

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
ÁREA DO CONHECIMENTO DE ARTES E ARQUITETURA  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

**GIOVANE BRESSAN ALBARELLO**

**O MARACATU DE BAQUE VIRADO NA BATERIA: ESTRATÉGIAS PARA A  
CRIAÇÃO DE ADAPTAÇÕES DO GÊNERO A PARTIR DO RELATO DE  
BATERISTAS**

**CAXIAS DO SUL  
2020**

**GIOVANE BRESSAN ALBARELLO**

**O MARACATU DE BAQUE VIRADO NA BATERIA: ESTRATÉGIAS PARA A CRIAÇÃO DE ADAPTAÇÕES DO GÊNERO A PARTIR DO RELATO DE BATERISTAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção de grau de Licenciado em Música pela Universidade de Caxias do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Fritzen da Rocha.

**CAXIAS DO SUL  
2020**

**GIOVANE BRESSAN ALBARELLO**

**O MARACATU DE BAQUE VIRADO NA BATERIA: ESTRATÉGIAS PARA A  
CRIAÇÃO DE ADAPTAÇÕES DO GÊNERO A PARTIR DO RELATO DE  
BATERISTAS**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial para a  
obtenção de grau de Licenciado em  
Música pela Universidade de Caxias do  
Sul.

**Aprovado em: 14/07/2020**

**Banca examinadora**

---

Prof. Dr. Alexandre Fritzen da Rocha  
Universidade de Caxias do Sul – UCS

---

Prof. Me. Cristiane Ferronato  
Universidade de Caxias do Sul – UCS

---

Prof. Me. Matheus de Carvalho Leite  
Universidade Federal do Pampa – UNIPAMPA

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente aos meus pais, Elizabeth e Leonir, por todo o carinho, amor e apoio em todos os momentos de minha vida.

Ao meu irmão, Jean, por ter apresentado o primeiro disco que ouvi, por ter me dado a primeira bateria, por ter me incentivado e ter sido minha primeira referência na música.

Ao meu orientador, Alexandre Fritzen da Rocha, pela paciência, conselhos e confiança em meu trabalho.

Aos músicos entrevistados que foram de fundamental importância para esta pesquisa, Demétrius Locks, João Viegas, Lucas Kinoshita e Giovanni Berti.

À Cristiane Ferronato, por ter me apresentado à cultura brasileira e ao incrível universo da percussão.

A todos os professores e colegas do curso de licenciatura em música da UCS, que contribuíram para minha formação.

À Laysa, por todo o amor, parceria e incentivo, que foram cruciais ao longo desta pesquisa.

*“A África é a espinha dorsal da cultura brasileira”*

**Naná Vasconcelos**

## RESUMO

Desde a sua chegada ao Brasil, em meados dos anos 1920, a bateria vem sendo explorada com diversas finalidades, uma delas é a adaptação de ritmos populares brasileiros. Este trabalho versa sobre as formas de adaptação do gênero do maracatu para a bateria. O objetivo geral deste estudo é investigar as ferramentas utilizadas por bateristas na criação de levadas de maracatu para a bateria. Os objetivos específicos incluem contextualizar a manifestação do maracatu, analisar aspectos de escolhas de peças da bateria utilizadas para transportar elementos presentes nas manifestações percussivas do gênero e compreender quais elementos são entendidos como essenciais nesse tipo de adaptação. Sendo uma pesquisa exploratória de abordagem qualitativa, foram utilizados como ferramentas metodológicas, uma revisão bibliográfica e entrevistas semiestruturadas. As entrevistas, realizadas com quatro bateristas que trabalham ou já trabalharam com adaptações do maracatu, buscaram compreender os processos metodológicos que estes músicos utilizam para criar suas adaptações e os elementos por eles considerados como essenciais no momento de conceber uma levada de maracatu para a bateria. A partir deste trabalho, verificou-se a existência de variados processos de adaptação do gênero do maracatu bem como diversas formas de aplicação dessas adaptações. Também foi constatado que grande parte das adaptações deste gênero são feitas a partir de aproximações timbrísticas e simulações dos instrumentos de percussão na bateria. Esta pesquisa demonstra sua importância por contribuir na área de estudo sobre bateria e sobre ritmos brasileiros, servindo não somente para bateristas, mas podendo ser útil também a outros instrumentistas que desejam incorporar a linguagem do maracatu em seu instrumento.

**Palavras-chave:** maracatu; bateria; instrumentos de percussão; arranjos musicais para bateria; ritmos brasileiros.

## **ABSTRACT**

Since drums arrival in Brazil, in the mid 1920s, they been explored for several purposes, one of which is the adaptation of popular Brazilian rhythms. This work is about the ways of adapting the genre of maracatu on drums. The aim of this study is to investigate the tools used by drummers in the creation of maracatu grooves for the drums. The specific objectives include contextualizing the manifestation of the maracatu, analyzing aspects of choices of drums parts used to transport elements present in percussive manifestations of the genre and understanding which elements are essential in this type of adaptation. As an exploratory research with a qualitative approach, a bibliographic review and semi-structured interviews were used as methodological tools. The interviews, conducted with four drummers who work or have already worked with adaptations of the maracatu, sought to understand the methodological processes that these musicians use to create their adaptations and the elements they consider essential when designing a maracatu ensemble for the drums. From this work, it was verified the existence of several processes of adaptation of the genre of maracatu as well as different ways of applying these adaptations. It was also found that most of the adaptations of this genre are made from timbre approaches and simulations of percussion instruments on the drums. This research demonstrates its importance for contributing to the study area on drums and Brazilian rhythms, serving not only for drummers, but can also be useful to other instrumentalists who wish to incorporate the language of maracatu in their instrument.

**Keywords:** maracatu; drums; percussion; drums arrangements; Brazilian rhythms.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Instrumentos típicos dos maracatus. (Fonte: Maracatu Almirante do Forte)	15
Figura 2. Estante de caixa (Fonte: acervo pessoal)	18
Figura 3. Pedal de bumbo (Fonte: acervo pessoal)	18
Figura 4. Máquina de Chimbal (Fonte: acervo pessoal)	19
Figura 5. Kit de bateria atual com uma configuração considerada padrão (Fonte: acervo pessoal)	20
Figura 6. Sugestão de adaptação de maracatu para a bateria. (Fonte: Nenê, 2008, p. 33)	25
Figura 7. Sugestão de adaptação de maracatu para a bateria. (Fonte: Gomes, 2005, p. 75)	25
Figura 8. Base inicial de maracatu. (Fonte: Bergamini; Santana, 2011, p. 163)	26
Figura 9. Base inicial de maracatu acrescida de duas notas no bumbo. (Fonte: Bergamini; Santana, 2011, p. 164)	27
Figura 10. Base inicial de maracatu acrescida de quatro notas no bumbo. (Fonte: Bergamini; Santana, 2011, p. 164)	27
Figura 11. Rítmica da alfaia para ser executada no bumbo. (Fonte: Queiroz, 2006 p. 36)	27
Figura 12. Rítmica da caixa. (Fonte: Queiroz, 2006, p. 38)	28
Figura 13. Rítmica do agbê, podendo ser executada nos pratos. (Fonte: Queiroz, 2006, p. 40)	28
Figura 14. Rítmica do gonguê, podendo ser executada pelo pé no chimbal. (Fonte: Queiroz, 2006, p. 37)	28
Figura 15. Gráfico do tempo de experiência com a bateria e com o maracatu. (Fonte: acervo pessoal)	38
Figura 16. Tabela comparativa entre os instrumentos do maracatu e as peças da bateria utilizadas para adaptá-los. (Fonte: acervo pessoal)	41
Figura 17. Levada de maracatu utilizada por Lucas Kinoshita (Fonte: acervo pessoal)	42
Figura 18. Levada de maracatu com omissão de notas utilizada por Lucas Kinoshita (Fonte: acervo pessoal)	42



Figura 19. Baque de alfaia tocado no bumbo, utilizado por Demétrius Locks (Fonte: acervo pessoal) .....	42
Figura 20. Baque de alfaia tocado no bumbo com acréscimo de notas, utilizado por Demétrius Locks (Fonte: acervo pessoal) .....	43
Figura 21. Groove de rock com bumbo de maracatu utilizado por João Viegas (Fonte: acervo pessoal) .....	44

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>1 REVISÃO DE LITERATURA</b> .....	<b>11</b>
1.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DO MARACATU .....	11
1.1.2 Compartilhando memórias .....	12
1.2 A MÚSICA DO FOLGUEDO .....	13
1.3 O SURGIMENTO DA BATERIA .....	16
1.3.1 A bateria no Brasil .....	20
1.4 ADAPTAÇÕES DE RITMOS BRASILEIROS NA BATERIA .....	21
1.5 O MARACATU APLICADO AO KIT DE BATERIA .....	23
<b>2 METODOLOGIA</b> .....	<b>29</b>
<b>3 DISCUSSÃO</b> .....	<b>31</b>
3.1 ENTREVISTADO 1 – DEMÉTRIUS LOCKS .....	31
3.2 ENTREVISTADO 2 – JOÃO VIEGAS .....	32
3.3 ENTREVISTADO 3 – LUCAS KINOSHITA .....	34
3.4 ENTREVISTADO 4 – GIOVANNI BERTI .....	36
<b>4 RESULTADOS</b> .....	<b>38</b>
4.1 FORMAÇÃO MUSICAL .....	38
4.2 PROCESSOS METODOLÓGICOS .....	40
4.3 TIPOS DE APLICAÇÃO .....	43
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>45</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>48</b>
<b>APÊNDICE - MODELO DE FORMULÁRIO PARA AUTORIZAÇÃO DE USO DE DADOS FORNECIDOS PELOS PARTICIPANTES NA PESQUISA</b> .....	<b>50</b>

## INTRODUÇÃO

A bateria foi criada a partir de adaptações, um compilado de instrumentos de percussão aliados à criatividade e necessidade dos ritmistas executarem vários instrumentos ao mesmo tempo, deu origem ao que hoje chamamos de bateria. Por ser um instrumento passível de ser personalizado, desde sua montagem e afinação, até o número de peças que a integram, a bateria pode ser considerada um dos instrumentos mais versáteis do mundo. Por outro lado, temos a música brasileira, igualmente criativa e dotada de uma pluralidade cultural que a faz ser reconhecida e admirada em diversos países.

De acordo com Carlos Eduardo Garanhão (2019, p. 15), a maioria das manifestações culturais brasileiras, quando observadas a partir de seus aspectos musicais, possuem a percussão como um de seus principais elementos. Toda essa percussividade passou a ser utilizada também por bateristas ao transportar alguns desses gêneros populares brasileiros para a linguagem da bateria, criando novas levadas<sup>1</sup> a partir de adaptações e combinações de elementos.

O maracatu possui uma história de resistência através do tempo, passando por diversas transmutações e ressignificações. A partir da década de 1990, o gênero passou a ganhar mais visibilidade, sendo hoje conhecido mundialmente e tocado em diversos contextos para além dos presentes nas nações de maracatu tradicionais de Pernambuco. (GUILLEN, 2014?, p. 11) Por possuir um instrumental característico e uma rítmica complexa, composta por acentuações e fraseado muito específicos, o maracatu passou a ser tema de estudo para muitos bateristas, sendo dessa forma, explorado sob planos diversos.

Neste sentido, justifico a importância deste estudo, que busca evidenciar as diversas formas de se interpretar a música brasileira, servindo não somente para bateristas, mas podendo ser útil também a outros instrumentistas que desejam incorporar a linguagem do maracatu em seu instrumento.

A palavra “maracatu”, quando utilizada no decorrer deste trabalho estará se referindo especificamente ao maracatu de baque virado.

---

<sup>1</sup> O termo “levadas”, refere-se a padrões rítmicos definidos, geralmente utilizados como base para acompanhamento de uma música.

O tema deste trabalho surgiu a partir das minhas experiências como baterista, nas quais me deparei com situações onde a necessidade de se criar levadas a partir de ritmos populares tocados por mais de um percussionista era essencial. A partir desse momento, passei a focar meus estudos nesse tipo de prática, unindo a percussão popular brasileira com a linguagem da bateria. Todos esses fatores me conduziram na concepção deste trabalho de conclusão.

O objetivo central desta pesquisa é a investigação das ferramentas utilizadas por bateristas na construção de adaptações do maracatu para a bateria. Para tal, serão feitas entrevistas com quatro bateristas que realizam ou já realizaram trabalhos executando o maracatu em seu instrumento, e será conduzida uma revisão bibliográfica sobre o tema.

Após a introdução, este trabalho apresentará em seu primeiro capítulo a revisão bibliográfica, cujos assuntos compreendem um breve histórico do maracatu, questões acerca do surgimento da bateria e sua chegada no Brasil e, por fim, adaptações do maracatu para a bateria. Posteriormente, serão apresentados os procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa. Já no terceiro capítulo, serão apresentados os participantes das entrevistas e sua relação com o maracatu. No quarto capítulo, serão apontados os resultados, correlacionando as respostas dos entrevistados com as informações recolhidas na revisão bibliográfica. Por fim, serão exibidas as considerações finais deste trabalho.

## 1 REVISÃO DE LITERATURA

### 1.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DO MARACATU

O maracatu é uma manifestação popular que envolve dança, música e em alguns casos, estabelece relação religiosa entre seus praticantes. Sendo possivelmente um dos ritmos brasileiros mais antigos de que se têm conhecimento, sua origem provém dos cortejos que celebravam a coroação dos Reis e Rainhas do Congo em Pernambuco no século XVIII. Esse cortejo<sup>2</sup> era uma das poucas formas que os negros trazidos a força para o Brasil tinham de celebrar sua religiosidade, uma vez que a Igreja Católica apenas permitia tal manifestação para evitar revoltas contra o sistema escravista. (LIMA, 2015, p. 65)

As coroações eram celebradas com uma encenação teatral, acompanhadas por música e dança próprias. Essas celebrações passaram por diversas transmutações ao longo do tempo, dentre elas destaca-se a eliminação da parte teatral que gerou um protagonismo maior à música e à dança que posteriormente derivou para o maracatu. (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 38)

É difícil precisar ao certo em que momento o folguedo surgiu de fato. Segundo Guerra-Peixe (1980, p. 12), o registro mais antigo da palavra maracatu data de 1867, assinalada pelo padre Lino do Monte Carmelo Luna.

Existem duas vertentes distintas do maracatu, uma chamada de “baque virado” que é originária de Pernambuco e tem relação com as religiões africanas, e uma denominada “rural” ou “de baque solto” que possui laços religiosos afro-indígenas. (LIMA, 2015). Além das vertentes citadas, existe hoje uma diferença entre uma Nação de Maracatu e um Grupo de Maracatu. De acordo com Isabel Cristina Martins Guillen (2014?), só é reconhecida como nação, a agremiação<sup>3</sup> que possui uma relação com a religiosidade africana, principalmente às religiões de terreiro de candomblé ou xangô. Sobre a nomenclatura “nação”, Guillen explica:

O sentido de nação desses grupos é histórico e se refere à forma como as “nações” de escravos se organizavam, ou eram organizadas pelas autoridades coloniais. Essas “nações” abrigavam indivíduos de diferentes

---

<sup>2</sup> De acordo com Isabel Guillen, os cortejos de maracatu são compostos pelo rei, rainha e seu séquito, que “acompanhado de um conjunto percussivo, de forma processionária, desfila pelas ruas da cidade ou se apresenta em passarelas e outros locais durante o carnaval”. (GUILLEN, 2014?, p. 13)

<sup>3</sup> Agremiações são grupos ou nações de maracatu. Fazem parte da agremiação todos os envolvidos com grupo ou nação de maracatu em questão, desde os batuqueiros até pessoas da comunidade que de alguma forma integram o cortejo.

grupos étnicos que eram agrupados a partir da lógica do tráfico negreiro, sendo aqui referidos por um nome que permitisse identificá-los por sua procedência, tais como nação cabinda ou angola. (GUILLEN, 2014?, p. 14)

Essa diferenciação ocorre pelo fato de que com a popularização do maracatu, surgiram grupos percussivos fora de Pernambuco que não tinham nenhuma ligação com as nações originais da região, mas que por gostar e/ou se identificar com a manifestação reuniram-se para praticar a música e dança característica do folgado. Chico Science e Nação Zumbi certamente tiveram papéis importantes na disseminação do ritmo do maracatu através de uma sonoridade que mistura tendências da música pop mundial com elementos característicos da música popular brasileira. O sucesso desses artistas inspirou músicos e fomentou a criação de diversos grupos de maracatu, inclusive fora do Brasil. (GUILLEN, 2014?, p. 15) Esses grupos não são reconhecidos como uma nação por não possuírem maior vínculo com a tradição e com a religiosidade presentes nas nações de maracatu de Pernambuco, entretanto, vários deles tocam de forma fidedigna, respeitando os baques, as virações, o instrumental e o sotaque<sup>4</sup> característico de algumas nações.

### **1.1.2 Compartilhando memórias**

Grande parte dos maracatus de Recife possui uma história intimamente ligada à tradição, sendo que alguns desses grupos possuem mais de duzentos anos de existência, permanecendo até hoje como representantes de uma cultura rica em saberes transmitidos através da oralidade e da ancestralidade. Existe um forte costume de lembrar homens e mulheres que foram importantes para as nações e se tornaram símbolos de uma luta que atravessou gerações. De acordo com Guillen, “os maracatus da atualidade trazem as marcas e os feitos de homens e mulheres de outras épocas, estão compartilhando memórias e mostrando a importância do ‘ontem’ para a configuração do amanhã”. (GUILLEN, 2014?, p. 21)

Por possuir uma forte história de ligação com seu povo, o aprendizado do maracatu também acaba acontecendo através das experiências vividas pelas pessoas ligadas à nação, num conceito parecido com o estabelecido por Luciana Prass ao

---

<sup>4</sup> O termo “sotaque” é empregado por batuqueiros de maracatu para designar uma série de idiomatismos característicos do ritmo. O sotaque é um dos fatores que diferencia os toques de nação para nação.

descrever o aprendizado em uma escola de samba “uma aprendizagem que ocorre quase indiretamente entre os familiares e a partir deles”. (PRASS, 1998, p. 140)

Todo esse forte apego à tradição, segundo Guillen, fornece aos jovens e crianças um sentido para as práticas e modos de saber e fazer do presente. É importante salientar que essa tradição, apesar de ser muito respeitada, não é tida como imutável ou engessada, pelo contrário, ela é viva e se mantém dessa forma graças as transmutações decorridas ao longo de sua história.

Por acontecer ao longo do ano e não somente em época de carnaval, o maracatu se faz presente no dia-a-dia das comunidades através do compartilhamento de práticas culturais e religiosas. A circulação entre integrantes dessas comunidades contribui também para a perpetuação dos saberes da prática musical e da confecção de instrumentos e fantasias. Todos esses aspectos reforçam a ideia de uma identidade específica de cada comunidade, tanto no que diz respeito às nuances dos toques, virações e sotaques, quanto nas fantasias e adereços. Resumindo de forma clara, Isabel Guillen acrescenta:

Maracatu nação tem esses mistérios! É uma manifestação cultural predominantemente praticada por negros e negras, que compartilham entre si memórias e práticas culturais responsáveis pela constituição da identidade cultural de uma parcela significativa desses membros. Mais do que isso, os maracatus nação têm sido responsáveis pela afirmação da identidade negra em Pernambuco, através de uma constante militância dos movimentos negros que, desde o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, se empenharam para que os maracatus não desaparecessem e para que tivessem visibilidade e reconhecimento por toda a sociedade. (GUILLEN, 2014?, p. 24)

Fica claro que o maracatu, para seus praticantes, vai muito além de um simples cortejo, ele se manifesta como identidade de muitas comunidades e se faz presente na vida de todos graças a uma longa história de luta e resistência de seu povo.

## 1.2 A MÚSICA DO FOLGUEDO

De acordo com a Federação Carnavalesca de Pernambuco, até o ano de 2009, estavam filiados trinta e um maracatus de baque virado e estimava-se que ao todo existiam cerca de sessenta e cinco grupos.

Pela quantidade e diversidade de nações, a música presente nos maracatus acaba sendo distinta de agremiação para agremiação. Outro fator que contribui para

isso são as diferentes formações e instrumentações dessas nações. Sob um olhar generalizado, a música dos grupos é facilmente reconhecida como maracatu, porém ao analisarmos mais atentamente, é possível perceber as nuances que diferenciam uma nação de outra.

No que diz respeito à formação instrumental, os maracatus são compostos de instrumentos de percussão e vozes cantadas. O número de integrantes e de instrumentos varia de acordo com cada agremiação, entretanto, o único instrumento com apenas um exemplar nos grupos é o gonguê.

A parte percussiva executa os baques e virações, enquanto a parte vocal é responsável pelas toadas. Santos e Resende elucidam que:

As toadas são cantadas pelo mestre-de-apito (ou puxador), que é seguido de um coro formado pelos batuqueiros, baianas e demais integrantes. As toadas, neste caso, são melodias com letras que abordam os assuntos inerentes à tradição, como o candomblé, a instituição dos reis do Congo, a procedência africana dos escravos e os personagens abolicionistas. As toadas são pré-elaboradas (não improvisadas), quase sempre auto-afirmativas e mencionam a força do baque. (SANTOS e RESENDE, 2009, p. 30)

A palavra baque será frequentemente usada neste trabalho, de acordo com Santos e Resende (2009) “baque quer dizer batida, pancada, toque, ou seja, os padrões rítmicos que os batuqueiros executam”. A expressão “baque virado” também é muito utilizada, ainda segundo os autores:

Os mestres atuais afirmam que a palavra “virado” diz respeito ao ritmo tocado pelos maracatus e que virar o baque é dobrar as batidas de vários instrumentos tocando simultaneamente. Para as nações, o baque é um dos distintivos de cada agremiação. (SANTOS e RESENDE, 2009, p. 29)

Sobre a questão da originalidade dos baques, Resende (2009, p. 34) ressalta que “cada um [baque] tem a sua ‘fala’, o seu swing”.

Os mestres são os cantores que lideram o grupo e orientam o batuque. Tradicionalmente, são pessoas que possuem grande vivência de maracatu e são filhos ou familiares de outros mestres que continuaram o legado. Santos e Resende ilustram a função dos mestres nos cortejos:

O mestre começa sempre fazendo um silvo longo com o apito, faz-se um breve silêncio e ele inicia a toada, que é respondida pelo coro. Em seguida, entram as “caixas de guerra”, preparando a entrada dos demais instrumentos. Depois de iniciada, a toada é repetida diversas vezes. O apito, além de ser



utilizado para sinalizar o início e a finalização de uma toada, é também empregado por alguns mestres para indicar variações rítmicas e para iniciar a virada do baque, que conduz ao final. (SANTOS e RESENDE, 2009, p. 30)

A instrumentação do maracatu é, na maioria dos grupos e nações, composta por alfaias, taróis e/ou caixas, agbês, mineiros e gonguês, sendo que cada um desses instrumentos possui uma função específica dentro dos grupos ou nações e quem os toca são chamados de batuqueiros. Algumas agremiações como a Nação Porto Rico incorporaram atabaques em seu naipe percussivo.



Figura 1. Instrumentos típicos dos maracatus. (Fonte: Maracatu Almirante do Forte)

O agbê, ou abê, ou xequerê, é um instrumento que consiste em uma cabaça seca que é cortada em uma de suas extremidades, com uma rede de contas ao redor. Pode ter diversos tamanhos dependendo de sua confecção e, no maracatu, cumpre a função de condução do ritmo. (GUILLEN, 2014?, p. 56)

O ganzá, é um tipo de chocalho feito em metal e pode ser preenchido com diversos materiais como areia, pequenas esferas metálicas e grãos de cereais. Possui função semelhante ao agbê, conduzindo o ritmo. Este instrumento também é conhecido como mineiro e recebe este nome geralmente quando possui dimensões maiores do que as do ganzá. (GUILLEN, 2014?, p. 57 e 58)

Os taróis são tambores que possuem o corpo feito de metal e duas peles em suas extremidades, uma bateadeira e uma de resposta. Sob a pele de resposta, esse instrumento possui uma esteira, responsável pelo seu timbre característico. As caixas, são muito semelhantes aos taróis, porém, são um pouco mais profundas e seu corpo é feito em madeira. Estes dois instrumentos são os grandes responsáveis pelo preenchimento rítmico do maracatu, e seus toques sempre estão dialogando com as acentuações das alfaias. (GUILLEN, 2014?, p. 58)

Os tambores de alfaia são em geral confeccionados a mão. Possuem duas peles e sua afinação é feita por meio da amarra de cordas ao redor do corpo do tambor. Possui uma sonoridade grave e com bastante ataque. São os tambores responsáveis pelo baque. (GUILLEN, 2014?, p. 59)

O gonguê é um instrumento feito de metal em formato de campana. Possui uma haste que o sustenta servindo também como apoio para o percussionista. (GUILLEN, 2014?, p. 59) Com grande alcance sonoro, o toque do gonguê é um elemento crucial nos maracatus, pois este instrumento cumpre a função da clave<sup>5</sup> do ritmo.

Além do instrumental e música característicos, o cortejo de maracatu possui figuras como as do Rei e da Rainha, além de personagens como os lampiões de carbureto, damas-de-passo, arqueiros, baliza, embaixador, damas-de-frente, baianas, um escravo que conduz os soberanos e lanceiros. (QUEIRÓZ, 2006, p. 10)

### 1.3 O SURGIMENTO DA BATERIA

Ao considerarmos a história da música no ocidente, podemos afirmar que a bateria como conhecemos hoje é um instrumento bastante recente. Sua origem se relaciona com o desenvolvimento do jazz e seus primeiros registros datam de 1900. Antes disso já haviam situações onde as pessoas executavam diversos instrumentos e artefatos de percussão utilizando simultaneamente mãos e pés, contudo, essa prática era mais associada ao exotismo e comumente praticada em espetáculos circenses. Foi na cidade americana de New Orleans que essa prática passou a ser utilizada com finalidade musical. As *Jazz Bands* costumavam ter pelo menos dois percussionistas que executavam as funções rítmicas, porém devido a questões financeiras, essas funções aos poucos passaram a ser executadas apenas por um

---

<sup>5</sup> O termo clave refere-se às levadas que se destacam de outras pela sua divisão rítmica característica, geralmente, em forma de ostinato. Alguns músicos reconhecem a clave como a “chave” do ritmo.

músico que sozinho tocava diversos instrumentos. Sobre esse fato, Daniel Pereira afirma que:

[...] quando a bateria passou a ser integrada as bandas de New Orleans no início do século XX, devido a falta de espaço no fosso da orquestra, e a fatores econômicos, concebeu-se a ideia de homem orquestra, que sozinho, tocava vários instrumentos. (PEREIRA, 2012. p. 9)

A configuração da bateria era um compilado de instrumentos já utilizados em outros contextos, segundo Barsalini (2009, p. 41):

[...] inicialmente formada por um grande bumbo de 28 a 30 polegadas de diâmetro (usado pelas brass bands atuantes em paradas militares), uma caixa (geralmente apoiada sobre uma cadeira), um pequeno prato chinês (comumente de 12 a 13 polegadas trazido por imigrantes) e uma série de acessórios como cowbells, wood blocks e templeblocks. Em pouco tempo, tambores chineses foram adicionados ao instrumental e ocuparam as funções que hoje são dos tom tons. (BARSALINI, 2009, p. 41)

Com a popularização do instrumento, começaram a surgir novas tecnologias que ampliaram e facilitaram a maneira de tocar, sendo assim, durante as três primeiras décadas do século XX, o instrumento passou por diversas transformações.

A criação da estante de caixa (fig. 2) em 1896 por Ulysses Leedy foi uma das primeiras grandes inovações que ajudaram na vida dos ritmistas, antes deste aparato existir, as caixas geralmente ficavam apoiadas sobre um banco de madeira. No ano de 1909, a empresa americana Ludwig desenvolveu um pedal de bumbo (fig. 3) que possibilitou aos músicos percutir em um tambor utilizando seus pés. Esse pedal foi uma grande revolução e, de acordo com Daniel Pereira, o equipamento “serviria de modelo para todos os demais pedais que seriam fabricados durante o século XX e, de fato, até os dias atuais”. (PEREIRA, 2012, p. 9) A máquina de chimbau (fig. 4) como conhecemos hoje teve várias modificações desde sua criação em 1924 por Vic Berton. O modelo de Berton consistia em um dispositivo acoplado ao pedal que percutia a pele do bumbo e o prato simultaneamente, por isso chamava-se *low-hat*. Anos depois, em 1928, a estante foi aperfeiçoada de modo que o baterista podia tocar tanto com o pé quanto com as baquetas. Esse modelo foi fabricado pelas empresas Ludwig e Slingerland a pedido do baterista Papa Jo Jones, a criação ficou conhecida como estante de *hi-hat*. (PEREIRA, 2012)



Figura 2. Estante de caixa (Fonte: acervo pessoal)



Figura 3. Pedal de bumbo (Fonte: acervo pessoal)



Figura 4. Máquina de Chimbal (Fonte: acervo pessoal)

A bateria é possivelmente um dos instrumentos acústicos mais versáteis no que se diz respeito às possibilidades sonoras. Atualmente, os *setups*<sup>6</sup> de bateria estão intimamente ligados ao estilo musical a ser executado e ao gosto pessoal do baterista, este último pode optar por tambores e pratos maiores ou menores, podendo agregar também uma infinidade de outros instrumentos de percussão junto ao set. Isso contribui também para que o baterista possa adaptar diversos ritmos oriundos da percussão de maneira mais fiel, reproduzindo timbres e orquestrando levadas.

---

<sup>6</sup> O termo refere-se ao conjunto de peças que compõem a bateria.





Figura 5. Kit de bateria atual com uma configuração considerada padrão (Fonte: acervo pessoal)

### 1.3.1 A bateria no Brasil

Devido à falta de registros e documentos, precisar a data e as formas pelas quais a bateria chegou no Brasil é uma tarefa difícil, contudo, através de uma análise dos processos de modernização ocorridos principalmente na cidade do Rio de Janeiro, podemos ter algumas ideias da trajetória do instrumento até sua popularização em terras brasileiras.

De acordo com Barsalini (2013), o processo de modernização teve início nos anos seguintes à proclamação da República, nesse período, as ações políticas visavam adotar modelos civilizatórios estrangeiros. Dentre as transformações estruturais está a demolição de diversas edificações da Cidade Velha para a construção de uma nova avenida, esse fato teve como consequência a ocupação de morros periféricos por pessoas que tiveram suas moradias destruídas. Como parte do processo, a importação de bens de consumo americanos se tornou algo bastante comum para a época.

A partir do final da Primeira Guerra, as relações comerciais entre os Estados Unidos e o Brasil tornaram-se bastante fortes e isso culminou para uma forte interação também no ambiente cultural observada principalmente no cinema, na comercialização de discos e na vinda de grupos norte-americanos para realizar apresentações culturais no país. Segundo o pesquisador José Ramos Tinhorão (1990, p.90 citado por BARSALINI, 2013, p.36), teria sido “o alvíssimo baterista e pianista euro-americano Harry Kosarin quem daria a conhecer aos cariocas e paulistas, a partir de meados de 1919, com as exibições do seu Harry Kosarin Jazz Band a novidade da bateria americana”. Segundo relatos de revistas, no final de 1917 já era possível ver músicos americanos executando um conjunto de tambores e outros instrumentos de percussão. No entanto, não se sabe ao certo se esses tambores eram de fato partes de uma bateria. De acordo com Hardy Vedana:

O brasileiro somente começou a usar a bateria completa, como hoje a conhecemos, a partir de 1924. É que naquele ano um conjunto de jazz americano, de nome Gordon Stretton Jazz Band, tendo como cantora Little Hester, fizera uma turnê pela América do Sul com a Companhia de Revistas Bataclan, da 'Mistinguete', trazendo entre os instrumentos alguns ilustres desconhecidos: o banjo, que viria a substituir o violão nos conjuntos musicais, e a bateria, com bombo, caixa clara, pratos, cencerros, cocos e uma infinidade de acessórios, todos acoplados em uma peça só, obtendo um sucesso sem precedente. (VEDANA, 1987, p. 17 e 18 apud BARSALINI, 2014, p. 36 e 37.)

A partir das fontes citadas acima, pode-se estabelecer que o contexto em que a bateria se inseriu no Brasil foi o do início dos anos 1920, sob a influência americana do cinema e a propagação das *jazz bands*.

#### 1.4 ADAPTAÇÕES DE RITMOS BRASILEIROS NA BATERIA

A história da adaptação dos ritmos brasileiros para a bateria caminha lado a lado com a história do próprio instrumento aqui no Brasil. Como citado anteriormente, quando a bateria surgiu no país, existia uma grande política de “modernização” inspirada principalmente nos bens de consumo norte-americanos, e nesse mesmo período as rádios eram importantes meios de comunicação. Dessa forma, a bateria, que era vista como um instrumento moderno, foi implantada nesses espaços e passou a ser parte integrante do instrumental das bandas das rádios da época.

A adaptação de alguns ritmos como o maxixe, o choro e o samba ocorreram como forma de necessidade. Leandro Barsalini (2013) explica que, um baterista em particular chamado Luciano Perrone começou a sentir falta de outros instrumentos de percussão tocando junto, e a partir disso procurou “simular” o toque destes instrumentos:

Para preencher esse “vazio”, o baterista desenvolveu padrões que procuravam reproduzir, de forma adaptada, os instrumentos faltantes. Quer dizer, limitando a abordagem do problema aos aspectos especificamente musicais, a função do baterista naquele momento de fixação do instrumento na música popular brasileira teria sido marcada pela necessidade de suprir a referida ausência dos outros instrumentos e gerar uma sonoridade, na medida do possível, correspondente à executada pelo instrumental percussivo considerado “característico” (BARSALINI, 2013, p. 44)

Podemos observar que o processo de aplicação de ritmos brasileiros para a bateria teve seu início devido a uma questão de necessidade, e a metodologia empregada na época é, até hoje, uma das formas mais tradicionais de adaptação utilizadas por bateristas. Sobre a aproximação de levadas oriundas da percussão para o contexto da bateria, Fernando Hashimoto e Guilherme Marques esclarecem:

Neste processo leva-se em consideração as funções estruturais, as células rítmicas características e a sonoridade específica de cada instrumento de percussão, que são adaptados para a bateria numa operação em que se procura conservar neste instrumento, tanto quanto possível, as propriedades observadas em seus contextos de origem. (HASHIMOTO; MARQUES, 2019, p. 1)

É importante salientar que, apesar da adaptação de ritmos ser muito explorada a partir da aproximação timbrística, atualmente, os processos que podem ser utilizados são muito variados. A aplicação destes ritmos na bateria pode contribuir no desenvolvimento da criatividade, uma vez que o baterista precisa encontrar formas de dar uma nova roupagem ao ritmo sem descaracterizá-lo, e, além disso, esses processos podem ser amplamente explorados sob o aspecto do estudo de coordenação e independência aplicados aos ritmos brasileiros.



## 1.5 O MARACATU APLICADO AO KIT DE BATERIA

É possível tocar maracatu na bateria? Este é um questionamento que pode gerar certa polêmica e é, há algum tempo, tema para várias discussões sobre o assunto, justamente por isso, cabe a este trabalho apresentar alguns pontos de vista.

Como dito anteriormente, o maracatu é uma manifestação cultural brasileira que envolve diversos fatores: musical, cultural, religioso, geográfico, etc. Dessa forma, seria um equívoco isolar algumas das características da música dessa manifestação e considerar isso como maracatu. Contudo, sabe-se da existência de diversos grupos de maracatu no Brasil e fora dele, então a pergunta continua: é possível tocar maracatu na bateria? Para Souza (2014?, p. 55), no maracatu,

sem um conjunto instrumental designado batuque não há o elemento agregador e aglutinador de funcionamento do maracatu. Nessa medida, o batuque representa o maracatu como expressão cultural, mas o maracatu não está representado como tal sem a presença de um batuque no seu cortejo. Porém, é interessante observar que na atualidade o batuque de maracatu tem deixado de cumprir especificamente a função simbólica de contextualizar um grupo identitário de origem negra no cortejo fora do terreiro de umbanda ou de xangô, ainda que, no imaginário e nos discursos de mestres e brincantes dos maracatus, exista um fundamento de vínculo religioso no fazer dos maracatus. (SOUZA, 2014?, p. 55)

A linha de pensamento de Souza nos permite observar o batuque do maracatu de forma isolada, sendo assim, com viés de estudo e pesquisa é possível analisarmos a música presente nos folguedos e conceber formas musicais que não são o maracatu propriamente dito, mas possuem forte influência do ritmo. Esse processo pode ser justificado de forma semelhante com o caminho percorrido por outros ritmos que, apesar de terem sua origem fora da grande indústria da música, hoje em dia se fazem presentes em nossa cultura pop e são muito utilizados por compositores contemporâneos. Músicas regidas por ritmos como o baião, o ijexá e o próprio samba, hoje fazem parte do repertório composicional de variados artistas brasileiros como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Clara Nunes, Djavan, Maria Gadú, dentro outros.

Contudo, seria negligente não falarmos sobre apropriação cultural ao extrairmos um ritmo que tem origem e significado próprio dentro de uma cultura específica e transportar esse ritmo para um contexto completamente diferente. Sobre apropriação cultural, Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro, esclarece que “o termo, conceitualizado pela antropologia, procura definir o ato de se utilizar ou adotar hábitos,

objetos ou comportamentos específicos de uma cultura, por pessoas e/ou grupos culturais diferentes”. (PINHEIRO, 2015, p. 1)

Existe uma clara diferença entre relações de trocas culturais mútuas, que acontecem e aconteceram ao longo do tempo de forma orgânica, e apropriações indevidas observadas principalmente na relação “dominador-dominado”. Nosso país é um exemplo óbvio dessas duas situações.

Segundo Pinheiro (2015), pior do que se utilizar de elementos de uma cultura que não nos pertence, é utilizar destes elementos sem ter a consciência de seu lugar de origem. Entender o contexto histórico, político e social de uma cultura que se pretende estudar, seja ela qual for, é uma maneira primordial de não fazermos seu uso de forma indevida e, principalmente, não perpetuar a uma ideia errônea da origem dessa cultura.

Falando especificamente do ritmo do maracatu e sua aplicação na bateria, o estudo das origens dessa manifestação cultural se faz indispensável para referenciar pessoas e aspectos responsáveis pela gênese do ritmo e inclusive para a melhor compreensão do mesmo, uma vez que o conhecimento histórico do folguedo nos permite conhecer sua música de forma mais íntima e legítima.

Dito isso, fica claro que a execução de ritmos populares brasileiros na bateria trata-se de uma adaptação e que, apesar de se aproximar bastante, não é a manifestação original. O músico e pesquisador Realcino Lima Filho, mais conhecido como Nenê, reforça essa afirmação em seu livro “A bateria brasileira no século XXI”:

As adaptações foram feitas baseadas em **elementos rítmicos** existentes em cada ritmo de cada região específica. Portanto, você não vai tocar o ritmo no original (mesmo porque isso seria impossível, já que eles são tocados por vários percussionistas). Estas adaptações foram feitas com muito cuidado e podem ser tocadas por um único músico (você também pode contribuir, criando novas adaptações). (FILHO, 2008, p. 45)

Estabelecido o fato de que as adaptações baterísticas nunca serão reproduções literais do ritmo, trago alguns exemplos que ilustram algumas possibilidades de estudo e aplicação do batuque do maracatu para a bateria.

Conforme ilustrado na figura 6, o baterista Nenê (2008) propõe uma adaptação que se aproxima do maracatu transpondo a rítmica e utilizando peças que produzem timbres semelhantes com os dos instrumentos típicos do gênero em questão. Bumbo, caixa e *cowbell* cumprem a função timbrística da alfaia, tarol e gonguê,

respectivamente. O Chimal evidenciando a cabeça dos tempos auxilia na manutenção da métrica, uma vez que o maracatu possui várias acentuações em tempos fracos.

Legenda:

Bumbo      Chimal c/ pé      Caixa      Chimal      Cowbell

Figura 6. Sugestão de adaptação de maracatu para a bateria. As letras (D) e (E), indicam a manulação direita e esquerda, respectivamente. (Fonte: Nenê, 2008, p. 33)

Corroborando com a proposta de Nenê, Sérgio Gomes (2005) também sugere uma levada de maracatu com as mesmas relações timbrísticas usadas por Nenê. Essa aplicação propõe o uso do chimal tocado sempre no contratempo, porém o autor também sugere que ele seja tocado na cabeça dos tempos.

Legenda:

Bumbo      Chimal c/ pé      Caixa      Chimal      Cowbell

Figura 7. Sugestão de adaptação de maracatu para a bateria. (Fonte: Gomes, 2005, p. 75)

Além dos exemplos citados acima, existem outras formas de adaptação que não se limitam a aproximação timbrística e exploram mais as relações rítmicas entre as peças, distribuindo suas células em todo o kit e utilizando principalmente os toms. Esse tipo de aplicação, de acordo com Carlos Eduardo Sueitt Garanhão pode ser considerado “como concepção “melódica” para bateria”. (GARANHÃO, 2019, p. 34)

Este último exemplo de adaptação, além de enriquecer muito musicalmente, pode ser explorado sob um viés de estudo essencialmente baterístico. A execução simultânea de toques com acentuações distintas pelo baterista pode ser explorada como exercício de independência muscular, desenvolvendo a capacidade de trabalhar os quatro membros de forma isolada. Além disso, se o estudo for focado na reprodução dos idiomatismos característicos de cada instrumento percussivo, a prática terá um grande enfoque no desenvolvimento da técnica do baterista.

Existem também possibilidades de adaptação do maracatu de forma mais simplificada, utilizando a omissão de algumas notas e priorizando a acentuação de cada levada. No livro didático de bateria do professor Fábio Bergamini com coautoria de Chico Santana (2011), encontramos algumas levadas de maracatu que podem servir como porta de entrada para a execução do ritmo na bateria. As levadas em questão propõem bases rítmicas com poucas notas, o que facilita a execução, e na sequência, o livro apresenta levadas com acréscimo progressivo de notas gerando um resultado sonoro cada vez mais parecido com os toques de maracatu presentes nas nações.

Legenda:

Bumbo      Caixa

Figura 8. Base inicial de maracatu. As letras (D) e (E), indicam a manulação direita e esquerda, respectivamente. (Fonte: Bergamini; Santana, 2011, p. 163)

D E D E D E D E D E D E D E D E

Tu ki ti Ka Ta ki Ta ki Ti Ku ti ki Ti Ku ti ki

Legenda:

Bumbo Caixa

Figura 9. Base inicial de maracatu acrescida de duas notas no bumbo. As letras (D) e (E), indicam a manulação direita e esquerda, respectivamente. As sílabas abaixo da pauta sugerem uma onomatopeia para a rítmica. (Fonte: Bergamini; Santana, 2011, p. 164)

D E D E D E D E D E D E D E D E

Tu ki ti Ka Tu ki Tu ki Ti Ku ti ki Ti Ku ti ki

Legenda:

Bumbo Caixa

Figura 10. Base inicial de maracatu acrescida de quatro notas no bumbo. As letras (D) e (E), indicam a manulação direita e esquerda, respectivamente. As sílabas abaixo da pauta sugerem uma onomatopeia para a rítmica (Fonte: Bergamini; Santana, 2011, p. 164)

André Queiroz (2006) utiliza células rítmicas do maracatu para propor exercícios de coordenação. Em seu trabalho, Queiroz apresenta uma série de células rítmicas para cada instrumento de percussão do maracatu e sugere que estas séries sejam praticadas em determinadas peças da bateria.

(a) (b) (c) (d)

Figura 11. Rítmica da alfaia para ser executada no bumbo. (Fonte: Queiroz, 2006 p. 36)

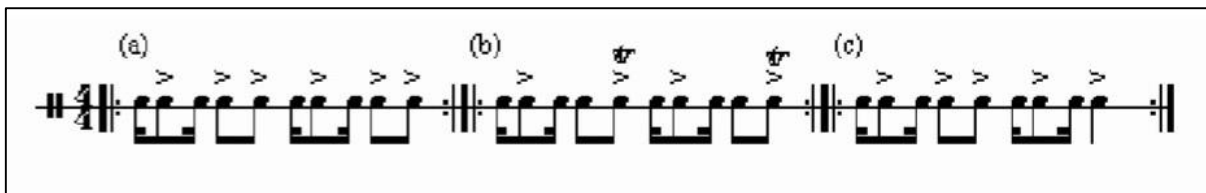


Figura 12. Rítmica da caixa. (Fonte: Queiroz, 2006, p. 38)

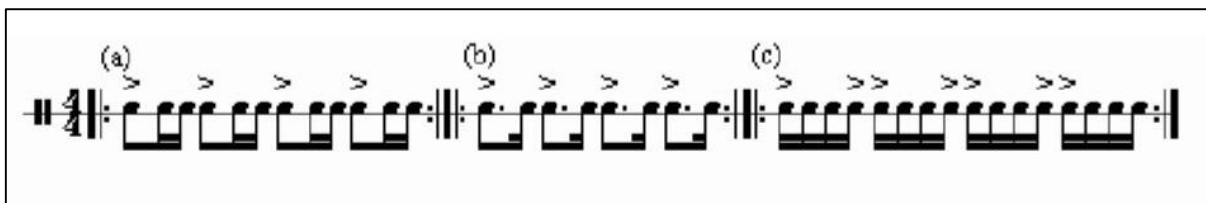


Figura 13. Rítmica do agbê, podendo ser executada nos pratos. (Fonte: Queiroz, 2006, p. 40)

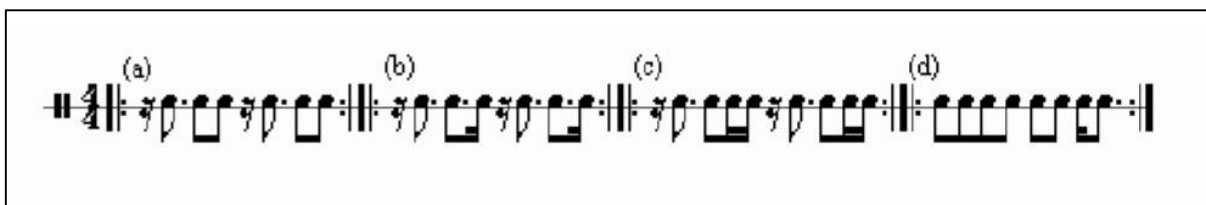


Figura 14. Rítmica do gongô, podendo ser executada pelo pé no chimbal. (Fonte: Queiroz, 2006, p. 37)

## 2 METODOLOGIA

Neste capítulo, serão descritos os procedimentos metodológicos escolhidos para esta pesquisa. No formato de pesquisa exploratória, o presente trabalho foi realizado a partir de uma abordagem qualitativa. Para tal, foram utilizadas entrevistas como instrumento de coleta de dados juntamente com uma pesquisa bibliográfica

Os materiais utilizados na pesquisa bibliográfica foram encontrados através de uma busca nas plataformas CAPES e Google Acadêmico, com o intuito de averiguar os trabalhos mais recentes envolvendo o tema maracatu aplicado na bateria. As palavras-chave pesquisadas foram: maracatu; adaptações do maracatu; ritmos brasileiros na bateria e adaptações para bateria.

As entrevistas foram realizadas a partir de vídeo-chamadas feitas com o aplicativo “Google Meet”. Foram escolhidos quatro músicos a serem entrevistados, selecionados sob às condições: ser baterista e/ou percussionista e realizar trabalhos executando o maracatu em seu instrumento. Além disso, todos os selecionados residem atualmente no estado do Rio Grande do Sul, o que contribuiu para que estes fossem contatados com maior facilidade.

Utilizando uma entrevista semiestruturada, foi desenvolvido um roteiro, elaborado a fim de compreender os processos pelos quais os músicos em questão utilizam na adaptação do maracatu para a bateria e/ou percuderia, bem como seus pensamentos, métodos e reflexões sobre o tema. Ao final da conversa, foi aberto um espaço para comentários.

O roteiro da entrevista foi dividido em três partes. O primeiro tema é relacionado à formação do músico, com questionamentos acerca de sua carreira, trajetória no instrumento, principais assuntos de estudo e experiência com outros instrumentos. Na segunda parte da entrevista, os tópicos permeavam a manifestação do maracatu, como o músico conheceu esse gênero, o que o levou a adaptar o ritmo para a bateria e suas possíveis inspirações. Na terceira e última parte da entrevista, o enfoque se deu na adaptação do maracatu para a bateria, os assuntos envolveram as metodologias utilizadas pelos músicos, dificuldades encontradas, fatores essenciais na caracterização do ritmo, e fusão do maracatu com outros estilos.

Por fim, foi realizada uma análise dos dados, estabelecendo relações entre as respostas obtidas nas entrevistas e os materiais consultados na pesquisa bibliográfica.

O referencial teórico desta pesquisa foi o trabalho de Carlos Eduardo Sueitt Maranhão intitulado “A bateria de Cleber Almeida: adaptação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira”. Esta pesquisa, apesar de ter seu foco no trabalho de um baterista em específico, versa sobre a adaptação de ritmos nordestinos para a bateria e possui o maracatu como um de seus temas de estudo. No que tange o maracatu, o trabalho de Maranhão traz um interessante apanhado histórico do folguedo juntamente com um panorama de pesquisadores que possuem alguma publicação tratando de adaptações do ritmo para a bateria. Todas as informações encontradas foram de grande contribuição para este trabalho de conclusão, bem como as análises comparando as diferentes metodologias empregadas por bateristas que estudaram as aplicações do maracatu na bateria ao longo de suas carreiras.



### 3 DISCUSSÃO

#### 3.1 ENTREVISTADO 1 – DEMÉTRIUS LOCKS

Demétrius é baterista há 25 anos e há 11 é possui um trabalho de pesquisa sobre o maracatu. Ele conta que seu interesse pelo ritmo o acompanha desde cedo, pois seus pais gostavam muito da cultura do Nordeste. O músico, gaúcho da cidade de Campo-Bom, diz que começou a estudar o ritmo do maracatu em 1999 através das aulas com Kiko Freitas<sup>7</sup> e nessas aulas eram praticados diversos ritmos brasileiros. Nessa mesma época, Demétrius conta que também era um grande fã gêneros musicais como metal e *fusion* e enfatiza seu gosto eclético. A partir dessa concepção, o músico iniciou seu projeto de unir a música brasileira ao pedal duplo<sup>8</sup>. No decorrer de sua pesquisa sobre o maracatu, o entrevistado fez viagens de estudo para Pernambuco a fim entrar em contato com a raiz do folguedo e realizar uma pesquisa *in loco*, segundo ele, esse tipo de pesquisa é fundamental para conhecermos a fundo o ritmo.

Sobre seu estudo, Demétrius fala que nunca chegou a estudar a percussão de forma isolada da bateria, mas sempre procurou adaptar o que os percussionistas faziam para seu instrumento. O músico diz que já estudou harmonia e recomenda “eu acho que faz toda, toda, toda diferença né. Primeiro lugar pelo seguinte, a música ela é um tripé: é ritmo, melodia e harmonia” (Entrevistado Locks, 2020) e continua sua fala dizendo que o estudo harmônico influencia também na maneira com que enxergamos e executamos nosso próprio instrumento, seja ele qual for.

A respeito de músicos que lhe inspiraram a aplicar o maracatu na bateria, Demétrius cita os músicos Nenê (baterista que tocou com Hermeto Pascoal) e Sérgio Gomes. Porém, apesar dessas inspirações, Demétrius partiu para uma concepção mais baterística, procurando improvisar sobre as vozes rítmicas do maracatu.

---

<sup>7</sup> Kiko Freitas é um baterista brasileiro com fama mundial. Em 2019 foi eleito como melhor baterista na categoria *World Music* pela revista americana *Modern Drummer*. Kiko já trabalhou ao lado de grandes nomes da música como João Bosco, Milton Nascimento, John Patitucci, dentre outros, e é considerado por muitos bateristas como referência no instrumento.

<sup>8</sup> Equipamento que consiste em um pedal de bumbo com dois batedores independentes. O pedal é conectado por um eixo *cardan* a outro pedal, possibilitando ao baterista tocar no bumbo com ambos os pés. É um acessório amplamente utilizado por músicos que tocam gêneros como heavy-metal e suas vertentes.

Segundo ele, essa concepção não foi inspirada por ninguém, mas sim por vontade própria do músico.

Ao falar especificamente do processo de adaptação do ritmo do maracatu para a bateria, o músico conta que sua principal dificuldade no começo foi com a independência necessária para executar os toques dos instrumentos do maracatu de maneira simultânea, sem que aquilo soasse “quadrado”, mas que tivesse o swing característico do ritmo. Ele conta que, aos poucos, essa dificuldade foi superada e atribui isso ao seu ecletismo musical e ao seu hábito de ouvir diversas gravações de nações de maracatu para buscar referências, citando as nações Estrela Brilhante do Recife e Leão Coroado.

Em seu processo de criação, o baterista diz que procurava ouvir cada nação e reproduzir seus toques característicos na bateria, estudando os diferentes tipos de claves, baques e virações. Nesses estudos, a metodologia empregada por Demétrius foi a da tentativa e erro, desenvolvida por Edward Thorndike. Além disso, o músico transcrevia as levadas ouvidas em discos para compreender melhor os toques e observar suas relações entre si.

Além dos processos citados acima, Demétrius relata que procurou também realizar pesquisas literárias, citando Mário de Andrade e César Guerra-Peixe como autores consultados.

Sobre o que ele considera essencial no momento de criar uma levada com influência de maracatu na bateria, Demétrius destaca que “é essencial que tenha nem que seja uma célula rítmica do maracatu presente pra tu poder dizer ó ali tá a célula que dita o maracatu” (Entrevistado Locks, 2020) Atualmente, ele busca escrever e executar centenas de levadas a fim de internalizar o ritmo, deixando sua prática mais espontânea e fluida.

### 3.2 ENTREVISTADO 2 – JOÃO VIEGAS

João toca bateria há 28 anos e estuda o maracatu de forma aprofundada há 13 anos. Ele relata que conheceu o ritmo ouvindo Chico Science e posteriormente, em meados de 2002, iniciou seus estudos com Kiko Freitas, onde teve a oportunidade de praticar o maracatu na bateria além de conhecer e estudar outros ritmos brasileiros.

O músico caxiense conta que no ano de 2007 tocou com um grupo de música brasileira num formato *Brazilian Jazz*<sup>9</sup> e nesse mesmo grupo surgiu a necessidade de tocar maracatu na bateria, foi então que ele procurou se aprofundar nesse gênero, tendo como inspirações os bateristas Kiko Freitas e Nenê.

João relata que quando iniciou esse estudo teve dificuldades para encontrar materiais que tratassem especificamente do maracatu, então, focou sua pesquisa em ouvir referências, buscando entender e se familiarizar com algumas nações. Dentre suas escutas, ele cita um disco do maracatu Estrela Brilhante do Recife despertou grande interesse nele, em suas palavras, “eu me apaixonei e daí eu lembro que as primeiras duas coisas que eu pensei quando eu ouvi aquele cd pela primeira vez foi - cara, como é que eu nunca ouvi isso antes? Eu tenho que tocar isso” (Entrevistado Viegas, 2020)

Dentre suas experiências profissionais, João destaca os trabalhos que ele fez como percussionista para alguns grupos de dança, segundo ele:

O ritmo está intimamente ligado com a dança né, um provoca o outro, um não vive sem o outro. Para mim eles são interligados, inclusive eu enxergo que o músico ele dança enquanto toca [...] O baterista ele é ritmista então ele tá lidando com movimento, ele tá provocando movimento e tá sendo provocado por esse movimento também. (Entrevistado Viegas, 2020)

Além da bateria e da percussão, João Viegas também toca violão e utiliza muito o instrumento em suas aulas e oficinas. Para ele, o fato de um ritmista tocar um instrumento harmônico faz com o mesmo passe a enxergar a música de forma diferente e até mesmo a se enxergar como músico, pois é sabido que muitas vezes, bateristas e percussionistas são vistos como “não-músicos”. Além disso, João destaca que a prática de solfejo também é essencial para o baterista compreender a duração das notas, uma vez que na bateria os tambores e demais peças produzem sons de curta duração.

Sobre as adaptações do maracatu, o músico comenta que no início de sua pesquisa, buscava misturar vários elementos de forma bastante experimental e, com o tempo, ele procurou estudar os instrumentos do maracatu de forma isolada, como por exemplo, os baques das alfaias e os toques das caixas. Além disso, ele mantinha o hábito de transcrever o que cada instrumento tocava a partir de suas escutas.

---

<sup>9</sup> O termo remete à música brasileira tocada em um estilo semelhante a temas clássicos de jazz, com bastante improvisações e interpretações mais livres.

Para o músico, o essencial no momento de adaptar um ritmo para a bateria é conhecer este ritmo. Segundo ele, é necessário conhecer a fonte, isto é, o lugar de origem, para inteirar-se do que esse tipo de manifestação agrega. Tratando especificamente do ritmo do maracatu, João recomenda que se dedique um tempo de estudo focado em alguma nação de maracatu, ouvindo discos, pesquisando a história e praticando seus toques. Dessa forma é possível compreender a música do maracatu com mais intimidade, e posteriormente, esse processo pode ser repetido com outros grupos e nações.

A metodologia empregada por João na construção de suas adaptações é pensada a partir das divisões rítmicas dos instrumentos do maracatu. O músico escolhe determinado instrumento e reproduz sua rítmica em determinada peça da bateria. De acordo com ele, os sons mais graves são bastante característicos do ritmo, por esse motivo, o baterista procura replicar essa sonoridade utilizando peças da bateria como o bumbo e o surdo.

### 3.3 ENTREVISTADO 3 – LUCAS KINOSHITA

Baterista há 18 anos, mas com contato com a música desde os 6 anos de idade através de aulas de piano, Lucas Kinoshita é um músico porto-alegrense que atua em diversos trabalhos como performer e também como arte-educador. Em entrevista, ele conta que começou a estudar bateria aos 15 anos de idade e posteriormente também estudou percussão de forma separada da bateria.

O maracatu tocado na bateria surgiu como necessidade profissional. Lucas relata que no ano de 2007, em um de seus trabalhos como baterista, precisou executar músicas que continham levadas oriundas do ritmo do maracatu e a partir disso, buscou ampliar seus conhecimentos a cerca dessa manifestação. O músico conta também que já conhecia o maracatu através do grupo Maracatu Truvão de Porto Alegre, mas nunca havia tido o desafio de adaptar o ritmo para a bateria.

Ao ser questionado sobre a importância de um baterista dominar algum instrumento harmônico, Lucas reconhece que esse fator agrega muito na formação do músico e inclusive ele ressalta que a prática de qualquer outro instrumento acaba influenciando a maneira com que tocamos nosso instrumento tido como principal. Sobre o estudo de harmonia, o músico ainda diz que:

isso faz com que também o baterista pense melhor afinação dos tambores. [...] os solos também ficam mais melódicos porque tu traz essa musicalidade. Eu acho que vários instrumentos acabam se complementando. (Entrevistado Kinoshita, 2020)

As influências de Lucas na adaptação do maracatu para bateria foram os bateristas Ramon Montagner e Alexandre Cunha no trabalho registrado em *dvd* intitulado “Brazilian Duet”, e Duda Guedes em seu livro “Brazilian for Drumset”. Ele conta também que antes do maracatu, já executava ritmos como o samba, o baião e o ijexá na bateria e reforça o pensamento de que tudo isso aplicado na bateria precisa ser entendido como uma adaptação, pois nunca irá soar como o ritmo tocado por diversos percussionistas simultaneamente.

Lucas relata que as primeiras dificuldades ao tocar o maracatu são o próprio entendimento do ritmo e a coordenação necessária para aplicar as diferentes acentuações na bateria, para superar isso, o músico buscou estudar os idiomatismos de cada instrumento, e a partir disso, aplicar essas levadas na bateria. Ele também diz que costumava transcrever essas levadas para enxergar onde cada acento cairia e quais peças da bateria seriam tocadas simultaneamente.

Alguns dos fatores essenciais ao transportar o maracatu das ruas para a bateira, de acordo com Lucas, são os graves, provenientes dos toques das alfaias e as acentuações observadas principalmente nos toques das caixas.

A metodologia utilizada por Lucas Kinoshita compreende o estudo separado de cada instrumento do maracatu, começando com repetições em andamento lento e acelerando aos poucos. Após esse primeiro momento, o músico busca combinar toques e membros, em suas palavras:

Vai lendo de 2 em 2 todas as duplas possíveis, de 3 em 3 todos os trios possíveis, e quando for juntar as 4 coisas, tenta tocar bem lento. [...] E depois disso ir acelerando, nunca ter pressa. (Entrevistado Kinoshita, 2020)

### 3.4 ENTREVISTADO 4 – GIOVANNI BERTI

Giovanni Berti, músico porto-alegrense, atua como percussionista há 24 anos e em seus trabalhos, costuma utilizar um *set-up* de instrumentos popularmente conhecido como percuteria<sup>10</sup>.

O músico conta que conheceu o ritmo através de gravações e diz também que teve a oportunidade de observar o maracatu de baque virado *in loco*. Em seu relato, ele diz em um de seus trabalhos viajou para Recife, cidade onde tocou e viu de perto as nações de maracatu em seus cortejos.

Ao falar do maracatu tocado em seu kit de percuteria, Giovanni conta que começou a adaptar os toques do ritmo buscando uma proximidade timbrística, segundo seu relato:

Eu usei o bumbo sendo como tambor de alfaia, a caixa que é característica do maracatu e o gonguê e agogô né, aí distribuí essas células no hihat. (Entrevistado Berti, 2020).

Giovanni Berti diz ser é indispensável, tanto para um baterista quanto para um percussionista, compreender a harmonia e, além disso, ressalta que todo o músico deveria saber tocar piano, pois este instrumento compreende ritmo, melodia e harmonia.

O músico conta também que antes do maracatu, ele já tocava vários outros ritmos brasileiros, como por exemplo, ciranda e samba, além disso, ele também possui vasta experiência em gravações em estúdio onde permeava por vários destes ritmos.

Na adaptação do maracatu, Giovanni diz que procurou evidenciar as peças que são mais tradicionais da bateria, que são bumbo e caixa. Dessa forma, ele tocava os baques das alfaias no bumbo e os toques de tarol e caixa na caixa da bateria. O músico também enfatiza que, por se tratar de uma adaptação, as possibilidades são infinitas, desde de a utilização de timbres diferentes até a mistura do maracatu com outros ritmos. O percussionista ainda vai além, relatando que em muitas de suas adaptações, gosta de misturar compassos como 7/8 ou 5/8, em uma espécie de desconstrução do ritmo.

---

<sup>10</sup> O termo percuteria refere-se ao kit de percussão híbrido que mescla instrumentos tradicionais da bateria e instrumentos de percussão. Esse tipo de instrumental geralmente é utilizado por percussionistas para cumprir a função da bateria.

Sobre suas referências, o percussionista cita discos das nações Leão Coroado e Estrela Brilhante do Recife, ressaltando o fato de que, na época que iniciou seus estudos e adaptações, reproduzia os toques apenas através da escuta, sem se utilizar de partituras ou transcrições. Dentre suas inspirações, nomes como Nenê e Airto Moreira são citados.

## 4 RESULTADOS

Neste capítulo serão apresentadas as correlações observadas entre as respostas obtidas no capítulo anterior e as informações recolhidas através da pesquisa bibliográfica. Os resultados serão organizados sob os aspectos da formação musical, tipo de aplicação do maracatu e metodologias utilizadas pelos quatro músicos abordados.

### 4.1 FORMAÇÃO MUSICAL

Todos os entrevistados possuem vários anos de estudo na bateria e todos relatam que passaram a estudar a aplicação do maracatu em seu instrumento após atingirem certo grau de proficiência no instrumento. Giovanni Berti não sabe ao certo há quanto tempo executa o maracatu na bateria, mas sugere que o faz há pelo menos dez anos. O gráfico abaixo ilustra a relação dos músicos com seus respectivos instrumentos e com o gênero do maracatu.

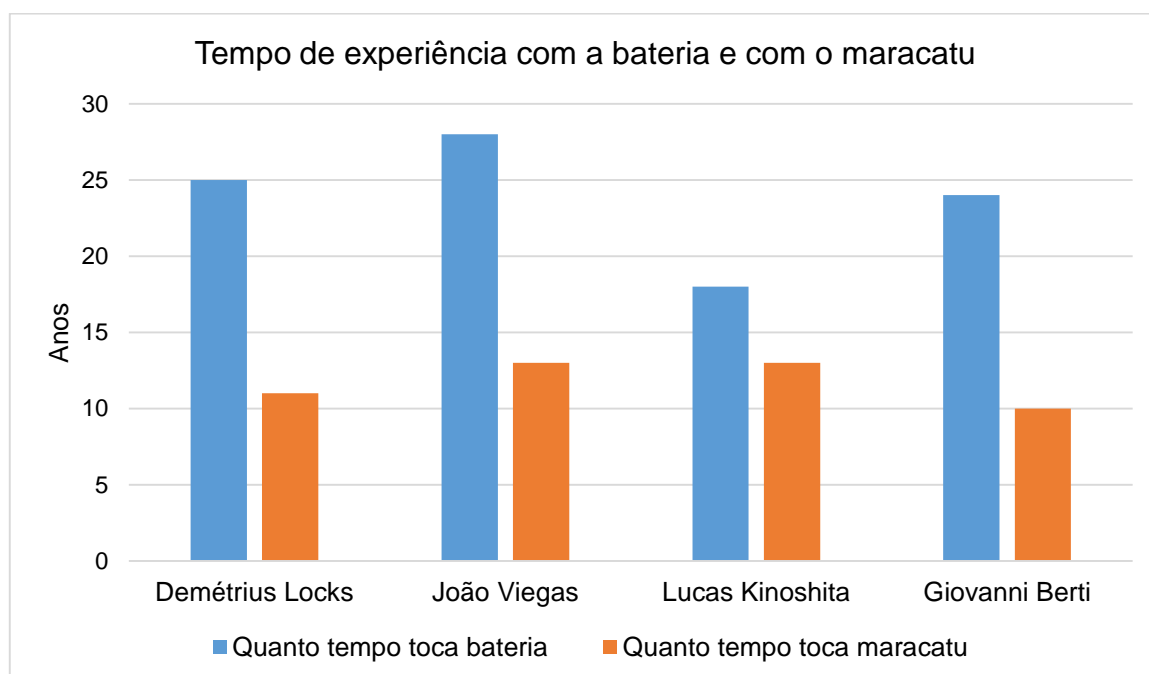


Figura 15. Gráfico do tempo de experiência com a bateria e com o maracatu. (Fonte: elaborado pelo autor)

Três dos quatro músicos entrevistados já fizeram aula com pelo menos um professor de bateria ao longo de suas vidas. Dentre os que fizeram aulas, Demétrius



e João foram alunos do baterista gaúcho Kiko Freitas e citam esse nome como forte influência tanto no estudo do maracatu, quanto no estudo da bateria de forma geral. Giovanni Berti é autodidata e sua formação é muito atrelada às suas experiências como performer. A “escola” de Giovanni compreendia vivências musicais, tais como tocar na noite e atuar como músico *free lancer* em gravações, vivências essas que proporcionaram também trocas de conhecimentos entre os músicos com quem ele trabalhou. Esse tipo de aprendizado vai ao encontro das observações de Luciana Prass (1998) sobre saberes transmitidos através das vivências de uma escola de samba, no caso de Giovanni, os saberes são compartilhados em ambientes de shows e apresentações musicais.

Todos os músicos relatam que além da bateria e percussão, também tocam outros instrumentos, sendo os mais citados, teclado/piano e violão. Lucas entende que, ao estudar diferentes instrumentos, passamos a agregar diferentes visões sobre a forma de tocar todos estes instrumentos, numa relação onde uma prática tem influência sobre a outra.

Além disso, os quatro entrevistados atribuem grande importância para a voz como ferramenta de estudo. Outros elementos como o canto e a dança também são citados pelos bateristas como fatores importantes no estudo e compreensão do maracatu. É unânime a utilização da voz para contagem de tempos e para a leitura musical. Demétrius iniciou sua pesquisa no maracatu estudando as toadas cantadas pelas nações, um fato interessante se levarmos em consideração os depoimentos dos mestres Toinho, Arlindo e Antônio Roberto, citados por Fernando Antônio de Souza, que revelam que,

cada batuqueiro de posse de uma vivência particular e profunda nos modos de se expressar performaticamente nos tambores, em função da toada cantada, dialoga com a cantoria, fazendo soar, no conjunto percussivo dos maracatus, frases espontâneas que caracterizam uma multiplicidade de discursos rítmicos e tímbricos que se manifestam livremente entre os batuqueiros durante um mesmo toque. (SOUZA, 2014?, p. 61.)

João estudou a dança do maracatu e afirma que a compreensão da forma de dançar ao ritmo está intimamente ligada à compreensão da própria música. Conforme Souza (2014?), a “rítmica percussiva dos tambores fornece à cantoria um caráter imponente que se projeta nos gestos dançados e nos movimentos dos personagens do maracatu”. (SOUZA, 2014?, p. 54)

O estudo da harmonia é descrito por todos os entrevistados como um fator essencial na formação de um bom músico e, além disso, todos concordam com a ideia de que este tipo de estudo muda a forma com que os bateristas enxergam sua própria prática instrumental e a forma com que enxergam a música como um todo. Os quatro entrevistados compartilham da ideia de que o entendimento das funções harmônicas dentro de uma música faz com que o baterista assimile melhor o arranjo, buscando executar rítmicas que evidenciem funções como, por exemplo, tensões e resoluções.

Lucas e Giovanni concordam ao falar que a compreensão da harmonia contribui para um melhor entendimento da afinação dos tambores da bateria. Demétrius e Giovanni utilizam a mesma analogia para descrever a música como sendo um tripé, com ritmo, melodia e harmonia. João e Demétrius destacam ainda o estudo do solfejo como contribuinte na compreensão da duração das notas, pois a maioria das peças da bateria não possui duração prolongada, o que pode dificultar o entendimento da relação de valores das figuras musicais.

#### 4.2 PROCESSOS METODOLÓGICOS

Ao realizar uma comparação entre as metodologias utilizadas pelos quatro músicos na aplicação do maracatu para a bateria, observa-se grande semelhança entre os processos. Todos os entrevistados concordam que a pesquisa histórica sobre o gênero do maracatu se faz extremamente necessária no processo de adaptação, pois esse tipo de informação auxilia na compreensão não somente dos aspectos musicais, mas também dos aspectos culturais envolvendo o folguedo.

Os quatro bateristas iniciaram suas pesquisas partindo de um mesmo ponto, procurando inteirar-se do gênero através da escuta de gravações de nações de maracatu de baque virado. Demétrius e João realizaram também pesquisas bibliográficas sobre o maracatu. As nações de maracatu mais citadas pelos músicos como referências de escuta foram Estrela Brilhante do Recife e Leão Coroado, sendo mencionadas por Demétrius, João e Giovanni. Lucas apontou o grupo porto-alegrense Maracatu Truvão como principal referência.

Todos os entrevistados utilizam ou já utilizaram a aproximação timbrística como principal técnica de adaptação, indo ao encontro das propostas de Luciano Perrone (BARSALINI, 2013, p.44), Nenê (FILHO, 2008, p.33), André Queiroz (QUEIROZ, 2006, p.36) e Sérgio Gomes (GOMES, 2005, p.75).

As relações entre os instrumentos adaptados estão ilustradas na tabela a seguir:

<b>Instrumento original do maracatu</b>	<b>Peça da bateria a ser adaptada</b>
alfaia	bumbo ou surdo
caixa ou tarol	caixa
gonguê	<i>cowbel</i> ou pratos
agbê	pratos
mineiro ou ganzá	pratos

Figura 16. Tabela comparativa entre os instrumentos do maracatu e as peças da bateria utilizadas para adaptá-los. (Fonte: elaborado pelo autor)

Demétrius e Lucas utilizam a escrita como ferramenta na criação de levadas com influência no maracatu, os músicos afirmam que a visualização das vozes rítmicas auxilia no momento de coordenar os membros.

Lucas trabalha o maracatu na bateria através de ostinatos base e vai acrescentando elementos de maneira progressiva. Sua proposta metodológica é semelhante à sugerida por Fábio Bergamini e Chico Santana (2011, p. 163), apresentada no capítulo “o maracatu aplicado ao kit de bateria” presente neste trabalho.

João busca, em um primeiro momento, compreender profundamente os idiomatismos presentes nos toques dos instrumentos típicos do maracatu, para posteriormente transportar essa linguagem para o kit de bateria. Em seu processo de adaptação, o músico procura escolher toques específicos de algumas nações, por exemplo, para criar uma levada, o músico utiliza um toque de caixa da nação Estrela Brilhante e um baque proveniente da nação Porto Rico.

Em seu kit de percuderia, Giovanni costuma usar o bumbo e a caixa como protagonistas nas levadas de maracatu. Além disso, instrumentos como o *cowbell* e o agogô também são bastante utilizados.

Um recurso utilizado por todos os músicos em questão é a omissão ou acréscimo de notas na composição das levadas. A omissão de notas, em um primeiro momento, funciona como um agente facilitador, pois simplifica o entendimento da complexa rítmica do maracatu e, posteriormente, também é utilizada para compor

levadas mais minimalistas, onde a música exige menos notas e mais sutileza na parte rítmica. O acréscimo de notas é geralmente utilizado pelos bateristas em frases mais longas.

As figuras abaixo são exemplos de duas levadas de maracatu, uma demonstrando um caso omissão de notas e outra onde ocorre o acréscimo de notas.

Legenda:

Bumbo      Chimbal

Figura 17. Levada de maracatu utilizada por Lucas Kinoshita (Fonte: elaborado pelo autor)

Legenda:

Bumbo      Chimbal

Figura 18. Levada de maracatu com omissão de notas utilizada por Lucas Kinoshita (Fonte: elaborado pelo autor)

Figura 19. Baque de alfaia tocado no bumbo, utilizado por Demétrius Locks (Fonte: elaborado pelo autor)



Figura 20. Baque de alfaia tocado no bumbo com acréscimo de notas, utilizado por Demétrius Locks (Fonte: elaborado pelo autor)

Todos entrevistados consideram a reprodução de células rítmicas presentes no maracatu como elemento essencial na adaptação do gênero para a bateria. Além disso, João, Lucas e Giovanni apontam que os timbres mais graves são elementos muito marcantes nos maracatus nação e, por este motivo, devem ter certa prioridade de execução na bateria.

#### 4.3 TIPOS DE APLICAÇÃO

Apesar de compartilharem de metodologias parecidas no que diz respeito à adaptação do maracatu para a bateria, os quatro entrevistados trabalham com diferentes aplicações das mesmas.

Lucas e Giovanni exploram o maracatu de várias maneiras de acordo com os trabalhos que exercem. Ambos trabalham com gravações, o que faz com que a proposta das levadas com influência de maracatu sejam sempre atreladas à ideia inicial do compositor(a) para o(a) qual estão trabalhando. Nos dois casos, as linhas de bateria ou de percussão executadas costumam servir como acompanhamento para as canções e os dois músicos buscam dialogar com os outros instrumentos, identificando acentos e criando uma “conversa” entre a percussão e as melodias.

João já trabalhou com propostas de maracatu voltadas para o jazz. Nesses casos, o baterista explorou bastante as conduções e utilizou principalmente as rítmicas do gonguê e do ganzá. O músico ressalta que para esse tipo de estilo, os toques graves como o das alfaias, que são executados no bumbo ou no surdo, costumam ser mais discretos ou, em alguns casos, suprimidos. Além do contexto do jazz e do maracatu tocado na sua forma tradicional, João também trabalha com o maracatu em uma *pegada* rock, fazendo principalmente o uso dos baques das alfaias no bumbo, como ilustrado no exemplo abaixo.

Legenda:

Bumbo      Chimbal      Caixa

Figura 21. Groove de rock com bumbo de maracatu utilizado por João Viegas (Fonte: elaborado pelo autor)

Demétrius, além de tocar com propriedade o maracatu em sua forma tradicional, explora o ritmo através de uma roupagem mais pesada. O músico aplica o maracatu em gêneros como o heavy-metal e o metal extremo. Para esses casos, o baterista faz o amplo uso do pedal duplo. As levadas construídas a partir desse tipo de propostas trazem os timbres graves como protagonistas, sendo o bumbo o instrumento de destaque. Além disso, Demétrius trabalha com a sobreposição de claves e com toques de caixa executados em andamentos rápidos, alternando entre levadas de maracatu tradicionais e trechos com presença de *blast beats*<sup>11</sup>.

Além das aplicações descritas acima, os quatro músicos entrevistados trabalham ou já trabalharam com o maracatu tocado em compassos diversos como por exemplo 5/4, 7/4 e 7/8. Essas combinações de compassos geralmente são aplicadas em contextos mais experimentais ou em gêneros como o *fusion*.

<sup>11</sup> O termo *blast beat* refere-se à técnica utilizada por bateristas, geralmente do gênero do metal, que consiste em utilizar o rebote da baqueta para executar toques em sequência. Além do rebote, os dedos da mão também atuam de forma constante fazendo com que a baqueta se movimente rapidamente entre um toque e outro.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Averiguou-se com esta pesquisa que as formas de adaptação do gênero do maracatu para a bateria são bastante diversas e variam de acordo com o tipo de aplicação que se deseja fazer. As informações recolhidas através da pesquisa bibliográfica aliadas às respostas obtidas nas entrevistas ajudaram compreender a forma com que alguns bateristas utilizaram os elementos da música do maracatu para criar levadas deste gênero para a bateria.

Uma constatação estabelecida através da correlação entre a revisão bibliográfica e as informações obtidas com as entrevistas foi a de que o músico que deseja criar uma levada de maracatu para a bateria precisa ter em mente que esse processo sempre resultará em uma adaptação e não na prática tradicional do maracatu. Essa constatação abre caminho para o baterista desenvolver adaptações com mais originalidade, uma vez que o mesmo pode extrair elementos da música do maracatu e utilizá-los em contextos variados, como por exemplo o jazz, o metal e o *fusion*.

Dentre as ferramentas utilizadas pelos bateristas entrevistados, destacou-se a pesquisa histórica realizada por eles acerca da manifestação do maracatu. Esse tipo de estudo culmina em um embasamento teórico que permite ao músico compreender o que está sendo executado de forma mais efetiva. Como exemplificação disso, tomaremos a execução do maracatu em um contexto jazzístico, onde conduções são mais presentes. Nesse tipo de cenário o músico pode escolher executar as rítmicas do agbê, por conhecer sua função de condução no ritmo original.

Destaco a relevância da adaptação por aproximação timbrística como uma das principais maneiras de se trabalhar com ritmos brasileiros na bateria. Por ter sido utilizada desde as primeiras adaptações de ritmos brasileiros de que se tem registro e aparecer em todos os exemplos citados, tanto pelos autores da revisão bibliográfica quanto pelos bateristas entrevistados, esse método de adaptação se mostrou bastante efetivo. Além relacionar diretamente os instrumentos de percussão com as peças da bateria, a adaptação feita a partir da semelhança entre timbres pode ser considerada um dos caminhos mais intuitivos para a criação de levadas, pois seu resultado sonoro se aproxima bastante do ritmo original.

Outro ponto observado foi a congruência entre os autores da revisão e os entrevistados no que diz respeito às adaptações que vão além da reprodução das

rítmicas originais dos instrumentos de percussão do maracatu. Esse tipo de adaptação mostrou-se relevante também no que diz respeito ao estudo técnico da bateria, como por exemplo, a prática de exercícios de independência motora a partir da execução simultânea das rítmicas do maracatu pelos quatro membros do baterista.

Os dados obtidos através desta pesquisa podem também contribuir para o educador musical em suas práticas pedagógicas, uma vez que o ambiente escolar exige cada vez mais a capacidade do professor de se adaptar e reinventar atividades. Os caminhos para as adaptações do maracatu aqui apresentados, demonstram algumas possibilidades de exploração desse gênero musical, possibilidades estas que também podem ser desenvolvidas em sala de aula. Elementos como as células rítmicas, as toadas e a própria dança do maracatu, podem ser utilizados como ferramentas importantes no desenvolvimento musical dos alunos.

Na visão dos bateristas entrevistados, o estudo de outros aspectos musicais, como por exemplo a harmonia, influencia diretamente na construção das levadas, pois faz com que o músico dialogue com outros elementos para além dos rítmicos. Contudo, não foram encontrados materiais na pesquisa bibliográfica que corroborem com essa ideia.

Considera-se que os objetivos propostos para o trabalho foram alcançados, uma vez que foi possível investigar as metodologias de adaptação do gênero do maracatu na visão dos quatro bateristas entrevistados. Ao correlacionar as informações recolhidas através da pesquisa bibliográfica com as entrevistas, pode-se estabelecer parâmetros que indicam alguns dos elementos considerados essenciais na criação de levadas do maracatu para a bateria.

A presente pesquisa pode contribuir para estudantes de música dentro e fora do ambiente acadêmico, sendo possível ser utilizada como guia inicial para criação de adaptações do maracatu e também para a compreensão desta manifestação cultural. Além disso, esta pesquisa demonstra uma dentre as formas de interpretação da música brasileira e de criação através de um gênero musical específico, que pode levar a diversos resultados e variadas aplicações.

Estudos futuros poderão englobar uma quantidade maior e mais distinta de participantes, podendo ser feita também com outros instrumentistas além de bateristas. Ademais, transcrições de músicas que contenham adaptações do maracatu poderão ser incluídas entre os procedimentos metodológicos, para que dessa forma, possam ser analisadas sob outras perspectivas. Futuras pesquisas



poderão também retratar as percepções e impressões dos batuqueiros dos maracatus nação de Recife acerca de adaptações do gênero em outros contextos, colhendo informações e impressões dos músicos expert desse gênero musical perante transformações do maracatu em outras esferas musicais.

## REFERÊNCIAS

BARSALINI, Leandro. A inserção da bateria na música popular brasileira: aspectos musicais e representações estéticas. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 33-46, jan.-jun. 2013.

BARSALINI, Leandro. **As sínteses de Edison Machado**: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

BARSALINI, Leandro. **Modos de execução da bateria no samba**. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.

BERGAMINI, Fábio; SANTANA, Chico. **Bateria: básico 1**. São Paulo: Associação Amigos do Projeto Guri, 2011.

FILHO, Realcino Lima. **A bateria brasileira no século XXI**. [S. l.: s. n.], 2008.

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

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

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. [S. l.: s. n.], 1980.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Um reinado negro. **INRC do Maracatu Nação**: Inventário Nacional de Referências Culturais. Pernambuco: [s. n.] 2014?

LIMA, Larissa. **Vibrações, símbolos e lugares do Rio Maracatu**. 2015. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MARACATU ALMIRANTE DO FORTE. 2009. Disponível em: <<https://almirantedoforte.com.br/2009/01/17/origemhistoria-do-maracatu-maracatu-de-baque-virado-x-maracatu-de-baque-solto/>>. Acesso em: 6 jun. 2020. il.color.

MARQUES, Guilherme; HASHIMOTO; Fernando. Ritmos brasileiros na bateria: significação pela transubstanciação. **II Congresso Brasileiro de Percussão**, Belo Horizonte, 2019.

PEREIRA, Daniel Cruz. **Proposta curricular de bacharelado em bateria**. 2012. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. Negritude, apropriação cultural e a “crise conceitual” das identidades na modernidade. **XXVIII Simpósio Nacional de História**, Florianópolis, 2015.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba**: uma etnografia entre os “Bambas da Orgia” 1998. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

QUEIROZ, André. **Estudos de coordenação e técnica de baqueta para a bateria sobre a rítmica do tambor de crioula, maracatu, samba e congado**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. **Batuque book**: maracatu: baque virado e baque solto. 2. ed. Recife: Batuque Book, 2009.

SOUZA, Fernando Antônio Ferreira de. A música nos maracatus nação. **INRC do Maracatu Nação**: Inventário Nacional de Referências Culturais. Pernambuco: [s. n.] 2014?

## **APÊNDICE - MODELO DE FORMULÁRIO PARA AUTORIZAÇÃO DE USO DE DADOS FORNECIDOS PELOS PARTICIPANTES NA PESQUISA**

### **TERMO DE AUTORIZAÇÃO**

Eu, (nome completo), com CPF número (número), autorizo para fins acadêmicos o uso das informações fornecidas através de entrevista, coletada no ano de 2020, assim como dos registros em vídeo captados em sessão de coleta de dados, para a pesquisa de trabalho de conclusão de curso de Giovane Bressan Albarello. Inclusive permito que meu nome seja citado no trabalho em questão, dentro dos materiais gerados na pesquisa.

Declaro também a cessão dos direitos das entrevistas e filmagens da pesquisa para uso (investigação e divulgação) em meio acadêmico por Giovane Bressan Albarello, como parte integrante de seu TCC e demais desdobramentos do trabalho que possam vir a ocorrer, sem restrições de prazos a partir do presente momento.

Garibaldi, (dia) de (mês) de 2020.