

LEANDRO PEIXOTO DE ARAÚJO

GROOVES LINEARES:

**Uma análise das músicas *50 Ways To Leave*
Your Lover e *Oakland Stroke***

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2018

LEANDRO PEIXOTO DE ARAÚJO

GROOVES LINEARES:

**uma análise das levadas das músicas *50 Ways To
Leave Your Lover e Oakland Stroke***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de
Música Souza Lima para obtenção do título de Bacharelado em
Performance.

Orientador(a): Prof. Carlos Ezequiel

São Paulo

2018

Araújo, Leandro Peixoto de.

Grooves Lineares: uma análise das levadas das músicas 50 Ways To Leave Your Lover e Oakland Stroke. / Leandro Peixoto de Araújo. - 2018.

33 f. ilustr.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2018.

Área de Concentração: Performance.

Orientador: Prof. Me. Carlos Ismael Nascimento Ezequiel.

1. Grooves Lineares. 2. Gadd, Steve. 3. Garibaldi, David. 4. 50 Ways To Leave your Lover. 5. Stroke, Oakland. I. Ezequiel, Carlos Ismael Nascimento (orientador). II. Título.

Aos bateristas Steve Gadd e David Garibaldi, por todo legado por eles deixado na música.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar ao meu pai, Mauro Araújo e minha mãe, Rosane Peixoto pelo apoio incondicional; aos meus irmãos Mauricio, Felipe, Natália e Renata por sempre me incentivarem; as minhas avós e avô, pelo imenso carinho; a minha tia Suzane pelo exemplo de força; ao Professor Daniel Monteiro, por todos os ensinamentos que me proporcionou e proporciona; a Paola Segeti, por todo o amor e companheirismo cedido; ao Professor e orientador Carlos Ezequiel por todos os conhecimentos passados e por sempre estar disposto a ajudar; a todos os meus amigos de classe; a toda a equipe da Faculdade Souza Lima pela oportunidade concedida para a realização desta monografia.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar as levadas das músicas *50 Ways To Leave Your Lover* e *Oakland Stroke*, a fim identificar em suas estruturas influências do conceito de *grooves* lineares. O mesmo compreendeu a identificação da utilização desta ferramenta nas duas músicas citadas usando como referência os conceitos que a caracterizam, que são descritas nesta pesquisa.

Foram utilizados, neste trabalho, métodos que descrevem o conceito do *groove* linear e livros sobre desenvolvimento melódico, além de entrevistas com algumas declarações de, tanto dos próprios músicos referidos, quanto dos que trabalharam com os mesmos. A proposta da presente pesquisa é discutir se há a influência deste conceito na criação das levadas das duas músicas e, caso exista, identificar como esta ideia foi utilizada pelos músicos Steve Gadd e David Garibaldi.

O presente trabalho é relevante para a parte acadêmica da música pois contribui no desenvolvimento do conhecimento sobre o conceito de *grooves* lineares e auxilia a pesquisa de aplicação desta ferramenta na criação de levadas de bateria.

Palavras chave: *grooves* lineares, Steve Gadd, David Garibaldi, *50 Ways To Leave Your Lover* e *Oakland Stroke*.

ABSTRACT

The aim of this work is to analyze the songs of *50 Ways To Leave Your Lover* and *Oakland Stroke*, in order to identify in their structures influences of the concept of linear grooves. The same included the identification of the use of this tool in the two songs mentioned using as reference the concepts that characterize it, which are described in this research.

In this work, we have used methods that describe the concept of linear groove and books on melodic development, as well as interviews with some statements of both the musicians themselves and those who worked with them. The purpose of this research is to discuss if there is the influence of this concept in the creation of the leads of the two songs and, if it exists, to identify how this idea was used by musicians Steve Gadd and David Garibaldi.

The present work is relevant to the academic part of music because it contributes to the development of knowledge about the concept of linear grooves and helps the research of application of this tool in the creation of drum grooves.

Keywords: linear grooves, Steve Gadd, David Garibaldi, *50 Ways To Leave Your Lover*, *Oakland Stroke*

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

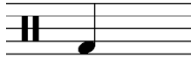
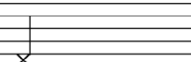
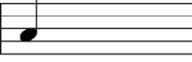
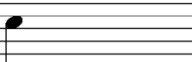
Fig. 1 - Levada da música 50 Ways To Leave Your Lover	15
Fig. 2 - Levada de In My Life, da banda The Beatles	16
Fig. 3 - Exemplo de levada não linear	18
Fig. 4 - Exemplo de levada linear	18
Fig. 5 - Paradiddle simples	19
Fig. 6 - Paradiddle simples com articulações	19
Fig. 7 - Distribuição do paradiddle entre bumbo, caixa e chimbal	19
Figura 8 - Levada da música "What is Hip", da banda Tower Of Power	21
Figura 9 - Levada de "What Is Hip?" sem ghost notes	21
Fig. 10 - Levada A de 50 Ways To Leave Your Lover	23
Figura 11 - Adaptação da levada para padrões não lineares	23
Fig. 12 - Levada B	24
Fig. 13 - Seção de pergunta da levada	25
Fig. 14 - Seção de resposta da levada	25
Fig. 15 - Levada de Oakland Stroke	26
Fig. 16 - Levada de Oakland Stroke sem ghost notes	26
Fig. 17 - Frase original	26
Figura 18 - Frase retrograda	27
Fig. 19 - Levada sem bumbos não-lineares	27

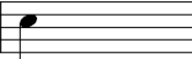
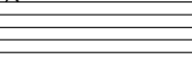
SUMÁRIO

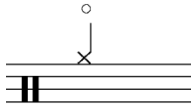
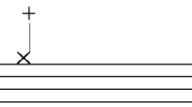
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1:	14
UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	14
1.1. Steve Gadd	14
1.2 David Garibaldi	15
1.3 Grooves Lineares.....	16
CAPÍTULO 2:	18
CONCEITOS FUNDAMENTAIS PARA A ANÁLISE	18
2.1. Definição de <i>groove</i> linear	18
2.1.1 Evitar tocar duas ou mais notas simultaneamente	18
2.1.3 Compassos de Pergunta e Resposta.....	20
2.1.4 Ausência de <i>Backbeat</i>	20
2.1.5 Grooves semi lineares	20
CAPÍTULO 3:	23
ANÁLISE.....	23
3.1. 50 Ways To Leave Your Lover	23
3.1.1. Linearidade.....	23
3.1.2. Pergunta e Resposta.....	24
3.2 Oakland Stroke	25
CAPÍTULO 4:	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS	28

LISTA DE TRANSCRIÇÕES E EXEMPLOS DE BATERIA

Na escrita das partituras presentes neste trabalho, foram utilizadas as seguintes notações:

Bumbo	Chimbal fechado com o pé	Surdo	Caixa
			

Bumbo como ghost note	Caixa como ghost note	Caixa acentuada	Chimbal acentuado
			

Chimbal aberto	chimbal fechado após abertura
	

INTRODUÇÃO

Desde o começo da produção deste trabalho estive fascinado com o trabalho dos bateristas Steve Gadd e David Garibaldi. A forma dos bateristas de criar suas levadas me levaram a fazer estas análises, a fim de entender o modo de pensar dos músicos e aplicar ao meu modo de tocar bateria.

Ao ouvir as gravações de Gadd e Garibaldi, é possível ver que, apesar de os dois terem identidades divergentes, ambos têm características similares. Uma dessas características foi a recorrente aplicação do conceito de *grooves* lineares, o qual eles aplicam não apenas nas levadas das músicas analisadas no presente trabalho, mas também em fraseados de solos e viradas. Ao reconhecer este padrão, foram levantadas perguntas como: existe o uso do conceito de Groove Linear na criação das levadas? E se existe, é relevante para a música?

O uso deste recurso não era comum na época que as músicas analisadas foram lançadas e, tendo em vista que a banda Tower of Power (na qual Garibaldi era baterista) e Paul Simon (com quem Gadd gravou o álbum *Still Crazy After All These Years*, que contém a música *50 Ways To Leave Your Lover*) estavam em seu auge comercial, é possível assumir que ambos os bateristas popularizaram a ideia dos *grooves* lineares. A partir destas perguntas e circunstâncias, portanto, viu-se a necessidade de compreensão da construção do groove das músicas *50 Ways To Leave Your Lover* e *Oakland Stroke* através da análise das mesmas.

A metodologia foi dividida nas seguinte ordem: transcrição da parte mais relevante para a análise de cada levada; explicação dos fundamentos do conceito de Grooves Lineares; documentação em partitura através do programa *Sibelius 7*; análise e evidenciação do uso da técnica proposta; e, por fim, a conclusão de se realmente foi feito o uso desta ideia na construção de ambas as levadas.

O capítulo 1 contextualiza brevemente a época na qual foram compostas as músicas que contém as levadas analisadas, para a compreensão do cenário que influencia na concepção dos mesmos.

Os conceitos da técnica de *grooves* inearres e as ferramentas gerais para a análise das levadas são descritos no capítulo 2, através do estudo das mesmas, que aparecem no decorrer do trabalho.

O capítulo 3 contém as análises em si, onde dissecamos as levadas propostas para este trabalho e analisamos os mesmos a fim de concluir se há o uso ou a influência da ideia de *grooves* lineares.

No último capítulo foram escritas as considerações finais sobre a análise das levadas e a importância da pesquisa para maior compreensão do conceito compreendido no presente trabalho. Na sequência, as referências são apresentadas, bem como os discos na qual as músicas que contém as levadas analisadas se encontram.

CAPÍTULO 1:

UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1. Steve Gadd

O legado deixado pelo grupo Simon & Garfunkel ainda ressoava nos Estados Unidos e no mundo. Paul Simon, após o lançamento do álbum "*There Goes Rhymin' Simon*" (1973), estava mais do que nunca em seu auge, criativa e comercialmente. Viajando o mundo para gravar e tocar, o compositor começou a seguir um caminho mais eclético, se comparado aos seus trabalhos antigos, nos quais a principal identidade de seu trabalho era voltado ao Folk. Como consequência, em seu álbum *Still Crazy After All These Years* (1975), o compositor se viu trabalhando com notáveis músicos de estúdio da cena de Jazz de Nova Iorque¹, tais como o saxofonista Michael Brecker, os pianistas Richard Tee e Toots Thielemans, o baixista Tony Levin e, principalmente, o baterista Steve Gadd.

Nesta época, Gadd estava se consolidado como músico de estúdio em Nova Iorque, gravando com grandes artistas como George Benson e Aretha Franklin. Por conta da sua popularidade, seu caminho se cruzou com o de Paul Simon, e juntos gravaram o *Still Crazy After All These Years*.

O disco foi um sucesso de vendas e recebeu boas críticas, além de boas posições em rankings na revista *Billboard*.² Porém, o que mais se destacou foram os elogios ao baterista, especificamente à sua criatividade inovadora na música *50 Ways To Leave Your Lover*. A repercussão foi tanta que a sua ideia, nesta música, foi apelidada "*The Legendary Groove*" por muitos músicos e críticos, principalmente pelo próprio Paul Simon.

¹ " <https://www.allmusic.com/album/still-crazy-after-all-these-years-mw0000193611/credits>"

² " <https://www.billboard.com/music/paul-simon/chart-history/billboard-200/song/316964>"

"Sua música mais famosa é '50 ways' por conta de sua bateria realmente complicada. A música foi criada completamente a partir desta levada de bateria, e Paul um dia disse que ele não conhece nenhum outro baterista que consiga tocá-la exatamente como Steve, pois é realmente complicada". (SIMON, Paul [s. n.]).

O que foi criado nesta canção ajudou a iniciar novas formas de criação na bateria, principalmente por ser um dos pioneiros no conceito, na época emergente, de "*Linear Grooves*", ou "*Linear Drumming*" (Grooves lineares), sobre o qual aprofundaremos adiante.



Fig. 1 - Levada da música 50 Ways To Leave Your Lover

A levada presente nesta música, portanto, será um dos objetos de estudo deste trabalho. Será feita uma análise rítmica e a relacionaremos com o conceito de *grooves* lineares, para esclarecer como esta ideia foi usada de forma efetiva, dando um resultado satisfatório em nesta música.

1.2 David Garibaldi

Tower of Power é uma banda de funk, R&B e Soul formada em 1968 em Oakland, California. Com 11 músicos em sua formação, lançaram 19 álbuns, com oito músicas entrando para o ranking da *Billboard Hot 100*³. Entre os músicos, apenas 4 dos membros são da formação original, e entre eles se inclui o baterista David Garibaldi.

A banda atingiu seu auge comercial e popular em 1973, quando lançou em maio deste ano seu terceiro álbum de estúdio, o homônimo Tower Of Power, o qual recebeu um disco de ouro em vendas nos Estados Unidos. A partir deste álbum, a popularidade da banda seguiu aumentando com o lançamento de seu próximo disco, *Back to Oakland*, o qual, de acordo com a revista *Modern Drummer*, é um dos álbuns mais importantes para serem ouvidos por bateristas.

Garibaldi, também de Oakland, começou a tocar bateria aos 10 anos. Aos 20 anos, fundou a banda Tower Of Power, com o qual começou a ser reconhecido. De

³ "<https://www.billboard.com/music/tower-of-power>"

acordo com a fonte Drummerworld⁴, Garibaldi foi um dos mais influentes bateristas de sua geração, trazendo uma abordagem completamente inovadora para a bateria no Funk, sendo isto perceptível em músicas como *Wha tis Hip?*, *Soul Vaccination* e a música de análise deste capítulo: *Oakland Stroke*, do álbum *Back to Oakland* de 1974.

1.3 Grooves Lineares

Um dos primeiros exemplos mais notáveis da aplicação proposital do conceito de *degrooves* lineares na bateria aconteceu em 1965, quando a banda The Beatles lançou seu sexto álbum, *Rubber Soul*:



Fig. 2 - Levada de In My Life, da banda The Beatles

Dez anos depois, o baterista Steve Gadd grava a música *50 Ways To Leave Your Lover*, do músico Paul Simon, cuja levada será analisada no presente trabalho.

É possível observar que em ambas as levadas não há duas notas sendo tocadas simultaneamente. Isto explica o motivo pelo qual este conceito é denominado de *Linear*, ou seja, a levada é criada de forma horizontal ao invés de vertical, como normalmente vemos que é criado. Com isso em mente, é possível entender que as levadas não são montados em blocos, o que permite ao baterista ter uma ideia mais ampla e melódica em seu instrumento.

Considerando que sempre é tocada uma peça por nota, apenas para efeitos ilustrativos, vamos analisar as possibilidades combinatórias. Para se ter uma noção exata de quantas possibilidades de combinação existem disponíveis em 32 semicolcheias, faremos passo a passo de um cálculo combinatório:

Temos 3 peças de bateria (chimbau, caixa e bumbo) para apenas 4 semicolcheias. Para descobrir quantas combinações são possíveis (desconsiderando dinâmicas e articulações), multiplicaremos 3 por 3, 4 vezes, ou seja:

⁴ "http://www.drummerworld.com/drummers/David_Garibaldi.html"

$$3*3*3*3 = 81$$

Para 4 semicolcheias, com apenas 3 peças de bateria, temos 81 combinações possíveis. Agora, aplicando a mesma lógica para 16 semicolcheias, temos o seguinte resultado:

$$3^{16} = 43.046.721$$

Este resultado é baseado em apenas um compasso. Como vimos que o *groove* linear tem como característica ter dois compassos (pergunta e resposta), calcularemos quantas possibilidades combinatórias teremos com 32 semicolcheias (16 em cada compasso):

$$3^{32} = 1.8530202E+15$$

Considerando todas as 32 semicolcheias, temos uma média de um quintilhão de possibilidades, com apenas três peças da bateria.

CAPÍTULO 2:

CONCEITOS FUNDAMENTAIS PARA A ANÁLISE

2.1. Definição de *groove* linear

O conceito principal e que caracteriza uma levada como linear é simples: criar uma sequência de notas, na qual não se tocam duas ou mais vezes tocadas ao mesmo tempo. O baterista e professor Gary Chaffee cita, em seu livro "*Linear Time Playing*": "Não importa o que é tocado, com o tanto que nada seja tocado ao mesmo tempo." (CHAFFEE, 1993, p. 4). Não existem figuras uníssonas ou simultâneas, portanto vemos a escrita como horizontal, linear.

2.1.1 Evitar tocar duas ou mais notas simultaneamente

Compararemos com as duas figuras abaixo, a primeira sendo um básico linear e a outra não-linear (usaremos, nas análises iniciais, as três peças essenciais de um kit de bateria: chimbal, caixa, e bumbo):



Fig. 3 - Exemplo de levada não linear.

Na figura 3, podemos perceber que o bumbo e a caixa são tocados simultaneamente com o chimbal. Por este motivo, esta levada não é considerada linear.



Fig. 4 - Exemplo de levada linear

O exemplo da figura 4 é similar ao da figura 3, porém sem as notas do chimbal nos tempos 1, 2, 3, 4, aonde já há o preenchimento do espaço feito pelo bumbo e pela caixa, tornando-o adaptado ao conceito de *grooves* lineares.

A quantidade de combinações e ideias para serem aplicadas deste conceito é extremamente ampla. Podemos juntar rudimentos e aplica-los em ordens diferentes nas peças da bateria, com variações de dinâmica e de andamento, que geram ainda mais opções para o músico que se utiliza desta ferramenta. A figura abaixo retrata um paradiddle⁵ Simples (RLRR-LRLL), em semicolcheias, distribuído entre chimbal e caixa, sem dinâmicas ou permutações:



Fig. 5 - Paradiddle simples.

Esta manulação é uma base padrão para *grooves* lineares. Porém, pode ser aprimorada com o uso de articulações como, por exemplo, um acento na primeira semicolcheia do tempos 2 e 4 (backbeats) :



Fig. 6 - Paradiddle simples com articulações.

É perceptível que os acentos dão uma sensação de movimento para esta sequência de notas, o que o mais melódico e, conseqüentemente, mais interessante. Agora adicionaremos mais uma mudança, substituindo as primeiras semicolcheias dos tempos 1 e 3 por bumbos acentuados:



Fig. 7 - Distribuição do paradiddle entre bumbo, caixa e chimbal

⁵ De acordo com o dicionário Merriam-Webster, um paradiddle é "uma rápida sucessão de batidas em um tambor que alternam entre as mãos esquerda e direita, em um padrão tipicamente visto na forma 'esquerda - direita - esquerda - esquerda (Left - Right - Left - Left)'. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/paradiddle>>

Temos aqui, portanto, uma levada linear funcional baseada em um rudimento específico. É uma das inúmeras possibilidades de criação de frases, acompanhamentos e solos dentro deste conceito.

2.1.3 Compassos de Pergunta e Resposta

De acordo com o Professor Edward Jacobs, da Universidade da Carolina do Leste, EUA, pergunta e resposta (também conhecido como “antecedente” e “consequente”, respectivamente) são “duas frases no qual a primeira (antecedente) promete uma continuação e a segunda (consequente) gera uma cadência conclusiva”⁶. Veremos ao longo das análises que em ambas as músicas analisadas neste trabalho são aplicada a ideia de pergunta e resposta, especificamente na segunda metade de cada compasso.

2.1.4 Ausência de *Backbeat*

De acordo com o dicionário Merriam-Webster, a definição de *backbeat* é “um ritmo demarcando os tempos dois e quatro de um compasso de quatro tempos”⁷. É notável, em levadas nas quais são aplicadas os conceitos de *groove* linear, que existe a recorrência da ausência da acentuação dos backbeats, incluindo as que estão sendo analisadas no presente trabalho. Porém, pelo fato de não ser uma característica absoluta deste conceito, consideramos este aspecto recorrente uma característica secundária do conceito geral de *grooves* lineares.

2.1.5 Grooves semi lineares

Agora, com o conceito principal de Groove Linear explicado, existem outras formas de aplicar esta ideia, mas que não são considerados *grooves* lineares *per se*. Algumas levadas têm sua estrutura pensada de forma linear, mas não podem considerados completamente fiéis à ideia por terem alguns detalhes que não seguem a regra de nunca coincidirem duas notas. Tomaremos como exemplo a música *What Is*

⁶ <<http://core.ecu.edu/music/jacobse/classes/analysis/PHRASES.HTM>>

⁷ <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/backbeat>>

Hip?, da banda Tower Of Power, a qual o autor Gary Chaffee considera um exemplo de *groove* linear⁸:



Figura 8 - Levada da música "What is Hip", da banda Tower Of Power

É evidente que os *ghost notes*⁹ são cruciais para a identidade do groove, por isso é questionável caracterizá-lo como um *groove* linear. Para se chegar a uma conclusão, temos abaixo a transcrição da mesma levada, sem os *ghost notes*:



Figura 9 - Levada de "What Is Hip?" sem ghost notes.

Ao ver a figura 2 percebemos que, mesmo que o bumbo esteja junto com os chimbais da primeira colcheia e quarta semicolcheia do primeiro e terceiro tempo dos dois compassos, os acentos da Caixa se intercalam com as notas do chimbau, dando à condução da música uma característica linear. É também possível notar que nenhuma das duas mãos tocam acentos juntas, e se for desconsiderado também o bumbo, esta identidade linear da levada permanece intacta, pois as colcheias do primeiro e terceiro tempo do chimbau se evidenciam por estarem posicionadas em tempos fortes do compasso (tempos 1 e 3).

Vimos que uma das regras do Groove Linear é nunca tocar duas notas ao mesmo tempo. No entanto, ao analisar a levada transcrita acima, percebemos que é clara a intenção do baterista de aplicar este conceito em sua música. No livro *Linear Time Playing*, o autor Gary Chaffee propõe, após o desenvolvimento do assunto em seu livro, a mistura de conceitos na mesma levada, dando exemplos de ideias que contém tanto o conceito linear quanto o não linear¹⁰. Porém, o mesmo não propõe um termo específico para estas situações, especificamente. Por esta razão, optei por adotar neste trabalho o termo *Grooves Semi lineares*.

⁸ "Existem inúmeros exemplos de

⁹ De acordo com o site Wikipedia: "[...] um *ghost note* é uma nota tocada em um volume muito baixo[...]" e cita o livro *The Drummers Bible* (BERRY e GIANNI, 2003): " o propósito de um *ghost note* é de ser ouvido por baixo do som da levada principal. Isso cria uma intenção de semicolcheias na levada, em volta de um *backbeat* acentuado ou alguns acentos específicos." (p. 78). < https://en.wikipedia.org/wiki/Ghost_note >

¹⁰ Chaffee, Gary. **Linear Time Playing**, p. 70.

CAPÍTULO 3:

ANÁLISE

3.1. 50 Ways To Leave Your Lover

Agora, com o conceito dos Grooves Lineares já explicados, assim um breve resumo de sua popularização, correlacionaremos a música *50 Ways To Leave Your Lover* com o mesmo. Esta música apresenta duas levadas: a principal, que chamaremos de A, e a do refrão, que será denominada de B. Analisaremos primeiro, a levada A:



Fig. 10 - Levada A de 50 Ways To Leave Your Lover

A ideia do groove linear é evidente, pois podemos perceber que, além de não serem tocadas mais de duas peças ao mesmo tempo, todas as ferramentas apontadas são utilizadas: ausência de *backbeats* demarcando os tempos 2 e 4 na caixa e o conceito de pergunta e resposta.

3.1.1. Linearidade

Se compararmos a ideia do groove desta música no formato linear a um formato não linear, podemos perceber a diferença de sonoridade entre os dois exemplos. Veremos agora esta levada adaptada ao modo não linear:

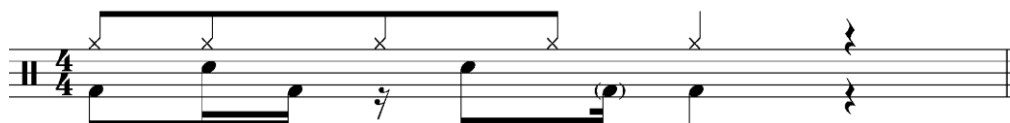


Figura 11- Adaptação da levada para padrões não lineares

Neste exemplo, a diferença de sonoridade se deve ao chimbal sendo tocado em colcheias constantes. É uma linha rítmica que guia o tempo da música de modo enxergamos o groove se movendo em blocos, de forma vertical. A existência do espaço vazio entre a primeira e a segunda colcheia do primeiro tempo, numa ideia baseada majoritariamente em colcheias e semicolcheias intercaladas que juntas se complementam e preenchem os silêncios entre as vozes, rompe a continuidade do groove.

Também é possível perceber que, na audição da música, existe um contraste entre a levada A e a B, com a segunda podendo ser vista na figura abaixo:



Fig. 12 - Levada B

Mesmo sendo tecnicamente linear, pelo fato de nunca serem tocadas duas notas simultaneamente, esta levada não tem a mesma peculiaridade da levada A. Isto se deve ao fato de que a única variação existente nela está presente no quarto compasso, aonde Gadd posiciona uma colcheia tocada na caixa após a colcheia tocada no bumbo no primeiro tempo do mesmo. Segundamente, está clara a acentuação não só do *backbeat*, em todos os tempos do compasso ao longo de toda a levada. Por isso, não existe nela uma variação do movimento rítmico, o que dá uma característica monótona à levada, desviando assim da principal intenção do conceito de *grooves* lineares, que é principalmente criar levadas ritmicamente diferenciadas.

Apesar dessas observações porém, podemos compreender o motivo de Steve Gadd ter evitado o uso destes recursos. A levada se encontra no refrão da música, onde o foco se encontra na parte melódica que a voz desempenha. Por esta razão, é sensato criar uma levada focada no acompanhamento para esta melodia, sem mudanças bruscas que desviem a atenção do ouvinte da melodia. Este é o motivo pelo qual o baterista optou por criar uma levada simples, marcando os tempos fortes e *backbeats* do compasso e sem informações muito complexas.

3.1.2. Pergunta e Resposta

Para melhor análise do uso do conceito de pergunta e resposta nesta levada, separaremos o compasso em duas partes: pergunta (tempo 1, 2 e 3) e resposta (tempo 4):

Pergunta:



Fig. 13 - Seção de pergunta da levada

Resposta:



Fig. 14 - Seção de resposta da levada

É possível perceber que, na figura 13, no quarto tempo do compasso apresentado nela acontece a frase que é chamada de pergunta, que consiste em duas fusas acentuadas, sendo estas as notas características da frase, seguidas de três semicolcheias tocadas como *ghost note*.

Ao observar a figura 14 acima, vemos que a levada se mantém exatamente igual, e no quarto tempo do compasso existe a frase de resposta, que consiste em uma colcheia seguida de quatro fusas. Estas últimas quatro notas são tocadas também como *ghost notes*, sendo estas uma referência às duas fusas acentuadas presentes na pergunta, criando um contraste que gera uma cadência para a volta do ponto de partida da levada.

3.2 Oakland Stroke

Agora, analisaremos a levada central de *Oakland Stroke*. Assim como na outra analisada anteriormente, o primeiro compasso é visto como uma pergunta, e o segundo, uma resposta. Neste caso porém, podemos perceber algumas peculiaridades nesta levada. Aqui, perceberemos uma influência da ideia do *groove linear* na construção da linha de bateria, mas com algumas ressalvas, o que nos levará a uma análise diferente

da primeira. Veremos então, a transcrição do groove principal (ignorando interpretações feitas ao longo da música):

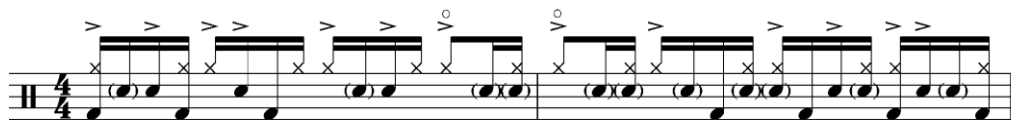


Fig. 15 - Levada de Oakland Stroke

Este groove consiste quase todo em grupos de semicolcheias, sendo que em apenas dois deles há uma colcheia acentuada. Em uma entrevista ao canal do Youtube Drumeo, o próprio baterista explica como foi criado o groove: "*A gênese desta ideia veio basicamente de eu estudando samba (...) então eu pensei " e se eu pegar o ostinato do pé e tocar aqui em cima (referindo-se ao chimbau) e criasse algo em volta disso?"*"¹¹ (GARIBALDI, 2017). Com esta citação, podemos concluir que a levada foi construída em volta de um ostinato, com as acentuações sendo posicionadas em volta do mesmo. Isto é um adendo que nos ajudará na análise desta levada. Abaixo a vemos sem os *ghost notes*:

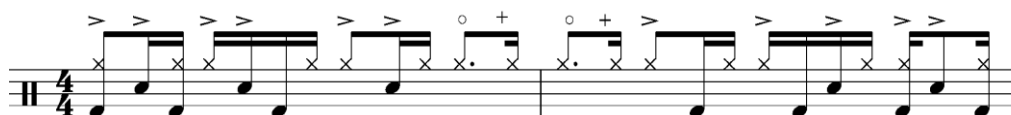


Fig. 16 - Levada de Oakland Stroke sem ghost notes

Primeiramente, pode-se observar a clara ausência de *backbeats* demarcados por acentos de caixa nesta levada. O fato deste ostinato estar marcando os tempos com um acento no chimbau concede o espaço o deslocamento de acentos com outras peças da bateria.

É possível perceber também que as acentuações existentes nos dois primeiros tempos são exatamente iguais aos dos dois últimos do segundo compasso, porém invertidas, como podemos ver nas figuras abaixo:

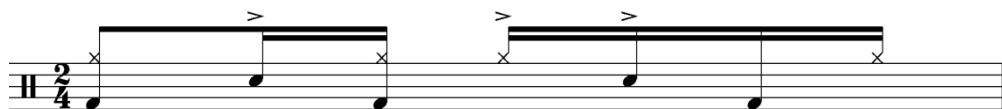


Fig. 17 - Frase original

¹¹ <<https://www.youtube.com/watch?v=pGWBqGa44ZU&t=232s>>

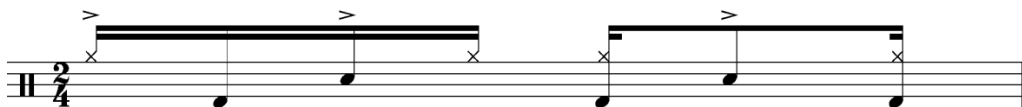


Figura 18 - Frase retrograda

Esta é a técnica *retrograda*. de acordo com o livro *Motivic Drumset Soloing*, do autor Terry O'Mahoney, esta ferramenta consiste em "tocar um motivo ao contrário"¹². O uso desta técnica foi uma forma de criar uma resposta para o primeiro compasso sem descontextualizar a música que é baseada em ostinatos, o que limita a quantidade de opções de posicionamento das notas.

Agora, ao analisar a levada completa, vemos que existem *ghost notes* e bumbos sendo tocados simultaneamente com os chimbais que estão em ostinatos. Se retirarmos estas notas do bumbo sem alterar o ostinato como é possível ver na figura abaixo, o efeito linear continua existindo, semelhante ao que vimos na fig. 8 do capítulo 1 aonde são retiradas as notas que são tocadas simultaneamente:

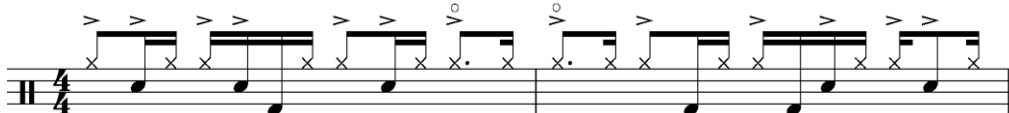


Fig. 19 - Levada sem bumbos não-lineares

A análise da figura acima mostra que mesmo sem notas simultâneas, o groove ainda possui elementos que o caracterizam como linear, os quais são a ausência de *backbeat* durante toda a música e a ideia de pergunta e resposta, e que são cruciais para a identidade da levada.

Apesar de afirmarmos que o groove de *Oakland Stroke* foi criado com influência dos conceitos de Grooves Lineares, não podemos ignorar as notas que são tocadas simultaneamente na levada. Por isso, ao propor o termo *grooves* semi lineares, nos referimos à esta levada que comumente é chamada de linear, porém contém notas simultâneas em sua estrutura, mesmo que não sejam importantes para a identidade do groove. De acordo com Gary Chaffee, "*Se você está trabalhando em uma levada, e quiser adicionar algo a ela que não é linear, não tem problema. Se soa bem, faça-o*"¹³. Este termo resolve a contradição de chama-lo de linear, tornado possível categorizar esta levada de forma apropriada.

¹² O'MAHONEY, **Motivic Drumset Soloing**, 2004. p.24.

¹³ CHAFFEE, Gary. **Linear Time Playing**, 1993, p. 70.

Nesta análise concluímos que este groove não é estritamente linear, mas existe em sua estrutura a influência de algumas características do *groove* linear. Por este motivo, categorizamos esta levada de *Groove* semi linear.

CAPÍTULO 4:

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou encontrar, através de análises, a influência do conceito de *grooves* lineares nas levadas das músicas *50 Ways To Leave Your Lover* e *Oakland Stroke*, bem como compreender os aspectos favoráveis da aplicação do mesmo dentro delas.

Com base nas análises aqui presentes, observou-se que o uso desta ferramenta pelos bateristas Steve Gadd e David Garibaldi é ocorrente devido à intenção dos mesmos de criar uma levada que, de acordo com o autor Gary Chaffee, "encaixa especificamente em em cada música" ¹⁴.

Primeramente foi explicado o conceito principal de um groove linear, que é nunca tocar duas notas ao mesmo tempo. A palavra linear define bem a ideia pois, como vimos no capítulo 2, um groove linear é criado de forma horizontal, ao passo que levadas criadas de forma vertical contém notasque recorrentemente se coincidem são pensadas e vistas em blocos.

Foi visto também que a ausência de *backbeats* conduz a levada à uma característica evasiva com relação à marcação dos tempos. Os tempos 2 e 4 não são sempre acentuados, e o uso desta ideia pode ser feita tanto para deixar a levada mais ambígua, como citado anteriormente, como para contrastar as seções das músicas, como visto em *50 Ways To Leave Your Lover*, aonde Gadd cria duas levadas diferentes (uma com o uso deste recurso e a outra sem) para as duas seções da música.

A presença da ideia de pergunta e resposta também são claras em ambas as levadas, de forma que, na música *50 Ways To Leave Your Lover*, foi-se aplicada de forma clara no ultimo tempo de cada compasso, ao contrário de *Oakland Stroke* aonde o uso da mesma aparece de forma implícita, sendo necessário buscar uma definição específica para o acontecimento (técnica retrograda). Isto nos leva a concluir que técnicas de desenvolvimento de frases motívicas também são ferramentas aplicáveis ao conceito de *grooves* lineares.

Por fim, concluímos que uma levada pode não ser necessariamente linear, mas pode ser influenciada pelo conceito. Ao analisarmos a levada de *Oakland Stroke*, é possível observar que uma música pode conter notas sendo tocadas simultaneamente, porém em sua estrutura existe a influência do raciocínio linear, considerando que esta levada foi criada com base em um ostinato, aonde os principais acentos da estrutura da levada não ocupam o mesmo espaço que ele. Para denominar levadas com a mistura de conceitos lineares e não lineares, foi proposta no presente trabalho o termo *grooves* semi lineares, ao qual a música em questão se classifica.

O apontamento destes aspectos e a evidenciação da maneira como os mesmos são aplicados no processo de criação das levadas das músicas citadas também foram

¹⁴ CHAFFEE, Gary. *Linear Time Playing*, 1993, p. 4.

importantes para a conclusão deste estudo. Com essa pesquisa, então, verificou-se que os bateristas Steve Gadd e David Garibaldi criaram estas levadas com a influência do conceito de *grooves* lineares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHAFFEE, Gary. *Linear Time Playing*. 1. Ed. Warner Bros., Miami, FL(1993)

GARIBALDI, David. Entrevista concedida à Drumeo. Disponível em

< <https://www.youtube.com/watch?v=pGWBqGa44ZU> >

O'MAHONEY, Terry. Motivic Drumset Soloing. 1. Ed. Hal Leonard, Milwaukee, WI (2004)

BRITANNICA, Enciclopædia. Merriam-Webster Dictionary Online. Disponível em:

< <https://www.merriam-webster.com> >

SIMON, Paul. Site oficial. Disponível em:

< <http://www.paul-simon.info> >

GARIBALDI, David. Future Sounds: A Book of Contemporary Drumset Concepts. 1. Ed. Alfred Publishing Co., Los Angeles, CA (1989)

JACOBS, Edward. Definição do conceito de pergunta e resposta. Disponível em:

< <http://core.ecu.edu/music/jacobse/classes/analysis/PHRASES.HTM> >

GADD, Steve. Up Close. 1. Ed Manhattan Musica Publications, Manhattan, NY. (1994)