

Faculdade Souza Lima

Iago Abreu Amadei

**UMA ANÁLISE DAS LEVADAS DO BATERISTA TEO LIMA NA MÚSICA "MAÇÃ":
desenvolvimento e particularidades**

São Paulo
2021

Iago Abreu Amadei

**UMA ANÁLISE DAS LEVADAS DO BATERISTA TEO LIMA NA MÚSICA "MAÇÃ":
desenvolvimento e particularidades**

Monografia apresentada ao curso de Graduação em Música, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de bacharel.

Orientador: Ms. Carlos Ezequiel

São Paulo
2021

Dedico este trabalho a Música, que sempre esteve comigo nos momentos difíceis reerguendo-me e apontando o caminho.

Agradecimentos

Agradeço à toda minha família, Theo, André, Nicko, Rita e Fábio, pela oportunidade e pelo incentivo.

Ao meu “pai musical”, professor e grande baterista Gilberto Alves Favery que, incondicionalmente, sempre me auxiliou e incentivou a concluir o curso.

Aos professores Marcelo Coelho e Vinícius Barros.

Aos gigantes da música brasileira Sizaõ Machado e Teo Lima.

Ao diretor Mário, e ao meu orientador Carlos Ezequiel.

“O samba merece respeito seja onde for.”

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar trechos de levadas do baterista Teo Lima na música *Maçã*, faixa número oito do álbum *Não É Azul Mas é Mar* do compositor Djavan. O foco desta pesquisa está em investigar, por meio da transcrição realizada da música, as particularidades presentes na performance do baterista e sua forma de desenvolver levadas de samba.

Palavras-chave: Teo Lima, Djavan, Maçã, samba na bateria.

Abstract

The present work aims to analyze excerpts from drummer Teo Lima's grooves in the song *Maçã*, track number eight of the album *Não É Azul Mas É Mar*, by composer Djavan. The focus of this research is to investigate, through the transcription of the music, the particularities present in the drummer's performance and his way of developing samba grooves.

Keywords: Teo Lima, Djavan, *Maçã*, samba on drums.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Capítulo 3 - Grade Rítmica Sergio Gomes	15
Figura 2 – Capítulo 3 - Levada Samba Batucada	16
Figura 3 – Capítulo 3 - Batucada com tambores	16
Figura 4 – Capítulo 3 - Ostinato De Bumbo Tradicional	17
Figura 5 – Capítulo 3 - Padrão Tradicional de Acompanhamento	17
Figura 6 – Teleco-teco Invertido	17
Figura 7 – Capítulo 3 - Tamborim 1 (Oscar Bolão)	18
Figura 8 – Capítulo 3 - Tamborim 2 (Oscar Bolão)	18
Figura 9 – Capítulo 3 - Arranjo de Tamborins Acadêmicos do Grande Rio (Ano 2000)	19
Figura 10 – Capítulo 3 - Exemplo Flam de Aro	19
Figura 11 – Capítulo 3 - Caixa Padrão Tamborim	20
Figura 12 – Capítulo 3 - Caixa Variação “3”	20
Figura 13 – Capítulo 3 - Caixa Variação “6”	20
Figura 14 – Capítulo 3 - Surdo de Corte Variação “3”	21
Figura 15 – Capítulo 3 - Surdo de Corte Variação “4”	21
Figura 16 – Capítulo 3 - Surdo de Corte Variação “11”	21
Figura 17 – Capítulo 3 - Levada de Partido-alto Tradicional	23
Figura 18 – Capítulo 3 - Levada de Partido-alto Variação	23
Figura 19 – Capítulo 3 - Cometricidade 1	25
Figura 20 – Capítulo 3 - Cometricidade 2	25
Figura 21 – Capítulo 3 - Contrametricidade 1	25
Figura 22 – Capítulo 3 - Contrametricidade 2	25
Figura 23 – Capítulo 3 - Ritmo Cruzado	26
Figura 24 – Introdução - Compasso 1 ao 8	28
Figura 25 – Introdução (Análise Comparativa) - Caixa Variação “3”	31
Figura 26 – Introdução (Análise Comparativa) - Padrão Marcha	31
Figura 27 – Introdução (Análise Comparativa) - Marcha (levada de caixa)	32
Figura 28 – Introdução (Análise Comparativa) - Pés Marchinha	32
Figura 29 – Introdução (Análise Comparativa) - Caixa Padrão Tamborim	33
Figura 30 – Compasso n°4 (Introdução)	33
Figura 31 – Ostinato Tradicional	34
Figura 32 – Ostinato Tradicional - Fragmento	34
Figura 33 – Primeira Parte A (bateria-baixo) - Teleco-teco Invertido e Linha do Baixo	35
Figura 34 – Primeira Parte A (bateria-baixo) - Compassos 9, 10, 11 e 12	36
Figura 35 – Primeira Parte A (bateria-baixo) - Compassos 13, 14, 15 e 16	37
Figura 36 – Primeira Parte A (bateria-baixo) - Compassos 19 e 20	37
Figura 37 – Primeira Parte A (bateria-baixo) - Compassos 21, 22, 23 e 24	38

Figura 38 – Primeira Parte A (Análise Comparativa) - Levada de Partido Alto	39
Figura 39 – Compassos 26 e 27 (1:08 a 1:12)	41
Figura 40 – Compassos 29 e 30 a (1:15 a 1:20)	41
Figura 41 – Compassos 31 e 32 (1:20 a 1:26)	42
Figura 42 – Primeira Parte B (Bateria-Baixo) - Compassos 33 e 34	42
Figura 43 – Compassos 36 e 37 (1:34 a 1:39)	43
Figura 44 – Compasso 26 (1:07 a 1:10)	43
Figura 45 – Compassos 29,30 e 31 (1:15 a 1:24)	44
Figura 46 – Compassos 34 e 35 (1:28 a 1:33)	45
Figura 47 – Compassos 37, 38, 39 e 40 (1:36 a 1:47)	46
Figura 48 – Compasso 30	46
Figura 49 – Legenda	47
Figura 50 – Compassos 26 e 27	48
Figura 51 – Compasso 29	48
Figura 52 – Compassos 33 e 34	48
Figura 53 – Compasso 36	48
Figura 54 – Compassos 38, 39 e 40	48
Figura 55 – Padrão mão direita e pés	50
Figura 56 – Interlúdio - (1:50 a 2:00)	50
Figura 57 – Interlúdio - (2:00 a 2:11)	51
Figura 58 – Interlúdio - Compasso 44	53
Figura 59 – Interlúdio - Compasso 46	53
Figura 60 – Interlúdio - Compasso 48	53
Figura 61 – Interlúdio - Compasso 45	53
Figura 62 – Interlúdio- Compasso 42	54
Figura 63 – Interlúdio - Compasso 46	54
Figura 64 – Interlúdio - Compasso 47	54
Figura 65 – Tamborim	55
Figura 66 – Interlúdio - Compassos 44 e 45	55
Figura 67 – Interlúdio - Compassos 46 e 47	55
Figura 68 – Caixa Padrão Tamborim	55
Figura 69 – Interlúdio - Compassos 48 e 49	56
Figura 70 – Bateria e Congas	56
Figura 71 – Interlúdio - Compasso 45	56
Figura 72 – Bumbo - Compasso 43	57
Figura 73 – Bumbo - Compasso 46	57
Figura 74 – Bumbo - Compasso 48	57
Figura 75 – Bumbo- Compasso 44	57
Figura 76 – Bumbo - Compasso 47	57

Figura 77 – Bumbo- Compasso 42	58
Figura 78 – Bumbo - Compasso 45	58
Figura 79 – Bumbo - Compasso 49	58
Figura 80 – Segunda Parte A (bateria-baixo) - Compassos 50, 51, 52 e 53	59
Figura 81 – Segunda Parte A (bateria-baixo) - Compassos 58, 59, 60 e 61	60
Figura 82 – Segunda Parte A (Análise Comparativa) - Partido-alto Tradicional	61
Figura 83 – Segunda Parte A (Análise Comparativa) - Partido-alto Variação	61
Figura 84 – Segunda Parte A (Análise Comparativa) - Compasso 58	61
Figura 85 – Compassos 56, 57, 58 e 59 (2:26 a 2:37)	62
Figura 86 – Segunda Parte A (Análise Comparativa) - Ganzá	62
Figura 87 – Segunda Parte B (bateria-baixo) - Compassos 67 e 68	63
Figura 88 – Segunda Parte B (bateria-baixo) - Compassos 71 e 72	63
Figura 89 – Segunda Parte B (bateria-baixo) - Compassos 74 e 75	64
Figura 90 – Primeira Parte B (bateria-baixo) - Compassos 33 e 34	64
Figura 91 – Segunda Parte B (bateria-melodia) - Compassos 75 e 76	65
Figura 92 – Segunda Parte B (bateria-melodia) - Compassos 80, 81 e 82	65
Figura 93 – Segunda Parte B (Análise Comparativa) - Compassos 70 e 71	66
Figura 94 – Segunda Parte B (Análise Comparativa) - Compassos 66, 67 e 68	66
Figura 95 – Segunda Parte B (Análise Comparativa) - Compasso 72	67
Figura 96 – Segunda Parte B (Análise Comparativa) - Compassos 74 e 75	67
Figura 97 – Segunda Parte B (Análise Comparativa) - Compasso 80 ao 83	67
Figura 98 – Segunda Parte B (Análise Comparativa) - Padrão mão direita e pés	68

Sumário

1	Introdução	12
2	Biografia	13
3	O Samba Na Bateria	15
3.1	Características Rítmicas Do Samba	24
4	Análise Da Transcrição	27
4.1	Introdução	28
4.1.1	Interação bateria-violão	29
4.1.2	Interação bateria-baixo	29
4.1.3	Análise Comparativa	30
4.2	Primeira Parte A	34
4.2.1	Interação bateria-baixo	35
4.2.2	Análise Comparativa	39
4.3	Primeira Parte B	40
4.3.1	Interação bateria-baixo	40
4.3.2	Interação bateria- melodia	43
4.3.3	Análise Comparativa	46
4.4	Interlúdio	50
4.4.1	Interação bateria-violão	52
4.4.2	Interação bateria-baixo	54
4.4.3	Análise Comparativa	54
4.5	Segunda Parte A	58
4.5.1	Interação bateria-baixo	59
4.5.2	Análise Comparativa	60
4.6	Segunda Parte B	62
4.6.1	Interação bateria-baixo	62
4.6.2	Interação bateria-melodia	64
4.6.3	Análise Comparativa	66
5	Considerações Finais	69
	Referências	71

ANEXOS	72
ANEXO A – Entrevista Teo Lima	73
ANEXO B – Transcrição Bateria na Íntegra	75

1 Introdução

O presente trabalho tem como objetivo investigar as particularidades na performance do baterista Teo Lima, acerca do gênero samba, na música *Maçã* de Djavan, e entender de que forma o mesmo desenvolve suas levadas¹. Ao ouvir a música pela primeira vez, lembro ter me chamado a atenção a forma como o músico toca o samba na bateria, sua precisão, suingue e criatividade. Por esse motivo, e por não ter encontrado pesquisa sequer sobre o baterista, fui instigado a realizá-la.

Em entrevista concedida pelo baterista à revista *Modern Drummer Brasil* (edição janeiro de 2010), o mesmo foi questionado sobre como desenvolveu sua forma particular de tocar samba. De acordo com Teo Lima:

Sou nordestino. Meu conhecimento de samba se deu por meio de Jackson do Pandeiro, que suingava como ninguém, mas sua ótica era do coco. Juntei o que corria na minha veia ao samba tipicamente carioca. Misturei bem e joguei pra cima, usando a pele de caixa, quando o normal seria só o aro. Mas tive muita sorte, pois meus primeiros trabalhos em estúdio e ao vivo foram com artistas, arranjadores, maestros e músicos maravilhosos, que me deixaram muito à vontade para que criasse e desse minha interpretação. (MODERN... , 2010, p. 24)

Partindo da ideia central da pesquisa, me utilizei de alguns pontos descritos pelo baterista na citação acima para formular as seguintes hipóteses: será possível encontrarmos influências de outros ritmos (como o coco) no vocabulário de samba do baterista?; o “samba tipicamente carioca” refletiria uma influência dos modos de execução percussivos deste local? Seria possível encontrarmos um contraste de timbres entre a pele de caixa e o aro em uma mesma levada? Ou seja, me utilizei de tais hipóteses como um possível guia para justificar as particularidades de sua performance, ainda que apenas uma música pareça ser insuficiente para tal.

O método de pesquisa foi dividido em três partes: transcrição, análise e comparação. No capítulo 2 foi feita uma biografia do baterista, onde serão expostas algumas informações sobre a sua carreira. No Capítulo 3 serão apresentados alguns exemplos de samba extraídos dos livros: *Batuque É Um Privilégio*, de Bolão (2010), em que o autor aborda os modos de execução dos instrumentos de percussão cariocas típicos do samba; *Novos Caminhos Da Bateria Brasileira*, de Gomes (2008); *Bateria Brasileira*, de Rocha (2007), e *Brazilian Rhythms For Drumset*, de Fonseca e Weiner (1993). Esses três últimos livros abordam, além do samba, variados ritmos brasileiros. O Capítulo 4 contará com a análise da transcrição da música *Maçã*.

¹ “Na terminologia dos músicos populares, a levada é uma célula rítmica, ou rítmico-harmônica, que caracteriza determinados acompanhamentos da melodia principal, constituindo fator básico de identificação do gêneros musicais.” (TRAVASSO, 2005 apud BARROS, 2015, p. 3)

2 Biografia

Nascido em 1943 (Maceió, Alagoas), Teófilo Pereira Lima, “Teo Lima”, é tido como um dos grandes nomes da bateria brasileira. Começou tocando caixa aos seis anos na banda marcial do curso primário. Ao transitar para o ensino médio, mesmo tocando caixa, tornou-se segundo trompete da banda de jazz da escola, com a qual realizava bailes infanto-juvenis aos sábados. Em determinado momento, o baterista titular teve de deixar o grupo para servir o exército, e então Teo Lima pediu uma chance ao maestro para assumir o posto. Com a experiência de apenas um dia de “estudo”, no ensaio seguinte o principiante surpreendeu a todos e o maestro, ao se sair melhor do que o baterista anterior. A partir deste momento, sua dedicação ao instrumento passou a ser tamanha que já aos 14 anos era disputado pelos conjuntos de baile da cidade.

Aos 15 anos participou de um evento em que foi agraciado com um troféu de melhor baterista da cidade. Este evento contou com a apresentação de um grupo musical famoso da época denominado Conjunto Farroupilha, foi então nesta situação que Sidney Moraes, baixista do grupo, recomendou que Teo Lima partisse de Maceió em busca de uma carreira nos grandes polos musicais do Brasil. Nesta mesma época o primo de Teo, que era delegado de polícia, lhe contou que seria realizado na região um concurso para Sargento da Marinha no Rio de Janeiro. Decidido a sair de Maceió e vendo a carreira militar como uma oportunidade, o baterista foi aprovado na primeira fase, e após a realização de outras etapas, foi para o Rio de Janeiro como parte da Marinha brasileira.

Como membro da marinha, Teo vivia a rotina dos chamados “marinheiros embarcados”, ou seja, marinheiros que vivem durante meses nos navios parando em inúmeros destinos para cumprir os compromissos militares, o que o fez se afastar da música. Com o passar do tempo, o baterista participou de algumas bandas da Marinha, sendo inclusive músico da banda de Fuzileiros Navais, ganhando fama na corporação como baterista. Quando não estava viajando, Teo aproveitava para assistir algumas apresentações nas noites cariocas, muitas delas com Wilson das Neves na bateria. Ao retornar essa convivência com a música, seja tocando ou assistindo, o músico voltou a almejar sua carreira musical, e conseqüentemente sua saída da Marinha. Prestou o vestibular para a Escola Nacional de Música onde conheceu o renomado Maestro César Guerra-Peixe, com o qual passou a tomar aulas após o expediente militar. Entretanto, dado que ainda fazia parte da corporação militar, os estudos de Teo se viram prejudicados de certa forma e a solução para se manter conectado à música foi a de se apresentar nas noites cariocas, onde conheceu Cristóvão Bastos e Toninho Mil Acordes. Este último, guitarrista, colaborou fortemente para que Teo Lima aprimorasse sua forma de tocar o samba.

Já fora da Marinha, Teo Lima começou abandonar as apresentações noturnas para se apresentar com o pianista e compositor Antônio Adolfo, artista do qual o baterista já havia

realizado alguns trabalhos ainda no período de corporação. Em uma de suas apresentações, no Festival das Rosas, Teo foi abordado por Roberto Menescal, presidente do festival e um importante músico brasileiro do movimento da Bossa Nova, que o convidou para uma reunião na gravadora PolyGram. Ao chegar na gravadora sem saber o que esperar da conversa, foi surpreendido por Menescal, que o convidou a participar, naquele mesmo dia, da gravação de algumas músicas de Alcione. Não demorou muito tempo para que o baterista lotasse a sua agenda na gravadora, realizando inúmeras gravações de inúmeros artistas como Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, entre outros. Ao mesmo tempo em que trabalhava na gravadora (meados de 1980), Teo Lima tocava na casa noturna 706 com seu conterrâneo alagoano Djavan (compositor da música objeto desta pesquisa), Sizão Machado (baixo), e Luiz Avellar (piano), banda de acompanhamento de Djavan que ficaria conhecida como “Sururu de Capote”. O grupo gravou alguns álbuns do cantor, como por exemplo, o disco *Seduzir*. A relação entre Teo e Djavan já vinha de um tempo, pois o irmão do baterista era amigo próximo do cantor. Ao ficar cada vez mais conhecido por conta de suas gravações e dos artistas com os quais atuava, Teo passou a trabalhar para diversas gravadoras como EMI-Odeon, Som Livre, Copacabana, CBS, Mocambo e Continental. Christiano Rocha entrevistou Teo Lima pela revista *Modern Drummer Brasil (edição janeiro de 2010)*, antes de iniciar a conversa, ao contextualizar o baterista, o entrevistador profere:

Só com Djavan, gravou oito discos. Com Ivan Lins, mais de 15. Ao longo de mais de 5 mil gravações e incontáveis shows, Teo já dividiu notas (musicais, de dólar, euro e de real) com artistas e grupos de todas as cores, credos, nacionalidades e estilos, como Tom Jobim, Milton Nascimento, Stevie Wonder, Zeca Pagodinho, Pat Metheny, Casseta e Planeta, Michael Brecker, Agnaldo Timóteo, Banda Eva, Jackson do Pandeiro, Lulu Santos, Dori Caymmi, Kid Abelha, Elis Regina, Roberto Carlos, Toots Thielemans, Jamelão, David Saborn, Tim Maia, Christian McBride, Luíz Gonzaga, Cesar Camargo Mariano, Gonzalo Rubalcaba, João Bosco, Erasmo Carlos, Terence Blanchard, Bezerra da Silva, Lee Ritenour, Raul Seixas, Michael Sembello, Elza Soares, Marina Lima, Guilherme Arantes, Martinho da Vila, Caetano Veloso, Eliane Elias, Toninho Horta, Jeff Gardner, etc. (e o “etc” é bem vasto, acredite). Se você não viveu numa caverna nas últimas quatro décadas, é praticamente impossível nunca ter ouvido a bateria de Teo Lima.

3 O Samba Na Bateria

Alguns autores, como Sergio Gomes (2008), Oscar Bolão (2010), e Christiano Rocha (2007), parecem chegar ao consenso de que o samba executado no instrumento bateria, adapta frases rítmicas, e até timbres, típicos dos instrumentos de percussão do samba batucada, das rodas e das escolas de samba. De acordo com Rocha (2007, p. 82-83):

É comum o bumbo fazer o papel do surdo. Dá sustentação rítmica e pode apresentar diferentes desenhos, inclusive numa mesma música. A caixa pode reproduzir o tarol da escola de samba, fazer o papel do repinique e, se tocada no aro, pode substituir o tamborim ou o agogô. Tanto o prato de condução como o chimalbal podem substituir instrumentos como chocalho, ganzá, pandeiro e reco-reco.

Segundo Bolão (2010, p. 81) “O baterista deve pensar na percussão e transportar suas fórmulas rítmicas para o seu instrumento”¹. Para isso, Gomes (2008, p. 15) demonstra uma grade rítmica com os principais instrumentos. Vejamos abaixo:

Figura 1 – Grade Rítmica- Instrumentos de Percussão

The musical score for Figure 1 shows a rhythmic grid for various samba percussion instruments in 2/4 time. The instruments and their corresponding notations are:

- Ganzá:** Represented by a series of 'x' marks on a staff, indicating a steady, rhythmic pattern.
- Pandeiro:** Represented by a series of '+' and 'o' symbols on a staff, indicating a specific rhythmic pattern.
- Tamborim:** Represented by a series of eighth notes on a staff, with a 'y' symbol under the second note of the first measure.
- Caixa:** Represented by a series of eighth notes on a staff, with the notation 'D E D E' above the first four notes.
- Agogô:** Represented by a series of eighth notes on a staff, with a 'y' symbol under the second note of the first measure.
- Repinique:** Represented by a series of eighth notes on a staff, with a 'y' symbol under the second note of the first measure.
- Contra-surdo:** Represented by a series of eighth notes on a staff, with a 'y' symbol under the second note of the first measure.
- Surdo:** Represented by a series of eighth notes on a staff, with a 'y' symbol under the second note of the first measure.

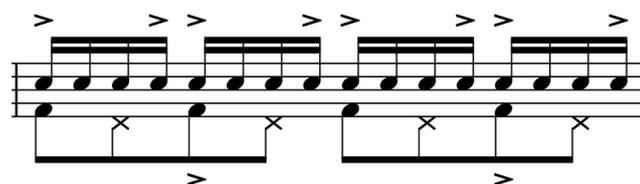
The Repinique part includes the instruction "4ª semicolcheia com a mão no tambor" (4th eighth note with the hand on the drum).

Gomes (2008, p. 15)

¹ Oscar Bolão, nos capítulos iniciais de seu livro *Batuque é um Privilégio*, demonstra alguns desenhos rítmicos de uma série de instrumentos de percussão do samba, como o pandeiro, caixa, tamborim, chocalho (entre outros). Posteriormente, o autor recomenda que se aplique à bateria tudo o que foi visto até aquele momento.

Vejamos como ficaria a adaptação de uma levada intitulada “samba batucada” na bateria²:

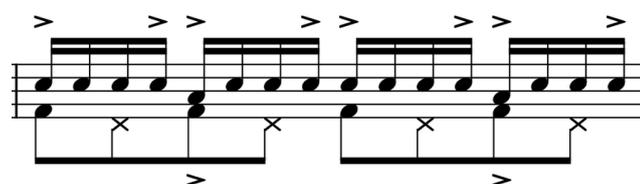
Figura 2 – Levada Batucada



Gomes (2008, p. 35)

Uma combinação harmoniosa entre caixa bumbo e chimbal já configura uma batucada, porém, também é possível incrementar alguns tambores da bateria. Vejamos na figura abaixo um exemplo de samba batucada com tambores³:

Figura 3 – Batucada Com Tambores



Gomes (2008, p. 39)

Nota-se que, nos dois exemplos, o bumbo assumiu a função de contra-surdo e surdo. A caixa manteve seu desenho característico no primeiro exemplo, apenas com uma variação no quarto tempo. No segundo exemplo, os acentos que antes pertenciam à caixa nas primeiras semicolcheias dos tempos 2 e 4, deram lugar ao surdo, que por sua vez, exerceu a função do próprio surdo (reforçando o bumbo).

O autor ainda apresenta outras cinco possibilidades de bumbo, que devem funcionar como ostinato⁴, enquanto os desenhos de caixa e surdo acima são executados. Vejamos o ostinato intitulado “Pés 5”:

² Ibid., p. 35

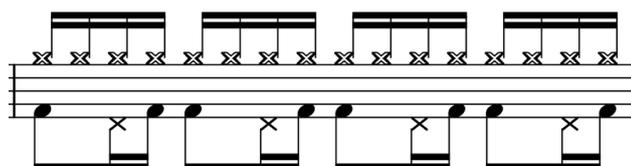
³ Ibid., p. 39

⁴ “Ostinato é um termo que designa determinado padrão recorrente em uma obra musical, contribuindo com a consolidação métrica e se estabelecendo sobre o pulso constante.” (MARCONDES, 25/08/2020)

Figura 4 – Ostinato Tradicional

Gomes (2008, p. 35)

O desenho rítmico de bumbo acima forma um dos ostinatos mais tradicionais do samba na bateria. Esse ostinato também é bastante utilizado, por exemplo, enquanto o baterista conduz quatro semicolcheias por tempo no prato de condução, como na figura abaixo:

Figura 5 – Padrão Tradicional De Acompanhamento (bumbo e prato de condução)

Existem ainda outras possibilidades rítmicas para todos os instrumentos presentes na grade (figura 2). Vejamos a partir de agora, outros desenhos rítmicos característicos do tamborim, da caixa e uma terceira classe de surdos.

Pudemos perceber, na figura 2, que foram apresentados dois desenhos rítmicos para o tamborim. O primeiro deles⁵ representa uma frase rítmica clássica de tamborins, denominada “teleco-teco”. Nomearemos essa frase como “padrão teleco-teco tradicional”, pois, o autor posteriormente apresenta outra possibilidade: o “teleco-teco invertido”. Vejamos na figura abaixo, o padrão invertido, segundo Gomes (2008, p. 22) :

Figura 6 – Teleco-teco Invertido

⁵ O desenho rítmico situado antes da palavra “ou”.

Muitos definem como teleco-teco essas duas frases rítmicas que comentamos (o “tradicional” e o “invertido”), no entanto, (AQUINO, 2014, p. 136 e 138) colaborou para um entendimento de que o termo abrange todo um conjunto de padrões rítmicos característicos do tamborim, no contexto dos blocos e das escolas de samba. Esses padrões podem ter duração de um ou dois compassos binários e conter células rítmicas variadas. Provavelmente, por esse motivo, Bolão (2010) apresenta diversas frases típicas do tamborim, nas quais pudemos encontrar significativas semelhanças com o teleco-teco denominado “invertido” (apresentado na figura 6). Vejamos duas destas frases:

Figura 7 – Tamborim 1- Oscar Bolão



Bolão (2010, p. 35)

Figura 8 – Tamborim 2 - Oscar Bolão



Bolão (2010, p. 35)

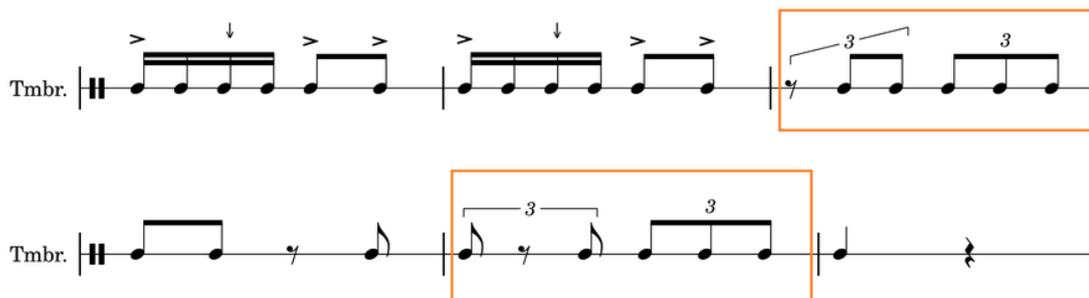
A voz inferior representa os toques realizados pelo dedo médio na parte debaixo da pele do instrumento. É por este motivo que se originou a onomatopeia “teleco-teco”: os toques realizados com a baqueta representam as sílabas “te” e “le”, e os toques realizados pelo dedo as sílabas “co”⁶. A partir da década de 1980, o tamborim da bateria das escolas de samba passou por um processo de evolução no seu modo de execução, conforme conta Zeh (2006, p. 170-171):

Na década de 80, os tamborins, já com o formato que apresentam atualmente, de metal com pele e baqueta de nylon, executam várias convenções como a “subida”, o “afoxé” e convenções “emcima da letra”, além do “carreteiro” e do “teleco-teco”. O próprio “teleco-teco” sofreu modificações: com a introdução das baquetas de nylon e o aumento de ritmistas na bateria, o dedo da mão esquerda não se ouve mais, por isso, e por vários outros motivos como o andamento mais acelerado e o volume da bateria mais alto, hoje não se usa mais o dedo na escola de samba.

⁶ AQUINO, op. cit., p. 136

Na citação acima, a palavra “subida” foi marcada com uma nota de rodapé que define esse tipo de convenção como uma célula rítmica baseada em quiálteras utilizada para iniciar a entrada dos tamborins no ritmo. Pudemos encontrar um exemplo dessa convenção em uma transcrição de Gonçalves e Costa (2000, p. 29) do arranjo de tamborins da Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio para o desfile de carnaval do ano 2000. Vejamos um pequeno trecho da transcrição (marcamos o desenho rítmico em questão na cor laranja):

Figura 9 – Arranjo de Tamborins Acadêmicos do Grande Rio (Ano 2000)



A seta situada em cima das terceiras semicolcheias no primeiro e segundo compassos indica que, naquele momento, o tamborinista deve executar um movimento de rotação da mão que segura o instrumento.

No instrumento bateria, existe um recurso técnico muito utilizado pelos bateristas denominado “flam de aro”, popularmente conhecido como raspadeira. Segundo Rosaura (1996a, p. 7)“:

A “apojatura simples” (ou flam) é executada com um toque simples paralelo onde a baqueta da nota real partirá de uma posição de toque mais alta do que a baqueta da nota de adorno. Esta diferença de altura das baquetas fará com que elas toquem defasadas, executando desta forma a “apojatura simples” .

A técnica do “ flam de aro“ consiste em percutir com a mesma mão os aros do tom 1 e, logo em seguida, o aro de caixa (ROCHA, 2007, p. 83). Vejamos um exemplo dessa técnica notada⁷ na partitura:

Figura 10 – Exemplo “Flam de Aro”



⁷ O programa de edição utilizado para as transcrições deste trabalho não permite que o “flam de aro” seja notado da forma correta. Tradicionalmente a nota de adorno (nota menor que antecipa a nota real) é escrita no quarto espaço do pentagrama (no mesmo lugar onde é notado o tom 1 na bateria) e é ligada até a nota real. Por esse motivo, fizemos uma adaptação da escrita desta técnica para o presente trabalho.

Favery (2018), ao elaborar sua pesquisa sobre o idiomatismo musical do baterista Dom Um Romão⁸, investiga de forma aprofundada, algumas propriedades inerentes à técnica “raspadeira”, uma vez que este era um recurso bastante utilizado pelo mesmo. O autor enquadra o recurso da “raspadeira” no conceito da técnica estendida, “a qual é definida como um procedimento de performance não usual, executado no instrumento para atingirmos determinados sons e efeitos musicais, muitas vezes inesperados” (CHERRY apud FAVERY, 2018 , p. 106). A sonoridade atingida através da execução da técnica, segundo Favery (2018), remete à de um naipe de tamborim de escola de samba. Nesse sentido, entendemos que a técnica pretende reproduzir a sonoridade gerada pela defasagem dos toques (flams) executados (simultaneamente) por um grupo grande de tamborinistas.

Certos desenhos rítmicos (de acentuação) executados na caixa, também remetem a algumas células rítmicas, e até frases, executadas pelo tamborim. Vejamos, por exemplo, o desenho rítmico intitulado “Variação de caixa 2b - Padrão do Tamborim” apresentado na obra de (FONSECA; WEINER, 1993, p. 12, tradução nossa):

Figura 11 – Caixa Padrão Tamborim



Existem ainda outros desenhos distintos de caixa. Vejamos, por exemplo, os desenhos “2” e “3” de Bolão (2010, p. 60):

Figura 12 – Caixa Variação “3”



Figura 13 – Caixa Variação “6”



⁸ Dom Um Romão foi um dos grandes bateristas que eclodiram na década de 1960 através do gênero que ficou conhecido como samba jazz.

As letras “e”, e “d” correspondem, respectivamente, a mão esquerda e mão direita. As semicolcheias que contém um traço na haste representam um recurso técnico denominado “toque múltiplo”. Essa técnica consiste em exercer uma pressão na baqueta ao golpeá-la contra a caixa, gerando múltiplos rebotes (múltiplos toques).

Como vimos na grade rítmica de Gomes (2008), o contra-surdo assume a responsabilidade de marcar os primeiros e terceiros tempos, enquanto o surdo marca os segundos e quartos tempos. Existe ainda uma terceira classe de surdo, denominada “surdo de corte”⁹. O surdo de corte tem a função de “cortar o ritmo”, ou seja, ele quebra a rigidez do contra-surdo e do surdo ao realizar frases rítmicas variadas (BOLÃO, 2010). Vejamos algumas frases executadas pelo surdo de corte, intituladas como “3”, “4”, e “11” por (BOLÃO, 2010, p. 57):

Figura 14 – Surdo de Corte Variação “3”

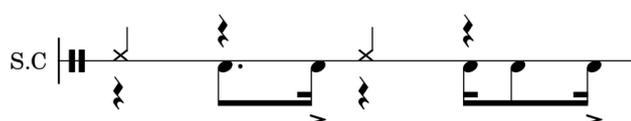


Figura 15 – Surdo de Corte Variação “4”

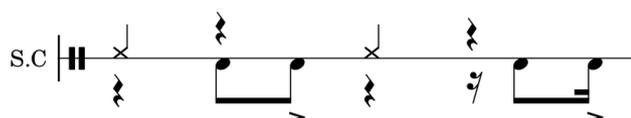
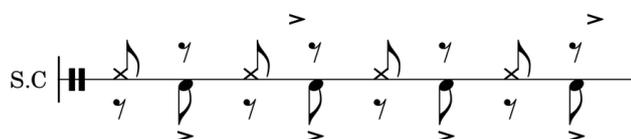


Figura 16 – Surdo de Corte Variação “11”



As notas com a cabeça em formato de “x” representam articulações realizadas com a mão na pele do instrumento. A mão tem a função de “responder” aos ataques da baqueta e ainda pode ser utilizada tanto para cessar a ressonância gerada pelo toque de baqueta anterior, como garantir uma sonoridade mais “seca” (ou “fechada”) ao permanecer encostada na pele enquanto a baqueta realiza uma articulação¹⁰. Como pudemos perceber

⁹ Também conhecido como surdo de terceira.

¹⁰ BOLÃO, 2010, passim.

nos exemplos acima, o surdo de corte diferencia-se em relação ao surdo e contra-surdo principalmente pelo fato de articular as segundas, terceiras e quartas semicolcheias.

Até aqui demonstramos certas particularidades de alguns dos instrumentos de percussão típicos do samba e como eles influenciam a execução da bateria (instrumento) no gênero. A levada de bateria denominada samba batucada, exposta no início deste capítulo, demonstrou, por exemplo, como o bumbo assumiu o papel dos surdos, e a caixa executou um desenho característico de caixa de escola de samba. Porém, em uma situação de banda, o baterista também pode ser influenciado ritmicamente por outros instrumentistas, conforme conta Rocha (2007 , p. 83):

É bastante comum o baterista variar as células rítmicas utilizadas durante uma música, ao invés de manter um padrão constante em todas as peças participantes da levada. Por exemplo, alguns padrões de caixa muitas vezes seguem a melodia da música ou as divisões de algum solista, assim como no jazz.

Adentrando um pouco mais ao assunto, podemos acrescentar a essa ideia do autor outras particularidades descritas pela pesquisadora Ingrid Monson (1996) acerca da performance do baterista de jazz e que possuem profundas semelhanças com a performance do baterista Teo Lima em alguns trechos da música objeto deste trabalho. Monson (1996) , ao analisar alguns aspectos inerentes à função de cada instrumentista em uma seção rítmica de jazz¹¹ e à interação musical entre os mesmos, evidencia, entre outras coisas, que dentro de cada função instrumental há uma gama de opções musicais. Essas opções vão desde a função de manter o tempo relativamente estável, até a posição livre de solista acompanhado pelo resto do conjunto. A pesquisadora atribui a função de manter o tempo como sendo uma especialidade dos bateristas, que, geralmente, na performance jazzística, delegam a um ou mais membros de seu corpo o trabalho de estabelecer uma base rítmica estável para a banda, enquanto os membros restantes tocam livremente e interagem com os outros instrumentistas do conjunto¹².

Na música objeto deste trabalho, que será analisada no capítulo seguinte, pudemos perceber acerca da performance de Teo Lima, a ocorrência desses procedimentos evidenciados por ambos os autores mencionados: interação musical entre o baterista e outros instrumentistas do conjunto e uma performance de caráter livre (improvisação), em que o baterista também propõe ideias.

¹¹ bateria, baixo e piano

¹² MONSON, 1996, passim.

Voltando ao universo do samba, existem diversas ramificações e subgêneros do mesmo, como o samba-canção, samba-funk, samba-enredo, samba-de-roda, samba-rock, e partido-alto (entre outros). Segundo Bolão (2010, p. 93) :

O partido-alto é um tipo de samba dançado e cantado em roda, com os participantes marcando o ritmo na palma da mão enquanto cantam. Desenvolvido nos morros cariocas, sua característica principal é a improvisação: os cantadores, em seguida ao refrão, improvisam versos geralmente sobre determinado tema. Instrumentos leves de percussão, como o pandeiro, aos poucos foram sendo incorporados.

A levada de samba partido-alto é relevante para o presente trabalho. Conforme vimos na citação acima, alguns instrumentos de percussão executam desenhos rítmicos característicos desse subgênero, sendo o pandeiro o instrumento de maior referência para esse modelo de levada. Veremos agora como seriam dois exemplos de levada partido-alto adaptadas para a bateria. A primeira delas é apresentada por Gomes (2008, p. 30) e poderíamos classificá-la como sendo a levada “tradicional”¹³, vejamos:

Figura 17 – Partido-alto Tradicional (bateria)



O segundo exemplo, extraído de Fonseca e Weiner (1993, p. 40), apresenta uma variação da levada partido-alto, intitulada pelo autor como “variação 3”. Esta levada demora dois compassos para se resolver:

Figura 18 – Partido-alto Variação “3”



¹³ Sergio Gomes (2008), na página 22, demonstra duas frases de samba partido-alto: a primeira é denominada apenas como “partido-alto”, e a segunda como “partido-alto invertido”. Entendemos, nesse sentido, que a primeira frase caracteriza essencialmente o que o seria o ritmo.

3.1 Características Rítmicas Do Samba

Evidenciaremos agora algumas características rítmicas que estruturam o samba. De acordo com (ROCHA, 2007, p. 82):

E um ritmo [o samba] basicamente binário, escrito em dois por quatro. Sua subdivisão é baseada em semicolcheias. Costuma ter o segundo tempo do compasso acentuado. Suas divisões rítmicas são bastante quebradas, ou seja, apresentam síncope.

O autor diz que o samba é escrito em dois por quatro, porém, também é possível escrevê-lo em quatro por quatro, a depender da intenção fraseológica do músico. Alguns desenhos rítmicos de tamborim como o teleco-teco (vimos alguns exemplos anteriormente) demoram quatro pulsações para se resolver¹⁴. Portanto, o segundo tempo acentuado do compasso dois por quatro, evidenciado pelo autor, corresponde aos segundos e quartos tempos de um compasso quatro por quatro. A razão dessa acentuação no segundo tempo (ou segundo e quarto) dá-se pelo fato do mesmo ser um ponto de apoio rítmico no samba, enfatizado, por exemplo, pelo surdo (BOLÃO, 2010, p. 55). Concordamos com o autor a respeito da subdivisão baseada em semicolcheias, pois, como vimos na seção 3, os desenhos rítmicos dos instrumentos de percussão estruturam-se essencialmente em semicolcheias. Em relação à quarta e última afirmação sobre o ritmo ser sincopado, optaremos por utilizar algumas terminologias apresentadas por Carlos Sandroni (2001) em seu livro *Feitiço Descente*.

Sandroni (2001) prefere se utilizar dos termos *cometricidade e contrametricidade*, antes descritos por Mieczyslaw Kolinski¹⁵, em oposição a “síncope”, para definir a estrutura rítmica do samba. Nesse sentido, o tecido rítmico do samba baseia-se na alternância entre cometricidade e contrametricidade. Segundo o autor, o termo síncope teria sido criado por teóricos da música erudita ocidental para designar sequencias de acentuações e articulações que “quebram o ritmo regular”, contrariando a expectativa do ouvinte ao “fugir à regra”. Para ele, na verdade, a síncope seria a própria regra dentro do samba. Os termos *cométrico e contramétrico* designam, respectivamente, articulações e acentuações que se aproximam da métrica subjacente de uma música, e articulações e acentuações que se afastam dela. De acordo com o autor, a métrica seria, por exemplo, “o três por quatro” que constitui o fundo constante de uma valsa¹⁶. No nível das semicolcheias, uma articulação é dita cométrica quando realizada na primeira e terceira semicolcheias e contramétrica quando realizada na segunda e quarta, com a condição de não ser seguida por uma

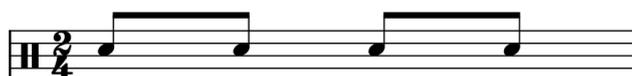
¹⁴ Na grade rítmica de Sergio Gomes (2008), apresentada no início da seção 3, todos os instrumentos foram escritos em quatro por quatro, inclusive os desenhos de tamborim.

¹⁵ KOLINSK, *apud.* SANDRONI, 2001, p. 21

¹⁶ SANDRONI, 2001, *passim*.

articulação na posição seguinte (SANDRONI, 2001, p. 25-26). Vejamos na figura abaixo, exemplos cometricidade e contrametricidade:

Figura 19 – Totalmente Cométrico



Sandroni (2001, p. 26)

Figura 20 – Totalmente Cométrico



Sandroni (2001, p. 26)

Figura 21 – Totalmente Contramétrico



Sandroni (2001, p. 26)

Figura 22 – Totalmente Contramétrico



Sandroni (2001, p. 27)

Para finalizar o capítulo, comentaremos sobre um recurso rítmico muito utilizado no samba e na música brasileira em geral: ritmos cruzados. Um ritmo cruzado acontece quando um ou mais pulsos ocorrem simultaneamente ao pulso principal, se prolongando

por no mínimo dois compassos para formar um ciclo (ROCHA, 2007, p. 36). Vejamos um exemplo de ritmo cruzado ocorrendo em uma levada de samba:

Figura 23 – Ritmo Cruzado no Samba



Rocha (2007, p. 88)

Como podemos perceber o chimbau está sendo acentuado a cada três semicolcheias em um grupo de quatro semicolcheias por tempo (2 pulsações simultâneas), e levando três compassos para fechar o ciclo.

4 Análise Da Transcrição

A música *Maçã* é a faixa número oito do disco “*Não É Azul, Mas É Mar*” de Djavan. Esse disco foi gravado em 1987 pela Sony Music, com a participação destes músicos: Djavan (Voz e Violão); Teo Lima (bateria); Sizão Machado (baixo); Ronnie Foster (teclados e piano); e Paulinho da Costa (percussão). Os arranjos de base e teclados são de Djavan.

Em entrevista concedida à revista *Modern Drummer Brasil* (edição janeiro de 2010), Teo Lima conta que “*Maçã*” foi o registro de uma passagem de som entre ele, Djavan e Sizão Machado.¹ Por esse motivo, serão analisadas interações musicais relativas somente à bateria e baixo, bateria e violão e bateria e melodia vocal. Para que fique claro, baixo, violão e melodia não serão analisados sob o ponto de vista harmônico-melódico. A análise será realizada sob o ponto de vista rítmico e a forma que influencia a performance do baterista. Portanto, o parâmetro utilizado para indicar momentos de interação será:

- Interação bateria-baixo: acarretará marcações de cor **vermelha** na partitura.
- Interação bateria-violão: acarretará marcações de cor **azul** na partitura.
- Interação bateria-melodia vocal: acarretará marcações de cor **verde** na partitura.

Ao fim da análise de interação, será estabelecido um novo parâmetro:

- Análise comparativa: procuraremos entender se a performance rítmica do baterista em determinada seção pode ser associada aos modos de execução do samba comentados no capítulo anterior.

A música *Maçã* enquadra-se no gênero Samba, e é executada em um andamento de 90 bpm. Quanto à forma, esta se repete duas vezes em: Introdução (8 compassos), A (8 compassos), A (8 compassos), B (8 compassos), e C (9 compassos). Nomearemos o que seria a “segunda introdução” como Interlúdio. Foram identificadas, na totalidade da música, três tipos diferentes de levadas de bateria e, por esse motivo, reinterpretemos a forma em três seções distintas: Introdução (8 compassos), A (16 compassos), B (17 compassos), Interlúdio (8 compassos), A (16), B (21, até *Fade Out*).

¹ Os outros instrumentos foram gravados posteriormente.

4.1 Introdução

Figura 24 – Introdução (0:01 a 0:22)

Intro

The musical score is presented in five systems, each containing three staves: Violão (top), Baixo elétrico (middle), and Bateria (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 1 through 8. The Violão part features a melodic line with blue boxes highlighting specific notes in measures 1, 2, 4, 6, and 8. The Baixo elétrico part provides a harmonic accompaniment. The Bateria part features a complex rhythmic pattern with blue boxes highlighting notes in measures 1, 2, 4, 6, and 8. A yellow box highlights the first four measures of the Bateria part. A red arrow points to a note in the Bateria part in measure 2. A box labeled 'A1' is placed above the Violão staff in measure 8.

Após uma frase de bateria de dois tempos em anacruse, marca-se o início da introdução.

4.1.1 Interação bateria-violão

A linha rítmica do violão segue uma estrutura recorrente (com apenas duas variações, no tempo 1 do segundo compasso, e no primeiro e segundo tempo do sétimo compasso): nota *si* na segunda colcheia do primeiro tempo, ligada até a nota *mi*, na segunda semicolcheia do tempo dois (esta com valor de colcheia pontuada). No terceiro tempo, pausa de semicolcheia, nota *fá suspenso* na segunda semicolcheia (com valor de colcheia), nota *si* na quarta semicolcheia (com valor de colcheia), nota *mi* na segunda semicolcheia do quarto tempo (também com valor de colcheia) e *fá suspenso* na quarta semicolcheia do quarto tempo, esta geralmente ligada até a segunda colcheia do primeiro tempo, repetindo o ciclo (com exceção dos compassos 1 e 6). No processo de análise e escuta, notamos que, nos compassos 1,2,3,5,6,7 e 8, alguns acentos de caixa parecem estar apoiados em algumas notas do violão, respectivamente as notas *si* (segunda colcheia dos tempos 1 e quarta semicolcheia do tempos 3), e *fá suspenso* (quarta semicolcheia dos tempos 4), que estão marcadas na cor azul. No primeiro tempo do compasso 2 não temos o acento na caixa, porém o chimbau tocado aberto realiza uma função de acento. A partir do compasso 4, os acentos das quartas semicolcheias dos quartos tempos e acentos das terceiras semicolcheias dos primeiros tempos são “ligados” através do *buzz roll*², assim como as notas correspondentes do violão também são ligadas.

4.1.2 Interação bateria-baixo

O baixo também executa uma linha constante, ao tocar uma nota grave sempre nos segundos e quartos tempos, o que nos remete a uma intenção de surdo de escola de samba. Podemos perceber que, nesse contexto, o baixo exerce tanto uma função do surdo, quando toca apenas semínimas, como do surdo de corte, executando algumas células rítmicas características deste. As setas em vermelho indicam momentos em que Teo Lima não executou o bumbo nem o próprio surdo da bateria no tempo dois ou quatro, o

² Segundo Wooton (2011), *buzz roll*, toques múltiplos, rulo sinfônico, e rulo de pressão são nomes comuns ao mesmo rudimento de bateria. De acordo com (ROSAURO, 1996b), o rulo é um recurso utilizado para se prolongar o som em determinados instrumentos de percussão. Ainda conforme o último autor citado, o rulo sinfônico consiste na execução alternada de toques múltiplos.

que geralmente aconteceria numa levada de samba batucada convencional, como vimos nos exemplos de Gomes. Pelo fato de o baixo estar executando essa função o tempo todo, poderíamos dizer que houve, nos compassos em questão, uma divisão de papéis percussivos.

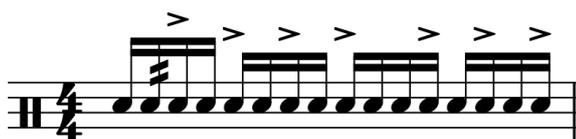
4.1.3 Análise Comparativa

Como vimos, alguns acentos foram recorrentes, mais precisamente aqueles apoiados na melodia do violão. Notamos ainda entre os compassos 1, 2, 3, 5, 6, 7 e 8 (o compasso número 4 será analisado posteriormente), que, embora ocorra um número considerável de variações, ainda assim a levada foi construída sob alguns pontos (lugares) rítmicos comuns. Vejamos:

- Tempos 2: na cabeça dos segundos tempos, ocorreu um acento no surdo, com exceção do primeiro compasso (como vimos na análise relativa ao baixo). Nas terceiras semicolcheias dos compassos 1 ao 3, foi executado o rulo e, a partir do compasso 5, os rulos deram lugar a acentos. No compasso 8, mais uma variação: a quarta semicolcheia também é acentuada. Portanto, podemos perceber que, nos segundos tempos, “cabeça” e terceiras semicolcheias foram os pontos rítmicos mais proeminentes.
- “Cabeça” dos tempos 3: a “cabeça” dos terceiros tempos, com exceção do compasso 7, se caracterizaram por acentos majoritariamente executados na caixa. Nos compassos 2 e 3, o bumbo passou a reforçar o acento da caixa, ao passo que, no compasso 5, o acento foi realizado somente no bumbo.
- “Cabeça” dos tempos 4: a partir do quinto compasso, o surdo também passa a ser executado e acentuado na cabeça dos tempos 4.

Como visto, mesmo em meio a variações, conseguimos encontrar pontos rítmicos comuns, tanto através das acentuações como em outros elementos como o rulo. Vimos anteriormente que, segundo Gomes (2008), uma combinação de caixa, bumbo e chimbal já configura uma batucada, que pode ser também incrementada com tambores. Partindo de tais pressupostos, para uma análise comparativa com a linguagem do samba, poderíamos dizer que a estrutura rítmica que acabamos de expor (acentos apoiados a melodia mais os acentos / pontos rítmicos proeminentes citados), parece estar orbitando entre o desenho de caixa “número 3” de Oscar Bolão (iniciado a partir do tempo dois):

Figura 25 – Levada de caixa n.º 3



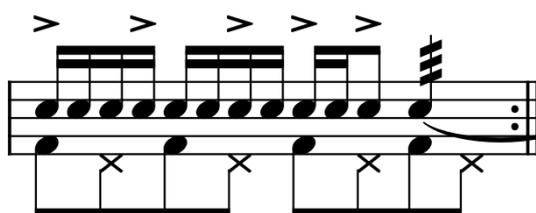
Bolão (2010)

Considerando apenas os acentos, podemos perceber uma semelhança com o que é tocado na introdução da música. No primeiro, terceiro e quarto tempo do exemplo acima, os acentos respectivos na terceira, quarta e quarta semicolcheia, correspondem aos acentos que nomeamos como relativos à melodia na introdução da presente música. No segundo tempo, o acento na cabeça é feito no surdo, e a terceira semicolcheia acentuada como a partir do compasso 5 (nos compassos 1 ao 3, ao invés do acento, o rulo). O acento na cabeça do terceiro tempo, relativo aos mesmos acentos que ocorreram na caixa nos compassos 1,2,3,6 e 7, e no bumbo no compasso 5. O único acento do exemplo acima que não é feito em momento algum (nos compassos até agora referidos) na levada de Teo Lima, é o da segunda semicolcheia do quarto tempo. Nesse caso ele foi “transferido” para a cabeça do tempo 4, quando é executado o surdo (a partir do compasso 5).

A incapacidade de se comparar os dois exemplos de forma totalmente semelhante, se dá principalmente pela quantidade de variações presentes na execução de Teo Lima (já apresentadas). Nesse caso, entendemos que a levada da introdução orbita entre o desenho apresentado acima, contudo, num caráter mais improvisado. Em entrevista concedida ao autor (ver anexo página 72), ao ser perguntado sobre a procedência da levada em questão, Teo Lima classificou-a como “uma Marcha”. “A Marcha, que emprestou ritmos dos desfiles militares, tornou-se uma dança popular nas festas carnavalescas do Brasil” (FONSECA; WEINER, 1993, p. 69, tradução nossa) Vejamos alguns exemplos de marcha:

“O rulo presente no quarto tempo [do exemplo abaixo] pode ser feito como um rulo de pressão, ou como um rulo de 9 ou de 13, dependendo do andamento” (FONSECA; WEINER, 1993, p. 69, tradução nossa)

Figura 26 – Marcha - Padrão Básico



Fonseca e Weiner (1991)

Agora, um padrão semelhante na caixa extraído do capítulo intitulado “Marchinha” de Bolão(2010):

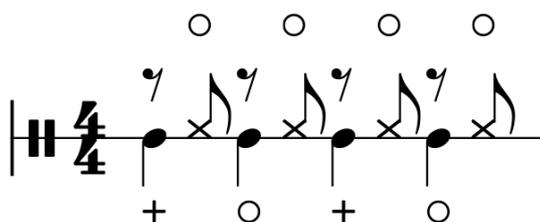
Figura 27 – Marchinha - Levada de Caixa



Bolão (2010)

Bolão (2010) também apresenta alguns padrões para os pés, vejamos um exemplo:

Figura 28 – Marchinha - Padrão de Pés



Analisando primeiramente a caixa dos dois primeiros exemplos acima (figuras 26 e 27) podemos perceber que o rulo é uma característica marcante no ritmo. No segundo exemplo (figura 26), o rulo que aparece na segunda colcheia (com valor de uma colcheia) é idêntico ao rulo executado dos compassos 1 ao 3 na introdução da música (apenas a notação foi feita de forma diferente). Os rulos dos quartos tempos de ambos os exemplos, tem o valor de uma semínima, diferindo apenas na duração de uma semicolcheia se comparado com os rulos que foram realizados a partir do compasso 4 (valor de colcheia pontuada). Ao observarmos os exemplos de caixa de Bolão (2010) expostos no capítulo anterior, entendemos que embora o toque múltiplo seja comum em levadas de caixa de samba, eles parecem ser feitos habitualmente com apenas uma das mãos que ao pressionar a pele de caixa com a baqueta, a mesma exerce múltiplos rebotes. Já os rulos característicos de uma marcha, por exemplo, costumam ser executados com as duas mãos de forma alternada garantido uma sonoridade mais densa e uniforme. Nesse caso parece fazer sentido a batucada executada por Teo Lima ter influências do ritmo Marcha. Os acentos da caixa nos exemplos de marcha acima, também se perpetuaram nas primeiras, terceiras e quartas

semicolcheias, assim como nos compassos analisados até agora (da introdução da música). Para finalizar a análise comparativa dos compassos 1,2,3,5,6,7 e 8, podemos notar ainda uma relação do último exemplo de Marcha exposto (figura 28), com os compassos 2 e 3: o chimbau executado no contratempo de forma aberta.

Agora analisaremos o quarto compasso, marcado na cor amarela (figura 24) por conter o desenho de caixa que mais diferiu dos restantes³. Existe uma relação dos acentos executados na caixa com algumas células rítmicas características do tamborim. Recordaremos o exemplo de caixa exposto no Capítulo 3 de Fonseca e Weiner (1993) , :

Figura 29 – Levada de caixa- Padrão Tamborim



Fonseca e Weiner (1993)

Agora a linha da caixa do quarto compasso:

Figura 30 – Compasso n°4 (Introdução)



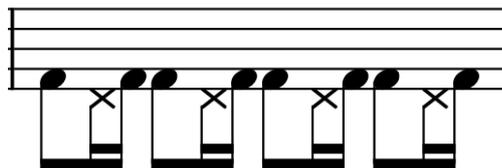
Como podemos observar, os acentos de caixa do quarto compasso da introdução são semelhantes ao exemplo acima (figura 29), com pequenas variações. Os tempos 1 e 2 são muito parecidos, diferindo apenas na cabeça do tempo 1, onde o acento foi substituído pelo rulo. Os acentos na segunda e terceira semicolcheia do quarto tempo, na figura 29, foram executados no terceiro tempo do compasso 4. E o acento da segunda semicolcheia do terceiro tempo foi “transferido” para a primeira semicolcheia do quarto tempo na levada de Teo Lima.

Atentando-se agora para o que foi tocado com os pés (compassos 1 ao 8 na introdução). O chimbau no contratempo foi executado durante toda a introdução da música, o que é característico de alguns ostinatos de pés no samba (expostos no capítulo anterior). O bumbo também foi tocado de forma mais improvisada, exercendo na maior parte do tempo a função do contra-surdo (quando tocado nos tempos 1 e 3), respondendo o surdo de bateria, e o surdo emulado pelo baixo. Exerceu apenas duas vezes a função de surdo (quarto tempo do primeiro compasso, e no quarto compasso nos tempos 2 e 4). Podemos

³ Entendemos que o compasso 4 pode ser considerado como um momento de improvisação, uma vez que foi possível encontrar um “padrão” nos compassos restantes.

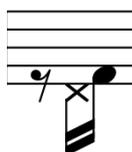
notar também que Teo Lima utilizou o ostinato tradicional para os pés, “pés 5” de Gomes (2008), bem como fragmentos do mesmo.

Figura 31 – Ostinato Tradicional



Gomes (2008)

Figura 32 – Ostinato Tradicional - Fragmento



O compasso em que a figura em questão se aproximou da forma mais tradicional de executá-la (pelos quatro tempos do compasso), foi no quarto compasso, onde na verdade foi executada por três tempos. Nos compassos 5 e 8 foi usada para preparar o surdo no segundo tempo. Já o fragmento da mesma figura, nos compassos 2, 5, 7 e 8 foi utilizado como preparação para o bumbo (contra-surdo) nos terceiros tempos. Para finalizar a introdução e entrar na parte A da música, Teo Lima executa uma frase com tambores a partir do segundo tempo do oitavo compasso.

4.2 Primeira Parte A

Nesta seção, Teo Lima transita suas mãos direita e esquerda, respectivamente, da caixa para o chimbal e da caixa para o aro, enquanto o pé direito continua executando o bumbo e o pé esquerdo exerce algumas aberturas e fechamentos do chimbal. Observamos que o instrumento que influenciou o desenho rítmico da bateria, na presente seção, foi o baixo.

4.2.1 Interação bateria-baixo

O baixo executa duas linhas diferentes no decorrer da parte A, e que são alternadas a cada quatro compassos. O primeiro desenho rítmico do baixo é muito semelhante à frase de tamborim que comentamos no capítulo anterior, denominada Teleco-teco Invertido. Se começarmos o Teleco-teco Invertido pelo segundo tempo, podemos observar essa semelhança. Na figura abaixo, apenas como comparação, podemos ver o padrão Teleco-teco Invertido⁴ (T.T.I) no pentagrama superior, e a linha rítmica do baixo no pentagrama inferior (apresentaremos como exemplo o compasso 9, onde essa linha rítmica do baixo se inicia):

Figura 33 – Teleco-teco Invertido e Linha do Baixo



Como podemos observar, a única variação acontece no terceiro tempo, onde a primeira semicolcheia não é executada pelo baixo. O segundo desenho rítmico, nomearemos apenas como “linha cométrica”, e será apresentada no decorrer da análise.

É possível notar já nos compassos 9, 10, 11 e 12, a levada de Teo Lima (da qual comentaremos mais afundo posteriormente) contornando o “desenho rítmico Teleco-teco” do baixo. Mais precisamente, coincidem entre baixo e bateria (majoritariamente aro e bumbo), as terceiras semicolcheias dos primeiros tempos, primeira e segunda colcheias dos segundos tempos, quarta semicolcheia dos terceiros tempos, e quarta semicolcheia dos quartos tempos. Vejamos abaixo compasso 9, 10, 11 e 12:

⁴ iniciado a partir do segundo tempo.

Figura 34 – Compassos 9, 10, 11, e 12 (0:22 a 0:33)

Consideraremos o desenho rítmico dos compassos 10 e 12, como a levada (ideia) principal, ainda que contenham variações, como no compasso 9 e 11. No compasso 9 podemos ver duas variações tímbricas: na terceira semicolcheia do segundo tempo, o bumbo substituído pelo aro, e na quarta semicolcheia do terceiro tempo, o aro substituído pelo bumbo. Percebe-se apenas uma variação rítmica, na terceira semicolcheia do terceiro tempo. No compasso 11, observamos o desenho rítmico que mais difere dos restantes, por conter duas articulações diferentes, na primeira e quarta semicolcheia do primeiro tempo, o chamaremos de “variação 1”. Ainda assim, podemos encontrar relações com o que chamamos de “levada principal”: o chimbau aberto na terceira semicolcheia do primeiro tempo, e o acento na terceira semicolcheia do segundo tempo, “suprem” a posição do aro e do bumbo respectivamente.

Do compasso 13 ao 16, Sizão Machado executa a segunda linha de baixo, da qual falamos anteriormente. Podemos perceber que se trata de um desenho rítmico cométrico, com ênfase nas “cabeças de tempo”, em contraste ao desenho do Teleco-teco, em que o segundo e quarto tempo são totalmente contramétricos. Em relação à bateria, o desenho que intitulamos como “levada principal”, acontece nos quatro compassos. Ainda que algumas notas coincidam com o baixo, entendemos que o desenho da levada foi “moldado” principalmente pela linha de baixo anterior (Teleco-teco). No compasso 15 e 16, Teo Lima explora mais uma vez os timbres: no 15, o aro da terceira semicolcheia do tempo 2 substituindo o bumbo, e no 16 além do aro da terceira semicolcheia (do tempo 2), e o bumbo na quarta semicolcheia do primeiro tempo, soando como uma nota de preenchimento entre a terceira e primeira semicolcheias respectivas dos tempos 1 e 2, na quarta semicolcheia do tempo 3, o bumbo é executado junto ao aro. Entendemos que, além da variação tímbrica, a linha do baixo, por enfatizar as “cabeças” de tempo, influencia na execução do bumbo

nos compassos 15 e 16, uma vez que a terceira semicolcheia dos segundos tempos não é articulada. Vejamos compassos 13, 14, 15 e 16:

Figura 35 – Compassos 13, 14, 15 e 16 (0:33 a 0:43)

Nos compassos 19 e 20, é possível observar Teo Lima executando alguns fragmentos do Teleco-teco junto ao baixo, na segunda e quarta semicolcheias do quarto tempo no compasso 19, na primeira e terceira semicolcheias do primeiro tempo no compasso 20, e na segunda e quarta semicolcheias do quarto tempo, também no compasso 20. Entendemos que este desenho do compasso 20, ainda possui relações significativas com o desenho rítmico principal, não apenas pelo fato de terceiros e quartos tempos manterem profunda semelhança, mas também por haver o bumbo (e o destaque⁵) nas (às) primeiras e terceiras semicolcheias do segundo tempo, e por fim, o aro na terceira semicolcheia do primeiro tempo. Vejamos compassos 19 e 20:

Figura 36 – Compassos 19 e 20 (0:49 a 0:54)

⁵ A palavra “destaque”, pretende referir às primeiras e terceiras semicolcheias dos segundos tempos como pontos rítmicos importantes, que sempre são articulados.

Nos compassos 21, 22, 23 e 24, o baixo volta a executar o desenho rítmico cométrico, e podemos observar como o bumbo novamente enfatiza as “cabeças” de tempo⁶. Nos compassos 21 e 22, Teo Lima continua a utilizar as duas células rítmicas do Teleco-teco (segundas e terceiras semicolcheias nos primeiros e segundos tempos, e segundas e quartas semicolcheias nos quartos tempos) executadas no compasso 20. É possível encontrar uma relação entre os compassos 21 e 22 com o compasso 20 (que por sua vez guarda semelhanças com a levada principal): nos primeiros tempos, as articulações de aro nas segundas e terceiras semicolcheias, e nos segundos tempos, além do bumbo na “cabeça”, as últimas articulações de aro são nas terceiras semicolcheias. Portanto, encaramos os bumbos nas quartas semicolcheias dos primeiros tempos, e os aros nas segundas semicolcheias dos segundos tempos como notas de preenchimento. Os terceiros e quartos tempos são iguais. Nos compassos 23 e 24, novamente podemos perceber variações tímbricas nas terceiras semicolcheias (aro substituindo o bumbo), e variações rítmicas nas primeiras semicolcheias dos primeiros tempos (bumbo na quarta semicolcheia como preenchimento). A seguir, compassos 21, 22, 23 e 24:

Figura 37 – Compassos 21, 22, 23 e 24 (0:54 a 1:04)

The image displays a musical score for two instruments: Bass (B. El.) and Drums (Bat.) across four measures (21, 22, 23, and 24). The bass line is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The drum line is written in a standard drum notation. Red boxes highlight specific notes in both parts, and plus signs (+) are placed below the bass line to indicate accents. The score shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests.

O chimbau, como pudemos perceber no decorrer dos exemplos, assume uma postura livre, ou seja, existem variações. Porém, num contexto geral, as aberturas foram feitas com a intenção de se acentuar as articulações de aro e bumbo nas terceiras semicolcheias dos primeiros e segundos tempos, e na “cabeça” dos segundos e quartos tempos. Estas aberturas duraram de duas a quatro semicolcheias, e foram iniciadas, algumas vezes,

⁶ Do compasso 33 ao 36, marcamos todas as articulações coincidentes entre baixo e bateria. Porém, neste trecho optamos por indicar apenas as articulações que parecem ter moldado a execução do bumbo. Como vimos até agora, ainda que existam variações, as mesmas ainda guardam semelhanças com o desenho rítmico principal, e portanto faz mais sentido indicar a totalidade de articulações somente quando em perspectiva à “linha Teleco-teco” do baixo.

uma ou duas semicolcheias antes dos pontos rítmicos que acabamos de citar (terceiras semicolcheias dos primeiros e segundos tempos, e “cabeça” dos segundos e quartos tempos).

4.2.2 Análise Comparativa

Nos limitaremos a investigar apenas o desenho rítmico que consideramos ser a ideia principal (essencial), por entendermos que, a partir deste, é que todas as outras variações foram construídas. Em entrevista, Teo Lima classificou a performance da parte A como “um Samba partido-alto”. Se compararmos o segundo compasso da levada partido-alto “variação 3” de Fonseca e Weiner (1993), da qual expomos no Capítulo 3, com a levada principal⁷ desta seção da música, podemos encontrar semelhanças:

Figura 38 – Comparação Partido-alto

The figure shows a comparison of two rhythmic patterns, Partido Alto (P.A.) and Levada Principal (L.P.), over four measures. The P.A. staff has accents (+) above the first, second, third, and fourth measures. The L.P. staff has accents (+) above the second, third, and fourth measures. The rhythmic patterns are represented by notes and rests on a staff, with 'x' marks indicating specific rhythmic points.

As siglas “P.A” e “L.P” correspondem, respectivamente, a “Partido Alto”, e “Levada Principal”. Como pudemos observar, os tempos 2, 3 e 4, são ritmicamente iguais. Apenas no âmbito tímbrico que são encontradas diferenças: Teo Lima optou por usar o aro de caixa, ao invés da “pele”, e a quarta semicolcheia do terceiro tempo foi articulada no aro, ao invés do bumbo (embora tenhamos encontrado alguns momentos em que o bumbo na quarta semicolcheia também foi articulado). Os primeiros tempos diferem apenas no aro da terceira semicolcheia, que na levada de Teo Lima, foi influenciado pelo desenho rítmico do baixo. As aberturas de chimbal, como comentamos há pouco, foram realizadas no âmbito da improvisação, enfatizando, na maior parte do tempo, as terceiras e primeiras semicolcheias. Podemos resumir, portanto, que a performance de Teo Lima nesta seção, foi fundamentada na levada partido-alto, com variações tímbricas e rítmicas, e influenciada pela execução do baixo.

⁷ Utilizaremos o compasso 10 como exemplo.

4.3 Primeira Parte B

Na primeira seção B da música, Teo Lima executa uma nova levada ao passar a mão direita para o prato de condução, enquanto os pés mantém o ostinato de samba, e a mão esquerda realiza frases no aro de caixa. Analisaremos primeiramente alguns trechos das frases executadas pela mão esquerda, e suas interações com a linha do baixo e da melodia vocal, pois, foram os instrumentos, que em nossa percepção, mais influenciaram a performance da bateria. Abordaremos sobre o padrão de mão direita e pés, pré citados acima, posteriormente, no subcapítulo “Análise Comparativa”.

4.3.1 Interação bateria-baixo

Conforme comentado acima, em alguns momentos o baixo influenciou diretamente a performance da mão esquerda de Teo Lima na presente seção. As primeiras frases de baixo que iremos expor, nos remetem mais uma vez a uma sonoridade dos surdos de uma escola de samba. Nos casos em que ocorrem tais frases, podemos as classificar como uma imitação simultânea do surdo, contra-surdo e surdo de corte. Nos tempos 1 e 3 as notas são mais agudas (contra-surdo) e mais abafadas, e nos tempos 2 e 4 mais longas e graves (surdo). Já em relação as figuras rítmicas que estruturam tais frases, estas são constituídas por colcheia pontuada e semicolcheia, algumas variações estruturadas em *semicolcheia + colcheia + semicolcheia*, e colcheia no contratempo. Como vimos no capítulo anterior, as figuras rítmicas que acabamos de citar formam alguns desenhos característicos do surdo de corte. Também podemos entendê-las sob outra perspectiva: em razão de nos primeiros tempos as notas serem mais abafadas e agudas, a intenção no momento poderia ser a de emular uma mão que abafa a pele do instrumento (surdo) nos primeiros tempos, e nos tempos 2 e 4 a baqueta que golpeia a pele gerando uma nota mais longa e de timbre grave. Como o objetivo desta pesquisa se concentra na performance de bateria de Teo Lima, não convém aqui estabelecer uma análise tão longa e minuciosa sobre a performance do baixo, portanto, nomearemos esses desenhos rítmicos-melódicos como “frases que conotam o surdo”. Veremos a seguir os compassos 27, 29, 31 e 32 em que a interação da mão esquerda de Teo Lima se dá com tais frases de baixo.

Partiremos do compasso 26 por entendermos que sempre que o baixo inicia uma frase desta natureza, em determinado momento o baterista se apoiará ritmicamente nesta intenção. Sendo assim, no compasso 27, tempos 2 e 3, os aros nas quartas e primeira semicolcheia coincidem com as notas *fá sostenido* correspondentes ritmicamente no baixo. Consideramos a marcação em vermelho na partitura a partir do aro na terceira semicolcheia do segundo tempo (compasso 27) por entendermos que esta articulação se inicia como uma preparação para o aro da quarta semicolcheia, e portanto, faz parte do contexto baixo-

bateria. Vejamos o compasso 27, partindo do compasso 26 (no qual marcamos com uma seta vermelha para indicar que a frase do baixo já vem sendo executada desde ali):

Figura 39 – Compassos 26 e 27 (1:08 a 1:12)

No compasso 29 observamos outra ocasião em que o aro claramente se apoia neste desenho rítmico do baixo. Mais especificamente, na quarta, primeira e quarta semicolcheia respectiva dos tempos 3 e 4. Marcamos a segunda e terceira semicolcheia do terceiro tempo no compasso 29, pela mesma razão do exemplo anterior, estas articulações preparam o aro da quarta semicolcheia. A figura rítmica marcada no primeiro tempo do compasso 30 é importante no contexto do compasso 32 (veremos em seguida) pois ela é executada novamente no tempo 1. Ainda que as articulações de aro, na primeira e quarta semicolcheia do primeiro tempo no compasso 30, coincidam ritmicamente com as notas correspondentes do baixo, entendemos que neste compasso a interação se deu com a melodia vocal de Djavan (veremos posteriormente). Vejamos então os eventos citados acima nos compassos 29 e 30 :

Figura 40 – Compassos 29 e 30 a (1:15 a 1:20)

No terceiro tempo do compasso 31, Teo Lima contorna com o aro de caixa a recorrente figura rítmica do baixo estruturada em colcheia pontuada e semicolcheia. No compasso 32 articula junto ao baixo a segunda e quarta semicolcheia do primeiro tempo. Esta figura rítmica executada pelo baixo no compasso 32, é a mesma que marcamos no exemplo acima (compasso 30) apenas diferindo melodicamente. Eventos como este, e os que expomos acima, reforçam a ideia de que bateria e baixo estão constantemente se ouvindo e interagindo. A partir do terceiro tempo do compasso 32, baixo e bateria seguem a

convenção da música para voltarem à interação a partir do compasso 33. Vejamos abaixo compassos 31 e 32:

Figura 41 – Compassos 31 e 32 (1:20 a 1:26)

A partir de agora analisaremos outros dois momentos em que houve interação da mão esquerda com o baixo, porém, agora em frases de baixo de natureza diferente da qual vimos até agora. No compasso 33, tempos 3 e 4 respectivamente, podemos ver o aro de caixa se apoiando nas notas do baixo que caem na quarta, primeira e quarta semicolcheias. No primeiro tempo do compasso 34, apesar de o aro na terceira semicolcheia não coincidir com o baixo, consideramos esta articulação como parte da totalidade da frase (quadrado vermelho maior). O motivo é que na segunda parte B da música encontramos esse mesmo desenho rítmico-melódico do baixo, e o aro sendo articulado da mesma forma. A seguir compassos 33 e 34:

Figura 42 – Compassos 33 e 34 (1:25 a 1:31)

No compasso 36 o baixo executa uma espécie de frase de preparação para o compasso 37. Nessa frase podemos observar uma ênfase rítmica às cabeças de tempo (ou primeiras semicolcheias) e segundas colcheias (ou terceiras semicolcheias). Sendo assim, no compasso 37 é possível ouvir bateria e baixo quase que completamente alinhados. Teo Lima se apoia exatamente nas notas executadas nas primeiras e terceiras semicolcheias (também na quarta semicolcheia do primeiro tempo) pelo baixo, através do aro de caixa, e do chimbau, que tocado de forma aberta gera uma espécie de acentuação. Vejamos compassos 36 e 37:

Figura 43 – Compassos 36 e 37 (1:34 a 1:39)

36

B. El.

Bat.

4.3.2 Interação bateria- melodia

A melodia vocal de Djavan também foi um elemento influenciador na atividade rítmica da mão esquerda de Teo Lima. No compasso 26, indicaremos, além do aro, a mão direita que está tocando o prato de condução. Nesse momento percebemos tanto o aro como a mão direita apoiando-se em parte da rítmica da melodia. Podemos observar essa característica na segunda e quarta semicolcheia do segundo tempo, e na segunda semicolcheia do terceiro tempo:

Figura 44 – Compasso 26 (1:07 a 1:10)

26

Vo.

me_a-to - lar la no i -

Bat.

Observamos outro ponto interessante, ainda a respeito do exemplo acima. Na análise anterior, relativa ao baixo, também expomos o compasso 26, para indicar que a frase de baixo (de conotação ao surdo) vinha sendo executada desde ali. Partindo desse fato, entendemos que no compasso 26, enquanto Teo Lima interagia com a rítmica da melodia vocal, também atentava-se ao que o baixo vinha executando, ao passo de que no compasso 27 (**indicado na página x**), a interação se deu com este último instrumento. Portanto, podemos observar duas características (na verdade três, iremos comentar sobre a terceira no próximo subcapítulo) a respeito da performance do baterista neste compasso: a de interagir com determinado instrumentista (no caso o vocalista, no compasso 26), e

consciente do que vem sendo executado por outro instrumentista (o baixo), altera o seu “ponto de referência” ao se alinhar a este segundo (no compasso 27).

A partir do compasso 29 até o compasso 31, nota-se que a melodia de Djavan configura um ritmo cruzado, recurso rítmico do qual comentamos no capítulo anterior, extraído de Rocha (2007). A notas da melodia são articuladas a cada três semicolcheias (valor de colcheia pontuada), de um grupo de quatro por tempo, gerando uma sensação ternária. No quarto tempo do compasso 30 o ciclo é quebrado ao ser articulada a segunda semicolcheia, esta também com valor de colcheia pontuada que se estende até primeira colcheia do compasso 31. Finalmente na segunda colcheia do primeiro tempo do compasso 31 a frase se resolve. No compasso 30, podemos perceber a mão esquerda de Teo Lima articulando a primeira e quarta semicolcheia do primeiro tempo, e segunda colcheia do segundo tempo junto à melodia. A partir do tempo 3 até a primeira colcheia no primeiro tempo do compasso 31, ocorre uma frase de aro em tercinas. Entendemos este desenho tercinado como uma intenção de o baterista reforçar essa sensação ternária, ou seja, compreendemos que o desenho rítmico da melodia influenciou na execução desta frase em tercinas, e por isso também marcamos na cor verde. Vejamos abaixo do compasso 29, no qual indicamos com uma seta o início da frase vocal, até o 31:

Figura 45 – Compassos 29,30 e 31 (1:15 a 1:24)

The figure shows a musical score for three measures (29, 30, and 31). The top staff is for the voice (Vo.) and the bottom staff is for the drums (Bat.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In measure 29, a green arrow points to the first note of the vocal line. The lyrics are: 'teu bei - jo_é no - va yor - k_o - que quer di-zer'. In measure 30, green boxes highlight the vocal notes and the drum's triplet pattern. In measure 31, the vocal line ends with 'ma - çã' and the drum line continues with a triplet pattern.

No exemplo acima, estamos diante de mais uma situação em que percebemos uma interação do baterista com um primeiro instrumentista, enquanto se atenta à execução de um segundo (instrumentista), e depois estabelece uma nova interação com este último. Na análise anterior, relativa ao baixo, também expomos os compassos 29, 30 e 31. Logo, ao tocar sobreposto à melodia, quando interage com a linha rítmica do baixo no compasso 29, no compasso 30, o baterista adere à ideia rítmica que vem sendo executada pela melodia

vocal , e no compasso 31 apoia-se novamente à linha do baixo (enquanto a melodia vocal se encontra estável, através da sustentação da nota *si*)

A partir da quarta semicolcheia do quarto tempo no compasso 34, até o final do compasso 35, a rítmica da melodia, mais uma vez, aparenta influenciar algumas articulações de aro. Como podemos ver, o aro de caixa é executado majoritariamente nas segundas e quartas semicolcheias, exatamente o desenho rítmico da melodia no momento:

Figura 46 – Compassos 34 e 35 (1:28 a 1:33)

34
Vo. a - cor-dei ta - va fri - o dei a vol - ta e vol - tei pro ri -
Bat.

A terceira semicolcheia do tempo 3, no compasso 35 (acima), também foi marcada na cor verde, por entendermos esta articulação como um preenchimento, ou seja, preenche o espaço entre a segunda e a quarta. Portanto, consideramos toda a figura rítmica (primeira, segunda e quarta semicolcheia) como uma variação da figura seguinte, que aparece no tempo 4.

Restaram ainda mais quatro compassos onde pudemos notar uma interação da mão esquerda com a melodia: compassos 37, 38, 39 e 40. Recordando a análise anterior, relativa ao baixo, também expomos o compasso 37. Por consequência, nota-se uma terceira situação em que Teo Lima, mostra estar atento à execução de dois instrumentos simultaneamente. No compasso 37, após se concentrar na linha do baixo do tempo um até a primeira semicolcheia do tempo quatro, o aro na quarta semicolcheia é articulado na intenção de finalizar (resolver) a frase vocal do compasso. Nos compassos 38, 39 e 40, também pudemos perceber aros de caixa articulados em finais de frases. Nos compassos 38 e 40, segundos e terceiros tempos, ocorre uma espécie de improvisação vocal de Djavan, e em ambos os compassos o aro é articulado no final da frase (na quarta semicolcheia). No compasso 39, os aros coincidem com as segundas e quartas semicolcheias dos tempos 3 e 4. E ainda, no compasso 38, e também no compasso 40, ao invés de resolver, Teo Lima inicia a frase junto à melodia nas quartas semicolcheias dos quartos tempos.

Figura 47 – Compassos 37, 38, 39 e 40 (1:36 a 1:47)

37

Vo. a vol - ta e vol - tei pro ri - o ie - da dei

Bat.

39

Vo. mei - a vol - ta e vol - tei pro ri - o ti-ro-lou-o-u no-ô dei

Bat.

4.3.3 Análise Comparativa

Como vimos no capítulo anterior, segundo Rocha (2007) é comum o aro de caixa, num contexto do samba na bateria (instrumento), executar o papel do tamborim. Em entrevista concedida ao autor, Teo Lima confirma esta ideia, ao afirmar que pensa no tamborim quando direciona sua mão esquerda para o aro. No compasso 30 pudemos encontrar um desenho característico dos tamborins de uma escola de samba, mais precisamente aquele que expomos no capítulo 3 (**página x**), extraído de Gonçalves e Costa (2000), e que segundo Zeh (2006), no jargão das escolas de samba recebe o nome de “subida”. A frase rítmica da qual nos referimos é aquela constituída por tercinas, que observamos nos tempos 3 e 4 do compasso 30:

Figura 48 – Compasso 30

Bat.

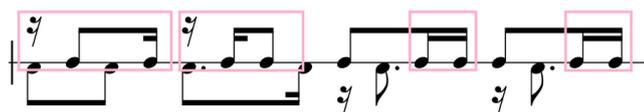
Além do desenho rítmico que expomos acima, buscamos entender, no contexto geral da atividade rítmica executada pela mão esquerda de Teo Lima, se é possível admitir que o baterista orbita, essencialmente, por alguma frase característica do tamborim. Embora não

tenhamos encontrado uma relação direta (e cíclica) com qualquer tipo de frase, percebemos que Teo Lima, utiliza-se diversas vezes de algumas células rítmicas “isoladas”, presentes nas clássicas frases denominadas Teleco-teco (que como vimos no capítulo anterior, são compostas por uma série de variações). Em entrevista, Teo Lima associou esta performance do aro mais livre ou “isolado”, como acabamos de comentar, a uma atividade menos densa da mão esquerda, e que sede também espaço ao percussionista. Ainda comentou sobre algumas situações ao longo de sua carreira, em que articulava o aro apenas nas primeiras semicolcheias, com o intuito de ceder espaço, e marcar o andamento.

Embora não se possa considerar que, na totalidade da presente seção, ocorra uma atividade rítmica menos densa por parte da mão esquerda, pudemos encontrar alguns compassos rítmicamente menos densos. E ainda que não haja articulações realizadas majoritariamente nas primeiras semicolcheias, notamos uma grande quantidade de aros articulados nas terceiras semicolcheias. Em nosso entendimento, a terceira semicolcheia, que segundo Sandroni (colocar) é considerada um ponto cométrico da subdivisão, junto à primeira semicolcheia, tende a atrair para si uma “força” semelhante de “marcação” ou sustentação do ritmo, em maior grau do que a segunda e quarta semicolcheia, e em menor grau se comparada à primeira.

Nos compassos que serão expostos em breve, aproveitaremos para indicar mais uma característica que observamos na performance do baterista (somada às outras duas que elucidamos acima, articulações nas terceiras semicolcheias e células rítmicas características das frases Teleco-teco): além de interagir com o baixo e melodia vocal, o baterista também propõe novas ideias, ou seja, também improvisa. Reapresentaremos, como exemplo, alguns dos compassos já expostos anteriormente, nas análises relativas às interações, indicando na cor amarela os momentos de improvisação (e mantendo as cores vermelha e verde, relacionadas ao baixo e a melodia que marcamos anteriormente, porém, apenas no pentagrama de bateria). Recordaremos então uma das frases de Teleco-teco, exposta no capítulo anterior, com marcações na cor rosa que indicam quais células rítmicas foram presentes nesta parte da música:

Figura 49 – Legenda



Nos compassos listados anteriormente (interação bateria-baixo e bateria-melodia), também podemos encontrar tais células rítmicas. Porém, como vimos anteriormente, consideramos estas articulações como relacionadas às interações. Portanto, nos concentraremos agora em pontuar os momentos de improvisação em que o baterista utiliza destas figuras rítmicas, e a ênfase que dá à terceira semicolcheia.

Figura 50 – Compassos 26 e 27

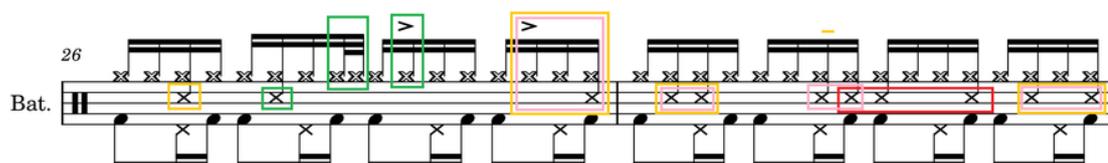


Figura 51 – Compasso 29

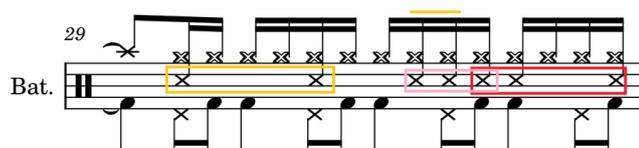


Figura 52 – Compassos 33 e 34

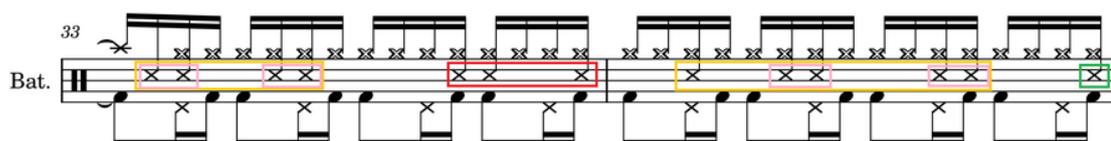


Figura 53 – Compasso 36

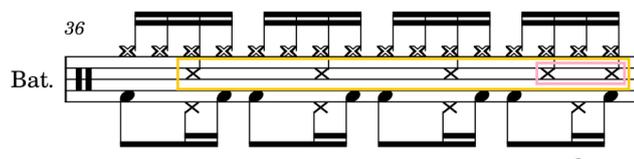
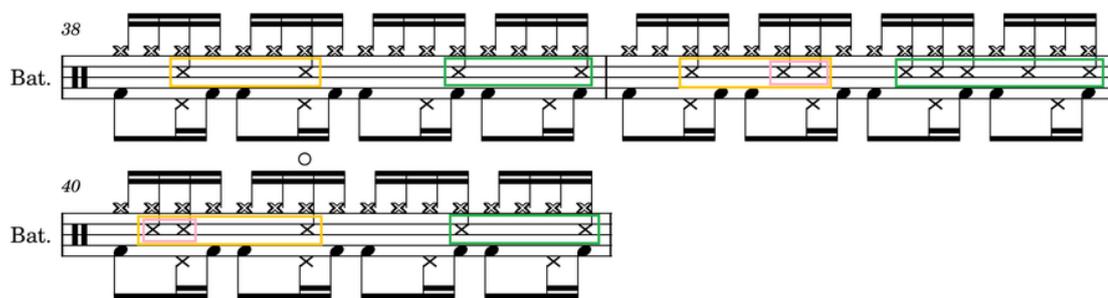


Figura 54 – Compassos 38, 39 e 40



Apresentamos o compasso 36 somente nesta parte da análise, apenas como um exemplo de situação em que o compasso foi executado, inteiramente, no âmbito da improvi-

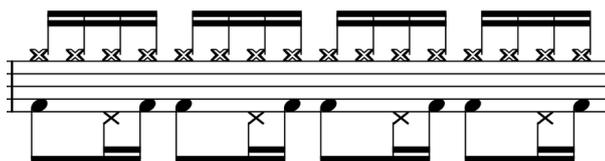
sação⁸. Pudemos observar em todos os exemplos como a terceira semicolcheia é um ponto rítmico recorrente, tanto quando o baterista realiza apenas uma articulação, como quando se utiliza da célula rítmica cométrica, estruturada em *pausa de semicolcheia + semicolcheia + colcheia*, característica das frases Teleco-teco. Por ser um ponto rítmico articulado em quase todos os compassos desta seção, e quase sempre nos momentos de improvisação, a terceira semicolcheia não foi considerada, em alguns momentos, como uma articulação relativa à execução do baixo ou melodia. Portanto, podemos considerar esta característica como inerente à performance exclusiva do baterista, e que pode ter uma relação com o comentário do mesmo sobre manter o andamento.

Sobre a associação de Teo Lima, entre a performance na presente seção e uma atividade rítmica menos densa da mão esquerda (e que cede espaço), podemos observar, por exemplo, os compassos 26, 36, 38 e 40, que são formados basicamente por apenas uma articulação por tempo. Outro ponto que chama atenção é o intervalo entre uma articulação e outra: se compararmos com o exemplo da figura x, e as frases Teleco-teco restantes do capítulo 3, podemos entender que geralmente as figuras rítmicas ocorrem num intervalo de apenas uma semicolcheia. Em muitos dos compassos expostos acima, notamos que entre uma célula rítmica, ou apenas uma articulação, e outra, o espaçamento é de duas, três e até quatro semicolcheias. Optamos por associar a fala de Teo Lima à performance do mesmo nesta parte da música, apenas para apontarmos possíveis relações, uma vez que não há a presença de instrumentos de percussão (principalmente tamborim), e nem uma atividade rítmica, considerada em sua totalidade, menos densa.

Para completar a análise, é possível ainda compararmos o conjunto da performance de todos os membros do baterista, ou seja, mãos e pés, com as particularidades discutidas por Monson (1996) acerca da performance do baterista de jazz (citado no capítulo anterior). Ao estabelecer uma base rítmica estável entre os pés, que executam o ostinato tradicional de samba, e a mão direita, que conduz quatro semicolcheias por tempo, Teo Lima deixa sua mão esquerda livre para improvisar e interagir com os outros instrumentistas. Na figura abaixo, podemos ver o padrão de mão direita e pés, que foi mantido por toda a seção (com exceção de um trecho do compasso 26, como vimos):

⁸ Nos compassos 27 e 29, a marcação em amarelo foi feita acima do pentagrama apenas por uma razão de clareza visual (legibilidade), já que no segundo tempo do compasso 27, e terceiro tempo do compasso 29, também existem marcações em rosa e vermelho. Consideramos anteriormente, a terceira semicolcheia do segundo tempo no compasso 27, e segunda e quarta semicolcheias do terceiro tempo do compasso 29, como articulações que preparam a quarta semicolcheia, e portanto como fazendo parte do contexto baixo-bateria. Porém, por não coincidirem diretamente com alguma nota do baixo, ainda assim podemos considerá-las como improvisação (influenciada pela execução do baixo). E ainda na totalidade das figuras rítmicas (terceira e quarta semicolcheias no compasso 27, e segunda, terceira e quarta semicolcheias no compasso 29) podemos entendê-las como duas das células rítmicas características do Teleco-teco que expomos.

Figura 55 – Padrão mão direita e pés



4.4 Interlúdio

No Interlúdio da música, que vai do compasso 42 ao 50, notamos que Teo Lima executa, na maior parte do tempo, a mesma estrutura rítmica da batucada executada na Introdução, intercalando com novas frases que contrastam à tal estrutura. Partindo deste pressuposto, entendemos que acontece uma espécie de improvisação sob o que seria a linha rítmica “padrão”. Apresentaremos primeiro somente a linha da bateria, com trechos marcados em roxo, que indicam a rítmica padrão como vimos na Introdução, e trechos marcados em amarelo, indicando essas novas frases.

Figura 56 – Interlúdio - (1:50 a 2:00)

Interl.

Do compasso 42 até o terceiro tempo do compasso 44, podemos notar que não houve nenhuma novidade, comparado com o que vimos até então (na Introdução). Podemos encontrar os acentos coincidentes com a melodia do violão, na terceira semicolcheia dos primeiros tempos, e nas quartas semicolcheias dos terceiros e quartos tempos (inclusive com o rulo partindo da quarta semicolcheia até a terceira semicolcheia do primeiro tempo, como nos compassos 43 e 44). O surdo acentuado na primeira semicolcheia dos segundos tempos (com exceção do primeiro compasso, em que foi executado o bumbo), e os rulos nas terceiras semicolcheias dos terceiros tempos. Para completar, os acentos de caixa na

primeira semicolcheia dos terceiros tempos, e o surdo na primeira semicolcheia do quarto tempo (compasso 43).

Já a partir do terceiro tempo do compasso 44 até o primeiro tempo do compasso 45, marcados na cor amarela, encontramos uma frase diferente do que vinha sido feito até então: as células rítmicas constituídas por *semicolcheia + colcheia + semicolcheia* no terceiro tempo do compasso 44 e primeiro tempo do compasso 45, intercaladas por uma das células característica da levada padrão no quarto tempo do compasso 44. Consideramos como uma frase contrastante por existir duas estruturas que não foram apresentadas até então (*semicolcheia + colcheia + semicolcheia*, citado acima), e pela célula rítmica “padrão” (surdo na primeira semicolcheia, e rulo na terceira semicolcheia) se encontrar no quarto tempo, um lugar rítmico incomum em relação ao habitual. A partir do segundo tempo do compasso 45, Teo Lima volta ao convencional: surdo na primeira semicolcheia, e rulo na terceira semicolcheia, respectivamente no segundo tempo, e acentos na primeira e quarta semicolcheia do terceiro e quarto tempo (o bumbo no lugar do surdo na primeira semicolcheia do quarto tempo). Apesar de existir duas variações no terceiro e quarto tempo do compasso 45 (terceira semicolcheia do terceiro tempo, e segunda semicolcheia do quarto tempo) classificaremos como parte (variação) da estrutura padrão, por conterem quatro acentos “característicos” da levada nestes tempos (nas primeiras e quartas semicolcheias de ambos os tempos).

A partir do compasso 46, podemos encontrar novamente células (padrões) intercaladas a novas frases:

Figura 57 – Interlúdio - (2:00 a 2:11)

The figure displays a musical score for the snare drum (Bat.) in a 2/4 time signature. It consists of two staves. The first staff begins at measure 46 and contains measures 46, 47, 48, and 49. The second staff begins at measure 48 and contains measures 48, 49, and 50. Measures 46-47 are enclosed in a purple box, measures 48-49 in a yellow box, and measure 50 in a box labeled 'A2'. The notation includes various rhythmic patterns with accents and dynamic markings.

Conforme marcado acima na cor roxa, algumas células rítmicas permanecem: acentos na terceira semicolcheia dos primeiros tempos nos compassos 46 e 49, acentos na primeira semicolcheia do segundo tempo nos compassos 47 (caixa no lugar do surdo) e 49, com exceção do compasso 46 (veremos na análise baixo-bateria). Os rulos na terceira

semicolcheia dos segundos tempos, nos compassos 46 e 47 , com exceção do compasso 49 que por não ter o acento na primeira semicolcheia do segundo tempo (onde é executada uma frase com tambores a partir da segunda semicolcheia para iniciar a segunda parte A) o rulo não foi executado. Acentos na primeira e quarta semicolcheia dos quartos tempos nos compassos 47 e 48 (no 47 uma variação na quarta semicolcheia, que contem o rulo, mas sem acento). E finalmente, acentos na primeira e quarta semicolcheia do terceiro tempo no compasso 47.

Analisaremos agora os trechos marcados na cor amarela. No terceiro e quarto tempo do compasso 46 , Teo Lima executa a mesma figura rítmica do compasso 44 (*semicolcheia + colcheia + semicolcheia*), com exceção do primeiro tempo do compasso 47, que manteve o acento na segunda semicolcheia, mas foram tocadas as quatro semicolcheias. No compasso 48 o rulo com duração de uma semínima no primeiro tempo também é totalmente novo até então. No segundo tempo, apesar de a primeira semicolcheia ser acentuada no surdo, e a terceira semicolcheia também contar com um acento (como vimos na introdução página x, a partir do quarto compasso o rulo deu lugar a acentos), este intermediava o acento da primeira semicolcheia do tempo 2 e o acento da primeira semicolcheia do tempo 3. Por não existir tal acento no terceiro tempo (e nem o da quarta semicolcheia), somado ao rulo no primeiro tempo, consideramos todo este trecho como uma frase contrastante (ou improvisação).

4.4.1 Interação bateria-violão

A linha rítmica-melódica do violão no Interlúdio é a mesma da Introdução. Como as relações rítmicas bateria-violão, no que se referem a estrutura padrão da levada (que voltamos a falar neste subcapítulo) já foram apresentadas na análise da Introdução da música, apresentaremos agora outras notas que coincidiram com a melodia do violão. Em outras palavras, como vimos, nomeamos os acentos das terceiras semicolcheias dos primeiros tempos, e das quartas semicolcheias dos quartos tempos como relativos a melodia. Porém, ainda nos quartos tempos sempre temos as notas *fá susenido* e *mi* tocadas, respectivamente, nas segundas semicolcheias pelo violão. Veremos primeiramente, os trechos que foram marcados em amarelo anteriormente sobrepostos ao violão:

Figura 58 – Interlúdio - Compasso 44

Figura 59 – Interlúdio - Compasso 46

Figura 60 – Interlúdio - Compasso 48

No quarto tempo do compasso 45, o acento da segunda semicolcheia também coincide com a nota *mi* do violão:

Figura 61 – Interlúdio - Compasso 45

4.4.2 Interação bateria-baixo

O baixo também executa a mesma linha da Introdução, sempre tocando uma nota grave nos segundos e quartos tempos, emulando o surdo. Na Introdução mostramos três situações em que Teo Lima não executou a função do surdo nos tempos 2 ou 4, deixando esse papel apenas para o baixo. No Interlúdio pudemos encontrar mais três situações em que isso ocorre, nos compassos 42, 46 e 47. Vejamos:

Figura 62 – Interlúdio- Compasso 42

42

B. El.

Bat.

Figura 63 – Interlúdio - Compasso 46

46

B. El.

Bat.

Figura 64 – Interlúdio - Compasso 47

B. El.

Bat.

4.4.3 Análise Comparativa

A análise comparativa do que chamamos de levada padrão também já foi apresentada na Introdução. Concentraremos agora novamente nos trechos marcados em amarelo.

A figura rítmica estruturada como *semicolcheia + colcheia + semicolcheia*, da qual falamos anteriormente nos compassos 44 e 45, e 46 e 47, é uma das mais características do tamborim, como vimos na grade rítmica de Gomes (2008) no capítulo anterior (pagina x):

Figura 65 – Tamborim



No terceiro tempo do compasso 44, e primeiro tempo do 45 podemos notar a presença dessa figura, distribuída entre caixa e chimbau:

Figura 66 – Interlúdio - Compassos 44 e 45



A figura em questão também é executada no terceiro e quarto tempo do compasso 46, distribuída entre caixa e surdo. No compasso 47, Teo Lima volta a tocar quatro semicolcheias por tempo, mas o acento característico na segunda semicolcheia permanece. Vejamos compassos 46 e 47:

Figura 67 – Interlúdio - Compassos 46 e 47



No compasso 45, 48 e 49 notamos novamente uma relação dos acentos de caixa com outras células rítmicas características do tamborim. Recordaremos na figura abaixo o padrão de caixa de Fonseca e Weiner (1993) que reexpomos na análise da Introdução da música:

Figura 68 – Caixa Padrão Tamborim



Veremos agora que no compasso 48, a partir do segundo tempo, até a terceira semicolcheia do primeiro tempo do compasso 49, encontramos a levada de caixa acima de forma “incompleta”. O segundo e terceiro tempo do compasso 48 são semelhantes ao primeiro e segundo tempo do exemplo acima, diferindo apenas no acento da quarta semicolcheia, que no terceiro tempo do compasso 48 não foi executado. No quarto tempo do compasso 48 e primeiro tempo do compasso 49, respectivamente, os acentos na quarta e terceira semicolcheia, além de relativos à levada padrão (e conseqüentemente ao violão), também são comuns aos tempos 3 e 4 do exemplo acima. Vejamos abaixo:

Figura 69 – Interlúdio - Compassos 48 e 49



Coincidentemente, através das congas, o percussionista completa a levada nos momentos em que deveriam ter sido executados os acentos de caixa na quarta e segunda semicolcheia dos tempos 3 e 4 respectivamente (compasso 48), e na segunda semicolcheia do primeiro tempo no compasso 49. A junção dos acentos de caixa com as notas executadas pelas congas, formam exatamente o padrão de caixa da figura 68. Vejamos abaixo a linha rítmica das congas sobreposta a linha da bateria:

Figura 70 – Bateria e Congas

No terceiro e quarto tempo do compasso 45 (marcado na cor roxa anteriormente) ocorre um fragmento do mesmo padrão de caixa. Os acentos de caixa do terceiro e quarto tempo do compasso em questão são iguais ao primeiro e segundo tempo do exemplo da figura 68 . Conforme se pode ver abaixo:

Figura 71 – Interlúdio - Compasso 45

Para completar a análise comparativa, falaremos agora sobre a linha rítmica executada pelos pés. O chimball, assim como na Introdução, é sempre tocado nos contratempos. O bumbo também exerceu, na maior parte do tempo a função do contra-surdo. Vejamos os compassos 43, 46 e 48 onde o bumbo foi tocado única e exclusivamente nos tempos 1 e 3:

Figura 72 – Bumbo - Compasso 43

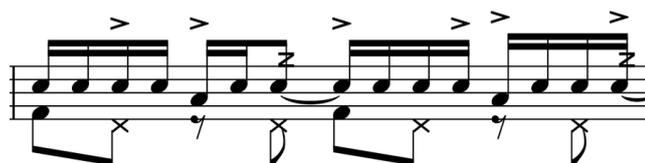
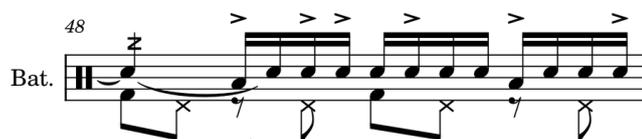


Figura 73 – Bumbo - Compasso 46



Figura 74 – Bumbo - Compasso 48



No compasso 44 além do bumbo nos tempos 1 e 3, exercendo a função de contra-surdo, podemos notar ainda no primeiro tempo, a presença do ostinato convencional de pés no samba, denominado como ostinato número 5 por Gomes (2008). No compasso 47, Teo Lima executa um fragmento deste mesmo ostinato no segundo tempo, como uma preparação para o bumbo do terceiro tempo. Vejamos os compassos citados abaixo:

Figura 75 – Bumbo- Compasso 44



Figura 76 – Bumbo - Compasso 47



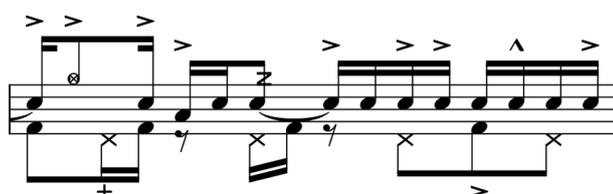
No compasso 42, além dos tempos 1 e 3, o bumbo é tocado também no tempo dois, exercendo a função do surdo:

Figura 77 – Bumbo- Compasso 42



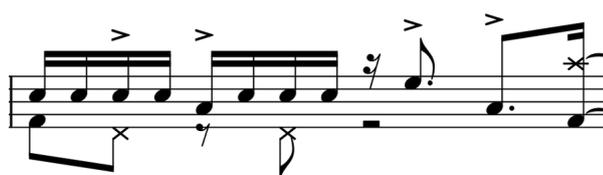
O bumbo também exerce função de surdo no quarto tempo do compasso 45, além do ostinato convencional no primeiro tempo, e fragmento deste ostinato no segundo tempo. Neste compasso, o fragmento do ostinato ao invés de preparar o bumbo no tempo 3, é utilizado como preparação para a caixa.

Figura 78 – Bumbo - Compasso 45



No compasso 49, o bumbo é tocado apenas no primeiro tempo como contra-surdo, e na quarta semicolcheia do quarto tempo atacando junto ao prato para entrar na segunda seção A da música:

Figura 79 – Bumbo - Compasso 49



4.5 Segunda Parte A

Nesta seção, Teo Lima voltar a executar a mesma levada da primeira parte A. Como vimos anteriormente, a performance do baterista fundamentou-se no desenho rítmico denominado partido-alto. Na totalidade desta seção, pudemos observar que o desenho rítmico executado, é o mesmo que intitulamos como “levada principal” na seção anterior. Novamente pudemos encontrar algumas variações tímbricas e rítmicas.

4.5.1 Interação bateria-baixo

No Capítulo 4.2, mostramos como a performance do baterista foi influenciada por duas linhas distintas do baixo, as quais denominamos “linha Teleco-teco” e “linha cométrica”. Vimos que algumas notas do “desenho Teleco-teco” do baixo, coincidem com certas articulações de aro e bumbo, nas terceiras semicolcheias dos primeiros tempos, primeiras e terceiras semicolcheias dos segundos tempos, e quartas semicolcheias dos terceiros tempos e quartos tempos. A “linha cométrica”, na primeira seção A, demonstrou ter influenciado a execução do bumbo⁹.

Entre os compassos 50 e 53, pudemos observar algumas variações tímbricas em relação à levada principal. Além do bumbo substituindo o aro na quarta semicolcheia do terceiro tempo no compasso 50, nos compassos 51 e 53, as articulações de aro nas quartas semicolcheias dos terceiros tempos foram substituídas pelo toque acentuado de caixa. No compasso 53, primeira semicolcheia do quarto tempo, também podemos ver a caixa acentuada em uníssono com o bumbo. Na figura abaixo, compassos 50, 51, 52 e 53:

Figura 80 – Compassos 50, 51, 52 e 53 (2:10 a 2:21)

The figure displays a musical score for two measures, 50 and 52. Each measure is shown with two staves: the upper staff for Bass (B. El.) and the lower staff for Drums (Bat.).

- Measure 50:** The bass line consists of eighth notes with a pattern of quarter notes and eighth notes. The drum line features a complex pattern of eighth notes and sixteenth notes, with accents (>) and a plus sign (+) indicating specific articulations. A red box labeled 'A2' is positioned above the first measure.
- Measure 52:** The bass line continues with a similar eighth-note pattern. The drum line maintains its intricate pattern, with accents and a plus sign marking key rhythmic elements.

Red boxes in both staves of each measure highlight the synchronization between the bass notes and the drum hits.

Entre os compassos 58 e 61, Teo Lima continua a exercer algumas variações rítmicas e tímbricas. Podemos encontrar uma variação rítmica presente nas segundas semicolcheias dos primeiros tempos nos compassos 58, 59 e 60, onde a caixa passa a ser acentuada em

⁹ Nesta seção o bumbo não foi influenciado por tal linha de baixo, o desenho “tradicional” do bumbo nas primeiras e terceiras semicolcheias dos segundos tempos, e nas quartas semicolcheias dos quartos tempos, foi mantido por quase toda a seção. Por esse motivo, apresentaremos apenas as levadas relativas à “linha Teleco-teco” do baixo.

uníssonos com aberturas de chimbal. Na quarta semicolcheia do quarto tempo no compasso 59, é possível notar, mais uma vez, a caixa acentuada substituindo o aro (variação tímbrica). Esta articulação prepara o próximo acento de caixa na primeira semicolcheia do primeiro tempo no compasso 60 (variação rítmica). Vejamos os compassos 58, 59, 60, e 61:

Figura 81 – Compassos 58, 59, 60 e 61 (2:31 a 2:40)

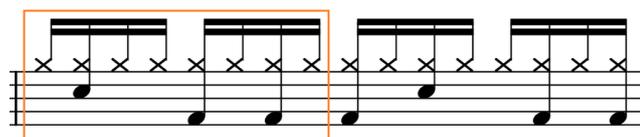
The image displays two systems of musical notation for measures 58 and 60. Each system consists of two staves: 'B. El.' (Bass) and 'Bat.' (Drum). The key signature is one sharp (F#). The bass staff contains eighth notes and rests, with some notes marked with a '+' sign. The drum staff shows a complex rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits, and several notes are marked with a '>' sign for accents. Red boxes highlight specific notes and rhythms in both staves. Measure 58 shows a sequence of eighth notes in the bass and a complex drum pattern. Measure 60 continues this pattern with variations in the bass line and drum accents.

4.5.2 Análise Comparativa

No Capítulo 4.2, demonstramos que o conjunto de levadas executadas por Teo Lima na primeira seção A, partiram de uma ideia principal. Esta ideia fundamentou-se na levada de partido alto “variação 3” de Fonseca e Weiner (1993). Como falamos anteriormente, esta seção (A2) foi marcada majoritariamente pelo desenho rítmico intitulado principal. Os elementos contrastantes que observamos nesta seção (variações tímbricas e rítmicas executadas por acentos de caixa) foram exemplificados nos oito compassos apresentados até agora. Portanto, utilizaremos esta análise comparativa para investigar o desenho rítmico encontrado nos compassos 58, 59 e 60¹⁰. Entendemos que a levada presente nos compassos referidos, é formada por uma fusão de fragmentos dos dois desenhos rítmicos de partido-alto expostos no Capítulo 3: o de Fonseca e Weiner (1993), e o de Gomes (2008). Vejamos abaixo o segundo compasso da levada partido-alto “variação 3”, e a levada de partido-alto “tradicional”:

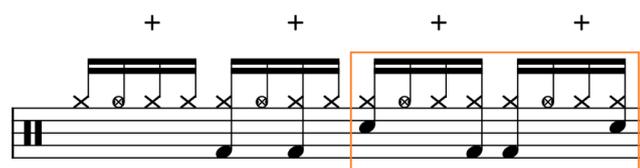
¹⁰ Visto que esta é levada que mais difere dos restantes em relação à ideia principal.

Figura 82 – Partido-alto Tradicional



Gomes (2008)

Figura 83 – Partido-alto “Variação 3”



Fonseca; Weiner (1991)

Agora, a título de comparação, vejamos, por exemplo o compasso 58:

Figura 84 – Compasso 58



Percebe-se que o primeiro e segundo tempo do compasso 58 é idêntico ao primeiro e segundo tempo da levada tradicional (desconsiderando acentos e abertura de chimbal). O terceiro e quarto tempo do mesmo compasso, é idêntico, ritmicamente, ao terceiro e quarto tempos da levada “variação 3” (diferindo apenas nos timbres).

Outro ponto que merece destaque nesta seção, são os acentos nas terceiras semicolcheias executados no chimbal. Como pudemos perceber nos exemplos apresentados na interação baixo-bateria, acentos nas terceiras semicolcheias foram recorrentes. Este desenho rítmico no chimbal, remete à sonoridade do ganzá, segundo a grade rítmica de Gomes (2008). Tais acentos parecem ser executados com mais “afinco” a partir do compasso 56. Vejamos abaixo, como exemplo, compassos 56, 57, 58 e 59:

Figura 85 – Compassos 56, 57, 58 e 59 (2:26 a 2:37)

The image shows two staves of musical notation for a drum set, labeled 'Bat.'. The first staff is for measure 56 and the second for measure 58. Both staves show a complex rhythmic pattern with accents (>) and plus signs (+) above the notes, indicating specific rhythmic features or accents.

A partir do compasso 58, é possível ouvir o percussionista se apoiar, através do próprio ganzá, na ideia de Teo Lima.¹¹

Apenas como comparação, lembraremos o desenho rítmico do ganzá:

Figura 86 – Desenho Rítmico do Ganzá

The image shows a single staff of musical notation for the 'Ganzá' instrument. It displays a rhythmic pattern with accents (>) above the notes, illustrating the specific rhythmic design of the instrument.

4.6 Segunda Parte B

Nesta seção da música, Teo Lima volta a conduzir o prato de condução com a mão direita enquanto mantém o ostinato tradicional de pés, delegando à mão esquerda a função de fraseado no aro de caixa. Assim como na primeira Seção B, observamos a mão esquerda sendo influenciada em alguns momentos pelo baixo e pela melodia-vocal.

4.6.1 Interação bateria-baixo

Apresentaremos a seguir, algumas situações em que percebemos a mão esquerda sendo influenciada pelo desenho rítmico-melódico do baixo, do qual nomeamos no Capítulo 4.3, como “frases que conotam o surdo” (remetem à sonoridade do surdo).

No terceiro tempo do compasso 67, podemos observar o bumbo acentuado na primeira semicolcheia, e o aro articulado na quarta semicolcheia, apoiados às notas *sol*/ritmicamente correspondentes do baixo. No quarto tempo, a terceira e quarta semicolcheias

¹¹ Podemos ouvir o ganzá sendo acentuado na terceira semicolcheia, junto com o chimbal.

são articuladas junto às notas *dó sustenido* e *fá sustenido*. No compasso 68, o aro na terceira semicolcheia do tempo 3, e o bumbo (também acentuado) na primeira semicolcheia do tempo 4, coincidem com as notas *mi*, e *fá*. E no quarto tempo, o aro da quarta semicolcheia é articulado novamente junto à nota *mi*. Vejamos ambos os compassos abaixo:

Figura 87 – Compassos 67 e 68 (2:56 a 3:01)

No compasso 71, a interação da mão esquerda com o baixo ocorre na quarta semicolcheia do terceiro tempo, e na primeira e quarta semicolcheia do terceiro tempo, com as notas *sol*, *sol*, e *fá sustenido* respectivamente. No compasso 72, o aro é articulado apenas na quarta semicolcheia¹² do terceiro tempo junto à nota *fá sustenido*. A seguir, compassos 71 e 72:

Figura 88 – Compassos 71 e 72 (3:07 a 3:12)

No Capítulo 4.3, apresentamos alguns compassos em que a interação ocorreu com linhas de baixo diferentes destas relacionadas à sonoridade do surdo. Nos compassos 74 e 75, encontramos uma frase do baixo bem semelhante a dos compassos 33 e 34, que expomos no Capítulo 4.3. Podemos observar o aro de caixa apoiado nas notas *si*, *fá*

¹² O leitor deve ter notado, e notará, que em alguns momentos nas análises da presente seção, e da seção anterior, não consideramos algumas articulações de aro nas quartas semicolcheias dos quartos tempos como relativas ao baixo. O parâmetro utilizado para classificarmos a relação de determinada articulação com determinado instrumento, baseia-se não apenas na posição rítmica destas notas, mas também na escuta. Ou seja, em alguns momentos, parece fazer mais sentido classificarmos tais articulações (ou figuras rítmicas) como improvisação.

sustenido, e *si* respectivamente na quarta semicolcheia do tempo 3, e primeira e quarta semicolcheia do tempo 4:

Figura 89 – Compassos 74 e 75 (3:15 a 3:20)

A título de comparação, vejamos novamente os compassos 33 e 34:

Figura 90 – Primeira Parte B- Compassos 33 e 34 (1:25 a 1:31)

4.6.2 Interação bateria-melodia

Apresentaremos agora, alguns momentos de interação entre mão esquerda e a melodia-vocal. No compasso 75, a partir do segundo tempo, Teo lima inicia uma frase que enfatiza as segundas semicolcheias, utilizando *flams* de aro e tambores. Ainda que possa considerá-la também no âmbito da improvisação, o baterista aparenta “se aproveitar” da nota *lá*, executada por Djavan na segunda semicolcheia do terceiro tempo, para realizar um acento. Ao invés de concluir a frase na quarta semicolcheia do quarto tempo, a resolução acontece na segunda semicolcheia do primeiro tempo do compasso 76, ao acentuar caixa e prato de ataque em uníssono. Para isso, Teo Lima se apoia à nota *si* da melodia. Ainda no compasso 76, o prato de condução contorna as notas *fá sustenido* nas segundas semicolcheias dos tempos 2 e 3, e o aro as notas *fá sustenido* e *mi*, respectivamente na quarta semicolcheia dos tempos 3 e 4. A seguir, compassos 75 e 76:

Figura 91 – Compassos 75 e 76 (3:17 a 3:23)

75

Vo. a - cor-dei ta - va fri - o dei a vol - ta e vol - tei pro Ri -

Bat.

Detailed description: This musical score shows two measures, 75 and 76. The vocal line (Vo.) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'a - cor-dei ta - va fri - o dei a vol - ta e vol - tei pro Ri -'. The drum part (Bat.) is in bass clef and features a complex rhythmic pattern with many 'x' marks indicating cymbal hits. Green boxes highlight specific notes in the vocal line and corresponding drum hits in the drum part.

No compasso 80, podemos observar o aro sendo articulado no final da frase da melodia, mais precisamente nas quartas semicolcheias respectivas dos tempos 3 e 4 (notas *fá susenido* e *mi* da melodia). A partir do compasso 81, segunda semicolcheia do segundo tempo, o baterista executa uma frase com o tom, semelhante a do compasso 75 e 76. Mais uma vez, a frase se resolve com uma articulação de caixa, na segunda semicolcheia do primeiro tempo (no compasso 82) junto à nota *si* da melodia. Ainda no compasso 82, nas quartas semicolcheias respectivas do terceiro e quarto tempo, o aro é articulado novamente com a intenção de contornar o final da frase vocal (notas *fá susenido* e *mi* da melodia). Vejamos compassos 80, 81 e 82:

Figura 92 – Compassos 80, 81 e 82 (3:30 a 3:38)

80

Vo. a vol - ta e vol - tei pro Ri - o dei

Bat.

82

Vo. mei - a vol - ta e vol - tei pro Ri

Bat.

Detailed description: This musical score shows measures 80, 81, and 82. The vocal line (Vo.) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'a vol - ta e vol - tei pro Ri - o dei' for measure 80 and 'mei - a vol - ta e vol - tei pro Ri' for measure 82. The drum part (Bat.) is in bass clef and features a complex rhythmic pattern with many 'x' marks indicating cymbal hits. Green boxes highlight specific notes in the vocal line and corresponding drum hits in the drum part.

4.6.3 Análise Comparativa

Como no Capítulo 4.3, nos concentraremos agora em indicar alguns momentos de improvisação (marcação em amarelo), a utilização de algumas células rítmicas características das frases Teleco-teco (marcação em rosa), e a recorrência de articulações (e células rítmicas) cométricas na terceira semicolcheia. Além desses elementos, notamos que esta seção foi marcada por uma atividade rítmica menos densa da mão esquerda e pela presença de alguns instrumentos de percussão.¹³

Vejamos, por exemplo, a presença de algumas células rítmicas características das frases Teleco-teco nos compassos 70 e 71:

Figura 93 – Compassos 70 e 71 (3:04 a 3:09)

Além destas células do Teleco-teco, existem outras que remetem diretamente ao tamborim, como no compasso 75 (exposto anteriormente) em que o *flam* de aro emula a sonoridade de um naipe de tamborins. Vejamos agora, alguns exemplos de compassos caracterizados como menos densos ritmicamente (também poderemos encontrar, em certos compassos, algumas células do Teleco-teco):

Figura 94 – Compassos 66, 67 e 68 (2:53 a 3:01)

¹³ No Capítulo 4.3, comentamos sobre algumas associações que Teo Lima fez acerca da sua performance de mão esquerda (aro de caixa). Sugerimos voltar ao capítulo para um melhor entendimento.

Figura 95 – Compasso 72 (3:09 a 3:12)

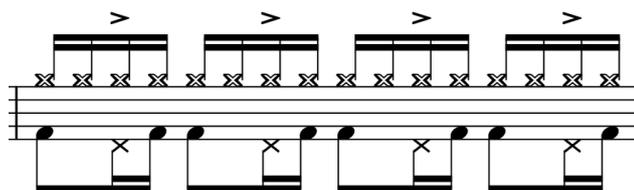
Figura 96 – Compassos 74 e 75 (3:14 a 3:20)

Figura 97 – Compasso 80 ao 83 (3:30 a 3:41)

Outro ponto interessante, relacionado aos momentos de improvisação, é que podemos notar como o baterista também explora os timbres do instrumento, ao substituir o aro pelos tambores (tom, surdo e caixa), e até mesmo quando se utiliza da “raspadeira” (*flam* de aro).

Por fim, podemos novamente associar toda a performance de Teo Lima, na presente seção, às particularidades discutidas por Monson (1996) referentes ao baterista de Jazz. Como vimos, mais uma vez, além de interagir com outros instrumentistas, o baterista também propôs ideias. Assim como na primeira seção B da música, mão direita e pés estabeleceram uma base rítmica estável, para que a mão esquerda assumisse esta postura mais livre. O desenho rítmico de mão direita e pés, que se perpetuou por toda a seção, foi:

Figura 98 – Padrão mão direita e pés



Ao transitar da seção A2 para a presente seção, Teo Lima manteve o desenho rítmico da mão direita que se assemelha ao do ganzá, como vimos na grade rítmica de Gomes (2008).

5 Considerações Finais

Após termos analisado cada seção da música, podemos concluir que Teo Lima utilizou-se de três tipos diferentes de levadas de samba: batucada (Introdução e Interlúdio), partido-alto (Seções “A”), e um dos padrões tradicionais de acompanhamento de samba em que a mão direita executa quatro semicolcheias por tempo e os pés o ostinato tradicional, enquanto a mão esquerda realiza frases de aro no contexto do tamborim (Seções “B”)¹. Entendemos que a performance do baterista, nesta música, assumiu três “personalidades”:

- 1) A de improvisação: uma vez que em todas as seções pudemos encontrar uma gama de variações, sejam elas rítmicas ou tímbricas (ou ambas). Nas seções “Introdução” e “Interlúdio”, ainda que tenhamos encontrado um certo padrão no desenho rítmico da levada, pudemos perceber que ainda assim existiam variações sobre esse mesmo padrão, sejam rítmicas quando o baterista omitia determinado acento, ou ainda quando executava um desenho rítmico completamente diferente como no caso da levada de caixa que remete a padrões do tamborim, sejam tímbricas quando variava entre as peças da bateria (ou substituía um acento por um rulo). Nas seções “A”, ainda que toda a performance tenha sido realizada no contexto da levada partido-alto, também foram encontrados inúmeros casos de variações tímbricas sobre esse padrão, e casos de variações rítmicas. Nas duas seções “B” o único padrão rítmico aconteceu entre mão direita e pés.
- 2) A interativa: na totalidade da música Teo Lima interagiu com um ou mais instrumentos por seção. Na Introdução e Interlúdio a interação se deu com o baixo e o violão, Seções “A” com o baixo, e Seções “B” com baixo e melodia vocal. Isso nos leva a entender que o baterista também pensa no conjunto, ou seja, se preocupa em grande escala com o “soar bem” do todo musical, ao invés de apenas acompanhar ou tocar algo vistoso. Além disso, é um músico altamente interpretativo, que propõe e adota ideias ao/do conjunto.
- 3) A percussiva: como pudemos perceber, Teo Lima se utilizou de algumas frases rítmicas típicas dos instrumentos de percussão do samba. Os instrumentos emulados foram: o surdo e contra-surdo, tamborim, caixa, e ganzá. Portanto, podemos dizer que o músico também pensa percussivamente (inclusive ao ceder espaço ao próprio percussionista da banda).

¹ Podemos considerar esse tipo de levada como a levada tradicional de samba na bateria.

Ainda é possível associar certas características encontradas na performance de *Maçã*, ao comentário realizado pelo próprio baterista na revista *Modern Drummer Brasil* (do qual citamos na Introdução do presente trabalho): não encontramos influências do ritmo *Coco*, mas observamos do ritmo *Marcha* presente na levada de samba batucada. O que nos leva a crer que a peculiaridade do baterista no samba se dá também por influência de ritmos distintos. Como enunciado acima, o baterista se utilizou por vários momentos de frases rítmicas características dos instrumentos cariocas de percussão (e da própria escola de samba) manifestando sua influência percussiva do samba praticado no Rio de Janeiro. E por fim, a respeito da afirmação “usando a pele de caixa quando o normal seria só aro”, entendemos que tal evento possa ser visto na segunda Seção A, quando ele passa a substituir algumas articulações de aro por toques acentuados na caixa para gerar contraste tímbrico. Ou ainda, na Segunda Seção B que configura um tipo de levada mais “fiel” (normal) ao aro, e Teo passa a realizar acentos esporádicos na caixa (e nos tambores).

Referências

- AQUINO, T. F. de. **Luciano Perrone**: batucada, identidade, mediação. 2014. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-30102014-155041/publico/ThiagoFerreiradeAquinoVC.pdf>.
- BARROS, V. de C. **O uso do tamborim por mestre Marçal**: legado e estudo interpretativo. 2015. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas.
- BOLÃO, O. **Batuque é um privilégio**: A percussão na música do Rio de Janeiro. São Paulo: Lumiar, 2010. 168 p.
- FAVERY, G. A. **O idiomatismo musical de Dom Um Romão**: Um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria. 2018. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas.
- FONSECA, D. D.; WEINER, B. **Brazilian Rhythms For Drumset**. Nova York: Alfred Music, 1993. 80 p.
- GOMES, S. **Novos Caminhos da Bateria Brasileira**. São Paulo - SP: Irmãos Vitale, 2008. 108 p.
- GONÇALVES, G.; COSTA, O. **O Batuque Carioca**: As baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Groove, 2000.
- MARCONDES, J. **O que é ostinato?** 25/08/2020. Disponível em: <https://souzalima.com.br/blog/o-que-e-ostinato/>. Acesso em: 1/12/2021.
- MODERN drummer brasil. Melody, n. 86, Janeiro 2010.
- MONSON, I. **Saying Something**: jazz improvisation and interaction. Chicago: The University of Chicago, 1996.
- ROCHA, C. **Bateria Brasileira**. São Paulo: Independente, 2007.
- ROSAURO, N. **Método completo para Caixa Clara**. [S.l.]: Propercussao Brasil, 1996a. v. 3.
- ROSAURO, N. **Método completo para Caixa Clara**. [S.l.]: Percussao Brasil, 1996b. v. 4.
- SANDRONI, C. **Feitiço decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). [S.l.]: Zahar, 2001.
- TRAVASSO, E. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. 2005. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/330/260>.
- WOOTON, J. **Vic firth rudiment lessons: multiple bounce roll**. 2011. 1 Vídeo (6:17). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GdJAUN_ziPQ&t=237s. Acesso em: 10/01/2022.
- ZEH, D. M. O Criador na tradição oral: a linguagem do tamborim na escola de samba. p. 169 – 172, 2006. Disponível em: https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/02_Com_Etno/sessao01/02COM_Etno_0105-023.pdf. Acesso em: 26/11/2021.

Anexos

ANEXO A – Entrevista Teo Lima

Serão expostos agora, alguns trechos da entrevista realizada com o baterista Teo Lima no dia 25/10/2021. O intuito da entrevista era o de esclarecimentos de algumas dúvidas quanto à análise de sua performance, além de colher informações adicionais que pudessem enriquecer e auxiliar a pesquisa. A reunião teve duração de 2 horas e 35 minutos, e foi gravada através do aplicativo de videoconferência *Zoom*.

A primeira pergunta da entrevista diz respeito às interações musicais percebidas na análise, queria entender se isso acontecia de forma consciente por parte de Teo Lima:

Isso sempre rolou, sempre fico colado no contrabaixo. Eu toco ouvindo toda a banda, é uma coisa minha... faço questão de pedir a base bem alta no meu ouvido. Sempre vou atrás do pessoal. Gravar é a realização de um trabalho e aquilo vai ficar registrado, então você tem que fazer direito.

A segunda pergunta foi relacionada a procedência da levada de samba executada na Introdução e Interlúdio da música. Por ser uma forma não convencional de executá-la, necessitávamos de maiores explicações:

Nesse momento [Introdução] eu já queria impor a minha personalidade. A introdução é uma marcha.

Na verdade, a resposta foi mais longa do que a que acabamos de citar. Teo comentou sobre uma série de ritmos brasileiros, como a Marcha, o Maracatu, e o Maxixe, e até ritmos africanos, que segundo ele, teriam influenciado a levada de samba em questão. Dos ritmos citados, o que mais possui relação é a Marcha (como visto no capítulo de análise). Curioso também é a sua primeira afirmação, onde ele parece comprovar que essa levada é realmente peculiar, ou seja, “de sua personalidade”.

A terceira pergunta diz respeito a levada executada nas partes “A” da música. O conhecimento que tinha, até então, de levada partido-alto se dava no contexto do desenho rítmico de Gomes (2008) exposto no capítulo 3. Porém, Teo estava certo em afirmar que se trata de um partido-alto, visto que encontramos um desenho rítmico semelhante em Fonseca e Weiner (1993) (também exposto no capítulo 3). Vejamos a resposta do baterista quando estávamos conversando sobre a primeira seção A:

É um partido [alto]. Porque na realidade tem essas colcheias dentro do partido né? e identifica bem quando vem aquelas semicolcheias lá na frente.

Em meu entendimento, quando ele se referiu às semicolcheias “lá da frente”, estava se referindo às segundas semicolcheias dos primeiros tempos do padrão de Gomes (2008) que acontece em alguns trechos da segunda seção “A”. Ou seja, este padrão realmente aparenta ser o mais “tradicional” (que “identifica bem” o ritmo), enquanto o desenho que denominamos como o principal na música, seria uma variação de partido-alto adaptada para se encaixar à linha de baixo, uma vez que neste desenho as segundas semicolcheias dos primeiros tempos são substituídas pelas terceiras.¹

¹ Em caso de dúvida sugerimos voltar ao capítulo de análise.

A quarta pergunta é relacionada às seções “B”, ainda que tenhamos notado uma postura de improvisação no que diz respeito ao fraseado de aro, o baterista foi questionado sobre como desenvolve essas frases e se pensa em algum desenho rítmico específico do tamborim:

Eu pensava em tamborim... a mão esquerda para mim é tamborim. Mas um tamborim “moderno”... até porque não poderia omitir o fato de que quando eu gravava muito samba aqui no Brasil, costumava diminuir a [atividade da] mão esquerda por ter sempre muito tamborim. Os caras [provavelmente produtores e artistas] botavam muita percussão, e se você não “segurar a mão” acaba tirando o trabalho dos percussionistas. Isso é uma coisa minha e até hoje penso assim, eu procurava economizar e “dar” no local certo. Por exemplo, tem uma música do Djavan que gravei [ele não lembrou o nome da música no momento] que eu faço o tempo todo a mão esquerda só “pá-qui-ti-tu-pá-qui-ti-tu-pá” [onomatopeia em que entendemos a sílaba “pá” como o tamborim executado nas primeiras semicolcheias ou “cabeças” de tempo]

Durante o processo de pesquisa, me deparei com algumas informações na “internet” a respeito de que Teo havia sido jurado das escolas de samba no Rio de Janeiro. Para verificar a veracidade das informações, e entender se isso poderia ter influenciado o modo de tocar do baterista, resolvi questioná-lo. E a resposta foi:

Fui jurado durante doze anos [primeira pergunta]. Com certeza, a escola de samba me deu muita luz, até porque aqueles caras [de escola de samba] são “barra pesada” [segunda pergunta].

Como pudemos perceber a informação é verídica, e pela forma que Teo Lima se expressou, entendemos que as escolas de samba são ambientes repletos de bons instrumentistas, e um bom lugar para se aprender.

ANEXO B – Transcrição Bateria na Íntegra

Maçã (Djavan)

Baterista: Teo Lima

♩ = 90 **Intro**

3

5

7

A1

9

11

13

15

17

19

2

21

23

B1

25

27

29

31

33

35

37

39

Interl. **3**

41

43

45

47

A2

49

51

53

55

57

59

4

61

63

B2

65

67

69

71

73

75

77

79

81 5

Musical notation for measures 81 and 82. The notation is on a five-line staff with a double bar line at the beginning. It features a complex rhythmic pattern with many 'x' marks above the staff, indicating specific drum hits. There are four accents (>) above the first four measures. The bottom staff shows a bass line with quarter notes and eighth notes.

83

Musical notation for measures 83 and 84. Similar to the previous system, it shows a complex rhythmic pattern with 'x' marks and accents. The bottom staff continues the bass line.

85 Fade out

Musical notation for measures 85 and 86. The notation shows a complex rhythmic pattern with 'x' marks and accents. The bottom staff continues the bass line. The system ends with a double bar line.

