



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
LICENCIATURA EM MÚSICA

DOUGLAS BRITO DE ARAÚJO

**TOCANDO BATERIA EM NAIPE NO BAIÃO: material didático baseado em  
gravações (1971-1988) de Luiz Gonzaga.**

Recife  
2023

DOUGLAS BRITO DE ARAÚJO

**TOCANDO BATERIA EM NAIPE NO BAIÃO: material didático baseado em  
gravações (1971-1988) de Luiz Gonzaga.**

Monografia apresentada à Universidade Federal de Pernambuco como pré-requisito à obtenção do título de graduação em Licenciatura em Música.

Orientador (a): Ricardo Brafman

Recife

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Araújo, Douglas Brito de.

TOCANDO BATERIA EM NAIPE NO BAIÃO: material didático baseado em gravações (1971-1988) de Luiz Gonzaga. / Douglas Brito de Araújo. - Recife, 2023.

51 : il.

Orientador(a): Ricardo Brafman

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Música - Licenciatura, 2023.

Inclui referências, apêndices.

1. Material Didático. 2. Métodos de Ensino de Instrumento. 3. Bateria. 4. Baião. 5. Forró. I. Brafman, Ricardo . (Orientação). II. Título.

780 CDD (22.ed.)

DOUGLAS BRITO DE ARAÚJO

**TOCANDO BATERIA EM NAIPE NO BAIÃO: material didático baseado em gravações (1971-1988) de Luiz Gonzaga.**

Monografia apresentada à Universidade Federal de Pernambuco como pré-requisito à obtenção do título de graduação em Licenciatura em Música.

Aprovado em: 10/05/2023

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Ricardo Brafman (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Godoy Lima (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Leonardo Pellegrim Sanchez (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

## AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho a todos os meus familiares que sempre me apoiaram na empreitada da formação em música, em especial, à minha mãe Janicleide da Costa Brito, por todo o amor incondicional, à meu irmão de sangue e de música, Diego Brito de Araújo, à memória de meu pai Antônio Inácio de Araújo Filho, que me inspirou a ser músico, comprando meu primeiro kit de bateria, à memória do meu avô Manoel da Costa Brito, era grande fã de Luiz Gonzaga e me ensinou a gostar da música do “Rei do Baião”, é impossível eu ouvir qualquer música do velho Lua e não me lembrar automaticamente do meu velho avô materno. Muitas memórias foram revisitadas durante a escrita deste trabalho. Agradeço a ajuda de amigos músicos e pesquisadores do forró, como: Salatiel D’Camarão, Climério de Oliveira, Tarcísio Resende, Breno Cunha, Renildo Carlos Ferreira, este último, além de historiador, é baterista. Também gostaria de mandar minha gratidão aos amigos Café de Jesus, meu primeiro professor de bateria, que fez me apaixonar pelo instrumento ao ponto de me tornar profissional e foi um dos responsáveis por um dos episódios que me atentaram para o tema deste trabalho. Marcos Monte, meu segundo professor de bateria, na época em que estudei na Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical (PE), me ajudou com materiais de referência para este trabalho. Hugo Medeiros e Jediel Dutra, meus professores durante minha passagem como aluno pelo Conservatório Pernambucano de Música, instituição esta que possuo formação técnica. Sandro Pik, filho do sanfoneiro Mestre Camarão (assim como Salatiel D’Camarão), apesar de não ter sido meu professor de bateria de maneira formal, seu trabalho como músico atuante no mercado do forró me ajudou a esclarecer muita coisa da bateria no contexto do baião e me fez despertar ainda mais o interesse no tema deste trabalho. Por último, mas não menos importante, quero agradecer ao meu orientador, professor doutor Ricardo Brafman pela paciência e pelas valiosas sugestões que me ajudaram a escrever esta monografia.

## RESUMO

A intenção deste trabalho é construir um material didático para auxílio em aulas de música, no que se refere ao ensino de ritmos do gênero musical Baião, destinado a alunos de bateria não iniciantes interessados em aprender a tocar em naipe de percussão no Forró Tradicional. O material didático é baseado em transcrições, feitas pelo autor deste trabalho, de grooves de baião na bateria, gravados na discografia (de 1971 a 1988) do sanfoneiro, compositor, cantor e artista Luiz Gonzaga, considerado “Rei do Baião”, um dos responsáveis pela urbanização e propagação em massa do baião na indústria fonográfica. A primeira parte do desenvolvimento deste trabalho é focada na carreira de Gonzaga, mencionando pontos chave de interesse da temática do trabalho. Em seguida é conceituado o que seria o baião urbano. Uma análise dos métodos de bateria brasileiros que tratam do baião é feita para fechar o capítulo da revisão bibliográfica. No capítulo seguinte é apresentada a seleção das gravações escolhidas e as suas respectivas transcrições, bem como o material resultante da pesquisa. Ao fim deste trabalho, o material didático terá o papel de facilitar o processo de estudo do baterista em tocar com a noção de naipe no baião, contribuindo para a bibliografia de trabalhos sobre o baião na bateria, tópico ainda pouco estudado em publicações acadêmicas.

**Palavras-Chave:** Educação Musical; Métodos de Ensino de Instrumento; Material Didático; Bateria; Ritmos Brasileiros; Baião; Forró.

## ABSTRACT

The intention of this work is to create a didactic material to assist in music lessons, specifically in teaching rhythms of the musical genre Baião, aimed at non-beginner drum students interested in learning to play percussion ensembles in Traditional Forró. The didactic material is based on transcriptions, made by the author of this work, of Baião grooves on the drums, recorded in the discography (from 1971 to 1988) of the accordionist, composer, singer, and artist Luiz Gonzaga, considered the "King of Baião," one of the responsible for the urbanization and mass propagation of Baião in the phonographic industry. The first part of the development of this work focuses on Gonzaga's career, mentioning key points of interest in the theme of the work. Then, the concept of urban Baião is presented. An analysis of Brazilian drum methods that address Baião is made to conclude the chapter of the literature review. In the following chapter, the selection of chosen recordings and their respective transcriptions are presented, as well as the material resulting from the research. At the end of this work, the didactic material will have the role of facilitating the drummer's study process in playing with the notion of ensemble in Baião, contributing to the bibliography of works on Baião on the drums, a topic still little studied in academic publications.

**Keywords:** Music Education; Instrument Teaching Methods; Didactic Material; Drums; Brazilian Rhythms; Baião; Forró.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
	1.1 Justificativa e Motivação	8
	1.2 Problema de Pesquisa	12
	1.3 Objetivos	12
	1.4 Metodologia	13
	1.5 Estrutura do Trabalho	14
<b>2</b>	<b>REVISÃO BIBLIOGRÁFICA</b>	<b>15</b>
	2.1 O Forró Gonzaguiano	15
	2.2 A carreira de Luiz Gonzaga	17
	2.3 O Baião urbano	20
	2.4 Os métodos de ensino de bateria no baião	21
<b>3</b>	<b>A BATERIA NO BAIÃO DE GONZAGÃO</b>	
	3.1 Material didático e as transcrições dos grooves de baião na bateria presentes nas gravações de Luiz Gonzaga (1971-1988)	30
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>45</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>47</b>
	<b>APÊNDICE A – MATERIAL DIDÁTICO/LEVADAS TRANSCRITAS</b>	<b>21</b>

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 Justificativa e Motivação

A presente monografia visa oferecer um recurso didático para o estudo da bateria, especificamente voltado para o baião tocado em naipe, conforme exemplificado através de gravações de Luiz Gonzaga.

A importância da música de Luiz Gonzaga e do baião para a cultura brasileira é de caráter imprescindível. A bateria, por sua vez, ganhou relevância visto o papel fundamental que assumiu como instrumento de base na música popular, dentro ou fora do Forró, no Brasil e no mundo. “Forró” é um termo usado tanto de forma abrangente, incluindo vários tipos de música do nordeste brasileiro, quanto para um ritmo específico, que inclusive faz parte desse mesmo leque musical. O termo “Forró”, usado de forma abrangente, inclui diversos ritmos. Por exemplo, o forró tradicional inclui os seguintes ritmos: baião, forró, xaxado, xote, arrasta-pé e toada. Esta questão será discutida de forma mais detalhada no Capítulo da REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.

Luiz Gonzaga utilizou a bateria como parte da formação do naipe de percussão razoavelmente cedo na sua carreira, como por exemplo no disco *Xamego* (1958). Ele continuou incluindo a bateria de forma ocasional até seu último disco, em 1989. Porém, no presente trabalho, estou focando exclusivamente em gravações com o ritmo do baião que contém a bateria como parte do naipe de percussão. Com o passar das audições, tive a impressão de que a bateria passou a ser usada com mais frequência por Gonzaga em gravações especificamente de baião a partir de 1971 e terminando em 1988. Por isso, escolhi me ater a esse período.

Eu localizei um número pequeno de estudos sobre a forma de utilização da bateria no baião gonzaguiano e de materiais didáticos publicados que se aprofundem sobre o assunto, especialmente no ponto que trata dos bateristas e percussionistas tocando em conjunto (em naipe). Esta seria uma das principais justificativas para a realização do presente trabalho.

Eu sou baterista atuante, desde 2015, e professor de bateria, desde 2018, da cena musical da Região Metropolitana da Cidade do Recife, capital do estado de Pernambuco. Sou conterrâneo estadual de Gonzagão<sup>1</sup>, apesar dos mais de 600 km de distância até Exu, cidade natal do “Rei do Baião”.

---

<sup>1</sup> Apelido de Luiz Gonzaga a partir da década de 80 na turnê “Vida do Viajante”(DREYFUS,1996, p.291)

Certa vez, ainda “verde<sup>2</sup>” no campo de atuação profissional da música, me vi numa situação na qual precisava tocar bateria numa banda de Forró, dentro da sazonalidade das festas juninas, período no qual as músicas de mestre Lua<sup>3</sup> sempre são lembradas e tocadas por uma legião de artistas/grupos de forró de diferentes níveis de projeção e solidez na carreira. A banda consistia da seguinte formação instrumental<sup>4</sup>: sanfona, zabumba e triângulo (trio-pé-de-serra<sup>5</sup> ou regional) junto a guitarra, baixo e bateria. Até então, tudo o que eu tinha estudado sobre como tocar o baião na bateria estava escrito em métodos. Mas apesar desse estudo prévio, tocar junto a um naipe de percussão não era uma coisa comum para mim, principalmente algo tão específico e desafiador quanto tocar bateria junto a um zabumba. Sorte minha que tiveram duas apresentações com essa banda, nas quais a primeira delas, meu professor de bateria (à época, em 2016), o baterista Gessér Irineu (mais conhecido pelo apelido Café de Jesus, será referido a partir de agora como Café), foi quem tocou (ele mesmo tinha me indicado à banda para lhe substituir no show que aconteceria no dia seguinte). Naquele dia, apesar de ser um show em palco ao ar livre, a minha “aula” sobre como tocar em naipe aconteceu ali, no ato da *performance* do meu professor. O show começou e logo reparei que Café tocou os ritmos de uma forma diferente daquelas que estavam escritas no método que eu tinha estudado, parecia até mais fácil de executar, tecnicamente, e a bateria soava coesa, fazendo sentido dentro daquela música e instrumentação. A “aula informal” que tive naquele show me deu uma base para chegar no dia seguinte e conseguir me adaptar com mais rapidez à forma com a qual aquela banda tocava, pois não houve ensaio prévio (hábito comum na classe musical da região). Gravei vídeos do meu professor tocando as levadas<sup>6</sup> e tentei replicar, apesar de que, quando o show começou, tiveram momentos nos quais eu toquei coisas estudadas nos métodos (por uma questão de memória muscular) e, de forma quase instantânea, percebia que os ritmos pareciam não se encaixar na mesma qualidade como aqueles aprendidos no dia anterior.

Esse episódio me fez refletir sobre os processos de aprendizado dos bateristas, de forma específica, nesse viés de tocar junto a músicos de mesmo naipe (percussão). Apesar do fato de que eu tinha aulas formais com Café, tocar em naipe nunca foi conteúdo abordado em aula. De fato, nunca vi materiais sistematizados com notação musical que tratem dessa

---

<sup>2</sup> Termo frequentemente usado no meio musical do qual faço parte. Significa literalmente o inverso de maduro e, neste caso, se refere ao fato de que eu não era um músico amadurecido profissionalmente.

<sup>3</sup> Nome às vezes usado para se referir a Luiz Gonzaga.

<sup>4</sup> Mais detalhes sobre os instrumentos e termos específicos nos capítulos seguintes.

<sup>5</sup> Formação definidora da estética sonora do Forró Gonzaguiano.

<sup>6</sup> Levada é um termo muito utilizado nos ambientes de música popular que significa o padrão de condução rítmica executado por um instrumento.

questão. Acredito que isso seja um reflexo de que o processo de formação na área da percussão (incluindo a bateria) na música popular nordestina tem raízes na informalidade. De acordo com Silva (2020) no Brasil existem diversos folgedos<sup>7</sup> que têm suas músicas típicas transmitidas principalmente por meio da oralidade. Os músicos que aprendem dessa maneira muitas vezes não têm acesso a partituras ou gravações, o que torna a escuta e a memória elementos chave na prática desses músicos. Teixeira (2006 *apud* SILVA, 2020) ressalta a importância do aprendizado empírico do músico popular, muitas vezes caracterizado como processo auto-didático, que observa a realização do fenômeno musical *in loco*, seja em bares, casas de shows, teatros ou praças. O baterista e percussionista Oscar Bolão (2003 *apud* SILVA, 2020), autor do livro *Batuque é um Privilégio* (2003) comenta sobre os desafios no seu processo de aprendizagem dos ritmos brasileiros:

Quando tomei a decisão de me tornar músico profissional - e lá se vão quase trinta anos -, esbarrei na enorme dificuldade em conseguir material didático que possibilitasse o meu aprimoramento. O que se via nas prateleiras especializadas eram métodos e mais métodos vindos de fora. Eram trabalhos voltados para o Rock ou para o jazz e que davam ênfase à aplicação de rudimentos de caixa da escola americana. Para um jovem interessado em ritmos brasileiros, pouco ou quase nada havia. Nas escolas oficiais, o ensino da percussão era dirigido quase exclusivamente para a música sinfônica. As melhores fontes para o aprendizado eram, então, os discos, os espetáculos e os redutos de samba e choro. Gafieiras, biroskas, bares e quadras de ensaio que eram as minhas salas de aula. (BOLÃO, 2003, p. 10 *apud* SILVA, 2020)

O presente trabalho representa uma contribuição também à pesquisa acadêmica nacional sobre o baião na bateria. Com base em dois levantamentos (SOUZA e SCHAMBECK, 2012; MILAN e SULPÍCIO, 2022), 34 publicações acadêmicas sobre a bateria, como instrumento musical, foram escritas. O termo baião associado a bateria, é discutido em apenas 2. Além desses dois levantamentos, foi realizada uma pesquisa das publicações recentes (2019 a 2022) pelo autor deste trabalho, foram encontrados outros três trabalhos com o tema do baião na bateria. Pimentel (2019) publicou seu trabalho de mestrado, defendido na *School of Music of the University of Louisville*, sobre estilizações feitas no baião pelos bateristas Airto Moreira, Nenê e Márcio Bahia (todos estes tocaram com o artista Hermeto Pascoal<sup>8</sup>). Sousa (2021) propõe estudos a partir da performance do baterista

---

<sup>7</sup> Festas ou brincadeiras; festa de caráter popular e tradicional que traz os costumes ou hábitos de um povo, de uma região. Brincadeira; ação de brincar, de se entreter, de se divertir.

<sup>8</sup> Hermeto Pascoal é um lendário e influente músico brasileiro, conhecido por suas composições complexas e inovadoras, além de sua habilidade excepcional em diversos instrumentos musicais. Sua obra é marcada pela criatividade, experimentação e fusão de diferentes gêneros musicais.

Luizinho Duarte tocando o baião e o frevo. Galvão (2022) na sua tese de doutoramento expande o estudo da performance da bateria na música instrumental brasileira, focando nas contribuições de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti<sup>9</sup>, com o baião sendo apresentado também no repertório desses artistas.

Constata-se então que, no total de 37 trabalhos acadêmicos relacionados a bateria, apenas 5 desses trabalhos tem o enfoque na performance do baião na bateria. Quando se tem, apresenta o baterista situado na performance da música instrumental brasileira, que tem características semelhantes às formações instrumentais de *jazz combos* (esse tipo de formação não é comum ter mais de um percussionista além do baterista) em sua maioria. Os trabalhos citados não discutem a bateria tocando em naipe com a percussão (foco do meu trabalho).

Há também publicações de métodos de ensino de bateria brasileira, que tem o baião como um dos conteúdos. No entanto, os exercícios de baião propostos nesses métodos são formatados sem que o autor gere a consciência de naipe (tocar em conjunto com percussão) de maneira intencional ao estudante de bateria<sup>10</sup>.

O baterista muitas vezes é visto como um instrumentista que faz o papel de vários percussionistas. Em certas situações musicais os percussionistas (muitas vezes creditados, inclusive nos discos de Gonzaga, como ritmistas) são responsáveis por um instrumento cada, sendo necessário pelo menos dois para ter o formato do Forró Tradicional, ao passo que apenas um baterista consegue reduzir os ritmos de forma adaptada na bateria. Esse tipo de abordagem feita pelo baterista é análoga à que pianistas costumam usar quando vão tocar obras originalmente compostas para conjuntos maiores, chamada de redução para piano<sup>11</sup>. No entanto, existem situações no mercado musical nas quais o baterista precisa se ajustar a um naipe de percussão pré-existente, de forma a “somar” com a instrumentação em determinada música ou arranjo, produzindo uma interação musical significativa e coesa. No caso do baião, existe uma natureza simbólica na presença e na sonoridade da formação instrumental (trio pé-de-serra, ou também chamado de regional), qualquer outro instrumentista que tenha a oportunidade de tocar junto de um grupo que contenham essas características precisa estar consciente desses valores estéticos.

---

<sup>9</sup> Egberto Gismonti é um virtuoso multi-instrumentista e compositor brasileiro reconhecido por sua habilidade em mesclar diversos estilos musicais, do jazz à música folclórica brasileira.

<sup>10</sup> Mais detalhes no Capítulo de Revisão Bibliográfica.

<sup>11</sup> Redução para piano significa uma partitura adaptada para execução ao piano a partir de uma obra originalmente escrita para orquestra, coro ou solistas, sendo essencial para apoio na correpetição e encenação de óperas, nos ensaios ou apresentação de música ou dança, quando a utilização de uma orquestra é inviável. (MIKIRTUMOV, 2013)

Em suma, o estudo de *grooves*<sup>12</sup> de bateria pensados para serem tocados em naipe de percussão, didaticamente tem papel fundamental na formação de bateristas que estejam interessados em ingressar no mercado musical do Forró, isso explica minha delimitação de estudo começar pelo subgênero do Baião, com referência nas gravações do maior expoente artístico do gênero: Luiz Gonzaga, o Rei do Baião.

## 1.2 Problema de Pesquisa

Como criar um material didático para estudantes não iniciantes de bateria, a partir de transcrições de grooves de baião na bateria presentes nas gravações de Luiz Gonzaga, com o intuito de ajudar no ensino de como tocar em conjunto com o naipe de percussão que existe no forró tradicional?

## 1.3 Objetivos

Objetivo Geral:

Criar um material didático para estudantes de bateria não iniciantes, a partir de transcrições de grooves de baião na bateria presentes nas gravações de Luiz Gonzaga, com o intuito de ensinar como tocar em conjunto ao naipe de percussão que existe no forró tradicional.

Objetivos Específicos:

- a) Identificar um período da discografia de Luiz Gonzaga durante o qual pode ser constatado nitidamente o uso da bateria em naipe no baião;
- b) Transcrever os *grooves* de bateria em naipe no baião identificados nas gravações do período (1971-1988).
- c) Desenvolver um material didático a partir dos *grooves* de bateria transcritos, com orientações adicionais sobre execução das levadas, trazendo a consciência da performance em naipe com os demais instrumentos de percussão presentes no baião.

---

<sup>12</sup> *Groove* é um termo que significa a combinação sonora dos padrões rítmicos dos instrumentos, neste trabalho, será utilizado como sinônimo de *Levada* e, em algumas ocasiões, *Ritmo*.

## 1.4 Metodologia

O presente trabalho é de natureza qualitativa. Para Gerhardt e Silveira (2009) a pesquisa qualitativa busca a compreensão de determinado grupo social ou organização, isso inclui o entendimento das causas e do modo em que acontece o fenômeno.

Godoy (1995) afirma que:

A pesquisa qualitativa não procura enumerar e/ ou medir os eventos estudados, nem emprega instrumental estatístico na análise dos dados. Parte de questões ou focos de interesses amplos, que vão se definindo à medida que o estudo se desenvolve. Envolve a obtenção de dados descritivos sobre pessoas, lugares e processos interativos pelo contato direto do pesquisador com a situação estudada, procurando compreender os fenômenos segundo a perspectiva dos sujeitos, ou seja, dos participantes da situação em estudo. (GODOY, 1995, p.58)

A pesquisa foi realizada em duas etapas, sendo a primeira uma pesquisa documental (transcrições a partir de fonogramas). Fonseca (2002 apud GERHARDT; SILVEIRA. 2009, p.37) define que a pesquisa documental segue os mesmos passos da pesquisa bibliográfica, sendo difícil distingui-las em alguns casos. A pesquisa bibliográfica usa fontes compostas por material já produzido, principalmente livros e artigos científicos encontrados em bibliotecas ou base de dados online. Já a pesquisa documental utiliza uma variedade maior e dispersa de fontes sem tratamento analítico, tais como: tabelas estatísticas, jornais, revistas, relatórios, documentos oficiais, cartas, filmes, fotografias, pinturas, tapeçarias, relatórios de empresas e programas de televisão em vídeo e páginas da internet. Foram utilizados o acervo das plataformas *google scholar*, *academia.edu*, além das bases de dados da CAPES<sup>13</sup> para a realização da revisão bibliográfica.

Para a segunda etapa da pesquisa foi criado, apresentado e discutido um material didático.

O método e os critérios das gravações selecionadas para as transcrições foram baseados em audições da obra de Luiz Gonzaga disponíveis somente nas plataformas de streaming digitais (Spotify e YouTube). Através da escuta com atenção focada na instrumentação da percussão utilizada. Importante esclarecer que as transcrições foram

---

<sup>13</sup> Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível Superior.

focadas nas levadas principais das músicas, não tendo a intenção, portanto, de se fazer uma transcrição nota por nota de todos os detalhes da performance.

## **1.5 Estrutura do Trabalho**

Este trabalho foi organizado em quatro partes. A primeira parte apresenta a introdução do tema e justificativa para a pesquisa, bem como os objetivos gerais e específicos, a metodologia utilizada e a estrutura do trabalho.

A segunda parte apresenta uma revisão bibliográfica, sobre a inserção da bateria no baião com foco na obra e importância de Luiz Gonzaga, a evolução do baião urbano e uma visão geral de como esse gênero é abordado nos métodos de bateria.

A terceira parte apresenta e discute os dados da pesquisa. Conforme mencionado acima, a pesquisa teve duas etapas: a pesquisa documental e o material didático. O formato do material didático foi baseado em materiais existentes, discutidos no capítulo de REVISÃO BIBLIOGRÁFICA. Porém os exemplos específicos usados no material didático são justamente transcrições derivadas da primeira etapa da pesquisa (pesquisa documental). Para evitar repetitividade desnecessária no capítulo A BATERIA NO BAIÃO DE GONZAGÃO, ao invés de apresentar os dados da primeira etapa da pesquisa separadamente, estes serão apresentados e discutidos como parte do material didático.

Por fim, as considerações finais, onde serão destacados os resultados obtidos e as contribuições do estudo para o ensino e aprendizagem da bateria no baião, as limitações do trabalho, bem como sugestões para futuras pesquisas sobre o tema.

## 2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Neste capítulo será apresentada uma revisão bibliográfica, que será usada para embasar a criação do material didático que será apresentado no Capítulo A BATERIA NO BAIÃO DE GONZAGÃO. O capítulo começa com um resumo da trajetória artística de Luiz Gonzaga, para apresentar o contexto histórico no qual a bateria começou a ser utilizada na sua obra. É também neste capítulo que a maioria dos termos específicos serão definidos. Reflexões do desenvolvimento do baião urbano ainda farão parte deste capítulo. Por fim, uma discussão de como o baião é abordado em alguns métodos de ensino de bateria.

### 2.1 O Forró Gonzaguiano

Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu em Exu, Pernambuco, em 13 de dezembro de 1912. Considerado um dos maiores ícones da música brasileira, Gonzaga foi responsável por popularizar ritmos como o baião, xote, coco, forró, arrasta-pé e toada. Definiu, em parceria com letristas a exemplo de Humberto Teixeira e Zé Dantas, a estética artística do que viria a ser conhecida como Forró Tradicional ou Forró Gonzaguiano.

É importante ter em mente que a palavra “Forró” carrega um apanhado de significados, seja através da associação da palavra com a dança, com a festa ou com os estilos de música que são derivados desse termo. Oliveira (2008) escreve que:

A origem da palavra forró, no sentido etimológico, apresenta duas versões dos pesquisadores. A primeira, que o termo vem da expressão *for all*, que significa: “para todos”. Acredita-se que os ingleses ofereciam festas para os operários que trabalhavam na construção das estradas de ferro no Nordeste e a expressão significava um convite aberto a todos que quisessem participar (SILVA, 2003, p. 72). A segunda versão afirma que a origem da palavra forró é “forrobodó” – utilizada para se referir a um baile comum – sem etiqueta. Com o tempo, por ser mais fácil de pronunciar, ela teria sido abreviada para forró (SILVA, 2003, p. 72). Ainda, segundo o pesquisador Leandro Expedito Silva (2003, p. 72), em seu livro “Forró no Asfalto”, existe também certo preconceito entre aqueles que se referem “tendenciosamente ao termo forrobodó como sinônimo de festa marginal e ordinária, dando a entender que o povo não sabe se divertir e é desunido, portanto, ‘não tem cultura’. Por conta disso, reflete um fundo sociológico comum, que nos apresenta um universo de entretenimento e lazer voltado à jornada de trabalho”. (OLIVEIRA, 2008, p.1)

O Forró, como estilo musical, se modificou ao longo do tempo, Silva (2003 *apud* OLIVEIRA, 2008) define as fases em:

a) Forró tradicional ou Gonzaguiano: surgiu em meados dos anos 40 com Luiz Gonzaga (daí vem o termo Gonzaguiano), artista de maior representação midiática desse estilo. Se caracteriza pela criação artística do universo rural do homem sertanejo. Tem como base a música acústica e o uso de instrumentos tradicionais, como a sanfona<sup>14</sup>, o triângulo<sup>15</sup> e a zabumba<sup>16</sup>. É importante ressaltar que o forró tradicional ainda possui uma forte presença cultural e popularidade nas regiões nordeste e norte do Brasil, especialmente em festas juninas e em celebrações religiosas. Além disso, existem artistas e bandas que continuam produzindo e mantendo viva a tradição do também chamado forró pé-de-serra, como o Trio Nordestino, Os 3 do Nordeste e Santanna.

b) Forró Universitário: surgiu a partir da fusão do forró tradicional com os ritmos do *pop rock*. A primeira fase do estilo teve início em 1975, com artistas como Elba Ramalho, Alceu Valença e Geraldo Azevedo, mas foi na década de 90 que ele se consolidou como um gênero musical autônomo, com o sucesso de bandas como Falamansa. Essa mistura de influências resultou em mudanças na formação instrumental, com adições de instrumentos comuns da música *pop*, como a bateria, baixo elétrico, violão, guitarra e sintetizadores. O novo estilo musical ganhou adeptos e apreciadores, principalmente das classes média e alta, ou seja, muitos universitários, nas grandes capitais do Brasil.

c) Forró eletrônico ou estilizado: o *Oxente Music*, como também já foi chamado, é um estilo musical que surgiu no início da década de 90 e é caracterizado por sua linguagem estilizada, eletrônica e com muito apelo visual. Com muito brilho e iluminação, o estilo emprega equipamentos de ponta em tecnologia, com destaque para o órgão eletrônico (ou teclado sintetizador) - aparentemente "substituindo" a sanfona - acrescentando um naipe de instrumentos de sopro (metais), com o saxofone tomando o protagonismo como instrumento solista. No que se refere aos instrumentos de percussão, com a adição de percussões comuns da *Latin Music*, como: *jamblocks*, carrilhão, congas e timbales, a zabumba e o triângulo perderam espaço, no entanto, a bateria assume o papel de base rítmica fundamental da banda.

---

<sup>14</sup> Instrumento musical portátil com teclado acoplado que, associado a um fole de vaivém, faz vibrar um jogo de palhetas metálicas; No Brasil, é sinônimo de *Acordeão*(*Acordeon*).

<sup>15</sup> Instrumento musical metálico com o formato triangular, que é percutido com uma vareta também metálica. Na música nordestina brasileira, o triângulo ganha uma forma de execução muito particular, com uma alternância constante entre os sons preso e solto, sendo popularmente conhecido como "ferrinho".

<sup>16</sup> Tambor grande, de som grave. O zabumba é um tipo de tambor utilizado na música nordestina que se destaca por ter duas membranas, sendo a superior tocada com uma baqueta mais grossa com ponta de feltro, chamada maceta, e a inferior tradicionalmente tocada com uma vareta de bambu ou uma baqueta fina, conhecida popularmente como bacalhau.

Inspirado na música sertaneja romântica (country music), no romantismo exagerado, denominado de "brega" e ainda na *Axé Music*, o forró eletrônico é muito popular em festas e shows de grande porte, especialmente em cidades do nordeste do Brasil, sem contar que, com o passar dos anos, vem conquistando públicos de praticamente todas as classes sociais. As bandas de forró eletrônico são compostas, em geral, por vários integrantes (uma média de 16 pessoas nas primeiras formações), incluindo músicos e bailarinos. As letras das músicas falam principalmente de amor, paixão, traição e festa. O estilo se popularizou principalmente nas décadas de 90 e 2000, com o surgimento de bandas como Mastruz com Leite, Calcinha Preta e Limão com Mel. Nomes atuais desse estilo e que possuem os maiores índices de expressão midiática das últimas duas décadas são: Aviões do Forró, Wesley Safadão e, mais recentemente, João Gomes.

## 2.2 A carreira de Luiz Gonzaga

De acordo com Oliveira (2008):

Luiz Gonzaga, o “ícone do forró” ou como muitos denominam, “rei do baião”, foi, sem dúvida, o precursor do gênero forró difundido pela indústria fonográfica e cultural. Conhecendo um pouco sobre sua vida e obra, é fácil compreendermos por que ele é o principal responsável pela difusão do forró. Segundo a antropóloga Leticia Vianna (1996, pp. 47-48), a trajetória de Luiz Gonzaga está dividida em quatro formas: “a vida antes da vinda para o Rio de Janeiro, os anos de ascensão, a invenção do baião e o ostracismo nas grandes cidades, o retorno e sua consagração”. (OLIVEIRA, 2008, p.3)

Gonzaga iniciou sua carreira artística como sanfoneiro em 1926, então com 14 anos de idade, após ter conseguido comprar sua primeira sanfona, de acordo com Dreyfus (1996). Nos anos 1940, quando se mudou para o Rio de Janeiro, além de tocar nos bares, começou a participar de programas de calouros, especialmente no programa de rádio “Calouros em Desfile”, apresentado pelo lendário compositor e radialista Ary Barroso. Gonzaga, entre idas e vindas no programa, recebia notas baixas quando se arriscava a tocar valsas instrumentais, acabou vencendo com aprovação de público e apresentador, recebendo nota máxima do programa após tocar uma música chamada “Vira e Mexe”. Trata-se de uma composição do jovem Luiz, baseada na música “do Norte”<sup>17</sup> (DREYFUS, 1996, p.85). Em 1945 conheceu o advogado e compositor Humberto Teixeira, com quem estabeleceu uma parceria que seria

---

<sup>17</sup> No começo do século XX por mais que existisse a divisão das regiões do país em: Norte, Nordeste, Noroeste Sul, Sudeste e Sudoeste, era comum na população do sudeste chamar “do Norte” algo oriundo do Nordeste.

fundamental para a popularização e urbanização do baião. Juntos, compuseram sucessos como "Asa Branca", "Baião" e "Juazeiro".

A música de Mestre Lua é caracterizada pelas tradições culturais do Nordeste brasileiro, com a mistura de elementos da música indígena, africana e europeia. Seu canto muitas vezes aborda temas como a seca, a fome e as injustiças sociais. Gonzaga, como já mencionado, foi fundador de uma estética urbana do gênero do baião, apresentando a seção rítmica do Forró Tradicional com dois instrumentos de percussão principais (zabumba e triângulo). Com o passar do tempo outras percussões foram adicionadas, como o agogô<sup>18</sup>, pandeiro<sup>19</sup> e ganzá<sup>20</sup>, que moldaram a forma de tocar o baião dos anos 1940 até o fim dos anos 1960. Todavia Gonzaga já havia gravado músicas também com caixa e pratos (instrumentos de percussão que são partes de um kit de bateria<sup>21</sup>) no disco *Xamego* (1958).

Houve uma época na qual a música do Rei do Baião entrou numa espécie de ostracismo (DREYFUS, p.229-232). As causas que são apontadas incluem o sucesso de vários movimentos musicais que surgiram nos anos 1960, como a Bossa Nova<sup>22</sup> na virada da década de 50 para 60, a Jovem Guarda<sup>23</sup> (que se tornou o nome de um movimento musical que introduziu o *rock*<sup>24</sup> no Brasil, muito influenciado pelas bandas britânicas como os *Beatles*<sup>25</sup>), os Festivais da Canção<sup>26</sup>, que revelaram artistas que formariam um outro

---

<sup>18</sup> Instrumento musical com duas ou mais campânulas, geralmente metálicas, cujo som é produzido pela pancada de uma baqueta.

<sup>19</sup> Instrumento da família dos *frame drums*, uma pele apertada a um corpo de madeira cilíndrica com profundidade curta, com platinelas fixadas. Muito usado no choro e no samba.

<sup>20</sup> Instrumento geralmente feito de um tubo de metal ou plástico em formato cilíndrico, preenchido com areia, ou grãos de cereais.

<sup>21</sup> Mais detalhes no item 2.4.

<sup>22</sup> Movimento da música popular brasileira que surgiu no final dos anos 50, caracterizado por forte influência do samba carioca e do jazz norte-americano.

<sup>23</sup> Se refere ao programa musical exibido na TV Record de São Paulo de 1965 a 1968, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia.

<sup>24</sup> O rock é um gênero musical originado nos Estados Unidos na década de 1950. Caracteriza-se pelo uso de guitarras elétricas, baixo e bateria, além de vocais marcantes. Possui influências do blues, do country e do rhythm and blues, e tem como principais características a energia, a rebeldia e a atitude contestadora. Desde sua origem, o rock evoluiu e se ramificou em diversos subgêneros, tornando-se uma das formas musicais mais populares e influentes do mundo.

<sup>25</sup> Os Beatles foram uma banda britânica de rock formada em Liverpool em 1960. A banda era composta por John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr e é considerada uma das mais influentes e bem-sucedidas da história da música popular. Eles lançaram uma série de álbuns e singles que se tornaram clássicos e foram pioneiros em vários gêneros musicais, incluindo rock psicodélico e música eletrônica. Sua música e imagem tiveram um impacto significativo na cultura popular e na moda dos anos 60. A banda se separou em 1970, mas sua música continua a ser ouvida e admirada em todo o mundo.

<sup>26</sup> Durante os anos 60, os Festivais da Canção se tornaram eventos musicais de grande magnitude, comparável à emoção de uma final de Copa do Mundo nos dias de hoje, mobilizando a população a torcer intensamente pelos seus artistas e músicas favoritas.

movimento chamado Tropicalismo<sup>27</sup> e a emergente cena da MPB<sup>28</sup>. Apesar disso, de acordo com Dreyfus (1996), artistas da Tropicália, a exemplo de Gilberto Gil e Caetano Veloso, sempre citavam Luiz Gonzaga como referência e inspiração. Isso fez com que o nome de Gonzaga voltasse a ser mais falado e, conseqüentemente, que sua música fosse resgatada. Houveram regravações de canções do velho Lua por parte desses artistas (como “Asa Branca”, gravada no disco Caetano Veloso, de 1971, época em que o intérprete estava exilado em Londres). Segundo Dreyfus (1996, p.241) Luiz Gonzaga fez uma releitura de “Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores (Caminhando e Cantando)”, em 1968, retribuindo uma gravação de “Asa Branca” feita por Geraldo Vandré (no disco *Hora de Lutar*, de 1965). Nessa releitura de Gonzaga está presente a caixa clara como instrumento de percussão.

Na década de 70 houve uma retomada da produção discográfica de Gonzaga, marcada por algumas mudanças na sonoridade a qual Lua tinha estabelecido nos anos anteriores. Essas mudanças segundo Dreyfus (1996) foram exploradas e acentuadas a partir do disco *O Canto Jovem de Luiz Gonzaga* (1971)<sup>29</sup>. O baião começava a ser tocado na bateria com mais nitidez na obra de Luiz Gonzaga. Gravou, em 1977, o disco *Espetáculo Das Seis E Meia* com Carmélia Alves, considerada a Rainha do Baião. Este disco é um dos poucos registros de apresentações ao vivo em que Gonzaga utiliza uma bateria na formação da banda.

Luiz Gonzaga já era uma figura consolidada no cenário musical brasileiro na década de 80, com mais de 40 anos de carreira e uma legião de fãs espalhados por todo o país. Essa década também é marcada pela reconciliação de Gonzaga com seu filho Gonzaguinha, que também estava galgando uma carreira de sucesso como artista da MPB. Os dois sempre tiveram uma relação difícil, com pontos de discordâncias políticas e afetivas ao longo dos anos, mas sempre foram parceiros na música. Selaram a paz e em comemoração fizeram em parceria o lançamento do álbum duplo *Gonzaga e Gonzaguinha, A Vida do Viajante Ao Vivo* (1981), excursionando juntos numa turnê pelo Brasil inteiro. A canção, de nome homônimo ao disco, é um grande sucesso da carreira de Luiz Gonzaga até os dias atuais. Vale salientar que na banda de Gonzaguinha tinha bateria. Dreyfus (1996) relata que em 1982, Luiz Gonzaga chegou a passar 10 dias na França, se apresentando na casa de espetáculos parisiense Bobino, à convite da cantora amazonense Nazaré Pereira, radicada em Paris, considerada a

---

<sup>27</sup> Caracterizado como um movimento libertário e revolucionário, na segunda metade da década de 60, que buscava se afastar um pouco da intelectualidade da Bossa Nova, a fim de aproximar a música brasileira dos aspectos da cultura popular, do samba, do pop, do rock, da psicodelia.

<sup>28</sup> Música Popular Brasileira.

<sup>29</sup> Mais detalhes no Capítulo A BATERIA NO BAIÃO DE GONZAGÃO.

“embaixatriz da música nordestina” naquele país. O álbum de sucesso *Danado de Bom* foi lançado em 1984.

Gonzagão, antes de falecer no dia 2 de agosto de 1989, ainda acumulou trabalhos em parceria com outros artistas, como Fagner (2 discos), além de contar com participações de Geraldo Azevedo e Elba Ramalho em canções dos seus próprios discos. A bateria era destaque na formação instrumental nesse momento da carreira.

### 2.3 O Baião urbano

“O baião é um gênero de música e dança popular da região Nordeste do Brasil, derivado de um tipo de lundu africano.”(FERREIRA, 2021, p.31). Segundo Alves (2022) e Santos (2013, p.82) não há um consenso da origem da palavra baião, mas é forte a hipótese de ser uma palavra derivada de baiano<sup>30</sup> e que acabam sendo usadas como sinônimos.

O próprio Luiz Gonzaga (em ÂNGELO 1990, *apud* OLIVEIRA, 2008, p.6) relata que comenta sobre a origem do baião:

Antes de mim o baião já existia, só que de forma ainda indefinida. Era conhecida como “baiano” em algumas regiões do Nordeste. Quer dizer, o baião em sua forma primitiva não era um gênero musical. Ele existia como uma característica, como uma introdução dos cantadores de viola. Era um ritmo, uma dança. Antes de afinar a viola, o cantador faz uma introdução (...) começava a cantar e logo falava: ‘agüenta lá meu baião/ Que eu agüento aqui o teu rojão’. Rojão, por exemplo, foi uma criação do Jackson do Pandeiro. Rojão também é uma coisa do cantador. Se é que essas coisas (baião e rojão) ainda não tinham sido definidas, faltava uma definição musical. Então nós, eu e o Jackson do Pandeiro, definimos, urbanizamos, aprimoramos essas coisas. (ÂNGELO, 1990, p.53-55)

O repentista Sebastião Marinho relata em entrevista a Adriana Fernandes (2005 *apud* SANTOS, 2013, p.83) que Gonzaga pegou o ritmo do baião inspirado no interlúdio instrumental tocado por duos de violeiros repentistas. As semelhanças dessa batida podem ser identificadas nas primeiras gravações da canção “Baião”, tanto na primeira gravação do grupo “4 Ases e um coringa”, no ano de 1946, como também na gravação de Gonzagão, de 1949. Santos (2013, p.83) ainda adiciona que essa afirmativa do Sebastião se alinha com o que foi registrado na Missão de Pesquisas Folclóricas, realizada em 1938, pelo músico e pesquisador Mário de Andrade. A escrita musical do ritmo do baião no naipe de percussão será detalhada no Capítulo A BATERIA NO BAIÃO DE GONZAGÃO desta monografia.

---

<sup>30</sup> Termo usado a quem é natural do estado brasileiro da Bahia, mas segundo o Dicionário Cravo Albin “é uma dança popular nordestina. Em fins do século XIX já era conhecido no interior nordestino, sendo executado em sanfonas pelo sertão, sempre em unidades de compasso par.”

A partir do trabalho de Luiz Gonzaga, o baião se popularizou e estilizou. Esse artista foi responsável por dar uma identidade sonora específica para o baião, adicionando elementos que caracterizaram o gênero.

#### 2.4 Os métodos de ensino de bateria no baião

A Bateria<sup>31</sup> aportou em terras brasileiras no início do séc. XX. É difícil de metrificar uma data exata, mas “fica claro o contexto em que ocorreu a inserção da bateria no Brasil: início dos anos 1920, período do cinema mudo e da multiplicação das *jazz bands*.” (BARSALINI, 2012, p.37). Essas *jazz bands*, afirma Barsalini (2012, p.37), não tocavam apenas repertório do jazz americano, mas mantinham a formação instrumental, na qual a bateria fazia parte, trazendo uma percepção de que o grupo musical era conectado com as novidades sonoras e visuais que estavam sendo feitas no exterior. Galvão (2015, p.2) acredita que a bateria, que tem sua origem nos Estados Unidos, pode ser considerada como parte do contexto inicial de propagação do baião na música brasileira. Sulamita Vieira (2000 *apud* GALVÃO, 2015, p.2), em seu livro *O Sertão em Movimento* (2000), afirma que a introdução de outros instrumentos na execução do baião ocorreu por intermédio das orquestras e conjuntos musicais, possibilitando que o ritmo se espalhasse rapidamente pelo país e ganhasse outros círculos, aumentando sua popularidade. Embora a autora não cite diretamente e que também haja pouca evidência quanto ao fato das adaptações de ritmos do baião na bateria, Galvão (2015, p.2) pontua que é possível assumir que o instrumento fazia parte da formação das orquestras (*jazz bands*), e portanto, teria desempenhado um papel importante no processo de popularização do gênero.

No âmbito da música instrumental brasileira, é possível ouvir gravações de bateristas tocando Baião a partir da década de 60, em grupos como “Luciano Perrone e Seus Ritmistas Brasileiros”(1963) e o “Quarteto Novo”(1967).

Como já vimos ainda nesse capítulo, a bateria fez parte de um momento de mudança no mercado fonográfico brasileiro relacionado ao Forró, com artistas da música *pop* incorporando a bateria na sua formação instrumental e também acrescentando músicas

---

<sup>31</sup> Instrumento musical da família da percussão, que tem sua origem associada ao conceito da *percussão múltipla*, segundo Payson (1973: 16) esse termo é aplicado para descrever a prática em que um músico tem a habilidade de tocar dois ou mais instrumentos de percussão simultaneamente ou em rápida sucessão. A bateria é composta pelos seguintes instrumentos (peças): caixa, bumbo, tom-tons, surdo, prato de chimbau, prato de condução e prato de ataque.

inspiradas na obra de Luiz Gonzaga em seu repertório. Nas formações instrumentais desses artistas haviam instrumentos de base amplificados, como guitarras, sintetizadores, baixo elétrico e também a bateria, por vezes, acompanhada de um naipe de músicos de percussão. A bateria tornou-se indispensável na formação das bandas de Forró nos dias atuais, e o estudante de bateria moderno e aspirante a baterista profissional precisa estar atento aos contextos musicais que ele pode se deparar na carreira. Essa prática em Naípe traz um benefício de consciência profissional e musical aos estudantes de bateria, mas não somente, pois também se aplica aos estudantes de percussão. Esses estudos podem ser feitos não apenas de forma individual, mas também e idealmente, podem ser feitos em práticas de conjunto juntamente com alunos de percussão.

Como vimos na Introdução, existe uma lacuna na bibliografia para o estudo e ensino de ritmos do baião na bateria, no que se refere a sistematização do aprendizado formal na ótica da bateria tendo função rítmica somativa a outros instrumentos de percussão. Por outro lado, existe uma série de métodos que são focados em exercícios de desenvolvimento técnico (coordenação, ostinatos<sup>32</sup>, rudimentos<sup>33</sup>) no instrumento a partir da perspectiva dos ritmos da percussão brasileira (como o baião) adaptados para a bateria.

Alguns exemplos de métodos de ensino de bateria que tratam dos ritmos brasileiros e que contém exercícios de baião: *Bateria Brasileira*, do Christiano Rocha (2006), *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*, do Sérgio Gomes (2008), *Bateria Brasileira do Século XXI*, do Nenê (2008), *Creative Brazilian Drumming*, do Christiano Galvão (2010), *ARB-Acentos Rítmicos Brasileiros*, Cássio Cunha (2011).

---

<sup>32</sup> *Ostinato* é um padrão ou célula musical que se repete.

<sup>33</sup> Rudimentos são padrões de combinação de mão direita e esquerda (*Baquetamento*, *Manulação* são também termos associados a esses padrões)

Exemplos de exercícios de bafião dos métodos citados podem ser conferidos a seguir:



Figura 1: primeiros exercícios de bafião do método *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2008, p.23)

Nestes primeiros exemplos de exercícios do método *Bateria Brasileira* (ROCHA, 2008, p.23), temos o foco em 3 peças da bateria: bumbo (primeiro espaço do pentagrama<sup>34</sup>), chimbau (primeiro espaço suplementar superior do pentagrama) e caixa (no caso, aro da caixa, no terceiro espaço do pentagrama). Vimos que o autor apresenta exercícios de variação de aro de caixa (Figura 1) sobre o ostinato que acontece no bumbo e chimbau (o símbolo > significa uma acentuação). Essa lógica de manter um ostinato entre uma ou mais peças enquanto outras fazem as permutações é um processo de construção técnica que se repete durante todo o livro.

<sup>34</sup> No Pentagrama musical são contadas as linhas e os espaços no sentido de baixo para cima..

**BAIÃO**

**Exemplo 1 - Tempo Médio (Medium Tempo):**

Figura 2 únicos exemplos de baião no livro *Bateria Brasileira no séc. XXI*, do Nenê (2008, p.34)

No caso do livro-método “Bateria Brasileira no século XXI”, do Nenê (2008) a abordagem não é de um desenvolvimento técnico a partir de ostinatos, como no livro de Rocha (2008), mas sim de apresentar algumas maneiras particulares de como o próprio autor do método toca e interpreta o baião na bateria. A forma de escrita da bateria é feita de forma análoga a uma partitura de piano<sup>35</sup>, no caso, separando os membros superiores (mão direita e mão esquerda, no pentagrama superior de cada sistema) dos membros inferiores (pé direito e pé esquerdo). O exercício contém apenas 3 exemplos de *grooves* de baião (Figura 2).

<sup>35</sup> A partitura de piano é escrita em duas claves, fá e sol, que separam respectivamente a escrita da mão esquerda e da mão direita do pianista.

**TRACK 1** **BAIÃO**

$\text{♩} = 110$

**TRACK 2** **FOOT EXERCISE #1**

Change the left foot figure to the pattern below. Then make new foot ostinatos using the bass drum patterns.

**Left Foot**

(A)

**Example**

(1)

**Bass Drum Variations**

(2)

(3)

(4)

Figura 3: Primeira página de exercícios do método *Creative Brazilian Drumming* (Galvão, 2011, p.1)

No método do Christiano Galvão, *Creative Brazilian Drumming* (2011), a primeira página de exercícios de baião (Figura 3) começa com o ritmo de baião característico quando o baterista toca sem naipe de percussão. A escrita é semelhante ao livro de Rocha (2008), com a única diferença na posição do chimbau na partitura (Galvão escreve o chimbau na última linha do pentagrama). Após o primeiro exercício base, o autor trabalha exercícios para coordenação dos pés, ostinatos, alguns outros ritmos com variações do primeiro exercício apresentado e finaliza o capítulo com um solo escrito estilo *drum chart*.

Sistema 1

Figura 4: Exercício 1 do método *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (Gomes, 2008, p.51)

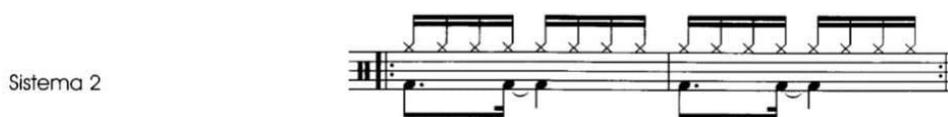


Figura 5: Exercício 2 do método *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (Gomes, 2008, p.51)

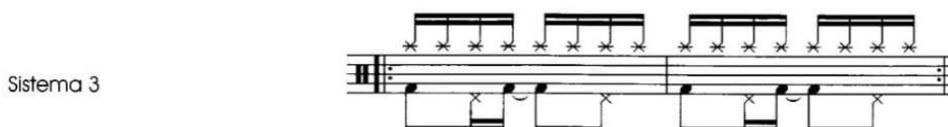


Figura 6: Exercício 3 do método *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (Gomes, 2008, p.51)

No método *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*, do Sérgio Gomes (2008), ele aborda o desenvolvimento técnico a partir de ostinatos, abordagem também usada por Rocha (2008). A escrita musical é idêntica ao que Rocha (2008) utilizou. Esse método se difere no sentido de apresentar “Sistemas”, cujo termo está associado às subdivisões rítmicas e inclusão de articulações usadas nos exercícios. No sistema 1 (Figura 4), por exemplo, ele trabalha as colcheias no chimbau, com a articulação > (acentuação) na segunda colcheia, junto ao recorrente padrão rítmico do bumbo, que vai se repetir ao longo de todos os sistemas. No sistema 2 (Figura 5), o chimbau se subdivide em semicolcheias. No sistema 3 (Figura 6), a subdivisão em semicolcheias que estava no chimbau, passa para o prato de condução (primeira linha suplementar superior do pentagrama) e se adiciona o pé esquerdo no chimbau (primeiro espaço suplementar inferior) no padrão rítmico dos membros inferiores.

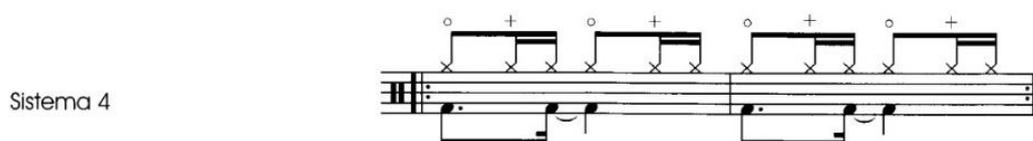


Figura 7: Exercício 4 do método *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (Gomes, 2008, p.51)

No sistema 4 (Figura 7) além da mudança na subdivisão no chimbau, no qual utiliza uma célula rítmica<sup>36</sup> (uma colcheia seguida de duas semicolcheias), adiciona uma articulação,

<sup>36</sup> Células rítmicas são combinações de figuras rítmicas “puras”.

o símbolo em formato de círculo significa tocar o som do chimbau aberto, enquanto que o símbolo + significa tocar o som do chimbau fechado.

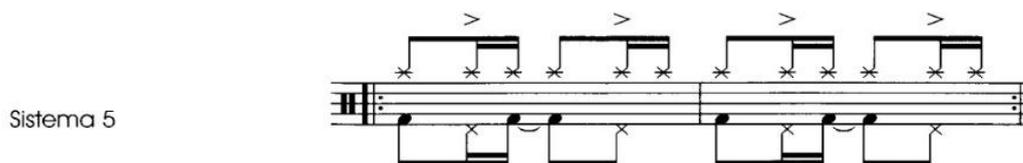


Figura 8: Exercício 5 do método *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (Gomes, 2008, p.52)

No sistema 5 (Figura 8) a célula rítmica é tocada no prato de condução com uma articulação diferente (acentuação) e se repete o padrão dos pés apresentado no sistema 3.

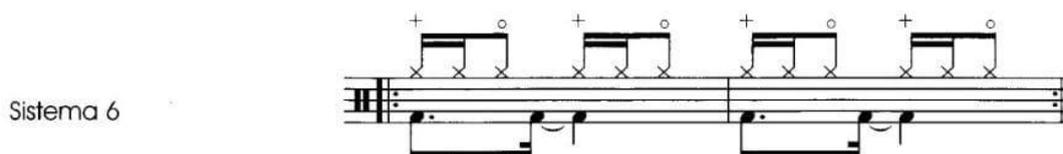


Figura 9: Exercício 6 do método *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (Gomes, 2008, p.52)

No sistema 6 (Figura 9) a célula rítmica muda (duas semicolcheias seguidas de uma colcheia), tocada no chimbau com a articulação + (fechado) nas semicolcheias (notas curtas) e a articulação (aberto) na colcheia (nota longa).

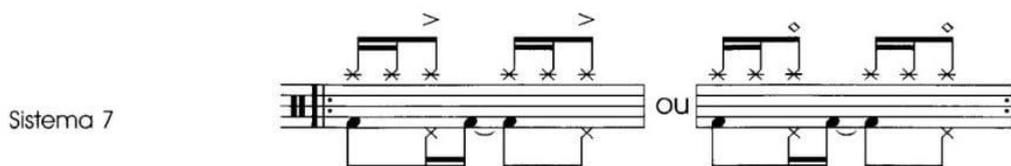


Figura 10: Exercício 7 do método *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (Gomes, 2008, p.52)

No sistema 7 (Figura 10) a célula rítmica é tocada no prato de condução, com a articulação da acentuação escrita de duas maneiras: a primeira maneira > indica uma acentuação no prato de condução, sem especificar em que região do prato<sup>37</sup> a baqueta irá tocar, enquanto que a segunda maneira indica que o toque será feito na cúpula do prato. Após a apresentação dos sistemas, o autor escreve exercícios isolados de leitura de células rítmicas para a caixa, que devem ser combinados com os sistemas.

<sup>37</sup> O prato de bateria (chimbau, ataque ou condução) é formado por 3 regiões básicas: borda, corpo e cúpula.

01 faixa 1/track 1  
Baião-diddle #1

02 faixa 2/track 2  
Baião-diddle #2

Figura 11: Exercício de acentuação de baião do método *ARB* (CUNHA, 2011, p.22)

40 faixa 40/track  
40  
Flam Baião

41 faixa 41/track 41  
Flam Baião 2

Figura 12: Exercício de flams de baião no método *ARB* (CUNHA, 2011, p.22)

24 faixa 24/track 24  
Baião Drag

Figura 13 Exercício de drags de baião no método *ARB* (CUNHA, 2011, p.22)

No método *ARB* (CUNHA, 2011) o autor tem o foco de explorar os rudimentos associados à *clave*<sup>38</sup> do baião em estudos de caixa clara<sup>39</sup>. Na escrita ele preferiu utilizar uma partitura simplificada, de apenas uma linha, que indica a caixa da bateria, na qual cada espaço suplementar (superior indica mão direita, inferior indica mão esquerda) é equivalente a uma mão<sup>40</sup>. Na Figura 11 ele propõe exercícios que adaptam a manulação do que seriam duas variações do *paradiddle*<sup>41</sup> que possuem as acentuações características do baião. Na Figura 12

<sup>38</sup> Clave aqui é utilizado no sentido de *ritmo-guia*, ou seja, a menor parcela rítmica ou acentos característicos que configuram um *groove* ou gênero musical.

<sup>39</sup> Caixa clara é outro nome dado a caixa da bateria, mas esse termo também é usado para a caixa presente na percussão erudita.

<sup>40</sup> Apesar de não ter sido o caso, a forma mais comum de se encontrar a manulação escrita na partitura é uma indicação acima das bandeiras (onde geralmente se escrevem as articulações) que varia entre D e E (Direita e Esquerda).

<sup>41</sup> Paradiddle é um rudimento que combina toques simples alternados (Direita, Esquerda) com toques duplos (Direita, Direita).

o exercício propõe os *flams*<sup>42</sup> bem como a Figura 13 o exercício inclui os *drags*<sup>43</sup> na acentuação rítmica do baião.

Na análise dos exemplos de baião retirado dos métodos mencionados, vimos que os exercícios propostos são bastante ricos no desenvolvimento técnico e na complexificação das levadas de baião adaptadas para a bateria. Não são métodos especializados apenas no tema do baião na bateria, nem mesmo são livros focados somente no universo musical do Forró, são materiais de referência de uma porção de ritmos brasileiros, escolhidos por critérios particulares de cada autor, mas também incluem o baião como um dos ritmos de estudo. Portanto é compreensível que não se tenha espaço para aprofundamentos e discussões de práticas em naipe. Os autores não tiveram essa intenção de problematizar cada exercício, como e em quais situações utilizar, algo que, de certa forma, é um aspecto que o estudante de bateria naturalmente precisa adquirir. A individualidade da construção da percepção e do bom senso musical é fator determinante para o estudante de música.

No entanto, a proposta deste trabalho, a partir do que será apresentado no Capítulo A BATERIA NO BAIÃO DE GONZAGÃO, é facilitar esse processo de desenvolvimento da consciência musical do estudante de bateria, no que se refere a tocar em naipe, e apresentar algumas ideias que podem se tornar uma referência inicial de apoio para a criatividade individual do aluno na execução de ritmos da bateria em conjunto de naipe de percussão no baião.

---

<sup>42</sup> Flam (Apogiatura Simples Breve ou Acciaccatura), é um ornamento musical que, ritmicamente, se caracteriza em uma nota auxiliar ser tocada um pouco antes de uma nota principal. Portanto produz a sensação sonora de dois toques levemente “desencontrados”.

<sup>43</sup> Drags (Apogiatura Duplal), semelhante ao flam, mas com duas notas auxiliares “atrasadas” da principal.

### 3 A BATERIA NO BAIÃO DE GONZAGÃO

No REVISÃO BIBLIOGRÁFICA foi apresentada a importância das gravações de Luiz Gonzaga na formação daquilo que conhecemos por “baião”, foi discutido o próprio termo “baião” e como os ritmos do baião são abordados nos métodos de ensino de bateria. Neste presente capítulo será apresentado o material didático que contém as transcrições dos *grooves* de bateria selecionados a partir das gravações de Gonzagão, no período entre 1971 e 1988.

Segundo Dreyfus (1996, p.288) a bateria é um instrumento estranho à arte de Luiz Gonzaga. Apesar dessa afirmativa, como já vimos no Capítulo de Revisão Bibliográfica deste trabalho, sons comuns ao que se encontra em um *kit* de bateria (caixa e pratos, por exemplo) são ouvidos na obra de Gonzagão desde o disco *Xamego*(1958), em músicas como “Galo Garnizé” (um choro) e “Quer ir mais eu?” (um frevo). Fora outras aparições desses sons de maneira espaçadas ao longo dos anos, como na marcha “Alvorada da Paz” presente no disco *Luiz Lua Gonzaga* (1960) e na releitura de “Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores (Caminhando e Cantando)”, lançada originalmente em 1968 (re-lançada em 1980). Contudo, mesmo com essas informações, é muito difícil afirmar categoricamente quando que Luiz Gonzaga utilizou a bateria pela primeira vez, pois, no ato da pesquisa deste trabalho seria necessário ter acesso a toda a obra que Gonzaga registrou nos seus mais de 60 anos de carreira, algo que foge ao escopo deste trabalho.

No entanto, a partir da década de 70, os discos de Gonzaga começaram a adicionar sonoridades (como a da bateria) ao baião que permaneceram recorrentes nos lançamentos posteriores de sua obra, provavelmente por influência inicial do produtor Rildo Hora, que estava à frente das produções dos discos do velho Lua na primeira metade da década de 70 e era um profissional ligado às mudanças comuns às demandas de mercado dentro da gravadora que trabalhava, a RCA Victor.

#### 3.1 Material didático e as transcrições dos *grooves* de baião na bateria presentes nas gravações de Luiz Gonzaga (1971-1988)

Este material tem como objetivo auxiliar alunos de bateria (não iniciantes no instrumento) interessados em atuar profissionalmente no universo do forró, com o foco no ritmo do baião. A prática dos ritmos em conjunto com a percussão é bem importante para manter o *groove* coeso e dançante. O objetivo desse tipo de abordagem é dar espaço para

todos os instrumentistas aparecerem, cada um exercendo uma função complementar ao outro, respeitando o espaço e as características definidoras do gênero musical em questão. Os exercícios serão otimizados se o aluno tiver um professor experiente dando suporte na leitura e aplicação dos exemplos trazidos neste capítulo.

Os exercícios que serão apresentados neste capítulo estão dispostos em ordem de dificuldade de execução, começando com as figuras musicais mais simples, adicionando mais complexidade às notas, com o passar dos exemplos. Vale salientar que esses exemplos foram extraídos de transcrições de bateristas que gravaram com Luiz Gonzaga. É muito importante praticar esses exercícios ouvindo claramente o que a percussão está tocando. Para tal, enquanto estiver numa sessão de prática, sugiro ouvir as músicas indicadas e comentadas em cada exercício, ou baixar o *app eBatuque*<sup>44</sup>. Andamentos também serão sugeridos (em BPM<sup>45</sup>). Após o aprendizado desses exemplos, é recomendado que o estudante crie suas próprias levadas de bateria, podendo criar variações desses exercícios aqui propostos.

Segue a legenda da escrita da bateria que estaremos utilizando:

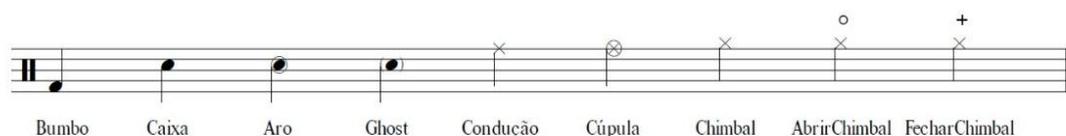


Figura 14. Legenda da escrita de bateria.

Os sons da zabumba e da bateria são semelhantes nos aspectos da produção de sons graves e dos sons médios percutidos por acessórios externos (*i.e.*: baquetas), o que torna desafiador:

- A. identificar, nas gravações, as células rítmicas nessas regiões de frequências (médias e graves).
- B. achar soluções rítmicas e timbrísticas para a coesão da levada, ao mesmo tempo dando espaço para os outros percussionistas tocarem.

As Bases da percussão do baião que foram consideradas para a identificação do gênero e seleção das faixas (que contém bateria e zabumba) foram as que Santos (2013) propõe, a

<sup>44</sup> *eBatuque* é um app para *smartphones* que possui loops de percussão gravados, com vários ritmos brasileiros, inclusive com 4 tipos de levadas de baião. É um belo aliado para o aluno de bateria que tem interesse no aprendizado de tocar em naipe.

<sup>45</sup> BPM = Batidas por Minuto

partir da performance de alguns zabumbeiros<sup>46</sup>, no livro *Batuque Book, Forró: a decodificação de Luiz Gonzaga* (2013). São elas:

Figura 15. Bases da percussão, definidoras do gênero baião (SANTOS, 2013, p.89)

Figura 16. Bases de zabumba, definidoras do gênero baião. (SANTOS, 2013, p.88)

Figura 17. Bases e variações de zabumba, definidoras do gênero baião. (SANTOS, 2013, p.88)

Justifico aqui que para ser caracterizado baião, num sentido musical mais amplo, muitas variáveis musicais, como o ritmo característico, a utilização de melodias modais e a temática lírica são levadas em conta. Mas existem contra exemplos do que acabei de mencionar, como a faixa “Baião de São Sebastião”, do álbum *Luiz Gonzaga* (1973), na qual, apesar do nome da canção e a letra se referenciar ao baião, a base rítmica é caracterizada como xaxado, que é um outro ritmo dentro do Forró Tradicional e que não trataremos neste texto. Portanto, neste trabalho, nos restringimos às características rítmicas encontradas no baião. Na Figura 15 é observado que a zabumba faz um toque fechado (caracterizado pela colcheia ) no início, e um toque aberto caracterizado pelas duas notas ligadas () na maceta, essa é a principal característica considerada para configurar o baião, mesmo com a

<sup>46</sup> “Batidas creditadas (por Quartinha e Raminho) aos zabumbeiros históricos: Cícero (Base 1), irmão e percussionista de Jackson do Pandeiro; Coroné (Base 2) do Trio Nordestino; Borel (Base 3), que tocou com vários artistas famosos; os três zabumbeiros estão entre os mais influentes da história do forró. (SANTOS, 2014 )

possibilidade do bacalhau () mudar um pouco o padrão. Uma outra possibilidade comum de levada de baião característica na zabumba é a Base 2 que se encontra na figura 16, conhecida como “baião batido” (SANTOS, 2013, p.88), entre outras opções de variações vistas na figura 17.

Apresentação dos exemplos de *grooves* de baião na bateria em naipe se inicia à seguir, todos os exercícios são escritos no compasso de 2/4 (binário simples):

**Ex. 1:**

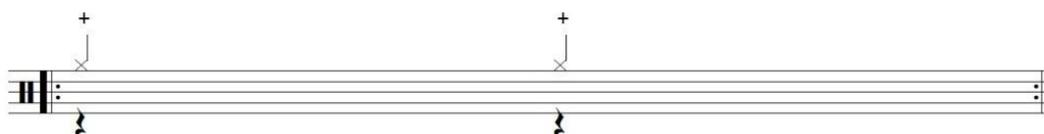


Figura 18. "A Morte do Meu Avô" 0:40~0:45 (104 BPM)

**Ex. 2:**

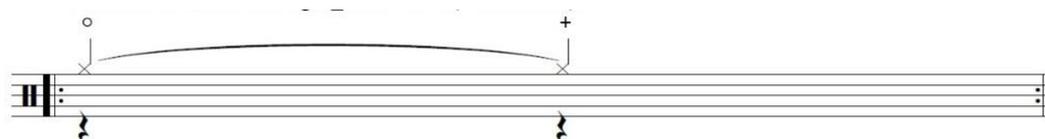


Figura 19. "A Morte do Meu Avô" 0:01~0:06 (104 BPM)

Os exemplos acima são encontrados no álbum *Chá Cutuba* (1977), no qual muito provavelmente só foi utilizado o chimbau na gravação, “A Morte do Meu Avô” é uma faixa que se encontra os ritmos da figura 18, que é basicamente a marcação, no chimbau, dos tempos da música. A figura 19 é uma variação na qual o primeiro tempo do compasso é tocado no chimbau aberto enquanto que no segundo tempo o chimbau é fechado.

**Ex. 3:**

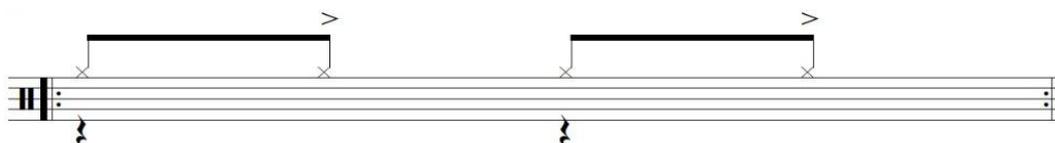


Figura 20. "Menestrel do Sol" 0:00-0:05 (94 BPM), "Sanfona Sentida" 0:00-2:48 (99 BPM)

**Ex. 4:**

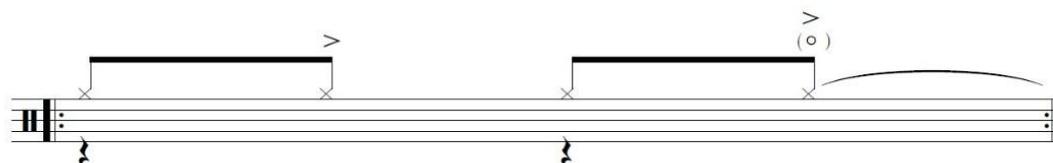


Figura 21. "Menestrel do Sol", 0:05-0:11 (94 BPM)

**Ex. 5:**

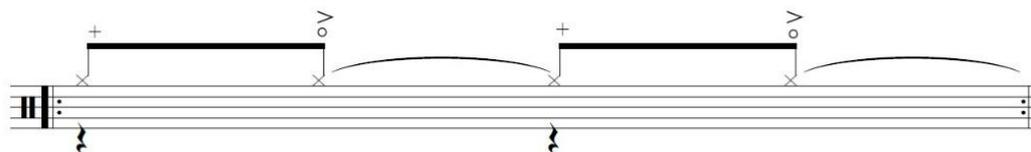


Figura 22. "A Morte do Meu Avô", 0:06~0:10 (104 BPM), "Menestrel do Sol" 2:14-2:39 (94 BPM)

**Ex. 6:**

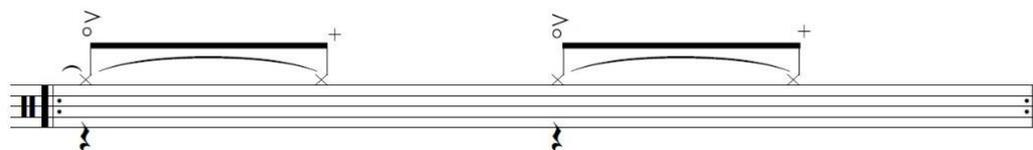


Figura 23. "A Morte do Meu Avô" 0:12~0:16 (104 BPM)

Em "Menestrel do Sol", faixa do mesmo disco, se percebe uma condução em colcheias (duas notas a cada tempo) no chimbau, acentuando os contratempos (figura 20). Nesta faixa ainda há variações com abertura de chimbau no contratempo do tempo 2 (figura 21) e abertura de chimbau em todos os contratempos (figura 22). Esta última variação (figura 22) também ocorre na faixa "A Morte do Meu Avô". Nesta faixa, ainda acontece a variação da figura 23, na qual o chimbau é aberto em todos os tempos e fechado nos contratempos.

O exemplo da figura 20 também se aplica a faixa "Sanfona Sentida", presente no álbum *Capim Novo* (1976), onde, na gravação de bateria, só foram utilizadas as seguintes peças: chimbau e caixa gravados pelo baterista Plínio Araújo.

Nos exemplos apresentados até agora, por serem os primeiros que serão estudados, existe uma abordagem técnica bem sucinta na execução da bateria, explorando as acentuações e as aberturas de chimbau. Apesar de minimalista, essas contribuições no arranjo de bateria produzem uma sensação sonora que forma uma ligação entre os outros instrumentos a cada nota que se toca. Experimentar a simplicidade (da quantidade de notas) nesses exercícios faz-se "enxergar" a música de forma diferente.

**Ex.7:**



Figura 24. "Vira e Mexe/Xamego" 0:13-0:19 (127~130 BPM)

**Ex.8:**



Figura 25. "Vira e Mexe/Xamego" 0:20-0:21 (127~130 BPM),"Taqui Pa Tu" 0:05-0:21 (106 BPM)

**Ex.9:**

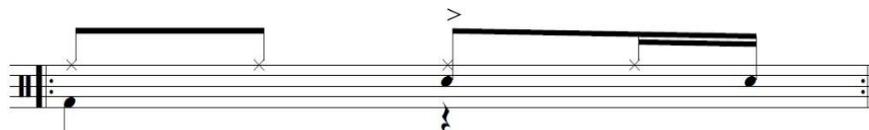


Figura 26. "Vira e Mexe/Xamego" 1:17-1:31 (127~130 BPM)

Os exemplos acima são da música “Vira e Mexe/Xamego”, gravada ao vivo num show especial que juntou “Rei” e “Rainha” do baião: *Luiz Gonzaga e Carmélia Alves, Espetáculo das Seis e Meia Ao Vivo* (1977). Quem gravou as baterias deste registro foi o baterista Alexandre Silva Martins (de apelido “Papão”), explorando *grooves* comumente encontrados em estilos de música *pop rock*. No exemplo da Figura 24 o bumbo é adicionado no início do tempo 1 e o caixa no início do tempo 2, com variação no exemplo da figura 25 indicando uma acentuação no contratempo que, opcionalmente, pode ser seguida por uma abertura de chimbal, conforme a indicação “(o)”. No exemplo da figura 26 vale salientar que a levada é feita no prato de condução, a caixa é acentuada no início do tempo 2 e é acrescentada uma semicolcheia, tocada na caixa sem acento, no fim do tempo 2.

Na faixa “Taqui Pa Tu”, do disco *Aí Tem* (1988) a bateria é gravada pelo baterista Fernando Pereira e a levada da música é idêntica ao exemplo da Figura 25. Nesta canção, Gonzaga conta com a participação especial de Geraldo Azevedo.

**Ex. 10:**



Figura 27. "Discanço em Casa, Moro no Mundo" 0:03-0:16 (131 BPM)

**Ex. 11:**

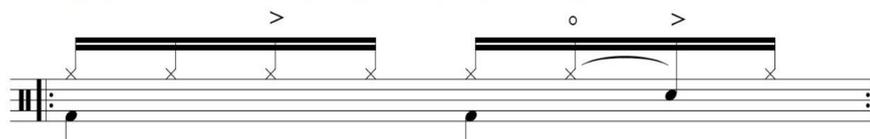


Figura 28. "Discanço em Casa, Moro no Mundo" 0:20-0:37 (131 BPM)

Única faixa instrumental do álbum duplo *Gonzagão e Gonzaguinha, A Vida do Viajante Ao Vivo* (1981), "Discanço em Casa, Moro no Mundo" é um baião acelerado performado por todos os músicos que acompanhavam a dupla de “Gonzagas”, ou seja, zabumba e triângulo (base da banda de Luiz Gonzaga) tocando juntos com bateria, guitarra,

baixo elétrico e teclados (base da banda de Gonzaguinha).

Observa-se o jeito que o baterista Pascoal Meirelles (responsável pela gravação de bateria do disco em questão) tocou o bumbo, sempre marcando as “cabeças” de tempo, enquanto a zabumba parece estar tocando a base do “baião batido” (Base 2 da Figura 16). O exemplo da figura 27 é tocado no prato de condução variando com uma caixa junto da última nota da célula rítmica (duas semicolcheias e uma colcheia) no segundo tempo. O exemplo da figura 28 é tocado no chimbau, adicionando grupos de 4 semicolcheias nos 2 tempos do compasso, com abertura curta de chimbau na segunda semicolcheia do tempo 2, fechando o chimbau junto com o toque acentuado na caixa. É recomendado neste exemplo da figura 28, assim como os próximos exemplos a seguir, a utilização do rudimento *single stroke roll*<sup>47</sup>.

**Ex. 12:**

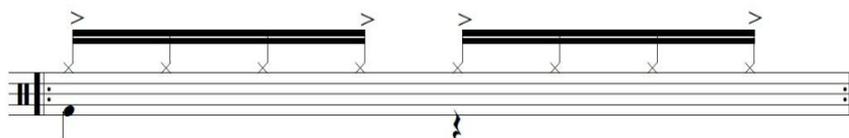


Figura 29. "Vozes da Seca (feat.Fagner)" 0:32-0:36 (115 BPM)

**Ex. 13:**

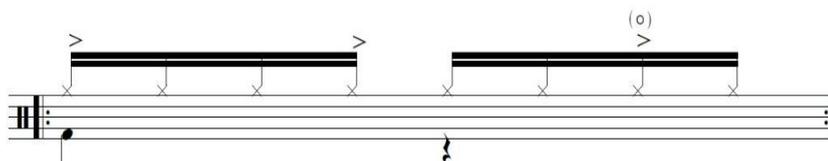


Figura 30. "Vozes da Seca (feat.Fagner)" 0:37-0:39 (115 BPM)

Os exemplos das figuras 29 e 30 são levadas encontradas na faixa “Vozes da Seca”, do segundo disco da parceria de Luiz Gonzaga com Raimundo Fagner, *Gonzagão e Fagner 2* (1987), é uma releitura de uma composição clássica de Luiz Gonzaga em parceria com Zé Dantas. Os dois exemplos são conduzidos no chimbau, em semicolcheias, com padrão de acentuação que varia. No exemplo da figura 29 a acentuação é sempre feita na primeira e última semicolcheia nos dois tempos no chimbau. Ao passo que na figura 30 a acentuação é feita na primeira e última semicolcheia do tempo 1, e na terceira semicolcheia do tempo 2 (esta nota pode ser tocada com abertura de chimbau como opção). Este padrão de acentuação é o que Sandroni (2002) identifica como o *tresillo*, encontrado em diversas manifestações musicais do mundo e é uma característica rítmica central do baião.

<sup>47</sup> Toques simples alternados, ou seja, a combinação de mãos na seguinte ordem: Direita, Esquerda (D,E)

**Ex. 14:**

Figura 31. "Lula, meu filho", 0:01-1:02 (108 BPM)

**Ex.15:**

Figura 32. "Lula, meu filho", 1:03-1:19 (108 BPM)

A faixa “Lula, meu filho” é uma clara homenagem a Gonzaguinha, dentro do álbum de grande sucesso *Danado de Bom* (1984). O bumbo toca apenas no primeiro tempo, usando uma acentuação sempre na terceira semicolcheia do chimbau (figura 35) que pode ser seguida de uma abertura de chimbau (figura 36), provavelmente ainda está sendo tocado o rudimento *single stroke roll* nas mãos.

**Ex. 16:**

Figura 33. "Súplica Cearense" 0:01 (79 BPM); "O Caçador" 0:01 (103 BPM); "Adeus a Januário" 0:01 (113 BPM)

No disco *Eu e Meu Pai* (1979), Gonzagão faz um álbum tributo ao seu pai Januário. As faixas “Súplica Cearense”, “O Caçador” e “Adeus Januário” utilizam o mesmo *groove*, diferenciando-se apenas o andamento de uma para outra. A levada está descrita no exemplo da figura 33, que começa a acrescentar no bumbo a célula rítmica característica (colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia) do baião. O chimbau é sempre acentuado na terceira semicolcheia de cada tempo no chimbau, no tempo 2 a acentuação pode ser seguida de uma abertura de chimbau. O baterista dessa gravação mais uma vez foi o Alexandre Papão.

**Ex. 17:**





Figura 36. "Paraíba(1981)" 0:03-0:06 (106 BPM)

No mesmo álbum que contém o exemplo anterior, também é encontrada a faixa “Paraíba”, uma outra releitura que Gonzaga já tinha eternizado anteriormente com Humberto Teixeira. Na levada da figura 36, este exemplo, com a adição de uma semicolcheia e de um toque na pele do caixa no contratempo do tempo 2, acaba servindo como uma variação do exemplo da figura 35.

**Ex. 20:**

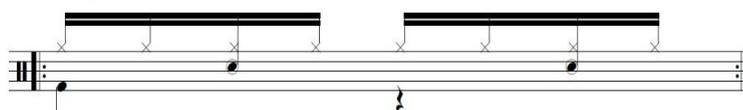


Figura 37. "Juvina" 0:02-0:05 (93 BPM), "Reis do Baião"0:17-0:57 (100~103 BPM)

A faixa “Juvina” foi gravada no álbum *Luiz Gonzaga* (1973) e a faixa “Reis do Baião” foi gravada no já comentado *Luiz Gonzaga e Carmélia Alves, Espetáculo das Seis e Meia Ao Vivo* (1977). O groove da bateria em ambas as faixas segue o exemplo da figura 37. O bumbo toca apenas a “cabeça” do tempo 1, dando destaque ao toque do tempo forte tocado junto da zabumba (que toca a base equivalente às da figura 15). É importante reparar que as semicolcheias serão tocadas apenas pela mão direita, pois existem toques de chimbal e aro de caixa juntos na terceira semicolcheia do tempo 2.

**Ex. 21:**

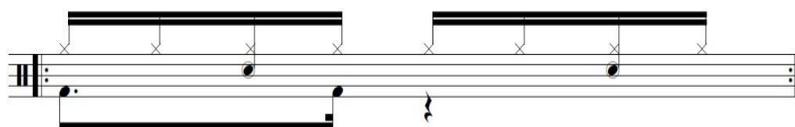


Figura 38. "Bicho, eu vou voltar" 0:12 (105 BPM), "Dengo Maior" 2:24-2:56 (93 BPM)

Na faixa “Bicho eu vou voltar”, música que fecha o disco já comentado *O Canto Jovem de Luiz Gonzaga* (1971) percebe-se que não há zabumba. No caso da faixa “Dengo Maior” do álbum *Dengo Maior* (1978) a zabumba é percebida. As duas faixas contém a levada exemplificada na figura 38. Esta levada de bateria mantém o aro da caixa da mesma forma do exemplo anterior (figura 37) adicionando a última semicolcheia do tempo 1 no bumbo.

Em meio aos artistas homenageados no álbum *O Canto Jovem de Luiz Gonzaga* (1971), Gonzaguinha foi um dos que tiveram composições gravadas pelo velho Lua no disco. A música “Morena” tem os seguintes *grooves* de bateria:

**Ex. 22:**

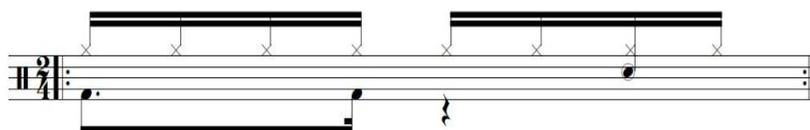


Figura 39. “Morena” 0:49-1:18 (95 BPM), “Baião (Ao Vivo)” 0:13-0:49 (113 BPM)

**Ex. 23:**

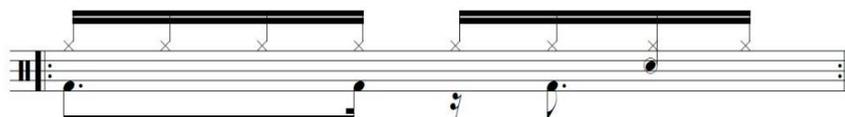


Figura 40. “Morena” 0:00-0:29 (95 BPM)

Importante frisar que nessa gravação não é utilizada a zabumba. O outro instrumento de percussão dessa canção é o agogô. O exemplo da figura 39 é uma variação do exemplo da figura 38, omitindo apenas o aro de caixa no primeiro tempo. A faixa “Baião (Ao Vivo)”, gravada no disco *Espectáculo das Seis e Meia Ao Vivo* (1977) também usa esse mesmo groove. Ao passo que o exemplo da figura 40 é uma variação do exemplo da figura 39, apenas adicionando um bumbo (colcheia pontuada após pausa de semicolcheia) no tempo 2.

**Ex. 24:**

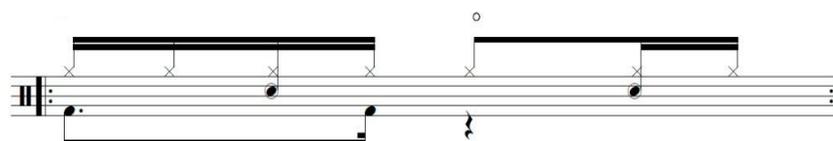


Figura 41. “Dengo Maior” 1:03-1:29 (93 BPM)

**Ex. 25:**

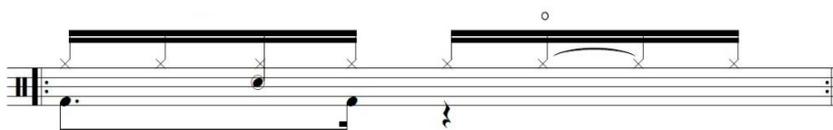


Figura 42. “Dengo Maior” 2:11-2:14 (93 BPM)

Na faixa “Dengo Maior”, do álbum de mesmo nome já falado, o baterista também utiliza variações com semicolcheias, abrindo o chimbau em pontos interessantes. Na figura 41

o chimal é aberto na “cabeça” do tempo 2, com aros de caixa sempre tocados na terceira semicolcheia dos 2 tempos. Na figura 42 a abertura de chimal acontece na segunda semicolcheia e sem o aro de caixa no tempo 2.

**Ex. 26:**

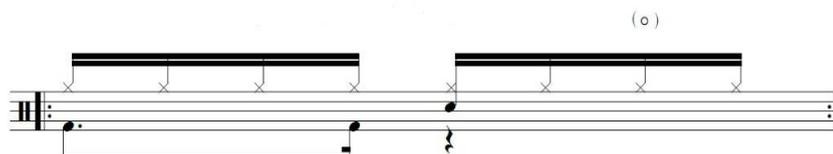


Figura 43. "Juazeiro (feat. Fagner)" 0:00-0:18 (105 BPM)

**Ex. 27:**

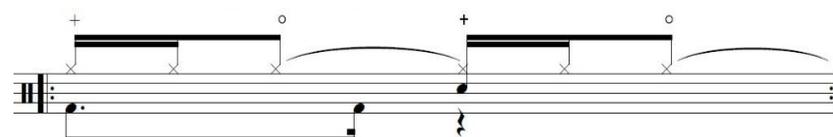


Figura 44. "Juazeiro (feat. Fagner)" 0:18-0:28 (105 BPM)

No disco *Gonzagão e Fagner 2* (1987) também há uma releitura do baião “Juazeiro” e as levadas usadas na bateria estão indicadas nas figuras 43 e 44. No exemplo da figura 43 percebe-se um toque na caixa na “cabeça” do tempo 2, com opção de abrir o chimal na terceira semicolcheia também do tempo 2. No exemplo da figura 44, o chimal é tocado com a célula rítmica (duas semicolcheias e uma colcheia), abrindo o chimal na colcheia, permanecendo os mesmos toques de bumbo e caixa do exemplo anterior.

**Ex. 28:**



Figura 45. "Roendo Unha" 0:05-0:24 (101 BPM)

No álbum *Capim Novo* (1976) na faixa “Roendo Unha”(Figura 45), o baterista Plínio utiliza uma levada como contraponto rítmico, soando bem sincopado junto ao restante do naipe. Essa levada é tocada com um chimal aberto (colcheia pontuada) na “cabeça” seguido de um toque na caixa (semicolcheia) no tempo 1. No tempo 2, a segunda semicolcheia é

tocada com um ornamento de rufo<sup>49</sup> na caixa, seguido de um toque acentuado e uma *ghost note*<sup>50</sup> na caixa.

**Ex. 29:**

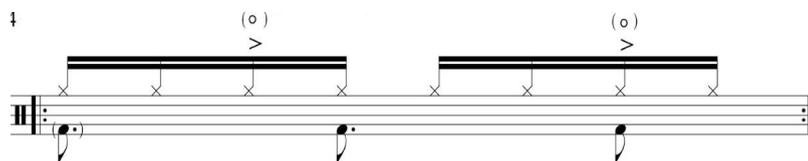


Figura 46. "Corrida de Mourão" 0:00-3:30 (121 BPM)

**Ex. 30:**

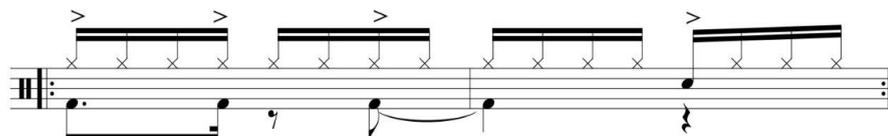


Figura 47. "Sangue Nordestino", 0:00:0:09 (120 BPM)

**Ex. 31:**

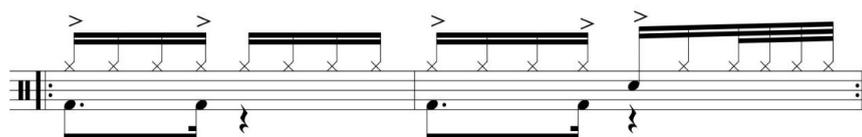


Figura 48. "Baião/Algodão/No Ceará Não Tem disso Não" 0:01-0:13 (124 BPM)

**Ex. 32:**

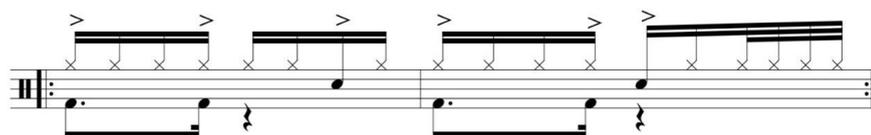


Figura 49. "Baião/Algodão/No Ceará Não Tem disso Não" 1:12-1:13 (124 BPM)

No disco *Luiz Gonzaga & Fagner* (1984) os dois artistas selaram uma parceria que ainda renderia o segundo álbum. As levadas de bateria de baião são mais espaçadas, ou seja, pensadas para se repetirem após 2 compassos, ou como se fossem tocadas em um compasso de 4 tempos, a exemplo dos grooves do pout pourri "Baião/Algodão/No Ceará Não Tem disso Não" (figuras 48 e 49), faixa que se utiliza da zabumba. Na música "Corrida de Mourão" (Figura 46) temos uma estilização do groove de baião, o baterista mescla a acentuação tradicional com outra acentuação de bumbo característica de um gênero de música cubana, o *songo*, pode reparar que a primeira nota do mundo está como nota opcional. Em

<sup>49</sup> Dá o efeito de várias notas sendo tocadas num curto espaço de tempo.

<sup>50</sup> Notas fantasmas é o nome dado às notas que são intencionalmente não enfatizadas e tocadas de forma leve na caixa da bateria.

"Sangue Nordestino" (Figura 47) no primeiro compasso, também é utilizada essa estilização, ao passo que no segundo tempo ele faz uma pequena variação. Nestas duas músicas que estilizam o baião, não é utilizada a zabumba.

**Ex. 33:**



Figura 50. "Qui Nem Giló (feat. Elba)" 0:01-3:35 (123~125 BPM)

“Qui Nem Giló” foi regravada com a participação de Elba Ramalho no álbum *Sanfoneiro Macho* (1985), o groove (Figura 50) tem uma acentuação interessante no chimal, enquanto encaixa o toque no caixa no primeiro compasso. serve como variação do exemplo da figura 43.

**Ex. 34:**

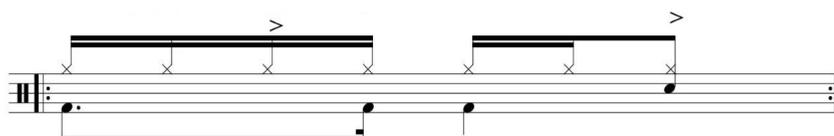


Figura 51. “Doutor do Baião” 0:01-2:27 (90 BPM)

“Doutor do Baião”, do disco *De Fiá Pavi* (1987), é uma homenagem direta a Humberto Teixeira, lendário parceiro de Gonzagão. O ritmo da bateria (Figura 51) é basicamente a adaptação do “baião batido” da zabumba para a bateria. Esse groove foi muito utilizado por bateristas das primeiras bandas de *Forró Eletrônico*. Adaptação (figura 52) também utilizada na faixa “Festa de Santo Antônio” com a adição de acentuações no chimal.

**Ex. 35:**



Figura 52. “Festa de Santo Antônio” 0:00-0:15 (131 BPM)

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante esta monografia, foi possível identificar, com relação às gravações disponíveis no Spotify e no YouTube, o período de tempo (1971-1988) durante o qual foi marcante a inserção da bateria tocando em naipe no baião, na discografia de Luiz Gonzaga. Foram realizadas as transcrições dos *grooves* de bateria, tocando em naipe de percussão, nas gravações identificadas. Em seguida, foi desenvolvido um material didático a partir dos *grooves* de bateria transcritos, com orientações adicionais sobre as levadas e a execução destas. Assim, foram alcançados os objetivos geral e específicos desta pesquisa.

Durante a escrita deste trabalho houveram algumas limitações e impeditivos que dificultaram o processo da geração desse material. As transcrições foram feitas a partir de várias audições (utilizando técnicas de escuta ativa) das gravações disponíveis online. Infelizmente não tive acesso às trilhas individuais de cada instrumento gravado nos discos de Luiz Gonzaga, material este que julgo ser de acesso restrito, portanto inviável para os moldes dessa monografia. Sendo assim, fiz o possível para as transcrições serem fidedignas à performance original dos bateristas. Todavia, diante das limitações técnicas, como o fato da bateria não ser muito evidenciada nas mixagens de alguns discos de Gonzaga, é possível haver alguma incongruência em relação aos *grooves* de bateria que foram transcritos.

No entanto, o material traz um conteúdo um tanto quanto particular. A questão de analisar as soluções que os bateristas de Luiz Gonzaga encontraram para tocar em naipe com a percussão ainda não tinha sido explorada de maneira formal, nem na pesquisa acadêmica, nem no campo do desenvolvimento de métodos de ensino do instrumento. Então é possível que o material seja de grande valia no complemento do estudo da bateria, no que tange ao aprendizado do baião.

Dificuldades relacionadas a créditos de músicos que gravaram com Luiz Gonzaga nos discos também foram enfrentadas. Algumas informações só puderam ser confirmadas diante a conferência nas contra capas dos discos de Gonzaga que estavam disponíveis em fotos de sites na internet, realizada na pesquisa documental. Ainda assim, há discos nos quais não se encontram informações disponíveis, fazendo com que não existisse maneira de saber quem de fato gravou as baterias em alguns álbuns. Diante da importância para o registro documental, foi procurado ao máximo agregar esse tipo de informação durante a escrita deste trabalho. Não houve possibilidade de realizar entrevistas com músicos atuantes da cena do forró durante a pesquisa deste trabalho, pois o Departamento de Música precisaria da aprovação das entrevistas pelo Comitê de Ética da UFPE, processo que demora mais de um semestre letivo

para acontecer. As entrevistas poderiam ter enriquecido a escrita com a contribuição de uma perspectiva atual dos atores do baião contemporâneo.

Algumas sugestões que partiram de uma ideia inicial deste trabalho, podem ser realizadas em trabalhos futuros, como criar outros materiais didáticos com transcrições de bateria tocando em naipe os ritmos dos outros subgêneros do Forró Tradicional: xote, forró, arrasta-pé, xaxado. Explorar a discografia de outros artistas que foram influenciados por Luiz Gonzaga também é um caminho interessante para saber como esses ritmos em naipe evoluíram na bateria até chegar no que é tocado na contemporaneidade. Pesquisas relacionadas à integração de práticas em conjunto que sejam focadas em grupos percussivos (com bateria e percussão) dentro do ensino técnico em música são importantes para aumentar a consciência da importância desses aspectos, até como uma maneira de valorizar e salvaguardar tradições musicais com características da percussão em grupo.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Salatiel Magno Siqueira. *Significado da Palavra Baião*. Disponível em: <https://salatielcamarao.blogspot.com/2022/03/significado-da-palavra-baiiao.html>. Acesso em: 26 de Abril de 2023.
- BARSALINI, Leandro. *A inserção da bateria na música popular brasileira: aspectos musicais e representações estéticas*. Artcultura, v. 14, n. 24, 2012.
- CUNHA, Cássio. *ARB - Acentos Rítmicos Brasileiros*. Multifoco. 2010.
- DANTAS, Gledson Meira et al. *A performance musical do zabumbeiro Quartinha*. 2011.
- DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. Editora 34, 1996.
- EBATUQUE, 2023. Disponível em: <https://www.e-batuque.com/>. Acesso em: 26 de abril de 2023
- FERREIRA, Renildo Carlos. *A dança da moda: Luiz Gonzaga como mediador cultural (1946-1954)*. 2020. Tese de Mestrado.
- GALVÃO, Christiano. *Adaptação, interpretação e desenvolvimento do baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira: reflexões sobre processos de aprendizagem*. Rio de Janeiro, 2015. 188 f. 2015. Dissertação (Mestrado em Música).
- GALVÃO, Christiano. *A Bateria na música instrumental de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti: Estudos sobre a performance do baião, do maracatu e do frevo*. Unicamp. Tese de Doutorado. 2022.
- GALVÃO, Christiano. *Creative Brazilian Drumming*. Hal Leonard. 2010.
- GARANHÃO, Carlos Eduardo Sueitt. *A Bateria de Cléber Almeida: adaptações dos gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira*. Dissertação de Mestrado. 2019.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Orgs.). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- GODOY, Arlida Schmidt. *Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades*. Revista de administração de empresas, v. 35, p. 57-63, 1995.
- GOMES, Sérgio. *Novos caminhos da bateria brasileira*. Irmãos Vitale, 2008.
- LIMA FILHO. Realcino. *Bateria Brasileira No Século XXI*. 2008.
- LUIZ LUA GONZAGA. *Discos de Carreira - LP's*. Disponível em: <https://luizluagonzaga.com.br/discografias/lps/>. Acesso em: 26/04/2023

MILAN, Caio Conti; SULPICIO, Eliana Cecília Maggioni Gugliemetti. *A pesquisa acadêmica sobre bateria: o estado da arte nos últimos sete anos*. In: XXX Congresso da Anppom. 2020.

MIKIRTUMOV, Yan. *Redução para Piano: Três especificidades*. Tese de Doutorado, Universidade de Évora, 2013

OLIVEIRA, Maria Érica de. *For all, folkmídia e a indústria cultural regional*. Razón y Palabra, n. 60, 2008.

PAIVA, Rodrigo Gudin; ALEXANDRE Rafael Cleiton. *Material didático para Bateria e Percussão: levantamento bibliográfico e elaboração de um material didático inédito para o ensino coletivo desses instrumentos*. EDUCAÇÃO MUSICAL DA UNICAMP (2010): 17.

PAYSON, Al. *Multiple-percussion at the school level*. Percussive Notes, v.11, n.3, spring 1973.

PIMENTEL, Lucas Gomes Maia Tom. *Brazilian rhythms on the drum set: stylizations of baião, frevo and maracatu by drummers Airto Moreira, Nene and Marcio Bahia*. Tese de Mestrado. University of Louisville. 2019

ROCHA, Christiano. *Bateria brasileira*. São Paulo, 2007.

SANDRONI, Carlos. *O paradigma do tresillo*. Opus, v. 8, n. 1, p. 102-113, 2002.

SANTOS, Climério de Oliveira. *Batuque Book Volume 3, Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: Cepe, 2013.

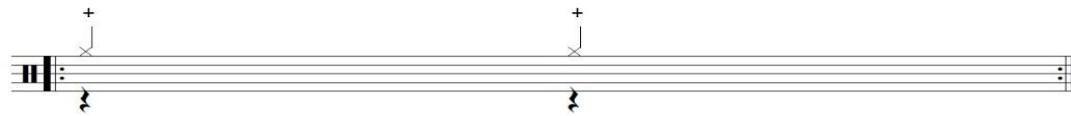
SANTOS, Climério de Oliveira. *Forró desordeiro: para além da bipolarização 'Pé de Serra versus Eletrônico'*. Anais do SIMPOM, n.3, 2014.

SOUZA, Henry Raphaely de; SCHAMBECK, Regina Finck. *A Pesquisa sobre Bateria no Brasil*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXII, 2012, João Pessoa. Anais: Painéis, comunicações e posters, 260-266.

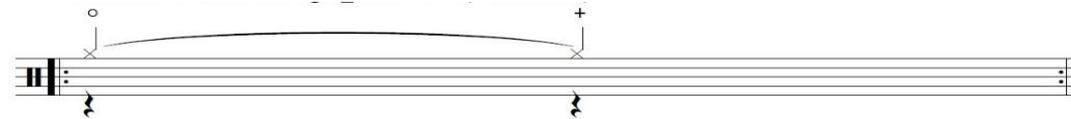
SILVA, Marcos Antonio Monte. *O percussionista pernambucano no mercado da música: entre a vivência da tradição e a formação acadêmica*. In: XXX Congresso da Anppom. 2020.

SOUSA, Magno Altieri Chaves de. *A bateria no baião e no frevo: propostas de estudo a partir da performance do baterista Luizinho Duarte com o Grupo Marimbanda em quatro obras do álbum Tente Descobrir*. 2021. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

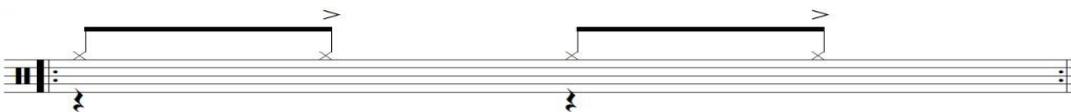
## APÊNDICE A – MATERIAL DIDÁTICO/LEVADAS TRANSCRITAS



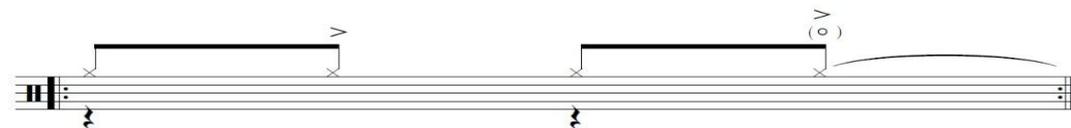
"A Morte do Meu Avô" 0:40~0:45



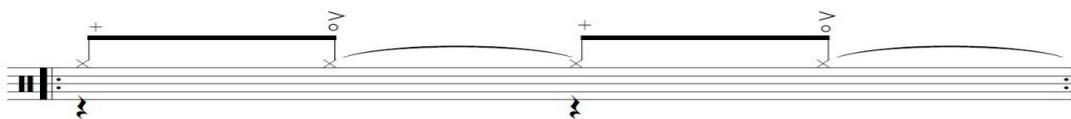
"A Morte do Meu Avô" 0:01~0:06



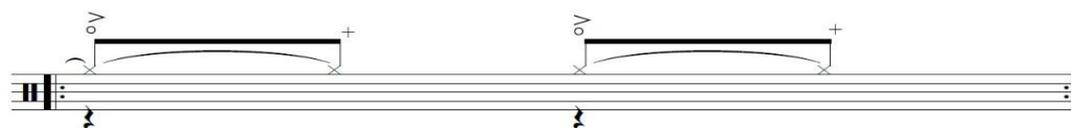
"Sanfona Sentida" 0:00-2:48, "Menestrel do Sol" 0:00-0:05



"Menestrel do Sol" (1977), 0:05-0:11



"A Morte do Meu Avô", 0:06~0:10, "Menestrel do Sol" 2:14-2:39



"A Morte do Meu Avô" 0:12~0:16



"Vira e Mexe/Xamego" 0:20-0:21, "Taqui Pa Tu" 0:05-0:21

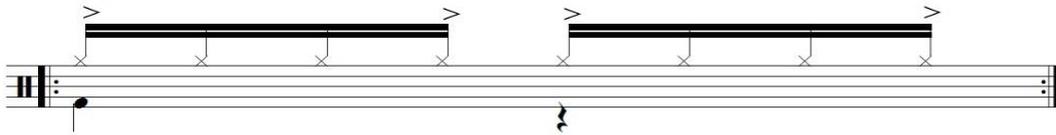


"Vira e Mexe/Xamego" 1:17-1:31

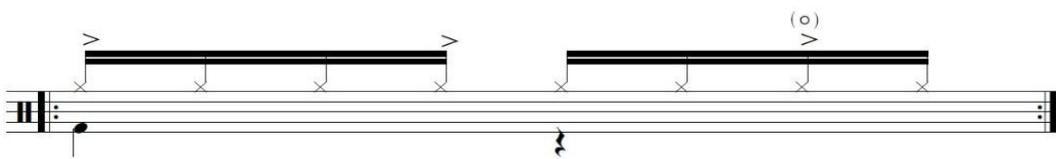
\*Sugiro fazer os próximos 5 exercícios com a seguinte manulação: D E D E



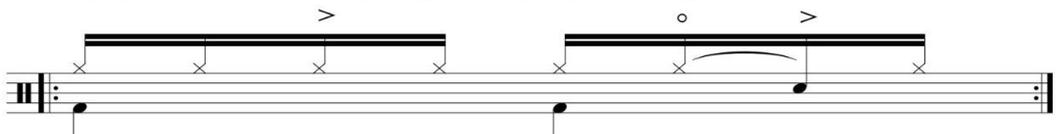
"Lula, meu filho", 1:03-1:19



"Vozes da Seca(feat.Fagner)" 0:32-0:36



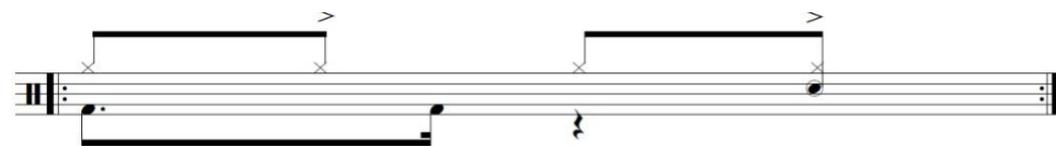
"Vozes da Seca(feat.Fagner)" 0:37-0:39



"Discação em Casa, Moro no Mundo" 0:20-0:37.



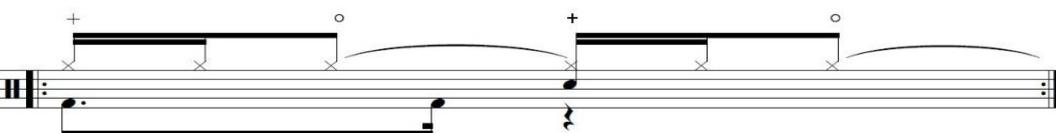
"Discação em Casa, Moro no Mundo" 0:03-0:16.



"Ranchinho da Paia" 0:02



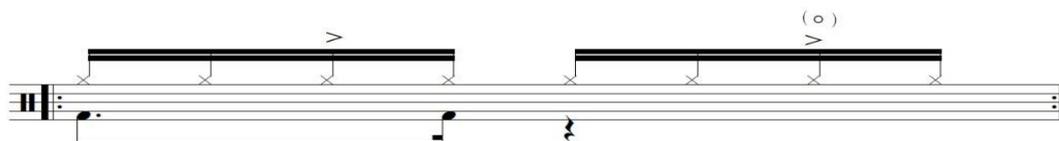
"Paraíba(1981)" 0:03-0:06



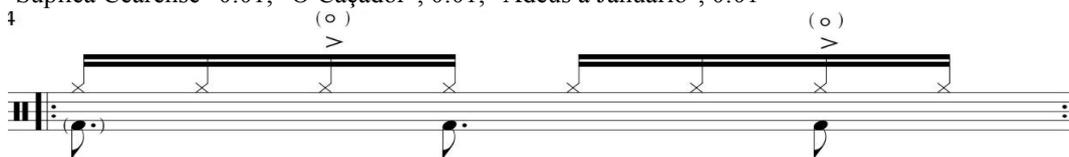
"Juazeiro(feat. Fagner)" 0:18-0:28



"Roendo Unha" 0:05-0:24



"Súplica Cearense" 0:01; "O Caçador", 0:01; "Adeus a Januário", 0:01



"Corrida de Mourão" 0:00-3:30

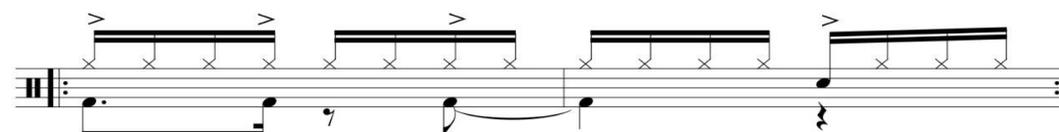


Figura 44. "Sangue Nordestino", 0:00:0:09

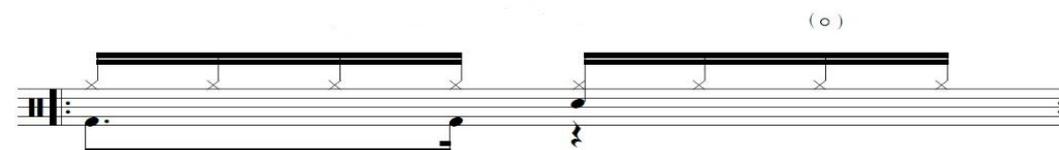


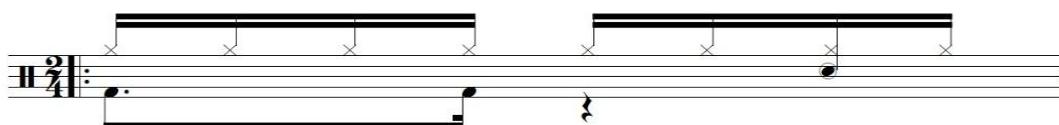
Figura 50. "Juazeiro(feat. Fagner)" 0:00-0:18



"Juvina" 0:02-0:05, "Reis do Baião" 0:17-0:57



"Dengo Maior" 1:03-1:29



"Morena" 0:49-1:18, "Baião (ao vivo)" 0:13-0:49



“Fica Mal com Deus” 0:09-0:21