



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Trabalho de Projeto

**Ritmos Regionais Brasileiros para Bateria: interpretação de
música Caipira das décadas de 1940-1960**

Renato de Moraes Martins

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2021



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Trabalho de Projeto

**Ritmos Regionais Brasileiros para Bateria: interpretação de
música Caipira das décadas de 1940-1960**

Renato de Moraes Martins

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2021



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Filipe Santos Oliveira (Universidade de Évora)

Vogais | Eduardo Lopes (Universidade de Évora) (Orientador)
Mário Marques (Universidade de Évora) (Arguente)

Dedico esta dissertação aos meus pais

Maria Teresa e João Carlos

AGRADECIMENTOS

O trabalho de académico possui diversas etapas que nos exigem esforços e o desenvolvimento de diferentes capacidades. A primeira delas foi o olhar crítico e a aposta em que poderíamos juntos construir uma investigação. Por isso, agradeço inicialmente o Professor Doutor Eduardo Lopes por confiar em mim e aceitar minha orientação.

Na sequência, O Departamento de Música da Universidade de Évora permitiu que eu pudesse desenvolver competências e análise crítica sobre a música, cultura e performance, numa abordagem académica, científica e interdisciplinar.

Agradeço à Mariana Galera Soler pelo companheirismo, amizade, cumplicidade, pela atenção, carinho e inestimável apoio nesta jornada.

No âmbito pessoal, agradeço meus pais Maria Teresa de Moraes Martins e João Carlos Martins pelo apoio incondicional.

“Ser doutor é muito fácil.

O difícil é ser caipira”

(José Caetano Erba e Tião do Carro)

RESUMO

O trabalho aborda a presença de ritmos regionais, ritmos Afro-latinos e Afro-brasileiros, no jazz. Através de uma pesquisa sobre a música caipira, como ritmos regionais brasileiros, sua origem, seu contexto e através da viola caipira, sua herança portuguesa, propõe os ritmos caipiras em adaptações para a performance para a bateria.

PALAVRAS-CHAVE: Bateria; Música Caipiras; Interpretação; ritmos regionais brasileiros

**BRAZILIAN REGIONAL RHYTHMS FOR DRUM SET:
INTERPRETATION OF CAIPIRA MUSIC FROM THE 1940s-1960s**

ABSTRACT

The work analyses the presence of regional rhythms, Afro-Latin and Afro-Brazilian rhythms, in jazz. Through research on caipira music, such as Brazilian regional rhythms, its origin, its context and through the caipira music viola, its Portuguese heritage, it proposes country rhythms in adaptations for the performance for the drum set

KEY WORDS: Drum set; Caipira music; Interpretation; Brazilian regional rhythms

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	The Ragtime Drummer	18
Figura 2	Flamacue	19
Figura 3	Look Over Yonder	20
Figura 4	Swingtime in the Rockies	22
Figura 5	Confirmation	25
Figura 6	Deception	27
Figura 7	Blues March	28
Figura 8	Cyclic Epsode	29
Figura 9	Habanera	31
Figura 10	Sincopa característica	31
Figura 11	Tresillo	32
Figura 12	Cinquillo	32
Figura 13	Clave Son 3/2	32
Figura 14	Clave Rumba 3/2	33
Figura 15	Clave Son 2/3	33
Figura 16	Clave Rumba 2/3	33
Figura 17	Wolverine Blues	34
Figura 18	The Peanut Vendor	35
Figura 19	A Night in Tunisia	37
Figura 20	Blues Waltz	38
Figura 21	I'll Remember April	38
Figura 22	Asiatic Raes	39
Figura 23	Like Sonny	49
Figura 24	Africa	40
Figura 25	Bahia	41
Figura 26	St. Thomas	41
Figura 27	Afro Blue	42
Figura 28	Desafinado	43
Figura 29	Desafinado	43
Figura 30	Desafinado	44
Figura 31	Blue Bossa	45
Figura 32	O Caipira Picando Fumo	50
Figura 33	Mapa da região centro-sul do Brasil	54
Figura 34	Cracaxá	55
Figura 35	O Violeiro	57
Figura 36	Viola Caipira	67
Figura 37	Metamorphosis	68
Figura 38	Cateretê	73
Figura 39	Ostinato	73
Figura 40	Ostinato	74
Figura 41	Ostinato	74
Figura 42	Groove	74
Figura 43	Cururu	75
Figura 44	Ostinato	75
Figura 45	Ostinato	76
Figura 46	Groove	76
Figura 47	Groove	76
Figura 48	Querumana	77
Figura 49	Ostinato	78

Figura 50	Ostinato	78
Figura 51	Groove	78
Figura 52	Toada	79
Figura 53	Ostinato	79
Figura 54	Groove	80
Figura 55	Groove	80
Figura 56	Groove	80
Figura 57	Cana Verde	81
Figura 58	Ostinato	81
Figura 59	Groove	82
Figura 60	Groove	82
Figura 61	Groove	82
Figura 62	Valseado	83
Figura 63	Ostinato	83
Figura 64	Groove	83
Figura 65	Groove	83
Figura 66	Groove	84
Figura 67	Guarânia	85
Figura 68	Ostinato	85
Figura 69	Groove	85
Figura 70	Groove	85
Figura 71	Groove	86
Figura 72	Rasqueado	86
Figura 73	Ostinato	86
Figura 74	Groove	87
Figura 75	Groove	87
Figura 76	Groove	87
Figura 77	Batuque	88
Figura 78	Ostinato	89
Figura 79	Groove	89
Figura 80	Groove	89
Figura 81	Pagode Violão	90
Figura 82	Pagode Viola	90
Figura 83	Ostinato	90
Figura 84	Groove	90
Figura 85	Groove	91
Figura 86	Drums and Friends	95

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. METODOLOGIA	13
3. OBJETIVOS	14
4. O JAZZ	15
4.1- A bateria	16
4.2- As raízes do Jazz	17
4.2.1 Transcrição e análise – The Ragtime Drummer	17
4.3- A Era do Jazz	20
4.3.1 Transcrição e análise – Look Over Yonder	20
4.4 A evolução do Swing	21
4.4.1 Transcrição e análise – Swingtime in the Rockies	22
4.5 - Big Bands e Bebop	23
4.5.1 -Transcrição e análise - Confirmation	25
4.6 – O Cool Jazz e o Hard Bop	26
4.6.1 - Transcrição e análise - Deception	26
4.7 – O Jazz moderno	28
4.7.1 - Transcrição e análise – Cyclic Epsode	29
5 OS RITMOS REGIONAIS PARA BATERIA	30
5.1 - Transcrição e análise - Wolverine Blues	34
5.2 -Transcrição e análise – The Peanut Vendor	35
5.3 - Transcrição e análise – A Night in Tunisia	37

5.4 - Transcrição e análise - Blues Waltz	38
5.5 -Transcrição e análise – I’ll Remember April	38
5.6 -Transcrição e análise – Asiatic Raes	39
5.7 - Transcrição e análise – Like Sonny	39
5.8 - Transcrição e análise – Africa	40
5.9 - Transcrição e análise – Bahia	40
5.10 - Transcrição e análise – St. Thomas	41
5.11 - Transcrição e análise – Desafinado	42
5.12 - Transcrição e análise – Blue Bossa	45
6 MÚSICA CAIPIRA	46
6.1 – O caipira	46
6.2 – A Música Caipira	51
6.3 – A Viola	60
7 OS RITMOS CAIPIRAS	68
8 ADAPTAÇÕES DOS RITMOS CAIPIRAS PARA A BATERIA	72
8.1 – Cateretê	72
8.2 – Cururu	74
8.3 – Querumana	76
8.4 – Toada	78
8.5 – Cana Verde	80
8.6 – Valseado	82
8.7 – Guarânia	84

8.8 – Rasqueado	86
8.9 – Batuque	87
8.10– Pagode	89
9 CONCLUSÃO	92
10 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

1. INTRODUÇÃO

O Jazz resulta da mistura de várias culturas distintas, que se transformaram e eclodiram na música de New Orleans, no início do século XX. Nesta investigação destacamos a presença de ritmos regionais latinos no jazz desde as suas primeiras manifestações na *Roots Era até o Modern Jazz*. De modo que estamos alinhados com a proposição de Scheuerell (2017:97): “*jazz rhythmm have been exploring rhythms from cultures other than that those that birthed swing since the early 1920s.*”

De acordo com Washburne, até meados dos anos 1940 a presença de ritmos afro-latinos em grupos de jazz estava relacionada aos nomes de algumas estruturas e danças como: quadrilha, rumba, stomp e tango. By 1947, dance terms began to be replaced by the label “Cubop”, and, later Latin jazz” (Washburne, 2020:06).

Partindo da perspectiva do instrumento bateria, pode-se considerar sua evolução, consolidação, e conseqüente expansão de seu papel dentro dos combos, as adaptações de ritmos afro-latinos como agentes catalisadores neste processo. Tais adaptações tornaram-se cada vez mais complexas e desafiadoras, numa aproximação da percussão afro-latina em ritmos como: mambo; calypso, bembé, bolero entre outros.

Segundo Lopes afirma sobre o desenvolvimento da bateria:

*“O reconhecimento destas mudanças de foro organológico, dão-nos pistas sobre como os gêneros musicais influenciaram o desenvolvimento da bateria, bem como esta deixou a sua marca na própria identidade dos estilos musicais que a incorporavam
(Lopes, 2013a apud Lopes, 2018:120).*

Evidencia-se assim a importância da mistura e fusão com ritmos regionais como elementos fundacionais não só para o desenvolvimento do instrumento bateria, mas sobretudo, nas transformações para Jazz como gênero musical internacionalmente reconhecido.

Conforme Scheuerell afirma para a presença cada vez maior de novos contextos rítmicos no jazz: “*In jazz concert programming, there will often be repertoire that has influence from other genres. Now more than ever, as jazz moves forward, drummers are expected to know the nuances of various styles.*” (2017:97).

Como afirma Walker:

“Jazz can be played in any rhythmic style. Groups and artists such as paquito D’Rivera, Oregon, John McLaughlin, Andy Narell, Miles Davis and Wayne Shorter have been fusing jazz and world rhythms for decades. New generations of musicians around the world have incorporated the rhythms of their homeland – or any land they cal home – into the harmonic and melodic language of jazz.”

(Walker, 2009:vi).

E sobre o uso específico de ritmos regionais Walker (2009) comenta: “Using world rhythms in jazz give us unlimited creative possibilities. Traditional songs from any culture can be arranged incorporating the language of jazz: its rhymes, harmony, melodic, and improvisation. We can also arrange jazz standards using traditional rhythms and instruments of various world cultures.

A investigação apresentada vai ao encontro da concepção da diversidade rítmica no repertório jazzístico tendo como objetivo propor interpretações para a performance para a bateria, baseadas em ritmos regionais brasileiros, especificamente os ritmos presentes na “música caipira”.

Portanto, neste trabalho abordaremos os ritmos regionais e sua participação no processo evolutivo no jazz, as adaptações para bateria dos ritmos afro-latinos e afro-brasileiros, a diversidade cultural presente na música caipira, a origem de cada ritmo, músicas em que aparecem e possíveis interpretações para a bateria como sugestão de performance para a bateria.

Para isso faremos uma breve revisão sobre o jazz, com enfoque na bateria. A partir da transcrição de excertos de temas do repertório jazz foi possível identificar células rítmicas características de diversos ritmos afro-latinos e afro-brasileiros, o que evidencia a influência dos ritmos regionais no desenvolvimento deste gênero. A pluralidade cultural como elemento fundacional do jazz é então corroborado por diversos exemplos analisados.

A seguir, faremos uma breve revisão sobre a música caipira, suas origens e seu período de maior destaque. Nesta pesquisa, estamos de acordo com Vilela (2017), que compreende entre as décadas de 1940 e 1960, como período de expressiva relevância da música caipira.

Os ritmos caipiras foram escolhidos de acordo com sua ocorrência e importância dentro da música caipira e com objetivo de representar a diversidade cultural presente neste gênero da música regional brasileira.

Tais ritmos terão, como sugestão proposta pelo autor, adaptações para bateria seguindo os conceitos de “infraestrutura” de Carvalho (2016) e “funções básicas da bateria” de Lopes (2018), quando iremos transpor as células rítmicas encontradas na música caipira, que são especificamente executadas pela viola e violão (no caso do pagode), como “*time line*”, a fim de estabelecer uma sugestão de *ostinato*¹ e de *groove*². Deste modo a presente dissertação visa sugerir novos contextos musicais que possibilitem ao músico adquirir competências para desenvolver e aplicar novas temáticas rítmicas em sua performance na bateria.

A respeito da diversidade cultural já encontrada na música jazz e, a ser proposta aqui nos ritmos caipiras para a bateria, encontra no pensamento de Lopes sólida argumentação justificativa para tal tema:

¹ Ideia rítmica que se repete várias vezes.

² O termo *groove* é usado no sentido de padrão rítmico.

“A democracia contemporânea assenta nos pilares de liberdade, respeito pela individualidade de cada um, para o bem de todos. Cada indivíduo e toda a nossa diferença é respeitada. Ambicionamos assim ter voz personalizada, mas também almejamos uma consciência colectiva. Parecem então ser exactamente estes princípios de democracia e pluralidade que se manifestam inerentemente na prática e consequentemente na recepção da música jazz.”

(Lopes, 2015:07).

2. METODOLOGIA

Este trabalho foi desenvolvido a partir da pesquisa bibliográfica em livros, artigos, teses e dissertações. Além de documentos e fontes textuais, outra fonte utilizada neste trabalho foram arquivos áudio visuais, como documentários e arquivos de áudio, os quais atenderam ao aspeto histórico mais completo e complexo, com dados de sons, imagens e entrevistas. Além disso, arquivos musicais, foram utilizados como base para análise musical e observação estilística indispensáveis para transposição e adaptação à bateria. Na sequência, foram feitas transcrições a partir da audição dos temas e subsequente anotação em pauta com o uso do *software* musical Musecore, com a intenção de realçar aspetos dos ritmos regionais na performance. Também foram realizadas transcrições de excertos musicais de bateria, *grooves* e solos, assim como excertos rítmicos de viola caipira e violão (guitarra acústica). Para tanto utilizou-se novamente o *software* Musecore.

As proposições partiram da análise das células rítmicas executadas pela viola caipira e consequente transposição das “*time-lines*³” para a bateria dando sugestões de ostinatos e de *grooves*.

³ *Time line*: De acordo com Carvalho (2016): “é a materialização da infraestrutura” tocadas em um idiofone ou com palmas” Exposição de uma determinada linha rítmica.

3. OBJETIVOS

Objetivo geral: Adaptar ritmos regionais brasileiros para a bateria.

Propor adaptações de ritmos regionais brasileiros como contextos musicais que possibilitem ao músico adquirir competências para desenvolver e aplicar novas temáticas rítmicas em sua performance para a bateria

- Objetivos específicos: Propor novas temáticas rítmicas para performance da bateria.
- Analisar a relação entre ritmos regionais, afro-brasileiros e afro-latinos, utilizados no jazz.
- Dar visibilidade à música Caipira brasileira no cenário cultural internacional.

4. O JAZZ

Faremos uma revisão sobre a história do jazz tendo como objeto principal a bateria e suas transformações estilísticas de performance. Para isso apontaremos para a presença das influências das *Marching bands* (bandas militares), do *ragtime*, o aparecimento do swing como aspeto rítmico nativo central do jazz, e para a presença do sotaque afro-latino.

De acordo com Hobsbawn, o Jazz representa o resultado da fusão de fatores de diversas culturas distintas. Este autor afirma: “*O Jazz surgiu no ponto de intersecção de três tradições culturais europeias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã. Cada uma delas produziu um tipo de fusão musical afro-americana característica: a latino-americana, a caribenha e a francesa (como a da Martinica).*” (Hobsbawn, 1989:53).

Assim, partimos da conceção de que o jazz resulta da fusão de diferentes culturas e, como veremos a seguir, continuamente tem absorvido ritmos de outras culturas musicais, transformando-os e desenvolvendo-se durante os anos. Martin e Waters atestam o quão complexos são os aspetos que podem ser creditados como influenciadores na origem do jazz. Podendo se atribuir inúmeras características culturais africanas, europeias e mesmo caribenhas, já que muitos músicos do *Ragtime* tinham suas origens caribenhas, como veremos mais adiante.

“The legacy of the African tradition, including: Aspects of rhythm, Timbre, Dominance of percussion; The legacy of the European tradition, including: Instrumentation Form (marches, songs, and other genres) Harmony and tonality Early African American music, including: Shouts, Spirituals, Field hollers, Blue notes, Minstrelsy, Ragtime, The blues. Ragtime and the blues are the direct predecessors of jazz”.

(Martin e Waters, 2009:17).

Sobre o cenário multicultural encontrado em New Orleans no século XIX, Washburne nos relata:

“This is an interstitial space of significance, the space between colonizers and the colonized, black and white, black and creole, European and African, and the Caribbean and Latin America and the United States. This is the cultural climate of New Orleans in the eighteenth and nineteenth centuries from which jazz emerge.”

(Washburne, 2020:8-9)

Como podemos notar na observação de Hobsbawn a localização geográfica fez se importante ao facilitar o contato entre tantas influências culturais: “A região do Delta do Mississippi, com seu interior anglo-saxão protestante, seus braços se esticando até o Caribe espanhol, e sua cultura francesa nativa, combinaram todos esses ingredientes como nenhuma outra região.” (Hobsbawn 1989:53).

Novamente falamos a respeito da relação entre a música jazz e o modelo de democracia contemporâneo, importante para este trabalho, como citado por Lopes: “Apesar de ser praticada também noutras formas artísticas e géneros musicais, a improvisação é o parâmetro geralmente

mais associado ao espírito do Jazz, sendo assim um excelente paradigma de liberdade e expressão individual do músico – sublinhando desta forma claramente o binómio Indivíduo-Colectivo no Jazz.” (Lopes, 2015:08).

Ao revermos a história do jazz sob a ótica da bateria poderemos perceber melhor não só as transformações estilísticas do instrumento, mas principalmente a presença dos ritmos regionais e como estes influenciaram nestas transformações.

4.1 A bateria

Nos primeiros anos do século XX a música que até então que era tocada nas ruas de New Orleans durante os festejos e funerais começou a ganhar espaço nas casas de espetáculos. Isso acabou por interferir e diminuir na quantidade de músicos presentes nos grupos.

A bateria como instrumento musical surge diante da necessidade de apenas um músico percussionista ter de se adaptar e conseguir executar sozinho o que antes era tocado separadamente: caixa-clara, bumbo e pratos. De acordo com Gottlieb:

“The jazz drumming began with the development of the drumset, which was made possible by the invention of the bass drum pedal. This pedal was developed in the 1890’s but was finally manufactured for the public in 1910. With this single invention, the bass drum and snare drum were now able to be played by one drummer instead of two, and the modern drumset was born.”
(Gottlieb, 2010:18).

Por outro lado, sobre o surgimento da bateria, temos ainda a conceção de Lopes que propõe o estabelecimento da bateria e sua “convencionalidade” a partir da criação do “hi-hat” (prato de choque), patenteado em 1927 por Walberg and Auge.

“Deste modo, poder-se-á aferir a importância da inclusão do quarto membro como ponto fulcral e último na identidade da bateria tal como a conhecemos hoje – um pré-determinado conjunto de instrumentos de percussão tocados com as duas mãos e os dois pés por um só músico”.
(Lopes, 2018:134).

A observação justifica-se em dois pertinentes aspetos que se sustentam: (i) na utilização do quarto membro ao se tocar a bateria; e (ii) do prato de choque como a única peça a ser executada por membro inferiores e superiores ao mesmo tempo, atividade que distingue o baterista.

“Para isto, considero o prato-de-choque como o elemento da bateria que na realidade melhor representa o que é ser baterista, pois é o único instrumento da bateria que pode ser, e é frequentemente, tocado simultaneamente pelas mãos e pelos pés – a imagem que melhor define a essência do baterista e da bateria como um instrumento independente”.
(Lopes, 2018 pg s/n).

Para Scheuerell (2017:vii) “*It is often said that jazz is America’s original art contribution to the world. At the heart of jazz is the jazz drummer, playing their skills on a collection of percussion instruments: snare drum, bass drum, tom toms, miscellaneous small percussion, and cymbals.*”

Assim, podemos considerar o surgimento da bateria diretamente relacionado ao desenvolvimento do jazz. A partir desta perspectiva faremos algumas observações sobre a forma de tocar o instrumento, nos parágrafos que se seguem

Sobre o surgimento da bateria e sua diversidade cultural Scheuerell afirma:

“Emanating from New Orleans brass bands and ragtime instrumental Styles, a uniquely American blend of African ancestral rhythmic influences, diverse ethnic percussion componentes, and militar marching drumming Styles laid the groundqork for the birth of jazz drumming”.

(Scheuerell, 2017:viii)

Para melhor entendermos as transformações no jazz sob a luz da bateria utilizamos a classificação de Gottlieb (2010) por esta elencar os bateristas de destaque em cada período assim como às mudanças estilísticas do instrumento.

4.2 As raízes do Jazz (1900-1920)

No que se refere aos primórdios do jazz ou à *Roots of Jazz*, em função da tecnologia utilizada na época, não era permitido o uso dos *sets* de bateria nas gravações. No entanto, Schults aponta a grande influência das *marching bands* (bandas militares) neste período.

“The style of playing of the early drummers was at first very military oriented, and used an assorted variety of rolls, flares, ruffs, and other rudiments. They didn't maintain the beat on the cymbals, but used both sticks upon the snare drum, blocks, and rims for the most part”.

(Schultz, 1979:110)

A respeito da bateria como instrumento típico do jazz, seu contexto de origem e das suas múltiplas influências oriundas de culturas regionais distintas, retomamos a citação de Scheurell (2017) que abre esta seção, ao destacar a pluralidade cultural que constitui as bases para o nascimento da bateria no jazz.

Segundo Gottlieb (2010) em 1913 Alliston e Weinstein patentearam as vassouras, “*Fly Killers*” e em 1917 ocorre o que é considerada a primeira gravação de jazz pela Original Dixieland Jazz Band.

4.2.1 Transcrição e análise

No excerto transcrito abaixo notamos o baterista James I. Lent interagir com a melodia por meio da tarola, executando rudimentos de percussão marcial. Evidencia-se forte presença de sincopas tocadas na tarola, como presente nos compassos 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 e 24, e tocadas no aro da tarola. No primeiro tempo dos compassos 10, 12, 18 e 20, e no segundo tempo do compasso 15.

The Ragtime Drummer

James I. Lent

James I. Lent

The image displays a musical score for a drum part, titled "The Ragtime Drummer" by James I. Lent. The score is written in 2/4 time and consists of 24 measures. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests, with dynamic markings like accents (>) and slurs. The score is divided into systems of four measures each, with measure numbers 1, 4, 8, 12, 16, 20, and 24 indicated at the beginning of each system. The notation is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

Figura 1: Excerto transcrito em Musescore a partir do tema The Ragtime Dummer de James I. Lent acompanhado por Pryor's Band, contido na gravação de 1912 lançado por Victrola.

Conforme Pettersen ao descrever a performance de James I. Lent, de 1912, destaca as transformações a partir do swing: “*There is this kind of a syncopated rhythm going on, it's not quite straight forward, it's not so clear cut, it's not so empirical, it's in construction, everything kind a swing a little bit more.*” (Pettersen, 2017, transcrição realizada pelo autor).

Sobre o termo swing utilizado na análise acima, Butterfield (2020:s/n) afirma: “*swing is the central rhythmic quality native to jazz*”. Embora a gravação realizada em 1917 pela Original Dixieland Jass Band seja considerada o primeiro registro fonográfico de jazz, constatamos na performance de James I. Lent, em 1912, características do swing, que atua como uma maneira interpretativa de toda a diversidade presente na época.

O exemplo analisado faz-se importante para esta investigação por evidenciar a transição resultante da diversidade rítmica no desenvolvimento do jazz, perfeitamente observada nos elementos rítmicos da percussão marcial (*marching bands*) interpretados com *swing* e com a presença de “sotaque” afro-latino.

“Perhaps this convoluted chapter of Western history also provides us with the key for unlocking that enigmatic claim by Jelly Roll Morton, the pioneering New Orleans jazz musician, who asserted that ‘if you can't manage to put tinges of Spanish in your tunes, you will never be able to get the right seasoning, I call it, for jazz’.”

(Gioia, 1997:s/n)

Outro facto importante a ser considerado é que a forte presença da sincopa no ragtime teria influenciado diretamente na modificação estilística da performance da percussão marcial e, futuramente na maneira de se tocar bateria. Tal influência daria origem ao rudimento criado em solo estadunidense e que seria incluído no repertório técnico da percussão marcial, o *Flamacue*.

“The Flamacue is the only drum rudiment that originated in America. There is no evidence showing its use during the Revolution, and it cannot be found in drum manuals prior to the mid-nineteenth century. This rudiment relieved American drummers from constant heavy downbeats, and was one of the first devices that took the accent off of the beat. It is an obvious precursor of ragtime styles of drumming and gives a very distinct character to American drumming.”

(Chandler, 1990:26)

Notamos o descolamento do acento da primeira para a segunda semicólcheia, como mostra a figura a seguir.

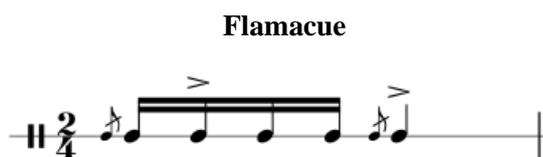


Figura 2. Transcrita em Musescore do rudimento Flamacue.

Portanto no excerto analisado acima encontramos traços e sotaques na performance de Lent que podem apontar para a miscelânea cultural da época. Sua interpretação única nos revela a presença de percussão marcial europeia, de *swing* e de sotaque afro-latino. Tais ingredientes são fundacionais na gênese rítmica da bateria e elucidativos para esta investigação.

4.3 A Era do Jazz (1920-1930)

Com a melhora dos itens utilizados nos *sets* de bateria e avanço nas técnicas de gravação, durante a *Jazz Age* torna-se então possível perceber claramente a influência dos rudimentos de percussão marcial. Como aponta Riley e Thress, para as múltiplas influências rítmicas presentes nos primeiros anos da bateria na descrição abaixo:

“Early drum players, like Babby Dodds and Ziggy Slingleton, focused their playing on the bass drum and snare drum. Their sound was an outgrowth of the military style. The feel was march-like, but also included elements of swing derived of boogie-woogie and ragtime piano styles”.

(Riley e Thress, 2009:10)

Os bateristas que melhor representam a forma de tocar deste período de acordo com Gottlieb (2010) são:

- Baby Dodds (1898-1959)
- Zutty Singleton (1898-1975)
- Sonny Greer (1899-1985)

Outros fatos importantes ocorridos neste período segundo Gottlieb (2010:19) são: as gravações de Louis Armstrong (1901-1971) com os *Hot Five*, em 1925: com Baby Dodds na bateria e com os *Hot Seven*, em 1928 e com Zutty Singleton na bateria. Em 1927 Gene Krupa é o primeiro baterista a gravar com bombo pela Okeh records com McKenzie-Condon Chicagoans em Chicago.

4.3.1 Transcrição e análise

No excerto a seguir, transcrito pelo autor, observamos na execução de Zutty Singleton (1898-1975) a presença da célula da *habanera*, que será abordada mais adiante, na acentuação tocada com escovas. Nota-se também a sobreposição de tambores em aparições livres (Figura 4). Embora o tema fora gravado em 1935, Singleton é considerado um dos pioneiros pertencente a *The Jazz Age*.

Look Over Yonder
Zutty Singleton

Zutty Singleton/Henry Gordon

Intro: Clarinete

Escovas

Timbalão agudo

6

Timbalão grave

Figura 3. Excerto transcrito em Musescore a partir do tema Look Over Yonder contido no álbum Drum Face Vol 1 de Zutty Singleton & His Band & Henry Gordon lançado em 1935 por Decca.

4.4 A evolução do Swing

Durante este período observamos algumas modificações na performance caracterizadas como: *“In the early days of swing, the four-four of the bass drum emphasized the four feeling”*. As mudanças no kit de bateria, pedal de bombo e prato de choque influenciaram consideravelmente na forma de tocar o instrumento: *“In the update swing style, the drummer plays the conventional cymbal riderhythm and its variations, the four-four of the drum bass, the two and four of the hi-hat and the rhythmic punctuations of the snare drum, and sometimes the toms”*. O baterista, neste período, exerce principalmente a função de manter um ritmo sólido e firme, *“timekeeper”*, e suas intervenções ocorrem basicamente junto com a banda ou orquestra, *“ensemble figures”*. (DeJohnette e Perry 1989).

A partir dos anos 1930, em função da evolução tecnológica de outras peças da bateria, como suporte de pratos e suportes para timbalão, propiciaram ao instrumentista maior liberdade de movimentos. Como observamos, há uma evolução na forma de tocar.

“La década de los treinta es el punto de partida en el que la batería reivindica su posición de instrumento relevante dentro del jazz, los instrumentistas comienzan a tener espacios dentro de las piezas para expresarse por medio de la improvisación y aparecen un gran número de baterías estrellas como Buddy Rich, Randy Caputo, Cozy Cole, Sonny Paine, etc.”

(Cortés, 2017:23)

Outro aspeto notável sobre a evolução dos *kits* de bateria e, conseqüentemente, na maneira de os tocar, é que de acordo com Lopes (2013), para além das evoluções tecnológicas, *“a sua precoce associação ao mediático gênero musical jazz”* e *“consequente incorporação noutros gêneros musicais”* (Lopes 2010), foram de suma importância em seu desenvolvimento.

Gottlieb (2010, pg.19) destaca alguns fatos importantes deste período como: em 1932, a *“Chick Webb’s band”* passa a ser a atração principal no Savoy Ballroom, no mesmo ano em que Duke Ellington grava o tema *“It don’t mean a thing”* com Sonny Greer na bateria. Em 1935 George Lawrence Stone publica o livro *“Stick Control”*, a performance de Benny Goodman no Palomar Ballroom, Los Angeles, California, com Gene Krupa na bateria é tida como o início da *Swing Era*. Em 1936, aparece o primeiro timbalão com peles de tensão separadas, fabricados pela marca *Slingerland*. Em 1937 Buddy Rich (1917-1987) inicia sua carreira no Hickory House com Joe Marsala e aparece no filme *Symphony of Swing em 1939*.

Ainda Gottlieb (2010), cita alguns bateristas de destaque deste período como:

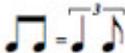
- Chick Webb (1905-1939)

- Gene Krupa (1909-1973)
- Papa Jo Jones (1911-1985)
- Buddy Rich (1917-1987)
- Big Sid Cattlet (1910-1951)
- Dave Tough (1907-1948)
- Don Lamond (1920-2003)
- Louis Bellson (1924-2009)
- Panama Francis (1918-2001)

4.4.1 Transcrição e análise

No excerto, transcrito pelo autor, abaixo sobre a performance de Gene Krupa (1909-1973), no tema *Swingtime in the Rockies* executado com Benny Goodman and His Orchestra no ano de 1936, podemos notar o bombo tocando todas as semínimas “*four-four*”, enquanto o prato de choque é tocado com baqueta em colcheia swing. Nota-se uma abertura no prato de choque no terceiro tempo dos compassos 2, 4, 9, 11 e 13. O Groove desenvolve-se com variações durante o tema.

Interpretação da colcheia jazz: 



Swingtime in the Rockies

Gene Krupa

Benny Goodman e Jimmy Mundy



Figura 4. Excerto transcrito em Musescore a partir do tema *Swingtime in the Rockies* contido em Benny Goodman and His Orchestras – *I've found a new baby/ Swingtime in the Rockies* lançado por Victor em 1936.

4.5 As Big Bands e o Be-bop (1940-1950)

Sobre os bateristas do bebop DeJohnette e Perry (1989), afirmam: “The best-known exponents of the bop style were Max Roach, Kenny Clark, Art Blakey, and later, Roy Haynes. E destaca a forma característica de Roach: “Max was always the intellectual, experimenting with developing new rhythmic concepts, various cross rhythms and tonal sequences.”

Washburne (2020:117), vai além e relata através da relação pessoal e musical de Max Roach com percussionista Tito Puente (1923-2000), a influência dos ritmos latinos na performance do baterista:

“Drummer Max Roach shared Gillespie’s interests and credits watching Tito Puente’s banda at the Palladium and witnessing the interlocking parts played synchronously by three to four percussionists (typically used in Afro-Cuban rhythm sections) with inspiring his idea of playing with independent limbs (where each hand and foot plays a separate part).”

(Washburne 2020:117-118)

Sobre essa observação é de suma importância salientarmos que uma das principais transformações na performance da bateria no período Bebop apresentadas por Max Roach como um de seus cofundadores foi justamente o desenvolvimento da independência entre membros inferiores e superiores na intenção de adaptação dos ritmos latinos para a bateria: “Limb Independence is the technique that transformed jazz drumming of the 1940s and in some of the most identifiable differences between the swing of the 1930s na the bebop of the 1940s.” (Washburne 2020:118).

No início da década de 1940, músicos como Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Charlie Christian e Lester Young almejavam libertar-se das amarras teóricas da *Swing Era*. Como afirma Mesquita (2005), com o final da segunda guerra mundial, o jazz deixa de ter papel de puro entretenimento popular massivo para partir em busca de novos desafios, de se rebelar, de se opor, de questionar, de se reinventar como arte.

Este é o cenário em que muitos músicos começam a se reunir, após os bailes das *Big Bands*, para experimentar, criar, inovar surgindo assim um dos mais significativos e contundentes movimentos da música moderna ocidental, o Bebop. Bernays (2009) “Bebop was a fast and frenetic style of jazz. It reflected jazz musicians’ desire to be accepted as virtuoso artists, masters of their instruments.”

Segundo Mesquita (2005), a nova maneira de se tocar jazz valorizava em princípio a individualidade do instrumento e do instrumentista, exigindo criatividade, personalidade e maior participação ativa de cada um. A liberdade criativa chega ao ponto de subverter as funções de cada indivíduo em relação ao grupo. Isso afetou drasticamente a maneira de se tocar cada instrumento. O baterista deixou de ser apenas responsável pela marcação e pulsação rítmica, para explorar rítmica e melodicamente seu instrumento. O piano deixou o posto de simples acompanhante harmônico para a interagir com motivos, riffs e ritmos. Além dos músicos já citados, podemos destacar Thelonious Monk, Kenny Clarke, Max Roach e Charlie Parker, como exímios instrumentistas.

As composições deste período foram um desafio aos bateristas, que passaram a ter um papel mais ativo dentro dos combos. Interagir com melodias e harmonias sofisticadas, “*bop melodies*”, exigiram dos bateristas uma postura inovadora a ponto de transformar radicalmente sua performance. “This music requires more from a drummer than just timekeeping”. (Riley e Thress, 2009:s/n).

De acordo com Dejohnette e Cherry (1989:08) as principais características sofridas na performance da bateria são: “In the Bop style, the cymbal ride rhythm and its variations became the mainstay of generating and maintaining time. The bass drum was played, if at all, relatively softly in four, but the innovation was the emphasis on the bass drum punctuations or “bombs” which dotted the musical landscape.”

Cortés, (2017:26) afirma como uma das transformações ocorridas na *Bebop Era* foi o destaque da bateria nos combos, facto esse que desafiaria e transformaria a forma de tocar o instrumento: “Cada instrumento es igual de importante dentro de un combo de be-bop, que no solía superar la formación de quinteto, en esta etapa es donde la batería encuentra su definitivo lugar protagonista dentro del jazz.”

Para Gottlieb (2010) alguns factos merecem destaque neste período tais como: Don Lamond substitui Dave Tough na Woody Herman’s band, em 1945. Em 1948, o saxofonista Charlie Parker (1920-1955) grava o tema “Koko” com Max Roach na bateria: Sid Cattlet grava o tema “Salt Peanuts” com o trompetista Dizzy Gillespie (1917-1993) e Jim Chapin publica o livro “Advanced Techniques for the Modern Drummer”.

Os bateristas que melhor representam este período, segundo Gottlieb (2010) são:

- Kenny Clark (1914-1985)
- Shelly Manne (1920-1984)
- Max Roach (1924-2007)
- Roy haynes (1925)
- Art Blakey (1919-1990)
- Stan Levey (1927-2005)
- Philly Joe Jones (1923-1985)
- Mel Lewis (1929-1990)
- Gus Johnson (1913-2000)
- Sonny Payne (1926-1979)
- Rufus “Speedy” Jones (1936-1990)

- Sam Woodyard (1925-1988)
- Jake Hanna (1931-2010)
- Joe Morello (1928-2011)
- Jimmy Cobb (1929-2020)

4.5.1 Transcrição e análise

No excerto, transcrito pelo autor, notamos algumas das características da performance da bateria na *Bebop Era*:

The image displays a musical score for the piece "Confirmation" by Max Roach, featuring Charlie Parker. The score is written for a drum set and includes an "Intro piano" section. The notation shows a complex rhythmic pattern with various note values, rests, and dynamic markings. The score is arranged in a standard musical format with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The drum part is characterized by its intricate and syncopated rhythms, typical of the bebop era.

Figura 5. Excerto transcrito em Musescore a partir do tema *Confirmation* contido no álbum de Charlie Parker Quartet lançado em 1953 por Fulton recording.

4.6 O Cool Jazz e o Hard Bop (1950-1960)

Após toda a intensidade expressada no Bebop, o período a seguir é conhecidamente chamado de Cool Jazz, isso porque alguns críticos consideravam “Bebop ‘hotter’ than ‘cool’”.

Algumas das transformações na forma de tocar bateria citadas por DeJohnette e Perry (1989):

“In the cool era, some drummers played the hi-hat lightly or, at times, nota t all. Instead, they often used the hi-hat for occasional rhythmic and tonal effects. And the fou-four of the bass drum was used sparingly or simply omitted. The top cymbal became the central means of generating and maintaining time. It was about then that drummers really began to use cymbal rhythms extensively, altering the sound and Effect of cybal rhythms, often using meter within meter in the forma of cymba rhythms.”

(DeJohnette e Perry, 1989:08).

Para Gottlieb (2010), os fatos marcantes deste período começam com o lançamento do álbum “The Birth of the Cool” de Miles Davis (1926-1991) em 1950; em 1952, John Lewis (1920-2001) forma o *Modern Jazz Quartet* com Kenny Clark (1914-1985) na bateria. Em 1953, Art Blakey (1919-1990) e o pianista Horace Silver (1298-2014) formam o *Jazz Messengers*, no mesmo ano Louie Bellson grava *Skin Deep* de Duke Ellington. Em 1954, Max Roach (1924-2007) e o trompetista Clifford Brown (1930-1956) formam um quarteto. Ainda naquele ano, Gene Krupa e Cozy Cole fundam uma escola de bateria “*Drum School* em Nova Iorque. Em 1956, Marion “Chick” Evans (1890-1979) cria a pele de plástico (*mylar*); em 1959 Miles Davis lança *Kind of Blue* com Jimmy Cobb na bateria e *Dave Brubeck Quartet* lança *Time Out* com Joe Morello na bateria, no mesmo ano é lançado o filme *Gene Krupa Story*.

4.6.1 Transcrição e análise

O excerto, transcrito pelo autor, proposto como exemplo que realça as características da performance da bateria no *Cool Jazz*:



Deception

Jimmy Cobb

Miles Davis

Figura 6. Excerto transcrito em Musescore a partir do tema *Deception*, contido no álbum *Birth of the Cool* de Miles Davis lançado em 1957 por *Capitol Records*.

Como exemplo de *hardbop* temos o próximo excerto transcrito sobre a performance de Art Blakey em que utiliza elementos rítmicos da *marcha* como mostra a introdução no tema *Blues March*. São 10 compassos de típica marcha militar e quando a banda começa a tocar o tema, Blakey passa a tocar o ride juntamente com a tarola, dando a pulsação firme e marcada característicos da *marcha*. Embora a *marcha* tenha sua origem na Europa, isso mostra claramente a busca do baterista por novos contextos rítmicos explorando assim ritmos de outras regiões.

Blues March

Art Blakey intro

Benny Golson

The image displays a musical score for the piece 'Blues March' by Benny Golson, specifically the 'Art Blakey intro' section. The score is written in 4/4 time and is divided into four staves. The first staff begins with a triplet of eighth notes. The second staff, starting at measure 5, contains a triplet of eighth notes followed by a series of eighth notes with accents. The third staff, starting at measure 9, also features a triplet of eighth notes and a series of eighth notes with accents. The fourth staff, starting at measure 13, consists of a series of eighth notes with accents. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and rests.

Figura 7. Excerto transcrito e reconstruído com musescore a partir da gravação contida no álbum Art Blakey and The Jazz Mesangers Moanin', lançado no ano de 1959 pela Blue Note Records.

4.7 O Jazz moderno (1960)

De acordo com Scheuerell (2017:35) as transformações importantes na performance da bateria deste período foram: “Progressing from the 50’s into 60’s, drummers began “breaking up” the ride pattern, creating polyrhythmic frases and punctuations that float over the 4/4 signature. Using anticipations, or tied notes on the upbeats to push the beat forward the time feel began to have a more free feeling to it.”

Para Gottlieb (2010) alguns bateristas que representam esse período:

- Tony Williams (1945-1997)
- Elvin Jones (1927-2004)
- Jack DeJohnette (1942)
- Harold Jones (1940)

4.7.1 Transcrição e análise

No excerto, transcrito pelo autor, proposta como exemplo que realça as características da performance da bateria no *Modern Jazz*:

The image shows a musical score for a drum set performance. At the top, there is a small rhythmic motif consisting of two eighth notes followed by a quarter note, with a bar line and a repeat sign. Below this, the title "Cyclic Epsode" is written in a large, serif font, followed by the composer's name "Tony Williams" in a smaller font. To the right of the title, the name "Sam Rivers" is written. The score itself is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It consists of four lines of music, each starting with a measure number (1, 5, 9, and 13). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents, representing the drum set's performance.

Figura 8. Excerto transcrito em Musescore a partir do tema *Cyclic Epsode* comido no álbum *Fuchsia Swing Song* de Sam Rivers (1923-2011) lançado em 1964 por *Blue Note*.

5. OS RITMOS REGIONAIS PARA A BATERIA

Nesta investigação, apontaremos para a presença de ritmos afro-caribenhos e afro-brasileiros como aspeto presente nas transformações estilísticas de performance da bateria. Porém antes abordaremos a diversidade cultural encontrada nas Américas, como resultado da interferência da Europa e África é traduzida na seguinte consideração:

“A diferença entre o universo musical europeu e africano está no fato de que na tradição africana ocorre a ‘materialização’ da infraestrutura, já que esta passa ‘a ser ouvida’ no momento em que a time-line é executada por um idiofone ou pelas palmas. Já na tradição da música europeia a marcação do ritmo ou do pulso da música jamais toma parte atuante na performance. Ela pode ser explicitada em um momento inicial por meio de uma contagem, mas, a partir daí fica retida no intelecto e no corpo dos músicos envolvidos”

(Carvalho, 2016:357)

Portanto, nota-se aspetos de diversas culturas que se plasmaram, o que promoveu novas identidades às expressões musicais nas Américas:

“A música popular das Américas apresenta na sua infraestrutura características das duas culturas formadoras: a presença de uma métrica ‘não tocada’ que organiza o discurso, e uma tradução das time-lines tocadas por instrumentos de percussão. As time-lines exercendo função estruturante e simbólica imprescindível no universo musical africano, foram transportadas para o novo mundo juntamente com toda bagagem cultural dos negros. Sendo que o conceito ou a performance exata de uma determinada time-line africana pode ser encontrado nas Américas. Acredito que as claves cubanas, os gonguês dos maracatus, o telecoteco das escolas de samba, o backbeat do jazz sejam todas manifestações das time-lines africanas encontradas em solo americano”.

(Carvalho, 2016:357)

Para Gioia, a fusão entre as culturas europeias e as africanas inicia-se com a presença dos Mouros na Península Ibérica, durante o século VIII ao XV. Isso teria influenciado os povos latinos e, indiretamente, toda a Europa. Esta pode ser uma evidência que permite nossa compreensão em relação de receptividade da cultura latina com a africana, observada no Jazz em New Orleans.

“African and Latin hybrids (including salsa, calypso, samba, and cumbia, to name only a few) is so great that one can only speculate that these two cultures retain a residual magnetic attraction, a lingering affinity due to this original crossfertilization”.

(Gioia, 1997:s/n)

Segundo Sandroni (2002), um ponto importante a ser notado na questão rítmica é a presença marcante de certas figuras rítmicas encontradas em danças do século XIX, tanto na América do Sul como na América Central. Comumente conhecidos como “*ritmo de habanera*”, embora este seja apenas uma das características desta música.

Tresillo

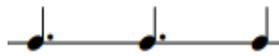


Figura 11. Célula rítmica transcrita em Musescore a partir do livro Latin Jazz: The Other Jazz (Washburne, 2020).

Washburne (2020) ainda cita a obra de Gottschalk “Ojos criollos: Danse cubaine” publicado em 1860 que ajudou a introduzir e a popularizar “*contradanzas, criollos, habaneras and Claves of Cuban*” do compositor Manuel Saumell (1917-1870) e *danzas* de Ignacio Maria Cervantes (1845-1905): “*These imported genres, distributed for sheet-music sales, reintroduced and repopularized a number of Afro-Caribbean rhythms in New Orleans that played foundational roles in pre jazz and early jazz.*”

Sobre as características rítmicas observa-se: “*The influence of Gottschalk, Samuel, and Cervantes on ragtime composers is most evident in their ubiquitous syncopated melodies tha use cinquillo, tresillo and clave-derived rhythms*” (Washburne, 2020).

Cinquillo



Figura 12. Célula rítmica do Cinquillo transcrita em Musescore a partir da imagem contida em Washburne (2020).

Sobre a clave, Berroa (1999), afirma: “*The clave rhythm pattern is the Foundation of most Cuban music. Its also a cuban instrument with African roots. The rhythm played by the clave is also called clave. Its is a two bar pattern around which melodics frases and even improvisations revolve. There are only two clave patterns: Son clave and Rumba clave.*”

Clave Son 3-2



Figura 13. Célula rítmica da clave Son 3-2 transcrita em Musescore a partir da imagem contida em Berroa (1999).

Clave Rumba 3-2

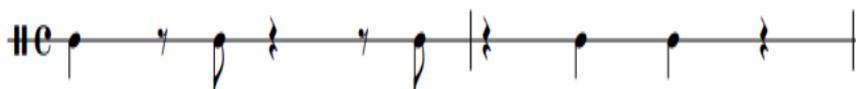


Figura 14. Célula rítmica da clave Rumba 3-2 transcrito em Musescore a partir da imagem contida em Berroa (1999).

Conforme Berroa (1999): *The clave can begin on either the first or second measure of the pattern. The two different directions are commonly known as 3-2 and 2-3. They are also known as forward (3-2) and reverse (2-3). What determines the direction in which the clave is played is the Melody of the song.*

Clave Son 2-3



Figura 15. Célula rítmica da clave Son 2-3 transcrito em Musescore a partir da imagem contida em Berroa (1999).

Clave Rumba 2-3



Figura 16. Célula rítmica da clave Rumba 2-3 transcrito em Musescore a partir da imagem contida em Berroa (1999).

Nesse sentido é possível perceber influências caribenhas desde o surgimento do jazz, dado que diversos pianistas em New Orleans são de origem caribenha: facto que poderia ser relacionado às melodias sincopadas, presentes nesse período. De acordo com Washburne (2020) não só a presença de tais aspetos fez-se notar, mas sobretudo ao processo de mistura e transformação ocorrido em ambos os lados: *“Historically, Latin music styles (i.e., Caribbean and South and Central American) have shared a common history with jazz, intersecting, cross influencing, and at times seeming inseparable, as both have played prominent roles in each other's development”*.

A referência rítmica da *habanera* pode ser percebida no tema de Cole Johnson (1968-1911), *“Under a Bamboo Tree”*, ou no tema de autoria de Scott Joplin (1867-1917) *“Solace – A Mexican serenade”*, de 1909. Assim como em *“St. Louis Blues”*, W.C. Handy (1873-1958) de 1910, ou como nas gravações de Jelly Roll Morton (1890-1941), denominadas por ele como Spanish Tinge: *“The Jelly Roll Blues”*, de 1915 e *“Mamanita”*, *“New Orleans Joys”* e *“The*

Jelly Roll Blues”, de 1923. Essas gravações mostram a grande popularidade alcançada pela habanera na época, e como afirma Martin e Waters (2009): “*The habanera rhythm was probably the most common Latin ingredient in jazz until the 1940s*”.

Aqui retomamos o excerto transcrito no capítulo anterior, Look Over Yonder, no qual relatamos a presença da célula rítmica da *habanera*.

5.1 Transcrição e análise

Gravado em 1946, o tema a seguir demonstra o estilo próprio de Baby Dodds (1899-1959), no ritmo característico de New Orleans e ainda influenciado pelas marchas, mas com *swing* jazzístico executados na tarola e as 4 semínimas tocadas no bumbo. Dodds utiliza também de forma muito musical peças de percussão, como os *blocks* tocados como preenchimento nos dois últimos compassos da transcrição (Figura 3).

Wolverine Blues
Warren Baby Dodds
Jelly Roll Morton

Intro: Piano

5

9

Figura 17: Excerto transcrito em musescore a partir do tema Wolverine Blues contido no álbum Jazz a’la Creole de Baby Dodds Trio, lançado no ano de 2000.

Importante salientar sobre a performance dos dois exemplos supracitados (Dodds e Lent), que de acordo com Lopes, “*podem se apontar as funções básicas da bateria em dois contextos genéricos*”.

“A primeira, será talvez aquela que ouvimos mais vezes um baterista interpretar e advém diretamente da sua gênese no seio da música de marcha e dança: a função de acompanhamento, em que o baterista produz uma repetição de células rítmicas em

forma de ostinato (com poucas ou refinadas variações), vulgarmente designado por 'um ritmo' ou 'groove'.

(Lopes 2010 como citado em Lopes, 2018).

É o que podemos observar na performance de Dodds, um *groove* estabelecido e repetido várias vezes e com forte apelo para dança.

A segunda função básica segundo Lopes (2018) aponta para: “*uma outra, será a função solista, perceptualmente envolvendo mais variações rítmicas, que é reconhecida independentemente da função de acompanhamento*”. Esta definição adequa-se a performance de Lent, em que se percebe ausência de *groove* fixo e muitas variações rítmicas.

Washburne (2020) observa como um fato importante principalmente do ponto de vista de repertório, ocorrido em 1930, a ocasião em que “*Don Azpiazu and his Havana Casino Orchestra*” apresentaram se no “*The Palace Theater*” em Nova Iorque, sendo esta possivelmente a primeira vez que o público estadunidense deparava se com a autêntica música cubana com seção rítmica completa, maracas, claves, bongôs e timbales. Naquela altura, o tema “*El manisero (The Peanut Vendor)*”, causou enorme sucesso, estimulando artistas como Louis Armstrong (1930), Duke Ellington (1931) e Red Nichols (1931) a regravam o tema com seus próprios arranjos.

5.2 Transcrição e análise



The Peanut Vendor

Sonny Greer

Moisés Simons



Figura 18. Excerto transcrito em MuseScore a partir do tema Peanut Vendor de Duke Ellington gravado em 1931.

Sobre gravação do tema acima citado, Washburne (2020:83), relata que Ellington ao invés de explorar a sonoridade exótica da percussão cubana, recomendada para o tema, preferiu a performance do baterista Sonny Greer e analisando sua performance completa: “*Instead, drummer Sonny Greer adapts the rhumba beat to his drum set, wich he plays throughout most of*

the recording. Greer's rhythm is superimposed onto to a bass line that alternates between walking swing and a traditional Cuban tumbao pattern (the tresillo rhythm).

Juntamente com as danças latinas, como o Tango e a Rumba que se popularizaram no Estados Unidos, os ritmos latinos ganharam cada vez mais espaço e importância passando a desempenhar fundamental importância para o jazz que na década de 1940, através do Be Bop, buscava uma maior valorização da cultura africana, assim como uma incessante e ávida procura por novos caminhos musicais.

"Most of the Latin influence in early jazz can be traced to Mexico and South America, although there is a decisive Caribbean influence as well. In the late 1920s, there began a major immigration of Cubans to New York City. Their music, which was distinguished from earlier Latin music, was called Afro-Cuban and was often more aggressive in its rhythmic power, possibly because of its closer connection to African roots. As an addition to the claves among the Latin percussion, the conga drum was popularized by Afro-Cuban musicians. Their music grew in popularity through the 1940s."

(Martin e Waters, 2009:145).

Nesse sentido, ocorre marcadamente a influência de ritmos afro-latinos no Jazz, desde seu princípio pela presença do *tresillo* característico da *habanera*. Washburne (2020): *"Even before the "birth of Latin Jazz" in 1947, jazz and Latin music forms had already shared a cross-fertilizing relationship that reached back to pre-jazz styles"*.

De acordo com Washburne (2020), é a partir da década de 1940, com composições baseadas na clave cubana como "Tanga" do compositor e instrumentista cubano Mario Bauza (1911-1993) e sob a influência de ritmos afro-latinos como A Night in Tunisia (Dizzy Gillespie) e Manteca (Dizzy Gillespie, Chano Pozo e Gil Fuller), é que as adaptações deste novo cenário rítmico para a bateria se tornam mais autênticas e fluentes. No sentido de absorver aspectos da percussão afro-latina este processo acabaria por transformar a maneira de se interpretar jazz, gerando assim novos rótulos como "Cubop" e, posteriormente, "Latin Jazz".

Sobre a *clave* e o *swing* Riley e Thress (2007) traçam um paralelo com relação à representação rítmica e a abordagem sob o ponto de vista do baterista: *"In Latin music, the time flow is determined by the clave. While latin drummers are notorious for rhythmic adventurousness, risks are not taken at the expense of the clave. In jazz, time flow comes from the phrasing of the ride cymbal pattern"*.

Conforme Washburne o encontro entre o trompetista Dizzy Gillespie (1917-1993) e o percussionista cubano Chano Pozo (1915-1948), por volta de 1947 foi decisivo para traçar novos caminhos para o jazz, promovendo uma revitalização dos ritmos afro-latinos, criando alguns *standards* e dando origem ao termo "Cubop" para se referir à mistura entre ritmos cubanos e o jazz ao estilo *Be Bop*. *"Gillespie's stature in the jazz community legitimized and even demanded*

the more overt and publicity recognized incorporation of Caribbean and Latin American musical structures and principles into jazz musical making and facilitated more collaborative cross-fertilization”.)Washburne, 2020)

O termo “Cubop” foi substituído por “Latin Jazz”, uma referência a uma maior variedade rítmica e de aspetos estilísticas relacionados à música de países de origem Latina.

“As jazz musicians in subsequent years turned toward other Latin music styles (most notably Brazilian) for inspiration and musical mixings, the Cubop name proved too limiting and was eventually replaced by the more geographically-inclusive “Latin jazz.” This has remained the sub-style’s most frequently used label, referring to any jazz in which elements of Latin American music are prominent.”

(Washburne, 2020:412).

5.3 Transcrição e análise

A seguir temos a performance do baterista Art Blakey (1919-1990) numa adaptação para a bateria do ritmo *mambo*, executada no tema “A Night in Tunisia”, de 1956. Nesta transcrição notamos o *groove* em que Blakey executa no *ride* uma célula rítmica próxima à encontrada na percussão cubana denominada *cáscara*. Blakey cria uma tensão rítmica quase melódica ao tocar os timbalões numa clara alusão às congas cubanas, alternando entre o timbalão de chão e timbalão suspenso (grave e agudo).

A Night in Tunisia

Art Blakey

Dizzy Gillespie



Figura 19. Transcrição feita em Musescore a partir da gravação contida no álbum A Night in Birdland vol I, (Blue Note Records) por Art Blakey Quintet de 1956, executada pelo baterista Art Blakey.

5.4 Transcrição e análise

No exemplo a seguir, Max Roach (1924-2007) utiliza o ritmo valsa, outro ritmo regional de origem europeia, no tema de Jazz “Blues Waltz”, em 1957. Roach imprimiu um *swing* jazzístico fortemente caracterizado ao tocar o *ride* em colcheias tercinadas.

Blues Waltz



Figura 20. Excerto Transcrito do tema Blues Waltz contido no álbum Jazz in 3/4, lançado no ano de 1957 por EmArcy label.

5.5 Transcrição e análise

Neste outro exemplo de Max Roach vemos o uso ostensivo dos timbalões, numa referência aos tambores da percussão dos ritmos afro-latinos. Neste *groove* é possível perceber a acentuação característica do *tresillo*.

A respeito das influências rítmicas de Roach e o contexto em que elas surgiram podem ser melhor percebidas na descrição a seguir:

"Roach played the Latin sections of "I'll Remember April" entirely on tom-toms. "That had a lot to do with the Caribbean thing," Roach explained, "because I grew up in Brooklyn with people from Jamaica and Trinidad and places like that, so I heard that music all the time. And then when the Cubans came to New York, they would have four or five percussionists playing congas and timbales. I was really fascinated by that."

(Mattingly 2020)

I'll Remember April

Max Roach

Gene de Paul



Figura 21. Excerto transcrito em musescore a partir do tema I'll Remember April contido no álbum Clifford Brown and Max Roach at Basin Street lançado no ano de 1956 por EmArcy Label.

5.6 Transcrição e análise

Um dos cofundadores da bateria bebop, Philly Jo Jones, também expressaria suas influências de ritmos latinos adaptando no *groove* abaixo ao estilo do ritmo “*Bembé*” à sua performance no tema “*Asiatic Raes*” na versão do saxofonista Sonny Rollins.

Asiatic Raes
Philly Jo Jones

Kenny Dorhan



The image shows a musical score for the piece 'Asiatic Raes' by Philly Jo Jones, transcribed by Kenny Dorhan. The notation is on a single staff in 6/8 time. It features a series of rhythmic patterns: a dotted quarter note followed by an eighth rest, a quarter note, and a dotted quarter note. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with an 'x' to indicate specific rhythmic accents or articulation. The piece concludes with a double bar line.

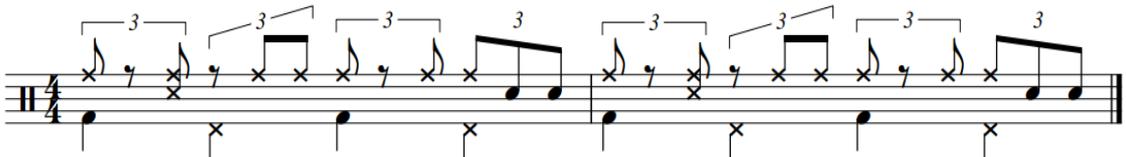
Figura 22. Excerto transcrito a partir do tema Asiatic Raes contido no álbum *Newk' Time* de Sonny Rollins, lançado no ano de 1959 pela Blue Note Records.

5.7 Transcrição e análise

Embora lançado apenas no ano de 1975, o tema abaixo foi gravado no final de 1959, o que nos remete ao contexto da época em que a influência dos ritmos afro-latinos se fazia presente na cena do jazz.

Like Sonny
Lex Humphries

John Coltrane



The image shows a musical score for the piece 'Like Sonny' by Lex Humphries, transcribed by John Coltrane. The notation is on a single staff in 4/4 time. It features a series of rhythmic patterns, including triplets of eighth notes and quarter notes. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with an 'x' to indicate specific rhythmic accents or articulation. The piece concludes with a double bar line.

Figura 23. Excerto transcrito com musescore a partir do tema Like Sonny contido no álbum *Alternate Takes* de John Coltrane lançado no ano de 1975 pela Atlantic Records.

5.8 Transcrição e análise

Na década de 1960, o baterista Elvin Jones (1927-2004) continuava as experimentações da *Bebop*. Jones desenvolveu uma forma de tocar mais livre e subentendida, como notamos no *groove* abaixo com colcheia *swing* ao estilo jazzístico e o uso de timbalões em adaptação às influências de tambores afro-latinos.

Africa
Elvin Jones

John Coltrane



Figura 24. Excerto transcrito em Musecore do tema Africa executado pelo baterista Elvin Jones, contido no álbum Africa/Brass de The John Coltrane Quartet lançado em 1961 por Verve Records.

5.9 Transcrição e análise

No exemplo abaixo o baterista Art Taylor (1929-1995) executa um *groove* para o tema “Bahia (Na baixa do Sapateiro)” – do compositor brasileiro Ary Barroso (1903-1964) – com colcheia em tercina característica do *swing* jazzístico, possivelmente numa alusão a um ritmo afro-latino como o *mambo*. O lançamento do álbum foi em 1965, porém sua gravação ocorreu em 1958.

Bahia

Art Taylor

Ary Barroso

The musical score for 'Bahia' is written in 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1-4, the second staff contains measures 5-8, and the third staff contains measures 9-12. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and rests, characteristic of Art Taylor's style.

Figura 25. Excerto transcrito em Musescore do tema Bahia contido no álbum Bahia de John Coltrane lançado em 1965 por Prestige Records.

5.10 Transcrição e análise

No exemplo a seguir Max Roach desempenha um *groove* do ritmo *calypso*, oriundo de Trinidad e Tobago, nos timbalões e tarola sem esteira (*snare off*).

St. Thomas

Max Roach

Sonny Rollins

The musical score for 'St. Thomas' is written in 4/4 time. It consists of two staves of music. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and rests, characteristic of Max Roach's style.

Figura 26. Excerto transcrito em musescore a partir do tema St. Thomas executado pelo baterista Max Roach e contido no álbum Saxophone Colossus de Sonny Rollins lançado em 1956/1957 por Prestige.

Conforme Peñalosa e Greenwood (2012:26), o tema "Afro Blue" é considerado o primeiro *standard* em que se nota a presença de uma construção rítmica tipicamente africana, caracterizada pela sobreposição de uma célula rítmica em 4/8 em um compasso em 3/4, gerando um efeito rítmico conhecido como *cross-rhythm* ou *hemíola*.

O percussionista Willie Bobo (1934-1983), toca com vassouras na tarola uma célula rítmica em 4/8, enquanto o tema decorre em 3/4.

Afro Blue
Willie Bobo Mongo Santamaria

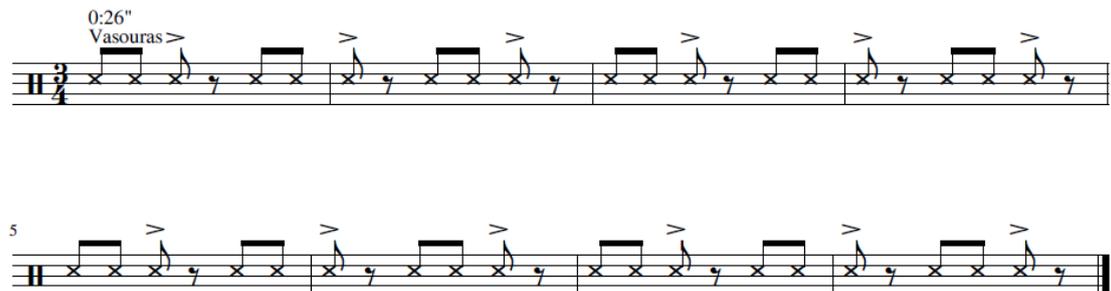


Figura 27: Excerto transcrito em Musescore a partir do tema Afro Blue contido em *Cal Tjader's Concert by the Sea* (Liner notes). Fantasy Records lançado em 1959.

5.11 Transcrição e análise

Após uma série de concertos no Brasil em 1961, o guitarrista Charlie Byrd (1925-1999) gravou no mesmo ano com o saxofonista Stan Getz (1927-1991) o álbum *Jazz Samba*. A faixa de abertura, “*Desafinado*” alcançou enorme sucesso e, assim como anteriormente com “*The Peanut Vendor*”, passou a ser gravada por diversos artistas. (Washburne, 2020).

Sobre o trabalho do baterista Buddy Deppenschmidt no tema “*Desafinado*”: “*He and Charlie Byrd, the co-leaders, were joined by Byrd’s working rhythm section: Keter Betts on bass and Buddy Deppenschmidt on drums. Joe (Gene) Byrd, the youngest of Charlie’s three younger brothers, played rhythm guitar or second bass, and Bill Reichenbach played additional drums and percussion.*” (Adler, 2019).

Segundo Adler (2019) o produtor de jazz Creed Taylor (1929) comenta sobre a sessão de gravação do tema “*Desafinado*” e a respeito da maneira peculiar de Deppenschmidt ao executar o *groove* de *samba*: has voiced ambivalence about the music on *Jazz Samba*. The American rhythm section was too stiff for his taste; the bossa nova feel, in his view, demanded a more behind-the-beat approach. Of Deppenschmidt’s cowbell on “*Desafinado*”, Taylor says: “It was overbearing. But the odd thing about it was it cut through on radio, and it was a hit. You can’t argue with a hit.” (Adler, 2019).

A respeito do *Jazz Samba* e como a presença de um novo ritmo resultou numa nova performance estilística dentro do universo jazzístico, McGowan (2017) comenta “Interestingly, *Jazz Samba* is not actually bossa nova, as Byrd and Deppenschmidt have both acknowledged. It’s “jazz bossa” with a group of jazz musicians interpreting bossa nova. And it works, especially because of the superb rendition of “Desafinado.” (McGowan, 2017).

Detalhadamente temos a descrição da sessão de gravação do tema “Desafinado” e como a divisão entre bateria e percussão resultou na performance final registrada: There were three microphones on the drum set alone, and Bill Reichenbach had a microphone because he was doing a thing on a snare drum with brush, and then Charlie’s brother had to have a microphone on his bass and guitar, and Keter had a microphone and Stan Getz had a microphone. (McGowan, 2013).

Desafinado
Bill Reichenbach Sr. Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça

The image shows a musical score for a piece titled "Desafinado" by Bill Reichenbach Sr. and Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça. The score is for a Vassoura (brush) and is written in 2/4 time. It consists of a single staff with a series of eighth notes, each with an accent (>) above it, creating a rhythmic pattern. The notes are grouped into pairs, and there are four groups in total. The score ends with a double bar line.

Figura 28. Excerto transcrito em Musescore a partir do tema “Desafinado” contido no álbum “Jazz Samba” de Stan Getz e Charlie Byrd lançado em 1962 por Verve.

Desafinado
Buddy Deppenschmidt Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça

The image shows a musical score for a piece titled "Desafinado" by Buddy Deppenschmidt and Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça. The score is for a Cowbell and is written in 2/4 time. It consists of a single staff with a series of eighth notes, each with an accent (>) above it, creating a rhythmic pattern. The notes are grouped into pairs, and there are four groups in total. The score ends with a double bar line.

Figura 29. Excerto transcrito em Musescore a partir do tema “Desafinado” contido no álbum “Jazz Samba” de Stan Getz e Charlie Byrd lançado em 1962 por Verve.

5.12 Transcrição e análise

No excerto abaixo o baterista Pete La Roca (1938) toca com escovas e no aro da tarola ao estilo do gênero brasileiro Bossa Nova.

Blue Bossa
Pete La Roca

Kenny Dorham

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It consists of four systems of music. The first system is labeled 'Intro Escovas' and shows a complex drum pattern with many 'x' marks indicating cymbal hits. The second system is labeled 'Tema' and shows the main theme. The third and fourth systems continue the drum part. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Figura 31. Excerto transcrito em musescore a partir do tema Blue Bossa contido no álbum Page One de Joe Henderson e lançado em 1963 por Blue Note.

6. A MÚSICA CAIPIRA

Para melhor entendermos sobre a música caipira antes, porém, faremos uma breve revisão sobre a figura humana do caipira, sua história, contexto, aspetos culturais e sua música tendo como símbolo a viola caipira.

Começamos no sentido de melhor perceber o contexto em que esta população surge, sua formação e desenvolvimento cultural.

6.1 O caipira

Para abordarmos o termo “caipira” faremos uma breve revisão, a partir da descrição de Ferrete (1985), ao citar que os caipiras eram os mestiços originários entre portugueses e índios e recebiam o nome de *caá-boc*, que na língua Tupi significa “procedente do mato ou, “homem que tem casa no mato”, e que com o passar dos anos passaram a ser chamados de caboclo. (Ferrete ANO *apud* Nepomuceno (1999).

O modo de vida desse indivíduo é descrito da seguinte forma: “*Cortar mato era o que mais fazia o caboclo, abrindo trilhas e limpando os arredores da choupana, para se proteger dos bichos e plantar sua roça de mandioca e milho*”. Diante deste contexto, é sugerido que o vocábulo “caipira” ser “*a contração das palavras tupis caa (mato) e pir (que corta)*” na língua Tupi. (Nepomuceno, 1999)

Sobre a busca pela própria identidade étnica desse indivíduo nascido em solo sul-americano, resultado da miscigenação entre o português e o índio nativo notamos a consideração a seguir:

“O primeiro brasileiro consciente de si foi, talvez, o mameluco⁴, esse brasileiro mestiço na carne e no espírito, que não podendo identificar se com os que foram seus ancestrais americanos – que ele desprezava -, nem com os europeus – que os desprezavam, e sendo objeto de mofa dos reinóis e dos lusonativos, via se condenado à pretensão de ser o que não era nem existia: o brasileiro.”

(Ribeiro, 2015:96)

Pode se analisar desta forma outras concepções a respeito de suas origens e denominações como:

“CAIPIRA, s. m. - habitante da roça, rústico. - q. - próprio de matuto, digno de gente rústica: “Você é um menino caipira”. - “Que vestido tão caipira, esse que mandou fazer!” | Este voc. é usado em Portugal, pelo menos, há cerca de

⁴De acordo com Cascudo (2001) o termo mameluco indica: “filho de branco com mulher indígena” sendo o branco uma referência ao português.

um século. Em 1828-1834 designava os constitucionais em luta com os realistas. No Minho, homem sovina, avarento, seg. o "Novo Dic.". Em Ponte do Lima, já L. de Vasc. colheira significados semelhantes. Camilo empregou na "Brasil. de Prazins", em acepção que não se depreende bem do contexto: "Aglomeravam-se aí duas Bragas - a fiel, a caipira, pletórica de fidalgos..." Em Pernamb., é nome de um jogo popular, que se joga com um dado único (Garcia). - Qual a origem? Como todas as palavras de aspecto indígena, real ou aparente, tem fornecido largo pasto à imaginação dos etimologistas. Uns derivam-na de "currupira", sem se dar o trabalho de explicar a transformação; outros, de "caapora", o que é ainda mais extravagante, se é possível. C. de Mag. entendia que era ligeira alteração de "caa-pira", mondadador de mato."

(Amaral, 1982:56).

Para entendermos melhor a origem do homem caipira notamos a seguir:

"Cornélio Pires, em sua vivência por dentro do mundo caipira, reconhece e descreve o caipira preto (ex-escravo que adere ao modo de viver caipira), o caipira branco (mestiço descendente do estrangeiro branco), o caipira caboclo (descendentes de índio catequizados), o caipira mulato (descendente de preto com branco e as vezes com caboclo)."

(Cornélio Pires, 1987, como referido em Sant'anna, 2009:293).

Debruçando sobre essa questão cultural, Ribeiro (2015) destaca a concepção de culturas tradicionais que começaram a fundir-se a partir de meados do século XVI: "Essa etnia embrionária, multiplicada e difundida em vários núcleos – primeiro ao longo da costa atlântica, depois trasladando se para os sertões interiores ou subindo pelos afluentes dos grandes rios -, é que iria modelar a vida social cultural das ilhas-Brasil". Dentre as forças atuantes nesse "arquipélago" destacam-se a "identidade étnica", a estrutura socioeconômica colonial de caráter mercantil e o uso de uma "tecnologia produtiva dependente de artigos importados", porém todas estas sob a tutela da "cultura erudita religiosa de padrão básico que se ia difundindo". A "precocidade" e a "flexibilidade" tornaram possível essa "cultura tradicional brasileira" através destas "protocélulas" se adaptarem e se diferenciarem por um processo "que se estende por quatro séculos" e com suas variantes.

Conforme Ribeiro (2015), desde os primórdios do século XVI, o mestiço do interior do estado de São Paulo, no Brasil, possuía uma economia débil pela ausência de engenhos de cana de açúcar, vivendo basicamente da captura de índios para seu próprio proveito e, posteriormente, com a finalidade de vendê-los como escravos aos engenhos do Nordeste brasileiro.

"Acabaram por se especializar como homens de guerra" eram chamados muitas vezes para resolver entraves fosse entre índios resistentes em novas áreas a serem exploradas, rebeliões escravas ou até mesmo em quilombos já estabelecidos. Esse mestiço empobrecido economicamente possuía um modo de vida era muito parecido com o dos nativos: viviam da coleta de frutos silvestres, da caça e pesca e se utilizavam de armas de fogo e instrumentos de metal: "Em família e também entre paulistas, só se falava a língua geral, que era uma variante do idioma dos índios Tupi de toda a costa". (Ribeiro, 2015).

No século XVII os mestiços, aqui já entendidos como caipiras, estenderam suas fronteiras até as missões jesuíticas do Paraguai onde aprisionaram escravaria, artefactos religiosos, além de gado bovino.

A descoberta do ouro no século XVIII, nas margens dos rios no sertão paulista e, posteriormente, nos morros do interior de Minas Gerais, modificou toda a sociedade colonial brasileira que *“meio século depois de sua descoberta, a região das Minas já era a mais populosa e a mais rica da colônia”*. A mineiração promoveu uma sociedade rica, que buscava imitar a europeia e acabou se desenvolvendo *“uma ampla camada intermediária entre os cidadãos ricos e os pobres trabalhadores das lavras. Eram Artífices e músicos, muitos deles mulatos e mesmo pretos, que conseguiam alcançar um padrão de vida razoável e desligar-se das tarefas de subsistência para só se dedicarem às suas especialidades”*. (Ribeiro, 2015).

Enquanto o século XVIII é marcado pelo ciclo da mineração, o seu encerramento no século seguinte e a ausência de outra fonte de exploração capaz de produzir riquezas imediatas, levou a economia do Sudeste brasileiro a cair, deixando a grande parte da população em situação de pobreza. Essa população estabeleceu-se na zona rural *“reencarnando formas de vida arcaica dos velhos paulistas”*. Naquele momento, tal população já falava português e ocupava o interior do país. É desta população fixada no território interior e rural e em busca de atingir os níveis mínimos de suas necessidades que surge essa *“variante da cultura brasileira rústica, que se cristaliza como área cultural caipira”* que vai do *“Centro-Sul do país, desde São Paulo, Espírito Santo e estado do Rio de Janeiro, na costa, até Minas Gerais e Mato Grosso, estendendo-se ainda sobre áreas vizinhas do Paraná”*. Transmutada numa *“população dispersa e desarticulada”* a (Ribeiro, 2015).

Apesar de estar dispersa em grandes áreas rurais, a população caipira manteve laços com seus vizinhos através de ajuda mútua, os *“mutirões”*: situações em que eram requeridos maiores esforços como a *“derrubada da mata para o roçado, para o plantio e limpeza dos cultivos, bem como para a bateação das safras de arroz, feijão e, eventualmente, para construir ou consertar uma casa, refazer uma ponte ou manter uma estrada”*. Tendo como costume durante a atividade o anfitrião sempre promovia alimentação e, ao final, oferecia entretenimento com *“música e pinga”*. Dessa forma o *“mutirão”* não se tratava simplesmente como *“associação para o trabalho”*, mas principalmente como *“forma de lazer festivo”*. Além do mutirão, outras festividades regidas pelo calendário religioso católico fazem parte do universo festivo do caipira. (Ribeiro, 2015).

Outro ponto de vista sobre o caipira e sua cultura:

“A cultura do caipira não é e nunca foi um reino separado, uma espécie de cultura primitiva independente, como a dos índios. Ela representa a adaptação do colonizador ao Brasil e, portanto, veio na maior parte de fora, sendo sob diversos aspectos sobrevivência do modo de ser, pensar e agir do português antigo.”

(Candido, 2018).

A respeito da origem dessa cultura caipira da região sudeste do Brasil, principalmente situada no estado de São Paulo, encontramos a seguinte descrição do contexto sócio econômico das origens do caipira paulista:

“O caboclo nativo dos sertões paulistas; o mineiro (desiludido com a escassez do ouro) em busca de novas terras pra sobrevivência; o roceiro itinerante e desbravador das matas provindo das regiões do Planalto de Piratininga; o italiano imigrante logo acaipirado, eis, a grosso modo e dessa forja, o caipira de São Paulo”.

(Sant’anna, 2009:316).

Portanto para Candido (2018) é importante perceber toda a herança cultural herdada, mas também deve se ater às transformações sofridas por este indivíduo em ambiente novo: “é preciso pensar no caipira como um homem que manteve a herança portuguesa nas suas formas antigas. Mas é preciso também pensar na transformação que ele sofreu aqui, fazendo do velho homem rural brasileiro o que ele é, e não um português na América.

A obra de Almeida Junior “O Caipira Picando Fumo”, óleo sobre tela de 1893, é considerado um marco na rutura com os modelos europeus, sendo caracterizada como pintura regionalista que destaca a figura humana no meio rural. Nela vemos um homem de meia idade já marcado pela dureza da vida no campo, descalço, com roupas simples e alheio às atenções que lhe são dadas. Num gesto compenetrado, o sujeito concentra-se em sua própria atividade, no seu próprio ser e corta o fumo para seu cigarro. Conforme Quiroga e Quiroga:

“Ao observarmos o quadro, deparamo-nos com uma cena típica das pequenas cidades. Um homem sentado na frente de sua casa, picando fumo. Dá-nos a sensação de que, ao depararmos frente a uma obra dessa envergadura, somente assim tomamos consciência de características peculiares de nossa cultura. (...) A pintura do caipira picando fumo possibilita-nos conhecer e reconhecer o homem na sua relação com a terra. A obra chama a atenção não só para o estudo dos costumes, mas, sobretudo para a questão natural da existência do caboclo nas terras do interior paulista. A expressão do caipira parece transmitir a passividade necessária da relação com a natureza, uma ignorância de bom sentido em contraposição à cultura da precaução das ‘sociedades civilizadas’”.

(Quiroga e Quiroga, 2009).

Portanto, de acordo com Quiroga e Quiroga (2009), definição do caipira na obra de Junior ganha notoriedade e importância ao alcançar a seguinte significância:

“O caipira é a representação dessa incógnita antropológica na medida em que somente este tipo humano apresenta conhecimentos locais tão íntimos e idiossincráticos a ponto de encorajar posturas preconceituosas a seu respeito. Por isso a representação pictórica do caboclo caipira é simbólica e universal. É um argumento preciso da relação do homem com o meio natural da região interiorana de São Paulo.”

(Quiroga e Quiroga, 2009:972).

Almeida Junior é, por essa razão, muito mais significativo do que muitos escritos – políticos ou não – sobre o interior paulista da época.

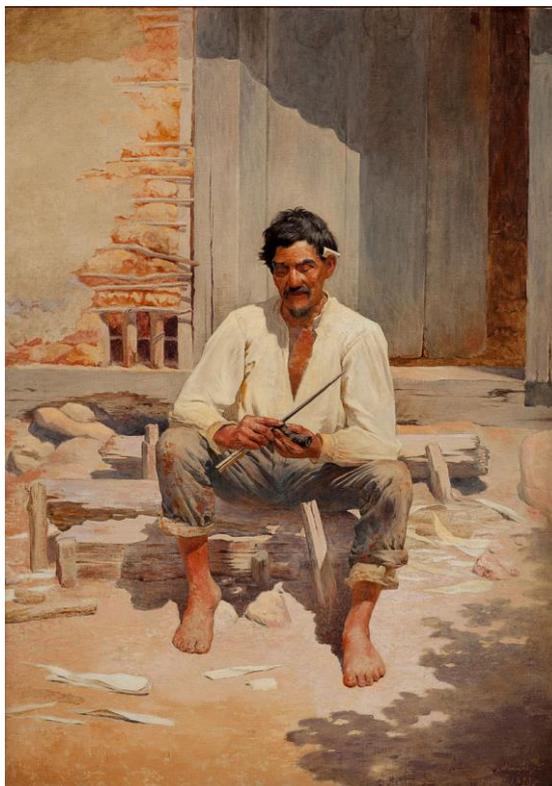


Figura 32. O caipira picando fumo, obra de Almeida Junior de 1893. Obtido em:
<https://artsandculture.google.com>

Candido vai além e nos ilustra com os seguintes dizeres:

“Na verdade, o caipira é de origem paulista. É produto da transformação do aventureiro seminômade em agricultor precário, na onda dos movimentos de penetração bandeirante que acabaram no século XVIII e definiram uma extensa área: São Paulo, parte de Minas e do Paraná, de Goiás e de Mato Grosso, com a área afim do Rio de Janeiro rural e do Espírito Santo. Foi o que restou de mais típico daquilo que um historiador grandiloquente mais expressivo chamou de Paulistânia.”

(Candido, 2018:171)

O que entende se por “cultura rústica e cultura caipira” em Candido (2010) é o uso do termo rústico para se indicar “o universo das culturas tradicionais do homem do campo; as que resultaram do ajustamento do colonizador português ao Novo Mundo, seja por transferência e modificação dos traços da cultura original, seja em virtude do contacto do arborígene”. Referente aos aspetos culturais usa se então o termo “caipira” para designar “desde sempre um modo de ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial” restringindo se à área de “influência histórica paulista”.

6.2 A Música Caipira

“O que há de íntimo e inexplicável em toda a música, o que nos provoca a visão rápida e passageira de um paraíso familiar e ao mesmo tempo inacessível que compreendemos e, contudo, não lograríamos explicar, é dar voz às profundas e surdas agitações do nosso ser exteriormente a toda realidade e, por conseguinte, sem sofrimento”
(Schopenhauer, 1995).

Swanwick (2003) explica a natureza da experiência musical da seguinte maneira: *“notas são ouvidas como melodias, as notas tornam-se melodias por meio de um processo psicológico pelo qual tendemos a agrupar sons isolados em linhas e frases, ouvindo os como gestos”*.

Para Tagg (2002) *“Music is that form of interhuman communication in which humanly organised, non-verbal sound is perceived as vehiculating primarily affective (emotional) and/or gestural (corporeal) patterns of cognition”*.

Seguindo o pensamento de Merriam (1964:06): *“that music sound is the result of human behavioral processes that are shaped by the values, attitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture”*.

Dessa forma, Swanwick salienta que deixamos de prestar atenção nos sons isolados para perceber movimento, tempo, espaço e fluência, diferentemente quando focamos a atenção em particularidades, como intervalos. Esta transformação de notas em melodias está associada com a interpretação e com a articulação, dinâmica e equilíbrio. Dinamizando assim a música como processo metafórico e seu significado diretamente relacionado com a vida, o sentimento é capaz de relacionar-se com eventos emocionais e vivências afetivas através da metáfora. Nossas experiências emocionais ficam registradas em nossa memória e são tocadas e revividas através da experiência musical. *“Assim como nossos pensamentos e sentimentos constantemente mudam, crescem, degeneram e se misturam uns aos outros, parece que também os padrões musicais estão em movimento”* (Swanwick, 2003).

A música também pode ser observada como uma das facetas de expressão cultural de um determinado povo.

“Music sound cannot be produced except by people for other people, and although we can separate the two aspects conceptually, one is not really complete without the other. Human behavior produces music, but the process is one of continuity; the behavior itself is shaped to produce music sound, and thus the study of one flows into the other.”

(Merriam, 1964:06).

Para Blacking (1995): *“O fazer musical é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social”*. Sendo uma atividade

interrelacionada com o seu meio, onde é sinônimo de expressão e fator influenciador e não pura e simplesmente uma atividade isolada. E conclui: “*a música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana.*”

Portanto para Swanwick (2003) além da transmissão cultural através das artes, a música é capaz de transgredir regras pré-estabelecidas; não apenas como reproduzir antigos padrões, mas também criadora de novos modelos.

Já nas primeiras décadas de pregação dos Jesuítas em selvas brasileiras observa-se sobre a mistura de culturas, o seguinte relato:

“Os cunumins meninos, com muitos molhos de flechas levantadas para cima, faziam seu motim de guerra e davam sua grita, e pintados de várias cores, nuzinhos, vinham com as mãos levantadas receber a benção do padre, dizendo em português, “Louvado seja Jesus Cristo”. Outros saíram com uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tamboril e flauta, e juntamente em breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris”.

(Cardim (1980) apud Ribeiro, (2015:137-138).

Tendo como missão a catequese e, por conseguinte, a dominação cultural e religiosa das populações locais ou nativos, Portugal dispensou enorme força religiosa para a função. É daí que vem a estética regionalista baseada na mestiçagem. Quase toda a produção artística até meados do século XVIII na colônia nota-se um exacerbado “fervor religioso”. O sentimentalismo e misticismo caipira vêm deste “entrecruzamento etnocultural” (Sant’anna, 2009).

Desta forma a música, que nos primórdios da colonização era poderosa ferramenta utilizada pelos jesuítas para a catequização dos povos nativos (índios), passa a ser usada nas festas do calendário católico (Folia de Reis, Folia do Divino, Folia de São Sebastião e Dança de São Gonçalo) e, posteriormente, nos festejos populares realizados nas fazendas e vilarejos (Correa, 2002).

Como descreve Nepomuceno (1999): “Os primeiros cantos, na viola, foram na catequese. Misturando melodias portuguesas às dos índios, crenças cristãs às danças pagãs, surgiram ritmos e gêneros, como cururu e o cateretê”. E mais tarde, como diversão e entretenimento para toda a vizinhança costumeiramente em “*roda do fogo: tocar viola, cantar, sapatear e bater palmas, desse prazer e dessa mistura de influências europeias e depois africanas surgiram as modas da roça*”.

Temos aqui uma análise de Ribeiro (2015) sobre a construção cultural percebida nos primórdios:

“A cultura popular, assentada no saber vulgar, de transmissão oral, embora se dividisse em componentes rurais e urbanos, era unificada por um corpo comum de compreensões, valores e tradições de que todos participavam e que se expressavam no folclore, nas crenças, no

artesanato, nos costumes e nas instituições que regulavam a convivência e o trabalho”.

(Ribeiro, 2015: 197).

Conforme o que Caldas (1977) nos informa: *“a música caipira é uma manifestação espontânea do povo rural paulista, ligada à produção, ao trabalho, à religião. Ao lazer, enfim, a todas as formas de sociabilidade predominantes do universo do caipira paulista”.* Em função das grandes áreas rurais e conseqüentemente da dispersão das populações caracterizada pelos “bairros”, essa música possui importante papel “mediador das relações sociais”, encabeçadas pelo mutirão, atividade que representava a integração econômica, social, cultural e artística.

Tais manifestações musicais caracterizavam-se pela presença de ritmos como *“a cana verde onde praticamente todos os participantes se tornam poetas, trocando versos e apodos; ou o cururu tradicional, onde o número de cantadores pode ampliar se ao sabor da inspiração dos presentes”* (Cândido (1967) *apud* Caldas (1977)).

Outra característica fundamental considerada por Caldas (1977), é que a música caipira só pode ser compreendida como tal diante da coparticipação da “parte cênica”. Dança e música completam-se formando o *“todo dos ritmos caipiras como fandango, cururu, jongo, cana verde, cateretê etc”.* É possível notar esse processo em uma apresentação do universo folclórico lúdico do caipira paulista, em que o grupo de *catireiros* (dançadores) *“desenvolvem a coreografia ao som da viola”*, tocada pelo grupo dos *violeiros* (músicos que tocam viola): *“a despeito de quase todas as danças folclóricas do caipira são por eles acompanhadas com batidas de pé no chão e com palmas para marcar o ritmo, a exemplo do cateretê”.*

A música caipira é, portanto, a expressão cultural deste indivíduo rural e interiorano, situado na região Centro-Sul do Brasil e que teve suas origens na própria história do Brasil:

“O processo de formação da cultura caipira confundiu se com a própria colonização do Centro-Sul brasileiro. Bandeirantes, como foram chamados os pioneiros a adentrarem em terras brasileiras, muitas vezes eles mesmos mestiços, abriam frentes no interior, posteriormente ocupadas por pequenos agricultores que aos poucos foram fundindo sua maneira de viver com a dos povos que habitavam a terra. Assim foi se moldando uma cultura peculiar em seus vários aspectos: culinária, língua, costumes, valores, técnicas de trabalho etc.”

(Vilela 2011:22).



Figura 33. Mapa da região Centro-Sul do Brasil. Obtida em: achetudoeregiao.com.br

Correa (2002) aponta para a música caipira como: *“a música produzida na região Centro-Sul do País e que preserva a essência do meio rural. É música que, de algum modo, tem sua origem nas manifestações tradicionais típicas do povo desta região”*.

Sobre as matrizes musicais podemos perceber que:

“Dos portugueses veio uma parte muito expressiva de nossa musicalidade. As xácaras recordadoras, como diz Camara Cascudo, as cantigas de roda, os romances que são a base sólida de inúmeros de nossos gêneros musicais, os cordéis, a caixa, o canto polifônico e inúmeros cantos de trabalho, as folia-de-Reis, de São Sebastião, do Divino, a dança de São Gonçalo.”

(Cascudo (2001) apud Vilela (2008:08).

Para ilustrar melhor a essência característica da música caipira ou o que de facto tornar destacou como algo apreciado pode se tomar as palavras de Sant’anna (2009):

“Do ancestral português herdara com a língua e a religião a maioria dos costumes e das crenças; do ancestral índio herdara a familiaridade com o mato, o faro na caça, a arte das ervas, o ritmo do bate pé (que noutros lugares chama cateretê), a caudalosa eloquência no cururu.”

(Candido (1993) apud, Sant’anna (2009).

Sobre a troca ou transformações culturais, sobre a origem deste ou daquele ritmo ou característica estilística preponderante na cultura caipira Sant’anna (2009) relata: *“Cultura e arte, é legítimo sublinhar neste momento, são como sopro do vento. Não distinguem delimitações geopolíticas. Vão entrando sem pedir licença às autoridades”*.

Percebe se a cultura musical indígena como participante ativo de todo este processo de transformação. Embora hoje bastante reduzida e, portanto, difícil destacar os traços de sua herança, a música indígena adaptada foi parte importante da construção musical caipira. Como

demonstra Vilela (2011) ao afirmar que: “os instrumentos indígenas e portugueses se fundiram na criação desta música, é o que nos mostra, por exemplo o que dela nos chega através das manifestações musicais populares como o cururu que junta a viola com o cracaxá”.

Segundo Stasi (2011:19) o instrumento tem sua origem no período Paleolítico e presente todos os continentes em várias culturas, pode ser fabricado com bambu, madeira, metal, ossos e cabaças atualmente conhecido no Brasil como “reco-reco” também recebe outros nomes como: “ganzá, ganzal, querequexé, cracaxá, reque, baje, casaco, casaca, etc.”

Encontrado com o nome de “guiro” em manifestações culturais religiosas (Cuba *Santeria*) e na música popular em países como Colômbia (*Cumbia* e *Vallenato*), Cuba (*Charanguita* e *Charanga Francesa*), Porto Rico (*Plena*) e República Dominicana (*Merengue*) com o nome de “guiro” em manifestações culturais religiosas (*Santeria*) e na música popular. (Sheperd, J.; Horn, D.; Laing, D.; Olive, P. e Wicke, P. (2003).



Figura 34 – Caracaxá ou Cracaxá, feitos de Bambu e Cabaça.

Outra característica herdada da cultura indígena na música caipira fez-se através do canto anasalado, muito comum nas folias-de-Reis. Segundo Vilela (2008) “*caracteriza o encontro de uma forma ibérica amalgamada a um cantar mameluco*” assim como o “*cantar agudo das duplas caipiras mais antigas tem origem no cantar dos índios*”.

Os negros africanos escravizados, utilizados como “*força motriz da economia da colônia*”, introduziram além do seu “*universo simbólico-religioso*”, uma concepção rítmica diferente dos outros dois povos. “*Pensavam o tempo de forma circular*” e, indubitavelmente, foram a maior e mais significativa força rítmica na música originária do Brasil. (Vilela, 2008).

Tinhorão (1988) descreve a presença da música dos negros a partir das primeiras manifestações no século XVI pelos escravos africanos. Nos “*raros momentos de livre exercício de seus costumes originais*” chamados pelos portugueses de “*batuques*”, na verdade constituíam “*uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer*”.

Já no século XVII é possível observar melhor os tipos de instrumentos presentes através de pinturas e gravuras. Tinhorão (1988) relata: *“tambores do tipo candongueiro (que transportavam presos à altura da cintura por uma correia passada transversalmente sobre o ombro direito) e de chocalhos de cabaças”*. Em outra, *“dois deles tocando com as mãos tambores presos entre as pernas (forma tradicional nos candomblés) e o terceiro, ao centro raspando um longo reco-reco em forma de bastão (chamado no século XIX de macumba)”*.

Com o declínio da mineração no século XVIII, Tinhorão (1988) destaca o maior envolvimento da população urbana, *“antigos mineradores e seus escravos, pequenos comerciantes, mascates, trabalhadores livres, aventureiros, padres e prostitutas, deslocam-se para cidades e vilas mais próximas”*, gerando maior contingente urbano e que acarretaria em mudanças nos costumes e padrões sociais. Surgiram então novas formas de diversão como o *“lundu”* e a *“fofa”*, danças derivadas dos batuques já adaptadas por mestiços e brancos.

Ao longo do século XIX Tinhorão (1988) relata que os cultos religiosos praticados pelos negros mantiveram-se em áreas rurais mais afastadas, *“locais abertos às escondidas na mata”*, os *“batuques de negros”* localizavam-se em áreas urbanas nas periferias dos povoados, voltados para a diversão. Deste modo surgiam novas formas adaptadas resultado do *“casamento da percussão, da coreografia e do “cantos responsorial” africano-crioulo com estilos de danças, formas melódicas e novo instrumental (principalmente com a viola) introduzidos pelos nativos da cultura europeia”*. Por último, temos as classes mais abastadas na figura do branco da *“pequena elite colonial”*, que tentavam adaptar, de forma mais recatada, esses dois modelos. Observamos a seguinte citação sobre a presença da viola nas danças e batuques *“É geralmente dançado [o batuque] por dois ou mais pares, que se defrontam. Duas violas estrídulas de cordas de arame, começam um zum-zum, zum-zum...”* (Walsh (1828) apud Tinhorão (1988).

Taborda (2002) mostra como o uso do instrumento viola serviu para fomentar a construção cultural da nova gente : *“Do ponto de vista social, a viola (até o século XVIII), substituída pelo violão na área urbana a partir do século XIX, já se apresentava como o elemento por meio do qual as classes dominantes da colônia difundiram a cultura musical moderna do ocidente às classes subalternas do Brasil”*.

Tinhorão descreve sobre as comitivas em que os peões faziam transporte de gado entre grandes distâncias da zona rural aos grandes centros para abastecimento dos matadouros transcreve:

“De noite os caipiras que aí estacionavam nas Ruas das Casinhas, que fazia vez de mercado, batucavam a toque de violas, cantando as suas modinhas (naturalmente suas modas próprias) admiráveis como demonstração da espontânea fluência com que o octossílabo e a trova saem da boca do povo”.
(Taunay (1977) apud Tinhorão (2001).

Tinhorão (2001) completa sobre o assunto dizendo que provavelmente os caipiras não tocavam as modinhas da alta elite, mas sim suas canções nos ritmos de Toada, Cururu, Cateretê, Recortado e Moda de Viola.

A música caipira como parte da expressão cultural do caipira, fruto da miscigenação entre povos e diante de um mundo em desbravamento, revela-nos como este indivíduo lidava com suas crenças, seus medos, seus desejos e amores, sua relação perante a natureza em um mundo rústico, suas incertezas e dissabores, suas saudades e a sua busca por uma identidade.



Figura 35. “O violeiro”, óleo em tela de Almeida Junior do ano de 1899. Obtido em: <https://artsandculture.google.com>

Fazemos nos valer de outra obra de Almeida Junior de 1899, “O violeiro”. Conforme Silva e Silva (2018) analisam a obra, podemos notar dois personagens em primeiro plano, um homem simples, interiorano, com traços no rosto e nas mãos que nos remete a vida simples da labuta do dia a dia. A mulher fora da janela, também com vestimenta simples e um lenço no pescoço parece ter uma postura de quem canta de forma leve e relaxada uma canção popular, entoando a melodia sem demonstrar qualquer esforço. No segundo plano vemos a janela de uma casa simples típica do interior.

A seguir vemos a análise de Machado Neto sobre a relação entre o quadro o caipira e sua música:

“O caipira é, por si, o símbolo da serenidade perdida; do tempo da contemplação; da vida junto à natureza. É a essência da bondade e humildade que teria sido perdida na cidade industrializada, mas estaria latente como valor a ser resgatado. O caipira é, no seu simbolismo primordial, saudade! E sua saudade é expressa principalmente pela música... a música de viola, a viola caipira! A música traduz o caipira, ou melhor, a imagem do homem abandona a sua viola é a própria personificação do caipira, como se vê na obra O Violeiro (1899), de Almeida Junior.”

(Machado Neto, 2015:154).

Portanto ao relacionar o caipira com sua identidade cultural expressa na música Machado Neto conclui:

“Creio que aqui está um ponto complexo do discurso fundacional do caipira, construído por Almeida Junior, e que se apresenta em O violeiro. A complexidade está na tropificação de elementos diversos: a indolência, a pastoral e o que poderia ser chamado de contemplação divina, na ideia de sensibilidade singela da canção sentimental, cuja música caipira é associada, na virada do século XX.”

(Machado Neto, 2015:157)

E a respeito do cantar caipira, complementa: “Há uma naturalidade no tocar que nos induz a pensar que não há grandes especulações de um espírito culto, mas simplesmente a expressão espontânea de algo belo e sensível.” (Machado Neto, 2015:158).

Portanto, aqui voltamos à citação de abertura deste capítulo em que para Schopenhauer “o que há de íntimo e inexplicável em toda a música, o que nos provoca a visão rápida e passageira de um paraíso familiar” confortável e acolhedor “e ao mesmo tempo inacessível” em razão de nossa condição humana imperfeita, “e, contudo, não lograríamos explicar” é que a expressão deste íntimo em forma de música seria como algo a “dar voz às profundas e surdas agitações do nosso ser exteriormente a toda realidade” à toda nossas limitações “e, por conseguinte, sem sofrimento”.

É no ano de 1929 que Cornélio Pires, conhecido como “Bandeirante do folclore paulista”, jornalista, escritor, poeta, humorista, roteirista, diretor e cantor, passa a ser o primeiro artista a gravar de maneira independente no Brasil. Pires financiou com seus próprios recursos a primeira gravação em disco da moda de viola, “Jorginho no Sertão” com a dupla Mariano e Caçula. (Instituto Cornélio Pires, 2020).

Segundo Correa (2014) sobre o material musical contido nos primeiros discos de música caipira: “*Vale lembrar que as músicas levadas a disco por Cornélio Pires eram, de certo modo, uma redução das tradições musicais caipiras e não as práticas em si, como eram feitas em eventos devocionais e sociais nas comunidades rurais do interior paulista*”.

Correa complementa com a seguinte descrição:

“As duplas caipiras aproveitaram estruturas musicais já presentes no meio rural. Assim, funções tradicionais acabaram consolidando se como gêneros da música brasileira. Foi o que se deu, por exemplo, com os ritmos de danças como cateretê, batuque, mazurca, querumana, cana verde, entre outras – frequentes nos bailes populares – largamente difundidos na discografia da música caipira.”

(Corrêa, 2002: 69).

Da mesma forma, o canto presente nas festas e cerimônias populares e utilizado na música caipira quase sempre foi realizado em dupla com duetos de terças e, eventualmente, em sextas. Uma das principais adaptações sofridas para as gravações em discos da música caipira foi a duração, pois nas manifestações duravam de acordo com a interação com público, já nas

gravações tiveram que se adaptar ao tempo disponível, geralmente entre 3 a 4 minutos. “Originalmente, as duplas caipiras acompanhavam-se de viola e violão”. Sobre a estrutura musical das canções: “*é, basicamente, a mesma: introdução e parte A, que se repetem de acordo com o tamanho da poesia. Em alguns casos é acrescentado um refrão. As poesias privilegiam as quadras e a métrica de sete sílabas. (...) Grande parte das músicas utiliza-se de uma tonalidade maior centrada nos acordes de Tônica, Sétima da Dominante, e Subdominante.*” (Corrêa, 2002:70).

Vilela (2017) aponta a reação positiva a respeito das gravações: “*Notamos aqui uma forte identidade cultural dos paulistas com essa música caipira que, embora nesse início produzida em grande parte por pessoas do meio rural, que se encontrava depreciado nas cidades, obteve uma forte aceitação no meio urbano*”. Traçando uma ligação temporal com as próximas décadas completa: “*Assim, nos anos 1940 despontaram Tonico e Tinoco, Zé Carreiro e Carreirinho e Sulino e Marrueiro. Esse padrão fixou-se por décadas como o definidor da sonoridade caipira e embalou gerações dos anos 1940 até os anos 1960*”.

Com o sucesso imediato da gravação houve a partir de então a abertura do mercado fonográfico para a música caipira. Na década de 1930 surgem duplas que se destacam como, Jararaca e Ratinho, Torres e Florêncio, Alvarenga e Ranchinho, Raul Torres e Silverinha entre outras.

Corrêa (2002) cita ainda nas gravações em 78 rpm a incorporação de “*ritmos de outras regiões do Brasil: Cocos, Emboladas, Baiões, Sambas*”. Já na década de 1940 alguns ritmos estrangeiros começavam a ser incorporados ao estilo caipira como o Bolero e a Guarânia. Na década de 1950 ritmos paraguaios como: Polca, Guarânia e Chamamé ganham destaque assim como ritmos mexicanos como Corrido, Canção Rancheira e Huapango.

Foi neste cenário que Tião Carreiro (1934-1993) explorando novas tendências rítmicas grava, em 1961 junto com Pardinho (1932-2001) o LP Rei do Gado (1961), que continha Tango, Canção Rancheira, Balada, Lundu, Cateretê e um novo ritmo, o Pagode de Viola ou Pagode Caipira. A música “Pagode em Brasília”, o primeiro Pagode Caipira e foi composto por Tião Carreiro, Teddy Vieira e Lourival dos Santos. Mineiro nascido em Montes Claros, estado de Minas Gerais, e criado no interior do estado de São Paulo, Tião Carreiro revolucionou a forma de tocar viola, com seus ponteiros ágeis, técnicos e melódicos, elevou a forma de tocar o instrumento dando maior destaque e *status* de virtuose. Tião Carreiro tornou-se figura importante da música caipira por destacar características de modernidade, mas com forte vínculo com o mundo rural e suas tradições. No que se refere às características rítmicas da dupla, exploraram novos ritmos como, Tango, Xote, Querumana, Polca Paraguaia, Balanço, Corta Jaca, Valseado, Guarânia, entre outros

Sobre as temáticas abordadas pela música caipira Sant'anna (2009) alerta para os “três eixos da “Moda Caipira” como: “o amor dolente, a paixão e o misticismo”, e para exemplificar a importância dos temas faz uma relação sobre os principais ritmos presentes nas canções:

“O sentimentalismo amoroso, certamente o mais frequente da literatura em todos os tempos, é ingrediente de valor afetivo que não pode faltar em qualquer disco, seja nos gêneros mais executados e peculiares como moda de viola, cururus, cateretês, pagodes de viola, toadas, recortados, seja nas valsinhas sertanejas, nos sambas, arrasta-pés, corridos, nas canções rancheiras, guarânias, nos boleros, rasqueados, rojões, ximangos, jongos e outros gêneros e ritmos musicais brasileiros-mestiços ou adquiridos pelo intercâmbio com nossas raízes peninsulares e hispano-americanas”.
(Sant'anna, 2009:185).

Neste período nota-se uma aproximação estadunidense, com intuito de influenciar culturalmente através de vários ritmos caribenhos tratados orquestralmente como: bolero, o cha cha cha, a rumba, o calipso e o mambo. Notamos aqui são atrações étnicas e culturais. Assim, temos o período resumido desta forma: os ritmos ibero-indígenas americanos foram absorvidos pela música ibero-indígena brasileira, a caipira; e os ritmos afro-americanos do Caribe foram acolhidos no seio da música afro-americana brasileira, o samba, dada a semelhança de suas rítmicas e construções musicais. (Vilela, 2017).

De acordo com Vilela (2004-2005) o resultado positivo dessas gravações acabou por impulsionar a música caipira pelo interior paulista, mineiro até a capital (até então) Rio de Janeiro, alcançando assim *status* de gênero de música popular e transformando a viola caipira em seu símbolo maior. Durante as décadas de 1940 e 1960 essa música atinge seu auge e a viola “retrata através das narrativas, dos romances, todo o cotidiano camponês do Centro-Sul brasileiro”. E afirma: “O caipira, manifesta sua riqueza musical em modalidades como o cururu, a guarânia, o chamamé, a querumana, a moda-de-viola, o recortado, o calango, o pagode caipira, a mazurca, a valsa, o arrasta-pé, a toada histórica, o batuque, o congado, entre outros”.

6.3 A Viola

Para entendermos melhor a viola caipira como instrumento típico brasileiro, revisaremos antes, sua descendência do instrumento de origem portuguesa.

De acordo com Oliveira (1982) é difícil um consenso sobre a origem histórica dos cordofones europeus. A investigação esbarra na falta de documentação e clareza de detalhes. São raras as situações em que se pode afirmar ou traçar ligações entre as evoluções morfológicas ou culturais à determinadas famílias de instrumentos. O que se pode notar é que em determinadas alturas alguns instrumentos desapareceram ao mesmo tempo que influenciaram o surgimento de outros, portanto num evidente processo evolutivo (Marques e Lopes, 2013).

Diante da falta de mais documentos o que se observa, entretanto é:

“De um modo geral, todos eles tem a mesma estrutura básica – caixa, braço e cravelhal -, derivada provavelmente das suas longínquas origens comuns: as cítaras greco-latinas, nas suas versões arábico persas, introduzidas na Europa através da Espanha pelos sarracenos, e combinadas talvez em determinados casos, com tipos nórdicos; e com muita frequência, eles são designados genericamente pelos nomes de “cítara”, “guitarra”, “violas” ou vihuelas”, etc.”

(Oliveira, 1982:159).

Sobre as violas observamos a seguir:

“As violas e seus congêneres são certamente de estirpe muito remota. Entre nós, elas identificam-se já no século XIII, como instrumento trovadoresco, e sobretudo do século XV em diante, em que são largamente difundidas e com fervor crescente especialmente em terras ocidentais; mas pelas características estruturais da sua escala e pela sua fácil utilização para um acompanhamento por acordes alternados – o típico toque “de rasgado” das nossas violas e cavaquinhos, em acordes de tônica e dominante -, elas vem ao encontro das feições tonais, harmônicas e rítmicas dos tipos musicais recentes.”

(Oliveira, 1982:14).

Ainda sobre a escassez de documentação, de acordo com Oliveira nota-se uma certa confusão acerca da nomenclatura empregada na denominação destes cordofones, “guitarras”, “mouriscas”, “latinas”, “violas”, “serranistas”, “harpas e “alaúdes”. Tal denominação perdurou até o século XVI:

“Em relação a estes instrumentos, nota se, como hoje, simultaneamente uma grande variedade de formas e, dentro de certos grupos, muitos traços iguais ou semelhantes; as suas reproduções, as mais das vezes imperfeitas e incompletas, deixam em aberto, dúvidas impossíveis de esclarecer, que se agravam ainda com a possibilidade de existência de variantes regionais.”

(Oliveira, 1982:160).

Portanto, a presença destes cordofones na Península Ibérica, pode ser observado em algumas práticas musicais comuns entre Portugal e Espanha.

“Do trovadorismo medieval e, concretamente, das manifestações poético-musicais galaico-portuguesas emergiram instrumentos de cordas cujas origens são hoje difíceis de situar, mas cuja importância na evolução da música dos dois países ibéricos é incontestável.”

(Sardinha, 2006:52).

Segundo Sardinha (2006), os instrumentos de cordas em Portugal podem ter suas origens explicadas resumidamente em duas famílias de cordofones que se firmaram na cultura Renascentista. A família das violas deu origem às violas portuguesas e a família das cítaras antecedeu as atuais guitarras.

Faz-se pertinente aqui uma observação a respeito da terminologia utilizada sobre estes dois cordofones.

“Viola em português, designa o instrumento a que todos os países europeus competem o étimo de guitarra (de caixa com enfranche); guitarra, em português, designa o instrumento que corresponde a uma espécie de cistro (sem enfranche). Mas mesmo em Portugal a palavra viola corresponde a dois cordofones de mão com enfranche: no Norte, onde subsiste com plena

vitalidade uma viola com a forma básica do velho instrumento quinhentista, a palavra designa um cordofone daquele tipo, com cinco ordens de cordas metálicas duplas; no Sul, onde este instrumento se extinguiu, ela designa o seu substituto setecentista, de seis cordas singelas de tripa. A este último instrumento, no Norte para o distinguir da viola de cinco ordens dá-se o nome violão. O instrumento que em todos os países europeus se designa pela palavra viola – o “alto” dos cordofones de arco – é designado em português pela palavra violeta (e às vezes por viola, numa terceira acepção do termo).”
(Oliveira, 1982:182).

Sobre a viola em Portugal, Oliveira afirma que: *“já no século XVI e, sobretudo no século XVII, o instrumento, sob a designação corrente de viola, encontra-se largamente difundida pelo povo, pelo menos nas zonas ocidentais”*.

“Possui o aspecto fundamental do actual instrumento no seu tipo ocidental de boca redonda: a caixa é alta, com enfranque pouco acentuado; o braço de tamanho mediano, a escala rasa com o tampo; a boca redonda, com rosácea lavrada, as cordas presas embaixo a um cavalete estreito colado sobre o tampo; o cravelhal linear ligeiramente inflectido para trás.”
(Oliveira, 1982: 185).

Segundo Sardinha (2006): *“O povo português chama viola o instrumento de cordas dedilhadas, com caixa de ressonância em forma de oito, a que os povos europeus chamam “guitarra” (esp.), “guitar” (ingl.), “chitarra” (ital.) e “guitare” (fr.)”*.

Sardinha complementa com uma ligação evolutiva sobre o instrumento:

“Descende a nossa actual viola popular da tradição violística peninsular do Quinhentos. Na Renascença, enquanto toda a Europa cultivava o alaúde, na Península Ibérica imperava a vihuela de mão e um outro instrumento que era, provavelmente, uma sua simplificação, a que os tratadistas espanhóis davam o nome de “guitarra”. Este instrumento, que não é outro senão a nossa viola, atingiu, a sua perfeição morfológica e o apogeu da aceitação social na era barroca.”

(Sardinha, 2006:53).

Oliveira, (1982) cita ainda que a viola foi considerada como um dos mais importantes instrumentos do cantar trovadoresco e dos jograis, aparecendo desde as iluminuras do Cancioneiro da Ajuda (1280), sempre relacionada à música lúdica, sentimental, festiva com danças e cantares de amor e do amigo.

Sobre a relação da viola com os festejos populares: *“Em contextos afins, mais populares, o seu carácter de instrumento de folguedos rurais e de rua, ao serviço de amores, devaneios, diversões e folias, e muito generalizado já nesses recuados tempos”* (Oliveira, 1982).

Outras evidências históricas seculares deste instrumento são: Em 1455, a carta de D. Afonso V, concede perdão à Henrique Frois por desavenças com autoridades em Évora causadas em função de tocar o instrumento altas horas da noite. No ano de 1582, Philippe de Caverel relata à embaixada em Lisboa “dez mil guiterras” (violas” encontradas na batalha de Alcácer-Quibir). No século XVII P. Manuel Bernardes comenta a viola em *“chulas, sarabandas e outros tonilhos de teatro profano”*, porém relatando em outro caso que tocar esse instrumento *“é prenda que distingue quem o faça”*. A viola chega aos séculos XVIII e XIX quando se cantavam e tocavam

“*modinhas e lundus, tanto ao gosto da época, e mesmo nos seus primórdios o próprio fado oitocentista*”. (Oliveira, 1982).

Vale ressaltar aqui uma passagem importante que pode exemplificar a relação entre o instrumento e as práticas musicais da época entre os séculos XVIII e XIX.

“Um tocador de viola de arame era uma pessoa importante. Ele animava as festas e romarias ou os próprios “Balhos de Casório”. Nos açores a Viola tinha um papel tão importante que fazia parte do enxoval do noivo, dormia sobre a cama do casal para que as suas madeiras estivessem abrigadas do frio e o tocador que se presa... nunca começa a tocar sem primeiro ajeitar o penteado no espelho da sua viola.”

(Cardoso, 2006:116).

Oliveira (1982) descreve as violas portuguesas como “todas do mesmo tipo fundamental” e que, a partir do século XVI, definiram-se com caixa de ressonância composta, enfranque com dois bojos, encordoamento com cinco ordens duplas ou triplas. Portanto, a partir destas características cita duas formas principais de violas: “*as violas das terras ocidentais (Braguesa, Amarantina e Toeira), com pequeno enfranque e a viola do Leste (Beiroa e a Campaniça), com enfranque muito acidentado.*”

Cardoso (2006) descreve as violas em Portugal como:

Violas das terras ocidentais: A *Viola Amarantina* ou minhota é encontrada na região do Minho, na zona de Amarante. Dois corações na boca do instrumento, participa das “Festadas” acompanhando as “Chulas”.

A *Viola Braguesa* é considerada o instrumento mais popular do Noroeste português, região entre o Douro e o Minho e encontra-se a solo ou em acompanhamento de canto em “Rusgas”, “Chulas” e “Desafios”.

A *Viola Toeira* é encontrada na zona de Coimbra, pequena com doze cordas e boca ovalada. O mais antigo registo sobre este instrumento encontra-se na obra de Manoel Paixão Ribeiro, “Nova Arte de Viola” (1789).

Já as violas do Leste aparecem como:

A *Viola Beiroa* aparece no distrito de Castelo Branco, possui doze cordas em seis ordens. Estas violas eram compradas em romarias da Senhora da Póvoa e da senhora do Almortão, há o costume em que muitas vezes o tocador veste-se de mulher para tocar a Viola Beiroa.

A *Viola Campaniça* é encontrada no Baixo Alentejo e usada para acompanhamento da música popular, os tocadores são animadores de “Arraiais” e “Balhos”, muito comum na feira da \senhora da Cola ou na Festa da Espiga. A Aldeia Nova, reduto de tocadores, foi submersa em 1971 devido à barragem do Monte da Rocha e com ela muito se desapareceu do hábito de se tocar viola Campaniça.

A Viola também é encontrada na Madeira recebendo o nome de “*Viola da Madeira ou Viola de Arame*”. Nos Açores, onde aparece vinculada a práticas musicais de caráter lúdico, cânteres e danças tradicionais encontram-se a “viola da terra”, “viola da terceira” (15 cordas) e a

“Viola da terceira” (18 cordas). Na Ilha de São Miguel a viola da terra aparece em cerimônias religiosas como nas Folias do Espírito Santo.

Conforme Dias (2010) a designação para o termo viola caipira surge em relação a três aspetos; *“a viola como instrumento de origem portuguesa; a viola está no Brasil desde o descobrimento; a viola foi utilizada pelos Jesuítas na catequização do índio”*. Mas é importante ressaltar a “hibridização cultural entre as fontes portuguesas africanas e indígenas” para se ter uma visão mais ampla desta mesma concepção de viola caipira.

Taborda (2002) relaciona a chegada da viola em solo brasileiro, a partir dos relatos dos jesuítas: *“As informações sobre a introdução da viola no Brasil nos levam a crer que esta, se deu pelos jesuítas, que não só pertenciam às classes dominantes como também eram a elite intelectual da colônia, e pelos colonos portugueses”*.

Por outro lado, acredita-se que a viola tenha chegado ao Brasil juntamente com os primeiros colonizadores, antes mesmo dos Jesuítas, pois este instrumento era, na época das grandes navegações, muito popular em Portugal sendo carregado em todas as suas viagens.

Sobre a chegada da viola no novo continente Sant’anna contesta o pioneirismo dos Jesuítas na introdução da viola:

“Não se pode concluir que foram os missionários de Jesus que a introduziram até porque há que perceber a lógica dos acontecimentos da vida cotidiana e aceitar o que é natural e óbvio, isto é, que os próprios colonizadores transportaram consigo a viola, a tocaram em terras americanas e a transmitiram aos seus sucessores, quer nativos, quer europeus, quer miscigenados”.

(Sardinha (2001) apud Sant’anna (2009).

Sobre o uso da viola Taborda (2002) atenta para importância nos costumes da nova terra: *“É interessante notar que, ao introduzir a viola na catequese de forma sistemática, os jesuítas transmitiram rudimentos da técnica de execução, assim como da técnica de confecção(...) usado no acompanhamento dos cururus, dos siririrs e dos cateretês, gêneros originados da catequese”*.

Pode-se constatar que a viola no Brasil, praticamente, manteve a estrutura básica do instrumento português, seguindo o mesmo padrão, com cravelhas de madeira, cavalete trabalhado, e a traseira ou regra, - madeira onde se prendem os trastos – no mesmo nível do tampo ou testo sonoro. Por exemplo, produzida artesanalmente em Minas Gerais no século XIX, a *viola de Queluz* seguia o modelo da antiga *viola toeira* de Portugal e foi sendo substituída pela produção em série, no século XX, pelas fábricas em São Paulo que utilizavam as técnicas do fabrico do violão (guitarra clássica), *“a principal alteração, hoje característica comum à maioria das violas, deu-se na trasteira, que passou a alcançar a boca do instrumento, e é colada ao tampo, formando um ressalto.”* (Correa, 2002).

A viola também manteve o apelo popular do instrumento português, sendo encontrada em todas as regiões brasileiras e em várias manifestações tradicionais, apresentando algumas “particularidades em sua ocorrência”. Faz referência à “sua utilização ou qualificando

características próprias” e assim o mesmo instrumento dependendo da região e do contexto cultural inserido “*recebe diversos nomes: viola de dez cordas, viola de pinho, viola caipira, viola nordestina, viola de fandango, viola sertaneja, viola de feira, viola brasileira, viola branca, viola pantaneira, viola campeira, viola cabocla, entre outros*”. Sempre com cinco pares de cordas, a viola pode ser encontrada com 12, 11, 10, 09, 08, 07, 06 e até 05 cordas, que são afinadas em uníssono ou em oitavas. Existem diversas afinações diferentes, porém as mais encontradas na região Centro-Sul e de ocorrência da música caipira são: Cebolão, Natural, Rio a baixo, Boiadeira e Guitarra (Correa, 2002).

Tinhorão (1988) ainda aponta para o fato do “poeta carioca tocador de viola Domingos Caldas Barbosa”, na segunda metade do século XVIII, causou grande alvoroço na cidade de Lisboa ao introduzir a “novidade da canção supostamente negro popular chamada de *lundu*”. Observou-se a presença do instrumento da seguinte forma: “viola de cordas de arame, instrumento preferido dos brancos e mestiços do povo, tanto em Portugal quanto no Brasil dos setecentos”.

Para Nepomuceno (1999) a importância da representatividade da viola caipira vai além da música caipira: “*A viola é o coração da música brasileira. Nem pandeiro, nem cuíca, nem sanfona, nem violão. Esculpida num tronco de pau, com dez cordas de tripa e toscos cravelhais, deu forma às melodias e cadência às poesias que aos poucos definiram o perfil musical do povo da terra*”. E justifica esse entrelaçamento da música e do caipira. “*Se o primeiro brasileiro, até que um E.T. prove o contrário, foi o índio, que tocava chocalho e flauta de bambu, o segundo foi o caipira, garrado na viola*”.

Sobre as transformações sofridas ao longo do tempo elas manifestações culturais Correa declara:

“No Brasil, as tradições musicais de origem portuguesa foram-se alterando conforme a realidade de cada região e os diferentes níveis de interação com culturas distintas, principalmente a negra e a indígena. Dessa mescla de culturas, surgiram outros instrumentos de cordas ligados a manifestações populares, notadamente a viola de cocho e, mais raras, a viola de buriti, a de cabaça e a de bambu.

(Correa, 2020:55).

Numa tentativa de se afastar dessa classe pobre formada por descendentes de índios, negros libertos e dos novos imigrantes europeus do século XIX recém-chegados para trabalhar nas lavouras e roças da zona rural, a elite paulista desmerece e desvaloriza a cultura popular. Sant’anna (2009) refere a este fato da seguinte forma: “Portanto, no cultivo do ‘ódio de classe’, a oligarquia rural desprezava o caipira nativo, que, apesar da dedicação e força de trabalho, era tido e xingado como imprestável e “velha praga” no dizer de fazendeiros”. E completa sobre a elite brasileira na zona rural com: “sua força política nas bancadas senatoriais e institucionais da nação”. E completa: “Essa oligarquia enxerga diante de si um pasto chamado Brasil e um rebanho em forma de gente”.

Taborda (2011) explica a presença do violão (guitarra clássica) como figura simbólica da cultura europeia para a classe alta e substituindo dessa forma a viola presente nas classes populares: “A partir da segunda metade do século XIX, quando a novidade do violão estava perfeitamente assimilada pela sociedade carioca, a viola assumiu identidade regional, interiorana”.

A respeito da representatividade da viola em terras brasileiras, Taborda (2011) relaciona baseando-se em relatos tanto dos jesuítas “e os epistológrafos da catequese”, assim como os “viajantes estrangeiros” que *“mencionam a viola que encontraram nos mais remotos recantos do território nacional, nas tabas, nas choupanas, nas casas-grandes e até mesmo nos palácios governamentais”*.

Sobre essa relação compositor, instrumento, composição, Santos (2005) relata a representatividade da viola na música caipira: *“existe na relação inspiração/instrumento uma série de considerações sobre o que é cada instrumento e qual gênero ele representa: a viola possibilita – enquanto instrumento mediador – a materialização sonora do que seja música raiz. Mas, a autenticidade de cada canção é dada no momento de sua composição, na intenção do compositor ao executar o instrumento.”*

Notamos aqui a descrição mais detalhada de Santos (2005) sobre esta relação: *“A intenção do compositor/violeiro não surge apenas no momento da composição do solo de viola/canção, mas na concepção de todo o trabalho que irá realizar”*.

Santos (2005) traça um paralelo entre a proposta de Antônio Cândido (2010), onde a economia do caipira paulista baseia-se em *mínimos vitais*, e a noção de *mínimos instrumentais* para definição do gênero caipira, em que “a música caipira mais autêntica seria aquela cujo acompanhamento instrumental é feito apenas pelo violão e pela viola”.

Portanto, é justamente através dessa relação do instrumento de origem portuguesa e com todo o processo de “hibridização cultural” de forma tão importante e representativa na música caipira é que faço uma parte do meu trabalho de investigação examinando os ritmos da música caipira tocados em seu instrumento símbolo para então sugerir adaptações para a bateria.



Figura 36. Foto viola caipira.

7. OS RITMOS CAIPIRAS

Como expressão cultural a música caipira de origem brasileira apresenta aspetos relacionados à diversas outras culturas onde notamos uma imensa pluralidade rítmica apontada na observação de Vilela: “*Desconhecemos na música popular algum segmento que abrigue tantos outros ritmos distintos. Afirmamos isso com base em nossas pesquisas. A música caipira é o maior guarda-chuvas de ritmos distintos existentes na música brasileira*”. (Vilela, 2011).

Em função da grande dimensão territorial do Brasil, nota-se em seu processo histórico uma imensa variedade cultural das populações locais. Vilela (2008) enxerga as migrações para localidades distantes como fator transformador dessas manifestações culturais, até tornarem-se “modalidades distintas”. “*Destarte foi se criando aos poucos essa imensa diversidade musical onde ritos, profanos e sagrados, histórias e valores se entrecruzaram dando forma e beleza à nossa cultura popular*”.

Aliado à essa ideia da grande territorialidade, Vilela (2017), adiciona o facto de o saber erudito ter chegado tardiamente no Brasil. A chegada da imprensa apenas com a família real, em 1808 e as primeiras universidades brasileiras surgidas no século XX contribuíram para a construção e o desenvolvimento do saber oral, o que gerou uma imensa diversidade, no que se refere à cultura popular.

Para ilustrar o processo de transformação e diversidade rítmica presente na música caipira resultado da fusão de diversas culturas, escolhemos a obra do artista gráfico holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972) de 1939 chamada “Metamorphosis II, Excerpt 4” onde vemos as figuras se repetirem de várias formas desenvolvendo um ou vários padrões, num processo de transformação visualizado na obra.

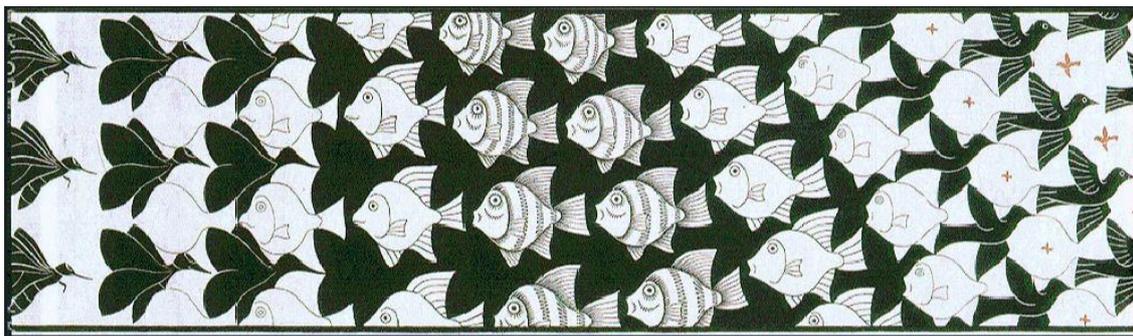


Figura 37. “Metamorphosis II, Excerpt 4” de Maurits Cornelis Escher de 1939. Obtido em: <https://www.wikiart.org/pt/maurits-cornelis-escher/metamorphosis-ii-excerpt-4>.

Para Higa (2013) um dos critérios utilizados para a classificação genérica dos gêneros da música caipira é a impressão nos rótulos dos discos 78 rpm.

“é preciso esclarecer que esse dado não constitui uma categorização fechada e acabada para caracterizar o gênero de uma música. Mas, a despeito de sua relatividade, é preciso também considerar que o rótulo nos traz informações importantes que não devem ser descartadas.” No caso da nomeação do gênero musical, o rótulo é o indício concreto de um ou vários pontos de escuta conjugados: do compositor, dos intérpretes e dos produtores.”
(Higa, 2013:108).

Contrapondo essa ideia é importante observarmos o argumento a seguir:

“Na verdade, estas indicações nem sempre são informações musicalmente precisas, já que, do ponto de vista técnico, ocorrem algumas vezes terminologias diferentes como “balanço” e “balanceado” correspondendo a uma mesma ideia e concepção rítmica, e até mesmo terminologias diferentes como “arrasta-pé” e “corrido” para uma mesma gravação lançada em épocas diferentes.”

(Pinto, 2008:66).

Embora as denominações de ritmos e gêneros presentes nos discos não sejam isentas de falhas ou equívocos, certamente nortearam para uma melhor classificação e serão usadas para a nossa investigação, em que propomos adaptações dos ritmos caipiras para a bateria.

“Observando a música sertaneja e o comportamento da viola na execução dos ritmos e gêneros, percebemos certos padrões mais comumente encontrados do que outros. O predomínio de certos padrões e formas de execução em relação a outras variações, provavelmente tenha relação com os registros em disco e a reprodução destas formas através de seus meios de divulgação. Assim, na medida em que padrões rítmicos, como por exemplo a batida mais comum do cururu na viola, foram sendo gravados em discos e reproduzidos nas rádios, aos poucos foram se transformando em referências para que outros violeiros tomassem estas batidas como modelo para acompanhamento de cururus.”

(Pinto, 2008:67).

Conforme Correa (2002): *“Os gêneros musicais encontrados na música caipira, como Cateretê, Cururu, Batuque, Toada, entre outros, são, em geral, oriundos de danças populares e caracterizam se por determinado padrão rítmico”* e relaciona os seguintes ritmos:

- *Cateretê*
- *Cururu*
- *Toada*
- *Arrasta-Pé*
- *Família da Mazurca (Mazurca, Valseado, Valsa, Valsinha)*
- *Família do Batuque (Batuque, Balança, Balanceado, Batidão)*
- *Moda Campeira*
- *Guarânia, Rasqueado*
- *Polca (Polca Mato-grossense, Polca Caipira)*
- *Cana Verde*
- *Xote*
- *Pagode de Viola*

De acordo com Torneze (2004) sobre os ritmos caipiras: “*Em relação aos diversos toques, batidas ou levadas procuramos listar aquilo que é mais tradicional ou mais observado dentro daquele ritmo. Porém, cabe dizer que por ser um instrumento que se desenvolveu no seio popular, através da tradição oral de aprendizado, podem estes toques apresentar pequenas variações regionais, mas sempre obedecendo à célula rítmica fundamental*”. E cita os ritmos a seguir:

- Cateretê
- Cururu
- Toada
- Guarânia
- Moda Campeira
- Rasta-Pé
- Querumana
- Pagode de Viola
- Recortado
- Valseado
- Corta Jaca

Para Sperança (2015) a música caipira “*recebeu influência indígena, africana, europeia, norte-americana, paraguaia, etc; influências essas que foram cruciais para o surgimento dos vários ritmos caipiras e suas variações*”; e enumera 22 ritmos a serem destacados:

- Arrasta-Pé
- Cana Verde
- Querumana
- Canção Rancheira
- Valseado
- Valsa
- Cateretê
- Cururu
- Corta Jaca
- Lundu
- Toada
- Moda de Viola
- Rasqueado
- Pagode (Viola)/Cipó Preto (Violão)
- Recortado
- Guarânia

- Moda Campeira
- Chibata
- Chamamé
- Batidão
- Polca
- Xote

8. ADAPTAÇÕES DOS RITMOS CAIPIRAS PARA A BATERIA

Considerando a pluralidade cultural brasileira, neste estudo representada pela música, elegemos os ritmos significativos que compõem a música caipira e que sinalizam indícios das fusões entre as culturas portuguesa, os povos nativos (indígenas), os povos africanos e a cultura latino-americana.

Um ponto importante a ser considerado na adaptação dos ritmos caipiras para a bateria foi no sentido de manter as características principais de cada ritmo. De forma que pensamos de acordo com Walker na seguinte proposição:

“Play jazz music is about groove, spontaneity, blending colors, dancing, conversation, dynamics, sparring, dreaming, conflict, crying, stretching.... We have the ability to express a wide range of emoticons when we play. The challenge with adapting world folk rhythms to jazz is to maintain the integrity of the rhythm while improvising and expressing all these different ideas.”
(Walker, 2009:vii).

Assim, foram selecionados alguns ritmos caipiras que serviram de embasamento para a construção de *grooves* e *ostinatos* para a bateria. Para tanto, um dos critérios a ser usado no desenvolvimento de adaptação dos ritmos caipiras para bateria seguirá o conceito de Carvalho (2016) de “infraestrutura”, no sentido de explicitar a “*time-line*”, célula rítmica encontrada em cada ritmo, a se fazer presente na bateria.

Esta adaptação ocorrerá de duas formas: na primeira propomos a execução da célula rítmica numa peça única da bateria, que poderá ser no ride, no prato de choque (tocado com o pé), na tarola ou no bombo. Assim, constitui-se a “*time-line*” com apenas um timbre. Já, na segunda proposição desmembramos a célula rítmica, de modo a ser tocada em duas ou mais peças na bateria, o que constituirá a “*time-line*” com timbres diferentes.

Ressaltamos outro critério no processo de sugestão das adaptações, quando seguiremos o conceito supracitado de “funções básicas do baterista” (Lopes, 2019): abordado de forma a propor *grooves* e *ostinatos*, e tendo em vista fornecer subsídios para que outros intérpretes possam criar improvisações e suas respectivas variações rítmicas.

8.1 Cateretê

Conforme Andrade, (1942): “*Entre as nossas formas coreográficas, uma das mais espalhadas é o cateretê ou a catira, dansa de nome tupi. Anchieta para catequizar os selvagens já se aproveitava dela, parece, deformando-lhe os textos no sentido da religião católica*”

É aceitável considerar o cateretê como um dos primeiros ritmos observados em solo brasileiro. Isso em decorrência da catequização dos nativos por parte dos padres Jesuítas logo no século XVI como notamos a seguir:

“O padre José de Anchieta aproveitou se de uma dança religiosa dos índios, chamada cateretê, para atraí-los [os indígenas] ao cristianismo; introduziu esta dança nas festas de Santa Cruz, Espírito Santo, Conceição e Gonçalo. Este uso subsiste em São Paulo, Rio, Minas, Goiás, Mato Grosso, Pará, Amazonas e provavelmente em outros Estados. O cateretê sendo cantado em versos, tem a vantagem de desenvolver a inteligência, criando os cantores e trovadores populares; possui versos em Tupi, de Anchieta, dedicados à Nossa Senhora, para a festa da Conceição. (...) O canto do índio é pausado, monótono e melancólico. A música, essa quase não sofreu alteração. O paulista, o mineiro e o rio-grandense de hoje cantam nas toadas em que cantavam os selvagens de há quinhentos anos, e em que ainda hoje cantam os que vagam pelas extensas campinas do interior”

(Magalhães (1975) apud Sant’anna (2009:124).

Abaixo a transcrição da célula rítmica do cateretê presente no tema “Tudo tem no Sertão” de Tonico e Tinoco.



Figura 38. Célula rítmica do Cateretê transcrita em Musecore a partir do tema Garimpo contido no disco de 78 rpm da dupla Tonico e Tinoco lançado em 1954 por Continental.

Sugestão de adaptação do ritmo cateretê para bateria.

Sugestão de ostinato para o ritmo cateretê com a célula rítmica tocada no ride. Optei por estabelecer a célula rítmica no ride por acreditar que dessa forma soasse com maior fluência rítmica, explorando a qualidade mais aguda para imprimir uma condução rítmica destacada, em concordância com as notas mais agudas da célula rítmica tocada pela viola.



Figura 39. Excerto escrito em Musecore

Sugestão de ostinato para o ritmo de cateretê com ride e prato de choque no contratempo. Com uma alteração na célula do ride sem interferir na ideia base. Busco aqui um maior preenchimento rítmico, o acréscimo do prato de choque no contratempo com a intenção de estabelecer uma força contrária ao do ride dando mais consistência no pulso.



Figura 40. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de ostinato para o ritmo cateretê com a célula rítmica no prato de choque com o pé e bombo. Aqui neste exemplo executo o ostinato com a intensão de base sólida rítmica para deixar os membros superiores livres para improviso. O bombo presente no tempo 1 dá a sustentação de referência do pulso, já o prato de choque com o pé trabalha no sentido contrário destacando movimento dentro da célula rítmica do cateretê numa aproximação das notas mais agudas executadas pela viola.



Figura 41. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de *groove* para o ritmo cateretê. Neste exemplo busquei explorar os timbres das peças da bateria distribuindo os toques da ideia rítmica do cateretê. O bombo no tempo 1 marca a referência do pulso, o ride dá ideia da condução e a tarola e o prato de choque desempenham a célula do cateretê alternando entre si no sentido de movimento com timbres distintos.



Figura 42. Excerto escrito em Musescore

8.2 Cururu

O Cururu, termo que tem origem na língua Tupi-Guarani e significa o anfíbio “sapo”. Refere-se a uma dança que, no estado de São Paulo, na região de Piracicaba, Tietê, Laranjal, Conchas e Pereiras, imita os pulos de um sapo. Ainda existe uma correlação entre esta dança com a dança de São Gonçalo, utilizada na catequização dos povos nativos. (Lima, 1954).

Conforme Andrade a respeito da miscigenação e da fusão cultural:

“Mais um exemplo da miscigenação cultural promovida pela catequização jesuítica: “O caso mais indiscutível ainda dessa fusão ameríndio-jesuítica é o do cururu. Em certas festas populares, religioso-coreográficas, Tais como a

dança de São Gonçalo e a dansa da Santa Cruz, pelo menos nos arredores de São Paulo, após cada numero cerimonial, dança-se um cururu. Ora os processos coreográficos desta dança, têm tal e tão forte sabor ameríndio, pelo que sabemos de dansas brasílicas com a cinematografia atual, que não hesito em afirmar ser o cururu uma primitiva dança ameríndia, introduzidas pelos jesuítas nas suas festas religiosas fora (e talvez dentro) do templo. E esse costume e dansa permaneceram vivos até agora.”

(Andrade, 1942:146).

A dupla Zé Carreiro e Carreirinho gravou em agosto de 1950, o primeiro disco 78 rpm. De um lado "Canoeiro", de Zé Carreiro, e do outro "Ferreirinha", de Carreirinho. O tema Canoeiro muito famoso na época é tido como referência dentro da música caipira. (Dicionário Cravo Albin de Música brasileira).

Abaixo notamos a célula rítmica do cururu no tema “Canoeiro”.



Figura 43. Célula rítmica do Cururu transcrita em MuseScore a partir do tema Canoeiro contido no disco de 78 rpm de Zé Carreiro e Carreirinho lançado em 1950 por Continental.

Sugestão de adaptação do ritmo cururu para bateria.

Sugestão de ostinato para o ritmo cururu com a célula rítmica executada no bumbo no sentido de dar “peso” ao *groove* e na tentativa de se aproximar dos toques mais graves executados pela viola.

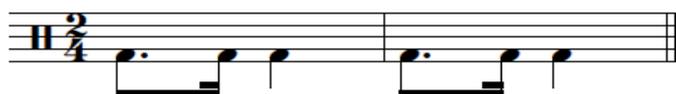


Figura 44. Excerto escrito em MuseScore

Sugestão de ostinato para o ritmo cururu com a célula rítmica executada no prato de choque com acréscimo do bumbo no contratempo do segundo tempo. Neste exemplo optei por substituir o bumbo pelo prato de choque invertendo assim a ideia de concordância entre graves e agudos por acreditar que esta sugestão de *groove* acaba por gerar um efeito rítmico muito peculiar e mesmo não respeitando a adaptação de graves e agudos executadas pela viola, não foge da célula rítmica original. O acréscimo do prato de choque causa uma certa leveza ao ponto que o bumbo dá sensação de impulso para o próximo compasso, como a pegar embalo para o próximo movimento (Lopes, 2008)



Figura 45. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de groove para o ritmo cururu. Aqui optei por executar a célula do cururu no ride, com a intenção de dar uma maior fluência rítmica e ao utilizar o aro da tarola e o prato de choque com o pé no contratempo do segundo compasso a quero destacar através do timbre contrastante um ponto de tensão dentro do *groove*.



Figura 46. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de groove para o ritmo cururu. Neste exemplo busquei explorar os timbres do instrumento utilizando assim ride no sentido de dar sensação de impulso, bombo de referência do pulso, o prato de choque da célula rítmica do cururu e a tarola evidenciando a tensão do *groove*.



Figura 47. Excerto escrito em Musescore

8.3 Querumana

O termo “Querumana” ou “Quero-mana” refere-se a uma dança pertencente ao baile de Fandango.

“Dança de pares composta de homens e mulheres em duas fileiras opostas. Integra o baile do Fandango no sul do Brasil. Possui uma parte cantada à viola, enquanto os dançarinos dão passos graves, em humilde arremedo de minueto, e uma parte para bater pé, avançando e recuando em fileira, semelhante ao cateretê.”

(Tesouro do Folclore da Cultura Popular brasileira, 2004).

De acordo com Dourado (2008) Querumana ou Quero-mana é uma dança de quadrilha do Fandango acompanhada por violas de arame e palmas.

A cultura caiçara encontra-se nas regiões litorâneas do sul e sudeste brasileiro, onde hoje são os estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e no norte de Santa Catarina. De origem resultante da mistura “*étnico-cultural de indígenas, de colonizadores portugueses e africanos*”. O Fandango “ *festa com dança*”, “*função*” ou “*pagode*”, não é considerada apenas como “*herança musical espanhola chegada ao Brasil por intermédio dos portugueses*”, encontrado no litoral paulista e paranaense, teria sofrido mudanças adaptando-se à “*música que aqui já havia, também de violas e rabecas, nas vilas e caminhos desde os tempos da Capitania de São Vicente*”. Essa musicalidade migrou unindo-se ao litoral norte com o “*Bate-pé das praias de Ubatuba e, na cidade sul fluminense de Paraty, à Ciranda enquanto expressões coreográfico-musicais na forma de suíte de danças*”. (Grupo Fandango Feliz, 2019).

Desse modo, o Fandango é considerado como “*uma manifestação (...) cultura popular tradicional, fortemente associada ao modo de vida caiçara, onde dança e música são indissociáveis de um contexto cultural mais amplo*”.

Sendo no passado associada a formas de “*trabalhos coletivos - mutirões, puxirões ou pixeruns - nos roçados, nas colheitas, nas puxadas de rede ou na construção de benfeitorias, onde o organizador oferecia como pagamento aos ajudantes voluntários um fandango com comida farta*”. Observa-se o forte papel desempenhado pela música neste período nas comunidades locais. “*Para além dos mutirões, era a principal diversão e momento de socialização dessas comunidades, estando presente em diversas festas religiosas, batizados, casamentos e especialmente no carnaval, onde comemorava-se os quatro dias ao som de seus instrumentos*”. (Grupo de Fandango Feliz, 2019).

É comum observar os seguintes instrumentos presentes no Fandango: com “*dois tocadores de viola, que cantam as melodias em intervalos de terças, um tocador de rabeca, e, no acompanhamento rítmico, um tocador de adufe ou adufe - espécie de ancestral artesanal do pandeiro*”. Outro instrumento derivado da herança portuguesa “*O cavaquinho também é bastante comum no estado de São Paulo e na Barra do Ararapira, localizada no estado do Paraná*”. E por fim alguns instrumentos de percussão como “*o próprio pandeiro, surdos e tantãs*”. (Grupo de Fandango Feliz, 2019).



Figura 48. Célula rítmica da querumana transcrita em Musecore a partir do tema Passagem da minha vida, contido no disco Casinha da serra lançado em 1963 por Chantecler.

Sugestão de adaptação do ritmo querumana para bateria

Sugestão de ostinato do ritmo querumana com a célula rítmica da tocada no ride. Optei por executar a célula no ride para dar consistência ao ritmo em timbre agudo para causar maior destaque.



Figura 49. Excerto escrito em MuseScore

Sugestão de ostinato para o ritmo querumana com bombo e prato de choque. Aqui o ostinato segue como base rítmica sólida deixando membros superiores livres para improviso. O bumbo delimita o pulso do *groove* reproduzindo as notas graves executadas pela viola e o prato de choque complementa com timbre oposto causando sensação de movimento.



Figura 50. Excerto escrito em MuseScore

Sugestão de groove para o ritmo querumana com ride, bombo, prato de choque e aro na tarola. Neste exemplo o ride aparece para dar condução rítmica, o bombo para dar a sensação de referência, o prato de choque no tempo 2 é o contraste ao tempo 1 que dá sensação de movimento e a tarola causa tensão aparecendo deslocada.



Figura 51. Excerto escrito em MuseScore

8.4 Toada

Com a dificuldade em estabelecer com exatidão dados sobre a origem desse ritmo, o texto a seguir nos leva às sugestões de que seria “derivado da poesia trovadoresca, das cantigas

pastoris e dos fados portugueses. Embora tenha surgido no meio rural, como comprovam vários exemplos recolhidos por Mário de Andrade em suas pesquisas folclóricas, é na cidade que a toada ganha visibilidade, especialmente após a década de 1910” (Toada, 2020).

Torneze (2003) atribui um senso poético ao ritmo devido à sua presença na música caipira estar sempre relacionada à: *“histórias saudosistas, melancólicas e narrativas de casos ocorridos ou fictícios comuns no dia a dia do homem do campo”*. E desconhecendo sua origem histórica conclui: *“Parece mesmo estar associado à natureza, ao ciclo ondulante do vai-e-vem do vento sobre as folhas e das águas a rolar”*.

É no estado de São Paulo que a Toada começa a fazer parte da música caipira através de Marcelo Tupinambá, *“conhecido por colocar em partituras para canto e piano os ritmos e, principalmente, as melodias dos caipiras do interior do estado”*. Sobre sua *Viola Mimosa*, Mário de Andrade afirma tratar-se de uma toada que possui *“aquela dolência caprichosa, lânguida; aquela sensualidade trescalante, opressiva, quase angustiada; aquela melancolia das vastas paragens desertas; aquele deserto, digamos assim, da linha melódica brasileira”*. (Andrade (1976) *apud*, Toada, (2020).

Com o desenvolvimento da indústria fonográfica e o mercado consumidor da música caipira ganhando volume, as Toadas começam a fazer parte deste universo consolidando assim suas características.



Figura 52. Célula rítmica da Toada transcrita em Musescore a partir do tema Chico Mineiro de Tonico e Tinoco contido no disco de 78 rpm de 1946, por Continental.

Sugestão de adaptação do ritmo de toada para bateria

Sugestão de ostinato para o ritmo toada com *ride* e no prato de choque com o pé. Neste exemplo optei por timbres semelhantes com a intenção de *ride* e prato de choque se completarem dando a impressão cíclica de movimento. Esta adaptação baseou se na concordância dos toques agudos dos *grooves* executados pela viola.



Figura 53. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de *groove* com *ride*, prato de choque, aro da tarola e bombo. O bombo a tocar a primeira e a última semicolcheia de cada tempo busca dar intenção de consistência rítmica, o prato de choque na segunda semicolcheia antecipando assim o contratempo tocado com aro na tarola impulsiona o *groove* no sentido de movimento. Esta sugestão vai ao encontro da célula rítmica da toada em que a primeira e a última semicolcheias de cada tempo aparecem acentuadas e isso é feito com o bombo.

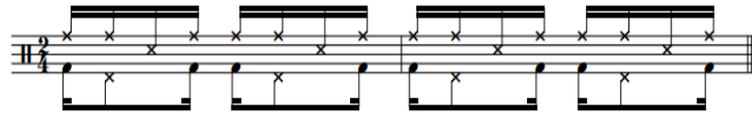


Figura 54. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de *groove* baseada na célula rítmica da toada. Neste exemplo optei por tocar menos notas no *ride* para acrescentar as notas tocadas pelo prato de choque com o pé na intenção de trabalhar os timbres mais agudos deixando o bombo na primeira e últimas semicolcheias, conforme o acento da célula rítmica, de cada compasso para dar a sensação de começo e fim do *groove*.

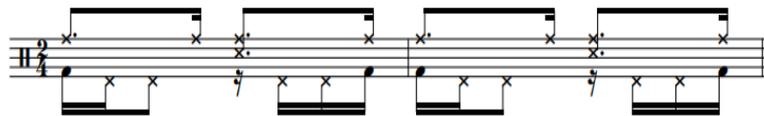


Figura 55. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de *groove* para o ritmo toada. Aqui ao executar o *ride* em semicolcheias contínuas na intenção de destacar a constância rítmica, prato de choque no contratempo a dar equilíbrio, o bombo a dar marcação de pulso e a tarola a dar o ponto alto da tensão.



Figura 56. Excerto escrito em Musescore

8.5 Cana Verde

A cana verde é uma expressão que envolve música e dança, sua origem é portuguesa e está na região do Minho e Trás-os-Montes, “*classificada como baile solto ou aberto*” muito utilizada para o canto e desafio, com ou sem baile simultaneamente (Terramatter, s.d.).

“O termo “Caninha Verde” pode expressar múltiplos significados, desde o mais elementar associado à cana-de-açúcar e seus derivados, até uma representação da humildade e a humilhação, relacionada ao martírio de Cristo na figura do Bom Jesus da Cana Verde. São inúmeras narrativas que reportam a contextos diferentes, que perpassam além da religiosidade a literatura, a poesia e, inclusive, as próprias práticas festivas. Podem inclusive representar a flexibilidade, o vazio interior ou estar presentes em lendas que transitavam entre a cultura islâmica e a cultura cristã na Península Ibérica”
(Monteiro, 2014:01).

Segundo Cana Verde (s/d) descreve a origem do ritmo da seguinte forma: “Dança cantada originária da Espanha, de onde alcançou Portugal e depois chegou ao Brasil”. E tem como característica: “o instrumento utilizado é a viola, acompanhada por um pandeiro”. Pode integrar os bailes do fandango no Estado de São Paulo.

Sofrendo transformações e adaptando-se às manifestações regionais, popularizou-se em vários outros estados brasileiros. “No Brasil apresenta registros esparsos, por vezes fragmentados, com uma diversidade de espaços, de contextos festivos e de formas de brincar. Apesar da variedade de expressões, são recorrentes alguns elementos, dependendo do período e do lugar, como o canto de versos de improviso.” (Monteiro 2014).



Figura 57. Célula rítmica da cana verde transcrita em Musescore a partir do tema Cana Verde contido no álbum Tónico e Tinoco com suas modas sertanejas de Tónico e Tinoco lançado em 1957 por Continental.

Sugestão de adaptação do ritmo cana verde para bateria.

Sugestão de ostinato para o ritmo cana verde executado no ride e no prato de choque com o pé. A célula aqui, executada no ride em concordância com a célula executada pela viola. Por se tratar de um ritmo de andamento acelerado a fluência e o equilíbrio destacados com timbres agudos, deixando tarola e bombo livres para improviso.



Figura 58. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de groove para o ritmo cana verde. Neste exemplo toco o bombo no tempo 1 com a intenção de referência e o aro da tarola destacando os contratempos.

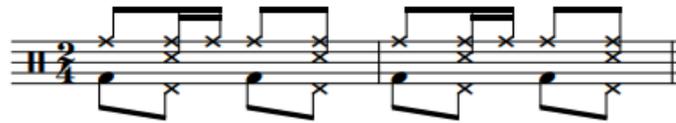


Figura 59. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de *groove* para o ritmo cana verde com ride, bombo, aro de tarola e timbalão. Neste exemplo em concordância com a célula executada pela viola exploro outros timbres da bateria entre bombo, tarola, prato de choque e ride.



Figura 60. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de *groove* para o ritmo cana verde com bombo, tarola, ride e prato de choque aberto com o pé (*foot splash*). Ao prolongar a última semicolcheia do compasso com abertura de prato de choque com o pé (*foot splash*) destaco assim o fim do *groove* dando a sensação de impulso.



Figura 61. Excerto escrito em Musescore

8.6 Valseado

De acordo com Pacievitch (2020) a valsa é um tipo de dança clássica de origem campestre, originada no início do século XIX, na Áustria e na Alemanha. A palavra “valsa” vem

do alemão “waltzen” que significa “dar voltas”. “*Inspirada em danças como o minueto, e (dança na qual os pares dançavam separados) e o laendler (dança campestre, na Alemanha)*” a Valsa surgiu primeiro como dança e só depois apareceria como composição.

Com a reunificação da Europa no século XIX, pós-Napoleão em 1815, a valsa passou a ter presença nas cortes da nobreza europeia graças a Sigismund Neukomm (1778-1858). Em 1816, Neukomm vai ao Brasil para ensinar música a D. Pedro I (1798-1834) e piano à princesa Leopoldina (1797-1826). D. Pedro I compôs as primeiras Valsas no Brasil.

Logo a Valsa faria sucesso em todas as classes sociais e entraria para o repertório de vários gêneros musicais no Brasil do erudito ao popular.

Último adeus (José Fortuna – Fernandes), Zé Carreiro e Carreirinho.



Figura 62. Célula rítmica do Valseado transcrito em Musescore a partir do tema Último adeus contido no disco de 78 rpm de Zé Carreiro e Carreirinho lançado em 1955 por Continental.

Sugestão de adaptação do ritmo valseado para bateria.

Ostinato com a célula rítmica do valseado executado com bombo e prato de choque. Neste exemplo optei pelo bombo no primeiro tempo e prato de choque nos tempos 2 e 3 em concordância com os toques graves e agudos executados pela viola.



Figura 63. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de *groove* para o ritmo valseado. Aqui mantive a sensação dos timbres executados pela viola.



Figura 64. Excerto escrito em Musescore

que numa pegada mais rápida e rasqueado, porque você rasqueia os dedos pelas cordas da viola, então vira um rasqueado”.
 (Maikel (2019) apud Flor (2019).



Figura 67. Célula rítmica da guarânia transcrita em Musescore a partir do tema Milagrosa Nossa Senhor de Tonico e Tinoco contido no disco de 78 rpm de 1946 por Continental.

Sugestão de adaptação do ritmo guarânia para bateria.

Sugestão de ostinato para o ritmo guarânia tocada no ride. Acompanhando a acentuação executada pela viola a divisão executada no ride com a intenção de dar condução rítmica característica.



Figura 68. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de groove para o ritmo guarânia com a célula rítmica no ride com prato de choque e aro de tarola. Alternando os acentos executadas pela viola no prato de choque e ride com aro de tarola no tem 3.



Figura 69. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de groove para o ritmo guarânia. A intenção neste exemplo foi a de distribuir os acentos em peças distintas, timbres distintos, na bateria, aro na tarola, prato de choque e tarola.

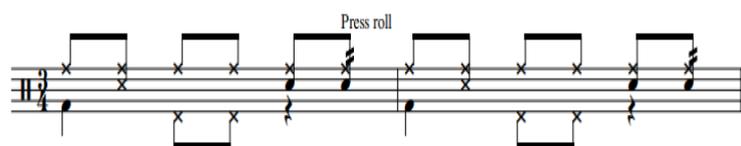


Figura 70. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de *groove* para o ritmo guarânia com a condução na mão direita com vassoura na tarola, aro, bombo e prato de choque. Neste exemplo a vassoura com intenção de manter a fluência rítmica enquanto o prato de choque destaca os acentos executados pela viola.



Figura 71. Excerto escrito em Musescore

8.8 Rasqueado

Higa (2013) atribui dois significados para o termo “rasqueado”: um relacionado à técnica de “rasgueio” para o violão como e o outro para se referir “ao gênero híbrido surgido no Brasil a partir das configurações da polca paraguaia e da guarânia”.

Higa segue descrevendo detalhadamente esta atribuição.

“No caso da guarânia, fica claro que a associação com uma cultura de fronteira com o Paraguai era – e ainda é – acionada automaticamente. Por sua vez, o rasqueado, embora mantenha – mesmo transformadas – determinadas características musicais da guarânia – e da polca paraguaia – e traga referências fronteiriças na letra, é comumente associado à música sertaneja brasileira”.

(Higa, 2013:109).



Figura 72. Célula rítmica do Rasqueado. Transcrita em Musescore a partir do tema Minas Gerais contido no disco de 78 rpm de Tonico e Tinoco lançado no ano de 1956 por Continental.

Sugestão de adaptação do ritmo rasqueado para bateria.

Sugestão de ostinato para o ritmo rasqueado com a célula rítmica no bombo e prato de choque com o pé. Acompanhando os acentos rítmicos onde destaca se a alternância entre bombo e prato de choque em conformidade com a célula executada pela viola. Ostinato com mantém a base rítmica e os membros superiores ficam livres para improviso. Esta adaptação foi construída no sentido de manter o prato de choque em conformidade com os acentos com os toques agudos.



Figura 73. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de ostinato com ride e prato de choque com o pé. Neste exemplo o ride mantém a fluência rítmica acentuando o tempo 3 em conformidade com a viola e o prato de choque destaca os contratempos.



Figura 74. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de groove para o ritmo rasqueado. Neste exemplo o ride é tocado nos contratempos em alternância com o bombo que dá a referência rítmica do pulso dos três tempos do compasso, o tempo 3 é destacado com a tarola em conformidade com os timbres e acentos executados pela viola.



Figura 75. Excerto escrito em Musescore

Exemplo 4: Sugestão de groove para o ritmo rasqueado com abertura de prato de choque. Aqui o groove apresenta aro e abertura no prato de choque.



Figura 76. Excerto escrito em MuseScore

8.9 Batuque

Para Tinhorão (1988) o termo “batuque” era como os portugueses chamavam toda e qualquer manifestação dos escravos africanos ou dos descendentes crioulos em que houvesse percussão. Esses batuques foram durante muito tempo a única forma encontrada para exercerem seus costumes e suas tradições livremente. Percebido superficialmente como “reuniões ruidosas”, os batuques eram sim uma “diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de prazer”.

De acordo com Lima (1954) o Batuque como dança do século XVIII é originária de Angola e Congo, e pode ainda ser encontrada no interior do estado de São Paulo.

Sant’anna traz uma transcrição de Raul Torres (1906-1970), cantor e um dos maiores compositores da música caipira, na qual nos ajuda entender melhor toda a mistura de culturas transformadas e refletidas na música caipira.

“É com toda sinceridade que afianço sentir no meu peito a alma sertaneja de nossa terra e ter sempre perto de mim a alma dos nossos batuques. Nem é preciso dizer que a maior parte da minha existência foi vivida entre eles. Foi dali que colhi os melhores elementos que hoje procuro dar às minhas composições”

(Freire, 1996 apud Sant’anna, 2009).



Figura 77. Célula rítmica do Batuque transcrito em MuseScore a partir do tema Roxinha contido no álbum repertório de Ouro de Tião Carreiro e Pardinho lançado em 1964 por Chantecler.

Sugestão de adaptação do ritmo batuque para bateria.

Sugestão de ostinato para o ritmo batuque com bombo e prato de choque com o pé. O exemplo segue a acentuação e características com as notas graves tocadas pela viola no bombo e as percussivas, agudas tocadas no prato de choque.



Figura 78. Excerto escrito em Musescore

Exemplo 2: Sugestão de groove para o ritmo batuque com ride, bombo, prato de choque aro na tarola e tarola. Neste exemplo mantêm se as graves no bombo, as agudas no aro e na tarola, o ride dá a condução rítmica e o prato de choque acentua o segundo tempo do compasso dando estabilidade ao *groove*.



Figura 79. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de *groove* para o ritmo batuque. Esta adaptação foi construída no sentido de manter as notas graves no primeiro tempo do compasso com o bombo, o prato de choque a nota aguda e aro da tarola no contratempo do segundo tempo em concordância com a célula executada pela viola.

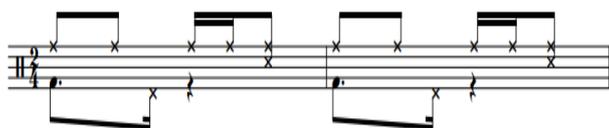


Figura 80. Excerto escrito em Musescore

8.10 – Pagode

O ritmo pagode, conhecido também como “Pagode de Viola” ou “Pagode Caipira” foi criado e desenvolvido por Tião Carreiro em parceria com Zórinho (Maestro Itapuã, Ozório Ferrarezi), no final da década de 1950. Data do ano de 1960, o registro da primeira gravação de “Pagode em Brasília” (Tedy Vieira e Lourival do Santos) pela dupla Tião Carreiro e Pardinho. Dias (2014) cita o novo ritmo e destaca “*toques de virtuosismo até então pouco explorados pelos violeiros*”.

O pagode é caracterizado pela justaposição rítmica entre viola e violão, em que a viola realiza uma célula adaptada do recortado, enquanto o violão mantém uma célula rítmica adaptada da Rumba, também conhecido como “cipó preto”. De acordo com San’tanna (2009): “o *estilo recente, chibatado e ladino, é admirável pelos ornamentos da viola em harmonia com toques do violão no contratempo*”.

A respeito das influências rítmicas que originaram o pagode, Dias (2014) atenta sobre relação intercultural que existente entre os músicos paraguaios e brasileiros na década de 1950 e, conseqüentemente, sobre a presença da música paraguaia na criação de Zorinho (Ozório Ferrarezi – 1939) “*Rumba espanhola*” ou como o próprio autor costuma chamar de “*Rumba estilizada*” e conclui:

“Mais do que figurar como mero acompanhamento ou contraponto rítmico da viola é preciso pensar o significado das células rítmicas do violão para a concepção do pagode. A inspiração no ritmo do violão da rumba, entre outras questões, representa que o pagode não é derivado ou se limita a uma única fonte: a tradição de ritmos oriundos da música caipira”

(Dias, 2014:07).

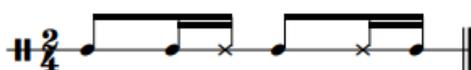


Figura 81. Célula rítmica da viola no ritmo pagode transcrito em Musescore a partir do tema Tudo certo contido no album Casinha da serra de Tião Carreiro e Pardino lançado em 1963 por Chantecler.



Figura 82. Célula rítmica do violão no ritmo cipó preto transcrito em Musescore a partir do tema Tudo certo contido no album Casinha da serra de Tião Carreiro e Pardino lançado em 1963 por Chantecler.

Sugestão de adaptação do ritmo pagode para bateria.

Sugestão de *ostinato* com bombo e prato de choque. Adaptando as notas graves e agudas da viola e do violão (guitarra acústica) para a bateria e mantendo as acentuações características sugiro o seguinte ostinato.



Figura 83. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de *groove* para o ritmo pagode com bombo e prato de choque. Neste exemplo mantêm se os acentos, porém utilizo a tarola no lugar do bombo com a intenção de dar mais movimento com timbre diferente.



Figura 84. Excerto escrito em Musescore

Sugestão de *groove* para o ritmo pagode. Neste exemplo em concordância com os graves e agudos executados pela viola, construí o *groove* com os graves nos tempos 1 e 2 e agudos no ride e aro da tarola.

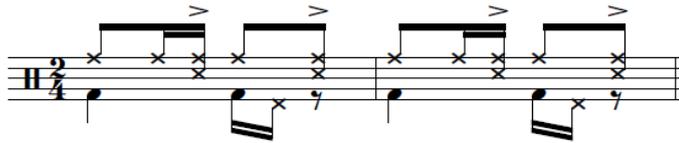


Figura 85. Excerto escrito em Musescore

9. CONCLUSÃO

Como vimos neste trabalho as mais variadas influências culturais expressadas na música jazz desde o seus primórdios nomeadamente os aspetos rítmicos de várias culturas distintas incorporados em seu repertório ao longo do tempo, portanto, e conforme Washburne (2020): “Jazz is a global music and transcultural in its stylistic scope”, pudemos perceber os aspetos afro-latinos oriundos da América Central através das células rítmicas do tresillo, cinquillo e as claves através dos pianistas de ragtime, e também ritmos afro brasileiro como no caso do Jazz Samba, não só como aspetos fundacionais, mas também como catalisadores de transformações estilísticas em vários períodos e épocas distintas.

A partir da conceção da bateria como instrumento surgido no contexto do jazz fizemos análises de transcrições de excertos de performances importantes para caracterizar os períodos e suas transformações estilísticas. Como no excerto de Singleton onde pudemos notar a célula rítmica da habanera, muito utilizada na época, ou como na performance de Krupa em que percebemos o “four-four” na Era do Swing, ou na performance de Roach com a interação da tarola e bombo no Bebop, na performance elaborada por Cobb no Cool jazz, ou como na performance de Blakey misturando marcha militar no Hardbop e por fim na atuação desconstruída de Williams como exemplo de Modern jazz. Assim percebemos algumas transformações estilísticas claramente analisadas nos excertos escolhidos.

No que se refere à presença dos ritmos regionais na bateria na música jazz, fizemos uma abordagem sobre a diversidade rítmica nas Américas para melhor visualizar tal influência. Destacamos a presença das células rítmicas como o tresillo, o cinquillo e as claves. Desta forma pudemos observar detalhadamente através de algumas transcrições e análises de excertos minuciosamente e propositalmente escolhidos algumas características que corroboram a presença de ritmos regionais e suas nuances no jazz, como na performance de Lent em “The Ragtime Drummer” de 1912, nas raízes do jazz onde percebemos algumas características da fusão das marching bands, do ragtime e do swing, ou como na performance de Dodds durante a Era do Jazz onde também notamos a influência das *marching bands* ao estilo *swing*, no excerto transcrito durante a evolução do swing em que Sonny Greer mantém seu *groove* característico, no tema que apresenta algumas variações rítmicas, “*The Peanut Vendor*”; ou como na adaptação de Blakey, já no Bebop, para o tema “*A Night in Tunisia*” em que busca uma fusão com a percussão afro-cubana em sua performance, ou como na valsa aplicada por Roach na transcrição de “*Blues Waltz*”, e em *I’ll Remember April* em que Roach aplica o uso dos timbalões ao aproximar-se da célula da habanera, no tema “*Asiatic Raes*”, Jo Jones executa em 6/8 o ritmo *bembé* de origem afro-latino, no groove transcrito de Humpries outra adaptação do ritmo *bembé*, no excerto da performance de Elvin Jones em *África* observamos a colcheia swingada e a quebra dos padrões

no ride para a execução com acentuação afro-latina, no tema “Bahia”, Taylor utiliza a colcheia swing para interpretar o tema do compositor brasileiro Ary Barroso, neste outro exemplo Roach desempenha o ritmo calypso de Trinidad y Tobago no tema “St. Thomas”, noutro exemplo vemos o ritmo brasileiro samba aplicado através da bossa nova no tema “Desafinado” pelos bateristas Deppenschmidt e pelo percussionista Reichenbach, e por último La Rocca executando outro exemplo de samba no tema “Blue Bossa”.

Assim como a mudança na concepção e abordagem do instrumento e na música como um resultado geral, como no exemplo citado do baterista Max Roach e sua relação com a percussão afro-latina na concepção da bateria no bebop.

Estas características musicais foram suficientemente fortes para influenciar a concepção estilística fundacional do jazz e como vimos sempre estiveram presentes como agentes impulsionadores de transformações, e desta forma concordamos com Washburne (2020): “I seek to transform discussions of race from a simplified black/white binary so prominente in jazz writing into a black/Brown/tan/mulato/beige/white milieu, a blurred space that more closely resembles where jazz resides”, no sentido de perceber as mais variadas características culturais absorvidas pelo jazz e principalmente para esta pesquisa a presença de ritmos regionais.

Entretanto, baseado nesta concepção de ritmos regionais na bateria, propusemos novo material rítmico com intuito de oferecer sugestões rítmicas para a performance da bateria, a partir dos ritmos encontrados na música caipira, ou ritmos caipiras.

Para isso, portanto, foi feito um estudo sobre a música caipira, sua origem, suas manifestações, seu contexto histórico e repertório característico. Onde pudemos constatar que a música caipira, de origem na região Centro-Sul do Brasil, é resultado da fusão de várias e distintas manifestações culturais de origem portuguesa, dos povos nativos (indígenas), dos povos africanos e latino-americana.

Dentre os aspetos encontrados na música caipira destacamos a presença da viola caipira como símbolo da música caipira e sua descendência portuguesa, relembramos a citação de Nepomuceno (1999) “A viola é o coração da música brasileira. Nem pandeiro, nem cuíca, nem sanfona, nem violão. Esculpida num tronco de pau, com dez cordas de tripa e toscos cravelhais, deu forma às melodias e cadência às poesias que aos poucos definiram o perfil musical do povo da terra”. Devido à sua importância para a música caipira fizemos uma breve revisão sobre as origens do instrumento em Portugal, buscando perceber melhor suas raízes.

Através de uma minuciosa análise sobre o repertório da música caipira, escolhemos temas com fundamental importância para o gênero, assim podemos a partir de transcrições utilizarmos as suas células rítmicas como “time-line” a serem transportadas para a bateria com o objetivo de sugerir *grooves* e ostinatos.

Escolhemos os ritmos caipiras com a intenção de representar a diversidade cultural expressa através da música caipira. Sabendo, portanto, da grande variedade rítmica encontrada no

universo caipira e em função da não catalogação em sua totalidade de tais manifestações rítmicas, trabalhamos no sentido de uma amostragem que pudesse representar as principais culturas presentes nesta fusão, como as culturas portuguesa, americana e africana. Para o processo de adaptação dos ritmos caipiras seguimos então dois principais conceitos: o de “infraestrutura e superestrutura rítmica” defendido por Carvalho (2016) e “Funções básicas da bateria” de Lopes (2019). Tais conceitos devidamente desenvolvidos anteriormente aplicaram-se nas adaptações da seguinte forma: Através da transcrição e análise minuciosa de excertos do repertório encontrado na música caipira, foram observadas as células rítmicas executadas pela viola caipira exercendo assim a função de “time-line”. Uma vez tendo conhecimento desta célula rítmica a mesma foi transposta para a bateria com objetivo de criar-se *grooves* e *ostinatos*. Esta adaptação ocorreu então de duas formas: a primeira a “time-line” é executada apenas em uma peça da bateria gerando apenas um timbre e na segunda a “time-line” foi desmembrada para ser tocada em duas ou mais peças gerando assim dois ou mais timbres distintos.

Conforme Lopes (2015) afirma, sobre a diversidade cultural na música jazz e como inerente ao modelo de democracia contemporânea: “Acredito que ao aprender, interpretar e partilhar este género musical com a sociedade, estaremos a contribuir activamente para que, através de música, valores democráticos e humanistas sejam expostos e assumidos nas nossas sociedades.” Sendo assim, buscamos com este trabalho contribuir através da diversidade rítmica proposta nos ritmos caipiras para a bateria jazz, como tema multicultural inerente ao modelo democrático contemporâneo.

Recorremos a uma pintura a óleo da artista Debra Hurd do ano de 2010 intitulada de “Drums and Friends” no intuito de expressar a diversidade rítmica na bateria. Na referida obra podemos observar a representação de uma combo de jazz caracterizado por cores exacerbadas que nos leva a correlacionar ao “colorido rítmico” presente na bateria, em seu passado, suas origens, em sua evolução e transformações assim como em seu futuro misturando-se em outras expressões culturais ao redor do mundo.



Figura 86. “Drums and Friends” pintura a óleo de Debra Hurd no ano de 2010. Obtido em:
<https://fineartamerica.com>

Dentro desta concepção de que o jazz não só é resultado da fusão de diversas culturas expressas na música, mas como continua absorvendo aspetos de outras culturas, retomamos aqui a citação de Walker (2009) no início desta pesquisa “Using world rhythms in jazz give us unlimited creative possibilities. Traditional songs from any culture can be arranged incorporating the language of jazz: its rhym, harmony, melodic, and improvisation. We can also arrange jazz standards using traditional rhythms and instruments of various world cultures.” trabalhamos no sentido de contribuir para esta expansão ao propormos os ritmos caipiras, como ritmos regionais brasileiros, da região Centro-Sul do Brasil, resultado da fusão das culturas portuguesa, americana e africana, para a bateria, no intuito de propiciar ao músico novo vocabulário rítmico como sugestão de performance para bateria.

10. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acervo das Tradições. (2019). Grupo de Fandango Vida feliz. Disponível em: http://www.acervodastradicoes.com.br/portfolio/fandango_vidafeliz/
- Amaral, A. (1982). *O dialeto caipira: gramática, vocabulário*, 4. ed., Hucitec, São Paulo.
- Andrade, M. (1942). *Pequena História da Música*. 2ª edição, Martins. São Paulo.
- Bernays, Paul. 1959 the year that changed Jazz. 2009. BBC. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=0BIEGF85cms&t=1195s>
- Cana Verde (s/d). Cana Verde obtido em: <https://www.bibliotecaderitmos.com.br/ritmo/cana-verde/>. Acesso em 20 de junho de 2020.
- Candido, A. (2018) Caipiradas. Retrieved: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/150036/147110>
- Candido, A. (2010). Os parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista a transformação do seu meio de vida. Ouro sobre Azul. Rio de Janeiro.
- Berroa, I. (1999). Groovin' In Clave. PlayinTime productions, inc.
- Cardoso, O. (2006). Cordofones portugueses. In Instituto do Emprego e formação Profissional Ed. As Idades do Som. (pp. 115-121).
- Carvalho, J.A.L.L (2016). Infraestrutura e superestrutura na rítmica da Música Popular. Anais do SEFIM, Porta Alegre, v02-n.2, 2016.
- Cascudo, L. C. (2001). *Dicionário do folclore brasileiro*. Global, São Paulo.
- Centro nacional de Folclore e Cultura Popular brasileira. (2004) Tesouro de Folclore e Cultura Popular brasileira. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/alfabetica.html>
- Chandler, E. A. (1990). A History of Rudimental Drumming in America From the Revolutionary War to the Present. LSU Historical Dissertations and Theses. Graduate School – Louisiana State University.
- Corrêa, R. (2002). *A Arte de pontear viola*. 2ª edição. Brasília: Editora Viola Corrêa Produções Artísticas.
- Corrêa, R.N. (2014). *Viola Caipira: das práticas populares à escritura da arte*. Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Musicologia.
- Cortés, I. S. (2017). El papel del batería en el jazz contemporáneo. Factores que influyen en la creación de um lenguaje musical propio. Dissertação de Mestrado Universidade de Évora.
- Dias, S. S. A. (2010). O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (*in*)*ventano* modas e identidades. (Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutor em educação).
- Dourado, H.A. (2008). *Dicionário de termos e expressões da música*. Editora 34. São Paulo.
- Flor, K. (2019, março 22). Guarânia: o ritmo paraguaio que influenciou a música raiz e sertaneja brasileira. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/03/22/guarania-o-ritmo-paraguaio-que-influenciou-a-musica-raiz-e-sertaneja-brasileira/>

- Gioia, T. (1997). *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Gottlieb, D. (2010). *The Evolution of Jazz Drumming*. Editora Hal Leonard.
- Higa, E. R. (2013) “Para fazer chorar as pedras”: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940/50. (Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP).
- Hobsbawm, E. J. (1989). *A História social do Jazz*. 6ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Instituto Cornélio Pires (2020). Biografia. Disponível em: <https://www.corneliopires.com.br/corneliopires/>. Acesso em 17 de agosto de 2020.
- Lima, R. T. (1954). *Folclore de São Paulo*. 2ª edição. São Paulo: Ricordi.
- Lopes, E. (2008). “From Blues to Latin Just in Time: A rhythmic analysis of ‘Unit Seven’”, *Jazz Research Journal*, vol. 2, nr. 1, 2008, 55-82.
- Lopes, Eduardo. (2015). “O Jazz como Paradigma da Democracia Contemporânea, *Revista de Educação Musical*, Associação Portuguesa de Educação Musical, Nr. 140-141, Ano 2014-2015, pp. 38-45.
- Lopes, E. (2018) “Breve Reflexão Sobre o Baterista ao Longo da História: do entertainer ao solista”, *DEDICA Revista de Educação e Humanidades*, Nr. 14, setembro, 2018, pp. 119-129. ISSN 2182-018X
- Lopes, E. (2019). [1] “A Bateria como Instrumento Convencional e os 100 Anos da Técnica Não Convencional de Vassouras”, in A. Martingo e A. Telles (eds), *Música Instrumentalis: experimentação e técnicas não convencionais nos séculos XX e XXI*, Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2019, pp. 125-138.
- Machado Neto, D. (2015). *As imagens do músico caipira: ideias topificadas e tropificadas na consubstanciação de uma referência cultural paulista*.
- Marques, M. e Lopes, E. (2013). “O Gênero Musical na Identidade dos Instrumentos”: O saxofone no séc. XX”, in Eduardo Lopes (coord.), *Pluralidade no Ensino do Instrumento Musical*, Fundação Luís de Molina, 149-175.
- Martin, H., Waters, K. (2009). *Essential Jazz: The First 100 Years* (2nd Ed.). Boston: Schirmer Cengage Learning.
- Mattingly, R. (s.d.). Max Roach. Disponível em: <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/max-roach>
- Merriam, A.P. (1964). *The Anthropology of music*. Northwest Universty Press. Illinois.
- Mesquita, Vinicius. *Coleção saber mais: Jazz. Superinteressante*. São Paulo. Editora Abril, 2005.
- Monteiro, A. J. M. (2014). *Festas e espaços em transformação: a Caninha Verde em Vassouras-RJ*», *Ponto Urbe [Online]*, 15 | 2014, posto online no dia 30 dezembro 2014, consultado 26 de agosto de 2020. Disponível em URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2500>; DOI: 10.4000/pontourbe.2500
- Nepomuceno, R. (1999). *Música Caipira: da roça ao rodeio*. Editora 34. São Paulo.
- Oliveira, E. V. (1982). *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Peñalosa, D. & Greenwood, P. (2012). *The clave matrix: Afro-Cuban rhythm: its principles and African origins* (2nd ed). Bembe Books, Redway, CA

- Pettersen, N. (2017). 150 years of drum set evolution in 40 minutes. Postado por Nudrums em 2018, março, 20. Acessado em 2020, agosto, 20. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X3gnPaX_vAg&t=693s
- Pinto, J. P. A. (2008). A Viola de Tião Carreiro. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Música.
- Quiroga, K. B. S. e Quiroga, F. L. (2009). Caipira Picando Fumo (1893), Natureza e Brasil sob a semiótica peirceniana. **In:** anais II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, maio de 2009, Londrina-PR. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Quiroga_Karina%20Barbosa%20So%20usa.pdf. Acesso em 21 de setembro de 2020.
- Ribeiro, D. (2015). O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. 3ª edição. São Paulo. Global.
- Ribeiro, J. H (2015). Música Caipira, as 270 maiores modas. 2ª edição. Santos: Realejo Livros.
- Riley, J., Thress, D. (2009). The Art of Bop Drumming: Book & CD (Manhattan Music Publications).
- Sandrini, C. (2002). O paradigma do tresillo. Revista Opus número 8.
- Sant'anna, R. (2009). A moda é viola ensaio do cantar caipira. 2ª edição. São Paulo: Arte e Ciência editora.
- Santos, E. I. (2005). Música caipira e música sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas. (Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro).
- Sardinha, J.A. (2006). Instrumentos tradicionais portugueses – Som e História. In Instituto do Emprego e formação Profissional Ed. As Idades do Som. (pp. 49-59).
- Silva, L. P. C.; Silva, L. V. B. P. Uma abordagem iconográfica musical da obra O Violeiro e Almeida Júnior Revista Música Hodie, Goiânia, V.18 - n.2, 2018, p. 245-253
- Scheuerell, C. (2017). Berklee Jazz Drums. Berklee Press.
- Sheperd, J.; Horn, D.; Laing, D.; Olive, P. e Wicke, P. (2003). Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World.
- Shultz, T. A History of Jazz Drumming. Percussive Notes 16, no. 3 (1979): 106-132.
- Sperança, S. Os Ritmos Caipiras *IN:* Ribeiro, J. H (2015). Música Caipira, as 270 maiores modas. 2ª edição. Santos: Realejo Livros. (p.280 – p.306).
- Stasi, C. (2011). O Instrumento do Diabo: Música, Imaginação e Marginalidade. Editora Unesp. São Paulo.
- Swanwick, K. (2003). Ensinando Música Musicalmente. Tradução Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Editora Moderna, 2003.
- Taborda, M. (2011). Violão e identidade nacional. Civilização brasileira. Rio de Janeiro.
- Taborda, M. (2002). A viola de arame origem e introdução no Brasil. EM PAUTA - v. 13 - n. 21 - dezembro 2002.
- Tagg, P. (2002). Towards of definition of music. University of Liverpool, 2002.

- Terramatter (s.d.). Cana Verde. Disponível em: <https://terramater.pt/cana-verde/>. Acesso em 26 de agosto de 2020.
- Tinhorão, J. R. (1988). Os sons dos negros no Brasil cantos-danças-folguedos: origens. Art Editora. São Paulo.
- Tinhorão, J. R. (2001). Cultura Popular: Temas e Questões. Editora 34. São Paulo.
- TOADA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14244/toada>>. Acesso em: 11 de Jun. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- Torneze, R. (2003). Cancioneiro de viola caipira- volume 1. Irmãos Vitale. São Paulo.
- Torneze, R. (2004). Cancioneiro de viola caipira- volume 2. Irmãos Vitale. São Paulo.
- Vilela, I. (2004/2005) Na toada da Viola. REVISTA USP, São Paulo, n.64, p. 76-85, dezembro/fevereiro (2004-2005).
- Vilela, I. (2011). Cantando a própria história. Tese (Doutorado – programa de Pós-Graduação em Psicologia; Área de concentração: Psicologia Social) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.
- Vilela, I. (2017). Caipira: cultura, resistência e enraizamento. *Estudos Avançados*, 31(90), 267-282. Retrieved from: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/137898>
- Walker, M. (2009). World Jazz Drumming. Berklee Press.
- Washburne, C. (2020). Latin Jazz: The Other Jazz. Oxford University Press.
- (1893). Reimpressa de: <https://artsandculture.google.com/asset/caipira-picando-fumo-caipira-cutting-tobacco/6wGSIEmiROgbPQ?hl=pt-PT>
- (1899). Reimpressa de: <https://artsandculture.google.com/asset/o-violeiro/QwEK8L0OIq25SA?hl=pt-BR>
- (1939). Reimpressa de: <https://www.wikiart.org/pt/maurits-cornelis-escher/metamorphosis-ii-excerpt-4>.
- (2010). Reimpressa de: <https://fineartamerica.com/featured/drums-and-friends-debra-hurd.html>
- (2020). Reimpressa de: https://www.achetudoeregiao.com.br/atr2/centro_sul.htm