

# Propostas dialógicas de acompanhamento dos gêneros baião, forró e xaxado aplicadas ao vibrafone

RODRIGO HERINGER COSTA\*

AQUIM SACRAMENTO\*\*

NATÁLIA MITRE\*\*\*

JOÃO PAULO DRUMOND\*\*\*\*

**RESUMO:** *O vibrafone é um instrumento de incomum associação à performance de gêneros brasileiros, o que resulta em uma tímida produção de peças e materiais didáticos destinados a favorecer a ponte entre ambos. No intuito de propor linhas de acompanhamento para o baião, forró e xaxado no instrumento, buscou-se inicialmente – por meio de entrevistas com músicos envolvidos com a prática dos gêneros em questão, de consulta à bibliografia pertinente e também a materiais audiovisuais obtidos na internet – compreender quais as referências primordiais para a constituição de acompanhamento nos gêneros a partir de instrumentos outros, mais comumente associados à sua performance. Identificou-se, assim, a execução do zabumba como elemento basilar a sustentar tais proposições. Consultas subseqüentes à literatura e a gravações*

\* **Rodrigo Heringer Costa** é professor assistente na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (2015) - e doutor na área pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2020). Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2009) e em Música Popular na mesma instituição (2013), com bolsa de estudos para graduação sanduíche na New School for Jazz and Contemporary Music (Nova York/EUA, 2013). Possui experiência de pesquisa na área de performance musical, etnomusicologia e educação musical, mantendo contato cotidiano com as seguintes temáticas: música popular, música brasileira e sociologia da música. Atua, como musicista, nos grupos Assanhado Quarteto, Queindá? e Duo Aline Falcão e Rodrigo “Picolé”. **E-mail:** rhcosta@ufrb.edu.br

\*\* **Aquim Sacramento** é graduado na UNESP (2012-2015), Mestre pela UFBA (2016-2018) e Doutorando pela UFMG (2019-). Iniciou seus estudos musicais aos quatro anos. Aos nove, tornou-se aluno do Curso Básico de Percussão da Escola de Música da UFBA. Atualmente, além de solista, é docente desta mesma instituição. Além de professor, também coordena o Grupo de Percussão da UFBA, junto ao professor Dr. Jorge Sacramento, gravando e estreando diversas obras para percussão. Integra os grupos MarinGinká, MultiFaces, Duo Sá-Cramento e o Duo Sacramento. **E-mail:** aquimalmeida@hotmail.com

\*\*\* **Natália Mitre** é natural de Belo Horizonte, é bacharel em música com habilitação em percussão pela UFMG e mestre em performance musical pela mesma instituição. Desenvolve desde 2017 uma pesquisa sobre a performance de música popular brasileira no vibrafone, sobretudo a música instrumental. Como vibrafonista, integra o grupo de música Instrumental brasileira Semreceita, o quinteto da compositora Luísa Mitre e o sexteto do compositor Davi Fonseca. No formato de duo tem o trabalho com o guitarrista PC Guimarães e o duo Mitre, com a pianista Luísa Mitre. **E-mail:** mitre.natalia@gmail.com

\*\*\*\* **João Paulo Drumond** é natural de Belo Horizonte, possui curso livre de música pelo Centro de Formação Artística e Tecnológica do Palácio das Artes - CEFART (2006), graduação em música/percussão pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2011) e especialização com menção Honrosa pelo conservatório de Estrasburgo/França (2013). Dedicou-se ao estudo da percussão popular e erudita. Ex-diretor da escola de samba do Théâtre de la Chimere (França), compositor e diretor musical. Percussionista convidado em diversas orquestras, CD's com inúmeros artistas e palestras e concertos realizados em congressos e festivais nacionais e internacionais de percussão. **E-mail:** drumondlage@hotmail.com

de referência, permitiram a identificação, a partir do zabumba, das linhas-guia características a cada um dos referidos gêneros. A sanfona, outro instrumento comumente associado à tradição de cada um deles por seus praticantes, também foi utilizada como referência para o estabelecimento de padrões rítmico-harmônicos empregados nos acompanhamentos desenvolvidos. Ambos – zabumba e sanfona – foram, então, utilizados como orientações na proposição de caminhos para o acompanhamento com quatro baquetas no vibrafone para o baião, o forró e o xaxado. O diálogo estabelecido com as linhas-guia mostrou-se relevante para a aproximação entre as propostas de acompanhamento e as tradições musicais abordadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Vibrafone; Baião; Forró; Xaxado; Linhas-guia.*

## **Dialogic “comping” proposals for *baião*, *forró* and *xaxado* on vibraphone**

**ABSTRACT:** *The vibraphone is not often associated with the performance of traditional Brazilian musical genres, and compositions or pedagogical materials that might bridge this gap are scarce. To create idiomatic vibraphone “comping” lines for baião, forró and xaxado performance, we interviewed musicians involved in the practice of these genres and researched relevant internet content in order to identify and study the primary references for creating “comping” lines on instruments commonly associated with these genres. By consulting bibliographic materials and reference recordings related to baião, forró and xaxado musics, we identified the zabumba (small bass drum) as the provider of characteristic time-line patterns for each genre as well as a source of inspiration for improvised rhythmic “comping.” Similarly, we discovered the sanfona (accordion), another typical instrument associated with these northeastern musical genres, offered both rhythmic and harmonic pattern information to help understand how each music functions. The established dialogue with the guidelines that both the zabumba and sanfona offer opened creative paths for developing a language of four-mallet vibraphone accompaniment for each of these three related musical genres.*

**KEYWORDS:** *Vibraphone; Baião; Forró; Xaxado; Guidelines.*

O vibrafone – instrumento da família dos teclados de percussão – ainda que de incomum associação à performance de gêneros brasileiros na música instrumental, fez-se presente em algumas gravações relacionadas a partir do início do século XX (ALMEIDA, 2015; COSTA, 2015; DUGGAN, 2011). Tais iniciativas não resultaram, no entanto, em um número expressivo de músicos incumbidos da execução dos referidos gêneros no instrumento e tampouco na existência significativa de métodos, partituras e gravações nesta mesma direção (OLIVEIRA, 2019). Uma expansão do acesso aos teclados de percussão no Brasil nas últimas décadas do século

XX<sup>1</sup> elevou significativamente a quantidade de atores interessados em erigir e atravessar esta ponte. Os que se incumbem de tal tarefa, porém, acabam inserindo-se em um terreno de inevitáveis mediações, estabelecidas, *a priori*, pelas distintas trajetórias percorridas pelo vibrafone e pelos gêneros populares no Brasil. O instrumento se estabelece em forte vínculo com as universidades e conservatórios do país, enquanto os gêneros brasileiros de matriz popular, forjados em ambientes não acadêmicos, permanecem a nutrir certo distanciamento em relação a tais espaços.

No intuito de favorecer as referidas mediações em relação à performance dos gêneros baião, forró e xaxado, nos aproximamos das linhas-guia características a cada um deles, inicialmente, por meio de entrevistas com músicos envolvidos com sua prática e de consulta a materiais audiovisuais obtidos na internet. Expressando, musicalmente, um processo de decantação vinculado às tradições às quais se reportam, as linhas-guia favorecem a aproximação dos paradigmas rítmicos partilhados entre aqueles envolvidos com a sua prática (CARVALHO, 2010; NKETIA, 1975; SANDRONI, 2012). Propusemos, então – a partir de informações sobre os referidos paradigmas, extraídos da literatura e de gravações de referência –, padrões de acompanhamento para a performance de cada um dos gêneros abordados, no vibrafone, em diálogo com as suas linhas-guia características. Deste modo, buscou-se possibilidades dialógicas<sup>2</sup> para tais performances no instrumento, a considerar a prática de musicistas que protagonizam a execução dos gêneros em questão, aproximando, assim, a pesquisa aqui empreendida das áreas de Performance Musical e da Etnomusicologia.

As fontes a subsidiarem o trabalho aqui empreendido foram entrevistas<sup>3</sup>, realizadas com musicistas envolvidos com a prática do baião, forró e/ou xaxado, bem

---

<sup>1</sup> Para maiores informações sobre tal processo, ver Duggan (2011).

<sup>2</sup> Ao epíteto “dialógico” podem ser atribuídos distintos significados. A compreensão do conceito aqui partilhada é restrita, referindo-se exclusivamente à busca pela construção de linhas de acompanhamento em diálogo com as práticas tomadas por tradicionais a cada um dos referidos gêneros, em interlocução, portanto, com suas linhas-guia características.

<sup>3</sup> Realizadas com instrumentistas que se dedicam à performance dos gêneros abordados, agradecemos Aline Falcão, Camila Rocha, Lucas de Gal, Lucas Viotti, Marquinhos Café, Marx Marreiro, Paulo Fonseca, Rayne Vitorino Dias, Rodrigo Magalhães e Will Wagner/Waguinho pela contribuição ao trabalho.

como materiais bibliográficos, discográficos e digitais (internet). Como procedimentos/processos de pesquisa adotados no decorrer do trabalho, destacam-se a revisão da literatura, transcrições e performance.

## **Propostas dialógicas de acompanhamento: linha-guia e gravações de referência**

Nketia (1975) compreende a *time-line* (doravante, linha-guia) como elemento característico aos fazeres musicais de matriz africana, a servir de orientação sonora primária para a coordenação geral das sobreposições rítmicas que lhes são comuns. Segundo Carvalho (2010, p. 792), ela se manifesta em gravações e/ou performances de duas maneiras: (1) sonoramente ou (2) conceitualmente. No primeiro caso, é possível identificá-la em vínculo integral e exclusivo à performance de um único instrumento, ou de seu agrupamento em execuções rítmicas de natureza similar por diferentes instrumentistas (p. ex., naipe de tamborins); no segundo, a linha-guia faz-se presente na estruturação resultante do amálgama sonoro a caracterizar os fazeres musicais; assumindo, em ambos casos, a função de orientar (guiar) o discurso dos músicos em contextos performáticos.

Analisando os casos do baião, xaxado e forró, é notável a existência de algumas inclinações rítmicas comuns (quase estruturais) executadas pelo zabumba – instrumento a compor, juntamente com o triângulo, a sanfona, o agogô e a voz a instrumentação mais comum aos gêneros (SANTOS, 2013, p. 89, 105, 110). O papel de referência ostentado pelo membranofone foi constatado em materiais audiovisuais consultados (CAFÉ e SILVA, 2016a; DOMINGUINHOS, 2016; 2018; RODRIGUES, 2019), na literatura (CHEDIAK, 2013; SANTOS, 2013) e também nas entrevistas realizadas para a presente pesquisa.

[...] as intenções das levadas da zabumba, que tem essa diferenciação dos acentos e das notas mais curtas, né? Tipo... o baião você tem a primeira [nota] mais curta, né? [onomatopéia vocal] ti--tum----ti--tum----ti, e a segunda mais longa. No forró, por exemplo, eu vejo como o contrário: você tem a primeira mais longa e a segunda mais curta [onomatopéia vocal] tum--tan----tum--pa--tictum--pa. E no xaxado, as duas primeiras são curtas: [onomatopéia vocal]

tu--tu-tuum. E tem uma terceira nota aí, pelo menos no zabumba. [...] O que mostra mais a zabumba é o que identifica, para mim, mais os estilos. Diferencia melhor eles, sabe? (Rayne Vitorino Dias, sanfoneiro).

Como forró, eu tenho isso aqui para mim: [onomatopeia vocal] tum--tumtchá--tudumdum--tuchá-tududum--tucá-quitudum. E o xaxado pode estar na mesma velocidade e fazer: [onomatopeia vocal] tutá-tutá-tuum. Eu tô fazendo as levadas de zabumba para você entender. [...] Eu tô sem zabumba aqui, porque eu poderia tocar para você ouvir. [...] Mas você entendeu o quê que eu quis sobre as diferenças entre o forró e o xaxado? Eu tô achando que eles estão muito próximos. E, na festa forró mesmo, eles não são tão próximos assim. Eles têm um suíngue bem diferente. Inclusive isso influi na composição das músicas que são xaxado e que são forró. (Marx Marreiro, sanfoneiro).

Repara que, quando ele acelera, até a forma como ele bate a mão direita é o grave preso. Tá vendo? É como se fosse o forró mesmo: [onomatopeia vocal] tu-quitum. Quando essa segunda nota é aberta, eu penso em baião, quando ela é fechada e seca, eu penso em forró. [...] Às vezes a mesma levada pode ser várias coisas. A variação maior está na zabumba mesmo. (Lucas Viotti, sanfoneiro).

Eu observo isso até quando eu fico ouvindo os grandes zabumbeiros do Brasil tocando. Eu vejo um zabumbeiro tocando uma música como xaxado, naquela parte, o outro tocou como baião. Então, tem a coisa interpretativa também. (Will Wagner/Waguinho, baterista).

A execução do zabumba na performance dos gêneros aos quais nos reportamos explora, mais comumente, três das muitas sonoridades passíveis de extração do instrumento: toques de maceta, aberto e fechado (sons graves) e; toque de bacalhau (som agudo). A representação gráfica aqui utilizada para referência a cada uma delas encontra-se representada abaixo (Ex. 1).

*Ex. 1: legenda para representação gráfica das sonoridades do zabumba*



*Fonte: elaboração própria*

Em contextos de performance, distintas combinações entre os três toques põem-se a subordinar o zabumba à execução de padrões rítmicos que dialogam – uns mais diretamente, outros menos – com aquele denominado *tresillo*<sup>4</sup>. A relevância deste

<sup>4</sup> Para maiores informações ver Sandroni (2012, p. 30-34).

para as discussões aqui empreendidas deve-se, principalmente, à constatação de que a alternância da execução da nota grave solta no zabumba entre cada uma das três articulações a caracterizarem o *tresillo* (Ex. 2), representa um dos mais relevantes elementos distintivos de cada um dos gêneros referenciados (v. Ex. 3)<sup>5</sup>. O *tresillo* se estabelece em um ciclo de oito marcações rítmicas (representadas pelas semicolcheias, se pensarmos na forma de notação acadêmica mais usual para os gêneros na grafia ocidental), em ordenação assimétrica: 3 + 3 + 2. Pode, portanto, ser escrito da maneira indicada no Exemplo 2.

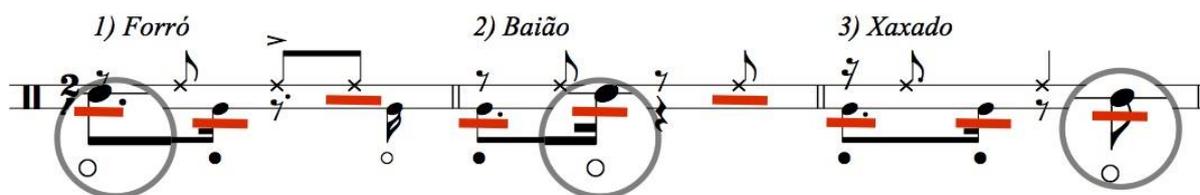
**Ex. 2:** *tresillo*. Organização das articulações entre as semicolcheias seguindo o padrão 3 + 3 + 2



**Fonte:** elaboração própria a partir de Sandroni (2012)

Quando o confrontamos com algumas das linhas sedimentadas do zabumba para a performance dos gêneros aos quais aqui nos referimos, os traços do *tresillo* se evidenciam (Ex. 3).

**Ex. 3:** *padrões do zabumba*. 1) Executado pelo instrumentista Quartinha<sup>6</sup>; 2) Padrão consolidado como característico ao gênero e; 3) Executado pelo instrumentista Quartinha



**Fonte:** elaboração própria a partir de Santos (2013, p. 88, 105, 110)

<sup>5</sup> O sanfoneiro Dominguinhos e os músicos que o acompanham exemplificam a assertiva durante aparição no programa *Bom Dia Brasil*, da Rede Globo de Televisão (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cCL9Zws9CJs>, acesso em 27 de agosto de 2020). A informação é comprovada por alguns de nossos interlocutores, como pode ser verificado nos diálogos anteriormente transcritos.

<sup>6</sup> Zabumbeiro, nascido em Recife (Pernambuco), no dia 4 de Agosto de 1950. Para maiores informações, ver Dantas (2011).

Os padrões acima reproduzidos, extraídos da literatura, muito se aproximam daqueles de maior recorrência nas gravações de referência utilizadas para a compreensão das linhas-guia subjacentes à performance do zabumba no baião, forró e xaxado<sup>7</sup>. São protagonizadas, respectivamente, por Luiz Gonzaga (1985[1950]), Jackson do Pandeiro (1999[1970]) e Marinês (1959)<sup>8</sup>. Dada a dificuldade em se apreender a execução do bacalhau a partir da escuta de tais gravações, foram transcritos abaixo somente os padrões mais frequentemente extraídos das sonoridades graves do instrumento (toques aberto e fechado de maceta), vinculados a cada um dos gêneros (Ex. 4).

*Ex.4: transcrição das linhas de zabumba (sonoridades graves) mais recorrentes nas gravações de referência*



*Fonte: elaboração própria a partir de Gonzaga (1985[1950]), Marinês (1959) e Pandeiro (1999[1970])*

Em ambas as referências – gravações e literatura – é possível verificar a presença das duas primeiras notas do *tresillo* a estruturar a performance das notas graves do zabumba, nos três gêneros. No forró, a nota mais grave (toque solto de maceta), é executada na primeira semicolcheia (1ª nota do *tresillo*), do mesmo modo que, no baião, sua execução se dá na quarta semicolcheia do primeiro tempo do compasso (2ª nota do *tresillo*). No caso do xaxado, ela se apoia sobre a terceira nota do *tresillo*, ou seja, a terceira nota do segundo tempo do compasso.

<sup>7</sup> Faz-se importante enfatizar a recorrência como elemento essencial à eleição dos padrões citados a partir da consulta às gravações de referência. Nos registros em questão são percebidas algumas variações na linha de acompanhamento do zabumba, comuns às performances de gêneros populares. Os padrões citados, portanto, nada mais são que aqueles mais corriqueiros, a caracterizar a performance – de maneira estrutural, mas não exclusiva – em sua totalidade.

<sup>8</sup> Para a eleição de tais gravações, foram utilizados como critério as referências, na literatura, a musicistas de grande importância para a consolidação de cada um dos gêneros (v. p. ex., SANTOS, 2013; SILVA, 2009; RUGGERO, 2012; SÁ, 2012 e CAMPOS, 2017), as interlocuções com os entrevistados para a pesquisa e também debates entre os autores do presente trabalho, musicistas atuantes no campo da música popular instrumental.

É na característica assimétrica da linha-guia e na sua função de “estruturação” rítmica basilar de muitos entre os gêneros musicais populares de onde podemos extrair os requisitos básicos para sua apreensão. Por tal “estruturação” não se mostrar sempre evidente, consciente ou verbalizada, mesmo entre aqueles sujeitos imersos em suas práticas, sua definição será inevitavelmente marcada por certo grau de subjetividade. Correrá menos risco de não a compreender, porém, o pesquisador que se aproximar dos fazeres musicais em suas formas social e culturalmente estabelecidas como canônicas.

Além do elemento estritamente rítmico, a aproximação das gravações de referência possibilitou um maior diálogo com fatores outros a particularizarem o baião, o forró e o xaxado. Os registros nos permitiram compreender, por exemplo, andamentos característicos a cada um, tomados, segundo nossos interlocutores de pesquisa, como um fator de grande relevância para a diferenciação almejada. Alguns entre os colaboradores destacaram ainda outros elementos a particularizarem os referidos gêneros, a exemplo da poesia/letra (cantada), da melodia e da própria harmonização. À exceção do último, tais elementos foram menos problematizados e enfocados na presente pesquisa devido ao objetivo de proposição de padrões de acompanhamento harmônico para a performance instrumental dos gêneros por ela abarcados:

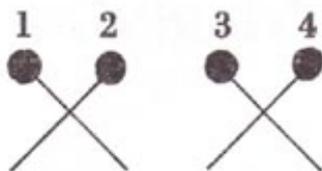
A variação do baião pro forró é muito pequena. [...] quando estava mais lento, para mim, era um baião. Quando acelerou, automaticamente já vira um forró. [...] A velocidade lenta tende a lembrar mais o baião. Um pouco mais rápido e suingado com a mesma levada, vira forró. [Lucas Viotti, sanfoneiro].

Eu separei três forrós e três baiões, que eu achei, para comparar. [...] tem um lance, que talvez vocês já até tenham chegado, que é o andamento. [...] E eu lembro que ele me falou que o forró é como se fosse, muitas aspas aí, o baião mais cadenciado. Ou seja, ele é mais rápido, né? Ele é feito pra galera pirar mesmo, dançando e tudo. Então isso é uma coisa que acontece, o forró, geralmente, é rapidasso. [Camila Rocha, baixista].

Partindo da reflexão supracitada propusemos padrões de acompanhamento para quatro baquetas no vibrafone – tomado, aqui, como instrumento exclusivo no desempenho de tal função –, a dialogarem com as linhas-guia características a cada um dos gêneros, extraídas da literatura e da incidência nas gravações de referência a partir dos padrões de performance do zabumba. As baquetas de vibrafone às quais

nos referiremos no decorrer da exposição foram aqui nomeadas – para fins de comunicação – de forma crescente, da esquerda para a direita do ponto de vista do instrumentista: 1, 2, 3 e 4 (Ex. 5).

*Ex. 5: numeração das baquetas*



*Fonte: elaboração própria*

Explorou-se a oitava mais grave do instrumento (fá2-fá3) para a mão esquerda do instrumentista (ME – baquetas 1 e 2), permitindo à mão direita (MD – baquetas 3 e 4) maior liberdade para explorar a tessitura média do instrumento. Ao evitar o uso da região mais aguda do vibrafone (principalmente aquela acima do fá4), buscou-se contrastes com execuções de possíveis instrumentos solistas – comumente a fugir de registros graves para a condução melódica em tais gêneros. Tal preocupação ocasionou em uma predominância da utilização dos acordes em posições fechadas, explorando a região médio-grave do instrumento entre as propostas estabelecidas.

Em função da priorização do uso da oitava mais grave do instrumento pela ME, os acordes foram utilizados em diferentes inversões, não havendo compromisso com uso da fundamental em sua posição original (no baixo dos acordes). Para a execução dos acordes em posição fechada na primeira oitava do instrumento, portanto, muitas vezes se fez necessário invertê-los, utilizando, como nota mais grave (baixo), a 3ª, 5ª ou 7ª dos acordes (1ª, 2ª e 3ª inversões). Verificou-se, na maioria dos casos, a utilização do acorde completo na ME, ou seja, os padrões por ela executados em cada Levada<sup>9</sup> se põem a abranger todas as notas dos acordes em questão, sejam tríades ou

<sup>9</sup> Fizemos, no presente artigo, o uso da palavra “Levada” com inicial maiúscula no corpo do texto somente quando em referência aos padrões de acompanhamento propostos para o vibrafone e/ou a frações destes.

tétrades<sup>10</sup>. Já na MD, há uma maior liberdade para a escolha das notas, sendo predominante o uso de intervalos de 3ª e de 2ª.

Cientes de que uma busca mais criteriosa e sistemática a fundamentar a constituição dos acordes seria de enorme valia para a presente pesquisa, optamos por não nos debruçarmos sobre ela, uma vez que, o fazendo, nos distanciaríamos em demasia dos objetivos aqui propostos<sup>11</sup>. Devido à importância da concatenação de elementos rítmicos, harmônicos, melódicos e poéticos para a diferenciação entre os gêneros<sup>12</sup>, optou-se por utilizar os componentes harmônicos e de andamento extraídos das gravações de referência originais (trechos) nas propostas aqui apresentadas.

Para uma maior clareza na demonstração das linhas de acompanhamento sugeridas – e no intuito de superar as limitações impostas pela grafia tradicional no que diz respeito à representação dos fenômenos musicais almejados –, foi criada uma lista de vídeos com exemplos de performance de cada uma delas, cujo acesso é permitido (e recomendado) ao leitor. A compreensão do artigo pode se dar, porém, sem a necessidade de consulta ao material audiovisual. Além das propostas finais (v. Exs. 14, 18 e 23), os vídeos contemplam as suas etapas precedentes, em acordo com a disposição verificada na elaboração do presente documento.

São expostas ainda, nos vídeos, possibilidades de acompanhamento a se estenderem por todo o *chorus*<sup>13</sup> das composições às quais remetem as gravações de referência. Desta maneira, buscamos possibilitar ao leitor o contato com objetivações possíveis para as curtas propostas de acompanhamento sugeridas no decorrer deste documento, em contextos de performance. A íntegra do material pode ser acessada através de ambos, endereço eletrônico e código QR, indicados abaixo.

<sup>10</sup> Nas harmonias a partir das quais inspiramos nossos exemplos musicais, herdadas das gravações de referência, os acordes são trabalhados em tríades e/ou tétrades, daí a utilização exclusiva destes.

<sup>11</sup> Estudos futuros a contemplar tais discussões estão entre os objetivos dos autores.

<sup>12</sup> A importância de critérios múltiplos para a identificação e distinção dos gêneros em questão foi reforçada por nossos interlocutores (entrevistas) e também na literatura (SANTOS, 2013). Por se tratar de propostas para acompanhamento instrumental, os elementos melódicos e poéticos não foram contemplados. Os andamentos, as cadências harmônicas e aqueles elementos referentes à estruturação rítmica foram sugeridos em diálogo com as gravações.

<sup>13</sup> Na performance de música instrumental *chorus* é o nome que comumente se dá ao trecho de uma composição destinado à improvisação. De modo mais amplo, faz-se corriqueira também, como neste caso, a sua evocação para alusão à totalidade da execução musical – uma única vez. Expressões como “um chorus de acompanhamento”, “um chorus de execução melódica”.

*Ex. 6: endereço eletrônico e código QR e para acesso aos vídeos com exemplos musicais.*



[encurtador.com.br/qADFY](http://encurtador.com.br/qADFY)

*Fonte: elaboração própria*

## Baião

O baião é um termo muito conhecido e utilizado no Brasil, sobretudo em referência à dança e à música da tradição nordestina. Quando falamos do gênero musical, Luiz Gonzaga – conhecido mundialmente como “Rei do Baião” – foi o principal responsável pela divulgação e popularização, contribuindo para que as bases rítmicas do gênero sofressem modificações desde a década de 1940 até os dias atuais, por conta da sua significativa utilização e interpretação por diversos artistas.

Vale ressaltar que, na década seguinte, houve um grande impulso da música regional no mercado fonográfico, permitindo a inserção de novos artistas, como Jackson do Pandeiro – que, a princípio, fez sucesso cantando emboladas e cocos (SILVA, 2003, p. 85) – e Marinês – conhecida como “Rainha do Xaxado”, como iremos abordar posteriormente. “O baião, então já consolidado como fenômeno de massa, foi bastante cultivado por todas as classes sociais e ganhou reconhecimento internacional” (SILVA, 2013, p. 58).

Segundo Santos (2014, p. 83) nas primeiras gravações da obra *Baião* (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga) – primeiramente por 4 Ases e 1 Coringa (1946) e depois por Luiz Gonzaga (1949) – é possível identificar, em relação à base rítmica, semelhanças com a batida de viola de registros de solo de viola, de 1938 (Ex. 7).

Ex. 7: levadas de zabumba utilizadas na década de 1940.

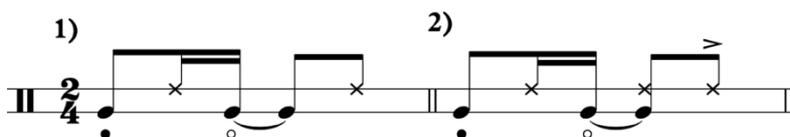


Fonte: elaboração própria a partir de Santos (2013)

A partir de 1950, porém, com o lançamento de “Que nem jiló” e “Vem morena”, de Luiz Gonzaga, o padrão do zabumba foi se modificando. A inclusão da síncope se tornou uma das características mais marcantes do baião, evidenciando a presença do *tresillo* em sua constituição estética. Desde então, esse passou a ser o padrão rítmico mais empregado no baião, permanecendo assim até hoje, com possíveis variações, as quais citaremos a seguir. Segundo Santos (2014, p. 89), até a década de 1950, o andamento do baião costumava ser entre 80 e 120 batimentos por minuto (bpm). Com o passar do tempo essa média foi elevada consideravelmente.

No Exemplo 8 trazemos a principal levada do zabumba encontrada na gravação de referência do baião – “Qui nem jiló” (GONZAGA, 1985 [1950]) –, seguido de possível variação encontrada em diferentes gravações de Gonzaga. O padrão rítmico que usamos como referência para o presente trabalho, portanto, foi o que passou a ser mais empregado a partir do lançamento das músicas “Qui nem jiló” e “Vem morena”, de Luiz Gonzaga.<sup>14</sup>

Ex. 8: levadas básica do zabumba



Fonte: elaboração própria a partir de Santos (2013, p. 89)

Com base nessas referências, escolhemos a própria “Qui nem jiló” para produzirmos os exemplos de baião, baseados em trechos da harmonia utilizada pelos instrumentistas responsáveis pela referida gravação. Os acordes utilizados são G - A7 - D (acionados no intervalo entre 08” - 11” da gravação, por exemplo).

<sup>14</sup> Ver Santos (2013, p. 88).

Partindo dos padrões rítmicos encontrados, após adaptações desenvolvidas pelos autores em experimentações das levadas do zabumba no vibrafone, chegamos em duas propostas principais. Quando separamos MD e ME, podemos entender com mais detalhes as referências rítmicas, suas acentuações mais importantes, bem como suas possíveis variações. Começando pela ME, que é baseada no padrão do zabumba, trazemos a proposta de quatro Levadas principais.

Ex. 9: ME - Levadas 1, 2, 3 e 4.



Fonte: elaboração própria

Na Levada 1 (Ex. 9), reproduzimos o ritmo básico do zabumba, no qual a baqueta 1 executa o grave (nas notas si e sol) e a baqueta 2 reproduz o agudo (nota ré). Lembramos que uma característica marcante do baião é o som preso no primeiro grave e o som de pele solta no segundo grave do zabumba. Para imitar essa diferença de som preso e solto, encontramos alguns recursos: (1) uso do pedal, abafando no som preso e abrindo no som solto; (2) uso de alturas diferentes, usando uma nota mais aguda no lugar do som preso e uma nota mais grave a ressaltar o segundo grave do zabumba, que é solto; (3) uso de *dead stroke* (toque preso)<sup>15</sup> no primeiro grave, simulando o som preso. Nas Levadas 2 e 3 propostas para ME (Ex. 9) invertemos as alturas, começando então pela nota mais grave, podendo também acrescentar outras notas do acorde, tocadas junto das notas já escritas. Já a ME da Levada 4 (Ex. 9), possui uma nota a menos, resultando na reprodução literal do *tresillo*. Nela utilizamos os recursos de alturas diferentes, uso do pedal e acentuações para imitar a diferença de som preso e solto. Além disso, utilizamos o recurso do *dead stroke* para simular o som preso no primeiro grave.

<sup>15</sup> “Ataque sem rebote da baqueta sobre a lâmina. Ao realizarmos um ataque contra a lâmina a baqueta permanecerá sobre a mesma, inviabilizando a sua vibração” (CHAIB, 2012, p. 63).

Para a MD (Ex. 12) utilizamos um padrão baseado no ritmo do bacalhau do zabumba (Ex. 10) e variações inspiradas na articulação de outro importante instrumento presente na tradição do baião, forró e xaxado: a sanfona (Ex. 12)<sup>16</sup>. As levadas do instrumento são caracterizadas pela utilização, entre inúmeros outros recursos, do que os musicistas comumente denominam “resfolego”. O termo é utilizado por sanfoneiros em alusão ao movimento característico do fole da sanfona, reportando-se à sua articulação constante em semicolcheias (tomando-se como referência o padrão de escrita aqui utilizado)<sup>17</sup>. O resfolego é um recurso vinculado à performance dos três gêneros aqui retratados, inspirando, portanto, proposições de performance para a MD em todos eles, como veremos adiante.

Listamos abaixo (Exs. 10 e 11), as linhas de bacalhau típicas à performance do baião no zabumba, bem como algumas transcrições do resfolego, obtidas a partir de gravações acessadas na internet. No exemplo 13, exibimos sugestões de como aproximar os referidos elementos (uso do bacalhau e resfolego) da performance vibrafônica.

*Ex. 10: linha do Bacalhau*



*Fonte: elaboração própria a partir de Santos (2013, p. 88)*

*Ex. 11: transcrições do resfolego da sanfona.*



*Fonte: elaboração própria a partir de Café e Silva (2016a) e Mestrinho (2014)*

<sup>16</sup> As levadas de sanfona são comumente caracterizadas pelo uso do “resfolego”, termo utilizado pelos sanfoneiros em referência ao movimento característico do fole da sanfona, conduzindo a música em articulações de constante semicolcheias. Como nos furtaremos de aprofundar conhecimentos nas linhas da sanfona, sugerimos ver Café e Silva (2016b).

<sup>17</sup> Para maiores informações, ver Café e Silva (2016b) e Caldi (2017).

Ex.12: MD – Levadas 1, 2 e 3.

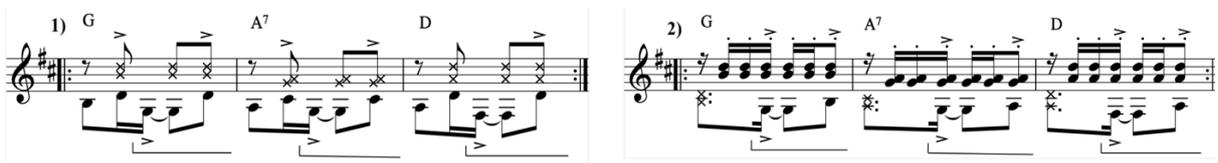


Fonte: elaboração própria

Na MD da Levada 1 (Ex. 12), reproduzimos o ritmo do bacalhau da variação básica do zabumba (Ex. 10). Para isso, usamos o recurso de *dead stroke* em todas as notas para simular o som mais estridente e agudo do bacalhau. Um apoio rítmico importante, que remete a padrões comuns ao agogô e ao triângulo, é o apoio nos contra-tempos (sobretudo no tempo 2 de cada compasso), ocorrida no mesmo lugar da acentuação do bacalhau do zabumba. Já nas Levadas 2 e 3, simulamos o movimento de fole em constante semicolcheia da sanfona. Para isso usamos *ghost notes* (notas fantasma)<sup>18</sup> nessas semicolcheias, exceto nas notas acentuadas.<sup>19</sup>

Por fim, juntando ME e MD, trazemos no exemplo 13 as propostas de acompanhamento 1 e 2, completas, no vibrafone.

Ex. 13: propostas de acompanhamento 1 e 2.



Fonte: elaboração própria.

## Forró

O termo *fórró*, segundo Santos (2013), possui diversos significados: 1) baile - a festa/ambiente de lazer - aquele que tem como destaque a sanfona, que anima tocando gêneros como o xaxado, o xote, o baião, entre outros.

Ambiente de lazer no qual os nordestinos que habitavam as metrópoles “encontram os amigos e matam as saudades da terra natal”. Nesta definição, *fórró*

<sup>18</sup> As notas-fantasma são representadas por meio do sinal de *staccato*: “.”.

<sup>19</sup> Optamos pela representação da nota fantasma através de uma nota com *staccato*, e por sua vez, a nota real com acento.

seria o lugar onde as pessoas iam dançar, sendo fundamental na identidade do nordestino migrante. (SILVA, 2013, p. 62);

2) manifestação musical: engloba o baião, o xote, o coco, o xaxado, a marcha e o próprio forró, tendo como representantes Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Zé Dantas, Anastácia, Dominginhos, Antônio Barros, Cecéu e Marinês (SILVA, 2013). Além disso, forró pode ser também 3) gênero musical: vinculado ao forró (compreendido de um modo mais amplo, como manifestação musical), tem como padrão executado o *tresillo*, exibido através da zabumba; 4) pode se tratar como um tipo de canção (SILVA, 2013). Neste artigo, estamos tratando o forró pelo epíteto gênero, mas referindo-nos ao que Silva (2013) compreende por ritmo ou subgênero (sentido estrito).

A origem do termo forró não é totalmente conhecida. A versão mais consistente para sua referência seria, segundo o filólogo pernambucano Evanildo Bechara, a que a compreende como uma redução de forrobodó, variante da antiga expressão forbodó (derivado do francês *faux-bourdon*): “baile popular” (SANTOS, 2013, p. 99). Luiz da Câmara Cascudo (2001; apud SANTOS, 2013, p. 99) menciona que um dos registros mais antigos desse termo é de 1833, no periódico pernambucano *O Mefistófeles*, n. 15. No entanto, o termo foi utilizado em 1911 na peça teatral Forrobodó, de Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, musicada pela pianista Chiquinha Gonzaga. Em 1937, a dupla Xerém e Tapuia utilizou o termo “forró”, lançando o choro Forró na Roça.

Jackson do Pandeiro influenciou a forma de fazer o forró e foi um dos maiores responsáveis pela sua disseminação, gravando e cantando diversas canções baseadas em um rojão<sup>20</sup> característico deste subgênero, diferente do rojão do baião de Gonzaga. Para desenvolver essa nova forma de executar o ritmo, ele deu um zabumba ao irmão, Cícero, para que criasse a batida do forró, enquanto escutava o rojão “Sebastiana”, de Rosil Cavalcanti (SANTOS, 2013, p. 103).

O forró como gênero, embora tenha semelhanças com o padrão rítmico do baião, possui algumas características em sua levada de zabumba que os diferencia. A primeira diferença se trata dos graves do zabumba: como já abordado, o padrão do

---

<sup>20</sup> Para melhor entendimento sobre rojão, ver Santos (2013, p. 102).

forró possui o primeiro grave solto e o segundo grave preso (ao contrário do padrão do baião). Além disso há a inclusão de um grave na quarta semicolcheia no segundo tempo. A acentuação do tempo 2 no som agudo do bacalhau é outra importante característica. Segundo Santos (2013) o seu andamento ocorre geralmente entre 96 e 106 bpm, podendo atingir velocidades mais altas de uns anos para cá. O autor evoca, a partir de gravações de forró de Jackson do Pandeiro e de Luiz Gonzaga, as seguintes levadas de zabumba (Ex. 14).

*Ex. 14: levadas de forró no Zabumba*



*Fonte: elaboração própria a partir de Santos (2013, p. 105)*

Ao adaptarmos essas levadas para o vibrafone, como procedemos no caso do baião, dispusemos a ME a reproduzir o ritmo do zabumba enquanto a MD reproduz variações do bacalhau ou levadas da sanfona. É importante lembrar da diferenciação do som solto e som preso do grave, que, no caso do forró, tem o primeiro grave solto e o segundo preso. Para produzir os exemplos, usamos trechos da harmonia da música “Sebastiana” (Rosil Cavalcanti) gravada por Jackson do Pandeiro (Pandeiro, 1999[1970]). Na Levada 1 (Ex.15), a ME executa somente o grave do zabumba, enquanto na Levada 2, 3 e 4 acrescentamos outras notas reproduzindo possíveis variações do bacalhau. Os acordes que extraímos da obra para exemplificarmos as Levadas foram Bb, Cm e F7 (cadência verificada entre 17”-21” da gravação de referência, por exemplo).

*Ex. 15: ME – Levadas 1, 2, 3 e 4.*

*Fonte: elaboração própria.*

Na MD, seguindo a mesma lógica utilizada no baião, podemos usar ritmos do bacalhau do zabumba e podemos também imitar a levada da sanfona. A Levada 1 (Ex.16), tem na MD a reprodução literal do ritmo do bacalhau 1 (Ex. 14). Já as Levadas 2 e 3, possuem uma linha mais preenchida em semicolcheias, para simular a articulação (resfolego) da sanfona (Ex. 16).

*Ex. 16: MD - Levadas 1, 2 e 3*

*Fonte: elaboração própria*

Lembramos que uma característica importante do forró é a acentuação recorrente no tempo 2, o que não significa uma obrigatoriedade da presença desse acento em todas as propostas de acompanhamento. Como podemos perceber observando o exemplo 17, esse acento na quinta semicolcheia do compasso, foi contemplado nas propostas 1 e 2, mas não foi contemplado na 3ª. Portanto, as demais semicolcheias articuladas pela MD, são tocadas como notas-fantasma, para preencher ritmicamente, mas deixando a evidência para a nota acentuada.

Quando juntamos as duas mãos, no intuito de incorporar as três sonoridades exploradas neste gênero (maceta, bacalhau e sanfona), trazemos as seguintes propostas de acompanhamento a serem aplicadas ao vibrafone para performance do gênero forró (Ex. 17).

*Ex. 17: propostas de acompanhamento 1, 2 e 3*

1) Bb Cm F7

2) Bb Cm F7

3) Bb Cm F7

*Fonte: elaboração própria*

## Xaxado

“No cangaço, a dança num primeiro momento surgiu com o xaxado, seguido do baião e do forró” (VALLADÃO e FIDELIS, 2011, p. 277). Segundo Fidelis e Valladão (2011), o xaxado foi criado, nos anos 1920, pelos cangaceiros, sendo sua dança caracterizada por movimentos bruscos e rudes. Exclusivamente masculina, nela a “dama” do cangaceiro era o rifle (SILVA e BRITO, 2012). Como maior representante e líder do cangaço (movimento armado do início do século XX, também relacionado ao banditismo) temos Lampião, considerado o “Robin Hood nordestino” (SILVA, 2013). Ele teria trazido ao “movimento a música, a dança, o artesanato e os versos da cultura popular nordestina” (VALLADÃO e FIDELIS, 2011, p. 277).

Depois de passar pelas adversidades climáticas que os sertões, as secas, lhes impunham, de enfrentar a polícia, depois de viver um caos dentro de si, estes homens encontravam na dança a vivacidade tão peculiar às suas tradições. Apesar das mazelas vividas, o cangaceiro encontrou uma forma de ser feliz, de criar cultura com seu corpo [...] (VALLADÃO e FIDELIS, 2011, p. 278).

Inicialmente, o gênero era composto por versos cantados pelo poeta ou pelo chefe do grupo, e os demais respondiam em coro. Posteriormente, foi inserido ao gê-

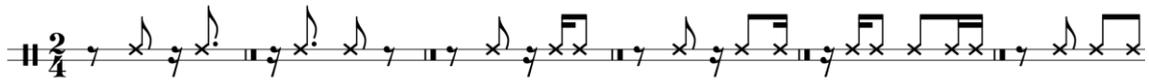
nero os instrumentos: pífano, sanfona “pé de bode”, o zabumba, o triângulo e a harmônica de boca (gaita). As letras eram compostas de insultos aos inimigos, lamentos pelas mortes dos companheiros ou para enaltecer as aventuras vividas. (SILVA e BRITO, 2012).

Luiz Gonzaga, declaradamente fã de Lampião, começou a utilizar as vestes características desse movimento. O sanfoneiro foi uma importante personagem da música nordestina, um dos responsáveis pela disseminação do gênero através da sua participação no filme *Hoje o galo sou eu* (1958), de Aloísio Carvalho. No longa, o sanfoneiro e compositor aparece dançando xaxado, que, por sua vez, é dançado em duas fileiras ou aos pares. A alternância dos passos e a batida dos pés originou a onomatopeia “xaxado”, “nome oriundo do som produzido pelas sandálias de couro ao arrastarem as mesmas no chão de terra”. (VALLADÃO e FIDELIS, 2011, p. 278).

Musicalmente, traduzimos essa onomatopeia pelo *tresillo*, que também está presente nos outros gêneros pesquisados. O xaxado, no entanto, exhibe três notas graves, duas presas e uma solta, entendendo assim que o “xa” da onomatopeia serve para soar como nota presa (as duas primeiras notas) e o “do” como o grave solto (a última nota).

O gênero tem o metro binário e é executado entre os andamentos 100 a 114 bpm (SANTOS, 2013). Encontramos na gravação de referência padrões rítmicos que nos auxiliaram na adaptação do xaxado para o vibrafone. A ME reproduz o ritmo do zabumba, incluindo grave e agudo. A baqueta 1 executa o grave (maceta), que no caso desse ritmo são três notas (*tresillo*) assimétricas (3+3+2), sendo que as duas primeiras são presas e a última, solta (Ex. 18). A baqueta 2, por sua vez, reproduz o agudo do bacalhau (Ex. 18). Enquanto as baquetas 3 e 4, na MD, reproduzem variações do bacalhau (Ex. 19) ou padrões extraídos da sanfona (Ex. 21). Essa linha foi a que mais se diversificou entre os autores, justamente por percebermos em gravações e métodos diferentes abordagens para esta voz.

*Ex. 19: variações do bacalhau e do baixo da sanfona*



**Fonte:** elaboração própria a partir de Café e Silva (2016a), Gonzaga (2016), Rodrigues (2019), Santos (2013), e Marinês (1959)<sup>21</sup>

*Ex.18: linha-guia do xaxado no toque maceta do zabumba (3+3+2) e linha do bacalhau.*



**Fonte:** elaboração própria a partir de Café e Silva (2016a), Gonzaga (2016), Rodrigues (2019), Santos (2013), e Marinês (1959)

Esses padrões podem sofrer pequenas variações, pois percebemos que sua sistematização, por meio da oralidade e da constante criação de variantes rítmicas, pode propiciar uma maior diversidade de levadas entre os sanfoneiros/zabumbeiros de diferentes lugares, dificultando assim, a sistematização pois em suas práticas musicais raramente percebemos exclusividade nos parâmetros das repetições de padrões executados no bacalhau e no baixo da sanfona.

Tomamos como gravação de referência para exemplificar harmonicamente este padrão, a protagonizada pela pernambucana Inês Caetano de Oliveira (1935-2007), apadrinhada por Luiz Gonzaga como Marinês - A Rainha do Xaxado (Silva, 2009), no seu CD *Aquarela Nordestina* (MARINÊS, 1959), com a obra "Xaxado da Paraíba", de Juvenal Lopes e Reinaldo Costa. Desta obra, extraímos uma cadência composta por dois acordes, no intuito de exemplificar harmonicamente os padrões propostos. Os acordes serão D - A7 (verificados no intervalo entre 24" -26" da gravação de referência, por exemplo).

Para o padrão executado na baqueta um, utilizamos a nota mais grave para iniciar o padrão e seguimos para as próximas notas do acorde. No caso do acorde de D, a voz que corresponde ao baixo é executada, respectivamente, com as notas: fá# - lá

<sup>21</sup> Todas as células rítmicas foram extraídas de uma ou algumas dentre as fontes mencionadas, à exceção das representadas nos dois primeiros compassos. Estas foram sugeridas - e acrescidas ao quadro - por um dos consultores anônimos responsáveis pela revisão do artigo, a quem agradecemos muito pela contribuição.

- lá. Já no acorde seguinte, A7, as notas são sol - lá - dó#, como exibido no Exemplo 20. A linha do bacalhau, já citada anteriormente, quando transposta ao vibrafone é executada em uma mesma nota. No caso do acorde de D, a nota utilizada será a própria tônica, ré. No caso do acorde de A7, a nota *mi* (5ª do acorde) é a que executaremos (Ex. 20). A ME, como vimos acima, tocará duas vezes ao mesmo tempo, a grave do zabumba e a do bacalhau, utilizando as baquetas 1 para o grave do zabumba, e a baqueta 2 para o bacalhau (Ex. 20).

Ex. 20: ME – Levadas da baqueta 1, baqueta 2 e baquetas 1 e 2, respectivamente

The musical notation for Ex. 20 is written on a single staff in 2/4 time. It is divided into three sections labeled 1), 2), and 3).  
 Section 1) starts with a D chord (F#4, A4, C#5) and an A7 chord (A3, C#4, E4, G#4). The notes G4 and A4 are marked with a 'z' (zabumba) and a 'b' (bacalhau) respectively.  
 Section 2) starts with a D chord and an A7 chord. The notes G4 and A4 are marked with a 'z' and a 'b' respectively.  
 Section 3) starts with a D chord and an A7 chord. The notes G4 and A4 are marked with a 'z' and a 'b' respectively.

Fonte: elaboração própria

A MD, que corresponde às baquetas três e quatro, como exibido anteriormente, é a que apresentaremos mais possibilidades, pois tentamos, através de pesquisa, análise de vídeos e entrevistas com sanfoneiros e zabumbeiros, executar uma das linhas tocadas pela sanfona e/ou pelo bacalhau do zabumba. A distribuição das notas, por outro lado, também pode ser variada entre segundas e terças ou sextas. Iremos mostrar quatro possibilidades, sendo que todas elas se combinam com o mesmo padrão na ME, diferenciando apenas a MD, como exibido a seguir (Ex. 21).

Ex. 21: MD – Levadas 1, 2, 3 e 4

The musical notation for Ex. 21 is written on a single staff in 2/4 time. It is divided into four sections labeled 1), 2), 3), and 4).  
 Section 1) starts with a D chord and an A7 chord. The notes G4 and A4 are marked with a 'z' and a 'b' respectively.  
 Section 2) starts with a D chord and an A7 chord. The notes G4 and A4 are marked with a 'z' and a 'b' respectively.  
 Section 3) starts with a D chord and an A7 chord. The notes G4 and A4 are marked with a 'z' and a 'b' respectively.  
 Section 4) starts with a D chord and an A7 chord. The notes G4 and A4 are marked with a 'z' and a 'b' respectively.

Fonte: elaboração própria

Além disso, essa última voz pode ser executada com *dead stroke*, notas fantasmas, acentos e pedal, no intuito de imitar os sons presos e acentuados, característicos do ritmo. Quando juntamos essas três vozes (maceta, bacalhau e sanfona) exploradas nesta seção, apresentamos duas propostas de acompanhamento para o xaxado no vibrafone (Ex. 22).

*Ex. 22: Propostas de acompanhamento 1 e 2*



*Fonte: elaboração própria*

## Independência entre as mãos com base nos grupos quaternários

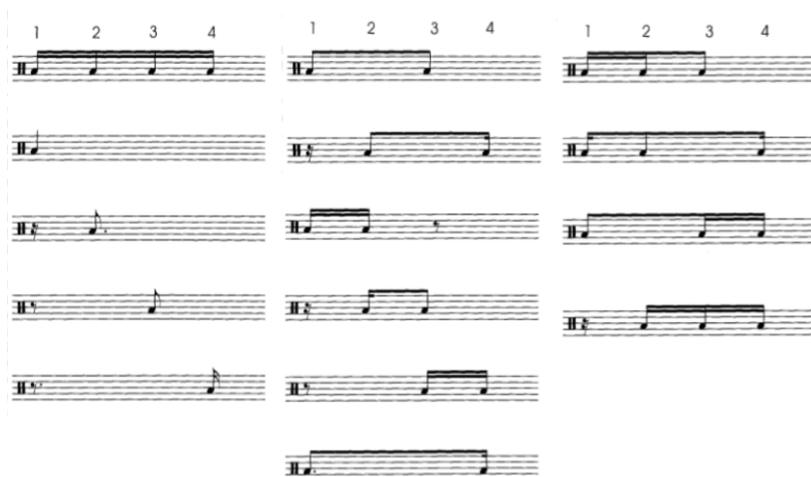
Após percebermos a necessidade do desenvolvimento de uma independência entre MD e ME para executar as adaptações das levadas de baião, forró e xaxado para o vibrafone, foi concluído que esse é também um recurso que nos possibilitou diversas variações das mesmas levadas. Portanto, após apresentarmos o desenvolvimento das propostas de acompanhamento realizadas no presente trabalho, julgamos ser importante oferecer abordagens de como trabalhar essa independência, voltada para a rítmica recorrente nesses gêneros brasileiros.

Sergio Gomes (2008), em seu trabalho dedicado ao estudo de ritmos brasileiros na bateria, ressalta a importância de estudar os grupos quaternários<sup>22</sup> quando pretende-se trabalhar com gêneros brasileiros como o samba, bossa nova, choro, forró e seus subgêneros. Como estes estão ritmicamente assentados sobre divisões pares, ele destaca a importância de familiarizar-se com esses grupos de subdivisão quaternária (Ex. 23) e seus desdobramentos.

Além desse trabalho para bateristas, encontramos também na literatura dedicada ao estudo de rítmica e levadas brasileiras para outros instrumentos, como o piano (COLLURA, 2009; TORRES, 2018), ideias que se assemelham à apresentada por Sérgio Gomes, evidenciando a importância de uma maior independência rítmica entre as mãos, para realizar um acompanhamento mais completo e idiomático em gêneros da música brasileira.

<sup>22</sup> Grupos de 4 semicolcheias formados a partir da subdivisão simétrica da pulsação de referência (no caso, a semínima) e suas possíveis combinações, em ritmos cujo compasso é de subdivisão par.

*Ex. 23: todas as variações dos grupos quaternários (combinações de 4 semicolcheias)*



*Fonte: Gomes (2008)*

A seguir exemplificamos práticas que trabalham coordenação e independência das duas mãos associadas às linhas-guia e acentuações características do baião, forró e xaxado (Ex. 25). Nas propostas de acompanhamento desenvolvidas ao longo do presente artigo, a mão esquerda trabalha principalmente com a rítmica presente no zabumba, o que já proporciona uma base rítmica consistente, dando espaço para experimentações de diferentes variações na mão direita. Outra possibilidade decorrente disso é a de realização de melodias ou improvisos com a mão direita.

Apresentamos, portanto, uma proposta de treinamento para essa independência. Trata-se da execução das variações da ME de cada gênero (Ex. 24), extraídas das Levadas desenvolvidas nos itens anteriores deste artigo (Exs. 9, 15 e 20), combinadas com cada uma das variações de semicolcheias ilustradas no Exemplo 23. A seguir exemplificamos as Levadas e suas variações para serem tocadas com a ME. Os exemplos são escritos aplicados somente a um acorde da música. Sugerimos, no entanto, que, ao realizar esse estudo, a coordenação seja praticada na harmonia de toda a música, associando, dessa maneira, essa coordenação rítmica ao contexto harmônico, com mudança de acordes e conduções de vozes.

Ex. 24: levadas de ME nas propostas de acompanhamento para cada gênero

The image displays three musical staves, each representing a different genre and its corresponding ME (Melodia Especial) variations. The first staff is for **Baião**, showing ME 1 and ME 2 variations with a G chord. The second staff is for **Forró**, showing ME 1 and ME 2 variations with a Bb chord. The third staff is for **Xaxado**, showing ME 1 variation with a D chord. Each staff includes rhythmic markings such as accents and slurs to indicate the specific feel and articulation of the music.

Fonte: elaboração própria

No Exemplo 25 ilustramos o estudo sugerido de maneira resumida, representando apenas algumas combinações de semicolcheia para cada Levada. Sugerimos, porém, que o estudo seja realizado com toda a sequência apresentada no Ex.23 na mão direita, associada a cada variação de ME dos três subgêneros (Exs. 9, 15 e 20).

Com o treinamento proposto, acreditamos ser possível adquirir um domínio de todas as possibilidades rítmicas desses grupos quaternários em cada uma das Levadas. Dessa forma, durante uma performance livre, o vibrafonista terá aprendido e fundamentado as possíveis combinações rítmicas entre as duas mãos, para uma prática criativa e idiomática, com acentuações e articulações características do gênero tocado.

No intuito de propormos linhas de acompanhamento a dialogarem com a tradição dos gêneros abordados, nos aproximamos das linhas-guia a eles características. Estas foram apreendidas a partir das linhas do zabumba, extraídas de gravações de referência e da literatura. Valendo-nos de distintas possibilidades sonoras oferecidas pelo vibrafone – notas fantasma, distinções a partir de alturas das notas, uso do pedal, acentuações, *dead strokes*, entre outras – buscamos traduzir e interpretar, principalmente, as características dos três toques do zabumba – bacalhau, maceta aberto e

fechado – em seus múltiplos diálogos com o *tresillo*, além, em menor intensidade, daquelas referentes a linhas de outros instrumentos tradicionalmente associados à performance, como o triângulo, o agogô e a sanfona. Tal busca por uma redução – com objetivos didáticos – em diálogo com a tradição, resultou em propostas de acompanhamento que exploraram as distinções entre as sonoridades do zabumba principalmente pela ME e, em menor frequência, pela MD (complemento da sonoridade do bocalhau), a qual foi mais comumente incumbida da reprodução da sonoridade ligada ao fole da sanfona.

*Ex. 25: exemplo de realização do treinamento de independência. ME realiza padrões baseados na linha do zabumba e, MD, as variações de semicolcheias*

The image shows a musical score for three instruments: Baião, Forró, and Xaxado. Each instrument has a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Baião staff shows a rhythmic pattern with chords marked 'G'. The Forró and Xaxado staves show more complex rhythmic patterns with chords marked 'G'. The score is divided into three measures by double bar lines.

*Fonte: elaboração própria*

O presente trabalho foi desenvolvido no intuito de contribuir ao preenchimento de uma lacuna existente na literatura, relacionada ao trabalho de performance de gêneros brasileiros no vibrafone. Com alcance ainda limitado, pretendemos, em trabalhos futuros, estender tais reflexões e propostas a outros gêneros de música popular do país, abarcando ainda propostas de arranjo para vibrafone solo e proposições relacionadas à harmonização. Os estudos acerca das possibilidades de performance da música brasileira nos teclados de percussão, pouco explorados em trabalhos de caráter

científico, mostram-se de grande contribuição para o desenvolvimento da pesquisa na área de música.

## Referências

ALMEIDA, Aquim de Souza Lopes. *A Evolução do vibrafone no choro*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

CAMPOS, Claudio Henrique Altieri de. *Jackson do Pandeiro e a Música Popular Brasileira: liminaridade, música e mediação*. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes-Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

CAFÉ, Marquinhos; SILVA, Sebastian. *Baião, Forró, Xaxado e Xote! | Dica Sanfona #01 | Marquinhos Café e Sebastian Silva*. *YouTube*, 2016a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cuoVxz4kQ-Y&feature=youtu.be>. Acesso em: 21 ago. 2020

CAFÉ, Marquinhos; SILVA, Sebastian. *Ritmos nordestinos na sanfona | Dica Sanfona #02 | Marquinhos Café e Sebastian Silva*. *YouTube*, 2016b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=icpolXq3ypI>. Acesso em: 24 ago. 2020

CALDI, Marcelo. *Fica a Dica do Convidado | O Resfulego | Marcelo Caldi*. *YouTube*, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDDDf8Xe4pqq>. Acesso em: 7 set. 2020.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. A Utilização das Linhas-guia na Performance e no Ensino da Música Brasileira. *Anais do SIMPOM*, n. 1, 2010.

CHAIB, Fernando. Vibrafone: uma fonte de coloridos sonoros. *Per Musi*, n. 25, p. 57–72, 2012.

CHEDIAK, Almir. *Songbook: Luiz Gonzaga* (Vol. 1). São Paulo: Irmãos Vitale, 2013.

COSTA, Rodrigo Heringer. *Vibrafonistas no choro e seus processos de formação: mediações e algumas contribuições à educação formal*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

DANTAS, Gledson Meira. *A performance musical do zabumbeiro Quartinha*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

DUGGAN, Mark James. *Tradition and Innovation in Brazilian Popular Music: Keyboard Percussion Instruments in Choro*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – Faculdade de Música-Universidade de Toronto, Toronto, 2011.

GOMES, Sérgio. *Novos caminhos da bateria brasileira*. 2. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

DOMINGUINHOS. *Diferenças entre forró de pé de serra, baião, arrasta-pé, xote, xaxado*. YouTube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WaCYRGblKaQ&feature=youtu.be>. Acesso em: 13 set. 2020

DOMINGUINHOS. *Dominguinhos ao vivo no Bom Dia Brasil*. YouTube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cCL9Zws9CJs>, acesso em 27 de agosto de 2020.

GONZAGA, Luiz. Qui nem jiló. In: *Gonzagão Sanfoneiro Macho* [LP]. Sem local: RCA, 1985[1950]

MARINÊS. Xaxado da Paraíba. In: *Aquarela Nordestina* [LP]. Sem local: Sinter. 1959

MESTRINHO. *Oficina Acordeon Mestrinho – Baião*. YouTube, 2014. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PAwHEmPCecA&list=RDPawHEmPCecA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=PAwHEmPCecA&list=RDPawHEmPCecA&start_radio=1). Acesso em: 13 set. 2020.

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *The music of Africa*. Londres: Victor Gollanz, 1975.

OLIVEIRA, Natália Camargo Mitre de. *Práticas de performance no vibrafone solo: estudos e ferramentas idiomáticas aplicados a um repertório de Música Popular Instrumental Brasileira*. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

PANDEIRO. Jackson do. Sebastiana. In: *Jackson do Pandeiro – 20 músicas do século XX* [CD]. Sem local: Mercury/Universal Music, 1999[1970]

RODRIGUES, Léo. *Forró, Baião e Xaxado ?!?! Como descobrir o ritmo com LÉO RODRIGUES*. YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=23jVtYuVZ6g&feature=youtu.be>. Acesso em: 19 jul. 2020

RUGGERO, Leonardo. *Com respeito aos oito baixos: um estudo etnomusicológico do estilo nordestino da sanfona de oito baixos*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SÁ, Sinval. *O sanfoneiro do Riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga - O Rei do Baião*. Recife: Cepe, 2012.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: Cepe, 2013.

SILVA, Amanda Camylla Pereira; BRITO, Eleonora Zicari Costa de. Xaxado: A Construção da identidade e da memória social do cangaço. (2012). *Anais do III Congresso Internacional de História da UFG/ Jataí: História e Diversidade Cultural. Textos Completos*. Realização Curso de História.

SILVA, Claudeci Ribeiro da. *A representação do nordestes nas letras das músicas da cantora Marinês*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura e Estudos Interculturais), Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2009.

VALLADÃO, Rafael; FIDELIS, Mauricio. O xaxado como dança dionisiaca a partir da filosofia Nietzscheana. *Motriz. Revista de Educação Física*. UNESP, v. 17, n. 2, p. 274-279, 2011.

Submetido em: 16/09/2020

Aceito em: 09/11/2020

Publicado em: 23/12/2020