

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Felipe Silva Vianna da Silva

**Suingue de Porto Alegre: Interpretação e performance na bateria
do samba rock**

Porto Alegre

2022

Felipe Silva Vianna da Silva

**Suingue de Porto Alegre: Interpretação e performance na bateria
do samba rock**

Projeto de Graduação em Música Popular
apresentado ao Departamento de Música do Instituto
de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul como requisito para a obtenção do título de
Bacharel em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Prass

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Felipe Silva Vianna da
Suingue de Porto Alegre: Interpretação e
performance na bateria do samba rock / Felipe Silva
Vianna da Silva. -- 2022.
74 f.
Orientadora: Luciana Prass.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto
Alegre, BR-RS, 2022.

1. Bateria. 2. Samba. 3. Etnomusicologia. 4. Porto
Alegre. 5. Música Popular. I. Prass, Luciana, orient.
II. Título.

À memória de minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, que dedicou a vida para garantir a estrutura necessária para que eu concretizasse o sonho de cursar graduação em Música com tranquilidade e foco, à meu pai, e também a meu irmão pelo apoio incondicional, incentivo, carinho, conversas e debates sobre música que ajudaram e ajudam a explorar esta arte por diferentes pontos de vista.

Agradeço à Professora Luciana Prass, por despertar meu interesse no tema deste trabalho de conclusão de curso durante as aulas das disciplinas que ministrou, por trazer referências e reflexões, pela extrema dedicação, e por compreender a situação que me encontrava para administrar os horários de trabalho formal com os de orientação para a pesquisa deste trabalho. Também sou grato à professora Isabel Nogueira, por guiar-me para encontrar minha área de interesse de estudo e identidade musical, ao longo de todo o percurso na graduação e ao professor Celso Loureiro Chaves, por despertar meu interesse sobre a História da Música, pelas conversas que tivemos e elucidação de dúvidas antes e depois de suas aulas.

Aos colegas, amigos e amigas, agradeço pelos ensinamentos sobre diversidade, cultura, maneiras de fazer e pensar a Música e pelo companheirismo ao longo da jornada do curso. Além disso, sou grato por cada momento que experimentamos música juntos.

Em especial, agradeço ao meu amigo Nikolas Ferrandis, por ter me apresentado ao Curso de Música Popular e por ter dito a mim que “se eu não me matriculasse no curso, ele mesmo iria fazê-lo”.

Agradeço também ao meu professor de bateria Marquinhos Fê, por seus ensinamentos musicais, por mostrar novas maneiras de perceber e tocar a bateria, principalmente no samba, pela sua amizade e por me guiar, com sabedoria, em momentos adversos da vida.

Por fim, deixo meu agradecimento a todos os professores, professoras e bolsistas do Departamento de Música da UFRGS, que tive o prazer e a sorte de

conviver ao longo desses 3 anos, aprendendo e fazendo uma das coisas que mais gosto, que é música.

RESUMO

Este Projeto de Graduação em Música Popular teve como objetivo realizar um estudo da performance musical de bateristas da cena musical do suingue/samba-rock de Porto Alegre. O trabalho foi realizado através de análise de performance musicais de bateristas que atuaram e/ ou atuam desde o anos 1980, pelo menos, através de escuta de álbuns em que atuaram. Este trabalho contextualiza as análises mostrando parte da história do suingue/samba rock no sul do Brasil, da história e da aplicação da bateria no samba. Tratar da cena local e contemporânea do suingue/samba-rock, com foco na bateria, agrega interesse e novidade aos estudos já realizados por outros pesquisadores. Os fundamentos teóricos utilizados nesta pesquisa provém dos campos da etnografia e da etnomusicologia, das quais aprendi métodos para pôr em prática neste trabalho, assim como artigos científicos de outras áreas do conhecimento e de trabalhos de graduação.

Palavras-chave: Bateria, Suingue, Samba-rock, Música Popular, Etnomusicologia, Samba, Porto Alegre.

LISTA DE IMAGENS

Foto 1 — CD “Nossos Momentos” - Frente.....	34
Foto 2 — CD “Nossos Momentos” - Aberto.....	34
Foto 3 — CD “Nossos Momentos” - Verso.....	35
Foto 4 — CD “Nossos Momentos” - Encarte/Ficha Técnica.....	36
Foto 5 — CD “Fonte de Inspiração” - Frente.....	38
Foto 6 — CD “Fonte de Inspiração” - Aberto.....	38
Foto 7 — CD “Fonte de Inspiração” - Verso.....	39
Foto 8 — CD “Fonte de Inspiração” - Encarte/Ficha Técnica.....	40
Foto 9 — LP “Bis” - Frente.....	43
Foto 10 — LP “Bis” - Verso.....	44
Foto 11 — LP “Bis” - Ficha Técnica.....	45
Foto 12 — LP “Bis” - Lado A.....	46
Foto 13 — LP “Bis” - Lado B.....	47
Foto 14 — Encarte com letra de “Era Ela”.....	53
Foto 15 — Encarte do álbum “Bis” com letra de “Até a Próxima”.....	58
Foto 16 — Encarte do álbum “Nossos Momentos ”com letra de “Até a Próxima”.....	63
Foto 17 — Encarte do álbum “Fonte de Inspiração” com letra de “Bom Bom”.....	69

LISTA DE TRANSCRIÇÕES

Transcrição 1: Ritmo da levada característica do suingue.....	28
Transcrição 2: Ilustração do ritmo de samba no contrabaixo.....	29
Transcrição 3: Linha de salsa nas congas.....	30
Transcrição 4: Linha de condução de suingue comumente utilizada na bateria.....	31
Transcrição 5: Partitura de levada que Maia executa na introdução e nos refrões de “Era Ela”.....	50
Transcrição 6: Acentuação de Maia junto com o ritmo dos metais.....	51
Transcrição 7: Partitura de levada base de samba funk.....	52
Transcrição 8: Transcrição da execução do samba funk na bateria de “Era Ela”.....	52
Transcrição 9: Transcrição da levada de Nestor em “Até a Próxima”.....	55
Transcrição 10: Convenção onde a bateria segue a cadência harmônica	56
Transcrição 11: Ilustração da virada aplicada por Nestor.....	56
Transcrição 12: Comparação entre as frases rítmicas de Nestor e Maia.....	60
Transcrição 13: Efeito de deslocamento no ritmo.....	61
Transcrição 14: Maia adiciona uma nota na caixa no contratempo, o que a diversifica da primeira execução.....	61
Transcrição 15: Finalização das convenções de transição para o refrão.....	62
Transcrição 16: Ritmo da guitarra de Carlinhos.....	65
Transcrição 17: Abertura de chimbal, característico de Deivison.....	66

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Instrumentistas do Grupo Senzala.....	33
Tabela 2: Instrumentistas do Grupo Sem Comentários.....	37
Tabela 3: Instrumentistas do álbum “Bis”, de Carlos Medina.....	42

SUMÁRIO

QUASE TUDO EM CASA	12
METODOLOGIA	16
CAPÍTULO 2 - REFERENCIAIS TEÓRICOS	20
2.1 - Suingue e samba-rock	20
2.2 - Contextualizando a bateria no samba	23
2.3 - Análise de performance	25
CAPÍTULO 3 - ANÁLISES	27
3.1 - Instrumentação e arranjo no suingue	27
3.2 - Bandas e álbuns escolhidos	31
3.3 - Era Ela, do álbum Nossos Momentos. Grupo Senzala	48
3.4 - “Até a Próxima”, do álbum Bis. Carlos Medina	54
3.5 - “Até a Próxima”, do álbum Nossos Momentos. Grupo Senzala	58
3.6 - “Bom Bom”, do álbum “Fonte de Inspiração”, do Grupo Sem Comentários	63
CAPÍTULO 4 - INTUIÇÃO NA INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE	70
REFERÊNCIAS	73

Legenda das transcrições de bateria

The image displays two musical staves illustrating the notation for different drum parts. The first staff shows five categories: Prato de ataque (Attack Cymbal), Chimbau fechado (Closed Hi-Hat), Chimbau Aberto (Open Hi-Hat), Prato de condução (Ride Cymbal), and Cúpula do prato de condução (Ride Cymbal Bell). The second staff shows four categories: Tom 1, Tom 2, Caixa (Snare Drum), and Surdo (Bass Drum).

Prato de ataque

Chimbau fechado

Chimbau Aberto

Prato de condução (Ride)

Cúpula do prato de condução

Tom 1

Tom 2

Caixa

Surdo

QUASE TUDO EM CASA...

Desde a infância tenho influências musicais por parte da minha família. Tanto por parte de pai, quanto por parte de mãe. Enquanto meus pais eram casados, na casa onde morávamos se ouvia muita música brasileira e ela continha diversos instrumentos, já que meu pai integrava uma banda de pagode, suingue e samba-rock e seus integrantes ensaiavam e às vezes deixavam ali, em nossa casa, os instrumentos para futuros ensaios, ou até mesmo por comodidade. Já minha mãe, apesar de não ter sido musicista, era psicóloga e uma apreciadora musical incrível. Ouviu muita música brasileira de diversas épocas ao longo de sua vida, e também ao meu lado. Não tinha o conhecimento teórico ou técnico para analisar performances ou arranjos, mas o fazia à sua maneira e as dividia comigo.

Além das influências paternas, também fui influenciado pelo ambiente. Era comum nas festas de aniversário ou celebrações como formaturas e casamentos de familiares, ou até mesmo finais de semana e feriados quaisquer, ocorrerem rodas de samba e dança, muito parecidos com as descrições que encontrei no livro *Feitiço Decente*, de Carlos Sandroni (Sandroni, 2012). Estas terminavam, literalmente, quando o sol do dia seguinte começava a aparecer.

Outra figura familiar importante na minha formação e interesse na música, foi o meu padrinho, cantor e violonista *Tião*¹, irmão de minha mãe, conhecido por ser um exímio cantor de MPB na região metropolitana de Porto Alegre, sobretudo na cidade de Canoas, desde os anos 80 até 2016. Ao longo de toda minha infância o vi tocar e cantar, tanto nos palcos quanto dentro de casa, músico cuja performance me encanta e a tenho como referência até hoje.

Desde muito pequeno, sempre fui interessado pelos instrumentos de percussão. Meu pai colecionava videoaulas, na época, em VHS, de diversos instrumentos musicais como guitarra, teclado, contrabaixo, e violão, sendo umas duas ou três do violonista Robson Miguel. Mas uma, em especial, me

¹ João Salatíel da Silva, nascido em 24/11/1961. Atuou como músico entre os anos 1981 e 2016, aproximadamente.

interessava mais que as outras: Ritmos Brasileiros, do baterista Duda Neves. Passava as tardes assistindo repetidas vezes a essa videoaula. Recordo vagamente de tentar imitar os toques dos instrumentos de percussão dos músicos Paulinho Duro e Wilson Sabiá, e da bateria, como podia, usando escovas de cabelo, utensílios de cozinha, travesseiros e almofadas.

No início dos anos 2000, era comum adolescentes agruparem-se de acordo com o gênero musical que costumavam ouvir. Nesse cenário, através de outros adolescentes da minha faixa etária, na escola, comecei a ter contato com outros estilos musicais, sobretudo, o Rock, o Heavy Metal e suas vertentes.

Meu primeiro contato com o Rock foi com um CD emprestado por uma colega. Não recordo qual álbum era exatamente, mas era da banda de Punk Rock gaúcha Tequila Baby. Ela me emprestava um álbum, eu o ouvia, depois o devolvia, me emprestava outro, ouvia e devolvia. Assim fui desenvolvendo curiosidade e interesse pela guitarra elétrica, pelo estilo de cantar e, sobretudo, pela bateria.

Durante meu Ensino Médio, na metade da primeira década dos anos 2000, por consequência do meu gosto musical, fui criando laços com pessoas que tinham os mesmos gostos musicais que eu, e que foram tornando-se valiosas amizades que tenho até hoje. Por conta de uma dessas primeiras amizades, fui convidado a integrar uma banda cover de Slipknot² como baterista. Aos 14 anos, tive minha primeira experiência como baterista: tocar as músicas compostas e gravadas pelo baterista Joey Jordison. Após essa experiência, passei a perceber a música de maneira diferente. Passei a ser mais curioso acerca dos detalhes técnicos de todos os instrumentos. Principalmente da bateria. Essa busca pelos detalhes técnicos, levou a conhecer outras vertentes do Rock e do Heavy Metal: o Rock e o Metal Progressivo. Por serem estilos musicais que requerem mais conhecimento técnico e prático, fiz minhas primeiras aulas de bateria com o professor Antônio Homrich, em Canoas. Foram poucos meses, mas ele me guiou para os estudos do instrumento.

² Banda estadunidense de metal formada em Des Moines, Iowa, em 1995.

Por esses interesses musicais “peculiares”, passei a conviver e relacionar-me com pessoas que apreciavam e tocavam Rock e Metal Progressivo. Assim, recebi convite para integrar como baterista, uma banda que tinha em suas *setlists* músicas compostas por bandas como Dream Theater, Angra e Helloween. Além desta, em período próximo, fui convidado a participar como vocalista cantando repertórios similares (exceto Angra) por pouco tempo.

Em outro contexto musical, estão as músicas de aberturas de séries animadas japonesas. Desde a infância, até quase os 30 anos, consumi esse tipo de animação. No Brasil, estas animações japonesas aparecem na televisão brasileira como programação infantil na década de 1970 (CABRAL, 2017). Nos anos 2000 ganham maior repercussão e alcance através da internet e surgem eventos de convenções com essa temática pelo país. Estes eventos tinham como atração bandas musicais. Estas executavam as aberturas de anime ou de Rock originado no Japão. Já no início da minha fase adulta, fui convidado a participar de uma banda que tocava músicas de conjuntos japoneses como Dir En Grey e Larc En Ciel e aberturas de famosas animações japonesas como Os Cavaleiros do Zodíaco e Naruto. Neste cenário musical, por frequentar os mesmos eventos, conheci integrantes de uma banda de bastante expressão na época: a banda The Kira Justice.

A banda *The Kira Justice* surge em 2007. A banda foi formada por 5 amigos com um gosto em comum: os *animês* (termo usado para referir-se à animações japonesas). Passou por sete formações e ainda atua em convenções e shows pelo Brasil. O repertório é composto majoritariamente de adaptações das trilhas sonoras para a língua portuguesa e de canções autorais sobre animes específicos. Fui convidado a substituir provisoriamente o baterista, na época o músico Rafael Ballester, em uma apresentação para que este fosse fazer um intercâmbio. Cerca de um ano depois, Rafael precisou deixar a banda. Então me convidaram para que o substituísse de forma permanente.

Ao longo dos meus 5 anos na banda, aprendi a compor e arranjar músicas, editar vídeos musicais e ampliei minhas noções de produção musical.

Além do aprendizado, pelo trabalho da banda, tive a oportunidade de tocar bateria pelo Brasil e conhecer pessoas incríveis.

No mesmo ano que entrei na *The Kira Justice*, 2012, também ingressei no Curso de Ciência da Computação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Um dia fui convidado a assistir, a convite de um amigo meu, Nikolas Ferrandis, que cursava o curso de Música Popular na mesma universidade, a uma aula de Prática Musical Coletiva III, do professor Jean Presser. Desde este momento passei a ir a eventos do curso de música como bancas de graduação e saraus de alunos quando era possível.

O evento mais marcante foi o I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade, o I MusPopUni, que ocorreu entre 11 e 15 de maio de 2015. Fui a todos os dias do evento. Foi onde assisti a apresentação de vários trabalhos e por fim, decidi iniciar os estudos para prestar o vestibular para o curso de graduação em Música Popular.

Na segunda tentativa, fui aprovado no vestibular, em 2018. Em êxtase pela nova fase, priorizei aprender o máximo que pude sobre todas as áreas da Música. Como consequência, expandi meu escopo musical, aprendendo técnicas de composição e de arranjo, produção musical e novas maneiras de fazer música. Não somente com os professores e professoras, mas também com vários colegas. Ao longo da graduação, desenvolvi especial interesse pela História da Música Brasileira e do Samba, o que me motivou a estudar este gênero musical na bateria.

Com o objetivo de tocar Samba na bateria, por indicação do baterista Lucas Fê, iniciei minhas aulas com seu tio, Antônio Marcos, o Marquinhos Fê³, que por pouco mais de um ano e meio de aulas semanais me guia nos estudos da filosofia e de estética da Música, do Samba e da bateria, além de trocarmos idéias e experiências de vida. Com nossas aulas percebi melhoras em minha percepção musical de forma que abrange todos os outros estilos musicais que tenho contato e na minha maneira de compor, arranjar e produzir música.

³ Marquinhos Fê é baterista, percussionista, professor e empresário, proprietário da Escola Tamborim, na cidade de Porto Alegre, RS. Foi vencedor do concurso *Batuka Internacional Drum Fest* em 1998 e 2000.

Com o conhecimento adquirido em família, nas aulas de música da graduação e fora dela, meu foco de interesse foi sendo direcionado ao mundo e à história do samba, fomentando, assim, a ideia da realização de um projeto de graduação visando estudar o samba de uma forma mais aprofundada.

METODOLOGIA

A ideia inicial deste trabalho de conclusão de curso, desde o segundo semestre da graduação, eu sabia que seria sobre a história do samba. Porém, não tinha um foco até as primeiras reuniões com minha orientadora, no segundo semestre de 2021. Minha ideia inicial era escrever sobre o samba antigo, no âmbito do Brasil. Mas nessas conversas de orientação, cheguei à conclusão de que para escrever sobre história não necessariamente é necessário escrever sobre o passado antigo, mas também é possível tratar do passado recente.

Pensava em produzir algo sobre um período específico. Não biografia ou detalhes específicos sobre uma cena regional, por exemplo. Ao longo da pesquisa e das reuniões de orientação, me foram mostradas possibilidades de focar, desde assuntos abrangentes a períodos de um cenário musical, como diversidade e manifestações de atividades. Então, refletindo sobre as possibilidades que me foram mostradas, querendo pesquisar sobre um período específico recente e que tivesse fácil acesso, decidi realizar a pesquisa na cena do samba em Porto Alegre e região metropolitana, entre os anos 2010 e 2021, aproximadamente. Porém, durante o Colóquio dos Projetos de Graduação em Música Popular, espécie de exame de qualificação do projeto, os professores da banca me ajudaram a pensar uma outra possibilidade de pesquisa, que se tornaria este Trabalho de Conclusão de Curso.

Meu interesse desde o início da graduação pela história da música popular, em especial, do samba, fez com que eu buscasse livros sobre o assunto. Entre eles estão: *Feitiço Decente*, de Carlos Sandroni (2012), *Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba*, de Luciana Prass (2004), *Raízes da Música Popular Brasileira*, de Bruno Kiefer (1987) e *Thinking In Jazz*, de Paul Berliner (1994). Através destes livros, juntamente com os

conhecimentos adquiridos com o livro *A Favor da Etnografia*, de Mariza Peirano (1995), pude entender um pouco como é, quais os impactos e qual a importância de se fazer um trabalho etnográfico.

Neste livro, Peirano pontua as diferenças entre pesquisas teóricas e de campo feitas por brasileiros no Brasil e por estrangeiros em diversas partes do mundo. Suas pesquisas têm estilos bastante diferenciados, uma vez que fatores como contexto de pesquisa, orientação teórica, momento sócio-histórico e até a personalidade do pesquisador ou pesquisadora influenciam no resultado obtido. A pessoa que faz a pesquisa pode converter seu olhar sobre o mundo com a pesquisa de campo. Por exemplo, há pesquisadores que adotam a religião das comunidades que estudam (PEIRANO, 1995, p. 49).

Outro ponto importante citado por Peirano, é que análises definitivas ou apenas transcrições etnográficas não são bem vistas. O trabalho etnográfico precisa sustentar uma reanálise dos dados iniciais. Ou seja, um estudo etnográfico pode ser utilizado como base para outros estudos no futuro. Peirano também cita o antropólogo norte-americano Clifford Geertz, que diz que o trabalho de um antropólogo tende a ser uma expressão da experiência da pesquisa (o que a pesquisa fez com o pesquisador). Entendo que isso também é verdade para uma pesquisa etnográfica.

Com esses pontos e diretrizes em mente, iniciei as pesquisas para este trabalho, mapeando o cenário do samba na região metropolitana de Porto Alegre.

Uma cena musical é formada por artistas. Como define o etnomusicólogo Jeff Todd Titon, a etnomusicologia hoje se dedica ao “estudo das *pessoas* fazendo música” (Titon, 1997, p. 91. Grifo meu). Portanto, comecei definindo a faixa etária dos/as artistas que gostaria de conhecer e entrevistar entre 30 e 40 anos, pois estes teriam participado do cenário do samba, de alguma forma no período entre 2010 e 2021. Nas reuniões de orientação e em conversas informais com colegas da faculdade e amigos músicos, consegui nomes de artistas que atuam na cena. Busquei estes nomes nas redes sociais, e ouvi o trabalho desses e dessas artistas.

Outra pesquisa que fiz sobre esses e essas artistas, foi buscar entrevistas e matérias jornalísticas sobre elas. Com algumas das entrevistas e matérias encontradas, fiz anotações referentes à trajetória deles e delas na música, seus repertórios e outros artistas com que trabalharam. Após esse levantamento inicial do cenário, minha orientadora e eu conversamos sobre a possibilidade de entrevistarmos alguns desses artistas.

Concluimos que assim faríamos. Esta metodologia e pesquisa inicial foram apresentadas na primeira banca, levando à qualificação do estágio inicial do Trabalho de Conclusão de Curso.

A banca, composta pelas professoras Luciana Prass e Isabel Nogueira, e pelo professor Pedro Acosta, constatou que o trabalho inicialmente imaginado, seria uma pesquisa que, para que fosse completa, demandaria mais tempo além do proposto para este trabalho de conclusão da graduação. Esta avaliação levou à mudança do foco da pesquisa, a saber: ao invés de focarmos em algumas pessoas da cena do samba atual, passei a estudar o uso da bateria, instrumento musical, no suingue e samba-rock gaúcho, mais precisamente na região de Porto Alegre, através da escuta de álbuns emblemáticos do gênero que fizeram e fazem parte da minha trajetória.

Na primeira reunião de orientação após esta primeira banca, decidimos buscar referenciais sobre como analisar a performance de bateristas. Além disso, acordamos que eu escolheria três bateristas de bandas diferentes da cena do suingue e samba-rock de Porto Alegre, para analisar suas performances a partir de gravações. Como exercício, eu iria analisar e escrever a análise preliminar da gravação de uma música de minha preferência de uma das bandas que pudesse ser escolhida para este trabalho.

Antes de iniciar esta primeira análise, foi feita uma pesquisa bibliográfica sobre como analisar a performance de bateristas, com o objetivo de aprender a analisar teoricamente esse tipo de performance.

Assim, busquei várias dissertações de mestrado e teses de doutorado e cheguei ao trabalho de Leandro Barsalini, professor da UNICAMP, que explica a relação do instrumento bateria com o samba, a história dessa relação, define

diretrizes para análise de performance e analisa performance de bateristas deste gênero musical, trabalho este que uso como referencial teórico.

Após aprender e entender como fazer este tipo de análise com base no material encontrado, era necessário contextualizar o tema do trabalho. Assim, busquei materiais bibliográficos sobre a história do suingue e samba-rock no Rio Grande do Sul, e história e uso do instrumento musical bateria no samba.

Dentre esses trabalhos está o livro "Suingue Samba-rock e Balanço - Músicos Cenários e Desafios", do etnomusicólogo Mateus Berger Kuschick. Neste livro, Kuschick estuda o estilo do suingue, mostrando sua história e personagens através de entrevistas com músicos que difundiram e consolidaram este estilo de música. Este trabalho é um dos norteadores deste Projeto de Graduação em Música Popular.

Feito o exercício de análise citado acima, e com o material de referência teórica definido, era o momento de escolher quais performances analisar. Por ouvir CDs de grupos de suingue na infância, escolhi faixas de dois álbuns que ouvia regularmente na época, bem como, as performances a serem analisadas, com base em minha afetividade e gosto pessoal em relação à música, e não às performances em si.

Durante as reuniões de orientação, a professora Luciana Prass sugeriu também que eu experimentasse analisar a performance de diferentes bateristas que tivessem executado uma mesma música. Gostando muito da ideia, e despertando curiosidade sobre este tipo de análise comparativa, quase que de imediato, decidi as performances a serem analisadas que constam neste trabalho.

Outro desafio foi conseguir informações sobre as canções, sobre os músicos, e sobre os álbuns pela internet, haja visto que foram gravados ou em vinil ou em CDs. Tais informações, como a ficha técnica dos álbuns, ano de gravação e gravadora, eram necessárias para melhor embasar este trabalho. Buscando em lojas na internet, consegui encontrar exatamente os dois álbuns que eu mais ouvia na infância e outro que continha a música para análise comparativa de performances de bateristas diferentes. Os detalhes sobre estes álbuns e como os adquiri estão descritos neste trabalho, a seguir.

Sobretudo, por minha condição de trabalhar em horário comercial e pela pandemia de COVID-19, infelizmente não foi possível ir a campo buscar contato com os músicos que participaram da cena do suingue no Rio Grande do Sul.

Com os materiais teóricos e com os álbuns em mãos, pude iniciar as análises de performances. Estas análises foram feitas exclusivamente através de repetidas audições das faixas analisadas. As ouvia focando atenção nas seções do arranjo separadamente: seção melódica, que no contexto deste trabalho são as melodias das vozes e do naipe de metais; seção harmônica, composta pelas guitarras e teclados; seção rítmico-harmônica, que nas músicas analisadas neste trabalho é composta por contrabaixo, percussão e bateria.

Por fim, compreendendo o contexto que se encontra em relação ao arranjo da canção no álbum, analiso exclusivamente a performance do baterista que atua na gravação.

CAPÍTULO 2 - REFERENCIAIS TEÓRICOS

2.1 - Suingue e samba-rock

Iniciei as leituras sobre o tema do suingue e do samba-rock pela dissertação de mestrado *“SUINGUEIROS DO SUL DO BRASIL: uma etnografia musical nos “becos, guetos, bibocas” e bares de dondocas de Porto Alegre”*, de Mateus Kuschick (2013). Em seu trabalho, Kuschick descreve o contexto musical e também a criação e performance musical do suingue e samba-rock na região sudeste e sul do Brasil durante a década de 1990 até sua publicação.

Em sua dissertação, Kuschick defende que o hibridismo é um conceito-chave na nomenclatura deste estilo musical, uma vez que há elementos e características musicais de outros ritmos e gêneros como o reggae, o rock e o blues em seu DNA. No caso do suingue e do samba-rock, ocorre uma comunicação entre culturas negras.

Kuschick explica e exemplifica essa ideia:

partindo do pressuposto de que o suingue como gênero musical tem como características fundamentais uma via ativa de comunicação com a cultura negra local e global e um movimento de constante aproximação de elementos musicais aparentemente distantes, como ocorreu com a fusão de traços do rock e do samba nos anos 60 (KUSCHICK, 2011, p. 93).

Os termos suingue e samba-rock, dependendo do discurso dos músicos, "*são sinônimos e por vezes remetem a sonoridades diferentes*" (KUSCHICK, 2011, p. 15). Assim como no trabalho citado, usarei também neste trabalho o termo *suingue*, que é a maneira como é chamada este tipo de música no Rio Grande do Sul.

Além da definição do termo suingue, também uso aqui, como referência de material acerca do surgimento e personagens deste estilo musical, a dissertação acima citada. Nela, Kuschick descreve o panorama musical do samba e do pagode antes do surgimento do suingue, o seu desenvolvimento, as gerações de músicos e a valorização comercial ao longo da década de 1990 e início da primeira década do século XXI, utilizando bibliografia, imagens e entrevistas com músicos que participaram do cenário na época.

Nos anos da década de 1970, o cenário do suingue no Rio Grande do Sul teve início, segundo os entrevistados na pesquisa de Kuschick, nos espaços da escola de samba Acadêmicos da Orgia, na cidade de Porto Alegre.

No final da década de 1970 e durante a década de 1980, o samba amplamente difundido, realizado na região sudeste por artistas e bandas como Beth Carvalho e Fundo de Quintal, assim como no suingue no Rio Grande do Sul, era composto por um grupo músicos que tocavam, de forma individual, os

hoje tidos como instrumentos típicos do samba: o pandeiro, o surdo, o tan-tan e o "repique-de-mão". Sobre esta vertente, o *pagode*, Kuschick diz que:

começou a ser formatado um modelo a partir de um movimento espontâneo oriundo de reuniões musicais informais nos subúrbios dos grandes centros urbanos chamado de *pagode* e que veio a receber este rótulo pela indústria fonográfica (KUSCHICK, 2011, p. 89).

Já na década seguinte, a dos anos 1990, o cenário nacional do pagode foi marcado pela banda *Raça Negra*, que colocava em suas músicas, características híbridas na instrumentação, com teclados e sintetizadores, misturando elementos rítmicos do samba e do suingue, assim como os instrumentos de sopro, a bateria, o contrabaixo e a guitarra elétrica. Além de listar estas características, Kuschick também destaca que a instrumentação do suingue entre os anos 1970 e 1980 tem muitas características em comum com o pagode que surge no final da década de 1980 (KUSCHICK, 2011, p. 90).

Esta nova vertente, que nos dias atuais é popularmente chamada de "*Pagode 90*", porém na tese de Kuschick é nomeada como "*Novo Pagode*", influenciou os grupos de suingue do Rio Grande do Sul nos anos posteriores. É possível constatar essa influência ouvindo álbuns de bandas de suingue lançados entre o final dos anos 1990 e a primeira década dos anos 2000.

2.2 - Contextualizando a bateria no samba

A fim de embasar e contextualizar as análises das performances que irei realizar, usei como fonte o artigo “*Sobre baterias e tamborins: as jazz bands e a batucada de samba*”, de Leandro Barsalini, publicado na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da UNICAMP, em 2018. Neste artigo, Barsalini revisa partes de sua tese de doutorado “*Modos de execução da bateria no samba*” (BARSALINI, 2014), e descreve a história do instrumento musical bateria, seu uso no Brasil, e como foi a integração da mesma no samba.

Segundo Barsalini, a inserção da bateria na música brasileira “*foi motivada inicialmente por modismos importados, desdobrando-se posteriormente em relação direta com o desenvolvimento do samba*” (BARSALINI, 2018, p. 68). Um exemplo desses modismos importados é a popularização das *Jazz Bands*, na década de 1920.

A partir deste apontamento de Barsalini, é possível relacionar o hibridismo na musicalidade do suingue com o uso da bateria. Uma vez que o suingue, segundo Kuschick (2011), resulta de uma comunicação entre culturas negras a nível global, o uso da bateria no suingue resulta dessa comunicação, que começa a integrar a música brasileira na primeira década de 1920, liga-se ao samba, desenvolve-se na década de 1930 e populariza-se por meio da difusão de gravações e pelo rádio (BARSALINI, 2014).

Nesse período, enquanto a percussão no samba tomava protagonismo, surgem diferentes vertentes de samba como consequência de “*fatores relacionados ao seu espaço social de origem e à sua finalidade comercial*”, e por diferenças na instrumentação e realização (BARSALINI, 2014, p. 72).

Os típicos instrumentos de percussão utilizados no samba na década de 1930 eram o surdo, o pandeiro, a cuíca e o tamborim (BARSALINI, 2014, p. 47). Essa instrumentação era utilizada pela população afro-descendente em festividades, na vertente chamada de “samba de roda”⁴ que, além da percussão, incluía também cantores ou cantoras solistas e coro (BARSALINI, 2014).

⁴ O samba de roda consiste em uma roda de pessoas tocando instrumentos de percussão e cantando enquanto outras dançam no centro (SANDRONI, 2012, pg. 110).

Outra vertente, socialmente contrastante, que surgiu no mesmo período, Barsalini chama de “samba urbano”. Esta difere nos aspectos harmônicos, melódicos e de construção de arranjo do samba de roda, “*de forma a sustentar o desenvolvimento de uma nova estrutura cancional*” (BARSALINI, 2014, p. 48).

Ao incorporar a bateria no samba, por dualidades como essa, levou à sua ressignificação, uma vez que seu propósito e funções musicais de origem eram outras. Essa ressignificação pode ser observada em gravações de orquestras da época que continham bateristas que tocavam samba. Barsalini cita como exemplo a Orquestra Victor Brasileira, cujo baterista foi Luciano Perrone e teve como percussionista João da Baiana (BARSALINI, 2014, p. 55). Outro exemplo importante pode ser a obra “Concerto para bateria”, composta por Pixinguinha em 1947, para o Programa “O Pessoal da Velha Guarda”, com direção de Almirante, executado pelo baterista João Batista das Chagas, o “Sut”.

Barsalini descreve essa ressignificação:

Através da escuta, transcrição e análise dos padrões rítmicos executados pelos bateristas na década de 1930, é possível afirmar que eles procuravam reproduzir, de maneira adaptada, a sonoridade e os mecanismos percussivos próprios do instrumental “típico” do samba (BARSALINI, 2014, p. 57).

Tais gravações e transmissões de rádio difundiram e formaram padrões que, até hoje, são referência de arranjo e execução da bateria no samba.

Entendendo o aspecto de reproduzir de maneira adaptada os instrumentos típicos do samba como fundamental para entender as intenções e objetivos dos bateristas em suas performances, desenvolverei minhas análises a seguir.

2.3 - Análise de performance

Para este trabalho, a principal referência é a tese de doutorado de Leandro Barsalini, "*Modos de execução da bateria no samba*", de 2014. Neste trabalho, Barsalini analisa aspectos técnicos e interpretativos dos modos de executar músicas do gênero samba na bateria, por meio de análises de performances a partir de gravações. Além disso, em seu trabalho, o autor também coloca o contexto histórico dos intérpretes e das músicas analisadas.

Para este meu trabalho sigo algumas das diretrizes e métodos utilizados por Barsalini para analisar interpretações, bem como, aplico meus conhecimentos de análise musical e de performance, assim como os da etnomusicologia. Para estas análises, da metodologia da tese acima, usarei: a audição do material, a transcrição, a análise rítmica e a análise de aspectos musicais como timbres, dinâmica e articulação.

Barsalini usa como base teórica o ensaio *As cores do som*, de Oliveira Pinto, publicado em 2000. Ele justifica este procedimento dizendo que é um "*modelo satisfatório na abordagem do ritmo samba, por circunscrever outros aspectos musicais que complementam o conceito de síncopa usualmente utilizado*" (BARSALINI, 2014, p. 20).

Segundo Barsalini, Oliveira Pinto desenvolve os conceitos de estruturas musicais que são utilizadas em seu trabalho para analisar as execuções das músicas nas audições:

No caso específico do samba, são apontadas as seguintes estruturas: pulsação elementar; marcação; ritmo guia; flutuação de movimentos rítmicos; melodias tímbricas; sequências de movimentos organizados; cruzamentos; rede flexível da trama musical; regras de conjunto; oralidades do ritmo e cor do som e suas sonoridades. (BARSALINI, 2014. p. 20).

A estrutura que Oliveira Pinto denomina como “oralidades do ritmo e cor do som e suas sonoridades” referem-se “à *ampliação das possibilidades sonoras através da combinação de timbres*” (BARSALINI, 2014. p. 20).

Outro parâmetro que utilizo aqui é a matriz estilística apresentada por Barsalini em sua tese, que é um esquema que classifica os modos padrão de execução do samba na bateria. São eles: o “samba batucado”, o “samba escovado”, o “samba conduzido” e o “samba fraseado”.

No samba batucado, a condução do samba é executada majoritariamente nos tambores: tom, caixa, surdo e bumbo. O samba escovado é conduzido percutindo a caixa da bateria com cerdas de aço, que popularmente são chamadas de “*vassourinhas*”. No samba conduzido, o baterista executa todas as semicolcheias ou no chimbau (*Hi-Hat*), ou no prato de condução. Por fim, no samba fraseado, o baterista utiliza as regiões agudas da bateria, como os pratos, para executar frases rítmicas “*de maneira que a função de condução fica implícita, ou ainda é abolida*” (BARSALINI, 2014. p. 37). No estilo do suingue, e nas músicas analisadas neste trabalho predominam as matrizes do samba conduzido e do samba fraseado.

Com essa referência, nas análises auditivas ou nas transcrições, observo na condução (fraseado ou conduzido), padrões que correspondam com outros tipos de samba (samba de gafieira, partido alto, samba batucado, etc), exploração de timbres nos componentes da bateria e suas áreas, interação com outros instrumentos e analiso a intuição e a intenção do baterista em ação.

Para além da análise da interpretação, também contextualizo as obras musicais, mostrando outros aspectos da música, como sua forma, arranjo, orquestração, letra, ficha técnica e uma breve história sobre a escolha do álbum selecionado do grupo musical que gravou determinada música.

CAPÍTULO 3 - ANÁLISES

3.1 - Instrumentação e arranjo no suingue

A definição da instrumentação e a análise de arranjo do estilo do suingue foram feitas para este trabalho, por meio de audições de gravações de canções majoritariamente de bandas gaúchas como do Grupo Senzala, Sem Comentários e Pagode do Dorinho. Entretanto, a fim de definir e entender da melhor forma possível a disposição típica dos instrumentos nos arranjos musicais neste estilo, também foram ouvidas canções de grupos que utilizam instrumentação igual ou similar, como Raça-Negra, Pau-Brasil e de cantores como Bedeu e Beбето, precursores dos conjuntos musicais analisados nos capítulos posteriores.

Ao ouvir canções do final da década de 1990, como “Nossos Momentos”, do Grupo Senzala, e “Fonte de Inspiração”, do Grupo Sem Comentários, nota-se a similaridade na instrumentação e arranjo com “Menina Carolina”, do álbum publicado em 1981, do cantor Beбето, o que denota uma influência direta na escolha dos instrumentos utilizados.

Em seu trabalho, Kuschick investiga a origem da instrumentação no suingue/samba-rock e constata que ela se origina com a banda Pau-Brasil, formada na década de 1970:

a utilização desta instrumentação específica para o suingue do Pau-Brasil (violão nylon, baixo elétrico, tumbadora, surdo, pandeiro, timba e guitarra, acrescido de um naipe com trompete, sax e trombone), que acabou tornando-se um padrão para as formações que vieram posteriormente (KUSCHICK, 2011, p. 124).

Os instrumentos musicais listados nesta citação, são os mesmos identificados nas canções elencadas acima e nas analisadas neste trabalho.

Porém, essa instrumentação foi incrementada com o uso de teclados a partir do final dos anos 1980, pelo menos.

Sobre o arranjo, pelo que também é possível constatar pela dissertação de Kuschick, os mesmos normalmente são construídos por arranjadores que não compõem a banda. O mesmo constatei ao ler a ficha técnica dos álbuns que usarei para as análises da performance dos bateristas. Abaixo explico, de forma geral, a disposição dos instrumentos no arranjo de canções de suingue.

A melodia principal das canções fica a cargo da voz da cantora ou cantor, no caso das canções analisadas auditivamente para este trabalho. A harmonia simples e o ritmo constante, executados pelo violão ou pela guitarra, possibilitam que o ouvinte possa focar sua atenção no texto da canção, performada na voz do cantor.

A guitarra, ou violão, ou ambos, junto dos teclados, contrabaixo e bateria, formam a seção harmônica do arranjo. Dependendo do grupo musical, ou é escolhido somente o violão, ou somente a guitarra, ou ambos, para a condução do ritmo harmônico e para fazer a batida, ou “levada”, característica do suingue.

Luis Vagner em “Guitarreiro”, “Lá no Partenon” e “Cobra Criada” (1976).				
4	>	>	>	>
–
4

Transcrição 1: Ritmo da levada característica do suingue transcrita por Kuschick (2013, pg. 123).

Já os teclados, também dependendo da escolha da pessoa arranjadora, têm a função de fazer “pad” harmônico, que são acordes com três ou mais notas que duram vários tempos de um compasso e têm a função de aumentar a textura da música. Os timbres escolhidos para os teclados no suingue para esta finalidade, normalmente são timbres que remetem aos de cordas friccionadas. Outra função que o teclado pode exercer é de incrementar ou até mesmo de substituir o naipe de metais. Para esta função normalmente escolhe-se timbres similares ao de trompete ou de naipes completos de metais.

base em um tema rítmico, ou é tocada uma frase rítmica constante. Na canção “Até a Próxima”, cantada por Carlos Medina no álbum “Bis”, cuja performance do baterista é analisada nos capítulos posteriores, é um exemplo onde uma frase rítmica é tocada na tumbadora de forma constante ao longo de toda a música. Já na canção “Nossa Imaginação”, do álbum “Nossos Momentos”, do Grupo Senzala, a tumbadora é tocada de forma improvisada com base em um padrão rítmico, visto a aleatoriedade e imprevisibilidade do instrumentista ao longo da canção.

x = som fechado ● = som aberto

Tambor agudo
Tambor grave

Transcrição 3: Linha de salsa nas congas. Linha superior conga aguda e inferior conga grave.

Por fim, com base nas audições e nas diretrizes citadas nas seções 2.2 e 2.3 do capítulo 2, infiro que a bateria no suingue tem a função rítmica de conduzir o ritmo, marcar a pulsação e acentuar as cadências harmônicas, principalmente, e também de sublinhar as transições entre as partes das músicas. A condução rítmica fica a cargo do chimbau e a pulsação a cargo do bumbo. Nas cadências e transições entre partes, a pessoa baterista normalmente executa “viradas” utilizando a caixa, os tons e o surdo (componente da bateria), que encerram no primeiro tempo do compasso seguinte com um ataque nos pratos.

Acentuação livre

Transcrição 4: Linha de condução de suingue comumente utilizada na bateria.

3.2 - Bandas e álbuns escolhidos

Os álbuns escolhidos para serem analisados neste trabalho foram escolhidos por serem minhas primeiras referências e entrada para o estilo musical suíngue. Portanto, foram escolhidos pela afetividade com algumas de suas canções. Canções estas que meus pais ouviam durante minha infância, fosse em festas da família, ou nos dias úteis ou finais de semana.

Conhecendo bem essas canções, podendo inclusive catá-las apenas consultando a memória e conhecendo seus títulos, já havia escolhido pelo menos duas delas: “Era Ela”, composta por Cauby, e “Até a Próxima” composta por Alexandre, ambas gravadas pelo porto-alegrense Grupo Senzala, no álbum “Nossos Momentos” do ano de 1998. “Até a Próxima” também consta no no álbum “Bis”, de 1991, do cantor também gaúcho Carlos Medina.

Dentre vários CDs de grupos e cantores de samba e suíngue, meu pai tinha uma cópia original do CD citado acima do Grupo Senzala. Foi aquela cópia que eu ouvia durante a infância. Havia dias que ouvia o CD diversas vezes. Além deste, meu pai também possuía o CD “Fonte de Inspiração”, do Grupo Sem Comentários, álbum este que eu também ouvi a ponto de decorar todas as convenções das canções. Ao longo dos anos 2000, fomos mudando de residências e cidades, e esses álbuns perderam-se dentre outros objetos.

Anos mais tarde, com a disponibilização e acesso a recursos como o YouTube e Spotify, novamente tive acesso a canções destes álbuns. Porém, os álbuns completos não haviam sido lançados na internet. Até a entrega deste trabalho ainda não está disponível o álbum “Fonte de Inspiração” completo na internet. Os álbuns “Nossos Momentos” e “As Melhores do Grupo Senzala” foram os únicos que encontrei do Grupo Senzala disponibilizados na internet até então.

Surgindo a ideia deste Projeto de Graduação em Música Popular e a necessidade de o embasar e solidificar com a maior quantidade de informações possível, precisava da ficha técnica das canções que iria analisar. Buscando durante alguns dias na internet, não encontrei nenhuma informação referente à

ficha técnica dos álbuns citados. Sendo assim, recorri a meu pai mesmo depois de muitos anos, com a esperança de que ele teria guardado pelo menos um destes CDs, pois neles constam suas fichas técnicas. Sem sucesso. Não os tinha.

No mesmo dia em que fui até a casa de meu pai para perguntar destes CDs, busquei na internet se algum destes álbuns estavam à venda. Por sorte encontrei meus dois álbuns preferidos de suingue em um *site* da internet em que um vendedor de CDs e LPs usados os vendia. Comprei “Nossos Momentos” e “Fonte de Inspiração” no ato.

Com estes dois álbuns a caminho, e com a intenção de analisar a performance de dois bateristas sobre a mesma música, necessitava de um álbum que tivesse a música “Até a Próxima”, que consta no álbum “Nossos Momentos”. Já sabendo da existência da gravação dessa canção por Carlos Medina, procurei também em lojas na internet pelo álbum Bis. Assim que o encontrei, comprei e o encomendei. Este álbum está disponível somente em LP e não o encontrei completo na internet.

Com as fichas técnicas em mãos, iniciei o trabalho das análises das canções. Alguns dos nomes das pessoas que participaram da gravação desses álbuns e que constam na ficha técnica não estão completos. Portanto, ao longo do trabalho irei me referir pelos seus primeiros nomes ou apelidos que constam notados na ficha técnica.

O álbum “Nossos Momentos” do Grupo Senzala foi gravado no estúdio Abbot & Costello, na cidade de Porto Alegre, produzido pela empresa Raízes Discos e publicado no ano de 1998, distribuído pela empresa Atração Fonográfica. O mês e as datas das gravações não constam na ficha técnica.

Os arranjos foram compostos por Ricardo Dias. O CD também conta com a participação especial de Cauby, compositor de sete das 10 faixas do álbum. Os músicos e seus respectivos instrumentos como constam na ficha técnica são:

Instrumento	Músico
Bateria	Maia
Contrabaixo	Marcelo
Guitarra	Dudu
Percussão	“Cy”
Violão	Jorginho
Trompete/Teclado	Ricardo
Trombone	Serginho
Sax/Flauta	Cesar
Sax alto	Machado
Vocal	“Kadinho”

Tabela 1: Instrumentistas do Grupo Senzala



Foto 1: CD "Nossos Momentos" - Frente



Foto 2: CD "Nossos Momentos" - Aberto



Foto 3: CD "Nossos Momentos" - Verso

AMA MAIS SUA VIDA
E ENCONTRARÁS A SAÍDA
AMA MAIS SEUS MOMENTOS
E VIVER DECIDIDA

10 - ATÉ A PRÓXIMA

QUE PENA QUE ESSA NOITE
JÁ SE FAZ AMANHECER
OS RAIOS DA MANHÃ JÁ VÊM SURGINDO
O QUE HOVE ENTRE NÓS DOIS
SERÁ DIFÍCIL DE ESQUECER
FOI MARAVILHOSO, FOI TÃO LINDO
FOI LINDO, FOI LINDO, TÃO LINDO

PARECIA ATÉ QUE ERA SÓ NÓS NESSE SALÃO
NO MEU PEITO EU SENTIA O TEU CORAÇÃO
E SE POR MILAGRE SENZALA NÃO FOSSE PARAR
POR CERTO A GENTE AINDA ESTARIA A DANÇAR

AGORA, É IR
DESCOLAR UM LANCHE NA ESQUINA
NO CAMINHO A GENTE COMBINA
UM LUGAR GOSTOSO PRA SE ACONCHEGAR, APROVEITAR
ATÉ A PRÓXIMA SEMANA
NA MESMA HORA, NAQUELE LUGAR

Produtor Fonográfico: *Raizes Discos*
Distribuído por: *Atração Fonográfica*
Direção Executiva: *Telmo Jaime Tartarotti*
Direção Artística: *Wilson Souto Jr.*
Gerência de Produto: *Edson Natale*
Produzido por: *Ricardo Dias*
Produção Gráfica: *Luiz Cordeiro*
Fotos: *Assis Hoffmann*

Estúdio: *Abbott & Costello - 32 canais digitais - POA/RS*
Técnicos: *Bruno Klein/Miguel Castilhos*
Auxiliares: *André Moreira/Paulo Inchauspe*
Mixagem: *Bruno Klein e Ricardo Dias*
Masterização: *Marcos Abreu*

Arranjos: *Ricardo Dias*

Músicos:

Bateria: *Maia*
Baixo: *Marcelo*
Guitarra: *Dudu*
Percussão: *Cy*
Violão: *Jorginho*
Trompete/Teclado: *Ricardo*
Trombone: *Serginho*
Sax/Flauta: *Cesar*
Sax alto: *Machado*
Vocal: *Kadinho*

Participações Especiais:

Jorginho do Trompete
Marcos Farias e Cauby

Escreva para Atração Fonográfica Ltda. e solicite informações a respeito do nosso catálogo:
Av. São Gualter, 1941 - São Paulo, SP - CEP: 05455-002 - Tel.: (011) 813-6944 / Fax: (011) 212-9707
Internet: www.atracao.com.br / E-mail: atracao@atracao.com.br

Foto 4: CD "Nossos Momentos" - Encarte/Ficha Técnica

O álbum “Fonte de Inspiração” foi gravado no estúdio Raízes, na cidade de Porto Alegre, e foi produzido e distribuído pela empresa Raízes Discos. O ano e mês das gravações, e o ano de sua publicação não constam na ficha técnica. Ao buscar na internet esta informação na internet, não obtive resultados. Portanto, não foi possível especificar o ano exato do lançamento desta obra.

Os arranjos foram compostos por uma pessoa de nome Ricardo Dias, assim como no álbum citado anteriormente. Por este álbum ter sido produzido e gravado também na cidade de Porto Alegre e seus participantes estarem relacionados pelo cenário musical, muito provavelmente são a mesma pessoa. Na ficha técnica há a atribuição do guitarrista da banda, Carlinhos, ao de arranjador de harmonia.

Outro ponto interessante é que na faixa "Tô Chegando", Carlos Medina, cantor cujo álbum descrevo adiante, participa como vocalista.

Instrumento	Músico
Bateria	Deivison
Contrabaixo	Marcio
Guitarra	Carlinhos
Surdo	Jeferson
Pandeiro	Leco
Percussão	Pedrinho
Teclado	Paulo
Trompete	Anderson Nescau
Trombone	Marquinhos
Sax tenor	Guinter
Vocal	Anderson

Tabela 2: Instrumentistas do Grupo Sem Comentários



Foto 5: CD “Fonte de Inspiração” - Frente



Foto 6: CD “Fonte de Inspiração” - Aberto



Foto 7: CD "Fonte de Inspiração" - Verso

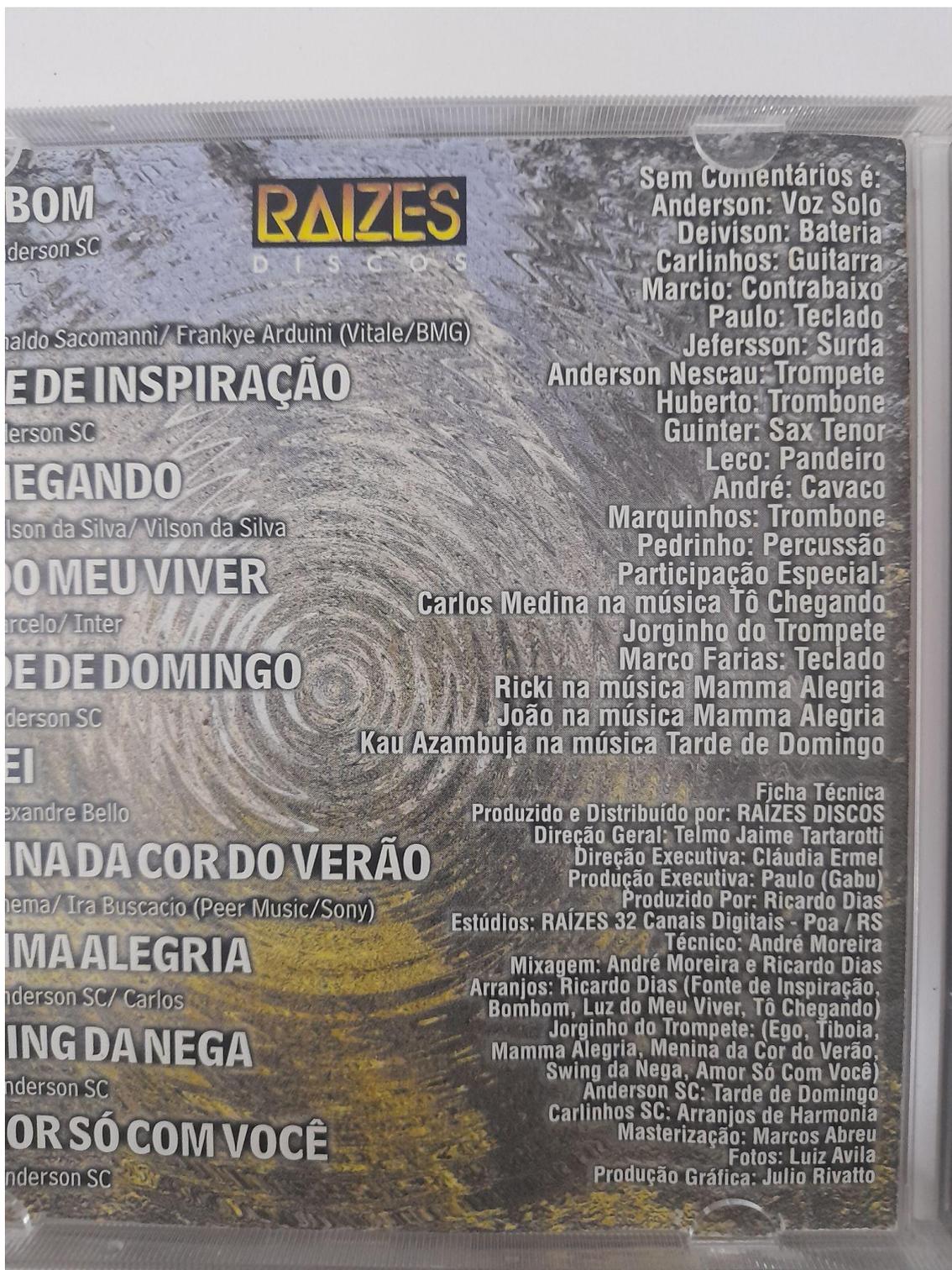


Foto 8: CD "Fonte de Inspiração" - Encarte/Ficha Técnica

Carlos Medina, segundo a ficha técnica do disco, gravou durante os meses de agosto e setembro de 1991 o álbum de nome “Bis”. Gravado no estúdio Eger na cidade de Porto Alegre e distribuído pela empresa Nova Idéia Gravações e Produções. Ao buscar maiores informações acerca do álbum pela internet também não obtive sucesso.

Apesar de não conseguir informações assertivas sobre o álbum, nele há a canção “Até a Próxima”, que segundo minhas memórias de conversas com meu pai, assisti performances ao vivo na internet⁵ e por constar em pelo menos uma coletânea, a de nome “Tri Legal - Pagode & Swing”, que consta o registro da gravação de performances ao vivo das bandas Pagode do Dorinho, Grupo Senzala e Toque de Mel. Não tive acesso a este CD e não encontrei informações sobre ele na internet.

Os arranjos, segundo a ficha técnica, foram compostos pelos músicos Ricardo e Alexandre. Seus sobrenomes não constam no verso da capa do álbum. Ricardo e Alexandre juntos compuseram os arranjos da harmonia (na contracapa indicado como “Base”), Alexandre, o arranjo de cordas, e Ricardo, o arranjo dos metais. Há participação de Mestre Julio Lucena e da “Bateria Nota 10” da Escola de Samba Imperadores do Samba, de Porto Alegre. As atuações dos músicos listados na tabela a seguir não estão especificadas.

⁵ Durante a pandemia assisti *lives* do Sem comentários, onde eles tocaram “Até a próxima”.

Instrumento	Músico
Bateria	Nestor
Contrabaixo	Alexandre e Paulo
Guitarra	Alexandre e Nilton
Violão	Alexandre e Nilton
Percussão	Lambari
Teclado	Osmar
Metais	Ricardo e Sérgio
Coro	Rosângela Côrtes, Rose Sant'ana e Alexandre
Violão 7 Cordas	Joãozinho 7
Cavaco	Joãozinho 7

Tabela 3: Instrumentistas do álbum "Bis", de Carlos Medina



Foto 9: LP "Bis" - Frente



Foto 10: LP "Bis" - Verso

5 - TEATRO DE BONECOS, ARTE POPULAR

Balau

Lado B

1 - BIS

Alexandre

2 - NÃO POSSO FICAR LONGE DE VOCÊ

Alexandre

3 - E VOCÊ NÃO VEM

Alexandre e Bedeu

4 - BAMBÁ EM TEMPO DE PORTELA

Meneca

5 - PRA PEDIR PERDÃO

Edson Vieira

MÚSICOS

Bateria:	NESTOR
Baixo:	ALEXANDRE e PAULO
Guitarra:	ALEXANDRE e NILTON
Teclados:	OSMAR
Violão:	ALEXANDRE e NILTON
Percussão:	LAMBARI
Metais:	RICARDO e SÉRGIO
Coro:	ROSÂNGELA CÔRTEZ, ROSE SANT'ANA e ALEXANDRE
Violão 7:	JOÃOZINHO 7
Cavaco:	TUDINHO e JOÃOZINHO 7
Mestre Lucena e Bateria Nota "10"	Imperadores do Samba

Arranjos

Bases:	RICARDO e ALEXANDRE
Cordas:	ALEXANDRE
Metais:	RICARDO

Fone p/Contatos: (0512) 28.9762

Agradecimentos:
 Casa de Samba **EVOLUÇÃO**
 Griffe **NEGA "T"**
MÃE IEDA

Foto 11: LP "Bis" - Ficha Técnica

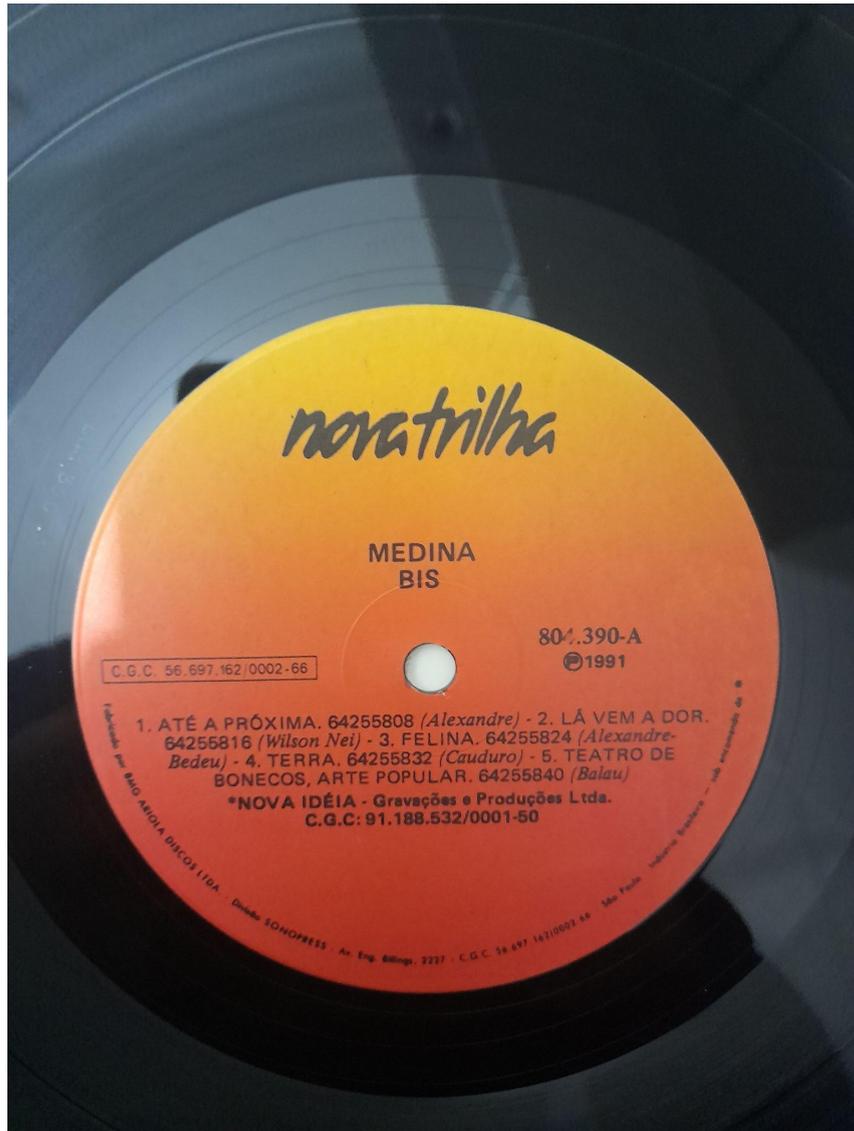


Foto 12: LP "Bis" - Lado A



Foto 13: LP "Bis" - Lado B

3.3 - Era Ela, do álbum Nossos Momentos. Grupo Senzala

Canção lançada pelo Grupo Senzala no ano de 1998, e composta pelo compositor Cauby. É uma canção estruturada com uma introdução, um verso e um refrão. A música se repete desde o início, ou seja, ela é tocada duas vezes inteira.

Na introdução, é executado um tema pelos instrumentos de sopro, que é executado duas vezes. Os instrumentistas não são identificados na ficha técnica do álbum. Após isso, ocorre uma pequena convenção, que é ligada ao verso.

O verso também contém dois temas melódicos que são executados pelo vocalista e uma finalização, que prepara para o refrão. Temas esses que são dispostos na forma AABC⁶, sendo a parte que aqui denomino como “C”, preparativa para o refrão.

Já no refrão, com um outro tema disposto numa sequência harmônica com pouquíssima diferença da introdução, repete duas vezes. Após isso, ocorre uma cadência harmônica que enfatiza a transição para outro tema. Depois, toca-se mais duas vezes o primeiro tema e a música repete desde o início, sem o solo de bateria no início.

Estrutura:

Solo de bateria

Introdução: A A Coda

Verso I: A A B C

Refrão: A A B A A

*Da capo.*⁷

⁶ Neste trabalho utilizo a notação de letras maiúsculas para auxiliar na visualização das partes das canções analisadas.

⁷ Da capo: Termo musical italiano que significa “do início”.

Sua instrumentação é composta por voz, guitarra, baixo, bateria, teclados, e sopros, que não foi possível identificá-los pois na ficha técnica há trompete, trombone, saxofone alto e saxofone sem especificação de naipe. Auditivamente não foi possível distinguir ou definir quais foram utilizados nesta gravação.

Sua instrumentação é composta por voz, guitarra, baixo, bateria, teclados, e sopros, que não foi possível identificá-los pois na ficha técnica não especifica quem os tocou ou quais instrumentos foram utilizados. Mas os instrumentos e instrumentistas são trompete, tocado por Ricardo*, trombone por Serginho, saxofone alto por Machado e saxofone sem especificação de naipe, por Cesar. Auditivamente não foi possível distinguir ou definir quais foram utilizados nesta gravação.

Kadinho, apelido do vocalista do grupo, cujo não consegui encontrar seu nome de batismo, canta a melodia principal da música, sendo os metais responsáveis pelas melodias secundárias.

A função dos metais é executar contracantos ativos e sublinhar as cadências nas transições entre as partes da música, como foi citado na seção 3.1 deste capítulo. Nesta canção, as melodias dos metais contrapõem a melodia da voz em alguns momentos.

A seção harmônica do arranjo desta gravação fica a cargo da guitarra, tocada por Dudu e pelo teclado de Ricardo*. A guitarra faz variações que partem do ritmo imortalizado pelo guitarrista Luís Vagner, conduzindo a levada e o ritmo do suingue (ritmo ilustrado na seção 3.1 deste capítulo). Ou seja, sua responsabilidade no arranjo é o de conduzir a música ritmicamente.

O teclado tocado por Ricardo, pontua e incrementa discretamente a textura dos acordes da introdução, com um timbre que lembra um piano elétrico. Ricardo também utiliza outro timbre nos refrões, que são similares aos de cordas friccionadas.

As tumbadoras tocadas por "Cy" movimentam a levada de suingue de maneira aparentemente improvisada. É possível perceber um padrão rítmico muito próximo da salsa em meio a suas frases rítmicas. Frases estas que

aparecem aleatoriamente ao longo da música, mas intensificam na parte na repetição, no segundo A.

O baixista Marcelo conduz o suingue com o ritmo da levada típica do samba, sendo uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia a cada tempo de compasso. Marcelo também executa contracantos ativos principalmente nas cadências entre as partes da estrutura da música. Percebo que seu papel nesta obra é de conduzir o ritmo do suingue junto da bateria e reforçar as notas dos acordes da harmonia, o que define o instrumento como componente da seção rítmico-harmônica do arranjo.

A bateria inicia a música com um pequeno solo, que aqui nomeio como "chamada". Termo utilizado por Prass (1998, p. 60) em sua dissertação de mestrado, para indicar quando um instrumento que tem "um papel predominante nas seções de introdução" faz um solo.

Logo após esta chamada, a bateria inicia conduzindo a música nos moldes do suingue, conforme foi visto na seção "Instrumentação e arranjo no suingue". Solo este que termina com um ataque de prato e caixa no contratempo do segundo tempo do compasso, o que pode ser uma assinatura de Maia, pois é recorrente em suas gravações.

A semicolcheia é executada no prato de condução, sendo sua cúpula utilizada para enfatizar, marcar o contratempo, enquanto a caixa marca o segundo tempo de um compasso que pode ser percebido como 2/4. Já o bumbo marca os dois tempos dos compassos juntamente com o contrabaixo, que o acompanha no mesmo ritmo.

The image shows a musical score for a drum part. It consists of a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation is a rhythmic pattern of eighth notes and dotted eighth notes, with 'x' marks above some notes indicating cymbal hits. The pattern repeats across four measures.

Transcrição 5: Partitura de levada que Maia executa na introdução e nos refrões de "Era Ela".

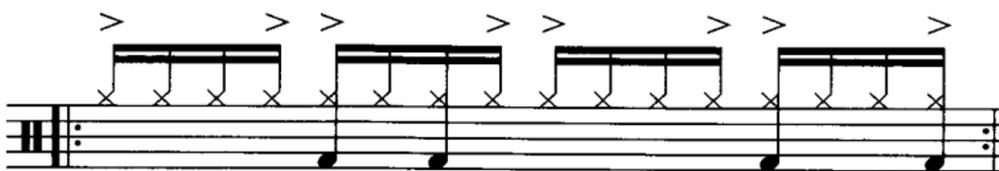
Ao entrar no verso, o baterista passa a conduzir as semi-colcheias no Hi-Hat, ou Chimbal, o que caracteriza o samba conduzido, definido por Barsalini (2018). A caixa e o bumbo mantêm suas marcações. É possível apontar uma correspondência entre os componentes da bateria usados por Maia e instrumentos de percussão utilizados no samba. Neste caso, o Hi-Hat corresponde ao pandeiro, enquanto o bumbo corresponde ao surdo. O músico abre o chimbal no segundo tempo de alguns compassos, o que demonstra uma disposição criativa para adicionar sons percussivos à textura.

Ainda no verso, Maia acentua junto com o contracanto dos sopros, nos finais das frases da melodia principal, no caso, a da voz. Esta acentuação ocorre somente com os sopros. Portanto não caracteriza convenção, que significa que todos os instrumentos do arranjo, ou alguns deles, executem um ritmo específico enquanto o restante está em silêncio. Neste ponto entendo que pode ter havido somente a intenção de pontuar o contracanto dos sopros.

The image shows a musical score for two parts: 'Ritmo dos metais' (Metal Rhythm) and 'Bateria' (Drums). Both are in 2/4 time. The metal part has a melody of quarter notes: a quarter rest, a quarter note, a triplet of eighth notes, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The drum part has a consistent pattern of eighth notes on the snare and bass drum, with 'x' marks on the hi-hat. A red circle highlights the second measure of both staves, where the metal triplet and the drum pattern align.

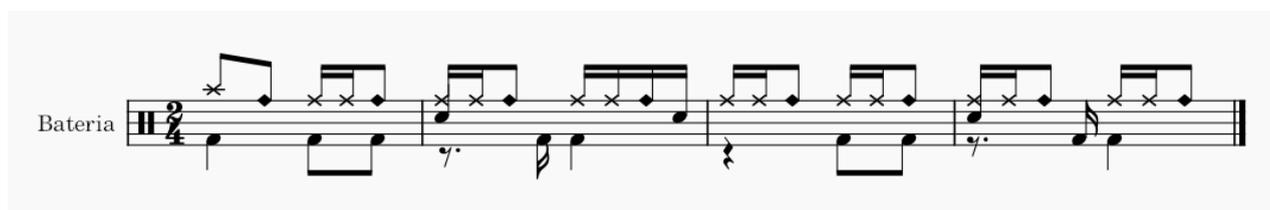
Transcrição 6: Acentuação de Maia junto com o ritmo dos metais.

Na repetição, no segundo A o baterista faz um samba funk, provavelmente com o intuito de diversificar o arranjo. A referência para este padrão é definida por Gomes (2008). Vide excerto de partitura que conta em seu livro:



Transcrição 7: Partitura de levada base de samba funk transcrito por Gomes (2008) em seu livro.

Maia, o diversifica adicionando notas na caixa e no bumbo. Há correspondências entre os acentos.



Transcrição 8: Transcrição da execução do samba funk na bateria de “Era Ela”.

Nota-se, comparando com linhas de bateria do *Pagode 90*, nesta música, Maia majoritariamente conduz o suingue marcando as semicolcheias no chimbau e, no bumbo o padrão de samba com colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia e marcando o segundo tempo de cada compasso na caixa. Esta condução é muito similar à usada pelo baterista João Roberto Silva, o Fininho, da banda Raça-Negra, nos anos 1990. Portanto, é bastante provável que ele tenha influências desses bateristas.

Além disso, como resultado da reflexão sobre a performance de Maia nesta faixa e de outras como “Nossos Momentos”, concluo que é um baterista criativo por executar frases rítmicas bastante discretas e sutis que não sobressaem a levada do suingue, como sua atuação durante o samba funk mencionado acima. Então um ponto positivo sobre performance da bateria no suingue é não sobressair-se com frases rítmicas, e escolhê-las dentro do contexto da música a ser executada.

VALEU

ESSA PAIXÃO DOENTIA
ME DOMINOU POR INTEIRO
FUI TEU MENINO-HOMEM
HOMEM-MENINO, ETERNO COMPANHEIRO
ME DESCULPE SE MEU ERRO FOI
QUERER TE AMAR DEMAIS
POIS CONTINUO TE QUERENDO
CADA DIA, MAIS E MAIS

MAS VALEU
EU PENSEI QUE ISSO FOSSE AMOR
VAMOS SER SÓ SIMPLEMENTE AMIGOS
SEM NENHUMA MÁGOA
E SEM NENHUM RANCOR

VOU ME EMBORA PRA BEM LONGE DE VOCÊ
SE A TEU LADO EU SÓ CONHECI O QUE É SOFRER
NÓS BEM SABEMOS QUE TENTAMOS
TALVEZ, QUEM SABE, ATÉ NOS ENGANAMOS
SEI QUE VAI SER DURO
PRA CONSEGUIR TE ESQUECER

2 - ERA ELA

OLHA SÓ QUE LINDO ESTE DIA
COM VOCÊ, MINHA MENINA
TÃO LINDA E SENSUAL
VOCÊ APARECEU EM MINHA VIDA
DESDE ENTÃO, SÓ ALEGRIA
COMO VERÃO DE CARNAVAL
MAS MINHA VONTADE É TE AMAR
E COM VOCÊ SEMPRE FICAR

NESSE INSTANTE DE PAIXÃO
PENSO SÓ NESTA FELICIDADE
A TIMIDEZ TRAZ A VONTADE
DE TER PRA MIM SEU CORAÇÃO

ERA ELA, ERA ELA
QUE PASSOU POR MIM
ERA ELA, ERA ELA
MEU COMEÇO E FIM

MAS EU SEI
TUDO PODE MUDAR
UM DIA VOCÊ VAI ME ENTENDER
QUE A GENTE NASCEU PRA SE AMAR
E VIVER JUNTOS SÓ EU E VOCÊ

3 - SOM NA SALA

SÓ GRUPO SENZALA
TEM O SOM NA SALA
PRA CURTIR AGORA

DEIXA DE CALA A BOCA
DESPERTA SEU MOÇO
DEIXA DE MARCAÇÃO
CALA A BOCA, CALA A BOCA
DEIXA DE RECLAMAR
CALABOUÇO, CALABOUÇO
ZUMBI UM DIA VAI VOLTAR

ESQUEÇA ESSE PELOURINHO
BASTA DE SER NEGUINHO
PENSE NA NEGA E NA BOLA
VÁ DE LIVRO PRA ESCOLA
VER UM MUNDO NOVO

Foto 14: Encarte com letra de "Era Ela"

3.4 - “Até a Próxima”, do álbum Bis. Carlos Medina

A canção "Até a Próxima", hoje considerada um dos “clássicos” do suingue gaúcho, reitero aqui que integra o álbum Bis, de Carlos Medina, lançado no ano de 1991. Nesta gravação é estruturada da seguinte forma: introdução, dois versos e um refrão. A música se repete duas vezes, sendo que na segunda vez, a introdução é tocada duas vezes e em seguida é executado o Verso II e o refrão até o *fade out*⁸, que é quando esta parte da música toca repetidas vezes e o volume decresce até o final da faixa.

Estrutura:

Introdução (2x)

Verso I: A A'

Verso II: A B A B

Refrão: A B C (2x)

Intro (2x)

Verso II: A B A B

Refrão: A B C (2x)

fade out...

A instrumentação desta gravação, é composta por voz, violão, baixo, bateria, metais, cordas friccionadas e tumbadoras. Na ficha técnica do LP, não são definidos os instrumentos utilizados no naipe dos metais, nem no naipe das cordas. Este último não é possível certificar auditivamente que não sejam sintetizadas.

O papel dos metais nesta canção é fazer contracantos em contraponto à melodia da voz e sublinhar as cadências nas transições entre o verso e o refrão, assim como descrito na análise anterior.

⁸ *Fade out*: Efeito denominado quando o volume da faixa decresce ao longo do tempo, até o seu final.

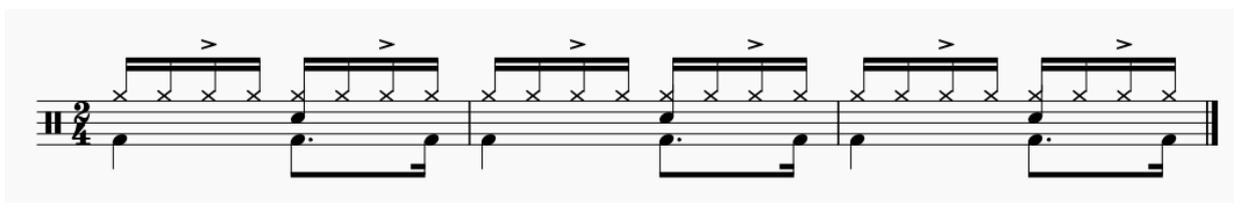
O contrabaixo faz o papel fundamental da marcação, representando o surdo da percussão do samba. Comparado às outras faixas analisadas, possivelmente é tocado com a articulação "marcato", que é quando o músico ou musicista faz determinadas notas soarem mais forte, com a intenção de marcar o ritmo de uma música.

A seção harmônica é composta pelo violão e cordas friccionadas. O violão faz a levada padrão do samba rock (que consta na seção 3.1), enquanto as cordas friccionadas reproduzem os "pads" harmônicos, que são preenchimentos dos acordes da música.

As tumbadoras conduzem um ritmo muito próximo ao da salsa, como ilustrado na seção "Instrumentação no arranjo no suingue".

Na bateria, na introdução, o primeiro ponto que chama atenção é que Nestor, o baterista em que foco nesta análise, costuma acentuar o contratempo no chimal na maioria dos tempos da canção, o que demonstra ser uma característica que o distingue, uma vez que a tendência é que a pessoa baterista de samba rock, conduza no chimal sem alternar demasiadamente os acentos.

Outra característica interessante, é que sua levada de bumbo acentua com uma nota somente, no segundo tempo de cada compasso ao invés de duas, como é o mais comum na bateria do suingue. Assim, ele segue ao longo do primeiro verso da canção.



Na primeira execução da parte B do Verso II, a bateria segue a cadência harmônica na segunda vez que a palavra “coração” é cantada, seguindo suas sílabas. A frase rítmica desta convenção também é executada junto com a harmonia, na parte do refrão da canção, onde há uma transição para a sua parte B. Neste momento o baterista acompanha os acordes, marcando cada um, com aberturas no chimbau, alternando com uma batida de caixa e seguindo, ao que parece ser de forma intuitiva, abrindo e fechando o chimbau por alguns dos tempos seguintes do compasso.

Ritmo da melodia principal

ra ção co ra ção

+ = fechar o chimbau com o pé rapidamente após percuti-lo

Bateria

Transcrição 10: Convenção onde a bateria segue a cadência harmônica na segunda vez que a palavra “coração” é cantada no refrão.

Aparentemente, com a finalidade de colocar uma transição para a parte C do refrão (“Até a próxima semana...”), Nestor coloca uma virada de semicolcheias, passando da caixa para os tons, que é bastante comum em outros estilos musicais, como o Rock e o Pop. O músico a aplica mais duas vezes no último refrão da música. Não foi possível, auditivamente, certificar o uso do surdo nessas viradas. Portanto, abaixo há uma partitura de minha autoria para fins de ilustração desta ideia aplicada por Nestor.

Transcrição 11: Ilustração da virada aplicada por Nestor.

A principal característica constatada através da audição de "Até a Próxima", da bateria gravada por Nestor, é que ele costuma acentuar o contratempo no chimbal e conduz a música com o bumbo acentuando somente a primeira parte do segundo tempo de cada compasso ao invés de duas, sendo a primeira, uma nota preparativa na última parte do tempo anterior, como é o mais comum na bateria do samba rock, deixando este papel, também de marcação, para o contrabaixo.

Outros pontos são as viradas nas cadências harmônicas e transição entre as partes da canção e o fato de que não há o uso do prato de condução, provavelmente com a intenção de manter a textura não muito ruidosa, uma vez que havia violão, um naipe de cordas e sopros sendo mantidas nas frequências agudas.

A conclusão sobre esta análise é que a pessoa baterista, ao tocar não somente suingue, mas quaisquer estilos musicais, dependendo do contexto em relação às responsabilidades do arranjo, a instrumentista pode ponderar quais timbres e ritmos colocar.

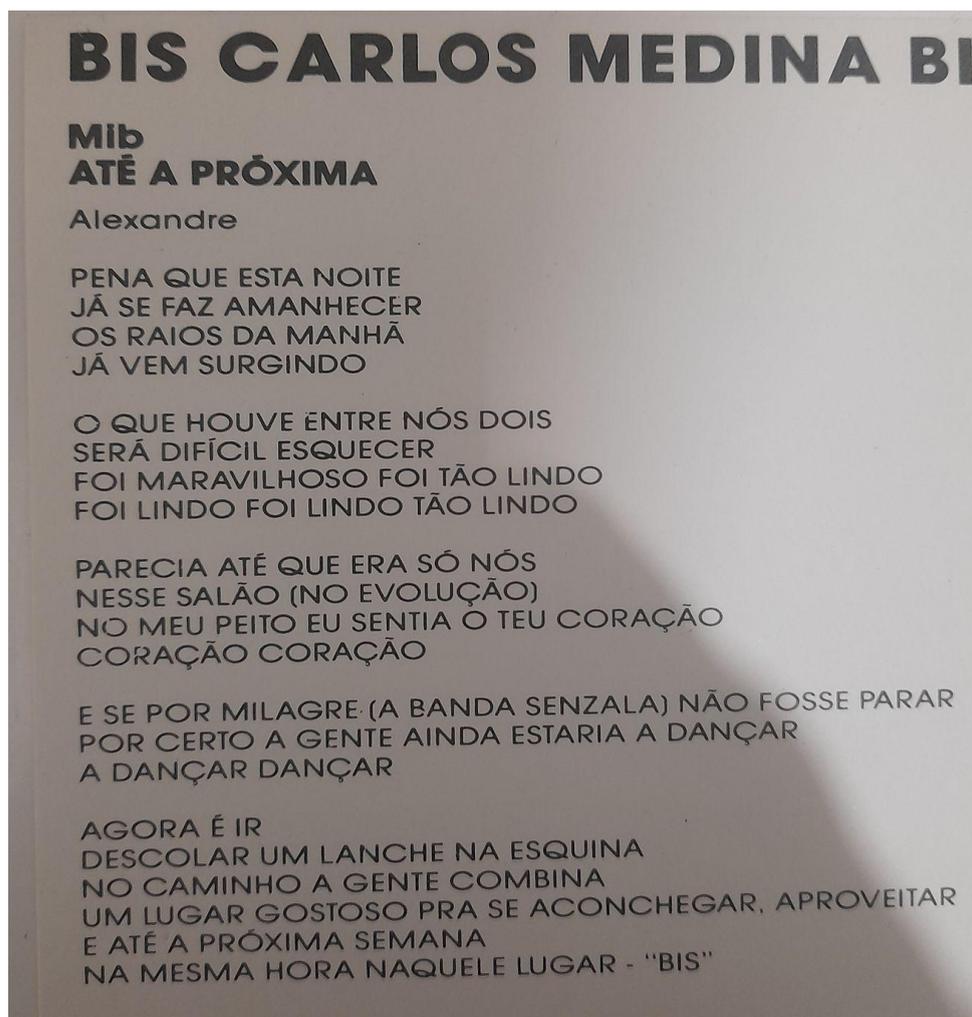


Foto 15: Encarte do álbum "Bis"
com letra de "Até a Próxima"

3.5 - "Até a Próxima", do álbum Nossos Momentos. Grupo Senzala

Esta versão de "Até a Próxima", do álbum Nossos Momentos do Grupo Senzala, tem andamento mais lento - em relação à versão do álbum de Carlos Medina - e uma introdução aparentemente composta especialmente para este arranjo, que nesta análise irei me referir como "introdução personalizada", é executada antes de mostrar o tema original. Tema este que é executado pelo naipe de sopros e é o mesmo da versão do álbum Bis. Nesta análise chamarei esta parte de "Tema".

A instrumentação é muito parecida com a versão do álbum Bis, analisada na seção anterior. Porém, ao invés de um violão, é utilizada uma guitarra elétrica. Outra diferença importante é que consta na ficha técnica do álbum o instrumento Teclado, que é tocado por Ricardo. Através das audições, presumo que estejam sendo utilizados neste instrumento, timbres de cordas friccionadas ou algum timbre que remeta a este. A forma também segue quase a mesma estrutura da gravação cantada por Carlos Medina. Porém nesta versão, há uma introdução personalizada e na segunda repetição, que ocorre a partir do Tema, os dois versos são executados.

Estrutura:

Introdução personalizada

Tema (2x)

Verso I: A A' B

Verso II: A B A B

Refrão: A B C (2x)

Tema (2x)

Verso I: A A' B

Verso II: A B A B

Refrão: A B C (2x)

fade out...

O contrabaixo junto com a bateria formam a seção rítmico-harmônica e conduzem a marcação e a condução em uma levada de samba rock de forma convencional (vide seção 3.1). A seção harmônica fica a cargo da guitarra, do contrabaixo e do teclado. Acerca do naipe de sopros, de forma comum no suingue do Rio Grande do Sul, o mesmo fica responsável por contrapor a melodia da voz utilizando contracantos e por sublinhar as cadências. Os teclados entram no Verso II, executando um "pad" harmônico, assim como na versão do álbum Bis, analisada na seção anterior.

Um ponto interessante deste arranjo é que o uso das congas, tocadas por Cy, não segue um padrão similar ao da salsa. Aparentemente, as congas são tocadas de forma improvisada.

Na bateria, Maia, o baterista em foco, majoritariamente, conduz o suingue da mesma maneira que na canção "Era Ela", transcrita na Transcrição 4, na seção 3.1.

Uma característica que diferencia a execução de Maia em relação à de Nestor, é que Maia conduz no chimbau sem acentuar o contratempo. Em contrapartida, às vezes, Maia acentua o primeiro tempo de compasso com abertura de chimbau junto da caixa, o que parece não ser premeditado, já que não torna-se um movimento padrão ao longo da música.

No refrão, Maia acentua o contratempo utilizando a cúpula do prato de condução, assim como é demonstrado com transcrição na análise da canção "Era Ela", na seção 3.4.

Na transição para a terceira repetição da parte A do primeiro refrão, Maia executa uma frase utilizando o prato de ataque que é similar a que Nestor executa no chimbau, na parte em que se canta "*até a próxima semana, na mesma hora, naquele lugar...*". Essa frase é colocada em partes diferentes nas duas versões analisadas. A parte em Nestor aplica está explicada na seção anterior. Existe a possibilidade de Maia ter conhecido a versão do álbum "Bis" de Carlos Medina.

+ = fechar o chimbau com o pé rapidamente após percuti-lo

Transcrição 12: Comparação entre as frases rítmicas de Nestor e Maia.

Nas partes B do Verso II, há uma convenção com os metais usando a caixa, seguida de um silêncio, causando um efeito de deslocamento no ritmo.

Após esse efeito, há silêncio na linha da caixa, que pode ser resultado de um tempo de espera para que a condução da música (levada), volte ao tempo original.

The image shows a musical score for two parts: 'Ritmo dos metais' (top staff) and 'Bateria' (bottom staff). Both are in 2/4 time. A red circle highlights a section in the third measure where the drum part has a rest (indicated by a vertical line with a slash), while the metal rhythm continues with eighth notes. This illustrates a 'deslocamento no ritmo' (rhythmic displacement).

Transcrição 13: Efeito de deslocamento no ritmo.

Na repetição da segunda parte da introdução, Maia adiciona uma nota na caixa no contratempo, o que a diversifica da primeira execução desta parte da música. Diversificar detalhes discretos na levada, ou seja, detalhes que não prendem de forma agressiva a atenção do ouvinte na repetição, é um artifício utilizado por pessoas bateristas para surpreender sua audiência.

Primeira execução:

The image shows the first execution of the drum part. It consists of six measures of music in 2/4 time. The drum part is played with a consistent pattern of eighth notes, alternating between the two hands.

Segunda execução:

The image shows the second execution of the drum part. It consists of six measures of music in 2/4 time. The drum part is played with a consistent pattern of eighth notes, alternating between the two hands. A red circle highlights a note in the second measure that is added in the second execution, illustrating a change in the drum part.

Transcrição 14: Maia adiciona uma nota na caixa no contratempo, o que a diversifica da primeira execução

Na segunda repetição, Maia termina a convenção de transição para o refrão com um *flam*⁹ na caixa, ao invés de uma nota no prato de ataque junto com uma nota na caixa, como faz na primeira transição para o refrão. Já na terceira vez, ele termina com um ataque de abertura de chimbau e caixa.

Transcrição 15: Finalização das convenções de transição para o refrão.

As diferenças mais impactantes na performance desta canção pelos dois bateristas analisados, são a forma de conduzir o suingue e suas atuações nas transições. Levando em conta o arranjo e a textura desta versão, de Maia, comparado à outra, de Nestor, percebo que Maia sente-se mais livre para adicionar timbres como aberturas de chimbau e pratos de ataque. Essa sensação de liberdade normalmente ocorre quando não há muitos elementos volumosos ou que se movimentem muito na textura, deixando espaços para que a pessoa baterista possa preencher com timbres ou frases rítmicas. Neste caso, Maia preenche com timbres. Não com frases rítmicas.

⁹ Flam é o nome de um dos 40 rudimentos da bateria. Consiste em percutir com duas baquetas em uma superfície quase ao mesmo tempo, em um só movimento. Uma das baquetas fica mais próxima da superfície enquanto a outra fica mais afastada. O resultado sonoro é de dois sons muito próximos em sequência, onde um tem menos volume que o outro.

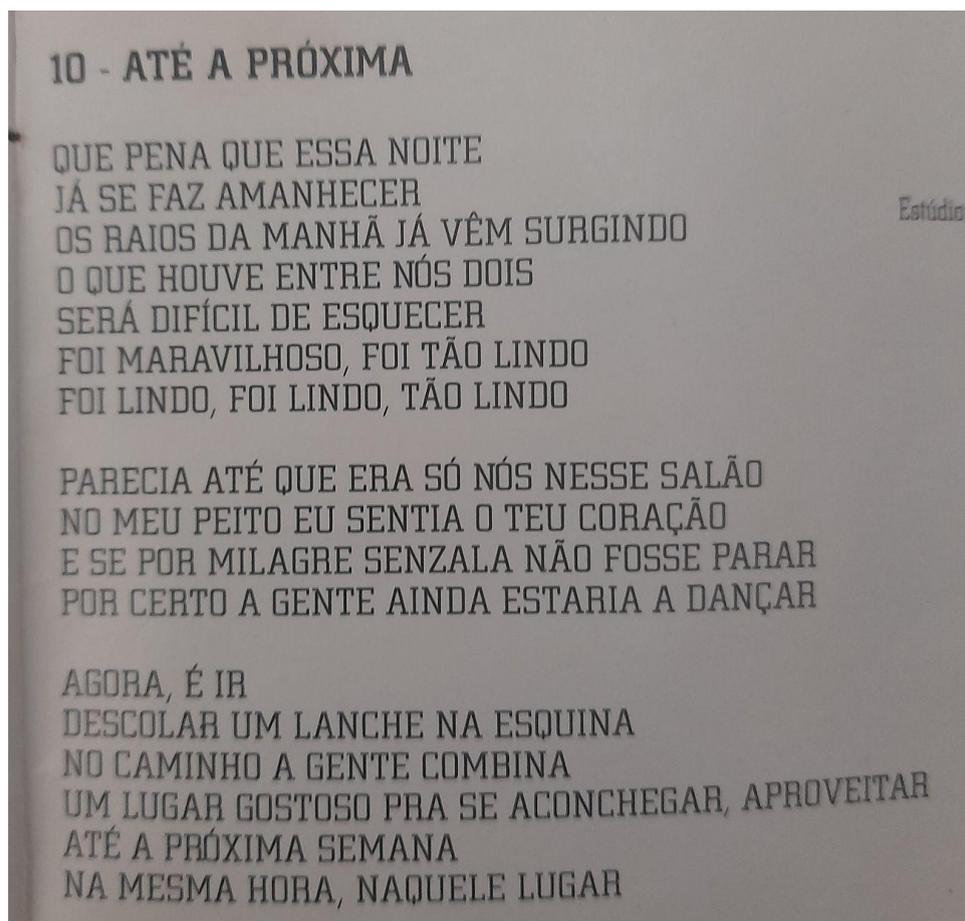


Foto 16: Encarte do álbum "Nossos Momentos"
com letra de "Até a Próxima"

3.6 - "Bom Bom", do álbum "Fonte de Inspiração", do Grupo Sem Comentários

"Bom Bom" é uma das canções composta por Anderson, vocalista do grupo. A estrutura desta música é dividida basicamente em três partes: introdução, verso e refrão. Após cada uma das as partes serem executadas uma vez, a executam novamente a partir da introdução. A gravação termina em *fade out* com uma repetição extra do refrão.

Evidentemente há uma atenção do arranjador ou produtor ao aspecto da orquestração, uma vez que há o uso de teclados com diferentes timbres e

notas que sublinham notas que compõem a seção harmônica da canção, característica esta que considero incomum em relação às obras dos outros álbuns.

Estrutura:

Introdução

Verso: AA

Refrão: AA B AA

Da capo

fade out...

A instrumentação utilizada nesta gravação e arranjo é voz, guitarra, contrabaixo, bateria, tumbadora, surdo, metais e teclados. Assim como nas outras canções analisadas, não foi possível especificar quais instrumentos de sopro foram utilizados.

Sobre os teclados, identifiquei dois timbres diferentes: um similar ao de cordas friccionadas e outro lembrando o que particularmente me remete ao som de um piano elétrico. A decisão do uso deste último timbre citado pode ter sido feita na parte do processo criativo da etapa de arranjo, ou na de produção, ou ao mesmo tempo. Isso por ter um papel discreto no arranjo e não ser um recurso comumente utilizado no estilo do swingue.

Acerca da seção melódica do arranjo, Anderson, autor da canção, canta o texto e a melodia principal da música. Sobre os metais, que tocam as melodias secundárias e atuam de forma característica do estilo do swingue, exercem a mesma função nas obras analisadas anteriormente executando contracantos ativos (conceito definido na seção anterior), pontuando cadências harmônicas e finais de seções da estrutura da canção. No álbum em que consta essa canção, os metais são tocados por Marquinhos (trombone), Anderson Nescou (trompete), Guinter (Saxofone Tenor) e Jorginho do Trompete. Porém, não há indicações na ficha técnica sobre quais desses

músicos gravou esta faixa e também não foi possível distinguir quais desses instrumentos de sopro foram utilizados.

A guitarra e os teclados formam a seção harmônica do arranjo dessa canção. Carlinhos, guitarrista do grupo, executa um ritmo diferente do convencional mencionado na seção "Instrumentação e arranjo no suingue", deste capítulo. Durante a maior parte da duração da canção, ele toca somente o contratempo de cada tempo dos compassos. Abaixo ilustro este ritmo com uma partitura. Os teclados soam em todas as partes da música, complementando a harmonia da guitarra, hora com harmonia em bloco¹⁰, hora com acordes cheios.



Transcrição 16: Ritmo da guitarra de Carlinhos.

Na seção rítmico-harmônica, o contrabaixo, tocado por Marcio nesta gravação, além de marcar junto com o surdo os compassos, também movimenta a música contracantos ativos e às vezes contrapondo a melodia dos metais em cadências harmônicas e nas transições entre as partes da estrutura da música. Percebo que o papel do contrabaixo neste arranjo é o de movimentar a música ritmicamente e não atuar junto com a bateria ou com a percussão. Ele atua quase que de forma independente dos outros instrumentos, sendo conectados através da harmonia e em pequenas convenções.

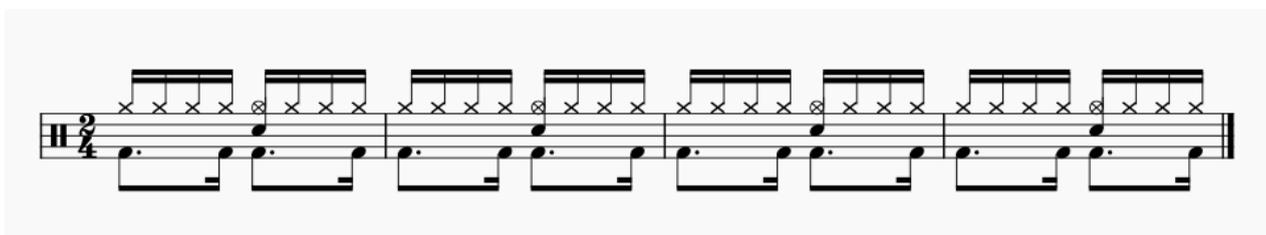
A percussão composta por um surdo, tocado por Jefferson, e por tumbadoras, tocadas por Pedrinho, adicionam camadas à textura da obra, marcam e movimentam o ritmo típico do suingue. O surdo de Jefferson é tocado em dinâmica baixa (batida fraca, sem muito volume), aparentemente com o objetivo de não sobrepor a marcação do contrabaixo, do bumbo e da caixa da bateria, mas com o objetivo de completá-la. Esta marcação em

¹⁰ Harmonia em bloco é uma progressão de acordes que acompanha o ritmo de uma melodia.

conjunto dos três instrumentos ocorre na marcação do segundo tempo de cada compasso, ao mesmo tempo. No que tange a orquestração, são quatro timbres que somados formam um novo.

Já as tumbadoras, movimentam o ritmo do suingue, tal qual faz o contrabaixo neste caso. Sua condução soa como improvisado buscando atuar junto com a guitarra e com o ritmo harmônico e com os metais. Isso fica evidente quando é possível perceber que Pedrinho percute a tumbadora mais aguda no mesmo ritmo da guitarra em diferentes momentos da música. Isso também acontece com relação aos metais. Outra atitude de Pedrinho é executar "viradas" nas cadências harmônicas e finais de seções da estrutura da forma da música.

Um aspecto perceptível da performance de Deivison, baterista do grupo, é que em sua condução padrão do suingue (explicada na seção seção "Instrumentação e arranjo no suingue", do capítulo 3) ocorre abertura de chimbal no segundo tempo de cada compasso, junto com o bumbo e a caixa que soma-se a textura formada pelo surdo e contrabaixo, já comentada anteriormente. As hipóteses levantadas referente à este aspecto é o de que Deivison tenha sido influenciado por bateristas como o que gravou a canção "Saudade do Jackson do Pandeiro", autoria de Bedeu e Luis Vagner e lançada no álbum "Iluminado" de Bedeu, em 1993. A mesma ideia aplicada por Deivison na gravação desta faixa analisada, aparece no refrão da canção citada. Não foi possível encontrar o nome do respectivo baterista.



Transcrição 17: Abertura de chimbal, característico de Deivison.

Esta faixa inicia com uma sequência de acordes que soam durante, o que pode ser percebido como 4 pulsos de compasso, em ritmo harmônico

bastante lento. Esta parte da canção destoa completamente de todas as outras.

Em situações como essa onde sons de acordes soam por um longo período de tempo, é comum a pessoa que está tocando bateria utilize os pratos para aumentar a textura sonora, causando a sensação de preenchimento. Nela, Deivison toca semicolcheias e fusas no chimbau e percute a caixa, hora emitindo apenas uma nota, outra executa um flam. Essas notas na caixa causam sensação de movimento rítmico na pessoa ouvinte. A música bruscamente muda para o ritmo do suingue e aumenta o andamento ao entrar no verso.

Ao longo de todo o verso, Deivison conduz o ritmo do suingue utilizando o padrão definido por Barsalini como "Samba conduzido", com o acréscimo explicado acima, abrindo o chimbau no segundo tempo de cada compasso. Além disso, outra característica interessante é que não há nenhuma alteração na condução. O que me remete a uma lição aprendida em uma das aulas de bateria com Marquinhos Fê, que nas palavras dele: "às vezes é necessário tirar notas", no sentido de não fazer nenhuma alteração na condução rítmica. No caso de Deivison, entendo que não adicionou alterações ou notas em sua condução pois o contrabaixo, tumbadoras e guitarra já estariam com a responsabilidade de movimentar o ritmo. Esse pensamento pode ter sido uma solicitação do arranjador Ricardo Dias. Então, é executada uma virada de bateria na cadência, transitando para o refrão ("*chega de fazer bombom...*").

Na parte A e B do refrão, na primeira repetição, o baterista continua conduzindo a semicolcheia e a marcação no bumbo, caixa e abrindo o chimbau, sem alterar a condução. Após transitar desta parte B para a repetição da parte A, Deivison passa a conduzir no prato de condução, acentuando o contratempo de cada compasso na cúpula do prato, surpreendendo a pessoa ouvinte. Mesmo padrão de levada utilizado por Maia na canção "Era Ela", analisada anteriormente.

É possível supor que Deivison, excluindo o caso de Ricardo Dias ter solicitado, buscando mudar o timbre e a textura, ou um dos dois, tenha decidido passar a conduzir no prato de condução da maneira citada.

Na preparação para a quarta repetição da parte A do refrão, Deivison adiciona notas nos tons da bateria anunciando esta repetição, o que demonstra percepção da cadência harmônica e conhecimento da estrutura da música. Este tipo de percepção guia o, ou a musicista baterista na estrutura da música, ela podendo premeditar frases rítmicas ou explorar timbres do instrumento com a finalidade de sublinhar a transição para uma outra parte da música. Em outros casos, a partir dessas frases premeditadas, sugere idéias rítmicas e timbrísticas para outros instrumentistas que estejam tocando no momento em conjunto. Não há indicativos de que isso ocorra nesta gravação.

Após uma virada para transitar para a repetição da música, cuja parte é a introdução descrita anteriormente, Deivison surpreendentemente passa a conduzir o suingue juntamente com as tumbadoras e surdo, enquanto a seção harmônica e o contrabaixo executam os acordes da mesma maneira que a primeira execução no início da faixa.

A música repete por igual e Deivison a conduz da mesma forma descrita no início desta seção. Entretanto, ele adiciona uma nota no prato de ataque no início de cada parte A do verso, o que não ocorre quando a música está sendo executada pela primeira vez.

O principal aspecto da execução de Deivison que saliento nesta gravação, é o de que ele conduz a levada de suingue de forma convencional, com a diferença de que ele adiciona abertura de chimbal no segundo tempo de cada compasso. A capacidade de perceber a função dos outros instrumentos que tocam em conjunto e executar o essencial, segundo essa gravação e esta reflexão podem trazer bons resultados em performances de bateristas.

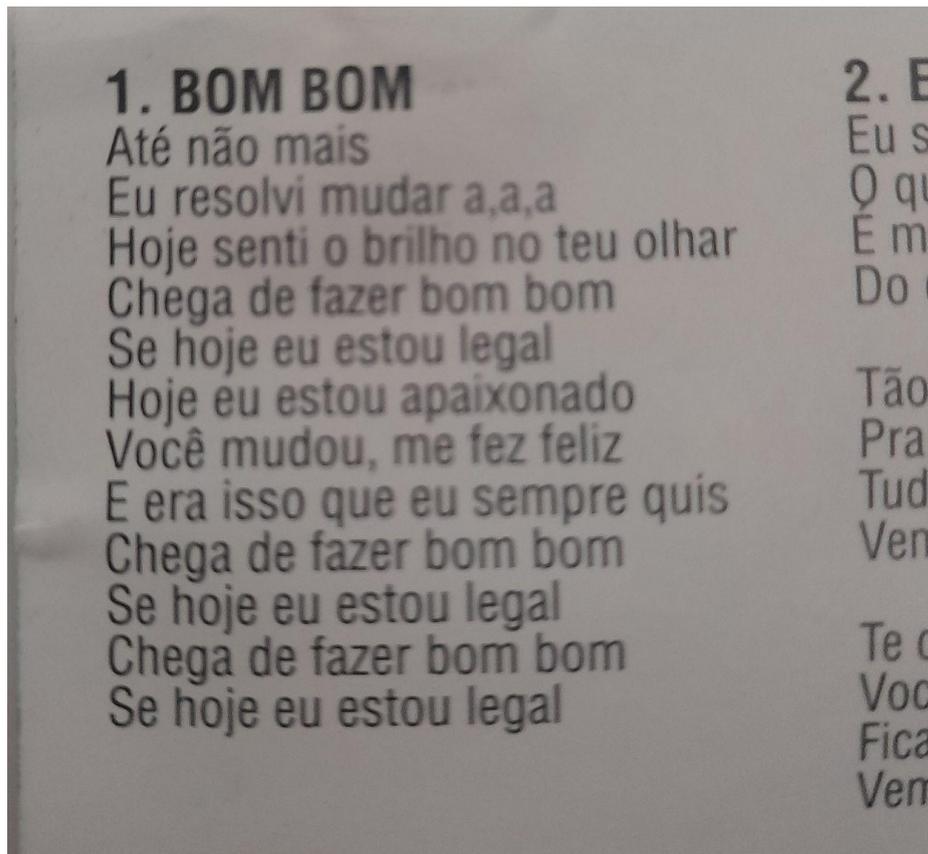


Foto 17: Encarte do álbum "Fonte de Inspiração"
com letra de "Bom Bom"

CAPÍTULO 4 - INTUIÇÃO NA INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE

Este Trabalho de Conclusão de Curso teve como objetivo estudar a performance e o uso da intuição de bateristas de suingue/samba-rock do Rio Grande do Sul. Para esta pesquisa busquei materiais teóricos e os usei como referência para analisar tais performances. A escolha das canções e artistas a serem analisados foi puramente afetiva.

Para melhor entendimento das análises, considero necessário entender sobre o contexto musical em que a pessoa instrumentista atua. Por conta disso, a fim de contextualizar este trabalho, explico o surgimento, a instrumentação, orquestração e arranjo do suingue/samba-rock e a integração do instrumento bateria no samba e no suingue. Os alicerces da pesquisa foram os textos de Mateus Kuschick, que contam a história e contém entrevistas com os personagens da origem deste estilo musical, e de Leandro Barsalini, que teoriza a análise da bateria, sobretudo no Samba.

Os aspectos que impactam na performance do, ou da baterista, refletem suas experiências, aprendizados e escutas musicais, e seu modo de encarar e de pensar sobre seu instrumento. Entender e pensar sobre o papel da bateria em determinado contexto musical ajuda a pessoa que toca este instrumento a colocar suas ideias musicais a fim de enriquecer, não somente sua própria performance, mas do conjunto que estiver participando.

Posso citar como exemplo, um aprendizado muito valioso que tive na minha primeira aula de bateria com Marquinhos Fê. Na primeira aula, logo após nos apresentarmos, disse o porquê de eu o estar procurando: para aprender a tocar samba na bateria. Ele logo explicou o que apareceu nas leituras para a pesquisa para este trabalho: a relação entre os instrumentos de percussão do samba e a bateria. Aponto esta relação e explico essa relação na seção 3.4 do capítulo 3.

A partir desse entendimento, somei minhas reflexões com os aprendizados das disciplinas de Prática Musical Coletiva, Instrumentação e Orquestração, e Arranjos Vocais e Instrumentais que cursei nesta minha graduação em música na UFRGS, e concluí que, como baterista, é possível

representar diferentes instrumentos de percussão e complementar arranjos musicais adicionando texturas, timbres e frases rítmicas. Para melhor aproveitamento para conseguir estes resultados que citei, o, ou a instrumentista, deve entender e pensar no papel da bateria em determinados contextos musicais.

Ao longo das aulas de História da Música Popular do Brasil e de História da Música (ocidental), e na pesquisa para este trabalho, percebi que uma das maneiras de entender e de pensar sobre o papel, e como somar ideias musicais em arranjos e performances, para quaisquer outros instrumentos musicais, é estudando a história da música (época, cena ou gênero musical), a história das pessoas que fazem aquela música e como os instrumentos foram utilizados ao longo do tempo. Para isto, é necessário ouvir ou ler transcrições de obras musicais ao longo da história.

O trabalho de escuta ativa, que neste contexto consiste em ouvir atentamente determinado instrumento ou mais de um em uma música, com a finalidade de entender sua função naquele contexto, e que apliquei neste trabalho, considero fundamental para compreender como se aplica e como funciona o estado mental que pode ser empregado na performance individual da pessoa musicista. O que pode ajudar em momentos que a pessoa instrumentista utilize sua intuição ao complementar performances musicais.

A intuição do, ou da baterista, tem como base seu vocabulário no instrumento. Através da escuta ativa, de transcrições e da experiência prática de tocar, forma-se este tipo de vocabulário. Outra lição aprendida nas aulas de bateria de Marquinhos, foi de que o que forma o vocabulário de bateristas, depende do seu conhecimento e das suas limitações. O elemento essencial para o vocabulário é entender a essência do ritmo do gênero musical que deseja estudar. No caso deste Projeto de Graduação em Música Popular é o suingue.

Analisando as obras analisadas de suingue, pude exercitar esta análise de performance estudando sua história, das pessoas que o difundiram e da escuta ativa da maneira já mencionada. Portanto, concluo que estudar a história de um estilo musical e das pessoas que o fazem, e entender como seu

instrumento atua, enriquece seu vocabulário no seu instrumento e transforma sua intuição em ferramenta para complementar e incrementar sua performance, ou a do grupo com quem estiver tocando.

REFERÊNCIAS

- BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- CABRAL, Vitoria Maldonado. *O SER OTAKU: um estudo do comportamento online e offline em Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 2017. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (Comunicação Social). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/169535>. Acesso em 26/11/2021.
- COLOMBO, Stefania Johnson. *Samba entre Rios: Cultura musical Afro-gaúcha de Mestre Paraquedas*. Porto Alegre: UFRGS, 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Música). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/223056>. Acesso em 26/11/2021.
- GOMES, Sérgio. *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.
- GUEST, Ian. *Arranjo: Método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- KIEFER, Bruno. *Raízes da Música Popular Brasileira - Da Modinha e Lundu Ao Samba*. Porto Alegre: Movimento, 2013.
- MANZINI, E.J. *Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS, 2, 2004, Bauru. A pesquisa qualitativa em debate. Anais... Bauru: USC, 2004. CD-ROM. ISBN:85-98623-01-6. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EduardoManzini/Manzini_2004_entrevista_semi-estruturada.pdf. Acesso em 26/11/2021.
- PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

TITON, Jeff Todd. *Knowing Fieldwork*. In: Barz, Gregory F. & Cooley, Timothy J. (ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 1997.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VENTURIN, Kelvin. *Argus Montenegro e a bateria em Porto Alegre: uma abordagem histórica e etnográfica*. Porto Alegre: UFRGS, 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Música). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/150867>. Acesso em 26/11/2021.