

A singularidade percussiva da Banda de Pífanos de Caruaru em Feira de Mangaio: adaptação rítmica e timbrística para bateria

<https://youtu.be/jKxz9U36fGg>

Carlos Eduardo Sueitt Garanhão
Universidade do Estado da Bahia – eduardosueitt@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta um estudo acerca da seção rítmica empreendida pelos instrumentos de percussão na música Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha) gravada pela Banda de Pífanos de Caruaru, no LP A bandinha vai tocar (1980), propondo, uma possibilidade de adaptação destes ritmos para bateria. O processo adotado como modelo de adaptação se fundamenta nos aspectos rítmicos e timbrísticos da performance matricial, para posteriormente, buscar um modo de execução na bateria que melhor represente a sonoridade impressa no registro fonográfico original.

Palavras-chave: Banda de Pífanos de Caruaru. Percussão. Bateria. Baião. Música popular brasileira.

The Percussive Singularity of the Banda de Pífanos de Caruaru in Feira de Mangaio: Rhythmic and Timbristic Adaptation for Drum Set

Abstract: This article presents a study about the rhythmic section performed by percussion instruments in the song Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha) recorded by Banda de Pífanos de Caruaru (Caruaru Pífanos' Band), on the LP A bandinha vai tocar (1980), proposing the possible adaptation of these rhythms to the drum set. The process adopted as an adaptation model is based on rhythmic and timbristic aspects of the original performance, to later, seek a way of performance on the drum set that best represents the sounded printed in the original phonographic record.

Keywords: Banda de Pífanos de Caruaru. Percussion. Drums. Baião. Brazilian popular music.

1. Introdução

O presente artigo apresenta um pequeno recorte da dissertação de mestrado *A bateria de Cleber Almeida: adaptação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira* (GARANHÃO, 2019), estudo que aborda a temática acerca de alguns gêneros musicais nordestinos e adaptações destes ritmos para bateria, com enfoque na figura de Cleber Almeida junto ao Trio Curupira.

Em entrevista para o programa Passagem de Som, produzido pela TV SESC, Cleber Almeida relata o fascínio pelos LPs, e enfatiza a importância de alguns discos na construção de sua identidade musical, quando aponta "[...] isso aqui é uma escola de música, Banda de Pífanos de Caruaru, é um prato cheio para bateria isso aqui" (ALMEIDA, 2018¹⁵). Diante do relato de Almeida (2018), foi realizado um estudo em alguns álbuns da Banda de Pífanos de Caruaru a fim de compreender o idiomatismo percussivo característico do grupo, e sua relação com a

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Dhkplm32r3g&t=12s>. Acesso em 11 de setembro de 2022.

performance de Cleber na bateria, sobretudo no que se refere à execução de ritmos nordestinos no instrumento.

Deste modo, notando a relevância deste tradicional grupo, o presente trabalho propõe uma análise percussiva da música *Feira de Mangaio* (Sivuca/Glorinha Gadelha) gravada no LP *A bandinha vai tocar* (1980) – Banda de Pífanos de Caruaru, e apresenta uma possibilidade de adaptação rítmica e timbrística destas variações para bateria.

2. Banda de Pífanos de Caruaru e sua singularidade percussiva

Segundo Eder Rocha (2003), o termo Banda de Pífanos se refere a uma brincadeira cabocla e mulata comumente encontrada no nordeste brasileiro, principalmente em comunidades situadas nos arredores do rio São Francisco. De origem ibérica, sua chegada ao Brasil está atrelada à colonização portuguesa, porém a instrumentação foi rapidamente adaptada, "de acordo com o ambiente local: as flautas, feitas com taboca, têm influência indígena e os tambores – caixa e zabumba – feitos com madeira, corda, mais o coro de bode, são herança direta dos negros africanos" (ROCHA, 2003, p. 44). As bandas possuem denominações conforme sua localização: no Ceará – “banda”; “ternos cabaçais; ou “terno de couro”; em Pernambuco – “banda” ou “ternos de pífanos”; em Alagoas – “esquenta- mulher”; em Sergipe, “zabumba” ou “terno de zabumba”.

A identidade versátil das bandas de pífanos se decorre das mais distintas frentes musicais em que os grupos atuam, assim como o conhecimento e prática de um amplo e variado repertório.

As bandas de Pífanos são traduzidas pela simbiose entre a modernidade e o tradicional. São grupos que tocam em todos os tipos de festas e também em algumas cerimônias – casamentos, procissões e novenas. Possuem um repertório vasto, variado e sempre reciclado. Trabalham improvisado, os sons onomatopéicos (pássaros, cachorros, onça), os torés (música indígena), os lundus e os dobrados. São compostas por seis músicos que tocam os dois pífanos, caixa, bombo, zabumba, prato ou triângulo – os dois últimos, introduzidos posteriormente. (ROCHA, 2003, p.44)

De acordo com Carlos Eduardo Pedrasse (2002), o surgimento da Banda de Pífanos de Caruaru está atrelado à vida errante e sofrida da família Bianco, liderada pelo agricultor Manoel Clarindo Bianco (pai), Maria Pastora (mãe), e os filhos Benedito, Sebastião, Antônio, Maria José. Desde criança acompanhando o pai na roça, Sebastião em depoimento afirma que uma das brincadeiras mais comuns praticadas por ele e seu irmão Benedito, era construir uma espécie de pífano utilizando a folha do talo de jirimum¹⁶, na qual ao retirar o cerne do talo e fazer [...um buraquinho assim e mais embaixo dois, mais embaixo dois buraco...] ¹⁷, se obtinha um objeto que ao soprar produzia som similar ao pífano, episódio que motivou Manoel a encomendar uma parêlha de pífanos aos filhos.

A curiosidade e afinidade pela música, conseqüentemente pelo som do pífano, é reflexo da influência do Pai, Manoel (tocador de zabumba), que ao lado do irmão (tio dos garotos) eram "tocadores" (músicos) que se apresentavam em grupos cabaçais¹⁸ na comunidade. Segundo

¹⁶ Abóbora.

¹⁷ Depoimento de Sebastião Bianco, apud PEDRASSE, 2002 p. 44.

¹⁸ Formação instrumental encontrada no Nordeste, o mesmo que música cabaçal, com dois pífanos, um zabumba e uma caixa de guerra. (Andrade, 1989, p. 77).

Pedrasse (2002), a iniciação musical dos garotos no instrumento se deu a priori sob auxílio do pai que tocava algumas músicas no pífano, e posteriormente apenas assistindo músicos que tocavam nos grupos cabaçais na época. Conforme Sebastião e Benedito começaram a se desenvolver no instrumento, Manoel e seu primo Martim Grande (tocador de caixa) se juntaram a eles formando um quarteto que apresentava em festas religiosas na comunidade.

Assim que os Sebastião e Benedito começaram a ter mais desenvoltura na execução dos pífanos, Manoel começou a tocar com seus filhos em eventos da comunidade, na maioria das vezes em festas religiosas, pois as festas pagãs eram mais raras. Nesta época o grupo era composto por Manoel na zabumba, Benedito e Sebastião nos pífanos, e na caixa um primo de Manoel chamado Martim Grande. (PEDRASSE, 2002, p.44)

As diversas mudanças e andanças em busca de trabalho eram decorrentes dos intensos e castigados períodos de seca vivenciados pela família Bianco, desde a comunidade Olho D'água do Chicão – AL (atualmente chamada Ouro Branco), lugar onde a família se formou, até a chegada a Caruaru, cidade mais populosa do agreste pernambucano que inspira o nome do grupo. Durante este período (viagens fugindo da seca), música foi um elemento essencial para subsistência da família, arte que possibilita e/ou facilita a aproximação do grupo com as comunidades que encontravam pelo caminho, as quais corriqueiramente os recebiam carinhosamente com alimentos, reflexo este devido a simpatia e carisma do grupo, que na maioria das vezes culminava em amizades.

Segundo Pedrasse (2002, p. 61), a família Bianco se radica em Caruaru no ano de 1939, de início tocando na zona rural do município, cuja formação musical era constituída sobretudo por membros da família – Manoel (zabumba); Sebastião e Benedito (pífanos); e as duas filhas de Manoel (triângulo e canto). Por volta de 1942, Manoel Bianco inseriu ao grupo os instrumentos caixa e surdo, sendo respectivamente tocados por Chico Preto e José Moisés, enquanto às meninas foram atribuídas a responsabilidade do canto e às vezes ganzá. Alguns anos depois José Moisés vem a falecer, portanto é substituído por Lolô (primo de Maria, esposa de Sebastião).

Os pratos de choque¹⁹ passaram a integrar o grupo por volta de 1950 sob influência das bandas de coreto e fanfarras. Manoel Bianco construiu os primeiros pratos do grupo com folhas de zinco, e o responsável por assumir o referido posto de tocador de pratos foi João Moisés (irmão de José Moisés).

Com o passar dos anos os filhos de Sebastião e Benedito foram gradativamente assumindo as funções de músicos oficiais do grupo, assim como o revezamento de instrumentos se manteve constante até a consolidação instrumental que culminou na formação clássica, ou seja, aquela que viria a gravar os discos.

Com sete lançamentos fonográficos (seis em vinil e um cd), o grupo dispõe de uma rica e peculiar obra musical. De acordo com Pedrasse (2002), o segundo disco contou com o lançamento da gravadora Marcus Pereira, optando em inserir ao repertório clássicos do forró como Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha), Forró em Limoeiro (Edgar Ferreira), A bandinha vai tocar (Anastácia/Paraná) e São do João do Carneirinho (Luiz Gonzaga/Guio de Moraes), no entanto, mesmo com referidas mudanças o grupo manteve sua peculiar e tão

¹⁹ "Os pratos de choque "são tocados segurando-se um em cada mão (através de alças de couro), e percutidos um contra o outro. Existem dois tipos de toque" (PEDRASSE, 2002, p. 137)

particular assinatura folclórica, conforme citado abaixo.

Este foi o segundo disco do grupo lançado pela gravadora Marcus Pereira. Embora ainda contenha o “teor” folclórico do anterior já percebemos, na escolha do repertório, de uma tendência na busca da popularização do grupo. A inclusão de “clássicos” do forró como Feira de Mangaio, Forró em Limoeiro e São João do Carneirinho mostram essa tendência. (PEDRASSE, 2002, p. 104)

O seguinte subcapítulo apresenta a transcrição e análise rítmica das levadas empreendidas pelos instrumentos de percussão na música *Feira de Mangaio* (Sivuca/Glorinha Gadelha).

2.1 Feira De Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha)

A atribuição rítmica utilizada para Feira de Mangaio conserva a proposta original da composição, o gênero baião, no entanto o grupo traz para performance características musicais que edificam sua identidade. Utilizando alguns recortes da introdução e tema, analisaremos de forma sucinta como se organizam ritmicamente os instrumentos de percussão (caixa, surdo, zabumba e prato de choque). O andamento adotado para este clássico é 104 bpm.

Conforme notamos na Figura 1, a estrutura base executada na introdução se resume em um padrão rítmico que se mantém fixo pelos instrumentos surdo, zabumba e prato, enquanto a caixa ocupa um posto explicitamente criativo, desempenhando um papel cujas variações ali executadas trazem mais movimento para o som do grupo. O padrão apontado abaixo evidencia o diálogo rítmico entre o zabumba e surdo, no qual o primeiro instrumento com tessitura grave e dominante, executa uma batida bastante habitual para o gênero, enquanto o surdo portando uma sonoridade médio-grave, esboça uma função de contracanto sobre a voz guia tocada pelo zabumba, tocando notas ressoantes na quarta semicolcheia do primeiro tempo, momento em que o zabumba toca a nota abafada (primeiro compasso); e sobrepondo o zabumba ao executar a segunda e quarta semicolcheias do primeiro tempo, e segunda semicolcheia do segundo (segundo compasso), expressando um movimento sonoro de pergunta e resposta entre os instrumentos. O prato de choque é o instrumento que desempenha uma função fixa de marcação, tocando impreterivelmente no contratempo. De acordo com Pedrasse (2002), a sonoridade característica dos pratos de choque está relacionada diretamente ao modo de execução dos mesmos, sendo as mais comuns o toque seco, "mantendo um prato firmemente preso contra o outro após tocar, gerando um som curto e seco", e o toque aberto, "deixando os pratos vibrarem após ao chocar um contra o outro, o que gera um som longo e cheio de harmônicos". (PEDRASSE, 2022, p. 137).

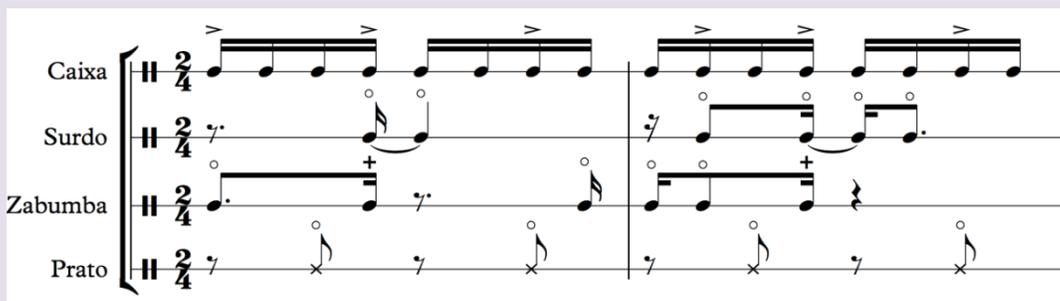


Fig. 1: Grade percussão – Introdução Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha). Transcrição do autor.

Diante das considerações acerca da performance ritmicamente criativa e improvisada empreendida pelo tocador da caixa, as acentuações assinaladas para os toques na caixa conforme apresentado na Figura 1, podem ser interpretadas como um simples acento entre ponta de baqueta e pele, mas também como uma abordagem técnica muito peculiar dentro desta estética, na qual o instrumentista executa os toques na extremidade do tambor, enquadrando simultaneamente "o aro e a pele do instrumento com o corpo da baqueta" (LEPPAUS, 2019, p. 3), recurso comumente utilizado no universo baterístico denominado *rimshot*²⁰.

A Figura 2 apresenta duas rítmicas que aparecem diversas vezes durante a performance, variações estas que emulam os toques comumente executados pelo bacalhau (toques agudos do zabumba).



Fig. 2: Variações de caixa – Introdução Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha).
Transcrição do autor.

Ao iniciar a melodia que se refere à estrofe da música, o surdo modifica significativamente a rítmica com relação à introdução, expondo uma estrutura cadenciada onde as notas estão dispostas de forma mais simples, semínima (abafado) para o primeiro tempo e duas colcheias (abertas) para o segundo (assinalado pela cor vermelha), no entanto, ainda assim empreendem uma função contrapontística com a linha rítmica executada pelo zabumba, que se mantém intacta desde a introdução. A caixa mantém a essência da levada anterior, porém modifica as acentuações do segundo compasso (marcada pela cor azul), na qual deixa de acentuar a quarta semicolcheia do primeiro tempo, mantendo somente o localizado na segunda semicolcheia, passa a acentuar a primeira semicolcheia do segundo tempo e, substitui o acento tocado na colcheia do segundo tempo por um rulo de pressão.

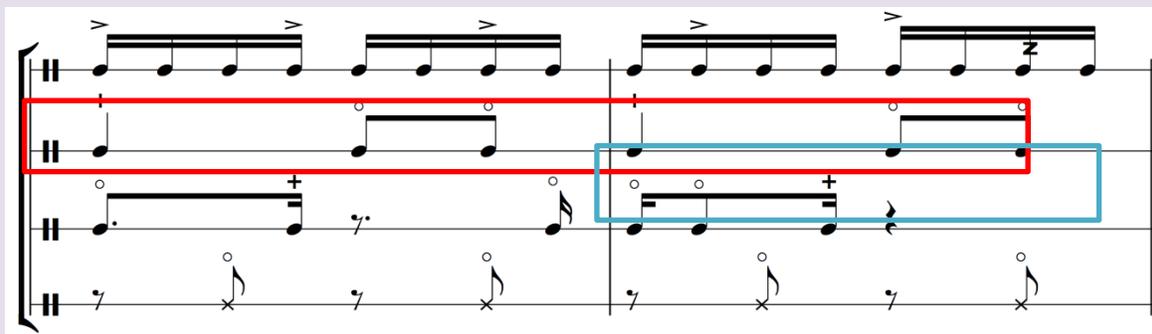


Fig. 3: Grade percussão – Parte A de Feira de Mangaio (Sivuca/Glorinha Gadelha). Transcrição do autor.

²⁰ "Termo usado para definir um tipo de toque onde a ação de percutir a caixa da bateria tem incidência simultânea no aro da caixa e na pele da mesma, produzindo um som metálico de característica própria da caixa" (FAVERY, 2019, p. 9)

3. Adaptação rítmica e timbrística para bateria

Sobre a organização instrumental da bateria, o instrumento dispõe basicamente de tambores (diferentes alturas e timbres) e pratos, permitindo então, que um único músico execute concomitantemente diferentes peças.

No que concerne ao processo adaptativo dos ritmos brasileiros para a bateria, existem alguns meios pelos quais o instrumentista pode se nortear para empreender o referido trabalho. O mais recorrente e natural é utilizar das gravações de áudio (LP/CD e/ou formatos digitais) como guia (escuta) para a compreensão do assunto abordado, e assim adaptar os referidos ritmos para bateria. Neste trabalho utilizarei como centro a adaptação rítmica e timbrística, que consiste basicamente em adaptar a sonoridade matricial característica dos ritmos (rítmicas e timbres) para bateria. A proposta é buscar meios de adaptar rítmica e timbristicamente os sons oriundos da instrumentação original e suas peculiaridades técnicas, o que, comumente culmina em algumas estratégias de otimização da performance, como:

1. Compreender as rítmicas e posteriormente estudar as possibilidades de adaptação rítmica para os quatro membros (pernas e braços);
2. Modificar a afinação dos tambores, de modo que se aproxime dos timbres originais;
3. Experimentar recursos técnicos visando a aproximação da sonoridade desejada;
4. Inserção (adição) de novos instrumentos percussivos como complementação das peças.

Partindo da premissa que trataremos de uma adaptação rítmica e timbrística, é relevante especificar os instrumentos percussivos constituintes na Banda de Pífanos de Caruaru e as peças da bateria as quais foram utilizadas como instrumentos transpositores.

Banda de Pífanos de Caruaru (instrumentos)	Bateria (Drum Set)
Zabumba	Bumbo
Tarol	Caixa
Pratos de choque	Chimbal
Surdo	Tom 1 ou Surdo

Fig. 4: Tabela – Instrumentos Banda de Pífanos de Caruaru e peças da bateria.

Como podemos notar na figura 4, fica evidente as características timbrística adotadas para esta adaptação, enfatizando que, os instrumentos ainda que diferentes, as características sonoras apresentam grande similaridade, deste modo contribuindo para uma adaptação significativamente análoga à performance original.

Conforme ilustrado anteriormente, a performance da Banda de Pífanos de Caruaru na música Feira de Mangaio, se organiza em duas levadas principais, sendo a primeira na introdução e a segunda na estrofe (parte A). A notação musical utilizada para a escrita da bateria no pentagrama foi padrão (Figura 5) – bumbo, caixa, tom 1 (agudo), tom 2 (grave), surdo, chimbal com pé (aberto) e caixa (*Rimshot* na borda).

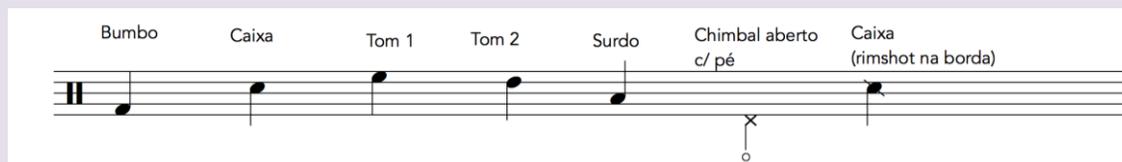


Fig. 5: Notação para bateria.

A levada retratada na Figura 6 apresenta a adaptação rítmica e timbrística referente à introdução da música, na qual será discorrida a seguir.

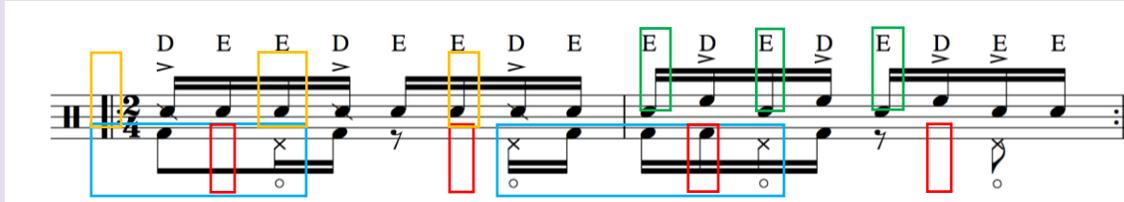


Fig. 6: Levada 1 de bateria (introdução).

Sinalizado pela cor azul, o bumbo assume uma função idêntica à rítmica executada pelo zabumba, papel este, bastante comum no que se refere à adaptação de zabumba para bateria. Ainda sobre as peças graves, as rítmicas executadas pelo tocador de surdo apontam convergência com algumas notas da zabumba, sendo estas, 4ª semicolcheia do primeiro tempo (1º compasso) e 2ª e 4ª semicolcheias do primeiro tempo (2º compasso), diferenciando apenas na duração, notas ressoantes e abafadas. Posto isso, a estratégia empregada para adaptação do surdo (banda de pífanos) foi utilizar o tom 1, já que o timbre médio-grave diferencia claramente do bumbo, apontando uma espécie de diálogo entre as duas peças. As rítmicas empreendidas pelo tom 1 estão demarcadas pela cor verde e, aparecem na 2ª e 4ª semicolcheia do primeiro tempo e 2ª semicolcheia do segundo tempo (2º compasso).

A caixa, conforme já mencionado, ocupa uma função mais criativa (improvisada), variando as acentuações e utilizando de recursos técnicos muito próprios do tocador do referido instrumento, como *rimshot* de borda e rulos de pressão. Deste modo, no primeiro compasso, sinalizado pela cor amarela, utilizo como recurso técnico e idiomático o *rimshot* acentuado na borda caixa, dobrando os toques do bumbo no primeiro tempo (1ª e 4ª semicolcheias) e contratempo no segundo tempo, cuja disposição de mãos (DEEDEEDE²¹) contribui para a dinâmica da levada. No segundo compasso, a caixa complementa os toques empreendidos no tom 1 com notas fantasmas (*ghost notes*), acentuando somente no contratempo do segundo tempo.

O chimal (*hi-hat*), marcado pela cor vermelha, emula o som e função empreendida pelo prato de choque (prato à dois). A sonoridade produzida pelo prato de choque, conforme o próprio nome diz, é caracterizada pelo choque dos dois pratos, concebendo um timbre agudo e ressoante. A rítmica empregada pelo prato de choque nesta música, em ambas levadas (1 e 2), desempenham uma batida fixa no contratempo. Deste modo, a adaptação deste instrumento para bateria ficou a cargo do chimal (*hi-hat*), peça executada pelo pé esquerdo do baterista (destro). Para se obter essa sonoridade no chimal foi utilizado o recurso técnico chamado *Hi hat Splash Technique*²², que consiste em um golpe com o calcanhar no pedal da máquina de chimal, produzindo, portanto, o choque entre os dois pratos, de modo que eles ressoem por um determinado tempo.

²¹ Sequência de mãos: direita, esquerda, esquerda; direita, esquerda, esquerda; direita, esquerda.

²² Developing Hi Hat Splash Technique. <https://www.youtube.com/watch?v=q-beyteedQo>. Acesso em 11 de setembro de 2022.

A segunda levada, referente à estrofe (parte A), apresenta uma alteração rítmica em alguns instrumentos, como a caixa e o surdo, cuja adaptação para bateria segue os mesmos parâmetros da levada anterior conforme ilustrado na imagem 7.

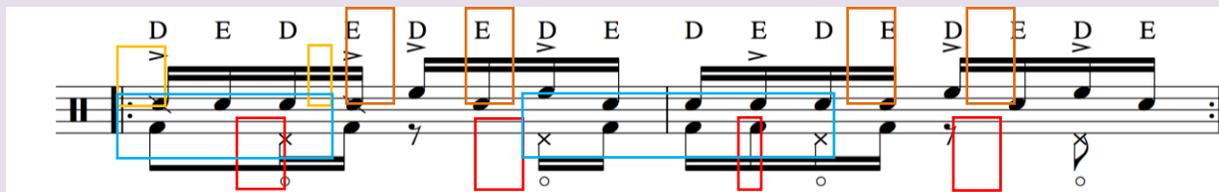


Fig. 7: Levada 2 de bateria (parte A).

O bumbo (sinalizado pela cor azul) e o chimbau (cor vermelha) mantém a mesma rítmica da levada 1. No entanto, a caixa e o tom 1 exercem novos papéis que alteram significativamente a sonoridade da levada. Sinalizadas pela cor verde, o tom 1 aparece na 1ª e 3ª semicólicas do segundo tempo (1º e 2º compassos), evidenciando uma função de contraponto às figuras tocadas pelo bumbo. A caixa executa a 1ª e 4ª semicólicas do primeiro tempo (1º compasso) utilizando como recurso técnico o rimshot acentuado na borda, enquanto no segundo compasso traz um acento na segunda semicólica (primeiro tempo), rítmica comumente executada pelo bacalhau do zabumba, conforme ilustrado na figura 2. A disposição das mãos para esta levada está organizada em toques alternados, facilitando, portanto, a dinâmica da execução tanto na caixa, quanto no tom 1.

A figura 8²³, ilustra a performance do presente autor executando as adaptações das levadas aqui apresentadas de forma síncrona com a gravação original da referida música – *Feira de Mangaio* (Sivuca/Glorinha Gadelha).



Fig. 8: Vídeo que ilustra a performance do baterista Eduardo Sueitt junto a gravação original de Feira de Mangaio executada pela Banda de Pífanos de Caruaru. <https://youtu.be/DWR0hAx-NrE>. Acesso em 27 de janeiro de 2022.

²³ Link de acesso a vídeo <https://youtu.be/DWR0hAx-NrE>. Acesso em 11 de setembro de 2022.

4. Considerações finais

Com base nas ideias supracitadas, o trabalho elucida a relevância musical intrínseca na seção rítmica percussiva da Banda de Pífanos de Caruaru, apontando um nicho provocativo quando relacionado à performance e estudos de bateria, sobretudo no que tange às possibilidades adaptativas de ritmos regionais brasileiros para o referido instrumento. A proposta revela ainda, a importância da consciência idiomática quando se trata da prática interpretativa análoga às características sonoras presentes nestes ritmos. Deste modo, o presente artigo não esgota as investigações sobre o assunto, mas visa trazer, considerações e possibilidades de estudos de bateria sobre os ritmos brasileiros com enfoque no idiomatismo destes tradicionais grupos percussivos presentes no nordeste brasileiro.

Referências:

ALMEIDA, Cleber. Eduardo Sueitt | Programa Passagem de Som. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dhkplm32r3g&t=12s>. Acesso em 21 de janeiro de 2022.

ANDRADE, Mario de. (1989). Dicionário Musical Brasileiro. Coordenação Oneyda Alvarenga, Flávia Camargo Toni, Belo Horizonte (Itatiaia; Ministério da Cultura) São Paulo (Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo).

BANDA de Pífanos de Caruaru. A bandinha vai tocar. Discos Marcus Pereira. Brasil, 1980.
FAVERY, Gilberto Alves. Técnicas estendidas no universo musical da bateria: uma sonoridade adequada para a prática da improvisação livre. 2019. Disponível em: <www.celsomojola.mus.br>. Acessado em 18/out/2022.

GARANHÃO, Carlos Eduardo Sueitt. A bateria de Cleber Almeida: adaptação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira. Campinas, 2019. 208p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

LEPPAUS, Arthur Teles. A caixa surda: possibilidades de adaptação dos instrumentos típicos da percussão no samba para bateria. In: XXIX Congresso da Anppom-Pelotas/RS. 2019.

PEDRASSE, Carlos E. Banda de Pífanos de Caruaru: uma análise musical. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2002.

ROCHA, Eder. Zabumba Moderno. Edição do autor, 2003.