais viável para que tais informações possam ser disponibilizadas⁴²?” (HOOD, 1971, p. 123).

Referindo-se a uma abordagem contemporânea da organologia, a ciência dos instrumentos musicais, Oliveira Pinto, afirma que:

[...] o estudo contemporâneo de instrumentos de música (inventário, terminologia, classificação, descrição de sua construção, suas formas e técnicas de uso), sem deixar de considerar a sua produção musical (a análise

⁴¹ “musical instruments can provide information vital to the work of the ethnomusicologist.” (HOOD, 1971)

⁴² What unique information is represented by a musical instrument? What is the most practicable form in which such information can be made available?

de fenômenos acústicos e escalas de uso), além de critérios ligados a fatores socioculturais e a crenças que determinam o seu uso e o *status* de seus músicos (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 265).

Segundo a organologia, e com base no esboço da sistemática de Hornbostel e Sachs, que buscaram estabelecer critérios que subsidiasssem a classificação dos instrumentos, o zabumba classifica-se como um membranofone, um tambor cujo som é obtido quando se percute uma membrana, seja ela de pele animal ou sintética, e a mesma vibra produzindo o som. Existem diversas formas e tamanhos de zabumba e seu universo cultural é caracterizado pelas formas (corpos) e pela maneira como são afinados, isto é, as formas como se prendem as membranas.

O zabumba é um tambor cilíndrico oco, que tem suas extremidades cobertas por duas membranas, uma em cada lado, onde uma produz um som mais grave e a outra um som mais agudo. Essa diferenciação sonora se dá tanto pela afinação, quanto pelas baquetas utilizadas.

Em se tratando de tambores, que é o caso do zabumba, é possível encontrarmos vários instrumentos com essa estrutura, porém, com especificidades diferentes, tanto com relação ao seu tamanho, quanto às condições de execução e sonoridades obtidas nos instrumentos. Tanto o surdo utilizado no samba, o bombo leguero encontrado no Sul do Brasil e outros países a exemplo da Argentina e Uruguai, o taiko, tambor chinês, quanto as alfaias de maracatu, possuem a mesma estrutura física de um zabumba; contudo, ambos são percutidos apenas em uma membrana (ou pele), e ainda assim, possuem sonoridades diferentes. Já o zabumba é percutido em ambas as membranas (ou peles), onde cada pele produz uma sonoridade diferente e possuem inclusive, padrões rítmicos independentes.

Dependendo do local onde possamos encontrar o tambor, com relação a sua utilização (entretenimento, ritual), a abordagem e, consequentemente, os resultados obtidos pelo pesquisador, podem ser diferenciados. Utilizando como exemplo uma pesquisa sobre tambores, Hood afirma que: “nós deveríamos conhecer também algo sobre a função musical do tambor [...]; fatos básicos sobre a função musical compreendem uma parte valiosa da informação única representada pelo instrumento musical⁴³” (HOOD, 1971, p. 137-138).

Historiadores e pesquisadores (BLADE, 1974) elegem épocas muito remotas para o surgimento dos instrumentos percutidos e apóiam tais afirmações em evidências arqueológicas, representações pictoriais, bem como, na literatura.

⁴³ “we should also know something about the musical function of the drum [...] basic facts about musical function comprise in invaluable part of the unique information represented by musical instrument [...]” (HOOD, 1971)

Ainda para reforçar essa informação acerca dos tambores, muito se fala que a matéria prima usada na construção desses instrumentos, em períodos longínquos, era basicamente a madeira, onde utilizava-se troncos de árvores escavados (e inclusive ainda existem tambores construídos dessa maneira), e couro de animais sendo, essas membranas, amarradas com as vísceras também de animais.

Podemos encontrar instrumentos semelhantes ao zabumba do forró (enquanto tambor) em várias culturas e em diversos países – Marrocos, Turquia, Afeganistão, Índia, China, Japão, Estados Unidos, Portugal, Espanha, Itália, Cuba, México, Bolívia, Colômbia, Chile, dentre outros. No Brasil, o zabumba traz influência dos tambores graves trazidos, principalmente pelos portugueses e outros imigrantes da Europa, do Norte da África e da África Negra, utilizados em festas e rituais religiosos.

Para citar um fato importante tratando-se de similaridades, existe um tambor na Turquia chamado Dohol. Tal instrumento possui muitas similaridades com o zabumba nordestino, não apenas com relação a sua estruturação física e organológica, mas na maneira de tocar, na sua função junto ao grupo e na liberdade das construções dos padrões rítmicos. No que diz respeito à maneira de tocar, podemos verificar a forma com que o instrumento é posicionado no corpo do músico, sendo esse através do uso de uma correia (talabarte) que o deixa inclinado na frente do corpo igualmente ao zabumba. Com relação às baquetas, possui duas com as mesmas funções das do zabumba: uma para obtenção do som grave e outra para obtenção do som agudo. Entretanto, há uma diferença na baqueta responsável por produzir o som grave. Na utilizada pelos nossos zabumbeiros, ela possui um abafador na extremidade que atingirá a pele, onde essa pele também possui um abafador. Essa condição de abafadores (baqueta e pele) é para propiciar um som mais “aveludado”, mais suave. Contrapondo-se a essa sonoridade, a baqueta do Dohol não possui esse abafador, ela tem a extremidade que entra em contato com a pele curvada em forma de um “C” e alguns Dohols possuem um abafador na pele (FIG. 5).



FIGURA 5 –DOHOL⁴⁴

Outros pontos de muita semelhança entre o zabumba do forró e o Dohol, é que os dois fazem parte de uma formação de grupo onde eles são os responsáveis pela sustentação rítmica. Esse grupo típico da cultura turca – onde o Dohol é utilizado –, além de parecer “tradicional”, como os nossos trios de forró pé de serra, também tocam músicas para se dançar. A liberdade que o músico que toca o Dohol tem para construir os padrões rítmico-melódicos desse instrumento nos gêneros tocados pelo grupo, é semelhante a que o zabumbeiro tem para as suas construções rítmico-melódicas no zabumba. Em um vídeo que assisti de uma apresentação dessa formação de grupo, disponível na internet⁴⁵, pude verificar tal similaridade. Os músicos que tocam o Dohol ficam dançando junto aos outros músicos e os brincantes, e ele varia os padrões rítmicos dependendo dos passos da dança ou das melodias sejam elas vocais ou executadas na Sorna, que é uma espécie de corneta que faz parte dessa formação de grupo (FIG. 6).

⁴⁴ Ebrahimi brothers. Disponível em: <http://bazmyband.com/gallery.html> , acesso em: 06/12/2010

⁴⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=L5EoyOv6w9g&feature=related> . Acesso em 05 de Dez. 2010



FIGURA 6 – Dohol, Sorna e a festa.⁴⁶

Não pretendendo buscar origens temporais ou geográficas para o surgimento do zabumba, focalizarei o instrumento e sua legitimação na música brasileira, na cultura nordestina e em especial, no universo musical e performático de Quartinha.

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)

Esse instrumento pode ser encontrado em diversas cidades da região Nordeste. No entanto, são diversas as manifestações musicais em todo território nacional onde o zabumba pode estar presente, seja em manifestações entendidas como folclore local, seja em eventos, tais como festivais, carnavais, cerimônias religiosas, entre outros que possam fazer parte do calendário cultural local. Além disso, o surgimento de novas bandas em âmbito nacional, com formações instrumentais diversas, podem incluir o zabumba, seja para simbolizar tradicionalismo, seja para experimentar nova sonoridade na música urbana. Por sua vez, é possível que o movimento de músicos zabumbeiros, motivados por fatores como moradia, emprego, estudos, questões econômicas ou familiares, possam resultar no movimento do instrumento e de repertório vinculado para novas áreas geográficas.

⁴⁶ Ebrahimi brothers. Disponível em: <http://bazmyband.com/gallery.html>. Acesso em 06 de Dez. 2010

Existe uma formação de grupo musical típica do Nordeste, 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 a exemplo das lapinhas. Com base nas palavras de Merriam (1964) citadas anteriormente, é sabido que hoje em dia, com o dinamismo e a diáspora, não apenas os instrumentos estejam eles nessa formação ou separados, deslocam-se para outras localidades, como também as próprias manifestações. Entretanto, a intenção nesse parágrafo é de mostrar o quanto essa formação é antiga na região Nordeste, buscando para tanto, trazer um recorte temporal do “início” dessas formações segundo estudiosos da época.

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).

Para se ter uma noção de tempo e espaço acerca dessa manifestação, trago uma citação da “*Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*” (1998, p. 771), onde “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 [...].”.

Foi fundamentado nessa linha de pensamento, tomando como base as bandas cabaçais, que elegi, essa formação como a fomentadora do Zabumba (re)conhecido hoje como o “Zabumba do forró” ou “zabumba brasileiro”.

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).

Devo deixar claro mais uma vez que, devido ao dinamismo cultural, essas manifestações ou formações citadas devem mudar ou alterar com o passar dos anos tanto se mesclando, como se extinguindo ou transformando-se de um lugar para outro.

O zabumba objeto desse trabalho é aquele próprio do forró ou zabumba brasileiro, encontrado, principalmente nas manifestações dos festejos juninos da região Nordeste. Para

tal classificação, vamos entender o zabumba na formação básica do trio de forró, elegido por Luiz Gonzaga – e inclusive pensado por ele, para ser esse o responsável pelo “couro⁴⁷”, ou seja, o ritmo que faltava para a sua música, como discutiremos adiante.

A produção sonora no zabumba: construção, baquetas, abafamento e sonoridades

Construção e afinação

Podem ser encontrados vários modelos de zabumba, tanto referentes à sua forma quanto aos materiais usados para sua construção e afinação. Quanto à sua forma, podemos encontrar tamanhos e diâmetros diferenciados. É comum encontrarmos instrumentos de diâmetros 16, 18, 20 e 22 polegadas, e profundidade variando entre 8 e 12 polegadas.

Com relação aos materiais utilizados para sua fabricação, encontramos em sua grande maioria, instrumentos confeccionados em madeira. Contudo, podemos encontrar alguns zabumbas fabricados em zinco e acrílico – esses em escalas bem menores. Talvez pelo fato da madeira ser matéria prima abundante e de manuseio acessível, com relação a construção artesanal, isso justifique o fato de ser até hoje a madeira, a matéria prima mais utilizada.

A forma utilizada para afinar o zabumba acontece por duas vias: através de cordas ou através de parafusos. Essa última é mais recente, porém, mais comum hoje em dia nos zabumbas utilizados no forró. Quando se trata das manifestações mais rituais – os maracatus por exemplo –, os zabumbas mais utilizados são aqueles com afinação por corda, feitos à moda antiga e afinados ao sol (no período diurno) ou com fogo (no período noturno). Essa maneira de afinação se dá pelo fato das peles utilizadas serem de couro de animal e assim sendo, com as variações de temperatura, o couro tende a oscilar e variar sua afinação. Se o tempo está frio, a pele cede e os tambores tomam uma afinação muito grave, e além disso, muitas manifestações acontecem no período noturno, o que corrobora para que a frieza no tempo e neblinas típicas desse período do dia esfrie a pele e ela perca a afinação, tendendo para as tonalidades graves. Visto isso, é comum acenderem fogueiras e posicionarem os tambores – incluindo o zabumba – junto à fogueira para que o fogo aqueça a pele e a afinação suba. O sistema de afinação por cordas além de ser mais antigo, é mais complicado por tudo que já foi mencionado acima, e tendo em vista que nem todo mundo sabe lidar com as

⁴⁷ O couro aqui citado por Luiz Gonzaga, diz respeito ao timbre, a sonoridade de tambor.

amarrações (em si tratando do uso na zona urbana). Ainda, em termos de praticidade, o sistema de afinação por parafusos é mais simples e prático (FIG. 7).



FIGURA 7 – Zabumba com afinação por parafuso.

As peles do zabumba de couro de animal, geralmente de cabra, são fabricadas de forma artesanal e as peles sintéticas fabricadas de forma industrial. As que mais se utilizam hoje em dia são as peles sintéticas, pois, esse material mantém a afinação por mais tempo sem precisar afinar, e quando necessária a afinação, essa se dar por uma chavezinha que torce o parafuso e o som se regula em segundos, diferentemente do zabumba de corda. As peles sintéticas, feitas em sua grande maioria em *nylon*, são mais práticas e mais baratas, além de serem de fácil acesso nas cidades. Como o zabumba que estamos tratando é o zabumba utilizado nos trios de forró e que esses transitam nos cenários urbanos, essas facilidades e praticidade fez com que essas peles fossem as utilizadas nesse instrumento. Raramente se encontra zabumbas em trios ou bandas de forró com peles de animal e afinação por corda. Um fato recente e curioso, a utilização dos zabumbas afinados por cordas, mas com peles sintéticas, bem como os zabumbas com afinação por parafusos utilizando peles de couro.

Posicionamento, baquetas e abafamento

Para ser executado, o zabumba deve estar à frente do instrumentista, junto ao seu corpo e preso por uma correia (talabarte). O corpo do instrumento (casco) fica em diagonal com o corpo do músico (FIG. 8), com a pele mais grave posicionada na parte superior do instrumento e a mais aguda na parte inferior. No entanto, e isso eu não tenho conhecimento de

nenhum registro, nada impede de se tocar com as posições das peles invertidas – grave na parte inferior e aguda na parte superior – como é o caso de alguns músicos que tocam o Dohol. Contudo, no caso do zabumba brasileiro, o “comum” e mais usual, é como está exposto aqui nesse trabalho.

Com relação às baquetas, elas possuem características distintas e são utilizadas para fins sonoras também distintos. Uma é responsável pelo som grave do instrumento (maceta) e a outra pelo som agudo (bacalhau).



FIGURA 8 – Quartinha e seu zabumba

Maceta

A maceta, que é a baqueta responsável por produzir o som grave. É construída com um bastão ou pedaço de madeira que varia de 20 a 45cm de comprimento e com diâmetro que vai de 1,4cm a 3cm⁴⁸, onde uma das extremidades possui um abafador geralmente, feito com pano ou outro material macio (FIG. 9). Essa baqueta, além de maceta, pode aparecer com várias nomenclaturas: maçaneta, baqueta macia, baqueta batedeira. E a execução do zabumba com essa baqueta, é feita na pele superior, ou seja, a pele responsável pela sonoridade grave do instrumento. É claro que essas medidas, acerca das dimensões estruturais da maceta, são dados obtidos com base na frequência ou aparição dessa baqueta, enquanto instrumento de maneira mais geral. Contudo, nada impede, ou se faz padrão, que essas medidas sejam regra. Isso pode variar (as medidas exclusivamente) de músico pra músico.

⁴⁸ Essas especificações são com base nas baquetas mais recentes que tem a sua fabricação industrial em série. Contudo, na maioria dos casos, é o próprio zabumbeiro quem fabrica as suas baquetas, logo, esses números vão variar de acordo com o material usado para a confecção das mesmas.



FIGURA 9 – Maceta de Quartinha

Bacalhau

O bacalhau é uma vareta fina, de aproximadamente 35cm, feita de galho de árvores, bambu, palitos de palha de coqueiro ou material sintético (nylon ou plástico) (FIG. 11). Essa baqueta é responsável pela produção do som agudo do instrumento e é tocada na pele de baixo (inferior) do zabumba. Com relação às medidas, segue a mesma lógica dita a respeito da maceta. Não existe regra. São dados com base na recorrência aparições.

Existe uma maneira “padronizada” de segurar o bacalhau ao se tocar o zabumba. Entretanto, essa forma não é regra geral. Alguns músicos desenvolvem suas “pegadas” partindo desse princípio “padrão”, e geram posições e técnicas específicas que lhe dão um caráter particular no seu fazer musical.

Aqui, será discutida a “pegada” que Quartinha usa no bacalhau, a qual é bastante utilizada entre zabumbeiros. Essa pegada se desenvolve com o músico estendendo os dedos indicador, médio, anelar e mínimo, de maneira que eles fiquem juntos; a vareta é posicionada em cima dos três primeiros dedos citados, e é presa com o dedo polegar, pressionando-a contra o dedo indicador e médio (FIG. 10). Apesar de se posicionar em cima do dedo anelar também, são os dedos indicador e médio, os responsáveis pela movimentação e realização dos toques.

Outra forma é colocar a vareta entre os dedos médio e anelar, e ela é presa pelo dedo polegar junto ao indicador. Essa é a maneira que Quartinha segura o bacalhau.



FIGURA 10 – Posição da pegada do bacalhau



FIGURA 11 – Bacalhau e abafador na pele.

O **abafamento** é feito na pele batedeira (superior) com um tecido coberto com adesivo – o mais utilizado pelos zabumbeiros é o emplastro sabiá, utilizado em contusões ou torcicolos – ou couro colado direto na pele (FIG. 11), esse em menor escala. Esse artefato é responsável por suavizar o toque quando a pele é percutida, buscando controlar e abafar o som, bem como diminuir os harmônicos excedentes e dar o timbre característico do zabumba. Quartinha prefere esse abafamento feito com o emplastro. Um dado curioso é que, não se sabe bem por que, mas esse artefato medicinal virou marca registrada e sinônimo de qualidade quando o assunto é abafamento da pele do zabumba. Esse já faz parte da paisagem visual do instrumento, chegando até a causar estranheza quando um zabumba é abafado usando outro

tipo de adesivo. Principalmente entre os mais antigos, se o zabumba não for abafado com o emplastro Sabiá, esse instrumento não transparece segurança.

Falando do processo de abafamento do seu instrumento, Quartinha diz:

Quem abafo meu zabumba sou eu, eu mesmo que abafo meu zabumba; boto três flanelinha, certo? Pego uma lata de leite, pego uma caneta, risco; vou com a tesoura [e] corto; três flanelinhas e o emplastro sabiá; ai, vou medir o meio do zabumba, bem no ‘meinho’ , tem que ser no ‘meinho’, ai vou lá e abafo meu zabumba (QUARTINHA, 2010).

Vale salientar que, em outras manifestações, nos maracatus, por exemplo, tal artifício (o abafamento) não se faz necessário, pois o som que se busca nos zabumbas de maracatus não é um som controlado ou abafado, ou seja, não se deseja obter uma contenção no que diz respeito ao *decay* – prolongamento sonoro – como no caso dos zabumbas de forró. Nesses, tal prolongamento sonoro não é o buscado ou desejado, pelo contrário, esse *decay* não deve ser tão longo, por isso o uso dos abafadores.

Sonoridades e a técnica de execução do instrumento

Assim como qualquer instrumento, o zabumba possui várias possibilidades sonoras, sejam elas relacionadas tanto ao volume quanto aos timbres. Entretanto, quatro “sons” seriam os principais que servem para gerar as construções rítmico-melódicas dos padrões dos vários gêneros musicais. Essas sonoridades, grosso modo, estariam em duas faixas de frequência: grave e aguda. Logo, para exemplificar com transcrições de padrões rítmico-melódicos os gêneros, bem como qualquer assunto referente às sonoridades, será utilizada a nomenclatura: “aberto grave” e “fechado grave”, e “aberto agudo” e “fechado agudo”.

Os sons aberto-grave e fechado-grave são percutidos na pele batedeira e, como a própria nomenclatura já diz, são responsáveis pelos timbres graves do instrumento. Os sons aberto-agudo e fechado-agudo são percutidos na pele inferior – ou pele do bacalhau – e são responsáveis pelos timbres agudos. É aqui que está a grande chave para a execução desse instrumento, pois, 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. Uma mudança nos toques aberto e fechado graves, por exemplo, pode alterar completamente os gêneros.

Para tornar mais claro o que mencionei, exemplificarei mostrando no gráfico a diferença entre um côco e um baião no zabumba. Se alterarmos uma sonoridade, isso é o

bastante para alterarmos o som do gênero. Para o baião, utilizamos uma colcheia pontuada e uma semicolcheia no tempo um na pele batedeira, com colcheias diretas no bacalhau. Contudo, nos toques da pela batedeira, a semicolcheia do primeiro tempo é abafada, ou seja, executada com o toque fechado grave (FIG. 12).



FIGURA 12 – Baião

Enquanto que, se retirar esse toque abafado (fechado grave) e executá-lo como um toque aberto, logo se tem colcheia pontuada e semicolcheia soando abertas, tem-se então o côco (FIG. 13).



FIGURA 13 – Côco

Para produzir o som aberto-grave, o músico deve golpear a pele e não deixar a maceta encostada na mesma. O contrário deve ser feito para se obter o som fechado-grave; o músico deve, com um só golpe, percutir a pele e abafá-la ao mesmo tempo, deixando a ponta da maceta grudada na pele (FIG. 14).



FIGURA 14 – Toques aberto grave, fechado grave (pele batedeira)

Para os sons agudos, seguem-se a mesma lógica dos graves utilizados na pele batedeira só que esses executados na pele do bacalhau ou pele de resposta, com a diferença no fechado-agudo, onde o músico deve golpear a pele com o bacalhau e deixar a palma da mão abafando a pele. Esse movimento serve para atenuar e zerar as sobras de harmônicos da pela de resposta e com isso o som soa fechado, sem sobras (FIG. 15).



FIGURA 15 – Toques aberto agudo e fechado agudo (pele de resposta ou do bacalhau)

Formando a “pegada” da maceta: pinça e mola

Para se entender a maneira de segurar a maceta, precisa-se dividir a pegada (*grip*)⁴⁹ em duas partes. A pinça (presilha ou alicate) que seria uma das bases de apoio e sustentação da baqueta, e a mola (alavancas), que serve de alavanca e, em alguns momentos, de base (FIG. 16).

Para a pinça – utilizando-se essa nomenclatura – coloca-se a baqueta paralela a linha que divide a falange distal (primeira falange) da falange média e faz-se uma leve pressão como polegar. O próximo passo é fechar a mão posicionando a “mola” sobre a baqueta. Dessa maneira, está montada a pegada. Essa forma de posicionar e segurar a baqueta é a mais convencional e natural, ou usual, digamos assim, utilizada pelos percussionistas de formação e também os zabumbeiros e percussionistas autodidatas (FIG. 16).

⁴⁹ Termo em inglês para equivalente a pegada.



FIGURA 16 – Pinça e mola

Essa maneira de segurar a baqueta seria a forma mais anatômica e natural, quando se trata de segurar algo com a mão. A estruturação e mecânica utilizadas é a mesma utilizada, por exemplo, para segurar um bastão, o cabo de um chicote, o cabo de uma faca, etc., portanto, seria uma maneira orgânica de atuação da mão.

A pegada de Quartinha

Contudo, Quartinha constrói sua pegada de forma diferente. Ele não utiliza essa posição de pinça. O ponto de equilíbrio ou apoio que lhe serve como pinça, ou presilha, está entre a palma da mão e os dedos anelar e mindinho. Essa posição de pinça faz parte de sua pegada, e essa pegada, é semelhante a que o zabumbeiro Cícero, irmão de Jackson do Pandeiro e que lhe serviu de principal influencia, utilizava (FIG. 17).



FIGURA 17 – Presilha (pinça) utilizada por Quartinha

Pude constatar isso, assistindo a vídeos antigos de apresentações musicais de Jackson do Pandeiro. Em uma das músicas – Ponta de Pedra⁵⁰ –, a câmera fecha um foco na pele batedeira do zabumba e, nesse momento, é possível uma perfeita visualização da técnica utilizada por Cícero⁵¹, e hoje mantida por Quartinha. Ao meu entender, essa técnica constitui fator fundamental para a construção de sua sonoridade e, consequentemente, a formação do seu estilo musical. Como mencionado, para cada toque (aberto e fechado) existe um movimento de abertura e fechamento da pegada (na baqueta) para se obter os sons, e esse movimento é muito particular no fazer musical de Quartinha.

Segundo Zagonel,

Para fazer soar um instrumento, o músico deve executar certos gestos corporais segundo as características de seu instrumento e o resultado sonoro que deseja obter. Na produção natural do som pelos instrumentos acústicos, o gesto participa de maneira íntima do fenômeno físico, [...] E também está indissociavelmente à percepção táctil e sinestésica de apreensão e de conhecimento do objeto produtor do som. Em suma, o efeito sonoro traz índices perceptivos especialmente relativos ao gesto. E o gesto instrumental exige do intérprete tanto um conhecimento de seu instrumento quanto o domínio e controle muscular [...] (ZAGONEL, 1992, p. 20-21).

Um dos pontos principais da utilização dessa posição de pinça utilizada por Quartinha é o fato de o dedo indicador estar livre para acionar a pressão ou não na baqueta. Quando ele executa o toque fechado, o dedo indicador posiciona-se em cima da baqueta exercendo uma pressão sobre a mesma e, consequentemente, a pele, para auxiliar e se obter o som fechado no instrumento (FIG. 18). E para o toque aberto, ele faz o movimento contrário, retirando a força e o dedo de cima da baqueta onde essa ação libera a tensão sobre a pele do zabumba e som soa “aberto” (FIG. 19). Essas ações de colocada e retirada do dedo indicador é uma movimentação característica de Quartinha, e assim sendo, é também sua marca, na execução dos toques aberto e fechado dando-lhe assim um estilo próprio. Não seria possível essa movimentação no caso da pegada mais “tradicional” ou usual, citada anteriormente.

⁵⁰ Côco de domínio público.

⁵¹ Essa performance citada está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=aajezoVYTPQ> Acesso em: 31 de Mar. 2011. O momento que a câmera fecha o foco no zabumba está entre 0'52" e 0'57".



FIGURA 18 – Posição e execução do toque fechado (maceta)



FIGURA 19 – Posição e execução do toque aberto (maceta)

Quartinha reconhece o quanto seus gestos são fundamentais para a produção da sua sonoridade no instrumento. Ele fala que o controle é obtido através dessa movimentação e fez questão de demonstrar isso, apresentando exemplos, no momento em que estávamos em nossa entrevista (FIG. 18; FIG.19).

Outro gesto muito particular (eu nunca vi em nenhum outro zabumbeiro) é o abafamento da pele com os dedos anelar, médio e mindinho no momento em que ele toca o baião (ou forró). Ele utiliza a mesma lógica utilizada pelos timpanistas para abafar ou controlar a nota depois do toque. Como nesse ritmo a última nota do ciclo rítmico-melódico é aberta, a membrana tende a vibrar fazendo com que o som se prolongue. É nesse momento que ele usa o abafamento para controlar a duração da nota (FIG. 20).

Quando ele posicionou a mão, da maneira que ele abafa, para que eu pudesse fotografar, percebi que o dedo médio também estava encostado na pele, entretanto, na análise que fiz do momento de sua performance ao vivo, notei que os dedos que ele utiliza para essa ação de abafamento são os dedos anelar, médio e mínimo, e, nessa circunstância, os dedos

indicador e polegar, atuam como a pinça. Exponho isso porque, nos primeiros meses da pesquisa, não consegui notar essa ação feita também pelo dedo médio. Só com o passar do tempo, e as análises minuciosas acerca de sua movimentação, foi que pude perceber esse fato (FIG. 20).



FIGURA 20 – Posição de abafamento do toque no baião

O som do zabumba de Quartinha

Quartinha não utiliza uma afinação que conte em frequências mais baixas, o que gera sons mais graves. A afinação que ele utiliza no seu zabumba obedece um padrão de pele mais apertada, com um timbre médio, mais “aberto”; fato que, segundo ele, seria uma sonoridade mais “aveludada”. Esse tipo de afinação deixa a membrana mais apertada, possibilitando ao músico, um esforço menor para se obter um som com maior volume, gerando assim um maior conforto ao tocar; além disso, quanto mais folgada a pele, maior deve ser a força empregada para se obter volume nos toques. Nessa situação, a membrana tende a vibrar em frequências mais espaçadas, o que faz com que o som termine mais cedo e consequentemente, não tenha tanta pressão, sendo preciso um maior esforço por parte do zabumbeiro.

Quartinha toca com zabumbas de polegadas mais profundas na altura do casco (FIG. 21). No momento da entrevista, as medidas do zabumba que ele usava eram 18” x 11” (em polegadas; 18 referentes ao diâmetro e 11 referentes a profundidade), o que seria mais comum entre os zabumbeiros mais “antigos”. Segundo ele, “[...] pra mim, o zabumba de dezoito veio pra ficar” (QUARTINHA, 2010).



FIGURA 21 – Talabarte personalizado e profundidade do casco do tambor.

Fato relevante é que a pluralidade sonora desse instrumento se adequou à busca sonora que Quartinha almejava. Para obter o som em um instrumento acústico, nesse caso o zabumba, vários fatores, além do instrumento propriamente dito, estão em jogo: o instrumento, a pele, as baquetas e a habilidade técnico-musical do instrumentista. Contudo, Quartinha elege esse zabumba como sendo o melhor que ele já tocou.

Outra marca que podemos verificar em Quartinha é o talabarte⁵² que traz seu nome bordado (FIG. 21), assim como a pele de um dos seus instrumentos. Segundo ele, foi um amigo, o compositor, Zelito Madeira, quem o convenceu a colocar. Ele afirma que não queria, mas com a insistência do amigo acabou colocando. Segundo ele, essa sugestão, foi feita com o intuito de deixar claro quem estava ali tocando. Uma maneira de mitificar o músico.

O zabumba e sua relação com a música nordestina e brasileira

O Rádio como instrumento de consagração e divulgação da música no Brasil

Nas décadas de 1920 – 1930, o Brasil passou por um momento de grande importância para sua história musical, especificamente, sua música popular. Foi nesse período que esforços foram feitos para que o país tivesse um gênero musical tipicamente brasileiro, consolidado em nível nacional, o samba. Contudo, para que isso acontecesse, alguns fatores

⁵² Correia utilizada para segurar o zabumba; pendurá-lo junto ao corpo.

tiveram grande importância. Sem dúvida as “instâncias de consagração” (FROTA, 2003) como a indústria fonográfica, o teatro de revistas e o rádio, foram grandes propulsores desse acontecimento.

Segundo Napolitano,

[...] ao longo das décadas de 20 e 30, assistimos à consolidação histórica de um campo “musical-popular”. Alguns fatores, tecnológicos e comerciais, foram fundamentais para a consolidação deste processo, sobretudo as inovações no processo de registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (no Brasil, 1931-1933) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933) (NAPOLITANO, 2002, p. 19).

É consenso entre autores (SANDRONI, 2001; FROTA, 2003; ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009; NAPOLITANO, 2002; CALABRE, 2004) que, o rádio foi – e é nos dias atuais – uma das mais importantes instâncias para a consagração da música popular no Brasil. Foi através dele que todo o país passou a conhecer o que acontecia de novo no meio musical.

Podemos afirmar que, mesmo com o advento da pirataria nos dias atuais, o rádio resiste e continua sendo a principal “instância de consagração” (FROTA, 2003) não só da música brasileira, seja ela popular ou não, mas do que se desenha no cenário musical mundial. Além de outros veículos, é o rádio que dita a moda musical brasileira e que injeta no mercado brasileiro o que há de atual ou tendência na música mundial. Refiro-me ao rádio em sua estrutura convencional, bem como nos moldes modernos de sintonia na grande rede.

A importância de Luiz Gonzaga

Foi a partir do rádio que, no final da década de 40, “[...] 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).

Segundo Albuquerque Júnior,

É na década de quarenta que surge Luiz Gonzaga como o criador da “música nordestina”, notadamente do baião. Ele, depois de passar por São Paulo, onde compra uma sanfona que desejava havia muito tempo, chega ao Rio de Janeiro em 1939, após dar baixa do Exército, onde tinha sido corneteiro entre 1930 e 1938 (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 174).

No Rio, para sobreviver, Gonzaga toca tangos, mazurcas boleros, valsas, dentre outros ritmos dançantes de origem estrangeira, em cabarés, gafieiras do Mangue, zona de meretrício e *dancings* (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009).

É Luiz Gonzaga quem de fato torna pública a música nordestina para todo o país. Não só a música, enquanto suas características harmônico-melódicas e rítmicas, como também, junto com ela, todo o estereótipo físico que passaria a simbolizar a figura do artista nordestino – sua indumentária, o gibão de couro, o chapéu de cangaceiro. Da mesma forma, os timbres e a formação do grupo musical considerado tipicamente nordestino – triângulo, sanfona e zabumba, os trios de forró. É através dessa formação, atrelada à (re)criação de um gênero nordestino, o baião, que Gonzagão viria a ser o expoente maior da representação musical nordestina.

No prefácio do livro “Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga” (DREYFUS, 1996), Gilberto Gil diz que:

O caminho que a música popular percorre, do campo para a cidade, correspondendo ao êxodo das populações rurais para os centros urbanos maiores, vem sendo aberto e pavimentado ao longo do século, numa série de ciclos dos quais os mais intensos e significativos, numa escala verdadeiramente nacional, se deram, essencialmente, nas décadas de quarenta e cinqüenta. Os vários modos folclóricos, que os povos do interior foram criando e acumulando durante o longo período de colonização, começam a escoar mais intensamente para as cidades, na primeira metade desde século. Item indispensável na bagagem do êxodo rural, conseguem estabelecer, definitivamente, senão como base formadora, pelo menos como ingrediente importante na constituição dos novos gêneros urbanos que vieram plasmar a nossa música popular, a partir dos anos trinta. 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 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, grifos meu).

Antes de seu sucesso e reconhecimento enquanto cantor, Luiz Gonzaga participou como músico de programas de rádio, a exemplo do programa de calouros de Ary Barroso. Neste programa, Gonzaga teria ido por diversas vezes tocar, como instrumentista, sem muito sucesso.

Segundo ele,

[...] um dia, tocava um tango... pegava nota dois; outro dia, tocava uma valsa... pegava nota três; outro dia... “num” tinha.. objetivo... “num” tinha, um gênero definido... Bolero; tocava, Blues americano (risos); muito desajeitado... e gravei uma música com “Manelzin” de Araújo, cantada

[canta a música 17 e setessentos] “eu lhe dei vinte ‘mírréi’ pra tirar três e ‘trezentu’; você tem que me ‘vortá’ dezessete e ‘setessentu’⁵³.

No ano de 1943, apesar de receber muita resistência por parte da gravadora RCA Victor, devido à sua voz anasalada e um forte sotaque regional, Gonzaga lança-se como cantor com a gravação de seu primeiro disco. É com esse trabalho que, com influência de Pedro Raimundo (um artista gaúcho, que faz parte do *cast* de artistas da Rádio Nacional), ele decide assumir a identidade de um artista regional, passando a representar o Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009).

Contudo, antes de lançar o baião, em 1946, música que cederia seu nome para batizar o mais famoso e consagrado gênero da música nordestina, ele gravou outras canções em outros ritmos e outros artistas gravaram, antes dele, suas músicas. A música “Juazeiro” foi gravada primeiro por Sólon Sales, e a música “baião”, pelo grupo “Quatro azes e um coringa”. De acordo com Gonzaga, era esse grupo que gravava as suas canções com Humberto Teixeira, quando ele ainda não tinha os seus discos⁵⁴.

Com o estouro do baião, agora já na sua voz e, por conseguinte, no seu disco, ele traz a sonoridade que fará parte do típico grupo musical nordestino. Os trios de forró.

A consagração do trio

O trio mais famoso da música nordestina é o trio pé de serra, que é composto por sanfona, triângulo e zabumba. Entendendo a importância da sanfona neste conjunto e, sem intenção de desmerecer-la, vou tratar apenas da seção rítmica da formação (FIG. 22).

O zabumba é o instrumento responsável pela marcação do ritmo nos trios de forró. Ele é o único responsável pela base de sustentação do pulso, por possuir um som grave e profundo. Por sua vez, em uma escala de valoração hierárquica rítmica, o triângulo é tido como a contra voz, o som de confronto ao da marcação, devido a sua região timbrística e projeção sonora.

⁵³ Em entrevista concebida no programa Bar e Academia. Disponível em:
http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=44 Acesso em 21/07/2010.

⁵⁴ Em entrevista concebida no programa Bar e Academia. Disponível em:
http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=44 Acesso em 21/07/2010.



FIGURA 22 – Trio Nordestino em uma apresentação no ano de 1970⁵⁵

O trio pé de serra, como outras formações compostas de três elementos, permeia o imaginário cultural nordestino e está presente na música, principalmente no contexto religioso. Alguns símbolos 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, estão fortemente presente nas celebrações culturais e religiosas, e em geral, representam a ideia de união e equilíbrio. Da mesma forma, a música erudita ocidental tem nas construções uma forte simbologia com a formação ternária – o trio-sonata, a forma sonata, a tríade, a terça picardia, para citar algumas. Entre as manifestações tradicionais populares do nordeste (ANDRADE, 1989), são encontrados o terno de zabumba, terno de reis, terno de pastores, terno da burrinha, com a ideia base de três elementos, que nem sempre vão designar apenas três integrantes ou três instrumentos.

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 a Dreyfus (1996, p. 37), Gonzaga relatou que, “[...] quando terminavam

⁵⁵ Disponível em: <http://eduhistoriador.blogspot.com/2009/06/trio-nordestino-no-ano-de-1970-e-hoje.html>
Acesso em: 02/12/2010.

as rezas, começava a festa. A banda de pífano, zabumba e concertina animava o baile [...].” Segundo Dreyfus (1996, p. 37), “[...] sempre acontecia algum batizado, algum casamento, sem contar as procissões, nas quais não faltavam as bandas de Pífanos acompanhando os cantores agudos e arrastados das rezadeiras [...]”.

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), 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: “*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... “negóço” 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 cavavo-chinês... aquele tubo nas costas tocando o “trin...” o “tinguilin” como ele chamava... o “tinguilin”. Ai ele, fazia aquilo com uma certa cadência né?... eu’digo: pronto... achei o marido da **zabumba**⁵⁶ (grifo meu).

Esse relato de Luiz Gonzaga, situa historicamente o contexto de (re)criação dos trios de forró, no entanto, a ideia do trio pé de serra enquanto formação básica do forró acompanha uma tradição que está presente nas diversas manifestações da cultura popular nordestina, como também no imaginário religioso e musical do ocidente. Neste sentido, a legitimação do trio pé de serra na música nordestina constitui um processo social e dinâmico.

Zabumba e zabumbeiro enquanto símbolos da cultura nordestina

É comum que as sociedades e culturas cultivem seus símbolos, sejam elas pessoas, mitos ou objetos. Na cultura nordestina não é diferente. Um desses, entre vários outros, são as figuras do zabumba e do zabumbeiro. Podemos encontrá-los, por exemplo, em bonecos soltos ou representados nos trios de forró nas esculturas de mestre Vitalino⁵⁷ (FIG. 23). Nestas

⁵⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7G5sK7kNr4U> Acesso em: 21/07/2010.

⁵⁷ Vitalino Pereira dos Santos, ceramista brasileiro nascido no estado de Pernambuco, mas precisamente em Caruaru, conhecido por retratar as paisagens nordestinas em seus bonecos feitos de barro.

situações, a figura do zabumbeiro, bem como a do sanfoneiro, tem sido utilizada frequentemente quando se quer dar ênfase ou atestar certo regionalismo ou nordestinidade.



FIGURA 23 – Escultura de Mestre Vitalino⁵⁸

No conjunto, os elementos relacionados ao forró e seu contexto incorporam noções de pertencimento que são veiculadas através de discursos do tipo, “orgulho de ser nordestino”, e que vão consolidando ideias de autenticidade, pureza e verdade.

Para Crook⁵⁹, (*apud* LOVELLES)

O tambor zabumba tornou-se um importante símbolo nacional de tradições populares do Nordeste rural, a partir do que as apresentações padronizaram uma idéia de pureza cultural que nem sempre se encaixa com os dados históricos. Ele observe nesse artigo que “a música das zonas rurais, vilas e pequenas cidades das regiões do interior do Nordeste é um tesouro Nacional do país”, mas também deixa claro que os atores estão bem conscientes de uma institucionalização de uma autenticidade dentro do gênero⁶⁰ (CROOK, *apud* LOVELESS, 2010, p. 174).

Nas propagandas de lojas de diversos segmentos em período junino, é comum sempre aparecer seja como caricaturas em forma de desenhos ou com pessoas – muitas vezes até sem serem músicos – a presença desse estereótipo nordestino.

⁵⁸ Disponível em: <http://culturarec.wordpress.com> Acesso em: 03/12/2010.

⁵⁹ CROOK, L. Norman. *Zabumba Music from Caruaru, Pernambuco: Musical Style, Gender, and the Interpretation of Rural and Urban Worlds* (Unpublished Ph. D. Dissertation, The University of Texas at Austin, 1991), 287.

⁶⁰ [...] the zabumba drum became an important national symbol of rural northeastern folk traditions, after which performances were held to standards of "cultural 'purity'" which didn't always jive with historical data. He notes in this essay that "the music of the rural areas, towns, and small cities of the interior regions of the Northeast is a national treasure of the country," but also makes clear the fact that performers are well aware of an institutionalization of authenticity within the genre (p.174).

Outra situação bastante significativa para reforçar tal afirmativa, é a utilização de uma escultura feita em ferro, que trás no monumento, a figura de um sanfoneiro e um zabumbeiro, colocados na entrada de um supermercado que faz parte de uma rede estrangeira – Carrefour. Por se tratar de uma multinacional francesa, mas que tem em solo paraibano uma de suas lojas, esse monumento na entrada serve para simbolizar essa fusão de França e Brasil e a localização específica na Paraíba, tornando assim o supermercado francês, mais paraibano (FIG. 24).



FIGURA 24 – Monumento “Expressão do Forró”

No âmbito musical, pode-se citar os arranjos do maestro Sivuca para orquestra sinfônica por exemplo, onde mantém o instrumento nos arranjos. Quando a FUNESC⁶¹ fez uma homenagem ao cantor Flávio José, montando um concerto da orquestra sinfônica com o artista, ele se posicionou na frente ao lado do Maestro e ao seu lado (e à frente a orquestra) ficou o zabumbeiro. Nessa ocasião, a figura do zabumbeiro posto em primeiro plano, serviu justamente, além de fatores musicais pessoais, para justificar e legitimar o gênero em meio àquela formação instrumental “totalmente” europeia. É através da inserção e posicionamento privilegiado do zabumba (além da sanfona) que se busca assegurar essa ideia de nordestinidade.

Toda simbologia relacionada aos grupos sociais, neste caso o nordestino, tem sua validade histórica e cultural. Elas são valores que os indivíduos preservam através da narrativa, formando referências sociais que os localizam no tempo e no espaço, mas não são valores essenciais.

De acordo com Pablo Vila,

A produção social da subjetividade está sempre imersa em processos de significação simbólica. Assim, a subjetividade está sempre em processo de

⁶¹ Fundação Espaço Cultural da Paraíba.

ser formada, deformada e reformada por meio do intercâmbio semiótico de signos, mas especificamente, através de um tipo particular de discurso: a narrativa. Portanto, acreditamos que a identidade social não é “um estado essencial interno”, nem tampouco, o produto de discursos poderosos externos a La Althusser, mas ela é o produto da complexa interação de narrativas sobre nós mesmos e os “outros” desenvolvidos em relação aos múltiplos relacionamentos que construímos ao longo do tempo⁶² (VILA, 1996, p.20).

Nestas últimas décadas, etnomusicólogos tem buscado novas maneiras de pensar a música e sua relação com o indivíduo e os grupos sociais, fugindo das homologias. Se no passado era comum pensar que determinado grupo social estava diretamente ou “naturalmente” vinculado a certo estilo musical por questões étnicas ou culturais, a etnomusicologia, principalmente a partir dos anos de 1980, estuda as múltiplas razões para o desenvolvimento das identidades musicais, e acredita que tais identidades vão variar de indivíduo para indivíduo bem como de grupos para grupos, uma vez que são históricas, dinâmicas e em transformação, como o próprio ser humano.

Transformações e ressignificações nas formações dos grupos musicais de forró

É fato que a cultura, assim como as sociedades se transforma com o passar do tempo. Significados e valores sofrem modificações ao longo das gerações e tais mudanças nem sempre estão em conformidade e aceitação com a totalidade da população. Um dos principais fatores que impulsionam as mudanças no mundo são os avanços das tecnologias, enquanto, processos do fazer. Elas estão presentes na economia, nas relações sociais, educação, na manufatura, nas manifestações culturais, e demais setores da vida.

A tecnologia vem avançando como nunca, e essa avalanche de novidades trás, além de outros fatores, alterações no comportamento das sociedades. Um exemplo dessas mudanças no cotidiano de uma população é a velocidade com que a mídia comunica hoje; a agilidade nas informações chega a parâmetros absurdos se comparados a pelo menos uma década e meia atrás.

⁶² Así, la producción social de la subjectividad siempre está inmersa en procesos simbólicos de significación. Si esto es así, la subjetividad siempre está en proceso de ser formada, deformada y reformada a través del intercambio semiótico de signos, más específicamente, a través de un particular tipo de discurso: la narrativa. Por lo tanto, nosotros creemos que la identidad social no es un "estado esencial interno", ni tampoco el producto de poderosos discursos externos a la Althusser, sino que es el producto de la compleja interacción de narrativas acerca de nosotros mismos y los "otros" desarrolladas en relación a las múltiples interrelaciones que establecemos a través del tiempo.

Novas estratégias de *Marketing* estão surgindo para acompanhar tal metamorfose como as videoconferências, compra e venda de produtos via internet, televisões digitais, dentre outras e, devido a tais mudanças, a sociedade vem reinventando seus conceitos e modos de viver e de se comportar. Novos valores são colocados, e se unem ou substituem outros “antigos”. São transformações causadas pelo dinamismo cultural e social.

Com o uso exacerbado de aparatos eletrônicos pela sociedade, não demorou muito para que novas tecnologias chegassem aos instrumentos musicais, tanto no que concerne ao aprimoramento e sofisticação em instrumentos existentes, quanto no surgimento de novos. Essas possibilidades de fusão, mistura, amálgama, geraram com o seu processo natural, o surgimento de um novo momento e movimento para a música do Nordeste.

Em 1992, o empresário Emanuel Gurgel criou a banda Mastruz com Leite, (Pinheiro e Paiva, 2007). Esse momento traz consigo uma nova visão estética nos grupos de forró, saindo da formação dos trios de forró – com sanfona, zabumba e triângulo, para a incorporação do saxofone, guitarra, baixo, teclado, bateria e percussão⁶³. Surgia ai o que foi chamado *a priori* “Oxente Music”, vindo *a posteriori*, vingar com a identidade de “Forró Eletrônico”.

É importante salientar que, artistas como Luiz Gonzaga, Assisão, Jorge de Altinho, Nando Cordel, Elba Ramalho, Manoel Serafim, Pinto do Acordeon, Flávio José, dentre outros, já utilizavam em suas formações de grupo, tais instrumentos. Contudo, o que simbolizou esse novo momento na música nordestina, não se deu apenas pela colocação ou retirada de instrumentos nos grupos; outros fatores, juntamente com essas mudanças instrumentais, também contribuíram para isso. Entretanto, não me aprofundarei nesses aspectos, por entender que não serão necessários para os fins desse trabalho. Esse processo de mudança nos sistemas musicais tem recebido atenção dos etnomusicólogos que vêm nesses processos uma forma de garantir a continuidade das manifestações musicais.

De acordo com Merriam,

[...] “cultura é dinâmica” [...] não importa onde olhamos, a mudança é uma constante na experiência humana; embora as taxas de mudança sejam diferentes de uma cultura para outra e de um aspecto para outro dentro de uma determinada cultura, nenhuma cultura escapa as dinâmicas de mudanças ao longo do tempo⁶⁴ (1964, p. 303).

⁶³ Instrumentos como timbales, *janblocks*, congas, carrilhões, pratos, tibaus, etc.

⁶⁴ “[...] ‘culture is dynamic’ [...]. No matter where we look, change is a human experience; although rates of change are differential from one culture to another and from one aspect to another within a given culture, no culture escapes the dynamics of change over time”.

Seguindo nesse mesmo pensamento acerca do dinamismo nas sociedades e na cultura, Trigueiro afirma que,

[...] a cultura popular, o folclore não são coisas engessadas, fechadas para serem simplesmente preservadas ou resgatadas. É um processo cultural em movimento no âmbito do campo social dos nordestinos, presente na vida cotidiana e que se entrelaça com os produtos culturais globais ofertados pelos grandes grupos econômicos por via das novas tecnologias da informação e da comunicação, notadamente pela televisão⁶⁵ (TRIGUEIRO, 2005).

Como em qualquer outra instância da sociedade, as mudanças ocorrem continuadamente nas manifestações musicais. Assim, as bandas ou grupos de forró (enquanto gênero) estão em constantes modificações, sejam nas estruturas musicais, nas concepções ideológicas ou nas formas de expressão. Essas modificações acompanham o fluxo do dinamismo cultural.

As fases do forró eletrônico

Com vistas a tornar mais claras as informações quando das análises de padrões rítmicos da bateria, convencionarei uma legenda que será utilizada para as escritas das levadas desse instrumento (FIG. 25).

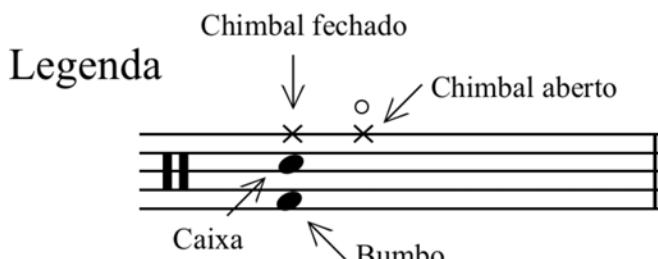


FIGURA 25 – Legenda da bateria

Desde o seu surgimento até os dias atuais, podemos classificar o forró eletrônico em três momentos. Primeiro, o início do movimento com a banda Mastruz com Leite no início da década de 1990, por volta do final de 1992 para 1993, e seus seguidores contemporâneos: Cavalo de Pau, Calango Aceso, Noda de Caju, dentre outros. Posteriormente, com a chegada da banda Aviões do Forró anos mais tarde, as bandas que passaram a utilizar a levada deste primeiro grupo, foram classificadas como bandas de forró romântico. A banda Mastruz com

⁶⁵ Artigo baixado da internet, o qual foi publicado em uma revista eletrônica não contendo numeração de páginas.

Leite foi responsável pelo movimento que viria a ser marca das bandas de Fortaleza e que fomentaria um novo modelo para as bandas de forró do Nordeste, e em maior escala, e de todo o Brasil (FIG. 26).



FIGURA 26 – Levada do primeiro momento (Mastruz com Leite)

Segundo Quartinha, a levada que a “Mastruz” trouxe na bateria, na verdade não seria nada mais que a transcrição da linha do zabumba do “baião batido” para a bateria. Segundo ele, “*Aquela pegada que eles ‘faz’ 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).

O segundo momento é a chegada do vanerão com a banda Brasas do Forró em 1997. Essa banda não possuía a estrutura de Mastruz com Leite, contudo, influenciou as demais bandas desse mercado, as que já existiam e as novas, com sua levada diferenciada (FIG. 27).



FIGURA 27 – Levada do segundo momento (Brasas do Forró)

Segundo Cordeiro (2002),

Em 1997, Brasas do Forró, uma banda que já atuava nos clubes de Fortaleza pelo menos desde a década de 1980, lança seu primeiro CD, *Calourão*, um projeto que pretendia fundir o vanerão gaúcho e o forró nordestino. [...] o trabalho a servir de referência para várias bandas locais que passaram, então, a orientar sua produção baseando-se nos ‘Brasas’[...]. A versão cearense vanerão adotou um andamento mais acelerado do que o original gaúcho, e esta aceleração parece ter servido de referencial para outras bandas de forró (CORDEIRO, 2002, p. 37).

O terceiro momento, viria com a adaptação do vanerão de Brasas do Forró pela banda Aviões do Forró. Essa última, com sua levada, é a que predomina nos dias de hoje. A banda “Aviões” é tida como o maior fenômeno do forró dos últimos tempos, é uma das bandas que possui um maior numero de fãs e seguidores, passando mais tempo no topo do sucesso, no ramo do forró eletrônico (FIG. 28).



FIGURA 28 – Levada do terceiro momento (Aviões do Forró)

Certamente não é via de regra que as construções rítmicas ditem as formas de condução de todas as bandas; contudo, ditam a moda do momento. Em cada um desses momentos, existiam bandas que seguiam a levada do momento e bandas que mantinham outras levadas. No caso dos “Aviões”, além da construção rítmica característica, a colocação dos metais junto com as viradas da bateria, e ainda aliado a isso, a forma de cantar e se expressar do cantor, seriam a marca registrada dessa banda, servindo a mesma como modelo do novo momento, inclusive na maneira de cantar e nas sonoridades dos grupos.

Um dos fatores principais da condução dessa banda é a não sistematização da quadratura da levada, ou seja, o baterista varia a condução, intercalando condução e variações o tempo todo, sem pré-estabelecer um momento. Entendendo que esse não é o foco do trabalho, não adentrarei nessa análise. O exemplo citado dessa condução (FIG. 26) é um recorte do que seria a condução “base”.

Segundo Trotta,

A banda cearense Aviões do Forró é uma das principais representantes do segmento de mercado conhecido como forró eletrônico, que atualmente movimenta numeroso público em feiras, arraias, vaquejadas em todo Nordeste brasileiro. Com apenas seis anos de ‘estrada’, a banda mantém uma média mensal de 20 a 30 shows e sua projeção comercial em feiras, festas e eventos da região Nordeste, a colocou numa posição altamente vantajosa do mercado de música local (TROTTA, 2009, p. 103).

Os “Aviões”, por conta de todo esse sucesso, gozam de privilégios e de reconhecimento junto ao senso comum, que lhes dão *status* suficiente para serem hoje uma banda fomentadora e legitimadora de novos conceitos musicais e se tornaram referência para muitas outras de bandas que atuam nesse segmento.

A posição do zabumbeiro nos grupos de forró eletrônico

Considerando a tradição que vem dos trios de forró, é notável a desvalorização que o zabumbeiro sofreu no contexto das bandas de forró eletrônico. Logo no início desse movimento, o zabumbeiro, juntamente com o sanfoneiro, tinham posições simbolicamente valorizadas em meio aos demais instrumentos. A comissão de frente era geralmente composta por esses dois instrumentos da formação “tradicional” dos trios. Ao logo de pouco mais de duas décadas, o próprio forró eletrônico passou por transformações e a figura do zabumbeiro foi entrando em declínio em níveis valorativos de imagem e simbolismo.

Quando do surgimento de Mastruz com Leite, o zabumbeiro tinha seu papel de destaque e os outros instrumentos eram coadjuvantes e ficavam em segundo plano, inclusive na disposição no palco. Ainda se tinha na figura do zabumbeiro, a ideia de preservação do símbolo nordestino. Ele ficava na frente do palco, figurando como o instrumento de destaque. A intenção à época era de reinvenção do forró, mas partindo do que já era consagrado.

No segundo momento, com o vanerão dos Brasas do Forró, seu papel ainda era de destaque, mas já começava a demonstrar que não manteria esse *status* por muito tempo. Os “Brasas” já traziam uma grande seção de percussão, e as congas latinas surgiam como pretensas substitutas do zabumba, isso no que diz respeito à sonoridade dessas formações.

E no terceiro momento, com a chegada dos Aviões do Forró e seu movimento, o zabumbeiro saiu definitivamente da cena. Para uma geração mais nova (dos anos 90 até os dias atuais) o forró eletrônico passou a ser um único estilo conhecido de forró. Com essas mudanças na rítmica do forró, o zabumbeiro foi saindo de cena depois de ter tido seu período de *glamour*.

Com o passar dos anos, a figura do zabumbeiro passou apenas a figurar nos palcos das bandas – como se fosse um mascote ou a manutenção de uma “figura” ou símbolo cultural. Mesmo assim, hoje em dia, são poucas as bandas de forró eletrônico que mantém o zabumba em seu quadro de instrumentos. Na maioria das bandas, não existe mais a figura do zabumbeiro enquanto símbolo, mas o instrumento zabumba tocado pelo percussionista, ficando a questão simbólica de fora.

Com relação à posição do zabumbeiro no forró eletrônico, Quartinha, que já gravou com alguns desses grupos, não se coloca contra, e se diz favorável.

Eu não tenho nada contras as bandas, inclusive eu até agradeço as bandas ta puxando o forró da gente, num é? que queira oi que não eles estão somando, e a turma gosta; tem espaço pra todo mundo, num é? Aquela pegada que eles ‘faz’ no pedal [mostra tocando no zabumba o que seria o

baião batido] isso Luiz Gonzaga já fazia a muito tempo, isso aqui chama-se um baião batido [toca e canta ao mesmo tempo a música Baião de Gonzagão] [...] tem o baião e tem o baião batido, [...] isso já existia meu amigo, a mais de mil oitocentos e antigamente, Luiz Gonzaga (risos), ai eles aproveitaram, pegaram ai botaram só o nome: forró estilizado, mais isso ai já existia; que eu digo [porque] eu já tenho cinqüenta anos tocando zabumba [...] vou fazer cinqüenta e um (QUARTINHA, 2010).

Ainda sobre esse assunto, quando eu afirmei que existem pessoas que chamam esse gênero de forró de “plástico”, ele respondeu,

[forró de plástico], mas num é; é porque a banda veio pra somar também e tem espaço pra todo mundo num é? [...] é uma nova forma de se tocar o forró, e eles tem o público deles né? Tem público que gosta da banda e tem público que gosta do forró pé de serra. [...] e num tem que ta falando de banda nem nada não, que eles são, pra mim eles são ‘legal’, veio pra somar, eles vieram pra somar, não pra atrapalhar ninguém, de jeito nenhum (QUARTINHA, 2010).

Em consenso com opiniões como esta expressa por Quartinha, a pesquisadora americana Loveless, afirma que:

[o] forró no Brasil tornou-se emblemático de como as nações estão enfrentando os problemas pós-moderno trazidos pela globalização - e a música popular tornou-se um léxico através da qual os brasileiros se posicionam dentro das identidades locais, regionais, nacionais e internacionais. [...] Enquadrado como uma música tradicional que representa um passado rural e bucolico, o forró é na verdade um estilo dinâmico que foi transformado ao longo dos anos de criativas modificações e se desenvolveu em vários gêneros diferentes em ambientes rurais e urbanos⁶⁶ (LOVELESS, 2010, p.iii-iv; p. 22).

Inserido de forma efetiva no dinamismo histórico do forró ou dos forrós, Quartinha tem sido ao mesmo tempo ator e autor nesse processo, uma vez que transita pelos diversos espaços, aprendendo e fazendo escola com o zabumba. Em sua palavras, *somando*, ao longo de uma trajetória que já conta mais de meio século.

Portanto, com base no questionamento de Hood (1971), que informações o estudo do zabumba pode nos dar, no sentido de entendermos de forma mais ampla suas relações com o *performer* e com o contexto sociocultural do qual é parte integrante? A partir das discussões apresentadas acima, é possível concluir que numa investigação sobre um zabumbeiro, foi de

⁶⁶ [...] forro music in Brazil has become emblematic of how nations are confronting the post-modern concerns brought by intensified globalization - and that popular music has become a lexicon through which Brazilians position themselves within local, regional, national, and international identities. [...] 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.

crucial importância o conhecimento sobre o instrumento que este pratica. Por essa perspectiva, a abordagem dos contextos históricos; descrições de construção; técnicas, formas e espaços de uso; funções socioculturais e o dinamismo relacionado a todos esses fatores, constituíram aspectos fundamentais nessa pesquisa.

CAPÍTULO IV

A performance de Quartinha

Nesse último capítulo apresento respostas alcançadas para o problema da minha pesquisa: quais os aspectos musicais que caracterizam a performance musical do zabumbeiro Quartinha? As discussões estão fundamentadas nos diálogos estabelecidos com os teóricos que alicerçaram minhas reflexões e principalmente, com Quartinha, que me deu as bases para as análises dos padrões rítmico-melódicos utilizados nesse trabalho.

A perspectiva de estudos da performance no campo da etnomusicologia

A expressão “performing practice” se originou do alemão “aufführungspraxis”. Tal termo foi e é utilizado pela musicologia da Europa Ocidental, para designar a maneira como a música deve ser executada, no que tange especialmente, as relações entre as notas que estão escritas na partitura e o som real que deve ser buscado pelo músico à luz das interpretações históricas (CIRINO, 2009).

Ainda segundo Cirino, “o dicionário *New Grove* (1980) atribuiu à expressão o sentido de evidenciar no som os aspectos indiretos e que envolvem o estudo do contexto da época, das instituições e da história social na investigação sobre o estilo da época” (2009, p. 114). Além disso, alguns critérios tais como afinação, expressão, sonoridade, postura, dedilhados, e gestual em geral, constituem parâmetros importantes para o julgamento da *performance* por parte dos especialistas.

Para Nettl (1995), o texto musical “autêntico”, seus compositores e os especialistas que os avaliam são, em geral, reverenciados como deuses.

Poderíamos dizer que a própria música é uma divindade, como sugeria o orador dum a colação de grau, ao dizer que “o que nos une aqui é que estamos todos a serviço da música”. Mas é mais instrutivo examinar a imagem do divino no panteão dos grandes mestres, os que têm as escrituras (os manuscritos, a edição acadêmica original, legítima, que remete às fontes mais antigas, e à performance autêntica); [...] A necessidade de executar as obras dos compositores como *eles* gostariam de tê-las ouvido (não tanto como eles possam as ter de fato ouvido), e a insistência em que se identifique a grandeza dessas obras, evitando o tratamento crítico ordinário que se aplica aos artistas comuns, são evidências deste caráter sacro⁶⁷ (NETTL, 1995, p. 15)

⁶⁷ One may say that music itself is the deity, as suggested by the commencement speaker who began by asserting that "what unites us is that we are all here in the service of music". But it is more instructive to look for the

Para a etnomusicologia, pensar a “música enquanto performance” (COOK, 2006) permite uma desconstrução da ideia de texto musical como obra aprisionada em documento histórico, e dependendo da leitura e interpretação de inúmeros tratados, também canonizados, para que se faça uma execução autêntica.

[...] a linguagem nos leva a construir o processo de performance como suplementar ao produto que a ocasiona, ou no qual resulta; é isto que nos leva a falar naturalmente sobre música “e” sua performance, da mesma forma que os teóricos do cinema falam do filme “e” sua música, como se a performance não fosse parte integral da música (e a música do filme). A linguagem, em suma, marginaliza a performance. [...] Compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido (COOK, 2006, p.6).

Afirmar que uma música é a própria performance, ou seja, que a música acontece na performance, não significa negar a importância do compositor, suas versões (rascunhos), e até mesmo a versão por ele consagrada como final e autêntica. Nem tampouco, significa desclassificar as versões consagradas nas interpretações de *performers* canonizados pela musicologia histórica, servindo de referência para a reprodução de gerações de outros *performers*.

Estudos publicados nas últimas décadas, principalmente no campo da etnomusicologia, enfatizam a performance musical como evento e processo, evidenciado o comportamento (musical, verbal ou sinestésico) do conjunto de participantes como igualmente importante e definidor dos resultados da performance, ou seja, do seu produto. A performance é o evento na sua totalidade, incluindo audiência, músicos, técnicos e quem quer que esteja participando (SCHECHNER 2003, BÉHAGUE, 1984). A música acontece na performance.

Para Goffman⁶⁸ (apud SCHECHNER 2003, p. 29) “uma *performance* pode ser definida como toda atividade de um determinado participante em uma determinada ocasião que serve de influência de alguma maneira a outros participantes”⁶⁹.

No caso da atuação de Quartinha em um show de Santanna, tanto na interação dele com os demais músicos do grupo, quanto na interação com a audiência, o simples fato de ele

godlike in the pantheon of great masters who have scriptures (the manuscript, the authoritative, scholarly urtext edition reflecting earliest sources, and the authentic performance); [...] The need to perform the works of composers as they would have wished to hear them (no so much as they might actually have heard them) and the insistence that one identify the greatness in these works, avoiding the usual critical treatment applied to ordinary artist, are evidence of this sacredness.

⁶⁸ GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday, 1959.

⁶⁹ “A ‘performance’ may be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participant”.

dançar e emitir gestos corporais e faciais enquanto toca, já constituem padrões expressivos, entendidos pelos participantes músicos, bem como pelos observadores da apresentação. No entanto, tal interação entre o grupo e audiência é crucial e permite que Quartinha perceba o momento de realizar as variações no zabumba, que são suas marcas estilísticas e dependem exclusivamente da dinâmica do momento da performance, seja nas apresentações, seja no estúdio.

Como acontece nas obras impressas e registradas em mídias tais como DVD, CD, ou na internet, em todos os segmentos da música e suas ramificações (erudito, popular, folclórico), há versões que são legitimadas pelo público, por instituições ou por especialistas que serão tomadas como referências para um público de admiradores e para novos intérpretes.

Segundo Goffman⁷⁰,

Tomando um participante particular [no caso, Quartinha] e sua *performance* como um ponto base de referência, podemos tê-lo como referência para aqueles que contribuem para outras performances como a audiência, observadores ou co-participantes. [e ainda que]. O pré-estabelecimento de padrões de ação que são revelados durante uma *performance* e que podem ser apresentados ou interpretados (desempenhados) durante outras ocasiões, pode ser chamado um ‘episódio’ ou uma ‘rotina’⁷¹ (GOFFMAN, apud SCHECHNER, 2003, p. 29).

Logo, a maneira de tocar e de interagir com a audiência e com os demais músicos do grupo nas apresentações ao vivo; nas gravações dos CDs, realizadas em estúdio; bem como em gravações de programas de televisão e rádio, podem se entendidas como um episódio ou rotina, tendo em vista que, alguns desses padrões de execução e movimentação desenham o seu perfil e estilo como zabumbeiro.

Nestas últimas décadas, os estudos sobre performance vem ganhando força e visibilidade nas diversas disciplinas das ciências sociais e humanas. Estudos na Etnomusicologia consideraram a performance musical não apenas como um evento, mas também, como um processo, que congrega além de aspectos estritamente sonoros, aspectos não sonoros que contemplam não só padrões de estruturação musical, mas também, um conglomerado de significados e ações que transcendem um determinado momento temporal da atividade musical em si.

De acordo com as palavras de Béhague

⁷⁰ GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday, 1959.

⁷¹ Talking a particular participant and his performance as a basic point of reference, we may refer to those Who contribute to the other performances as the audience, observers, or co-participants. The pré-established patternof action wich unfolded during a performance and wich may be presented or played through on other occasions may be a called a “part” or a “routine”.

O estudo da performance musical como um evento, como um processo e seus resultados, em termos de práticas e produtos da performance, deveria se concentrar no comportamento musical e **extra-musical** 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 específicos⁷² (BÉHAGUE, 1984, p. 7, grifo meu).

Para justificar o grifo no termo extra-musical, tomo como base, as novas discussões da etnomusicologia que entendem que tal termo não mais se justifica, pois, embora alguns padrões ou comportamentos não estejam ligados intrinsecamente ao fenômeno sonoro, esses são parte fundamental e compreendem o fazer musical como todo, sendo, portanto, também musicais.

Para Victor Turner (1987), além de incorporar particularidades do contexto em que ela é realizada e, se adequar às convenções sociais e culturais mais amplas, a performance também comunica diferentes significados. Dessa maneira, ela pode ser caracterizada pelas variadas formas de expressão que servem a fins estabelecidos pelos indivíduos que participam da mesma, bem como o sistema cultural em que ela se insere.

Turner se contrapõe às ideias modernas que preconizam modelos sociais harmoniosos e congruentes, para afirmar que “a performance, se como comportamento discursivo, apresentação do eu na vida cotidiana, drama teatral ou drama social deve mover para o centro da observação” (1987, p. 77). Segundo ele, é através do que tem sido socialmente considerado defeito, hesitação, fatores pessoais, incompletude, elipse, que se pode encontrar a criatividade e a chave para a natureza do processo humano em si mesmo, e essas situações emergem da liberdade do momento da performance (idem).

Dawsey citando Turner⁷³ reforça que,

Turner evoca uma distinção feita por Chomsky entre “competência” e “performance” (Turner 1987a:76). ‘Competência’, nesse contexto, se refere ao domínio sobre as regras subjacentes a uma língua: a sua gramática. A citação – que aqui surge possivelmente como uma des-leitura (criativa) em meio a uma polêmica com o estruturalismo – serve para ressaltar uma característica que Turner associa aos estudos de performance: a atenção aos elementos estruturalmente arredios. Tais estudos se interessam por agramaticalidades, atos falhos, elipses, hesitações, incoerências, erros e ruídos (DAWSEY, 2006, p. 20-21).

⁷² “The study of music performance as an event and a process and of the resulting performance practices or products should concentrate on the actual musical and extramusical 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.”

⁷³ TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications. 1987.

Segundo essa ótica, cada cultura e sociedade definem e possuem padrões de reconhecimento e de valoração diferenciados do que venha a ser uma “boa” performance, independente dos cânones legitimados nos tratados musicais históricos e seus discursos mantidos academicamente. Compreendendo o significado e valor histórico-social do fazer musical, John Blacking (1973, p. 32-33) reforça que, “o que não diz nada a um indivíduo pode muito dizer a outro, não por causa de qualquer qualidade absoluta da música em si, mas pelo que a música veio a significar para ele enquanto integrante duma sociedade ou grupo social específico”⁷⁴. O significado de uma performance, em geral, está relacionado à experiência vivida pelos participantes no momento da performance e às histórias relacionadas a tal experiência.

Para Cirino [...] a performance musical pode ser entendida como um tipo específico e particular de performance construída por todas as ações que concorrem para fazer soar aquilo que pretendem os executantes e que interessa aos ouvinte (CIRINO, 2009, p. 114).

Fundamentado nos autores citados e, com o aprendizado adquirido nos debates tanto em sala de aula, quanto nos encontros do NEPEM⁷⁵, posso dizer de forma sintética que, a performance musical baseada em preceitos etnomusicológicos, é uma teia que envolve comportamentos, signos e símbolos a qual congrega em sua prática, aspectos relacionados ao tempo, espaço, códigos, padrões de expectativa e de recepção, diretamente ligados ao universo social e cultural onde ela se caracteriza, e que tal evento e processo possui em sua prática uma dinâmica temporal, existindo portanto, um início, um meio e um fim; ficando a mesma longe de ser um acontecimento puramente engessado nos manuais de música.

Corpo: ação e som

Com base nos estudos sobre performance, focalizo nesta discussão a condição do corpo como via possível de produção de som. Lanço luz sobre a ação do performer – aquele que produz o som; que atua; que comunica através do seu instrumento – na performance como uma totalidade. Uma vez que, os estudos sobre performance, têm enfatizado o contexto, englobando atores e autores, recepção e o próprio produto (show, discos), bem como toda uma estrutura social, me proponho, neste trabalho, a dar ênfase à atuação do músico Quartinha, focalizando sua atuação, seja nos palcos, estúdios de gravação ou em outros ambientes.

⁷⁴ What turns on man off may turn another man, not because of any absolute quality in the music itself but because of that the music has come to mean to him as a member of a particular society or social group.

⁷⁵ Núcleo de estudos em performance e estética musical.

Entendo que corpo e gestos, além de outros fatores, estão intimamente ligados ao fazer musical de um instrumentista, e que os mesmos atuam como fios condutores de sua expressão simbólica e significados durante uma performance, além de serem condições indispensáveis ou inseparáveis do fazer musical em si.

Segundo Oliveira Pinto,

A interação do corpo humano – com suas possibilidades fisiológicas de movimento – e a morfologia do instrumento exercem grande influência sobre a estrutura musical, canalizando a criatividade humana por vias previsíveis e musicais. Detalhada por uma análise interna, a técnica de execução de um instrumento vai levar às regras específicas dos padrões de movimento que, por sua vez, constituem uma importante base do fazer musical (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 235).

Muitos padrões de desenvolvimento de atividades, sejam elas musicais ou não, quando desenvolvidas por um membro de uma sociedade e, alcançando aceitação perante sua comunidade, é legitimada e utilizada por diversos fazedores dessa mesma atividade. Da mesma forma, quando um músico desenvolve uma determinada técnica na execução de um instrumento, é comum que esta sirva de padrão para o julgamento valorativo, passando a ser reconhecida por uma geração de seguidores. Esta realidade pode envolver estudantes e profissionais.

As diferentes condições e disposições fisiológicas e anatômicas dos seres humanos fazem com que o corpo seja um instrumento particular de execução de tarefas práticas que se utilizam da parte mecânica do corpo, neste caso, atividades musicais. E apesar das possibilidades de aprimoramentos técnicos legitimados socialmente, de aprendizagem em instituições de referências nacionais ou internacionais, não existem garantias de que tais condições e disposições fisiológicas proporcionem a melhor condição de performance para um determinado músico. Elas não são condições *sine qua non* para que alguém se torne um nome de destaque, reconhecido entre tantos outros que atuam na mesma área. Alguns padrões são eleitos, novas técnicas surgem e se aprimoram, contudo, muitas vezes, músicos desenvolvem condições de execução instrumental de forma muito particular, que reúnem uma complexidade de fatores, inclusive concepções particulares, que podem fugir a qualquer padrão vigente em seu contexto.

Quando se trata de instrumentos acústicos, ao meu entender, a questão do corpo é de extrema importância e condição direta para a produção do som, pois, não existe nenhuma sonoridade preestabelecida ou montada de forma artificial nesses instrumentos; todo o som extraído deles é obtido pela condição que o mesmo (instrumento) tem de gerar um som,

atrelado à condição técnica – seja ela formalizada, sistematizada ou não – e à criatividade que o músico dispõe para fazê-lo.

Com isso, buscando aproximar o conceito de performance à noção de gestualidade e corpo, Paul Zumthor afirma que “qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar [...] a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a idéia da presença de corpo. O autor diz ainda que, “ a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço [e] esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade (2007, p.39).

Teixeira (2007), discutindo a diferença entre teatralidade e performatividade, segundo a visão de Schechner, esclarece:

Em suma, segundo Schechner (1988, p. 95) peça dramatúrgica (“drama”) é o texto que o autor escreve; roteiro (“script”) é o mapa interno de cada produção artística; **teatro, é o elenco de gestos performatizados pelos “performers” numa dada performance;** performance é a totalidade do evento, incluindo público, “performers”, técnicos e quaisquer outras pessoas envolvidas (no/pelo) um determinado evento artístico” (TEIXEIRA, 2007, p. 19, grifo meu).

Logo, utilizo estas explicações para fundamentar o estudo da performance com foco no gestual ou cena teatral, entendida tanto pelo *performer*, no momento em que usa o corpo e gestos no decorrer da apresentação, quanto pela recepção de tais movimentos comunicativos por parte da audiência.

Sabendo-se que, no caso do forró, a dança está inexoravelmente ligada à música, e que esta realidade envolve músicos e audiência, a sedução e a possibilidade de aproximação entre participantes é basicamente regra, nas festas onde essa música prevalece. Assim, os movimentos corporais estão sempre em uso em toda a performance, sendo instrumento direto de comunicação entre os participantes. O Forró tem por característica essa comunicação e o apelo pelo contato entre os corpos. Esta realidade se apresenta inclusive nas temáticas das letras do gênero: “Vem morena pros meus braços; vem morena vem dançar; quero ver tu requebrando; quero ver tu requebrar; quero ver tu remexer, no resfulengo da sanfona inté que o sol raiar...”⁷⁶

A função conativa [de música] opera mais obviamente em certos tipos de letra que endereçam um apelo direto (por exemplo, 'salve a última dança para mim', 'venham todos, vamos balançar). Também pode estar associada, no entanto, com ritmos 'imperativos', que estabelecem movimento corporais de maneira específica, e, num sentido geral, com mecanismos de

⁷⁶ Vem morena – Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

identificação, através dos quais a auto-imagem dos ouvintes é construída dentro da música. Este nível geral, pode ser considerado como a função de "interpelação", através da qual os ouvintes se localizados em posições específicas como destinatários⁷⁷ (MIDDLETON, 1990, p. 242).

Nas palavras de Blacking,

A música é uma síntese de processos cognitivos que estão presentes na cultura e no corpo humano: a forma que assume e os efeitos que produz nas pessoas, são gerados a partir de experiências sociais dos corpos humanos em diferentes ambientes culturais. Por ser a música o som humanamente organizado, exprime nela aspectos da experiência dos indivíduos em sociedade⁷⁸ (BLACKING, 1973, p. 89).

Os gestos corporais participam diretamente da produção do fenômeno sonoro, sendo eles, fundamentais para o discurso expressivo do músico. Os gestos fazem parte direta do todo de uma execução musical, contribuindo para o que se obtém como produto sonoro final em uma performance. Além disso, os gestos corporais servem, também, para pontuar e acentuar uma passagem sonora chamando a atenção para um determinado momento. Assim como um ator em um filme, por exemplo, (pois um músico também é um ator no momento de uma performance), o músico se utiliza de seu corpo e gestos para se comunicar ou transparecer um sentimento através do som, e os gestos são elementos que possuem esse poder de comunicação expressiva.

Segundo Santiago e Meyerewicz (2009), o gesto em uma performance,

[...] é produtor e transmissor do fenômeno sonoro, fundamental para a realização do som no instrumento acústico e para a execução de abordagens técnicas essenciais à realização de determinadas passagens musicais. O gesto envolve a percepção tático-sinestésica do instrumentista, bem como sua atitude postural como um todo. O gesto é portador da identidade subjetiva e particular do instrumentista, transmissor de conteúdos expressivos relacionados aos seus sentimentos, afetos e intensidade de sua experiência emocional. O gesto é também portador da identidade cultural do instrumentista, envolvendo seus valores, costumes e comportamentos vivenciados socialmente. Tal gesto, torna-se transmissor de conteúdos especialmente musicais e também de conteúdos simbólicos e metafóricos, que evocam a cultura através da alusão a símbolos pertencentes ao universo

⁷⁷ The conative function [of music] operates most obviously in certain sorts of direct-address lyric (for example, 'save the last dance for me', 'come on everybody, let's rock') . . . It may also be associated, however, with 'imperative' rhythms, which set bodies moving in specific ways, and, in a general sense, with mechanisms of identification whereby listeners' self-image is built into the music. On this general level, it can be regarded as the function of 'interpellation', through which listening subjects are located in particular positions as addressees.

⁷⁸ Music is a synthesis of cognitive processes which are present in culture and in the human body: the forms it takes, and the effects it has on people, are generated by the social experiences of human bodies in different cultural environments. Because music is humanly organized sound, it expresses aspects of the experience of individuals in society.

cultural do instrumentista e daquele que o observa (SANTIAGO; MEYEREWICZ, 2009, p. 85).

Ou seja, podemos entender que o corpo e, por conseguinte, seus gestos, são fenômenos tão musicais quanto o som em si. Eles atuam juntos para propiciar o todo de uma execução em um instrumento musical sendo, os gestos, essenciais em uma performance instrumental. Além dessa condição mais técnico-mecânico de execução, o corpo possui um papel importante na comunicação e interação entre músicos e audiência, uma vez que emite códigos e signos aceitos e compreendidos pelo grupo. Sendo assim, os movimentos e os gestos corporais são legitimados enquanto objetos sonoros principalmente em pesquisas no campo da etnomusicologia.

Como afirma Oliveira Pinto,

A pesquisa etnomusicológica também considera os movimentos que geram o som no instrumento, pois estes se mostram essenciais, refletindo não apenas virtuosismo e técnicas apuradas, como também determinadas concepções mentais. Por questões de sua ergonomia, um instrumento musical impõe certas maneiras de se executar movimentos (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 235).

Assim como os atletas, os músicos desenvolvem habilidades e facetas corporais específicas, sendo essas voltadas para o fazer musical, onde, tais habilidades, os diferem dos demais indivíduos, não músicos, em uma sociedade.

Gestos e movimentos corporais performáticos no fazer musical

Existe uma diferença conceptual entre gesto e movimento, entendendo que o segundo é parte integrante do primeiro. O gesto possui características simbólicas que possibilitam a comunicação de conteúdos expressivos, e com isso, integram uma cadeia de significados socioculturais aceitos e entendidos. Já os movimentos, podem ser entendidos como deslocamentos e mudanças de posições no espaço, em função do tempo, não necessariamente envolvendo um sentido expressivo (ZAGONEL, 1992).

Para Camurri *et al.* (2004, p. 3)⁷⁹ “o gesto na performance musical é multimodal por excelência, pois usa os canais auditivo e visual na captação de conteúdos expressivos” (*apud*

⁷⁹ CAMURRI, Antonio; MAZZARINO, Bárbara; RICCHETTI, Matteo; TIMMERS, Renee; VOLPE, Gualtiero. Multimodal analysis of expressive gesture in music and dance performances. InfoMus Lab. DIST – University of Genova, 2004, p. 1-20.

SANTIAGO; MEYEREWICZ, 2009, p. 84). Ainda com referência ao gesto musical, Zagonel diz que:

[...] dele faz parte a expressão de um sentimento interior do indivíduo. O gesto revela e exprime. Vê-se nele não só uma ação física, mas uma intenção. Diferente do movimento, que é ‘deslocamento, ato de mover-se, mudança de posição no espaço em função do tempo, em relação ao um sistema de referência’, que não tem nenhum sentido de expressão em si, o gesto tem um objetivo preciso, de produzir ou simbolizar (ZAGONEL, 1992, p. 11-12).

Quartinha não se utiliza de gestos extravagantes, mas busca, através de gestos específicos, a comunicação necessária com os demais músicos e com o público. É comum notarmos músicos com gestos e movimentos teatrais no momento da performance. Muito disso se dá pelo glamour que o palco proporciona, pela condição propícia que esse lugar gera, bem como pelas possibilidades expressivas desses gestos. Contudo, expressividade e gestualidade, são características particulares e inerentes a cada indivíduo.

Uma vez que o ser humano é um ser psicofísico, holístico, integrado por diversas instâncias – sensoriais, emocionais, mentais, culturais, espirituais, etc., consideremos que a sua gestualidade na performance musical é de natureza psicofísica. O gesto passa por seu corpo, visível ao espectador (SANTIAGO; MEYEREWICZ, 2009, p. 85).

No momento em que está tocando, Quartinha se movimenta no palco, dançando o famoso “dois pra lá, dois pra cá”, típicos do forró. Tal gesto serve para “reger” alguns breques e sugerir alguma movimentação rítmica com o percussionista. No grupo de Santanna, cada músico tem seu lugar no palco, movimentam-se, mas limitam-se ao seu local, sem transitar pelo palco. Quartinha fica posicionado entre o “triangueiro⁸⁰” e um dos sanfoneiros. Talvez por isso, sua interação mais direta se dê com esses músicos, e em menor grau com o sanfoneiro. Com o percussionista, há uma comunicação mais relacionada a gestos sonoros, e com o “triangueiro”, a comunicação é mais coreográfica, focando uma interação inclusive direta com a audiência (FIG. 29).

⁸⁰ Nome dado pelo senso comum musical, ao músico que toca o triângulo.



FIGURA 29 – Interação com o triângueiro.

Com o percussionista, Quartinha sugere levadas, breques, acentuações e mudanças de padrões rítmicos. Já com o “triângueiro”, ele dança e sugere passos, combinando movimentos mais voltados à coreografia. Além de tocar, em determinadas apresentações, Quartinha também participa do vocal em algumas músicas. Não foi o caso do show que gravei e que serviu de base para tal etnografia.

Em um determinado momento da apresentação quando estavam tocando a música “Ana Maria”, na volta para a introdução da sanfona, a banda fez uma dinâmica piano, para que Santanna recitasse um verso. Nesse momento, Quartinha ficou dançando com as pernas encolhidas, olhando para o triângueiro. Foi justamente nesse movimento que deu pra entender que ele quis acentuar a diminuição do volume dos instrumentos, usando o gestual da dança. E em outro momento, ele pulou no movimento das colcheias, juntamente com o padrão de condução do zabumba.

Zagonel cita dois tipos de gestos, o físico e o mental, e os diferencia da seguinte maneira:

O gesto físico é a ação corporal que, em contato com um objeto, provoca uma reação sonora. Mas o gesto não se limita a uma função técnica de produção de sons, por mais perfeita que seja: ele é, ao contrário, um elemento essencial do fenômeno de expressão musical. [...] o gesto mental se produz no pensamento, está sempre presente no músico enquanto compositor ou intérprete. O intérprete, a partir da leitura da partitura [ou entendimento do padrão musical, não necessariamente escrito] imagina o movimento sonoro desejado e associa o gesto físico necessário à emissão desse som (ZAGONEL, 1992, p. 15-17).

Posso afirmar que o gesto musical está presente diretamente no fazer musical de Quartinha, seja através dos movimentos corporais que atuam diretamente na produção sonora do instrumento, seja através da expressividade que ele utiliza para se comunicar com os

demais músicos e com a audiência. Para Iazzetta⁸¹ (1996), citado por Santiago e Meyerewicz (2009),

[...] a presença do músico e do instrumento no ato da performance representam algo por si mesmas. A realidade física, biológica e social dessa presença empresta à performance musical, tão imaterial e intangível, uma espécie de materialidade. O corpo se expressa ao produzir música através do gesto, mapeando o visível e o audível dentro de uma mesma geografia (SANTIAGO; MEYEREWICZ, 2009, p. 84-85).

Por sua vez, a audiência também se comunica com os músicos através de palavras, gritos e demais gestos corporais que vão expressar o seu sentimento no momento da performance. No caso de Quartinha, é muito comum perceber gritos, acenos e o sinal de positivo, vindo de pessoas da plateia, como citado acima.

Interações na performance musical

Acredito que todo fazer musical durante uma ocasião de performance resulta da interação entre músicos, audiência e demais participantes. Essa interação constitui fator fundamental para gerar materiais musicais (sonoridades, padrões rítmicos) e práticas que vão definir performances futuras. A interação entre participantes e os produtos dela gerados são, segundo Behague (1984, p.7), um dos fatores que devem ser focalizados no estudo da performance musical.

Ao longo de muitos anos atuando como músico (*performer*) profissional, pude não só perceber, mas vivenciar a experiência de interação com outros músicos, bem como com a audiência. Para Abrahams⁸² (1975), apud Béhague (1984, p. 4) “[...] a ‘audiência’ representa uma parte extremamente importante da ocasião performática [...]”⁸³ (tradução minha).

Quartinha aponta a interação dele com os outros músicos do grupo como um dos fatores responsáveis pela construção de padrões rítmico-melódicos diferenciados, utilizando as variações. Segundo afirmou, os outros instrumentistas, (sanfoneiro, triangueiro e mesmo o backing vocal) são os responsáveis por conduzí-lo aos lugares musicais. Para Quartinha, dependendo do resfolengo⁸⁴ e das intensidades de volume, a sanfona sugere caminhos diferentes. Cada puxada no fole, ou estilos de fraseados do sanfoneiro, abre possibilidades de

⁸¹ IAZZETTA, Fernando Henrique de Oliveira. Música Practica In: Sons de Silício – Corpus e máquinas fazendo música . Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. PUC, São Paulo, p. 16-40, 2006.

⁸² ABRAHAMS, Roger D. The Theoretical Boundaries of Performance. In Marcia Herndon and Roger Brunyate, (Eds.) *Form in Performance, Hard-Core Ethnography*. 1975, p.19.

⁸³ “[...] the ‘audience’ plays an extremely important part of the performance occasion [...]”

⁸⁴ Termo usado para designar um balanço específico da sanfona.

variações para o zabumba. Nesse sentido, os demais instrumentistas exercem um papel fundamental na sua performance, e são fomentadores diretos das ideias e concepções musicais utilizadas por ele nos seus fraseados (variações).

Quando vai gravar, Quartinha afirma que, se tiver um chão, uma base feita por outro instrumento, ele fica livre para pensar a execução musical no zabumba.

Em suas palavras,

Eu gravo muito com Apolo, guitarrista; Luciano Magno... então eu peço mesmo pra botar o swing da guitarra, porque a guitarra pra mim é um chão, é tipo um triangulo [precisa de um chão] [...] é a minha segurança [...] preciso de um triangulo, duma guitarra ou um cavaquinho [...] ai eu me solto [...] ta em casa (risos) (QUARTINHA, 2010, grifo meu).

No que diz respeito à interação entre músicos e audiência, Ferreira (1997, p. 93), referindo-se aos tambores do candombe uruguai, deixa claro o quanto a interação entre músicos e audiência é importante para a performance. Segundo ele, “um dos significados de toda cerimônia, ritual ou festival (que não exclui o ritual), é, precisamente, a interação da experiência emocional e musical em uma prática de execução tradicional coletiva⁸⁵ [...].”

A audiência participa diretamente do desenvolver de uma performance musical, apresentando inclusive, de forma intrínseca e extrínseca, caminhos e sugestões, que são percebidas pelos músicos e, muitas vezes, desenvolvidas no decorrer da performance. Nesse sentido, o comportamento gestual e verbal da audiência integram a situação de performance (BEHÁGUE, 1984, p.8).

Considero ainda nessa discussão outro aspecto diretamente relacionado à participação da audiência: o ambiente onde a performance acontece. A ideia de ambiente aqui apresentada envolve além do local (espaço físico), o tipo de público que frequenta determinado espaço.

Explicando melhor, se um grupo de Jazz, se apresenta em um ambiente típico de apresentações de samba e pagode, esse fato gera nos músicos algumas preocupações e ansiedades com relação à recepção do público. Esse tipo de preocupação faz com que a performance tome uma direção que não tomaria *a priori*, se esse mesmo grupo estivesse em um ambiente especializado em receber grupos de Jazz. Com certeza a própria condição do ambiente influencia todo o processo da performance.

Utilizarei uma experiência pessoal para exemplificar essa discussão. Trabalho há pouco mais de sete anos com a dupla “Os Nonatos”, formada por Raimundo Nonato e Nonato

⁸⁵ “Una de las significaciones de toda ceremonia, ritual o festival (que no excluye lo ritual) es, precisamente, la intensificación de la experiencia emocional e musical en una práctica de ejecución tradicional colectiva [...]”

Costa e participei diretamente da transição e inclusão deles no mercado da música pop. Eles são repentistas reconhecidos nacionalmente e para muitos servindo de divisores de águas nas vertentes da cantoria.

Diversas vezes, por estarmos em um ambiente que não era comum às apresentações do gênero cantoria, tivemos que terminar um show, contratado para durar duas horas, em uma hora e dez minutos, por não ter ocorrido uma resposta positiva do público. E o que isso tem a ver? A resposta do público pode fazer um show durar menos tempo do que o acordado. Esse tipo de experiência gera desconforto não só para os músicos executantes, mas para toda a produção. No entanto, já tocamos em lugares muito pequenos e com poucas pessoas que, parafraseando Nonato Costa, “fizeram o show”. Mesmo diante de tais experiências, devo considerar que toda generalização tende a ser equivocada, uma vez que, a depender da situação de performance, a audiência pode dar respostas diferentes das esperadas pelos músicos.

No caso de Quartinha, toda atmosfera de suas apresentações, gira favorável a seu fazer musical. Santanna realiza suas apresentações quase que totalmente em locais relacionados ao gênero musical desenvolvido por ele. Logo, as condições discutidas sobre ambiente propício e resposta do público corroboram positivamente para sua performance. Tratarei especificamente da interação de Quartinha com os músicos e o público um pouco mais adiante.

Etnografia da performance – o show

Os ambientes que Santanna geralmente frequenta com seu show, são ambientes (casas de shows, bares, restaurantes, eventos) que contemplam em sua temática festiva, o ambiente musical nordestino, o que de certa forma favorece o show e a interação com público, tendo em vista que a audiência está propícia a receber e absolver o tipo de música que será apresentado (FIG. 27).

Quando os shows acontecem fora dos palcos dos teatros, onde geralmente a apresentação fica reservada a um único artista, é comum não se ter tempo para se passar o som e deixar o palco pronto e montado para apresentação. Nesse formato de festa, quase sempre, existem mais de uma atração, o que impossibilita a montagem e checagem do instrumental.



FIGURA 30 – Casa de shows “Olho D’agua” em São José de Mipibú – RN. Local da pesquisa de campo.

O show de Santanna em São José de Mipibú – RN. 20/11/2010

Antes de começar o show, os músicos sobem no palco e fazem a checagem do som de seus instrumentos. No momento em que se checava o som da sanfona – que é a responsável por grande parte das melodias – e o sanfoneiro “puxou” uma introdução de uma música consagrada, a plateia entrou em euforia gritando e assobiando. Aliás, o assvio já é reconhecido socialmente como uma ação afirmativa de consenso. Isso é bastante comum nas passagens de som e nesse caso, já acontece uma interação entre os músicos e a audiência, pois, os músicos já sabem dessa reação por parte da plateia e comemoram entre si no palco.

Depois de passado instrumento por instrumento, é a hora de todos os músicos tocarem juntos, e mais uma vez, a euforia citada anteriormente acontece, pois agora só falta a voz do cantor. Enquanto o cantor não chega, os participantes da plateia fazem o seu papel cantando em coro juntamente com os músicos que fazem a passagem do som. Na ocasião, os músicos fazem uma espécie de *pout-pourri*, com as introduções de músicas consagradas, também sendo muito comum essa prática.

Após a checagem do som, com as luzes ainda apagadas no palco, Santanna começa a cantar apenas acompanhado da sanfona sem os demais instrumentos. Na ocasião, ele ainda não está no palco, as pessoas ainda não o vêem. Esse momento, acredito eu, serve para checar

o som da voz nos monitores (caixas de referência de som) para o cantor, tendo em vista que ele não usa monitoração “*in ear*⁸⁶”.

Terminado esse momento, o percussionista “puxa” um maxixe na caixa e, quatro compassos (binários simples) depois, a banda inteira entra com a sanfona fazendo uma introdução para a música; as luzes se acendem para a entrada de Santanna no palco. Ele entra dançando e cumprimentando a plateia e os músicos, com gestos de cortejo, aliados a movimentos de dança e beijos – sendo esses para o público, que reponde da mesma forma.

O show é dividido por blocos. Nesse show, ele começou com um bloco de maxixes, seguido de um bloco de baião, depois de xotes e finalizando com um bloco de arrastapés. É comum nos blocos, haverem mudanças de andamentos nas músicas, logo, os blocos não são divididos por andamentos; essas mudanças acontecem no momento da performance, entre uma música e outra, sem haver parada para tal. Contudo, pude notar que, há um diacronismo com relação às músicas. As que possuem andamentos mais lento, ficam no início de cada bloco e as de andamentos mais rápidos, no final. Apesar da lógica, não é regra. Vez por outra, existem mudanças no que diz respeito ao andamento, mas, o mais normal é ir do lento para o rápido.

Um fato que é comum em apresentações desse nicho de mercado musical é o constante agradecimento, seja aos organizadores, sejam às pessoas que mandam por bilhetinhos e até mesmo mensagens em celulares, para que o cantor mande abraços. É comum na sua fala a ênfase ao local de onde o referido agradecido veio ou mora; e nesse momento, gere-se outro fenômeno, quando se diz o nome da cidade ou o Estado no agradecimento, começa uma gritaria das outras pessoas, falando os nomes de suas respectivas cidades ou estados, para que o cantor também agradeça a presença de outras cidades.

É comum também que haja um alto volume de conversas das pessoas na plateia, e isso é acentuado quando a banda está sem tocar, no momento de um agradecimento ou passagem de bloco. Um outro fato de relevância e que acontece como assinatura do cantor Santanna e parte do show, são as recitações de poesias tanto durante as músicas – e nessa hora a banda baixa a dinâmica sonora dos instrumentos. Isso acontece durante as passagens de uma música para outra como de um bloco para outro.

Outra situação que é comum, e foi vista durante a pesquisa de campo que fiz no show, é que as pessoas pedem músicas que nem sempre estão no repertório daquele show, e há, geralmente, uma negociação, fazendo muitas vezes os cantores interpretarem à capela ou com

⁸⁶ Monitoração feita a partir de fones de ouvidos; não sendo a monitoração feita através de caixas no chão do palco.

a banda um trecho da canção pedida. Isso nem sempre acontece, às vezes os intérpretes explicam que a canção não está no repertório e o show continua normalmente. Ao término do primeiro bloco Santanna se apresenta para o público e faz seus primeiros agradecimentos.

Um fator comum na interação entre os músicos é o gesto que Santanna costuma dar com o braço estendido para cima indicando e dando o fechamento de um bloco (FIG. 31), bem como tocando ou pegando na cabeça para indicar que os músicos devem ir para a introdução para que a música seja repetida. Ainda na lógica da interação, é comum nas músicas de maior expressão e reconhecimento junto ao público, Santanna pedir para que a plateia cante ficando ele sem cantar deixando apenas as vozes do público (FIG. 32).

Ao final do show, o público geralmente grita o famoso “mais um” e Santanna retorna ao palco para atender o pedido do público, o que seria mais um ato de interação com a audiência, justificando o conceito de performance por Behágue (1984) quando lança um olhar sobre a interação e o conteúdo resultante dessa interação com a audiência, sendo, segundo o autor, um dos aspectos que deveria ser abordado e estudado enquanto performance.



FIGURA 31 – Gesto indicando o final de um bloco



FIGURA 32 – Gesto pedindo que o público cante

Quartinha: interação com outros músicos e com o público durante a performance

Durante o show realizado em São José de Mipibú, Quartinha se movimentou o tempo todo, dançando e sorrindo. Além disso, buscou se comunicar com movimentos do corpo, indicando possíveis breques ou chamando para crescentes de dinâmicas durante as músicas. Eu notei que, por Quartinha ter um reconhecimento e respeito perante os músicos, quando ele sugere alguma alteração de dinâmicas ou breques, ou outras construções rítmicas, é sempre atendido. Sua relação de interação acontece em maior escala com o triangueiro, com o outro percussionista que toca um *set up* com vários instrumentos e com Santanna (FIG. 33). Algumas vezes com um dos sanfoneiros que, devido ao posicionamento dos músicos no palco, fica ao seu lado (FIG. 34).





FIGURA 33 – Interação de Quartinha com os músicos e com Santanna.



FIGURA 34 – Interação de Quartinha com o sanfoneiro Deivinho.

Em um determinado momento do show, em que me positionei mais próximo do palco para realizar os registros fotográficos, tive a felicidade de fotografá-lo quando cantava junto com a plateia, em um momento musical eufórico (FIG. 35).



FIGURA 35 – Momento de interação entre Quartinha e a plateia (audiência)

Nesse mesmo momento, em que eu estava no meio da plateia, a fim de capturar tais registros, notei que ele me viu entre os espectadores e começou a gritar, gesticular, chamando o triangueiro, com movimentos que até então não havia acontecido. Isso foi justamente para chamar a minha atenção e, claramente, foi uma espécie de comunicação ou tentativa de expressar algo. Pude constatar ainda pessoas chamando Quartinha e acenando para ele, alguns fazendo um sinal de positivo⁸⁷.

Os gêneros musicais e o estilo de Quartinha

A FIG. 36 apresenta uma legenda que foi estruturada para ilustrar melhor as construções rítmicas ou levadas do zabumba. Uma vez que esse tipo de indicação varia de acordo com a intenção de quem registra, sistematizei um padrão que servirá às análises nesse trabalho.

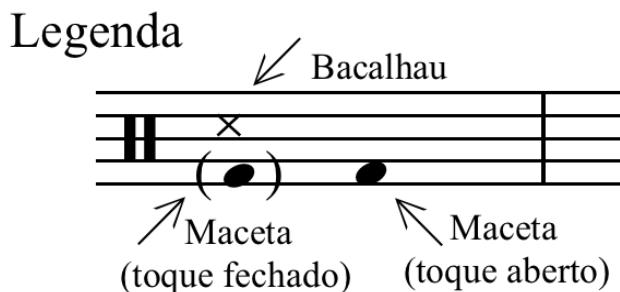


FIGURA 36 – Legenda para o zabumba

Variações

As variações podem ser compreendidas como as construções rítmico-melódicas que quebram o fluxo do ostinato que vem servindo como base padrão de um determinado gênero musical. Ou seja, seriam como solos ou fraseados em meio a condução da levada. As variações são criações individuais e específicas que representam momentos particulares e se apresentam de forma diferenciadas, ou não, de músico para músico, tanto no que tange sua construção musical, quanto com relação ao momento em que vai acontecer durante a música.

⁸⁷ Gesto utilizado para cumprimentar e ou concordar com algum ato. Também usado como forma de agradecimento.

As variações são para mim um dos pontos principais para classificar 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 “materiais” para as variações. Essas variações são frutos de construções cognitivas e simbólicas guardadas pelo músico, que foram adquiridas ao longo da sua vivência 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, como fazer música consiste em uma troca, um diálogo direto de produtos musicais oriundos de cada músico e da audiência e, por isso é uma construção coletiva, é importante sempre destacar o aspecto da interação entre participantes no momento da performance, sejam eles músicos ou audiência.

Segundo Quartinha, os principais motivadores que geram as ideias para as criações das suas variações são os fraseados de outros instrumentos, a rítmica da linha da voz, além de padrões que já são clichês do seu fazer musicais, e que seriam (e lhe dariam) um estilo próprio.

Foram selecionadas algumas variações que aconteceram com maior frequência durante a performance de Quartinha. Contudo, entendo que, como foi dito ao longo do trabalho, a música e sua performance, são dinâmicas e os produtos sonoros derivados de uma performance são frutos das condições espaciais, temporais e principalmente humanas. As análises apresentadas são um recorte espaço-temporal da apresentação do grupo do cantor Santanna, o qual serviu como uma das fontes para os resultados obtidos nesse trabalho. Contudo, os exemplos frutos destas análises, não fecham as possibilidades acerca das divisões rítmico-melódico das mesmas, mas, são um recortes dos padrões dos gêneros desta performance.

Todos os padrões rítmico-melódicos que serão expostos a partir de agora foram transcritos das levadas pelo próprio Quartinha. Contudo, gostaria de esclarecer que algumas dessas levadas possuem um padrão base definido, relacionado ao gênero musical. Entretanto, as diferentes formas pelas quais alguns músicos executam tais padrões, é que os tornam específicos. Essa forma particular de se expressar musicalmente define os estilos pessoais.

Maxixe

A levada principal do maxixe resolve-se em um compasso (binário simples), com a condução da pele superior (maceta), tendo em sua construção rítmica uma colcheia no tempo

forte do tempo um, seguido de pausa de colcheia ainda no tempo um e duas colcheias no tempo dois. Ainda, a primeira colcheia do tempo um deve soar fechada (abafada) e para isso, deve ser executada através do toque abafado ou fechado grave (como já exposto nesse capítulo). Isso é fundamental para a construção melódico-rítmica desse gênero no zabumba (FIG. 37). São essas diferenças timbrísticas que permitem as diferenciações entre os gêneros.



FIGURA 37 – Levada principal da pele batedeira

Na condução realizada na pele batedeira (maceta), não acontecem mudanças em sua construção rítmico-melódica em si tratando da base da levada. Quando acontece uma mudança nesse fluxo, ou seja, uma ruptura no ostinato do groove da pele batedeira, o mesmo se dá através de uma variação. Enquanto não houver variações, a levada continua seguindo o ostinato citado (FIG. 37).

As possibilidades de mudança na levada do maxixe que pude verificar com relação a Quartinha e em específico, em sua performance no show realizado em São José de Mipibú, ficaram por conta das linhas contrapontísticas realizadas pelo bacalhau (FIG. 38).

The image displays three identical staves of musical notation, likely for a snare drum or bass drum. Each staff begins with a common time signature (C) and transitions to a 2/4 time signature. The notation consists of vertical stems with horizontal dashes, representing different note heads. The first two staves show a repeating pattern of eighth-note pairs followed by a sixteenth-note pair, with grace notes and rests interspersed. The third staff follows this pattern, continuing the rhythmic sequence.

FIGURA 38 – Variações do bacalhau

Contudo, mesmo o bacalhau tendo essa condição de “liberdade” nas variações, ele também possui uma linha base prioritária. (Fig. 39)

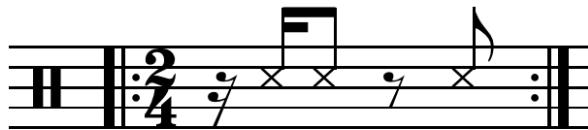


FIGURA 39 – Levada base do bacalhau

A FIG. 40 nos permitirá uma observação e uma visualização agrupada da levada do maxixe no pentagrama.

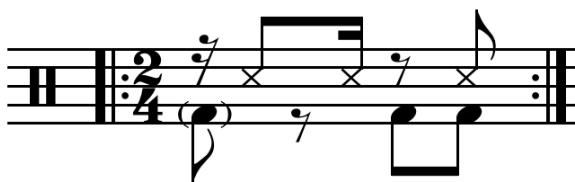


FIGURA 40 – Levada completa no mesmo pentagrama

Em si tratando de variação quanto viradas, ou seja, aquelas evoluções que acontecem para pontuar uma mudança de partes na música – passagem do A para o B; volta do B para o A; pulo do B para o refrão, etc., – percebi durante as análises que Quartinha utiliza basicamente cinco viradas em praticamente todas as músicas do bloco de maxixe, sendo o primeiro, o segundo e o terceiro exemplos, as viradas utilizadas com mais frequência (FIG. 41).

Apesar de parecer a mesma coisa, as variações que ocorrem entre os toques da pele batedeira – aberto grave e fechado grave – fazem a diferença entre elas. Nos três primeiros exemplos, as divisões rítmicas das viradas são as mesmas (quatro colcheias no bacalhau e quatro colcheias na pele batedeira), entretanto, cada um dos exemplos possui uma diferenciação sonora por conta das combinações entre os toques aberto e fechado mencionados.

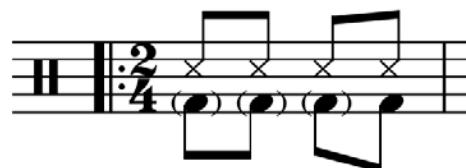
Já entre o terceiro e o quarto exemplos, a única diferença é uma pausa na primeira colcheia do primeiro tempo no bacalhau. Pode parecer que não, mas o simples fato dessa ausência da colcheia no bacalhau, faz ouvirmos uma outra massa sonora no exemplo quatro (FIG. 41).

E no último, podemos observar o mais diferente entre os exemplos de viradas expostos, com relação ao padrão que vinha sendo utilizado nos outros exemplos – quatro colcheias na pele batedeira. Nesse, as colcheias internas – segunda e terceira ou, contratempo do tempo um e tempo forte do tempo dois – são omitidas em pausas (FIG. 41).

a)



b)



c)



d)

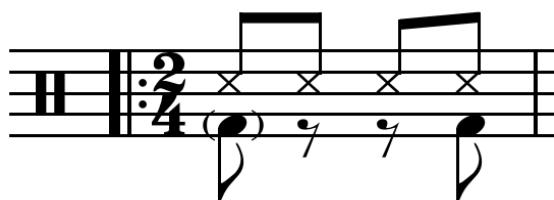


FIGURA 41 – Variações utilizadas enquanto viradas

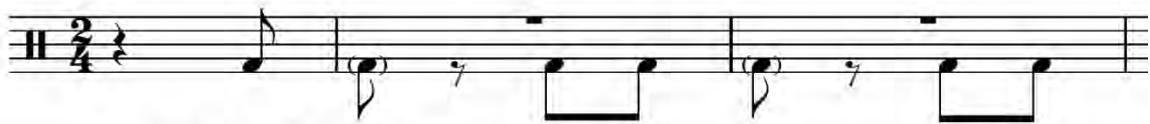
ARRASTAPÉ

O arrastapé, ou marchinhas juninas, é um dos gêneros mais tradicionais dentre os mencionados anteriormente. Também conhecido como quadrilha – por ser muito utilizado, principalmente em épocas mais antigas ou tradicionais –, esse gênero dá nome a uma brincadeira típica da região Nordeste e que é cultivada até hoje em toda a região. Desde as

escolas, até associações de bairros ou simplesmente vizinhos que se juntam para brincar. A quadrilha é uma brincadeira onde casais se juntam no meio de um salão para dançarem desenvolvendo passos de dança previamente ensaiados antes das apresentações. Além dos dançarinos, fazem parte da quadrilha o chamador dos passos, que fica no meio dos dançarinos e, às vezes, até entre eles, também com uma dama como seu par, participando da dança, e um trio de forró.

Hoje em dia com as transformações pelas quais as sociedades vêm passando, as quadrilhas se modernizaram tanto no que diz respeito ao vestuário, quanto aos gêneros musicais e as coreografias. O arrastapé caracteriza-se pelo seu andamento rápido, e os passos da dança acontecem para um lado e outro para o outro, fugindo do típico “dois pra lá, dois pra cá” do xote e baião.

A construção dos padrões rítmico-melódicos no zabumba ao tocar o arrastapé, segue um padrão mais definido, sem tantas variações, como acontecem no xote e no baião por exemplo. O desenho da pele batedeira é basicamente o mesmo com uma colcheia abafada no tempo forte do tempo um, e duas colcheias abertas no tempo dois (FIG. 42).



Maceta (pele batedeira)

FIGURA 42 – Levada da pele batedeira no arrasta-pé.

O bacalhau é que fica como responsável por dar as mudanças no fluxo da levada, ou seja, “[...] o swing é no bacalhau [...]” (QUARTINHA, 2010). A condução mais tradicional e característica do bacalhau são as colcheias de contratempo nos tempos um e dois (FIG. 43)

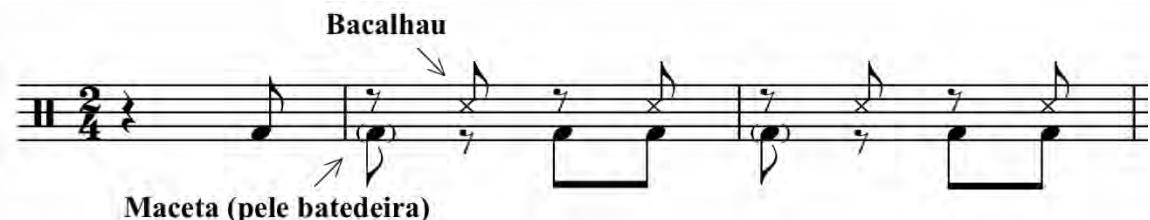


FIGURA 43 – Linha do bacalhau em colcheias no contratempo junto com a maceta.

Outra condução do bacalhau que é bastante utilizada e que podemos mencionar como sendo também tradicional, é a substituição das colcheias por duas semicolcheias nos

contratempos (FIG. 44), é comum o zabumbeiro ficar dialogando entre essas duas linhas, bem como numa terceira que mostrarei na FIG. 45, onde veremos um ostinato que seu ciclo se resolve em dois compassos.



FIGURA 44 – Condução do bacalhau em semicolcheias.



FIGURA 45 – Condução do bacalhau em ostinato.

Quartinha usa também uma condução no bacalhau que seria uma mistura das linhas expostas nas FIG. 44 e 45. Logo, seria, semicolcheias no tempo fraco do tempo um, e colcheia no tempo fraco de tempo dois. Observemos essa condução na FIG. 46.



FIGURA 46 – Outra condução utilizada por Quartinha.

Com relação às variações e ou viradas que Quartinha utilizou para tocar esse gênero, a que ficou bem evidente e clara é uma variação em que ele inverte as colcheias do bacalhau dos contratempos para os tempos fortes do tempo um e dois, e coloca a maceta no lugar do bacalhau no contratempo dos tempos um e dois (FIG. 47).

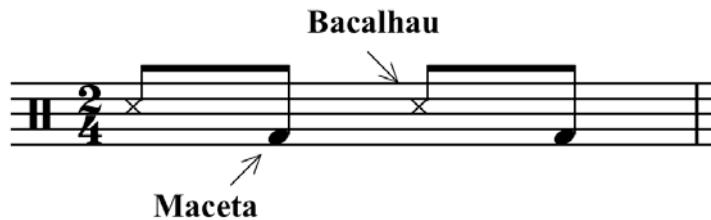


FIGURA 47 – Variação; virada.

A FIG. 48, apresenta uma resolução que acontece com muita frequência nas marchinhas juninas ou arrastapés. Gira-se uma quadratura de quatro compassos, sendo no último o lugar para a variação (virada) citada acima. Nesse caso, os toques da pele batedeira do quarto compasso (FIG. 48), são abertos. Entretanto, existem momentos em que Quartinha utilizou o toque da pele batedeira do tempo um (na colcheia do contratempo) fechado (abafado).



FIGURA 48 – Variação, virada no quarto compasso.

Não é via de regra, entretanto, há uma lógica de se conduzir em quatro compassos (sendo o último o local da virada), depois oito compassos sendo o oitavo o local da virada, e assim sucessivamente repetindo ora utilizando a lógica 4 e 8, ora utilizando 8 e 8. Isso é uma constatação pelo tempo em que pesquisei a fundo o zabumba, inclusive antes deste trabalho; contudo, como já exposto ao longo de todo trabalho, não existem locais predeterminados ou fixados; essas variações mudam de músico para músico. Dai as particularidades e estilos próprios dos músicos.

Um aspecto bastante importante e que é essencial que fique claro, são as antecipações em anacruse que o zabumba realiza na pele batedeira. Elas acontecem sempre em colcheia, na volta de algum breque ou início de músicas. É sempre o zabumba quem antecipa, chamando o restante do grupo. Isso é praxe, é característico na música nordestina.

Baião

Para muitos músicos, em particular os mais antigos, existe uma diferença e uma confusão acerca dos termos baião – que seria um gênero – e o forró – que seria a festa, o ambiente. Contudo, até entre esses artistas, mais antigos, há divergências no que diz respeito a esse assunto. Para uns, existe o baião, apenas enquanto gênero; para outros, como por exemplo, o zabumbeiro Quartinha, o zabumbeiro Parafuso⁸⁸ e o compositor Antônio Barros, existe, além do gênero baião, o forró, enquanto gênero. Nessa caso, para estes músicos, assim como outros, esse termo representaria tanto a festa, o ambiente, quanto um gênero mais balançado, mais “remexido”.

Por ser um baterista admirador dos gêneros da música nordestinos, procurei trabalhar com artistas relacionados a esses gêneros para, de forma pragmática, aprender com os grandes professores. Toquei por vários anos com artistas de forró “tradicional” a exemplo de Manoel Serafim. Trabalhei também com Antônio Barros e Cecéu. Antônio Barros é um dos compositores mais respeitados da música nordestina. É o compositor de “Menino de colo”, “Homem com h”, “Já é madrugada”, dentre vários outros sucessos nacionais. Outro músico marcante e figura emblemática da música nordestina com quem toquei, foi Pinto do Acordeon, que mantém uma identidade, junto a sociedade, como sendo um remanescente da época de ouro do movimento popular da musica brasileira, tanto por conta do seu estereótipo, que conserva o chapéu de vaqueiro, os termos ditos do dialeto “nordestinês”, bem como características mais estilísticas musicais, como o timbre de sua voz, por exemplo.

Então, aproveitei esse tempo que passei nessas formações dos grupos desses artistas, para aprender a tocar o zabumba e fazer, sem embasamento acadêmico, *a priori*, na época, uma longa pesquisa de campo e observação participante. Com essa experiência adquirida, pude notar que, o que difere entre a rítmica do baião e do forró enquanto gênero no zabumba, é basicamente o desenho rítmico do bacalhau, que possui certa liberdade nas movimentações rítmicas. No baião, o bacalhau mantém quatro colcheias (duas em cada tempo), sem tanta movimentação; sendo essa divisão juntamente com a da pele batedeira – colcheia pontuada e semicolcheia no tempo um – o desenho característico do baião. Esse aspecto pra mim seria o principal nessa diferenciação (FIG. 49).

⁸⁸ Zabumbeiro e formador do trio Os três do Nordeste.

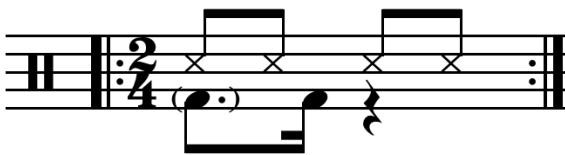


FIGURA 49 – Desenho rítmico-melódico do baião no zabumba

Outro padrão para o baião que também pode ser chamado de tradicional é o mesmo do exemplo citado, com uma alteração no tempo dois. Ao invés de uma pausa de semínima, teremos uma pausa de colcheia pontuada e uma semicolcheia. Essa, nos dias de hoje, é a mais utilizada quando se trata de baião na sua execução tradicional (FIG. 50).



FIGURA 50 – Outro padrão para o baião tradicional no zabumba

Entretanto, para Quartinha, além desses padrões melódico-rítmicos citados para o baião, ainda existe o “baião batido” (QUARTINHA, 2010), que segundo ele, teria sido criado por Luiz Gonzaga, e teria servido de base para o início do movimento do forró eletrônico, vindo esse seguimento de forró a utilizar a mesma divisão do forró batido, com algumas ressalvas.

Eles transpuseram as linhas rítmico-melódicas para a bateria, respeitando as regiões de frequência (grave, médio e agudo) e a lógica timbrística. Por exemplo, os toques da pele batedeira, colocaram no bumbo, mantendo a visão citada; na caixa, eles mantiveram apenas a segunda colcheia do segundo tempo e colocaram no chimal um padrão escrito em semicolcheia/semitomada/colcheia em ostinato nos dois tempos que seria como base e para referenciar, o desenho rítmico realizado pelo triangulo, abrindo o chimal no contratempo (segunda colcheia) diferenciando assim o som igualmente como é executado no triangulo, onde o músico abre a mão para o corpo do instrumento (que é de ferro) soar diferente dos demais toques, dando-lhe com isso um fluxo rítmico não estanque (FIG. 51).

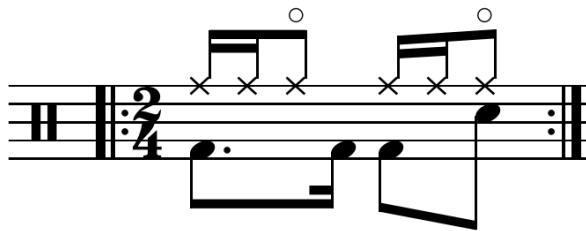


FIGURA 51 – Levada da bateria das bandas de forró referidas

Nesse baião, as notas colcheia pontuada no tempo um e a colcheia no tempo forte do tempo dois, executadas na pele batedeira são abafadas, enquanto que a semicolcheia do tempo um é solta (aberta) (FIG. 52).

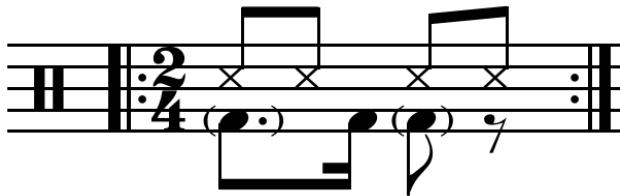


FIGURA 52 – Padrão melódico-rítmico do baião batido

Segundo Quartinha,

[...]Aquela pegada que eles fazem no pedal [mostra tocando no zabumba o que seria o baião batido] isso Luiz Gonzaga já fazia a muito tempo, isso aqui chama-se um baião batido [toca e canta ao mesmo tempo a música Baião de Gonzagão] [...] tem o baião e tem o baião batido, [...] isso já existia meu amigo, a mais de mil oitocentos e antigamente, Luiz Gonzaga (risos), ai eles aproveitaram, pegaram ai botaram só o nome: forró estilizado, mais isso ai já existia (QUARTINHA, 2010).

Outro aspecto, e esse bem recorrente no caso de Quartinha, é a saída da divisão típica do baião – colcheia pontuada e semicolcheia na pele batedeira – do tempo um para o tempo dois e a colocação da divisão semicolcheia/colcheia/semitomada (na pele batedeira) para o tempo um (FIG. 53).

Executar esse toque com um volume um pouco mais baixo que os demais toques

FIGURA 53 – Inversão dos grupos de toques nos tempo um e dois

Quando questionado por mim sobre qual seria a diferença entre o forró (gênero) e o baião, ele respondeu: “*Porque o baião ele é uma pancada, uma solta e uma presa; e o forró não, o forró é bem dizer duas presa, [...] mas o zabumba tem que soar*”. (QUARINHA, 2010)

Como não ficou claro para mim, pedi pra que ele tocasse e me demonstrasse essa diferença mencionada. Quando ele tocou, pude então confirmar o que citei acima sobre as diferenças estruturais nas construções rítmico-melódicas do zabumba, acerca da diferenciação entre forró e baião enquanto gêneros (FIG. 53).

A FIG. 54 mostra essa diferença que seria chave para o entendimento entre os gêneros.



FIGURA 54 – Condução do forró

Essa forma de tocar forró (gênero) é uma das mais utilizadas pelos zabumbeiros, inclusive quando estão tocando baião. Uma característica dessa levada é o *swing* que ela proporciona e o “balanço” para os casais dançarem; ela seria mais dançante. A própria construção dos padrões utiliza um contraponto de pergunta e resposta entre o bacalhau e a maceta bem mais movimentado, em semicolcheias, do que a levada de baião expostas anteriormente. Talvez essa possibilidade de movimentos faça com que essa maneira de tocar, tanto o baião quanto o forró, sejam mais usadas, pois o foco está na dança. Essa é se não a principal característica marcante dos gêneros nordestinos: servir à dança.

XOTE

Esse é o gênero mais utilizado por Santanna em seu trabalho. Possui um ritmo bastante dançante e hoje em dia, é um dos mais populares e mais utilizados pelos artistas classificados, por assim dizer, de “forró tradicional” ou “pé de serra”. Muitos artistas se aportam nesse gênero para consagrarem as suas carreiras e um dos nomes mais conhecidos pelo Nordeste é Flávio José. É claro que nos seus shows, bem como de outros artistas que se

caracterizam por esse gênero, eles não tocam apenas o xote, mas é ele que é eleito como sendo o principal gênero.

O xote é para muitos o primo direto do *reggae* jamaicano, inclusive “apontado por Luiz Gonzaga antes de morrer e por Gilberto Gil” (FERNANDES, 2004), dai a justificativa para a grande aceitação desse gênero perante a classe mais jovem da sociedade, servindo também como ponto chave para a legitimação de um “novo” gênero de forró: o universitário, tendo como ponto notório dessa proximidade entre Nordeste e Jamaica, as vestes: como as sandálias de dedo (sejam de borracha ou couro) e a moda “*surf wear*”.

Vários gêneros musicais possuem suas especificidades tanto no que tange a sua instrumentação, quanto a sua lógica rítmica, melódica e harmônica. Em se tratando de conduções rítmicas, alguns instrumentos percussivos como congas, tamborins e até mesmo o próprio triângulo, que é típico das músicas nordestinas, possuem certo padrão fixo nessas construções. Ciclos que se resolvem em um compasso, por exemplo: a linha de condução utilizada nos bongôs em um bolero é padrão; até pode existir mais de uma, mas quando o músico elege uma determinada linha na hora de tocar, essa segue uma lógica enquadradada na quadratura musical que se mantém sem se alterar durante a parte da música escolhida para se colocar tal desenho (FIG. 55).



FIGURA 55 – Linha rítmico-melódica dos Bongôs no bolero⁸⁹

Entretanto, esse preceito de se manter um padrão fixo não é muito comum quando se trata do zabumba. As variações caracterizam-se como uma condição particular desse instrumento, ou seja, se um xote resolve seu ciclo rítmico-melódico em um compasso binário simples, sua condução não necessariamente se resolverá – em nível de ciclo rítmico-melódico – em apenas um compasso (FIG. 56).

⁸⁹ Essa linha de condução é apenas um exemplo de várias que existem.



FIGURA 56 – Construção rítmico-melódico do xote se resolvendo em um compasso.

Contudo, em algum momento, sem definição prévia, os ciclos podem se resolver em dois ou mais compassos, e o músico fica transitando nessa noção de resolução de ciclos, não ficando preso a um padrão fixo. Na FIG. 57, podemos notar a condução se resolvendo em um compasso (no primeiro) e os compassos 2 e 3 unem-se para gerar uma condução com resolução em um ciclo de dois compassos.

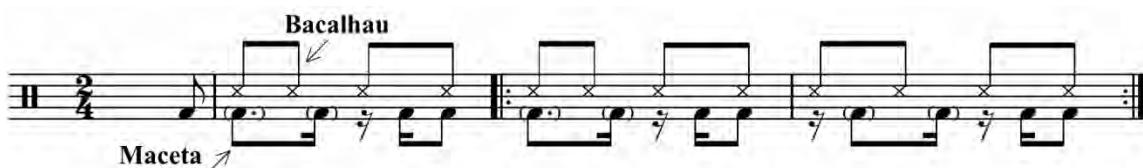


FIGURA 57 – Condução se resolvendo em um compasso, depois em um ciclo de dois compassos

As variações⁹⁰ nas linhas do zabumba são algo comum e fazem parte diretamente dos fundamentos desse instrumento. Não se encontra lugar específico dentro de um compasso ou pulsação, para acontecerem essas variações. Elas acontecem em momentos que são definidos, pelo menos *a priori*, de acordo com a performance.

O uso do diálogo entre os padrões rítmicos do bacalhau e a pele batedeira, com toques ora uníssonos ora separados, trabalhando em ostinato ou não, e as alternâncias nas dinâmicas formando um fluxo que está sempre caminhando sem manter um padrão sonoro estanque, é sem dúvida um dos pontos marcantes da performance musical de Quartinha. Talvez isso justifique a frase de Santanna (2010), quando diz que Quartinha “*mudou a batida do xote, ele deu uma nova cara à questão percussiva no forró*”.

Construções rítmicas: concepções de variações e construções de padrões rítmicos

Para demonstrar as construções rítmicas e variações de Quartinha, farei uma análise da música Ana Maria (xote) que, segundo Santanna, foi a responsável por alavancar a sua

⁹⁰ Momentos em que uma linha base ou fixa é variada, dando uma sensação de ruptura no fluxo contínuo da levada.

carreira não só em nível regional, mas nacional e internacional. “*Foi essa música que me deu tudo que tenho*” (SANTANNA, 2010).

A construção da condução principal do xote é constituída por colcheia pontuada e uma semicolcheia no tempo um, na pele batedeira, com a colcheia pontuada acontecendo por um toque abafado (fechado) e a semicolcheia acontecendo com um toque aberto (solto). No tempo dois, pausa de semicolcheia, semicolcheia e colcheia, sendo os toques todos abertos (soltos); os toques na pele do bacalhau são todos executados em colcheias nos dois tempos (duas por tempo), no primeiro compasso.

No segundo compasso, repete-se o mesmo padrão do tempo um do compasso anterior, alterando o segundo tempo. Esse último será constituído de: semicolcheia, semicolcheia e colcheia, diferenciando do tempo dois, do compasso um, apenas na pausa na cabeça do tempo (FIG. 58). Durante a música, além do padrão já mencionado do bacalhau, Quartinha também utiliza um padrão em que semínimas são utilizadas no compasso inteiro, entretanto, esse padrão é utilizado em menor escala com relação ao de colcheias (duas) (FIG. 59).



FIGURA 58 – Condução de xote



FIGURA 59 – Padrão do bacalhau com semínima

Logo na entrada da voz, na anacruse do compasso 16 para o 17, acontece a primeira variação em colcheias. Essa variação acontece junto com a divisão rítmica utilizada pela voz para o começo da frase, com a diferença que a voz começa da segunda colcheia do tempo um e a variação utiliza todas as colcheias do compasso (FIG. 60).

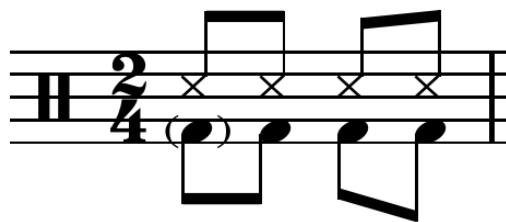


FIGURA 60 – Variação do zabumba

Uma variação diferente aconteceu do compasso 40 para o 41, na ponte de passagem da parte B para o refrão. Nessa variação, Quartinha usou uma suspensão sincopada. No primeiro tempo do compasso 41 ele entra com pausas tanto na pele batedeira quanto no bacalhau; essa suspensão fica muito notória pelo fato dele sempre tocar a cabeça dos tempos nas variações, como no compasso 40. Em seguida ele manteve o mesmo desenho na pele batedeira, porém, omitiu a cabeça do tempo um do compasso 41, coisa que não fez no compasso anterior, ficando assim acentuada a intenção do fraseado (FIG. 61).



FIGURA 61 – Variação

Análise da música Ana Maria

A análise que mostrarei agora é fruto da transcrição dos “padrões” rítmico-melódicos do zabumba⁹¹, da música Ana Maria, de Janduhy Finizola. Essa transcrição foi feita através da análise da música gravada em estúdio, e que está disponível na *homepage* do cantor Santanna. A partitura contendo todos os compassos está no apêndice (APÊNDICE A).

Nessa gravação, identifico oito padrões rítmico-melódicos utilizados por Quartinha. Alguns aparecem com maior recorrência, outros com menor, sendo que um deles aparece apenas uma vez, servindo assim como virada. Existem padrões os quais ele modifica colocando pequenas sutilezas em alguns toques (notas). Assim sendo, mantém a mesma construção rítmico-melódica, porém, com uma sonoridade diferente.

⁹¹ A partitura completa está em anexo.

Por serem mudanças muito sutis e que, de certa forma, não interferem no fluxo rítmico-melódico dos gêneros, as alternâncias que ocorrem nesses padrões, pelo menos em um primeiro momento, ou sem tanto aprofundamento, pois entendo que essa análise não participaria diretamente do foco dessa pesquisa, não afetam na audiência. Por exemplo, em um determinado ponto, quando ocorre a mudança entre um padrão e outro, a audiência não altera ou modifica a sua maneira de dançar, ou seja, não há rupturas ou quebras no fluxo rítmico do gênero capaz de alterar os passos da dança. Entretanto, quando se trata de um breque, é comum ver casais que interagem diretamente com essa nuance, e param a dança juntamente com o breque, retornando juntamente com a banda após tal parada. Contudo, isso não é regra. Muitos casais continuam na dança mesmo sem o som da banda (no momento do breque) e com a volta do som, a dança segue normalmente.

Para identificar tais padrões utilizarei as letras de A à H, com o intuito de diferenciar os números dos compassos e seus tempos da sequência de padrões analisados.

O padrão A (FIG. 62) – colcheia pontuada (abafada ou fechada) e semicolcheia (aberta) no tempo um e duas semicolcheias mais colcheia (todas abertas) no tempo dois na pele batedeira, com colcheias no contratempo dos tempos um e dois no bacalhau. Ele aparece 75 vezes na transcrição (em compassos completos cada padrão preenche o compasso inteiro). Posso afirmar que esse padrão seria a base do xote para Quartinha.



FIGURA 62 – Padrão A, mais recorrente

Várias outras construções rítmico-melódicas derivam desse padrão. Para isso, algumas modificações ocorrem em determinados toques, por exemplo: mudanças nas dinâmicas, retirada ou incorporação de algum toque, seja no bacalhau ou na pele batedeira. Uma variação decorrente desse padrão – que classificarei como padrão B – aparece 13 vezes durante a música. Sua diferença com relação ao padrão A, acontece com a retirada da colcheia do contratempo do tempo dois, e o abafamento da semicolcheia da pele batedeira, no tempo forte também do tempo dois (FIG. 63).

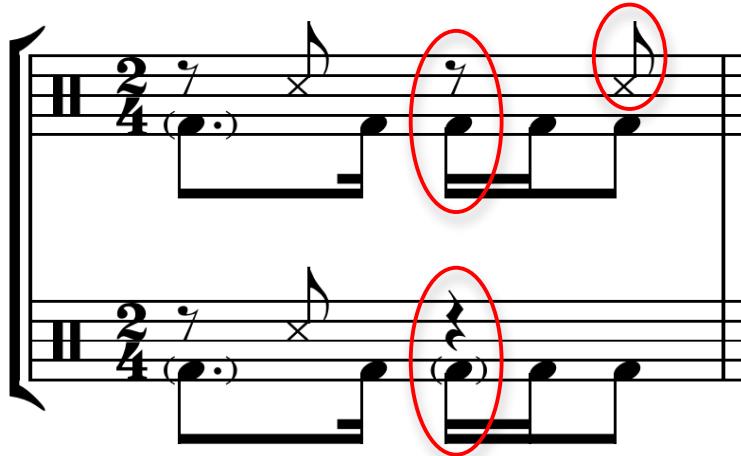


FIGURA 63 – Padrão B no pentagrama inferior e padrão A no pentagrama superior

O próximo padrão, que classificarei como padrão C, aparece 30 vezes durante a performance. O tempo um mantém o mesmo desenho do padrão A, com uma pequena diferença, o toque que acontece na última semicolcheia é fechado. No tempo dois, a linha (padrão) do bacalhau muda, vindo para a “cabeça” ou parte forte do tempo. Na linha da pele batedeira, o toque no tempo forte do tempo dois é retirado, aparecendo uma pausa (FIG. 64). Quando Quartinha utiliza esse padrão, ele produz duas sonoridades com esse mesmo desenho. Para que isso aconteça, ora ele acentua o tempo forte do tempo dois, no bacalhau, ora toca mais leve. Isso gera duas sonoridades diferentes e que são totalmente perceptíveis.

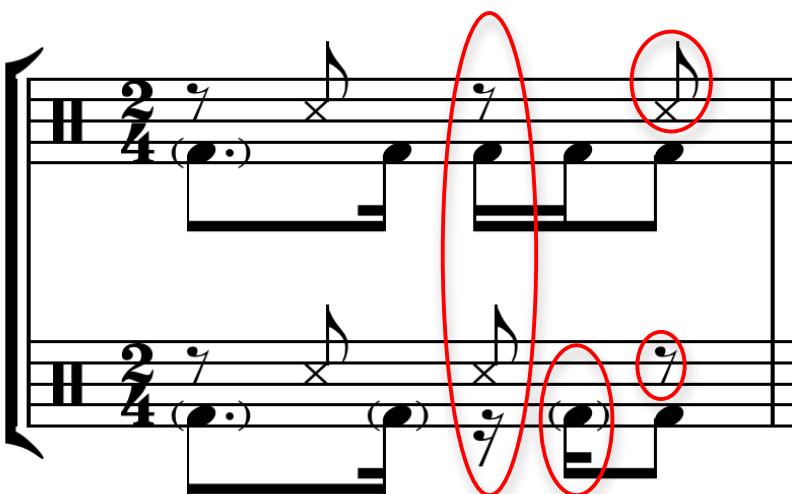


FIGURA 64 – Padrão C no pentagrama inferior e padrão A no pentagrama superior

No padrão **D** (FIG. 65), as linhas do bacalhau se mantêm e o toque que acontece na última semicolcheia do tempo um é fechado, diferentemente do padrão **A**. No tempo dois, ao invés de duas semicolcheias (toques “abertos”) no tempo forte na pele batedeira, como no “padrão” **A**, temos uma colcheia (“aberta”). Esse padrão aparece 4 vezes.

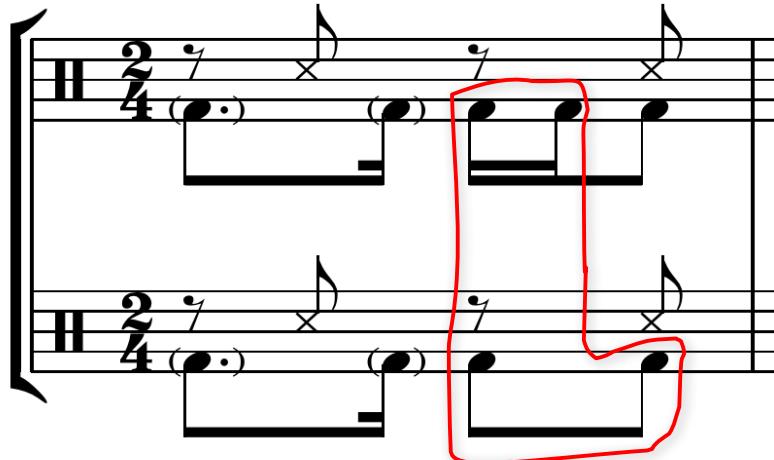


FIGURA 65 – Padrão D no pentagrama inferior e padrão A no pentagrama superior

O padrão **E**, muda muito pouco do padrão **A**. A única diferença é a retirada do toque que acontece na última semicolcheia do tempo um, e o abafamento do toque que acontece no tempo forte do tempo dois. Esse “padrão” aparece 7 vezes nessa performance (FIG. 66).

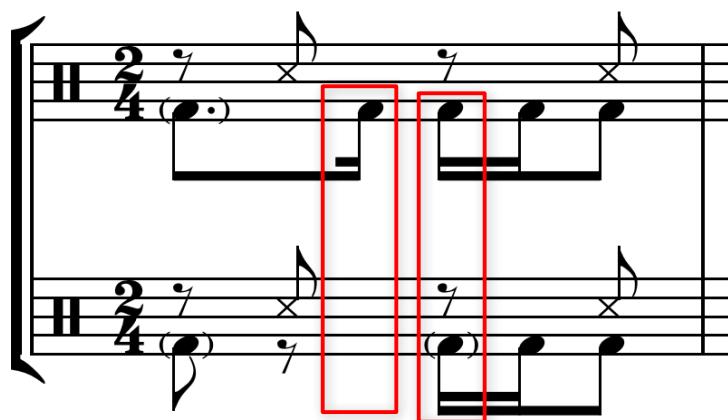


FIGURA 66 – Padrão E no pentagrama inferior e padrão A no pentagrama superior

O padrão **F** exemplifica exatamente o que foi exposto no texto acerca das sutilezas e nuances nos toques que gerariam outros padrões. O padrão **F** é basicamente o mesmo do **C**, com a diferença da retirada do toque, que acontece no tempo forte do tempo dois, no bacalhau e a mudança no toque que acontece na última semicolcheia do tempo um, na pele batedeira,

de fechado (padrão **C**), para aberto (padrão **F**) (FIG. 67). Esse “padrão” aparece 3 vezes na análise.

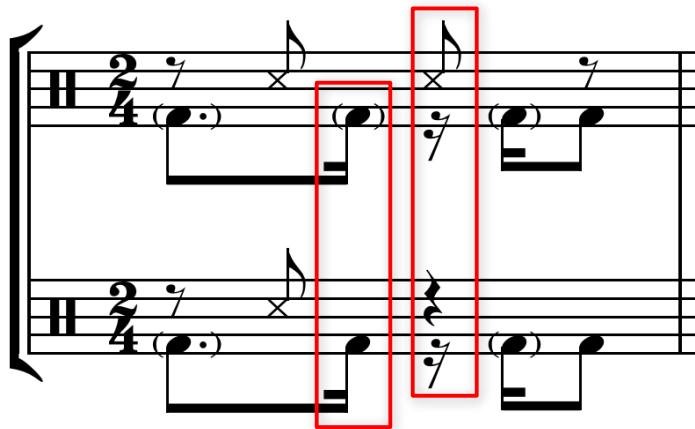


FIGURA 67 – Padrão F no pentagrama inferior e padrão C no pentagrama superior

O padrão **G** (FIG. 68), é basicamente o mesmo do padrão **D**, com diferenças não nos “padrões” rítmico-melódicos, mas nas sonoridades. Para essa mudança sonora, o toque da última semicolcheia do tempo um, que acontece com um toque “aberto” no “padrão” **G**, no **D** é “fechado” ou abafado. E o toque que acontece no tempo forte do tempo dois no “padrão” **G** é “fechado”, enquanto que no “padrão” **D**, é “aberto”. Esse “padrão” acontece 4 vezes.

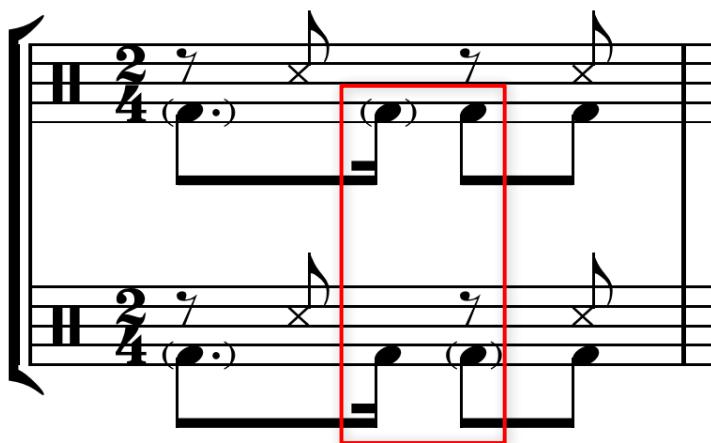


FIGURA 68 – Padrão G no pentagrama inferior e padrão D no pentagrama superior

O padrão **H** aparece 4 vezes durante a análise. Esse desenho eu considero como sendo um padrão de virada ou evolução. Ele mantém o mesmo desenho na pele batedeira do padrão **A** no tempo dois (semicolcheia “abafada”, semicolcheia “aberta” e colcheia “aberta”) e no tempo um, realiza um contraponto em semicolcheias entre o bacalhau e a pele batedeira,

começando pelo bacalhau. Os toques da pele batedeira nesse contraponto são: “aberto” na semicolcheia 2 e “fechado” na semicolcheia 4 (FIG. 69).

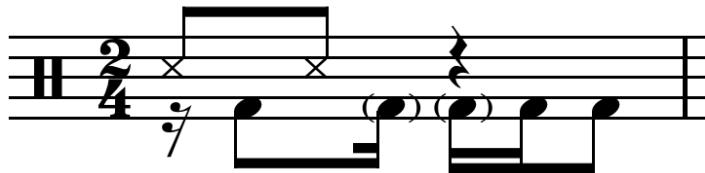


FIGURA 69 – Padrão H

E por fim, temos um padrão que aparece uma única vez para antecipar o breque e a “virada” do zabumba para o refrão no compasso 102 da partitura⁹². Esse padrão é composto por colcheias no tempo forte do tempo um e dois no bacalhau, pausa de semicolcheia, semicolcheia na pele batedeira (toque “aberto”) e colcheia na pele batedeira (toque “aberto”) nos tempos um e dois (FIG. 70).



FIGURA 70 – Padrão I

Ao final dessa análise, que trata das construções rítmico-melódicas do gênero xote utilizadas por Quartinha, verifiquei algumas características que seriam, segundo minha ótica, características para as construções dos seus padrões rítmico-melódicos no xote. A colcheia do tempo dois na pele batedeira sempre está presente, seja qual for o padrão que ele utilize. Todos os toques que acontecem no tempo forte do tempo um são sempre abafados ou “fechados”, sejam eles em semicolcheia ou colcheia. Outro fator importante em sua performance, é que ele não utiliza nas linhas (padrões) do bacalhau, em momento algum, as semicolcheia 2 e 4; o que prevalece como base é a colcheia, que se subdividirmos em semicolcheias, seria a semicolcheia 3.

Essa ausência da semicolcheia 2, ao meu entender, faz com que haja sensações de “desconforto” ou “desquantização” rítmica, ou seja, como a segunda semicolcheia está muito próxima do tempo forte (imediatamente a sua frente), que serve como base e gera uma solidez

⁹² Isso pode ser conferido na partitura que está na íntegra em anexo. (ANEXO A)

em níveis de pulsação, muitas vezes esse sensação de toque, que acontece nesse momento da subdivisão do tempo (semitocheia 2), faz com que, em muitos casos, a audiência, e até mesmo alguns músicos, tendam a “empurrar”, metaforicamente falando, o sentido de tempo forte, ou de marcação, para esse momento do tempo, gerando assim, de forma inconsciente, um deslocamento da sensação de pulso, e isso causa, de certa forma, um desconforto, até mesmo em quem não é músico.

Logo, a FIG. 71, mostra o que seria o “esqueleto” das construções dos padrões rítmico-melódicos do xote. Ou seja, esses toques sempre estão presentes em todas as disposições de levadas expostas nessa análise. E, partindo desse “esqueleto”, vários toques são colocados em cima dessa base.



FIGURA 71 – “Esqueleto” base dos padrões rítmico-melódicos do xote

Aspectos que caracterizam a performance musical do zabumbeiro Quartinha

A partir das análises e fundamentado nos conceitos dos autores que embasaram essa pesquisa, pude chegar a conclusão dos aspectos que, segundo pude verificar, são fundamentais e característicos para o fazer musical de Quartinha, sobretudo tomando os conceitos etnomusicológicos mencionados ao longo deste trabalho. Farei agora uma explanação dos mesmos, como os resultados obtidos na pesquisa.

Ao final desse capítulo, pude concluir que esses quatro aspectos juntos, são os principais que caracterizam a performance musical de Quartinha: a **interação e diálogo musical** com outros músicos do grupo e com o público; **os gestos e movimentos corporais**; a **sonoridade do instrumento**: construção, abafamento, dentre outros fatores técnicos do zabumba que, aliado aos gestos e movimentos, propiciam os elementos e condições fundamentais para a produção particular do som, e a **construção rítmica**: concepções de variações e construções de padrões rítmicos. Sendo que, o primeiro aspecto, a interação, constitui o principal fornecedor de ideias musicais para este último.

CONCLUSÃO

As diferentes abordagens utilizadas no presente trabalho contribuíram para os resultados alcançados, principalmente, no sentido de compreender os principais aspectos que caracterizam a performance musical do zabumbeiro Quartinha. Para isso, utilizei bases conceituais importantes fornecidas pela etnomusicologia, enquanto disciplina central, pela musicologia, a antropologia, entre outras áreas que direta ou indiretamente fundamentaram as discussões aqui apresentadas.

Os estudos sobre performance constituíram o alicerce principal para o desenvolvimento das ideias apresentadas e contribuíram de forma crucial para tratar de temas específicos, tais como corporalidade, gestos, interações, construção de sonoridades musicais e construção de estilos pessoais. Um dos fatores cruciais e que contribuiu de forma direta, juntamente com as bases teóricas que alicerçaram esse trabalho, para chegar a resultados efetivos foi focar a investigação no objeto/sujeito de estudo para buscar compreender a sua performance, também a partir das suas próprias palavras e gestos.

O estudo sobre a música popular urbana é uma realidade crescente nos estudos etnomusicológicos recentes e têm aos poucos preenchido lacunas deixadas no passado, pela ausência de pesquisas para esse universo musical. Por sua vez, enquanto o contexto da música nordestina tem sido sistematicamente abordado nos trabalhos etnomusicológicos brasileiros e estrangeiros, em especial, abordando o forró e suas manifestações, os textos que tratam especificamente de instrumentistas e instrumentos presentes nesse segmento, carecem de maior atenção.

Quartinha é um zabumbeiro de renome no nordeste e no Brasil, que alcançou notoriedade por desenvolver um estilo próprio, tendo em sua trajetória a experiência de tocar com músicos como Luis Gonzaga, Marinês, Dominginhos entre outros que atuaram e atuam no contexto da música nordestina. Atualmente trabalha com o cantor Santanna. Uma característica desse músico é o fato de ter notoriedade tocando tanto em apresentações ao vivo, quanto em estúdios.

O contexto sócio-musical que Quartinha viveu contribuiu para que ele construísse, ao longo do tempo, uma maneira, uma técnica particular de tocar seu instrumento. Essa técnica, adquirida por meio do que ele próprio chamou de “observação”, pode ser compreendida como um processo que envolve atitudes como: ver; ouvir; memorizar; imitar; experimentar e inventar. Tal técnica, junto à capacidade de (re)criar, foi fundamental para sua formação e reconhecimento no meio musical.

Por estar no segmento musical do forró há mais de cinquenta anos, e transitar entre o chamado “tradicional” e o eletrônico, Quartinha vivenciou importantes mudanças na dinâmica do forró, as quais ele interpreta de forma positiva, acreditando que elas tiveram e têm caráter somatório. Sua trajetória tocando ao longo de décadas com importantes nomes da música nordestina, lhe permite, até certo ponto, contribuir para desmistificar as discussões que envolvem a dicotomia tradicional e moderno que permeiam esse contexto.

No que diz respeito às abordagens sobre o zabumba, através das entrevistas com Quartinha, e utilizando meus conhecimentos como percussionista, foi possível tratar de aspectos relacionados à dimensão organológica do instrumento, verificando técnicas de construção e execução, bem como suas funções no contexto das músicas nordestinas. Especialmente, foi possível identificar padrões rítmico-melódicos e variações na performance de Quartinha.

Por essa perspectiva, defendo que o fazer musical, ao mesmo tempo em que constitui uma prática coletiva com estruturas tradicionalmente aceitas, possibilita expressões que são particulares de cada músico e que, no momento da performance, tais expressões são expostas e geram novos materiais musicais. Essa experiência envolve diálogos estabelecidos entre músicos e audiência.

Ao final das análises, foi possível concluir que os principais aspectos que caracterizam a performance musical do zabumbeiro Quartinha são: a interação e diálogo musical com outros músicos do grupo e com o público, os gestos e movimentos corporais, a sonoridade que consegue produzir no instrumento e as construções rítmico-melódicas que lhe permitem criar variações nos gêneros que toca.

A partir da realização deste trabalho diversas questões emergiram e que, dado os limites de um estudo dessa natureza, não puderam ser aprofundadas, discutidas e investigadas com mais afinco. Todavia, ilustram a riqueza da performance musical e os inúmeros desdobramentos que podem ser efetivados a partir da investigação das práticas musicais em contexto. Assim, apresento algumas inquietações como perspectivas para novas abordagens de pesquisa relacionadas ao tema estudado e que poderiam responder questões como: qual a atual função do zabumba na performance de bandas de forró que se consideram “tradicionalis” na prática do gênero? Como tem se dado a aprendizagem musical do zabumbeiro? O que faz um zabumbeiro se tornar referência no universo do forró? Como tem se estabelecido o diálogo entre o zabumba e os diversos outros instrumentos que têm sido incorporadas na performance do forró?

Essas são algumas das muitas dúvidas que ficaram a partir do trabalho, mas que demonstram o qual enriquecedora e significativa é a investigação de um universo musical dessa natureza.

Assim, além de representar a realização de uma pesquisa de grande valor pessoal, espero que o presente trabalho possa contribuir para diminuir a lacuna bibliográfica referente aos músicos instrumentistas presentes na cultura nordestina e brasileira e que, além das inquietações acima citadas com relação direta ao objeto/sujeito (zabumba/zabumbeiro) de estudo desse trabalho, possa despertar também novas propostas para o estudo de temas tais como técnicas de execução de instrumentos da música de tradição oral e ou popular urbana, processos de transmissão dentro desse contexto e biografia de músicos cuja contribuição tem sido validada socialmente, entre outros.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE Jr. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- 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).
- 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.
- 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 Washington 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.
- BOHLMAN, Philip V. Representations and cultural critique in the history of ethnomusicology. 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.
- 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.
- CABRAL, Giulian. João Pessoa – PB, 16 de Setembro de 2010. Gravação em áudio (1'34" min). Entrevista concedida a Gledson Meira Dantas, 2011.
- 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/ou quanto 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.
- 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 ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5, 2004, Rio de Janeiro. *Anais Eletrônicos*. Disponível em: <[www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/AdrianaFernandes.pdf](http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/AdrianaFernandes.pdf)>. Acesso em: 14 de Set. 2009.
- FERREIRA, L. *Los tambores del candombe*. Montevideo: Colihue-Sepe, 1997
- FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.
- 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.
- 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.
- LANDA, Enrique Câmara. *Etnomusicologia*. Madri: ICCMU, 2003.
- LANGER, Susanne K. *Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- 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.
- LOVELESS, Megwen May. The Invented Tradition of Forró: A 'Routes' Ethnography of Brazilian Musical 'Roots'. 525.fl.Tese (Doutorado em Antropologia) Harvard University Cambridge, Massachusetts May 2010. Disponível 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.
- MAYNARD, Alceu Araújo. *Folclore Nacional*: danças, recreação , música. São Paulo: melhoramentos, 1964.
- MCLEOD, Norma; HERDON, Marcia. *The Ethnography of musical performance*. Norwood, Pensilvânia: Norwood editions, 1980.
- MEIRA, Léo. João Pessoa – PB, 16 de Setembro de 2010. Gravação em áudio ? (1'15'' min). Entrevista concedida a Gledson Meira Dantas, 2011.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern 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.

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.

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 antropológicas*, ano 10, v. 17, n 1, p.11-34, 2006.

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.

PINHEIRO, Andréia; PAIVA, Flávia. Som Zoom: música para fazer a festa. INTERCOM – CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 3, 2007. Anais ... Santos, 2007

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.politicaseuec.com/v6/admin/publicacao/mapps_Elba_31.pdf. Acesso em: 12 de abril de 2011.

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. Disponível em:

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. *Anais ...* 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 Federal 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.

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.

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 eletrônico do Nordeste: um estudo de caso. Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 20, p. 102-116, janeiro/junho 2009.

_____. O forró de Aviões: a circulação cultural de um fenômeno da indústria do entretenimento. In: ENCONTRO DA COMPÔS, 17, 2008. *Anais ... São Paulo: UNIP, 2008.*

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications. 1987.

_____. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 2005.

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.

APÊNDICE

Ana Maria⁹³

Janduhy Finizola

The musical score for "Ana Maria" is presented on ten staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (4). Measure numbers are marked above each staff: 1, 6, 10, 14, 22, 26, 30, and 34. The music consists of a single melodic line with various note heads (circles, crosses, squares) and rests. Some notes have vertical stems, while others have horizontal stems. The score includes sustained notes and rests.

⁹³ Transcrição baseada na versão gravada que se encontra no site do cantor Santanna.
<http://www.santannacantador.com.br>

A musical score consisting of five staves of music. The music is in common time (indicated by 'C' at the beginning of each staff). The key signature is one sharp (F#). The first four staves begin with a bass clef, while the fifth staff begins with a treble clef. Measure numbers 42, 46, and 50 are explicitly written above the staves. Measure 42 starts with a bass note followed by a series of eighth-note pairs. Measure 43 begins with a bass note followed by a series of eighth-note pairs. Measure 44 begins with a bass note followed by a series of eighth-note pairs. Measure 45 begins with a bass note followed by a series of eighth-note pairs. Measure 46 begins with a bass note followed by a series of eighth-note pairs. Measure 47 begins with a bass note followed by a series of eighth-note pairs. Measure 48 begins with a bass note followed by a series of eighth-note pairs. Measure 49 begins with a bass note followed by a series of eighth-note pairs. Measure 50 begins with a bass note followed by a series of eighth-note pairs. Measure 51 begins with a bass note followed by a series of eighth-note pairs. Measure 52 begins with a bass note followed by a series of eighth-note pairs. Measure 53 begins with a bass note followed by a series of eighth-note pairs. Measure 54 begins with a bass note followed by a series of eighth-note pairs.

58

62

66

70

74 4

78

4

86

90

94

98

102

106

110

114

118

122

126

130

134

138