

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Eduardo Brasil Pereira Santana

**A FESTA RÍTMICA DE PAULO PAULELLI
Padrões rítmicos, polirritmias e modulações métricas nas conduções do
contrabaixista**

Belo Horizonte

2023

Eduardo Brasil Pereira Santana

A FESTA RÍTMICA DE PAULO PAULELLI
Padrões rítmicos, polirritmias e modulações métricas nas conduções do
contrabaixista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical.
Orientador: Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib

Belo Horizonte

2023

S232f

Santana, Eduardo Brasil Pereira.

A festa rítmica de Paulo Paulelli [manuscrito]: padrões rítmicos, polirritmias e modulações métricas nas conduções do contrabaixista / Eduardo Brasil Pereira Santana. - 2023.
111 f., enc.; il. + DVD.

Orientador: Fernando Martins de Castro Chaib.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Contrabaixo. 4. Métrica e ritmo musical. I. Chaib, Fernando Martins de Castro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Eduardo Brasil Pereira Santana**, em 23 de fevereiro de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. José Alexandre Leme Lopes de Carvalho
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Martins de Castro Chaib, Professor do Magistério Superior**, em 23/02/2023, às 11:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **José Alexandre Leme Lopes Carvalho, Usuário Externo**, em 01/03/2023, às 07:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fausto Borem de Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 03/03/2023, às 14:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2086560** e o código CRC **D43B64B5**.

À minha Mãe Ana Maria
À minha filha Flora
À minha companheira Lívia
À Ziê

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo suporte e incentivo.

Ao meu coordenador, Fernando Chaib, por dedicar de tantas horas discutindo ideias e propondo estratégias para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao prof. Dr. Fausto Borém e ao prof. Dr. José Alexandre Carvalho que integraram as bancas de qualificação, recital e defesa, os quais as contribuíram de maneira preciosa na construção e no aperfeiçoamento da pesquisa.

Ao Paulo Paulelli e ao Trio Corrente por desenvolverem um trabalho musical tão virtuosístico e inspirador.

Ao Leandro Silva, por me incentivar a cursar o mestrado e todas as valiosas dicas as quais me ajudaram a entrar no curso.

Ao Pedro Henning pela ajuda na compreensão de rítmicas complexas e por toda a música que compartilhamos no recital e na vida.

Lucas Bonetti pelo suporte e paciência em responder minhas dúvidas acadêmicas desde antes de ingressar no mestrado. Pela música compartilhada no recital e na vida.

Ao Diogo Cardos pelo auxílio luxuoso para solucionar alguns problemas com as escritas das partituras no Finale.

Ao Deni Domenico por me ajudar a conferir as harmonias.

Aos meus amigos, amigas e amigos pelo apoio, incentivo e principalmente por estarem ao meu lado em momentos mais delicados da minha vida. Além do suporte durante o percurso deste trabalho que atravessou uma pandemia.

À UFMG, ao Programa de Pós-Graduação, bem como todos os seus funcionários e funcionárias. Dentre os quais destaco: Geralda e Alan por todo suporte, atenção e paciência ao auxiliar os estudantes de Pós-Graduação.

À CAPES (Comissão de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior) que, num período triste da nossa história, em que o suporte à pesquisa foi sendo suprimido de modo injustificável, me concedeu uma bolsa de mestrado.

RESUMO

Neste trabalho, entende-se ser importante compreender como a linha de contrabaixo (elétrico e acústico) é desenvolvida nas conduções de samba no contexto da música instrumental. Sendo o contrabaixo um instrumento de base em diversas formações, suas linhas podem apresentar diferentes abordagens dentro de um determinado gênero musical. À vista disso, decidimos analisar aspectos rítmicos das linhas do contrabaixista Paulo Paulelli, instrumentista de destaque no cenário nacional, com produção contemporânea extremamente relevante ao tema. Foram selecionadas duas gravações do contrabaixista junto ao grupo Trio Corrente. Definimos alguns parâmetros para a seleção das músicas a serem analisadas, os quais conduziram à escolha de *Maracangalha* (2016), um samba com compasso alternado, além de *Amor até o fim* (2019), que apresenta diferentes manipulações da sensação do tempo. Com o objetivo de compilar, mapear e analisar o conjunto de elementos rítmicos utilizados por Paulelli, transcrevemos e apontamos alguns padrões recorrentes nas linhas do contrabaixista. Como forma de fundamentar o trabalho, contamos em autores como Hoenig & Weidenmueller (2009, 2012), Carvalho (2006), Syllós & Montanhaur (2003), Souza (2007) e Giffoni (1997). Dessa forma, nossa metodologia se baseou em transcrever nota a nota da linha do contrabaixo, lançando mão do instrumental que nos auxiliou durante esse processo. Destacamos o uso de *softwares* como *Transcribe!* e *Finale*, bem como de um *notebook*, uma interface de áudio, fones de ouvido de alta fidelidade e um contrabaixo elétrico. Com as análises das transcrições, foi possível identificar padrões rítmicos frequentemente utilizados em conduções de samba, padrões particulares do contrabaixista, além de elementos polirrítmicos, alguns como modulações métricas, *core rhythm* e *core groove*.

Palavras-chave: Paulo Paulelli; samba; contrabaixo; polirritmia; modulação métrica.

ABSTRACT

In this work, it is understood that it is important to understand how the bass line (electric and acoustic) is developed in samba conceptions in the context of instrumental music. Since the bass is a basic instrument in several formations, its lines can present different approaches within a given musical genre. In view of this, we decided to analyze rhythmic aspects of the lines of bassist Paulo Paulelli, a prominent instrumentalist on the national scene, with contemporary production extremely relevant to the theme. Two recordings of the bass player with the Trio Corrente group were selected. We defined some parameters for the selection of songs to be analyzed, which led to the choice of *Maracangalha* (2016), a samba with alternating beats, as well as *Amor até o fim* (2019), which presents different manipulations of the sensation of time. With the aim of compiling, mapping and analyzing the set of rhythmic elements used by Paulelli, we transcribe and point out some recurring patterns in the bassist's lines. As a way of substantiating the work, we relied on authors such as Hoenig & Weidenmueller (2009, 2012), Carvalho (2006), Syllos & Montanhaur (2003), Souza (2007) and Giffoni (1997). Thus, our methodology was based on transcribing the bass line note by note, making use of the instruments that helped us during this process. We highlight the use of software like Transcribe! and Finale, as well as a notebook, an audio interface, high-fidelity headphones and an electric bass. With the analyzes of the transcriptions, it was possible to identify rhythmic patterns frequently used in samba conceptions, particular patterns of the bass player, as well as polyrhythmic elements, some like metric modulations, core rhythm and core groove.

Keywords: Paulo Paulelli; samba; bass; polyrhythm; metric modulation.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1 – Conexão entre contrabaixo, interface, <i>notebook</i> e fones de ouvido.....	40
Fig.2 – Print da tela do computador mostrando a música <i>Amor até o fim</i> com um trecho de loop selecionado	41
Fig.3 – Os <i>presets</i> de alteração da velocidade do áudio.....	42
Fig.4 – Equalizador do <i>Transcribe!</i>	43

LISTA DE TABELAS

Tab.1 – Tabela de padrões rítmicos, células estruturais do baixo no Maxixe e no Samba.....	24
Tab.2 – Tabela de padrões rítmicos utilizados por Paulelli na condução de <i>Amor até o fim</i>	75
Tab.3 – Variações secundárias.....	77
Tab.4 – Variações rítmicas esporádicas	105

LISTA DE EXEMPLOS

Ex.1 – O ritmo básico das escolas de samba	21
Ex.2 – Condução do surdo centrador	22
Ex.3 – Algumas variações do surdo cortador	22
Ex.4 – Células rítmicas do samba, utilizando fundamentais e quintas dos acordes..	28
Ex.5 – Padrões de condução de samba com movimento de fundamental e quinta do acorde, acrescentando algumas variações melódicas	28
Ex.6 – Clave básica com quatro notas 7/4	50
Ex.7 – Clave básica com quatro notas 5/4	51
Ex.8 – Modulações métricas entre as claves 7/4 e 5/4	54
Ex.9 – A clave do 7/4 e algumas variações rítmicas	59
Ex.10 – A ilustração de <i>core rhythm</i> sobreposto à levada	72
Ex.11 – Levada padrão e <i>core groove</i>	73

LISTA DE EXCERTOS

Exc.1 – Transcrição da melodia e da linha de contrabaixo na primeira parte de <i>Maracangalha</i>	26
Exc.2 – Condução de Luizão Maia em <i>Águas de Março</i>	27
Exc.3 – Linha gravada por Sizão Machado na música <i>Sambazz</i>	29
Exc.4 – <i>Chorinho A</i> , linha de contrabaixo gravada por Sérgio Barrozo.....	32
Exc.5 – <i>Samba Novo</i> , linha gravada pelo contrabaixista Humberto Clayber	33
Exc.6 – Trecho de <i>Maracangalha</i> no momento da modulação métrica.....	55
Exc.7 – Modulação métrica do 5/4 para o 7/4	57
Exc.8 – Melodia e condução na exposição do tema de <i>Maracangalha</i>	60
Exc.9 – Sessão A2 com a clave escrita acima da transcrição.....	61
Exc.10 – Padrão de <i>walking bass</i>	62
Exc.11 – Trecho em polirritmia com quiáteras de semínimas, clave em 5/4.	63
Exc.12 – Trecho com menor tensão rítmica.....	64
Exc.13 – Modulação métrica do 5/4 para o 7/4 no trecho final em <i>Maracangalha</i>	64
Exc.14 – Grade de transcrição do início do improviso do pianista	79
Exc.15 – <i>Core rhythm</i>	81
Exc.16 – Trecho em que a rítmica é tocada com seu andamento desdobrado em relação ao início. <i>Core rhythm</i> em tercinas de colcheias no c.344.....	82
Exc.17 – <i>Core rhythm</i> destacado por retângulos; em vermelho a preparação para o <i>core groove</i> samba tercinado.....	84

LISTA DE ABREVIATURAS

Bat.	–	Bateria
Cap.	–	Capítulo
Cb.	–	Contrabaixo
c.	–	Compasso
cc.	–	Compassos
Ex.	–	Exemplo
Exc.	–	Excerto
Fig.	–	Figura
p.	–	Página
pp.	–	Páginas
Pno.	–	Piano
Tab.	–	Tabela

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
Paulo Paulelli.....	16
1 A ADAPTAÇÃO RÍTMICA DO SAMBA PARA O CONTRABAIXO E ALGUMAS REFERÊNCIAS SOBRE A CONCEPÇÃO MUSICAL PRESENTE NA MÚSICA DO TRIO CORRENTE	20
1.1 Adaptação rítmica das levadas de surdo para a condução no contrabaixo no samba.....	23
1.2 Uma breve contextualização da concepção musical utilizada pelo Trio Corrente	29
1.3 Referencial de sonoridade das linhas de contrabaixo performadas em alguns trios da década de 1960	32
1.4 Considerações acerca de polirritmia	34
2 OS PROCESSOS UTILIZADOS PARA A TRANSCRIÇÃO DOS ARRANJOS	37
2.1 As etapas e as ferramentas utilizadas durante as transcrições.....	39
3 MARACANGALHA: TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE RÍTMICA COM UM OLHAR SOBRE O CONTRABAIXO	45
3.1 A estrutura do arranjo.....	46

3.2 Compassos irregulares e claves rítmicas em 7/4 e em 5/4.....	47
3.3 Modulações métricas em <i>Maracangalha</i>	51
3.4 A condução de Paulo Paulelli em <i>Maracangalha</i>	58
3.5 Condução em 5/4	61
4 AMOR ATÉ O FIM: TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE RÍTMICA COM UM OLHAR SOBRE O CONTRABAIXO	69
4.1 A estrutura do arranjo	69
4.2 Aspectos e conceitos polirrítmicos de <i>Amor Até o Fim</i>	70
4.3 Análise das rítmicas no samba de Paulelli.....	74
4.4 Análise das alterações de pulso durante a condução	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS.....	99
APÊNDICE.....	105

INTRODUÇÃO

Durante a história do contrabaixo na música popular urbana brasileira, Souza (2007) considera que a década de 1960 foi o momento “de libertação deste instrumento nessa música” (SOUZA, 2007 p.95). A libertação a que o autor se refere está ligada a certo distanciamento de padrões de condução e de funções musicais tradicionalmente comuns ao contrabaixo popular até então. Esse conceito está diretamente relacionado ao contexto de improvisação, uma vez que, em sua maioria, os acompanhamentos também se desenvolvem de forma improvisada. Na música instrumental brasileira, a década de 1960 é marcada pelo surgimento de muitos grupos em formato de trios, tais como Zimbo Trio, Tamba Trio, Rio 65 Trio e Milton Banana Trio, os quais, geralmente, tinham sua instrumentação composta por piano, baixo e bateria. Esta formação instrumental foi amplamente difundida por famosos trios de *jazz*, alguns como *Oscar Peterson Trio* e *Bill Evans Trio*. Ainda hoje, por sua vez, é comum encontrarmos grupos com essa mesma formação instrumental atuando no cenário brasileiro, influenciados por trios brasileiros da década de 1960 e por trios de *jazz*. Como veremos adiante, o Trio Corrente está inserido nesse contexto, tratando-se de um grupo com forte atuação no cenário nacional e internacional.

No contexto da música brasileira improvisada, um dos aspectos que chamam atenção no desenvolvimento da performance do contrabaixista é a variação de linguagem da música popular mesclada ao tradicionalismo da linguagem de cada gênero. Essa fusão, em certa medida, permite que o músico desenvolva a sua performance se valendo de conceitos e técnicas musicais para além do que se percebe comumente em padrões tradicionais. É nosso intuito observar as conduções de um dos contrabaixistas que está em destaque no cenário da música popular brasileira e alguns de seus procedimentos pouco usuais, os quais fogem aos padrões convencionais das linhas de contrabaixo no samba.

Para tanto, analisaremos duas gravações do contrabaixista Paulo Paulelli junto ao Trio Corrente. A primeira se trata de *Maracangalha*, um samba facilmente encontrado em repertórios do cancionário tradicional, sendo que a versão analisada apresenta uma

peculiaridade na construção da levada rítmica. A música foi gravada utilizando a fórmula de compassos em 7/4, com uma manipulação da pulsação que se altera para compassos em 5/4. A outra faixa analisada é *Amor até o fim*, que apresenta a linguagem rítmica tradicional, bem como utiliza diferentes recursos polirrítmicos e manipulações de pulso regular do compasso em 2/4. Vale evidenciar que, em *Maracangalha*, o músico utilizou contrabaixo acústico e, em *Amor até o fim*, ele mobilizou contrabaixo elétrico.

- **Paulo Paulelli**

O multi-instrumentista e compositor Paulo Paulelli (1974 –) é um músico natural da cidade de São Paulo (SP). Paulelli (2009) afirma que sua formação musical aconteceu de maneira autodidata, e que recebeu forte influência musical de seus familiares, especialmente de seu tio Messias Santos Júnior.

[...] a minha tia, tinha uma escola de música. Eu nunca fui de estudar. Eles queriam que eu estudasse. Eu só entrava na escola para ver as pessoas tendo aula. De domingo a gente ia no almoço, a família italianada se reúne e eu sempre escapava [...] ia pra escola que ficava aberta, com todos os instrumentos à minha disposição. Sozinho na escola, eu ficava fuçando um por um. Comecei tocando bateria. (PAULELLI, 2009)

Com 15 anos de idade, o músico começou a trabalhar como contrabaixista profissional. Atuou em diversos cenários da noite paulistana, bem como integrou grupos com diferentes formações¹. Paulelli tem relevante atuação como contrabaixista no cenário da música brasileira. Desde o início dos anos 2000, até os dias atuais (2022), o contrabaixista acompanha a cantora Rosa Passos em gravações, assim como em shows em duo, em grupo e em *big band*, tanto no Brasil quanto no exterior. Em 2001, o músico se junta a Fábio Torres (piano) e Edu Ribeiro (bateria) para formar o Trio Corrente, um dos trabalhos de maior destaque do contrabaixista. Autointitulados como um grupo de *jazz* brasileiro², o repertório do trio é constituído de músicas autorais e de arranjos feitos para alguns standards da MPB e do choro³. O trio tem

¹ Entrevista em que Paulelli conta um pouco da sua trajetória. <https://youtu.be/mNaEOlfQMs8>

² O termo “*jazz* brasileiro” pode ser encontrado em trabalhos como os de PIEDADE (2005), BASTOS; PIEDADE (2006) e de MONGIOVI (2017). O termo faz referência à maneira de tocar gêneros musicais brasileiros acrescentados de elementos conceituais e performáticos característicos do *jazz*.

³ Trio Corrente: <https://triocorrente.com/bio/>

uma carreira consolidada no Brasil e no exterior, destacando-se como um dos principais grupos da música instrumental brasileira. A discografia do Trio Corrente conta com sete álbuns, *Sincronia* (2021); *Tem que ser azul* (2019); *Trio Corrente & Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo* (2018); *Volume 3* (2016); *Songs For Maura* (2013); *Volume 2* (2011) e *Corrente* (2005). Com exceção do álbum *Trio Corrente & Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo*, todos os outros álbuns foram gravados em estúdio. Entre shows e gravações, o trio já contou com participações especiais e parcerias de instrumentistas, cantores e cantoras. Podemos destacar a parceria entre o Trio Corrente e o músico Paquito D’Rivera, que resultou no álbum *Song for Maura*, premiado com o *Grammy Award* e o *Latin Grammy*, sendo este último dividido com o pianista americano Chick Corea. Em ambas as premiações, o trio foi reconhecido como melhor álbum de *jazz* latino no ano de 2014.

Além dos trabalhos como *sideman* e integrante do Trio Corrente, Paulelli também desenvolve um trabalho solo. Em outubro de 2009, lançou seu primeiro álbum autoral, intitulado *Insight Moments*. A obra contou com as participações dos músicos Edu Ribeiro, Fabio Torres, Rosa Passos, Toninho Ferragutti, Alexandre Mihanovich, Celso de Almeida, Cuca Teixeira, Daniel D’Alcantara, Hélio Alves, Marcus Teixeira e Wilson Teixeira. Em 2018, lançou *Som de Casa*, no qual Paulelli gravou todos os instrumentos em sete das doze faixas que compõem o álbum, a saber, o baixo acústico, o baixo elétrico, a percussão, o violão, o piano virtual, a guitarra, a voz e a percussão de boca. O álbum é o reflexo do estilo próprio que Paulelli desenvolveu ao longo de sua carreira. Em 2020, o referido artista lançou seu terceiro álbum, intitulado *From Paulelli to Rosa Passos*, e, em 2021, lançou o EP *Sem Compromisso*, ambos em duo com a cantora Rosa Passos. Os dois interpretaram canções de renomados compositores, tais como Tom Jobim, Ivan Lins, Nelson Cavaquinho, Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, além de uma composição da própria Rosa Passos em parceria com Fernando de Oliveira.

Um dos aspectos musicais de maior destaque de Paulelli é a maneira com que o músico constrói suas linhas⁴ de baixo. Destacamos que o contrabaixista não se restringe a construir suas linhas da maneira habitual. Sem ficar alheio à linguagem

⁴ Em música popular, entende-se o termo *linha* por ser a maneira com que os músicos desenvolvem sua condução ou seu acompanhamento, respeitando elementos rítmicos-harmônicos característicos do estilo que está sendo tocado.

rítmica do gênero que está tocando, Paulelli conduz de forma espontânea, alternando entre momentos de maior e menor densidade rítmica⁵. Interagindo em tempo real com os membros do grupo, Paulelli propõe iniciativas e responde a estímulos musicais que, em diversos momentos, resultam em elementos ligados à polirritmia. A linguagem rítmica tradicional por vezes é mesclada a quiálteras, a padrões rítmicos variados, polirritmias, além de frases melódicas, criando, assim, contrastes entre as diferentes partes da música. Isto é o que nos leva a querer aprofundar um estudo sobre a linguagem do contrabaixista.

Nossa intenção é explorar os aspectos rítmicos das linhas de baixo de Paulo Paulelli no samba, identificando padrões característicos à linguagem tradicional e aos padrões particulares do músico. Para isso, determinamos alguns critérios para a seleção dos fonogramas a serem analisados: escolhemos as performances *Maracangalha* (Dorival Caymmi) e *Amor até o fim* (Gilberto Gil) gravadas pelo Trio Corrente. Sendo assim, realizamos um trabalho de transcrição de toda a condução do contrabaixista nessas faixas, assim como analisamos e apontamos os padrões recorrentes em suas linhas. Procura-se, aqui, revelar à comunidade de contrabaixistas recursos técnicos e performativos desenvolvidos por Paulelli para a construção de suas conduções originais no que diz respeito ao samba e ao contrabaixo.

O trabalho é composto por quatro capítulos. No primeiro, realizamos uma breve contextualização a respeito da concepção musical e do contexto dos trios de música instrumental brasileira na década de 1960, além de tratarmos da conexão entre os músicos desta época com o *jazz*. Ainda nesse capítulo, abordamos os padrões rítmicos comuns às linhas feitas em instrumentos de percussão e a adaptação desses padrões para a linhas de contrabaixo. O que vai chegar até os dias atuais resultando em influência na concepção musical de grupos como o Trio Corrente. No segundo, refletiremos sobre a metodologia utilizada no desenvolvimento da pesquisa e explicitaremos como se deu todo o processo de transcrição, bem como as ferramentas utilizadas nesse processo. No terceiro e no quarto capítulos, analisaremos as músicas *Maracangalha* (Dorival Caymmi), lançada no álbum *Vol. 3* (2016), e *Amor até o fim* (Gilberto Gil), lançada no álbum *Tem que ser azul* (2019). Apontaremos, então, os

⁵ Paulo Paulelli em performances ao vivo: <https://youtu.be/cgm2ec2wNlq> (PASSOS, PAULELLI 2008); <https://youtu.be/w2Wgj8StPeQ> (PASSOS, PAULELLI 2013).

padrões rítmicos recorrentes na condução do contrabaixista nas versões gravadas pelo Trio Corrente. Com essa abordagem inédita sobre a produção de Paulo Paulelli, esperamos impactar a comunidade de contrabaixistas por meio de uma ação direta acerca de sua construção performativa e sobre a maneira de olhar para a música popular brasileira em um contexto não tradicional.

1 A ADAPTAÇÃO RÍTMICA DO SAMBA PARA O CONTRABAIXO E ALGUMAS REFERÊNCIAS SOBRE A CONCEPÇÃO MUSICAL PRESENTE NA MÚSICA DO TRIO CORRENTE

É ponto pacífico entre importantes pesquisadores⁶ da cultura popular brasileira que o samba resulta de diversas influências culturais. Não raro, estão em destaque as influências de tradições festivas e religiosas que os escravizados, de diversas partes do continente africano, trouxeram para o Brasil no período colonial. O escritor Nei Lopes aponta uma linha evolutiva que se origina do batuque angolano e do Congo, com ritmos que partem do lundu bailado, e que, ao permearem diferentes regiões do Brasil, originam outros ritmos, “confluindo para o que chamaremos de samba da 'Pequena África da Praça Onze', onde o núcleo irradiador foi a casa de Tia Ciata” (LOPES, 1992, p.47).

Mas a mais famosa de todas as baianas, a mais influente, foi Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata, lembrada em todos os relatos do surgimento do samba carioca e dos ranchos, onde seu nome aparece gravado Siata, Ciata ou Assiata (MOURA, 1995, p.96).

Sendo o ritmo um elemento musical estruturante nas levadas de samba, bem como no processo de reconhecimento e aprendizagem desse gênero musical, apontaremos algumas particularidades desses elementos, as quais se relacionam diretamente com as adaptações rítmicas necessárias para o desenvolvimento das levadas ao contrabaixo, além de serem fundamentais para o pleno entendimento desse gênero.

Pesquisa da área da psicologia da música efetuada por Jay Dowling e Dane Harwood (1986) refere que o parâmetro do ritmo é mais relevante para a cognição musical que outros parâmetros, como por exemplo, a melodia. Segundo os autores, os ouvintes são capazes de reconhecer temas musicais simplesmente pelos seus padrões rítmicos. É também relatado, que quando os ouvintes são expostos a um conjunto de pequenas melodias e lhes pedem para efetuar reconhecimento de algumas características musicais, as suas decisões são dominadas pela informação rítmica, em detrimento de informação de outros parâmetros musicais (LOPES & ALCÂNTARA-SILVA, 2017, p.237).

⁶ Alguns como: Carneiro (1937), Mukuna (2000), Oliveira Pinto (2001), Sandroni (2001), Tinhorão (1998).

O Ex.1 ilustra o ritmo básico tocado em escolas de samba. Este exemplo mostra como são tocados os ritmos de alguns dos instrumentos tradicionais de uma escola de samba com suas respectivas acentuações. A notação para os três surdos é composta de uma linha na qual as figuras rítmicas aparecem acima e abaixo desta linha. As rítmicas que estão acima da linha representam as notas abafadas com a mão, e as que estão abaixo da linha representam as notas tocadas apenas com a baqueta, sem abafá-las.

CD 41

agogô

chocalho

reco-reco

tamborim

repique

caixa

tarol

cuíca

surdo de segunda
second surdo

surdo de corte
cutting surdo

surdo de primeira
first surdo

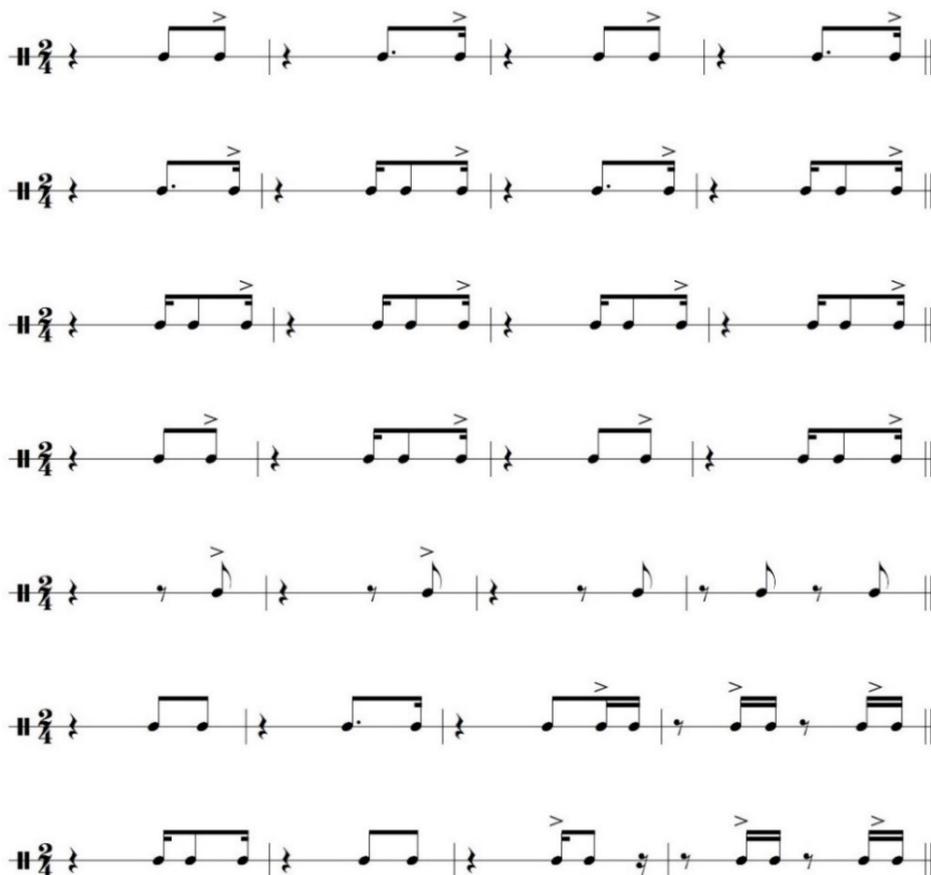
Ex.1 – O ritmo básico das escolas de samba. Destaque, em vermelho, para os surdos de segunda, surdos de corte e surdos de primeira (BOLÃO, 2010, p.70).

Gonçalves e Costa (2011, p.20) apontam nomes como pedal, centrador, cortador ou “mó” para o surdo de 3ª, e, além disso, destacam algumas variações e articulações executadas nesse instrumento. O Ex.2 ilustra uma das principais levadas do surdo centrador, sendo que as articulações da pele escritas acima das notas correspondem a toque preso (+) e toque solto (°) da maceta⁷. Ademais, a mão esquerda auxilia o toque preso e também abafa a pele para executar as pausas.



Ex.2 – Condução do surdo centrador (GONÇALVES & COSTA, 2011, p.20)

O Ex.3 mostra algumas variações rítmicas nas levadas do surdo cortador apontadas por Gonçalves e Costa (2011), as quais, muitas delas, veremos à frente nas linhas de contrabaixo em *Amor até o fim*.



Ex.3 – Algumas variações do surdo cortador (GONÇALVES & COSTA, 2011, p.20-21).

⁷ Baqueta de madeira com a ponta macia, utilizada para tocar os surdos.

Quando se pretende aprofundar o conhecimento no universo do samba, não há volta a dar: os padrões rítmicos executados na percussão são a fonte para o aprendizado e a adaptação da linguagem para qualquer outro instrumento.

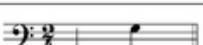
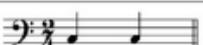
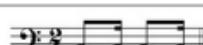
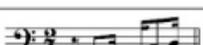
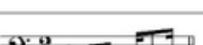
1.1 Adaptação rítmica das levadas de surdo para a condução no contrabaixo no samba

A condução do samba no contrabaixo se baseia na adaptação rítmica dos instrumentos de percussão, principalmente os de região grave, como os surdos. Em linhas gerais, a condução de samba ao contrabaixo respeitará a articulação dos surdos, na qual, geralmente, temos uma nota mais curta no primeiro tempo, bem como a acentuação forte e a nota um pouco mais longa no segundo tempo do compasso em 2/4. Talvez, essas articulações sejam um dos elementos musicais mais estruturantes nas conduções de samba ao contrabaixo.

No trecho a seguir, enfatizamos que dinâmica e a duração das notas são elementos de extrema relevância na linguagem do samba, porém, muitas vezes, esses elementos ficam implícitos na escrita musical. Isso porque grafar as articulações em todas as notas de uma transcrição causaria um excesso de informações. Geralmente, isso faz com que as partituras sejam entendidas e executadas respeitando os elementos implícitos, os quais, apesar disso, são estruturantes do gênero musical executado. No capítulo à frente, falaremos um pouco mais sobre alguns elementos implícitos nas transcrições. Vale destacar que todos os exemplos e todos os excertos discutidos neste capítulo são recortes sobre a linguagem da condução de samba ao contrabaixo, de modo que não compreendem a totalidade de possibilidades no desenvolvimento das linhas dos contrabaixistas ou das obras literárias citadas.

A linha de baixo é considerada a voz mais grave de uma música. Embora diferentes instrumentos possam executar uma linha de baixo, geralmente ela é executada por instrumentos de tessitura grave. Ian Guest (1996) destaca que o contrabaixo faz parte da sessão rítmico-harmônica e aponta que sua função como sendo encarregado de tocar os baixos dos acordes. Além disso, complementa dizendo que “ao ler as cifras, o baixista usa o seu livre critério, não só na escolha dessas notas, mas também na

figuração rítmica, integrando-se na pulsação da música” (GUEST, 1996, p. 69). Segundo Carvalho (2006, p.12), a linha do baixo no samba tem características herdadas da música europeia, dentre elas a tradição melódico-harmônica que utiliza fundamentais e quintas dos acordes, além da marcação regular com a acentuação no grave. O autor afirma, também, que um elemento fundamental para a dança é a “levada”, a qual é construída com os ritmos dos instrumentos de percussão juntamente com os baixos e os instrumentos harmônicos. Na Tab.1, são exemplificados alguns padrões melódicos rítmicos e algumas frases, índices que Carvalho (2006) aponta como células estruturais nas linhas de contrabaixo, a saber, os padrões melódicos, os movimentos de fundamental e de quinta, tanto para o grave quanto para o agudo, bem como os movimentos de fundamental e suas oitavas, tanto a aguda quanto a grave.

	Tipo de baixo	Exemplo
Padrão Melódico	Fundamental/quinta grave	
	Fundamental/quinta aguda	
	Fundamental/oitava grave	
	Fundamental/oitava aguda	
Padrão Rítmico	Rítmico simples	
	Rítmico pontuado	
	Rítmico acentuado	
Frases	Sincopa do maxixe	
	Sincopa do samba	

Tab.1 – Tabela de padrões rítmicos, células estruturais do baixo no Maxixe e no Samba (CARVALHO, 2006, p.85).

Vale sublinhar que, durante a performance, o contrabaixista utiliza os padrões de formas variadas, a depender de sua decisão, salvo em momentos em que se exige que o contrabaixista toque exatamente a linha previamente escrita. Ou seja, o músico

não executa necessariamente os dois tempos, tal como aparece destacado nos exemplos mostrados na Tab. 1. A fim de encontrar algumas aplicações práticas dos exemplos indicados na tabela de Carvalho (Tab. 1), transcrevemos um trecho da linha de contrabaixo e a melodia de *Maracangalha*, que corresponde à exposição do tema. A faixa que utilizamos foi gravada no álbum *Eu vou p'ra Maracangalha*, lançado em 1957 pelo compositor Dorival Caymmi (1914 – 2008). É de referir que os arranjos e a direção musical desse álbum foram feitos pelo maestro Alexandre Gnattali (1918 – 1990), e foram executados por sua orquestra. Essas são as únicas informações a respeito dos músicos que participaram da gravação, contidas na ficha técnica do álbum. Não constando os nomes dos integrantes da orquestra, tampouco seria possível precisar o nome do contrabaixista que fez a gravação. Ademais, apontamos que o arranjo é um samba com a fórmula de compasso binário simples (2/4), andamento por volta 109 bpm e tonalidade de Fá maior. Ostenta, ainda, uma melodia sincopada e uma percussão marcante, com acentuação forte no segundo tempo.

No Exc.1, podemos destacar que a linha de contrabaixo foi construída utilizando os padrões rítmicos simples no c.2, no c.5, no c.8, no c.9, no c.10, no c.13, no c.15, no c.16 e no c.17, e o padrão rítmico pontuado⁸ no c.3, no c.7, no c.11 e no c.14. No c.4, no c.6 e no c.12, o contrabaixista executou uma semínima no primeiro tempo e, no segundo tempo, executou uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, ou seja, uma mescla dos padrões rítmicos simples e pontuado. Além disso, muitos desses padrões se valeram do movimento de fundamental e de quinta do acorde, sendo que as quintas foram tocadas tanto no grave quanto no agudo.

⁸ Nas análises das transcrições, adotaremos o termo padrão rítmico pontuado, proposto por Carvalho (2006).

The image displays a musical score for the first part of the song "Maracangalha". It consists of four systems of music, each with a melody line (treble clef) and a bass line (bass clef). The tempo is marked as $\text{♩} = 109$. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The first system includes a first ending bracket labeled "A1" with a "2" below it, indicating a double bar line and repeat. The melody line starts with a measure marked "[0:15]". Chords are indicated above the melody: F_9^6 , $D7$, and $G7(9)$. The bass line provides a steady accompaniment. The second system starts at measure 6 and includes chords $C7(9)$ and F_9^6 . The third system starts at measure 10 and includes chords F_9^6 , $D7$, and $G7(9)$. The fourth system starts at measure 14 and includes chords $C7(9)$ and F_9^6 .

Exc.1 – Transcrição da melodia e da linha de contrabaixo na primeira parte de *Maracangalha*, lançada em 1957 no álbum de Dorival Caymmi.

Outra transcrição que fizemos, para ilustrar o padrão rítmico pontuado, foi a da música *Águas de Março*, lançada no álbum *Elis e Tom*, em 1974. A linha do contrabaixo elétrico foi gravada por Luizão Maia, sendo que a música está no tom de Si Bemol maior, tem a fórmula de compasso em 2/4 e apresenta seu andamento em torno de 74 bpm. O trecho que transcrevemos faz parte do início da música, a partir dos 11 segundos (aproximadamente), momento em que se inicia a condução ao contrabaixo.

7 Gm6 Ebm6/Gb Bb9/F E7(#11)
[11 seg.]

11 Eb7M Ab13 Bb9 Bb7sus Bb7

15 C7/E Ebm6 Bb9 Bb7

Exc.2 – Condução de Luizão Maia em *Águas de Março*. Há um padrão rítmico pontuado em grande parte da linha do contrabaixista.

Na transcrição acima, podemos ver que Luizão desenvolve sua linha com o padrão rítmico pontuado em quase todos os acordes. Além disso, o contrabaixista utiliza a nota fundamental do acorde em praticamente todos os acordes deste trecho. Acrescentamos que, em todo o desenvolvimento da música, o contrabaixista mantém esse padrão, mobilizando rítmicas diferentes das que estão mostradas no Exc.2 em alguns momentos pontuais. No segundo tempo do c.17, Luizão executa uma rítmica um pouco diferente do padrão tocado anteriormente. O músico preenche o tempo com uma frase tercinada, na qual executa duas semicolcheias de sextinas, conectando a quinta do acorde de Si Bemol Maior à fundamental do acorde de Si Bemol Maior com sétima menor.

Gilberto de Syllos (2003) salienta que “para que o contrabaixista desenvolva uma boa linha, é importante conhecer o movimento do surdo e os padrões rítmicos mais usados no samba” (SYLLOS & MONTANHAUR. 2003, p.24). O autor complementa apontando que a fundamental e quinta opera como o movimento principal e mais usado pelo contrabaixista no samba. No Ex.4, é possível ver alguns padrões característicos da linha de samba ao contrabaixo apontados por Syllos (2003), os quais utilizam a pausa no primeiro tempo dos três primeiros compassos, executando somente a fundamental do acorde no segundo tempo e reforçando a acentuação característica dos surdos. Ademais, o autor exemplifica diferentes formas de tocar a fundamental e a quinta do acorde, valendo-se do padrão rítmico simples e do padrão rítmico pontuado em quase todos os tempos dos compassos seguintes.



Ex.4 – Células rítmicas do samba, utilizando fundamentais e quintas dos acordes (SYLLOS & MONTAHAHUR, 2003, p.24).

Giffoni (1997) é outro autor a apontar o padrão rítmico pontuado e o movimento de fundamental e de quinta do acorde como os padrões mais característicos nas linhas de samba ao contrabaixo. No Ex.5, vemos alguns padrões rítmicos apontados por ele.



Ex.5 – Padrões de condução de samba com movimento de fundamental e quinta do acorde, acrescentando algumas variações melódicas (GIFFONI,1997, p.13).

Nos Ex.4 e Ex.5, o padrão rítmico com maior ocorrência foi a colcheia pontuada e a semicolcheia nos dois tempos do compasso, sendo que essa mesma figura rítmica aparece com maior frequência na condução de Paulelli. No Exc.3, temos a transcrição da linha gravada por Sizão Machado na música *Sambazz*. Essa transcrição faz parte do CD que acompanha o livro *Contrabaixo Brasileiro por Sizão Machado* (2010). A música é um samba-jazz⁹ com andamento em torno de 77 bpm, assim como apresenta uma harmonia de *blues* na tonalidade de Fá Menor, além de padrões rítmicos pontuado e simples na maior parte do trecho transcrito.

Na transcrição (Exc.3), podemos ressaltar uma característica melódica, na qual o contrabaixista utiliza o movimento de fundamental e quinta, tanto para o grave quanto para o agudo.

⁹ O termo *samba-jazz* utilizado para definir esta faixa está indicada no próprio livro de Machado (2010).

Exc.3 – Linha gravada por Sizão Machado na música *Sambazz*. Utilização do padrões rítmicos pontuado e simples, padrão melódico fundamental/quinta, grave e agudo (MACHADO, 2010, p.13).

1.2 Uma breve contextualização da concepção musical utilizada pelo Trio Corrente

Diferentes gêneros musicais podem influenciar um músico ao longo de sua carreira e, muitas vezes, essas influências acabam sendo externadas na maneira de fazer a própria música. Quando ouvimos grupos como o Trio Corrente, notamos que algumas influências musicais são mais facilmente percebidas do que outras. Ribeiro (PAULELLI, RIBEIRO & TORRES 2021) afirma que “o Trio Corrente tem uma dinâmica desde a época que a gente começou, que é fazer arranjos mexendo um pouco nas estruturas das músicas do cancionário popular”, haja vista as versões que o trio gravou para músicas que compõem o repertório comum no choro, no samba, na bossa nova, no baião etc. A seguir, destacaremos algumas características que influenciaram a concepção musical do Trio Corrente e que se relacionam com as músicas analisadas nos capítulos posteriores.

Pouco tempo após seu surgimento, o *jazz* se tornaria uma música de sucesso mundial, e ainda hoje ela influencia músicos tanto no Brasil quanto ao redor do mundo. Ruiz (2021) aponta três momentos em que o *jazz* e a música brasileira dialogaram de maneira expressiva em suas produções artísticas e na recepção social das obras produzidas:

(1) nas *jazz-bands* (a partir dos anos 1920) e *big bands* (a partir dos anos 1930) até meados dos 1950;

(2) na bossa-nova e no samba *jazz*, nas décadas de 1950 e 1960;

(3) no *jazz* brasileiro produzido por Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Aírto Moreira e pela Vanguarda Paulista Instrumental (VPI), dos anos de 1970 em diante (RUIZ, 2021, p.53).

A música popular americana é uma das manifestações culturais que há muito tempo influencia os músicos brasileiros. Saraiva (2007) aponta que, em meados da década de 1950, o *jazz* ocupava um lugar privilegiado no cenário nacional; além disso, o gênero começou a ganhar exclusividade nas *jam sessions*¹⁰, festivais e concertos de *jazz* (SARAIVA, 2007, p.35). Foi nesse período que surgiram, principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, diversos trios com formação de piano, baixo e bateria, influenciados pelos trios de *jazz* norte-americanos. Em sua dissertação, Campos (2014) entrevista Sérgio Barrozo¹¹, que comenta a influência do trio do pianista Oscar Peterson nos músicos da época:

[...] eu me lembro de que naquela época (década de 1960) um disco que todo mundo ouvia, quando saiu, foi o disco do Oscar Peterson trio. Que era com o Ray Brown e o baterista chamado Ed Thigpen. Era o disco *West Side History*. Esse disco "fundiu" a cabeça de todo mundo porque era um negócio muito bem arranjadinho e os músicos eram excelentes. Aí, todo mundo começou a fazer trio. (BARROZO, Sérgio, 2014, apud CAMPOS, 2014, p.31)

Segundo Gava (2002), o Tamba Trio, o Bossa Três, entre outros, foram trios que surgiram em função da bossa nova na década de 1960, entretanto, eles a executavam de maneira menos sutil e intimista por influência de grupos estrangeiros de *jazz* (GAVA, 2002, p.60-61). Por sua vez, Souza (2007) aponta que a bossa nova não acrescentou novidades em relação à performance do contrabaixo:

¹⁰ *Jam sessions* são encontros de músicos a fim de tocar e improvisar um repertório familiar, muitas vezes sem ensaio, de forma despretensiosa e informal.

¹¹ Sérgio Barrozo foi o contrabaixista do grupo Rio 65 Trio ao lado de Dom Salvador (piano) e Edison Machado (bateria).

Felizmente para o contrabaixo, a Bossa Nova conseguia aglutinar músicos em um outro contexto bem diferente daquele que priorizava um repertório intimista onde cantores cantavam à meia voz e os músicos acompanhantes tocavam seus instrumentos suavemente. O espaço onde se dava o encontro de músicos para executarem composições mais despojadas e com mais liberdade de interpretação era o já citado Beco das Garrafas. (SOUZA, 2007, p.104)

O contexto a que o autor se refere é, principalmente, ao das *jam sessions*, nas quais os músicos tocavam *jazz* e sambas. Em relação ao *Little Club*, uma *boite* situada no Beco das Garrafas, Saraiva (2007) aponta que “apesar de fazer parte do circuito de entretenimento noturno, é evocado como lugar de experimentação, onde os músicos estariam livres para tocar o que queriam – no caso *sambajazz*” (SARAIVA, 2007, p.18).

A concepção musical dos trios surgidos a partir da década de 1960 estabeleceu princípios estéticos e traços performativos cujas influências reverberam até os dias atuais. Uma das características da maioria dos trios surgidos nessa época era a interpretação mais livre do que a dos padrões estéticos de grupos anteriores a esse período. Souza (2007) salienta que, em meados da década de 1950, com o apogeu do *bebop*, os *combos*¹² começaram a se destacar no cenário do *jazz*. Como os *combos* eram pequenos grupos, os músicos podiam explorar os espaços e as funções musicais atribuídas a outros instrumentos, algo menos viável quando são consideradas formações maiores. Souza (2007) ressalta, ainda, que as exigências ao contrabaixista, por vezes, eram inversamente proporcionais ao número de componentes do grupo de que fazia parte, além de apontar uma maior liberdade musical para essa figura (SOUZA, 2007 pp.97-98):

Ao que tudo indica as *samba-jazz-sections* que eram realizadas no Beco das Garrafas, as quais priorizavam a performance de música instrumental era o ambiente ideal e quiçá único para que instrumentos que até então nunca tiveram oportunidade de se expressar solisticamente [sic.] no contexto da música brasileira, pudessem ter seus momentos de destaque. Neste caso estavam a bateria e o contrabaixo. Essas *jams* onde se tocava músicas americanas e principalmente muita música brasileira terminaria por trazer para performance desses instrumentos, especialmente o contrabaixo, novas possibilidades de execução em relação à linguagem dos grupos de música instrumental brasileira. (SOUZA, 2007 pp.106-107)

¹² *Combo* é um termo usado para se referir a grupos pequenos, sem formação definida, principalmente no contexto *jazzístico*. As formações podem variar de três a dez integrantes, sendo que, em geral, a formação de base inclui piano, contrabaixo e bateria.

1.3 Referencial de sonoridade das linhas de contrabaixo performadas em alguns trios da década de 1960

Neste subtópico, sintetizaremos alguns aspectos musicais relevantes nas linhas de contrabaixistas inseridos no contexto dos trios instrumentais da década de 1960. Para tanto, destacamos dois excertos de linhas de contrabaixistas que estavam em atividade e que se encontravam inseridos no contexto dos trios de música instrumental da década de 1960, bem como apontaremos alguns elementos musicais frequentemente encontrados nas conduções de Paulelli.

O primeiro deles, Exc.4, ilustra um trecho da condução em *Chorinho A*, gravada em 1966 pelo contrabaixista Sérgio Barrozo, no álbum *A hora e a vez da MPM*, junto ao grupo Rio 65 Trio.

The musical score for Exc.4 consists of six staves of bass clef notation in 2/4 time. The notes are as follows:

- Staff 1 (measures 52-55): Fmaj7, Bbmaj7, Fmaj7, F7 E7 Eb7 D7 G7
- Staff 2 (measures 56-59): G7, Fmaj7, Abm7, Db7, Gm7, C7
- Staff 3 (measures 60-63): Fmaj7, Bbmaj7, Fmaj7, F7 E7 Eb7 D7 G7
- Staff 4 (measures 64-67): G7, Fmaj7, Abm7, Db7, Gm7, C7
- Staff 5 (measures 68-71): Fmaj7, Bbmaj7, Fmaj7, F7 E7 Eb7 D7 G7
- Staff 6 (measures 72-75): G7, Fmaj7, Abm7, Db7, Gm7, C7

Exc.4 – *Chorinho A*, linha de contrabaixo gravada por Sérgio Barrozo junto ao Rio 65 Trio (CAMPOS, 2014, pp.171-173).

Chorinho A é um samba composto por Dom Salvador, com andamento em 91 bpm. No excerto acima, é possível identificar padrão rítmico pontuado, síncopes, padrão melódico utilizando fundamental e quinta, além de movimentos de fundamental e terças e frases melódicas. Ademais, apontamos que é possível perceber algumas características mencionadas anteriormente por Souza (2007), tal como a linha gravada pelo contrabaixista, a qual soa como uma condução improvisada, explorando os espaços musicais de forma um pouco mais livre.

Outro excerto que reforça o que já foi apontado sobre as conduções dos contrabaixistas dos trios da década de 1960 é o Exc.5, uma linha gravada em 1965 pelo contrabaixista Humberto Clayber na música *Samba Novo*, que faz parte do álbum *Sambrasa em Som Maior*, do grupo Sambrasa Trio. Esse samba tem o andamento em 100 bpm e é uma composição de Durval Ferreira.

The image displays a musical score for the bass line of 'Samba Novo'. It consists of four staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The score includes the following chords and measures:

- Staff 1 (Measures 41-44): Chords Cmaj7, Bm7(b5), E7, Am7, D7.
- Staff 2 (Measures 45-48): Chords Gm7, C7, Fmaj7.
- Staff 3 (Measures 49-52): Chords Dm7, G7, Cmaj7.
- Staff 4 (Measures 53-56): Chords Dm7, D7, Dm7, Db7, Cmaj7.

The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various rhythmic markings such as 'x' and 'z' indicating specific articulations or techniques.

Exc.5 – *Samba Novo*, linha gravada pelo contrabaixista Humberto Clayber (CAMPOS, 2014, pp.103-104).

No excerto acima, é possível perceber a alta densidade rítmica, pois o contrabaixista utiliza frases rítmicas com as quatro semicolcheias, além de síncopes e arpejos melódicos. Essas são algumas das características presentes na concepção musical de diferentes contrabaixistas inseridos no contexto da música instrumental da década de 1960, cujas influências são apontadas por diversos músicos que se propõem a

tocar de maneira semelhante. Ainda hoje é comum encontrarmos grupos instrumentais com a mesma formação desses trios, alguns como: Nenê Trio, Sambajazz Trio e o Trio Curupira. Além da formação instrumental comum entre esses grupos (piano, contrabaixo e bateria), a estética musical dessa época influenciou diversos grupos, como, por exemplo, o Trio Corrente.

A concepção estética musical do Trio Corrente tem uma conexão direta com os trios de música instrumental brasileira surgidos no final da década de 1950 e da década 1960. Em entrevista, Torres (PAULELLI, RIBEIRO & TORRES 2021b) diz que o conceito estético musical do Trio Corrente surgiu da vontade concomitante entre os membros do grupo de compartilhar uma música que contemplasse elementos da música brasileira, do *jazz* e da improvisação. Paulelli (Ibid.) afirma que o Trio Corrente baseia sua sonoridade tanto nos trios brasileiros da década de 1960, quanto dos trios de *jazz* americano, citando o Zimbo Trio e o Oscar Peterson Trio como exemplos de concepção sonora, além de pontuar a busca musical por uma identidade particular, a qual resulta da mistura do choro e do *jazz*, e composições próprias. Ribeiro (Ibid.) complementa a fala de seus colegas de grupo citando Jongo Trio, Tamba Trio e Zimbo Trio como exemplos de grupos que deixaram legados artísticos musicais nos quais o Trio Corrente se inspira. Ao ouvimos o Trio Corrente, por sua vez, é possível apontar alguns aspectos que se sobressaem em relação aos trios da década de 1960, como a maior quantidade de músicas adaptadas para fórmulas de compassos ímpares e elementos ligados à polirritmia presentes em suas performances.

1.4 Considerações acerca de polirritmia

Alguns dicionários de música definem de forma semelhante o termo polirritmia. Basicamente, o que as definições apontam é que a polirritmia ocorre quando há “diferentes ritmos executados simultaneamente” (KENNEDY, 1980; RANDEL, 2003; SADIE, 1994). No entanto, compreender o conceito de polirritmia apenas como a execução simultânea de diferentes ritmos, pode ser uma definição um tanto vaga. Portanto, para um panorama mais amplo de definição do termo, indica-se como definição para o termo a sobreposição temporal de ritmos que derivam de bases de subdivisões heterogêneas entre si, ocasionando um conflito rítmico que entendemos,

justamente, como polirritmia. A quiáltera é um dos elementos rítmicos que é frequentemente recorrido na construção e no desenvolvimento de polirritmos.

Ainda que compreender a polirritmia como o resultado da combinação temporal entre dois ou mais ritmos seja basicamente correto, frequentemente se está falando de uma relação mais específica que reside na ideia de conflito estabelecido pela heterogeneidade entre esses ritmos. Para Candé (1961, p.213), a forma mais elementar de polirritmia ocorre quando em uma parte a unidade de tempo é dividida em duas articulações, e em outra parte, em três. Candé não considera a divisão homogênea das unidades como polirritmia, provavelmente porque dividir uma parte em duas articulações e, ao mesmo tempo, dividir outra, por exemplo, em quatro articulações, é mais elementar do ponto de vista principalmente da performance. (COHEN, 2007, p.76)

Presente em diferentes contextos histórico-musicais, podemos destacar que, a partir da década de 1960, percebe-se uma tímida, porém crescente, utilização de polirritmias no *jazz* americano. A partir de então, e cada vez mais, a polirritmia vem tomando espaço na comunidade de músicos que se propõem a tocar de forma improvisada a fim de expandir o discurso musical. Hoenig e Weidenmueller (2009) apontam o quinteto de Miles Davis da década de 1960 como um dos grupos pioneiros a explorar e desenvolver uma linguagem baseada em polirritmia no vocabulário do *jazz*, o que resultou em uma incrível liberdade dentro da forma. Os autores alegam que o uso do vocabulário polirrítmico tornou-se muito sofisticado e argumentam que todo músico de *jazz* sério deveria adquirir a capacidade de entender e aplicar mudanças de tempo e modulações.

Nesse cenário, os álbuns *Four and more* (1964) e *Miles Smiles* (1967), ambos de Miles Davis, são dois bons exemplos de obras em que os músicos recorrem às polirritmias no contexto de improvisação. Diferentes artistas ligados à música popular instrumental, no contexto de improvisação, fizeram, ou ainda fazem, uso frequente de elementos polirrítmicos em seus trabalhos. Entre eles, podemos destacar alguns como John Coltrane, Dave Brubeck, Wynton Marsalis, Avishai Cohen, Ari Hoenig, Miguel Zenon e Tigran Hamasyan. No Brasil, as polirritmias estão presentes em trabalhos de artistas como Egberto Gismonti, Itiberê e Orquestra Família, Trio Curupira, Nenê Trio, Orkestra Rumpilezz, Hamilton de Holanda, Trio Corrente, entre outros. Duarte (2018, p.5) aponta que “é possível observar o surgimento de experimentações polirrítmicas mais frequentes a partir do início da década de 70 com o lançamento do trabalho solo de Hermeto Pascoal”.

Elliott Carter, Charles Ives, Henry Cowell, Conlon Nancarrow, George Perle, Steve Reich, Gunther Schuller, John Adams e Almeida Prado, são alguns dos compositores cujas obras também fizeram uso não somente em função de polirritmias de maneira geral, mas também devido a conceitos mais específicos, a exemplo da modulação métrica. Vale reforçar que esses compositores utilizam a modulação métrica de forma previamente estabelecida, ou seja, as polirritmias fazem parte do processo composicional e estão de alguma forma previamente estabelecidas, diferentemente de quando as encontramos no contexto de improvisação, contexto em que podem fazer parte tanto do arranjo predeterminado quanto dos sugeridos por algum músico no momento de interação e improvisação coletiva. Isto pode evidenciar uma maneira intuitiva de utilização desses recursos.

Por vezes, os desdobramentos da polirritmia recebem conceitos mais específicos, de modo que alguns autores, em diferentes contextos, apontam outros termos ao trabalharem esse tópico, tais como: polimetria, hemíola, defasagem, contrametricidade, modulação métrica, modulação métrica combinada, *odd groups*, padrão cíclico etc. (PAULI; PAIVA, 2015). Abordaremos alguns desses conceitos nos capítulos que tratam das análises músicas, definindo, mapeando e apontando especificamente os elementos polirrítmicos dispostos em determinado trecho da música.

2 OS PROCESSOS UTILIZADOS PARA A TRANSCRIÇÃO DOS ARRANJOS

Em música, transcrição pode ser entendida como “o registro escrito de uma música executada ao vivo ou gravada, ou sua transferência de forma audível para forma gráfica” (SADIE, 1994 p.957). A transcrição é uma das formas de compreensão e aprendizado da linguagem musical, além de ser uma das saídas para se produzir fonte de pesquisa que auxilie a análise musical minuciosa. Sobre a importância da transcrição no aprendizado de determinada linguagem musical, Berliner (1994) aponta que os alunos desenvolvem sua compreensão ainda mais copiando padrões que lhes são interessantes em determinadas cadências harmônicas. O autor supracitado afirma, ainda, que a descoberta de versões intimamente relacionadas ao vocabulário do contrabaixo na performance de outros contrabaixistas serve como fonte para ampliar seu próprio vocabulário de padrões. Além de aprender os gestos musicais, a prática da transcrição permite ao estudante compreender certos conceitos pessoais e os padrões exatos que distinguem as particularidades de um grande músico (BERLINER, 1994, p.321).

Vale ressaltar que as transcrições que serão apresentadas adiante não têm a pretensão de encerrar todos os elementos do discurso musical analisado. Sobre a limitação da escrita musical em partituras, Monson aponta que

[...] os comentários de músicos profissionais sugerem que as teorias musicais desenvolvidas para a explicação de partituras não são totalmente apropriadas para a elucidação do fazer musical improvisado. Isso não quer dizer que as ferramentas analíticas ocidentais sejam completamente inadequadas, apenas que precisamos estar cientes de seus limites¹³. (MONSON, 1996, p.74. Tradução nossa)

Sabe-se que algumas informações são excessivamente subjetivas para serem grafadas e que as notações musicais carregam em si algum teor de tradição oral. Para Hood (1982), “A tradução correta dos símbolos em som musical depende de uma

¹³ The commentaries of professional musicians suggest that musical theories developed for the explication of scores are not fully appropriate to the elucidation of improvisational music making. (MONSON, 1996, p.74)

familiaridade com a tradição oral que os sustenta¹⁴". O autor argumenta que certos símbolos musicais podem ser ambíguos em representações de determinados sons, e que o desenvolvimento de cada tradição acaba por enfatizar diferentes aspectos da expressão musical (HOOD, 1982, pp.71-76. Tradução nossa).

Utilizamos a transcrição para auxiliar na identificação de padrões musicais de Paulelli. O entendimento destes padrões ajuda a compreendermos a linguagem musical utilizada pelo contrabaixista. Os principais elementos contemplados nas transcrições aqui desenvolvidas foram o ritmo e a altura das notas. As harmonias escritas nas transcrições servem como referência para o amplo entendimento do contexto no qual as conduções do contrabaixista estão inseridas. Ademais, vale frisar que as cifras representam, de forma resumida e simplificada, os acordes tocados pelo pianista.

Entendemos que há diferentes maneiras de se transcrever uma determinada música ou trecho musical. Muitas vezes, a habilidade de quem transcreve, a dificuldade em ouvir os trechos musicais ou a complexidade do material a ser transcrito determinará qual é o método de transcrição ideal a ser aplicado nesse processo. Algumas pessoas simplesmente escutam o material e o transcrevem diretamente no papel ou no *software* específico para tal função. Outras, por outro lado, escutam a música, verificam a exatidão das notas e do ritmo em seus instrumentos e, em seguida, escrevem o trecho. Esse último método foi a maneira que julgamos ideal para alcançarmos o nível de precisão melódica e rítmica que as análises demandavam.

A forma como a partitura será escrita também pode variar, a depender do objetivo que se pretende alcançar. Alguns dos formatos de transcrições mais comuns no contexto de música popular são as transcrições, nota por nota, de todos os instrumentos, ou apenas de algum instrumento específico. Outro formato de transcrição que é comumente utilizado em *songbooks* é o de *lead sheet*¹⁵. Esse último, normalmente, não explicita qual seria a abertura exata para cada acorde, permitindo com que a

¹⁴ Correct translation of the symbols into musical sound depends on a familiarity with the oral tradition that supports them. (HOOD, 1982, pp.71-76)

¹⁵ Em música, o termo *lead sheet* se refere às partituras que contêm somente a melodia, a harmonia cifrada e, algumas vezes, a letra da música. Não é especificado em quais instrumento devem ser tocados os elementos escritos. Ou seja, a música é escrita de maneira genérica e resumida, sendo esse o formato de escrita comum em *songbooks* e publicações semelhantes.

escolha das notas e as aberturas dos acordes fiquem a cargo do intérprete, que considera o que está definido na cifra.

Para as análises das linhas de Paulelli, optamos em transcrever, nota por nota, o que foi gravado pelo contrabaixista, aproximando a nossa escrita o máximo possível do que se ouve, rítmica e melodicamente, nas linhas do contrabaixo. É de referir que, em diversos momentos durante o processo de transcrição, encontramos dificuldades que nos levaram a escolher a metodologia que descreveremos a seguir.

Salientamos que a complexidade rítmica em trechos de manipulação da pulsação, além de algumas passagens em que as linhas melódicas, por algum motivo, não soavam muito claras, nos exigiu que fossem tomadas algumas medidas para que pudéssemos manter a transcrição fidedigna ao que foi gravado. Uma das necessidades que percebemos nos primeiros momentos foi a de redução do andamento da música em trechos complexos. Para isso, optamos por utilizar um *software* que permitisse tais alterações no andamento da música sem que isso compromettesse a altura e a qualidade das notas.

2.1 As etapas e as ferramentas utilizadas durante as transcrições

As etapas para as transcrições e a elaboração das partituras se deram na seguinte ordem: audição da discografia, seleção dos fonogramas, transcrição e análise. Após ouvirmos toda a discografia de Paulelli junto ao Trio Corrente, podemos apontar que as versões de clássicos da música brasileira e os ritmos em samba são recorrentes na discografia do trio. Por esse motivo, selecionamos duas músicas que se encaixavam nesse contexto, a saber, sambas e releituras de música brasileira consagradas. Para a seleção das músicas, consideramos os seguintes critérios:

- gravação feita em estúdio;
- somente sambas;
- um samba em compasso simples;
- um samba em compasso alternado.

A fim de que os fonogramas representem diferentes contextos em se tocar o samba e contemplem elementos rítmicos significativos da linguagem do contrabaixista, após atenta audição, selecionamos uma música gravada com baixo elétrico e outra com o baixo acústico. Ambas as músicas são versões que o Trio Corrente fez para as músicas de outros compositores. A primeira música analisada é *Amor até o fim*, composta por Gilberto Gil, a qual foi lançada, em 2019, no álbum *Tem que ser azul*. A outra música escolhida foi *Maracangalha*, composição de Dorival Caymmi lançada, em 2016, no álbum *Volume 3*.

Os métodos e as ferramentas utilizadas nas transcrições foram os mesmos, portanto, faremos uma única descrição, a qual contempla as duas músicas. Os equipamentos utilizados durante este trabalho foram: notebook Dell com processador Intel i7 de 11ª geração, 16gb de memória, sistema operacional Windows 11, interface de áudio *Focusrite* modelo *Scarlett 2i2*, fones de ouvido *in-ear KZ* modelo *ZSX* e um contrabaixo elétrico¹⁶. O contrabaixo foi conectado diretamente à interface, que, por sua vez, estava conectada ao notebook; dessa forma, foi possível ouvir a música que estava sendo transcrita e o som do contrabaixo simultaneamente. A Fig.1 ilustra essa conexão.

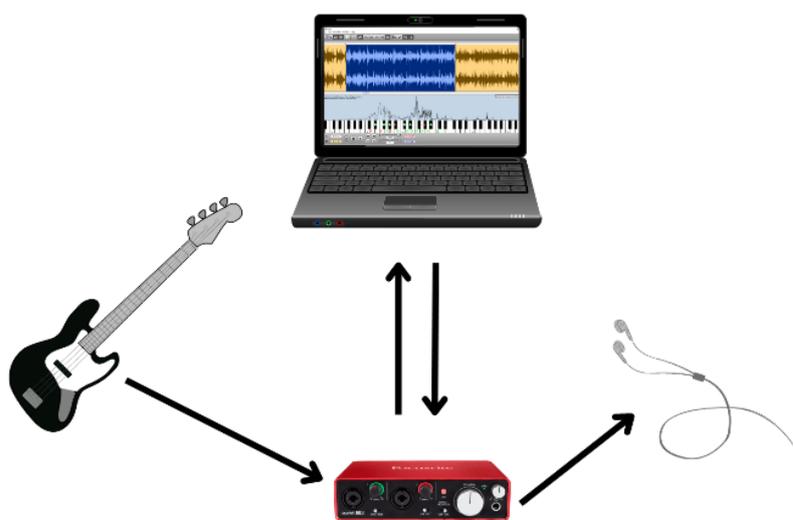


Fig.1 – Conexão entre contrabaixo, interface, *notebook* e fones de ouvido.

¹⁶ A utilização do contrabaixo elétrico não prejudica em nada a identificação das notas durante as transcrições de músicas, as quais foram gravadas com contrabaixo acústico.

No computador, estavam instalados os softwares utilizados para a transcrição e para a edição de partitura, respectivamente *Transcribe!*¹⁷ e *Finale*¹⁸.

Antes de iniciarmos as transcrições, e a fim de mantermos o material fidedigno, fizemos a conversão dos áudios em CD, passando-os para o formato digital em WAV, o qual foi salvo no HD do computador. Após esse processo, importamos a música no *Transcribe!* e iniciamos a audição e a transcrição. A Fig.2 ilustra o áudio da música *Amor até o fim* aberta no *software*.

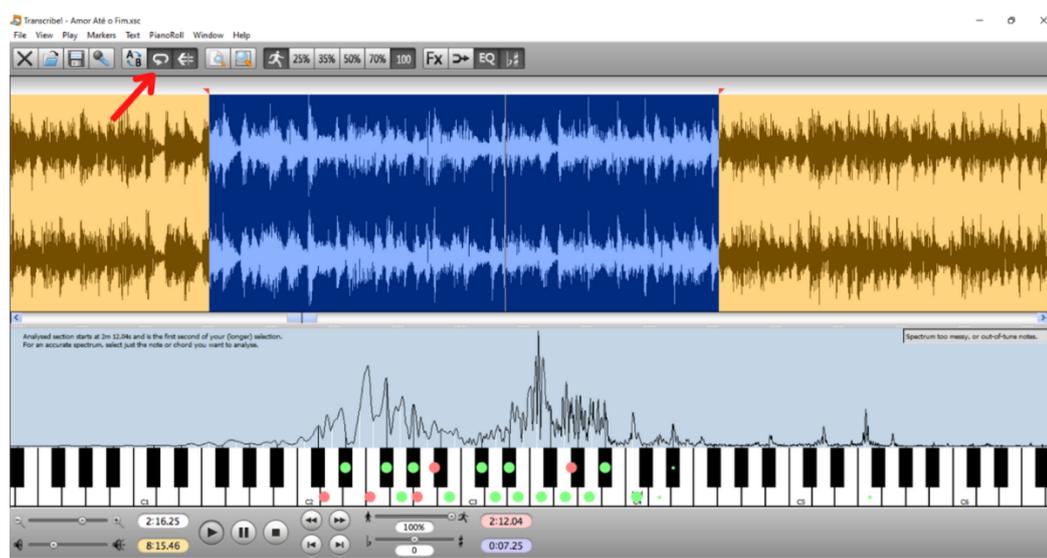


Fig.2 – Print da tela do computador mostrando a música *Amor até o fim* com um trecho de loop selecionado em azul, sendo que a seta em vermelho destaca a tecla de função *loop on/off*.

O processo de transcrição aconteceu da seguinte maneira: selecionamos um determinado trecho da música, o qual era repetido automaticamente em loop como ilustrado na Fig.2, e a audição do trecho era feita até que se identificasse as notas e os ritmos gravados pelo contrabaixista; então, utilizamos um contrabaixo para conferir o trecho e, após essa etapa, escrevemos o trecho no *Finale*.

Em trechos de maior complexidade rítmica, diminuimos o andamento da música sem alterar a frequência das notas, o que nos auxiliou no entendimento do que estava

¹⁷ O *Transcribe!* é um software que permite manipular as faixas de áudio mantendo a qualidade desses elementos. As funções mais utilizadas durante as transcrições foram redução do andamento, loop e equalizador.

¹⁸ *Finale* é um software para escrita e edição de partituras.

gravado. A Fig.3 ilustra algumas das diferentes formas de se programar a alteração da velocidade de reprodução do áudio no *Transcribe!*. Quando esta ferramenta está no modo *bypass* (desativada), ou com a velocidade definida em 100%, o áudio é reproduzido em sua velocidade original. Com essa ferramenta, é possível aumentar ou diminuir o andamento da música.

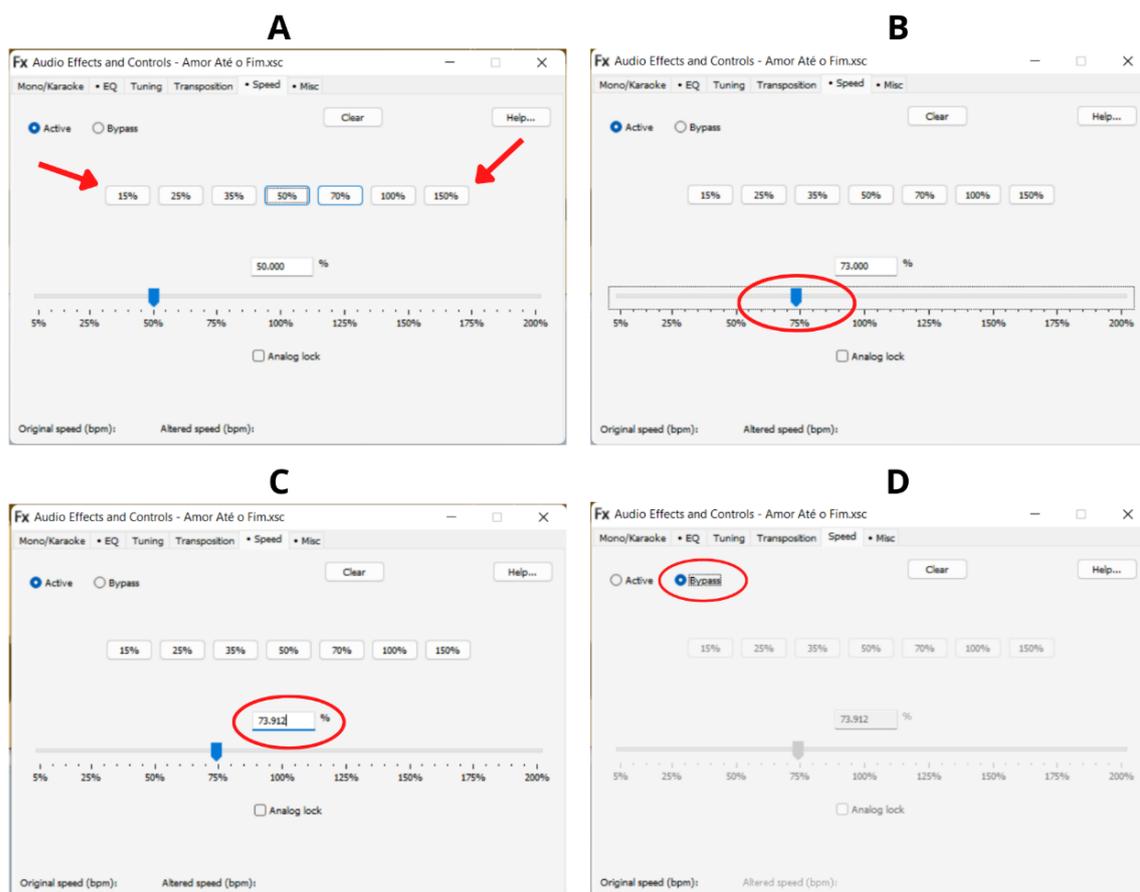


Fig.3 – As setas na imagem A apontam os *presets* de alteração da velocidade do áudio; imagem B destaca alteração de velocidade através do cursor; imagem C destaca alteração de velocidade a partir do campo de digitação; e imagem D destaca a ferramenta desativada.

Além disso, equalizamos os áudios das músicas de tal maneira que privilegiasse a região das frequências¹⁹ entre 40 Hz e 160 Hz. Essa alteração na equalização permitiu que pudéssemos ouvir o contrabaixo com maior nitidez. Fizemos um corte nas frequências entre 2.5 kHz e 10 kHz, a fim de atenuar sons na região médio/agudo do piano. As frequências acima de 10 kHz também foram aumentadas, permitindo que os pratos da bateria ficassem com maior destaque, o que nos auxiliou a ouvir

¹⁹ Vale destacar que as frequências apontadas nesse trecho são aproximadas. Pois cada alteração nos botões do equalizador, manipula automaticamente os botões vizinhos.

determinadas subdivisões. A Fig.5 ilustra os controles de equalização configurados da maneira em que utilizamos em ambas as transcrições.

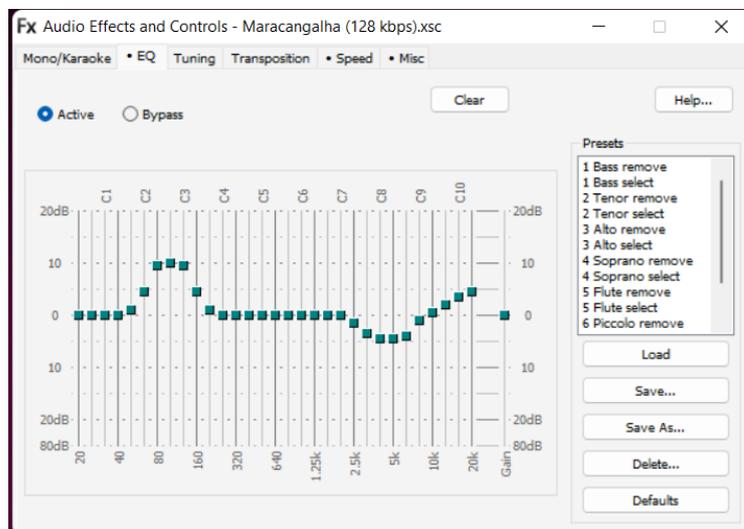


Fig.4 – Equalizador do *Transcribe!* aberto na música *Maracangalha*, ajustado da forma com que foi utilizado durante todas as transcrições.

As transcrições foram escritas diretamente no *Finale*. Após a conclusão da transcrição, fizemos a revisão das transcrições e a diagramação das partituras a fim de corrigir eventuais erros e facilitar a visualização dos elementos estudados. As dificuldades mais comuns durante todo o processo de transcrição foram: momentos em que o contrabaixista tocava padrões rítmicos complexos e/ou rápidos; e aumento da dinâmica dos outros instrumentos, o que dificultava a audição do contrabaixo. Um fator que dificultou a transcrição da música *Amor até o fim* foi o efeito de *chorus*²⁰ no contrabaixo. Em certa medida, esse efeito altera a onda sonora, o que prejudica o ato de ouvir determinadas notas com afinação precisa. Neste momento, tornou-se mais importante contrastar a nota tocada pelo contrabaixista com o que o pianista estava tocando. Este método mostrou-se eficaz no momento da decisão do que seria escrito.

Em relação às partituras, destaca-se que existem diferentes formas de se escrever determinados ritmos. Sendo assim, escolhemos uma maneira que possibilitasse a fácil identificação visual de padrões rítmicos tanto das claves²¹ quanto das subdivisões e

²⁰ O efeito *chorus* é um efeito de modulação que mescla o som original do instrumento com um som gerado pelo efeito, entretanto, há uma alteração de tempo e uma afinação no som gerado, os quais são configurados pelo usuário.

²¹ O conceito de clave será abordado à frente.

polirritmias. Portanto, em *Maracangalha*, foram priorizados os trechos em 7/4 duas mínimas e duas semínimas pontuadas e os trechos em 5/4 duas semínimas pontuadas e duas semínimas como base para a escrita das notas e pausas. Em *Amor até o fim*, por sua vez, mantivemos o padrão de escrita baseado nas subdivisões, com quatro semicolcheias para cada um dos tempos do compasso em 2/4.

3 **MARACANGALHA: TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE RÍTMICA COM UM OLHAR SOBRE O CONTRABAIXO**

Dorival Caymmi foi ator, pintor, instrumentista, poeta, cantor e, principalmente, compositor de grande relevância na música brasileira. Influenciou artistas brasileiros importantes de diversas gerações, a exemplo de Ary Barroso, Beth Carvalho, Caetano Veloso, Elis Regina, Gal Costa, Gilberto Gil, João Gilberto e Vinícius de Moraes. Inclusive, Tom Jobim certa vez declarou: “Dorival é gênio universal. É gênio baiano, é carioca, pedra noventa, pedra sem jaça, canção praieira, é gênio do Brasil e do mundo” (JOBIM in CHEDIAK 1994, p.8). É possível perceber a grandeza da obra de Dorival Caymmi e a importância das suas composições na quantidade de suas músicas que fazem parte do cancionário popular brasileiro. Outro aspecto que também reflete essa importância são as diversas versões e gravações feitas pelos mais distintos artistas com base em sua obra.

Uma das atividades que Caymmi gostava de fazer era pintar quadros. Em 1955, morando em São Paulo, em um dia de folga da boate, da televisão e do rádio, Dorival decide fazer um autorretrato. Entre uma pincelada e outra, surgia uma pintura que não lhe agradava. À medida que a insatisfação de Caymmi aumenta em relação à tela, ele começa a cantarolar algumas notas, e, então, surge uma melodia que atrai sua atenção, mais do que a tal pintura. Foi neste exato momento que Dorival Caymmi começa a compor aquela que se tornaria um dos seus maiores sucessos, *Maracangalha*. Essa história foi contada pelo próprio Dorival, sendo a música lançada no álbum Caymmi (1985).

Em 1956, a gravadora Odeon lança o EP 14.075, no formato 10” e 78 rpm, com duas músicas de Caymmi, uma em cada lado do disco – O samba *Maracangalha* no lado A, e a toada *Fiz uma viagem* no lado B. A música *Maracangalha* se torna, instantaneamente, um sucesso. O impacto desse sucesso no cenário musical da época foi tão grande que um dos seus reflexos foi a quantidade de regravações pouco tempo após seu lançamento. Segundo Filho (2008, p.25), “nos dois anos que se seguiram ao seu lançamento, foi gravada [sic] nada menos do que vinte vezes”, o que nos dá uma clara noção do sucesso que a canção alcançou.

Em 1957, a mesma Odeon lança o quarto álbum de Caymmi, um LP intitulado *Eu Vou p'ra Maracangalha*. O título desse álbum é um trecho do refrão da música *Maracangalha*, a qual aparece nesse álbum como a primeira faixa do lado B. Em 2000, o LP *Eu Vou p'ra Maracangalha* é lançado na versão em CD e tem a ordem das faixas alterada. Depois do sucesso consolidado, *Maracangalha* passa a ser a primeira faixa, abrindo o CD, confirmando-se com uma das canções mais emblemáticas de Caymmi. Além dessas 20 regravações, que aconteceram logo em seguida ao seu lançamento, ainda hoje, *Maracangalha* é regravada nas mais diversas formações.

Não menos numerosas são, também, as versões com arranjos somente instrumentais. Entre elas, encontramos a gravação do Trio Corrente, lançada, em 2016, no álbum *Volume 3*. Tendo em vista que a versão original²² de *Maracangalha* tem ritmo regular em compasso binário, podemos dizer que a versão do Trio Corrente apresenta uma peculiaridade, no caso, compassos alternados de sete e de cinco tempos.

3.1 A estrutura do arranjo

Maracangalha foi gravada utilizando baixo acústico, bateria e piano. A versão do Trio Corrente é um samba em 7/4, cujo andamento está com as semínimas a aproximadamente 270 bpm. Sua tonalidade é a mesma da gravação original, a saber, Fá maior. A forma conta com: introdução – improviso coletivo em cima de dois *chorus*²³ –, exposição do tema com parte A e B, bem como sessão de improvisos. O primeiro a improvisar é o pianista, depois, o contrabaixista e o baterista. Nos primeiros 16 compassos do último improviso, acontece uma *trade*²⁴ entre o baterista e o pianista, na qual cada um dos improvisadores sola por 4 compassos. Após toda a sessão de improvisos, acontece a reexposição do tema e, em seguida, uma *vamp*²⁵ com

²² Utilizaremos o termo “versão original” para nos referirmos à primeira gravação de *Maracangalha*, feita por Caymmi.

²³ O ciclo harmônico e métrico sobre o qual se desenvolve o improviso, é geralmente chamado de *chorus*. Nos dois casos analisados a frente, os *chorus* de improvisos desenvolvem-se na forma da música, partes AB em *Maracangalha* e partes AABA em *Amor até o fim*.

²⁴ *Trade* é basicamente a alternância de improvisador na qual cada um improvisa a mesma quantidade de compassos, geralmente usam-se 8, 4 e/ou 2 compassos para cada improvisador. O mais comum é que esta alternância aconteça entre o solo de bateria e a banda a acompanhar outro(s) solista(s). Isso pode ocorrer na forma da música ou em um trecho específico.

²⁵ *Vamp* é o termo que indica uma passagem simples e curta deve ser repetida pelo acompanhamento até o solista estar pronto para começar. (SADIE, 1994, p.978)

improvisado do piano nos quatro acordes do *turnaround*²⁶. Depois, é tocada duas vezes toda a parte B, encerrando no acorde de Fá maior na cabeça do último compasso.

Em relação ao desenvolvimento e à predefinição do arranjo de *Maracangalha*, Torres (2016) afirma que levou apenas a cifra da música para o ensaio, e o grupo foi desenvolvendo a maneira com que iriam tocar (PAULELLI, RIBEIRO & TORRES, 2016). Paulelli e Ribeiro complementam a fala do colega de trio:

[Paulelli]: Isso que é legal, que acho no Trio, quando aparece uma bela de uma cifra é muito gostoso porque o Trio se solta de uma maneira. Uma cifra é quando aparece uma partituzinha só com as cifras, se é um 7/4 aparece só a cifra. Não tem nota, não tem divisão, não tem nada.

[Ribeiro]: Não tem arranjo, não tem nada pra tocar, não tem *kick*, não tem nada, é pra se descobrir o que vai fazer.

[Paulelli]: Aí, a gente fala que é um Garoa²⁷ total. Então a gente fica muito livre porque fica completamente sem arranjo, sem obrigação. A obrigação é tocar bonito, né? (PAULELLI, RIBEIRO & TORRES, 2016)

3.2 Compassos irregulares e claves rítmicas em 7/4 e em 5/4

As fórmulas de compasso que são formados por 7, 5, 9, 11 e outros compassos em seu numerador são denominadas de compassos alternados, pois esses são formados pela união de compassos diferentes (MED, 1996, p.123). Esses compassos representam a alternância de métricas diferentes ou os ciclos desiguais de pulsações. Uma das possibilidades de escrever compassos alternados é dividindo-o em dois subgrupos de tamanhos diferentes. Assim, podemos perceber os acentos primários no início de cada compasso e os acentos secundários onde quer que se encontrem dentro dos subgrupos. Para a fórmula de compasso em 7/4, podemos dividir os subgrupos em dois compassos, que poderiam assumir a seguinte ordem 4/4 + 3/4, ou, então, o inverso, 3/4 + 4/4. A fórmula de compasso em 5/4 também pode ser dividida em dois subgrupos dos seguintes compassos: 3/4 + 2/4 ou 2/4 + 3/4. Veremos, a seguir, que o apoio rítmico da clave definirá a configuração dos subgrupos dos compassos alternados.

²⁶ *Turnaround* é uma sequência harmônica geralmente I VI II V, usados para conectar o final com o início da forma. O trecho de *turnaround* a que nos referimos fica em *loop* na sequência harmônica III VI II V.

²⁷ Garoa é o nome de um bar que existia em São Paulo, lugar onde o Trio Corrente tocava toda semana no início da carreira.

A palavra clave deriva do latim e significa chave. Para o mesmo verbete em espanhol, podemos encontrar, também, significados como código de sinais, ou mesmo um conjunto de regras e correspondências que explicam e decifram este código²⁸. No âmbito musical, este termo pode ser utilizado para caracterizar diferentes funções, a depender do contexto em que é empregado. Uma das utilizações do termo clave é para determinar os símbolos que são colocados no início de um pentagrama, como a clave de percussão, ou então para definir a altura das notas, como a clave de Fá, de Dó e de Sol. Outro contexto em que o encontramos é quando se utiliza o termo claves para designar um instrumento de percussão²⁹, o qual é utilizado para tocar um padrão rítmico conhecido como clave ou clave rítmica.

Ao discorrer sobre a função dos padrões rítmicos da clave em músicas de matrizes africanas, Carvalho (2011) afirma que “esses padrões são normalmente executados por instrumentos de som seco e penetrante – como agogôs, sinos, tambores agudos ou palmas – e ajudam na marcação e na estruturação do ritmo” (CARVALHO, 2011, p.1). Os padrões rítmicos da clave se repetem ao longo da música, muitas vezes de forma explícita, outras vezes de forma implícita dentro da levada. Se fizermos uma analogia entre o sujeito oculto de um texto literário e uma clave rítmica no contexto musical, poderíamos dizer que, da mesma forma que em determinadas passagens do texto o sujeito está implícito na desinência verbal da oração, a clave também se torna oculta ou implícita nas variações rítmicas apresentadas no contexto musical no qual se insere.

Ao apresentar a clave, Brandino (2021) afirma que “a clave é um conceito usado principalmente no estudo da música afro-cubana”. Brandino se refere à Letieres Leite e à Ari Colares como exemplo de músicos pesquisadores que consideram que o conceito de clave pode ser estendido a alguns ritmos brasileiros devido à ancestralidade comum entre as músicas de Cuba e Brasil. Segundo Brandino (2021), “os compassos são grandes períodos que agrupam pulsos, as claves grandes períodos que agrupam pulsações elementares.” Sandroni (2001), por sua vez, faz uma

²⁸ Dicionário on-line *Real Academia Española* <https://dle.rae.es/clave> (Acessado em 24/06/2021).

²⁹ Este instrumento é constituído de dois bastões de madeira em formato cilíndrico, com aproximadamente 20 cm de comprimento e 3 cm de diâmetro, amplamente difundido na música afro-cubana.

associação da função rítmica entre a clave e o tamborim de certos sambas ao afirmar que as melodias são construídas, na forma do ritmo executado por estes instrumentos, em seus respectivos ritmos. O tamborim e o agogô são bons exemplos de instrumentos que executam os padrões rítmicos chamados de clave na música de origem afro-brasileira. Dessa forma, a clave orienta ritmicamente tanto o fraseado melódico quanto as interações e variações rítmicas, em ciclos curtos que se renovam a cada início de compasso ou pequeno grupo de compassos.

Em diferentes culturas musicais, existem estruturas rítmicas centrais, as quais podem desempenhar funções muito semelhantes entre si. Carvalho (2011) faz uma analogia entre as funções da clave e da *time line* ao discorrer sobre alguns elementos “que definem a organização das durações e posições dos sons” (CARVALHO, 2011, p.69). Mestrinel (2018) compilou diferentes terminologias que tratam da existência de um eixo rítmico central em diferentes contextos:

Na musicologia muitos estudiosos utilizam em suas análises o conceito de “*time-line*”, cunhado pela primeira vez por Nketia (1974). Kubik (1979, p.13) explica a *time-line* como “um elemento focal” que orienta a prática de cantores, instrumentistas e dançarinos. De forma análoga, Ferreira (2013, p.241) utiliza o termo “*patrón de referencia*”, enquanto Tiago de Oliveira Pinto (2001) utiliza “linha-guia”, ou “linha rítmica”. Agawu (2003, p.73) usa o conceito de “*topoi*”, para designar uma figura rítmica que serve de ponto de referência musical. Na musicologia cubana, Argeliers León (1974) e Fernando Ortiz (1965) explicam a função central da “clave”, linha rítmica que orienta a performance musical, tida como uma verdadeira “entidade” da música afro caribenha. Browning (1995, p.11) aponta uma qualidade melódica da clave, sugerindo que ela pode ser interpretada como a “canção” de uma estrutura rítmica polimétrica (categoria na qual a autora identifica o samba). A pesquisadora norte-americana explica, ainda, que a clave funciona como uma “chave” que “abre todos os outros padrões rítmicos” de uma estrutura rítmico musical (idem). (MESTRINEL, 2018, p.98-99)

Uma das estratégias utilizadas no ensino e na aprendizagem dos mais variados ritmos é a clave daquele ritmo que se deseja aprender. Esta estratégia é mobilizada, também, em compassos alternados. Hoenig e Weidenmueller (2012) afirmam que “a primeira etapa para tocar em uma fórmula de compasso alternado é se sentir confortável com o ritmo básico de um compasso ou o padrão da clave específico dessa fórmula de compasso” (HOENIG & WEIDENMUELLER, 2012, p.9. Tradução nossa³⁰).

³⁰ “The first step of playing in an odd time signature is getting comfortable with the basic one-bar core rhythm or clave patten of that particular time signature.” (HOENIG & WEIDENMUELLER, 2012, p.9)

Respeitando a acentuação das claves na versão de *Maracangalha* feita pelo Trio Corrente, podemos escrever os subgrupos do 7/4 com ordem de 4/4 + 3/4 e os subgrupos do 5/4 na ordem de 3/4 + 2/4. Podemos dizer, ainda, que, ao longo da gravação do Trio Corrente, a clave é um elemento fundamental na estruturação da condução na seção rítmico-harmônica. Em *Maracangalha*, a construção rítmica das linhas e suas variações estão baseadas no ritmo das claves em 7/4 e em 5/4, as quais têm seu apoio rítmico nas subdivisões do tempo. Apontaremos alguns trechos em que a clave se revela de maneira explícita, enquanto em outros trechos ela se apresenta de forma velada, em especial nas variações ou nos novos padrões rítmicos.

Os exemplos a seguir mostram as duas claves básicas com quatro notas – tanto nos compassos em 7/4 quanto nos compassos em 5/4 – utilizadas pelo trio nesta adaptação. Hoenig e Weidenmueller classificam como uma clave básica de quatro notas para o compasso em 7/4 a que está ilustrada abaixo.



Ex.6 – Clave básica com quatro notas 7/4. A rítmica da clave em 7/4 está na voz superior da notação. (HOENIG & WEIDENMUELLER, 2012 p.9).

No Ex.6, vemos, na linha superior, a representação da clave em 7/4, com duas mínimas e duas semínimas pontuadas; por sua vez, no espaço inferior, temos os sete tempos do compasso representados por sete semínimas. Nesta representação, nota-se que as notas da clave não são coincidentes com todas as notas do tempo, caracterizando a clave como um ritmo guia sobre o qual a música será desenvolvida.

O mesmo raciocínio exemplificado na seção anterior se aplica à fórmula de compasso 5/4. Podemos dividir o compasso em dois subgrupos, ficando 3/4 + 2/4 ou o seu inverso, a depender da acentuação das notas. Outro ponto que também se aplica ao compasso em 5/4 é a utilização de uma clave básica. Hoenig e Weidenmueller (2012) apontam uma clave básica para a fórmula de compasso em 5/4, a qual vemos, a seguir, no Ex.7.



Ex.7 – Clave básica com quatro notas 5/4. A rítmica da clave em 5/4 está na voz superior da notação. (HOENIG & WEIDENMUELLER, 2012 p.13).

3.3 Modulações métricas em *Maracangalha*

O compositor estadunidense Elliot Carter (1908-2012), em sua Sinfonia nº 1, de 1942, foi um dos primeiros compositores a usar o recurso da modulação métrica. Entretanto, o termo “modulação métrica” foi descrito pela primeira vez por Richard Franko Goldman (1910-1980) ao abordar a *Cello Sonata*, de Carter, em 1951 (CARDASSI, 2010, p.4). A modulação métrica é um processo de mudança de andamento, o qual mantém uma relação de proporção com o andamento antigo. Esta mudança de andamento altera a percepção da duração temporal do compasso, estabelecendo uma nova métrica, cuja fórmula de compasso estará maior ou menor do que antes. Dessa forma, as figuras rítmicas ficam com durações equivalentes, em diferentes tempos do metrônomo. Ao definirem a modulação métrica, Salomea Gandelman e Sarah Cohen (2005) sugerem que esta proporcionalidade funciona como um pivô entre os compassos, e fazem uma analogia com a modulação harmônica:

O termo modulação é aplicado porque o processo de mudança na velocidade ou no agrupamento do pulso se dá através de uma duração pivô num processo semelhante ao que acontece na modulação tonal: um determinado acorde tem uma certa função na tonalidade antiga e, ao mesmo tempo, uma outra na nova tonalidade. O pivô fornece unidade de coesão para a passagem da duração antiga para a nova. (GANDELMAN; COHEN, 2005 p.1498)

Ao definirem modulação métrica, Hoenig e Weidenmueller (2012) fazem coro à Gandelman e Cohen (2005), explicando que:

Em termos técnicos, modulação métrica significa mudar o andamento de uma peça de modo que um novo andamento tenha algum tipo de relação matemática com o andamento original. Isso é possível criando um valor de uma nota do primeiro andamento equivalente ao valor de uma nota no segundo. Por exemplo, se você pegar uma mínima, no seu andamento original e fizer com que a mínima se iguale a semínima no novo andamento,

you end with a modulation to half time. (HOENIG & WEIDENMUELLER, 2012, p.4. Tradução nossa)³¹.

As análises que virão a seguir apontam que a clave do 7/4 e a clave do 5/4 terão uma função fundamental no apoio rítmico das modulações métricas e na forma como acontecem as transições entre essas fórmulas de compassos. No arranjo do Trio Corrente, a primeira modulação métrica acontece aos 4 minutos e 37 segundos, quando é processada a transição do compasso 7/4 para o compasso 5/4. A segunda modulação métrica em *Maracangalha* acontece aos 5 minutos 15 segundos, quando a música vai de 5/4 para 7/4, o que também está indicado na transcrição.

A modulação métrica feita pelo Trio Corrente pode ser explicada utilizando-se os apoios rítmicos da clave como o pivô de unidade temporal comum entre as duas fórmulas de compasso, o que atribui um valor diferente às subdivisões entre os apoios da clave. Assim, são alteradas as subdivisões entre as notas dos apoios rítmicos de cada clave e são estabelecidas estas novas subdivisões como o novo padrão de subdivisões. Isso causará uma alteração na sensação do andamento da música, pois a quantidade de subdivisões foi alterada, entretanto, a unidade temporal do compasso permanece a mesma. Ou seja, os apoios rítmicos da clave permanecem inalterados, funcionando como uma unidade temporal isométrica entre os compassos 7/4 e 5/4.

O esquema rítmico mostrado no Ex.8 ilustra a clave do 7/4, a clave do 5/4, seus subgrupos, suas respectivas subdivisões e as alterações de andamento, as quais foram utilizadas pelo Trio Corrente em *Maracangalha*. A escolha por dividir os compassos (7/4 e 5/4) em dois subgrupos foi necessária porque a quantidade de subdivisões dos dois primeiros apoios das claves era diferente da dos dois últimos. Esse procedimento auxiliou a padronizar a escrita das subdivisões, separando em dois grupos as pulsações das claves com os mesmos padrões de subdivisão. Estes procedimentos foram adotados para as duas claves. Os subgrupos são formados por dois tipos de compassos regulares, o que permite uma relação de equidade entre as

³¹ "In technical terms, metric modulation signifies changing the tempo of a piece so that the new tempo has some kind of mathematical relation to the original tempo. This is achieved by making a note value from the first tempo equivalent to a note value in the second. For example, if you take a half note in your original tempo and make that half note equal to the quarter note in the new tempo you end up with a modulation to half time".

subdivisões dos apoios rítmicos da clave. Respeitando a acentuação da clave utilizada pelo Trio Corrente, os subgrupos do 7/4 foram escritos com a sequência 4/4 + 3/4. Já os subgrupos do 5/4 foram escritos na sequência 3/4 + 2/4.

Na modulação métrica exemplificada no Ex.8, as subdivisões em quiálteras no primeiro andamento (c.6) são estabelecidas como o padrão regular no novo andamento (c.7). Na modulação do 7/4 para o 5/4 (cc.5-6), há a redução de uma subdivisão em cada dos apoios rítmicos da clave, ou seja, os apoios da clave em 7/4 que tinham 4 subdivisões (c.3) passam a ter 3 subdivisões (c.5), e os apoios que antes tinham 3 subdivisões (c.4) passam a ter 2 subdivisões (c.6) na clave em 5/4. Na modulação métrica do 5/4 para o 7/4, o processo desenvolvido é inverso ao anterior. Assim, os apoios da clave com 3 subdivisões (c.9) passam a ter 4 subdivisões (c.11), e os apoios com 2 subdivisões (c.10) passam a ter 3 subdivisões (c.12). A alteração nas subdivisões para mais ou para menos são tomadas como base nas interações rítmicas entre os músicos, de forma que as quiálteras do andamento antigo se estabelecem como o novo padrão de subdivisões e passam a ser entendidas como subdivisões regulares no novo andamento.

Além disso, destacamos as alterações de andamento nos trechos em que ocorrem as modulações métricas. No esquema abaixo, mantivemos os andamentos semelhantes aos observados em *Maracangalha*. Nos trechos em que a música está com a fórmula de compasso em 7/4, o andamento aproximado é de 270 bpm; logo que a música modula do 7/4 para o 5/4, o andamento é alterado para aproximadamente 180 bpm. Em outro trecho, o processo de modulação métrica ocorre de forma inversa, de modo que passa de 180 bpm, característica presente nos trechos em 5/4, para 270 bpm logo que modula para a fórmula de compasso em 7/4. A primeira alteração está indicada acima do c.7, e a segunda alteração está indicada acima do c.13 da Ex.8.

$\text{♩} = 270$
 1
 Clave 7/4
 Subdivisão 4

Subgrupos do 7/4
 Modulação métrica para o 5/4

$\left(\begin{smallmatrix} -2 \\ -2 \end{smallmatrix} \right) \text{♩} = 180$
 7
 Clave 5/4
 Subdivisão 4

Subgrupos do 5/4
 Modulação métrica para o 7/4

$\left(\begin{smallmatrix} -3 \\ -1 \end{smallmatrix} \right) \text{♩} = 270$
 13

Ex.8 – Modulações métricas entre as claves 7/4 e 5/4. Retângulo amarelo e retângulo azul apontam os subgrupos dos compassos; vermelho destaca a modulação métrica do 7/4 para 5/4; verde pontua a modulação métrica do 5/4 para 7/4. As setas indicam as alterações nos andamentos.

Em *Maracangalha* gravada pelo Trio Corrente, a primeira modulação métrica acontece aos 4 minutos e 37 segundos. A alteração no andamento, que está mostrada no Exc.4, se dá a partir da fórmula de compasso de 7/4 para o 5/4. Ademais, no excerto, transcrevemos todos os instrumentos do trio, ilustrando a rítmica que cada instrumento executa no momento da modulação. O piano (Pno.) está com a transcrição da melodia no primeiro sistema, enquanto a harmonia e a rítmica dos acordes aparecem no segundo sistema; o contrabaixo acústico (Cb.) está no terceiro sistema e a bateria (Bat.) está no quarto e último sistema.

Os c.c.178-179, mostrados no Exc.6, são os compassos que preparam o novo andamento e estabelecem a modulação métrica. Nesses compassos, a melodia tocada ao Pno. tem uma nota longa que se estende por todo o c.178, bem como síncopes com uma colcheia na cabeça do primeiro tempo do c.179. Em seguida,

aparecem duas semínimas e uma colcheia completando o compasso. Na parte harmônica do c.178, a rítmica tocada pelo pianista está no contratempo do primeiro tempo e há uma mínima no terceiro tempo. No c.179, o pianista executa o acorde na cabeça do compasso, deixando soar durante todo o compasso.

The image shows a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Double Bass (Cb.), and Drums (Bat.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 177 to 180, with a tempo of 270 bpm. The second system covers measures 180 to 180, with a tempo of 180 bpm. A red box highlights the transition from 7/4 to 3/4 time at measure 179. The piano part shows chords G7(13), C7(b9), A7(13), and D7(#9). The double bass part shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The drum part shows a complex pattern with triplets and accents.

Exc.6 – Trecho da transcrição de *Maracangalha* que inicia aos 4min e 37seg da gravação. Destacada em vermelho está a transcrição de todos os instrumentos no momento da modulação métrica.

O contrabaixista executa a rítmica quase idêntica à clave no c.178, acrescentando uma semínima pontuada e uma colcheia no segundo apoio rítmico da clave. No c.179, a rítmica executada pelo contrabaixista é a mesma rítmica da clave, reforçando os apoios como um pivô. Por sua vez, a rítmica da bateria dará toda a característica da modulação métrica e indicará o novo padrão de subdivisões, alterando o caráter da fórmula de compasso. Durante os c.c.178-179 o baterista executa no bumbo e no

prato de condução a rítmica da clave, reforçando os apoios rítmicos junto com o contrabaixista. Além disso, ele executa na caixa as subdivisões em quiálteras, deixando claro o novo padrão de subdivisões, responsáveis por conferir outro caráter ao ritmo. Desse modo, o novo padrão de subdivisões nos dois primeiros apoios da clave (as mínimas) passa de 4 para 3 subdivisões, quiálteras em tercinas de semínimas. Nos dois últimos apoios da clave (as semínimas pontuadas), as subdivisões passam de 3 colcheias para 2 duínas de colcheias.

Estas subdivisões em duínas de colcheias serão o novo padrão de subdivisões, ou seja, a duína do 7/4 é igual à colcheia regular do 5/4. Em relação à alteração dos padrões de subdivisões, podemos perceber que, a partir do c.178, ocorre a diminuição de uma subdivisão para cada apoio da clave. Isso faz com que o que o compasso que, antes, era preenchido com 14 colcheias, passe, agora, a ser preenchido com 10 colcheias, estabelecendo-se como novo padrão de subdivisões a partir do c.180. O processo de utilizar a clave como pivô na modulação métrica, alterando somente as subdivisões entre as notas de apoio, faz com que o andamento seja percebido de forma mais lenta, pois a alteração das subdivisões diminuiu de 14 para 10 colcheias no mesmo espaço de tempo. Entretanto, a unidade temporal de cada compasso continua sendo a mesma³², uma vez que os apoios rítmicos das claves são equivalentes entre si. Ademais, o andamento é reduzido de 270 bpm no 7/4 para 180 bpm no 5/4.

A segunda modulação métrica em *Maracangalha* acontece aos 5 minutos e 15 segundos, ilustrado no Exc.7 Neste momento, a música modula do compasso em 5/4 para o 7/4, e o processo é semelhante ao anterior, entretanto, as subdivisões são alteradas de 10 colcheias no 5/4 para 14 colcheias no 7/4, aumentando o andamento da música de 180 bpm para 270 bpm. No c.203 (Exc.7), o piano apresenta na melodia uma nota longa soando durante todo o compasso; no c.204, são executadas duas semínimas coincidentes com o ritmo da clave. A rítmica que o pianista faz para os acordes no c.203 é de uma mínima e uma semínima, e no c.204 há uma mínima soando durante todo o compasso. O contrabaixista toca três semínimas, criando uma

³² Ressaltamos que a unidade temporal mencionada no texto como sendo a mesma, desconsidera quaisquer possíveis micro variações no andamento da música.

hemíola contra as duas semínimas pontuadas da clave. Já no c.204, o contrabaixista toca a rítmica da clave, compostas por duas semínimas.

The image displays a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Contrabaixo (Cb.), and Bateria (Bat.), spanning measures 202 to 205. The tempo is marked as $\text{♩} = 180$. The score is in a key with one flat (B-flat).
 - **Measure 202:** Pno. has chords G7(13) and C7(b9). Cb. has a bass line. Bat. has a complex rhythmic pattern with quadruplets.
 - **Measure 203:** Pno. has chords C7(b9) and A7(13). Cb. has a bass line. Bat. has a complex rhythmic pattern with quadruplets.
 - **Measure 204:** Pno. has chord A7(13). Cb. has a bass line. Bat. has a complex rhythmic pattern with triplets. This measure is highlighted with a red box, indicating the metric modulation.
 - **Measure 205:** Pno. has chords A7(13), Eb7(9), and D7(#9). Cb. has a bass line. Bat. has a complex rhythmic pattern with triplets.
 The tempo changes to $\text{♩} = 270$ at measure 205. The time signature changes from 5/4 to 7/4 at measure 204.

Exc.7 – Trecho no qual acontece a modulação métrica do 5/4 para o 7/4, aos 5min e 15seg. Destacado em vermelho está a transcrição de todos os instrumentos no momento da modulação métrica.

As subdivisões tocadas pelo baterista nos c.c.203-204 são importantes para a modulação métrica, pois são as subdivisões que serão estabelecidas como o novo padrão de subdivisões. Nos c.c.203-204, o baterista utiliza o prato e o bumbo para tocar a rítmica da clave, da mesma forma que na modulação métrica anterior. No c.203, as alterações das subdivisões são as quáteras de quartinas de colcheias tocadas na caixa sobre as semínimas pontuadas da clave. No c.204, o baterista executa na caixa as quáteras de tercinas de colcheias para cada semínima da clave. Ou seja, as subdivisões regulares da clave passam de 3 para 4 subdivisões nos dois

primeiros apoios rítmicos, e nos dois últimos apoios rítmicos passam de 2 para 3 subdivisões. Finalmente, o valor da tercina de colcheia no 5/4 será equivalente ao valor da colcheia regular no 7/4, alterando a quantidade de subdivisões de 10 para 14 colcheias dentro do compasso, o que se estabelece como o novo padrão a partir do c.205.

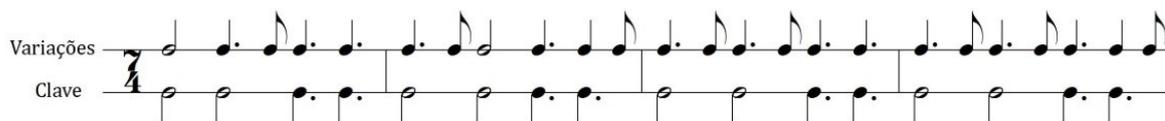
Tanto a modulação métrica do 7/4 para o 5/4 quanto a modulação métrica inversa seguem raciocínios muito semelhantes, pois, nas duas modulações, são utilizadas as quiálteras para atribuir novos valores às colcheias. Nesse contexto, diferencia-se apenas no tipo de quiáltera: em um momento será dúina de colcheia, e em outro momento será tercina de colcheia.

3.4 A condução de Paulo Paulelli em *Maracangalha*

Na transcrição da linha de baixo de Paulelli, selecionamos os trechos que compreendem a exposição do tema (cc.1-17), a condução durante todo o improviso de piano (cc.18-66) e o segmento a partir da repetição do *turnaround*³³ até o fim da música (cc.71-101). Como este trabalho trata de condução, desconsideraremos a parte do solo do baixo tanto na introdução quanto no meio da música.

Ao longo da gravação, podemos constatar que a condução e suas variações rítmicas têm como apoio rítmico as notas das claves (7/4 e 5/4). As variações de colcheias dentro da rítmica da clave são responsáveis por dar o caráter de samba à linha do contrabaixo. Na linha gravada por Paulelli, as variações mais comuns são semínima pontuada e colcheia para cada mínima da clave, além de semínima e colcheia para cada semínima pontuada da clave. Essas variações aparecem em combinações aleatórias, e não raro são acrescidas de outras variações com colcheias. O Ex.9 ilustra a rítmica da clave em 7/4 na linha inferior e quatro das variações mais recorrentes na condução de Paulelli.

³³ *Turnaround* é uma sequência harmônica, geralmente I VI II V, usada para conectar o final com o início da forma. O trecho de *turnaround* a que nos referimos fica em *loop* na sequência harmônica III VI II V I.



Ex.9 – A voz inferior ilustra clave do 7/4 e a voz superior ilustra algumas variações que conferem o suingue característico de um samba tradicional à clave em 7/4.

No Exc.8 destacamos o trecho da transcrição da condução de Paulo Paulelli durante a exposição do tema de *Maracangalha*. Nesse trecho, podemos verificar algumas das variações mostradas anteriormente. Vale evidenciar que o ritmo guia no 7/4 é a clave que tem duas mínimas e duas semínimas pontuadas. Quando Paulelli toca duas semínimas as sobrepondo à mínima da clave, a primeira semínima soa como cabeça do tempo e a segunda semínima soa como contratempo e não como segundo tempo, apesar de ser o segundo tempo. No c.34, no c.36 e no c.38 (Exc.8), acontece uma convenção que resulta em uma rítmica sincopada, o que desloca o acento que seria na primeira nota da clave para a segunda colcheia do primeiro tempo, acompanhando a rítmica natural da melodia. Outro ponto desse trecho em que encontramos síncopes é no c.42, sendo que as setas em azul indicam os pontos os quais seriam os apoios rítmicos da clave, bem como evidenciam tais deslocamentos em relação ao ritmo guia. O primeiro tempo do c.42 é acentuado na segunda semínima, causando um deslocamento da acentuação forte para o contratempo. No terceiro tempo, Paulelli toca a nota Lá coincidindo com o segundo apoio rítmico da clave e desloca as notas seguintes em relação aos apoios clave, evidenciando as síncopes.

No c.43 e no c.44 (Exc.8), é possível verificar que Paulelli toca a clave do 7/4 com a rítmica original, destacado no retângulo vermelho. No c.46 e nos quatro primeiros tempos do c.47, Paulelli faz uma condução utilizando somente semínimas, o que remete à condução de *walking bass*³⁴. As semínimas tocadas durante o *walking bass* representam uma nota por tempo, no entanto, as três últimas semínimas criam um contraste em relação ao padrão rítmico de duas semínimas pontuadas, previamente estabelecidas na clave.

³⁴ *Walking bass* é o nome dado a um tipo de condução em que o contrabaixista delinea a harmonia tocando uma nota por pulso (geralmente semínimas). A utilização dessa técnica faz com a linha de contrabaixo caminhe pelas notas da harmonia, criando a sensação de movimento a qual conecta um acorde a outro. Esse é um tipo de condução muito comum no *jazz*, principalmente a partir da década 1940.

The image displays a musical score for the piece 'Maracangalha'. It is organized into three systems, labeled A1, B1, and B2. The first system (A1) covers measures 33 to 36. The second system (B1) covers measures 37 to 40. The third system (B2) covers measures 41 to 44. The score is written in 7/4 time and features a melody line (Melodia) and a bass line (Baixo). Annotations include chord symbols above the notes, such as F7M(9), D7(#9), G7(13), C7sus, C9, F6, C7(#9), C7(b9) in the first system; F6, D7(#9), G7(13), C7sus, C9, F7sus, F7(13) in the second system; Bb7M, Eb7, A7(#9), D7(b9), G7(13), C7(#9), F7sus, F7(13) in the third system; and Bm7(b5), Bbm6, A7(13), D7(b9), G7(13), C7(b9), F6 [Impro Piano], C7b9(13) in the fourth system. Green dashed boxes highlight specific melodic phrases in measures 34, 35, and 36. Blue arrows point to the bass line in measure 41, indicating rhythmic accents. A red box highlights a specific rhythmic pattern in the bass line of measure 42. A box labeled 'A1' is placed above the first system, and a box labeled 'B1' is placed above the third system.

Exc.8 – Melodia e condução na exposição do tema de *Maracangalha*, em que: retângulos verde destacam as convenções junto com a melodia; as setas em azul apontam os apois rítmicos da clave em 7/4; e o retângulo vermelho destaca a rítmica da clave tocada ao contrabaixo.

No Exc.9, destacamos o trecho dos cc.49-57, os quais representam a sessão A2 e o primeiro compasso da sessão B2. Acima da transcrição, evidenciamos a rítmica da clave, de maneira que possibilite a fácil visualização das notas que são antecipadas e das que coincidem com a rítmica da clave em 7/4. Neste trecho, Paulelli articula as notas na cabeça do primeiro tempo de cada compasso, exceto no c.50, em que a nota do primeiro tempo está ligada à última colcheia do compasso anterior. No c.52, Paulelli divide o compasso³⁵ em duas partes, articulando notas com a mesma duração de tempo: a primeira nota é uma mínima pontuada ligada a uma colcheia; em seguida, há uma colcheia ligada a uma mínima pontuada.

³⁵ A notação deste compasso na partitura foi feita de uma maneira que ilustre a semelhança entre as duas metades, como se uma rítmica fosse o reflexo espelhado da outra rítmica.

Exc.9 – Sessão A2 com a clave escrita acima da transcrição. Trecho com sequência de síncopes que caracterizam a tensão rítmica, a qual se dissipará na sessão B2, c.57.

Nos cc.53-55, Paulelli desenvolve um padrão com duas mínimas, coincidentes com a rítmica da clave. A partir do quinto tempo, Paulelli adiciona, gradativamente, uma nota à rítmica final de cada um destes compassos, sendo que, no c.53, observamos que a terceira nota foi articulada de maneira deslocada, de modo que se dispões uma colcheia pra frente da pulsação da clave, e a nota seguinte tem a duração que completa os tempos do compasso. No c.54, após a pausa de colcheia na cabeça do quinto tempo, Paulelli articula uma semínima e uma semínima pontuada. No c.55, após a pausa de colcheia na cabeça do quinto tempo, mais uma nota é adicionada ao padrão rítmico, o qual tem duas semínimas e uma colcheia. Essas adições de nota a cada compasso conferem uma sensação de movimento ao padrão rítmico, o qual terá seu ápice no c.56, em que Paulelli articula quatro semínimas e duas semínimas pontuadas. A linha de baixo da sessão A2 cria uma tensão rítmica que será dissipada ao entrar na sessão B2 (c.57), na qual Paulelli articula as notas com a rítmica coincidentes com a clave. Interessante ressaltar que as diferenças no caráter rítmico entre as sessões A2 e B2, criam climas de tensão e relaxamento, distinguindo claramente as partes da música. O que pode soar mais interessante ao ouvinte atento.

3.5 Condução em 5/4

Após a modulação métrica a partir do c.180 (Exc.10), a fórmula de compasso de *Maracangalha* passa a ser em 5/4, e seu andamento se estabelece com a semínima

a 180 bpm. Nesse trecho, Paulelli desenvolve um padrão rítmico cujo ciclo se completa a cada dois compassos, sendo repetido por quatro vezes, do c.180 ao c.187. Esse padrão é executado com a rítmica de uma mínima pontuada e duas semínimas no primeiro compasso do ciclo, além de cinco semínimas no seu segundo compasso. As semínimas executadas em sequência conferem um caráter de *walking bass* ao padrão rítmico mostrado no Exc.10. Cabe destacar que a rítmica executada no primeiro compasso do ciclo tem a mínima articulada na cabeça do tempo, de modo que soa durante as duas primeiras pulsações da clave. Em seguida, duas semínimas coincidem com rítmica clave. No segundo compasso do ciclo, o contrabaixista executa cinco semínimas, sendo que as três primeiras criam uma hemíola contra as duas pulsações de semínimas pontuadas da clave. Encerra-se o ciclo articulando duas semínimas, as quais coincidem com a rítmica da clave em 5/4.

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as 180 bpm. The first staff begins at measure 180 and contains a repeating rhythmic pattern: a dotted quarter note followed by two eighth notes, then five eighth notes. The second staff begins at measure 185 and continues the pattern. A dotted line labeled "Padrões de walking bass" spans across the measures, indicating the repeating rhythmic units.

Exc.10 – Padrão de *walking bass* indicados pela linha pontilhada.

Desde o final do c.186 até o c.189 (Exc.10), Paulelli executa somente semínimas em todos os tempos dos compassos, reforçando o caráter de *walking bass* do trecho. Em todo o trecho que compreende os cc.180-189, o contrabaixista cria tensões rítmicas, hemíolas, ao executar as duas semínimas nos primeiros tempos dos compassos, contrastando-as com as duas semínimas pontuadas da clave.

No Exc.11, a partir do c.190, nota-se que Paulelli cria um padrão semelhante ao *walking bass* que acabara de tocar nos compassos anteriores, porém, neste caso, a rítmica está deslocada em quiálteras de tercinas de semínimas. A linha superior ilustra o ritmo da clave em 5/4, e a linha inferior se refere à transcrição do contrabaixo.

Exc.11 – Trecho em polirritmia com quiáteras de semínimas. Destacadas em vermelho estão as notas com ritmo coincidente ao do ritmo da clave em 5/4.

No Exc.11, destacamos com tracejado vermelho as notas cujas rítmicas coincidem com a rítmica da clave, as quais estão acima da transcrição. As tercinas de semínimas proporcionam uma alteração no caráter rítmico do *walking bass* se comparadas às conduções mostradas anteriormente (Exc.10). Essa mudança de caráter configura uma polirritmia, na qual Paulelli contrapõe o padrão rítmico do contrabaixo ao padrão da clave, tocado pelo baterista.

Uma das formas de compreender o padrão tocado ao contrabaixo é dividindo o compasso em duas partes. A primeira parte é dotada de três tercinas de semínima, sendo que a última delas está ligada à primeira colcheia do terceiro tempo. A segunda parte é semelhante, no entanto, começa-se com uma colcheia no contratempo do terceiro tempo, a qual é seguida de três tercinas de semínimas. Todo este trecho confere uma tensão rítmica à linha do contrabaixo. A rítmica tocada nos dois últimos tempos do c.193 apresenta uma divisão de duas colcheias para cada semínima correspondente à clave. Esses dois últimos tempos soam como uma diminuição da tensão rítmica, a qual se efetivará a partir do c.194.

No Exc.12, a partir do c.194 Paulelli, toca a rítmica da clave em 5/4 e algumas variações, diminuindo a tensão rítmica causada pelos deslocamentos tocados anteriormente.

Maracangalha

(Dorival Caymmi)
(Versão: Trio Corrente)

Álbum: Volume 3 (2016)
Contrabaixo: Paulo Paulelli

Transcrito por: Eduardo Brasil

A1

1 32 33 F7M(9) D7(#9) G7(13) C7sus C9 F⁶ C7(#9) C7(b9)

[0min. 51seg.]

37 F⁶ D7(#9) G7(13) C7sus C9 F7sus F7(13)

B1

41 Bb7M Eb7 A7(#9) D7(b9) G7(13) C7(#9) F7sus F7(13)

45 Bm7(b5) Bbm6 A7(13) D7(b9) G7(13) C7(b9) F⁶ Cmaj7(#9)

Impro Piano

A2

49 F7M(9) D7(#9) G7(13) C7sus C9 F⁶ C7(#9) C7(b9)

[Harmonia segue similar]

53 F⁶ D7(#9) G7(13) C7sus C9 F7sus F7(13)

B2

57 Bb7M Eb7 A7(#9) D7(b9) G7(13) C7(#9) F7sus F7(13)

61 Bm7(b5) Bbm6 A7(13) D7(b9) G7(13) C7(b9) F⁶ Cmaj7(#9)

A3

65 F7M(9) D7(#9) G7(13) C7sus C9 F⁶ C7(#9) C7(b9)

The image displays a musical score for the bass line of the song 'Maracangalha'. It is organized into systems, each with a key signature of one flat (Bb) and a 7/4 time signature. The score includes chord symbols above the notes and performance instructions. The first system (A1) starts at measure 1 and includes a tempo marking of 32-33 bpm and a duration of 0min. 51seg. The second system (B1) starts at measure 41. The third system (A2) starts at measure 49 and includes the instruction '[Harmonia segue similar]'. The fourth system (B2) starts at measure 57. The fifth system (A3) starts at measure 65. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

2

Maracangalha

69 F⁶ D7(#9) G7(13) C7sus C9 F7sus F7(13)

B3
73 Bb7M Eb7 A7(#9) D7(b9) G7(13) C7(#9) F7sus F7(13)

77 Bm7(b5) Bbm6 A7(13) D7(b9) G7(13) C7(b9) F⁶ Cmaj7(#9)

A4
87 F7M(9) D7(#9) G7(13) C7sus C9 F⁶ C7(#9) C7(b9)

85 F⁶ D7(#9) G7(13) C7sus C9 F7sus F7(13)

B4
89 Bb7M Eb7 A7(#9) D7(b9) G7(13) C7(#9) F7sus F7(13)

93 Bm7(b5) Bbm6 A7(13) D7(b9) G7(13) C7(b9) F⁶ Cmaj7(#9)

A5
97

Improviso de baixo [3min. 19seg.]

A7
129 F7M(9) D7(#9) G7(13) C7sus C9 F⁶ C7 F⁶

Improviso de bateria

Maracangalha

3

B7
137 B \flat 7M Eb7 A7(#9)D7(b9) G7(13) C7(#9) F7sus F7(13) Bm7(b5)

Improviso de bateria

A8
145

B8

A9
161 F7M(9) D7(#9) G7(13) C7sus C9 F $\overset{6}{9}$ C7(#9) C7(b9)

Recexposição do tema [4min. 10seg.]

165 F $\overset{6}{9}$ D7(#9) G7(13) C7sus C9 F7sus F7(13)

B9
169 B \flat 7M Eb7 A7(#9) D7(b9) G7(13) C7(#9) F7sus F7(13)

173 Bm7(b5) B \flat m6 A7(13) D7(b9) G7(13) C7(b9) A7(13) D7(b9)

177 G7(13) C7#9(b13) A7(#9) D7(#9) $\overset{-2}{7}$ = 180

Início do turnaround [4min. 37seg.] Neste trecho acontece a modulação métrica do 7/4 para 5/4

181 A7(#9) D7(#9) G7(13) C7#9(b13) A7(#9) D7(#9) G7(13) C7#9(b13)

185 A7(#9) D7(#9) G7(13) C7#9(b13) A7(#9) D7(#9) G7(13) C7#9(b13)

[Harmonia segue similar]

4

Maracangalha

189 A 7(#9) D 7(#9) G 7(13) C 7#9(b13) A 7(#9) D 7(#9) G 7(13) C 7#9(b13)

193 A 7(#9) D 7(#9) G 7(13) C 7#9(b13) A 7(#9) D 7(#9) G 7(13) C 7#9(b13)

197 A 7(#9) D 7(#9) G 7(13) C 7#9(b13) A 7(#9) D 7(#9) G 7(13) C 7#9(b13)

201 A 7(#9) D 7(#9) G 7(13) C 7#9(b13)

203 A 7(#9) D 7(#9) ⁻³ C 7#9(b13) A 7(#9) D 7(#9)

$\text{♩} = 270$

[5min. 15seg.] Neste trecho acontece a modulação métrica do 5/4 para 7/4

207 G 7(13) C 7#9(b13) F 7M

4 AMOR ATÉ O FIM: TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE RÍTMICA COM UM OLHAR SOBRE O CONTRABAIXO

Amor até o fim é uma composição de Gilberto Gil (1942–), artista esse que afirmou não ter gravado a música em nenhum de seus álbuns até então (GIL, 2009). A música ficou conhecida na voz da cantora Elis Regina, que a lançou no álbum *Dois na Bossa Número 2*, em 1966, obra que a cantora dividiu com Jair Rodrigues. Mais tarde, Elis regravou a música em seu trabalho solo, lançando-a no álbum *Elis*, em 1974, e no álbum póstumo *Elis Regina – Montreux Jazz Festival*, que data de 1982.

O Trio Corrente gravou a música *Amor até o fim* no álbum *Vol. 2* (2016) e, mais tarde, a regravou no álbum *Tem Que Ser Azul* (2019). Entendemos que, em um grupo que tem o improviso como linha condutora do estilo musical, é natural que cada performance apresente diferentes interações musicais em relação à performance anterior, portanto, definimos um ponto para decidir qual versão de *Amor até o fim* utilizaríamos para transcrição e análise. A gravação que escolhemos para transcrever e analisar foi a lançada em 2019. As duas interpretações têm aspectos semelhantes, mas o ponto que orientou nossa decisão em transcrever a versão que está no álbum *Tem Que Ser Azul* foi por acreditar que uma segunda gravação da mesma música poderia trazer um olhar crítico do que foi lançado anteriormente, além de uma possível abordagem com algum nível de atualização conceitual em relação às interações musicais entre seus integrantes.

4.1 A estrutura do arranjo

Amor até o Fim é a faixa que abre o álbum do Trio Corrente intitulado *Tem que Ser Azul*. Esta versão é um samba com andamento aproximado de 110 bpm. Quanto à instrumentação utilizada na gravação, tem-se o baixo elétrico, o piano e a bateria. A forma da música está estruturada em quatro partes AA'BA'', sendo que as partes A, A' e A'' têm 16 compassos cada uma, e a parte B está estruturada com 20 compassos. A gravação é iniciada com a exposição do tema e, em seguida, há uma sessão de improvisos e de reexposição do tema. Ao final da reexposição do tema, acontece uma sessão de improviso de piano sobre o *turnaround*, a qual é seguida de uma execução,

por parte do pianista, do trecho final da melodia, no qual repete-se por quatro vezes os quatro últimos compassos até o encerramento da música com acentos rítmicos junto da melodia. A sessão de improvisos acontece na forma da música, e cada improvisador sola por um *chorus* obedecendo a ordem pianista-baixista-baterista. Nas partes AA' do improviso do baterista, acontece uma *trade* de 8 compassos entre o baterista e o pianista.

Fábio Torres (2022) afirma que o arranjo da música surgiu de forma espontânea, pois “faz parte do ambiente da improvisação [...] Uma música com poucas informações onde a gente possa criar na hora” (PAULELLI, RIBEIRO & TORRES, 2022). Edu Ribeiro completa a afirmação dizendo que a forma com que o trio toca *Amor até o Fim* “virou um arranjo” (Ibid.):

Ribeiro: É engraçado que essas músicas a gente vai tocando, vai repetindo o jeito de tocar e acaba fazendo um tipo de arranjo. Eu me lembro de quando a gente tocava *Amor até o fim*, que é uma música que não tinha arranjo nenhum. A gente sempre tocava e acaba repetindo uma ideia aqui ou criando uma outra lá, mas sabendo onde pode arriscar. Era uma música que quando acabava, as pessoas vinham perguntar como que foi feito aquele arranjo, de quem era o arranjo e não tinha arranjo nenhum. (PAULELLI, RIBEIRO & TORRES, 2016)

4.2 Aspectos e conceitos polirrítmicos de *Amor Até o Fim*

Em *Amor até o fim*, a semicolcheia é o padrão de subdivisão presente na maior parte das interações musicais com a melodia, nos acompanhamentos e nos improvisos. Além disso, a manipulação da pulsação e a polirritmia são elementos musicais recorrentes na gravação do Trio Corrente. Algumas manipulações da pulsação em *Amor até o fim* acontecem de maneira simultânea ao pulso padrão do compasso, criando polirritmias e defasagens.

De uma maneira geral, a palavra polirritmia passa a ser referência para o efeito produzido pela contradição rítmica estabelecida pela heterogeneidade da divisão das unidades temporais do sistema e, por isso, é mais comumente entendida como a simultaneidade de dois ou mais ritmos conflitantes. O conflito, nesse caso, ocorre quando as divisões das unidades, binárias ou ternárias, inerentes ao sistema métrico se superpõem, ou quando as divisões das unidades não obedecem aos padrões básicos estabelecidos pelo próprio sistema. (COHEN, 2007, p.76-77)

Na transcrição, podemos ver três trechos (c.c.68-99, cc.325-344 e c.c.345-360) em que o padrão das subdivisões executadas pelo contrabaixista e pelo baterista são alterados, o que modificar, também, a sensação da pulsação. À frente, detalharemos todos os trechos em que acontecem as manipulações da pulsação e as polirritmias, porém, por hora, vamos abordar os aspectos rítmicos de forma geral.

Entendemos que os conceitos de *core rhythm* e *core groove* poderão auxiliar a compreender, analisar e apontar as manipulações da pulsação na gravação de *Amor até o fim*. O baterista Ari Hoenig e o contrabaixista Johannes Weidenmueller (2009) utilizam os conceitos *core rhythm* e *core groove* para descrever determinadas alterações no padrão dos acentos rítmicos e as levadas que se originam a partir desses elementos. Os autores (2009, p.4) apontam que o *core rhythm* é a reorganização das acentuações rítmicas de tal forma que, quando repetidas, soem como uma pulsação que acontece de forma simultânea e paralela ao pulso padrão do compasso. Esta pulsação será tomada como a base rítmica para desenvolver uma levada sobreposta à levada padrão, o que os autores chamam de *core groove*.

*Core Rhythms*³⁶: Subdivisões tais como colcheias, tercinas e semicolcheias podem ser agrupadas para formar o que se chama de *Core Rhythm*. Por exemplo, uma semínima pontuada é um *core rhythm*. Ela é baseada na subdivisão de 3 colcheias. *Core rhythms* são a base para os *core grooves* (HOENIG & WEIDENMUELLER, 2012, p.4)

*Core Grooves*³⁷: É uma aplicação mais musical dos *core rhythms*. Para criar um *core groove*, primeiramente parte-se de um *core rhythm* e toca-se em grupos de 3, 4, 5 etc. Exemplos de *core grooves* incluem um swing (*jazz*) básico, que é sobreposto, causando uma sensação diferente de tempo. (HOENIG & WEIDENMUELLER, 2012, p.4)

A fim de ilustrar o *core rhythm* e o *core groove* que acontece em *Amor até o fim*, elaboramos dois exemplos, os quais mantêm o mesmo padrão para a levada de

³⁶ “Core Rhythms: Subdivisions such as eighth notes, triplets and sixteenth notes can be grouped to form what we call a core rhythm. For instance, a dotted quarter note is a core rhythm; it is based on the subdivision of eighth notes in groupings of three. The basic core rhythms that we are exploring in Volume 2 are: eighth notes grouped in five and seven, triplets grouped in four, five and seven, half notes, dotted quarter notes in 5/4 and 7/4 time, and quintuplets. Core Rhythms are the basic building blocks for what we call core grooves.”

³⁷ “Core Grooves: Core grooves are a more musical application of core rhythms. To create a core groove, first we take a core rhythm and play it in groupings of two, three, four, or five etc... Examples of core grooves include a basic swing, samba or bossa that is superimposed over a different time feel.”

samba³⁸. Haja vista que as linhas do contrabaixo no samba são adaptações oriundas dos padrões rítmicos tocados em instrumentos de percussão, elaboramos o exemplo representando as peças de bateria com formação de bumbo, caixa e chimbal. Os exemplos foram elaborados a partir dos exemplos *Bossa Nova I* (SYLLOS & MONTANHAUR, 2003, p.41) e *Core Groove Bossa* (HOENIG & WEIDENMUELLER, 2009, p.16). Vale ressaltar que as rítmicas de colcheia escritas no Ex.10, bem como as rítmicas de tercina de mínima dispostas no Ex.11, em certo momento, extrapolam o tempo total do compasso, sendo necessário colocar ligaduras para que a duração delas tenha o mesmo valor daquelas que estão totalmente dentro do compasso. Sendo assim, trataremos tais rítmicas como casos de colcheia pontuada quando aparecer uma semicolcheia ligada à colcheia ou colcheia ligada à semicolcheia. Da mesma forma, trataremos como tercina de mínima as figuras rítmicas escritas como semínimas de tercina ligadas entre si.

No Ex.10, escrevemos um padrão de levada e, logo acima, é disposta uma representação do *core rhythm*, constituído pelo agrupamento de 3 semicolcheias, ou seja, colcheias pontuadas. Esse *core rhythm* estabelece um ciclo rítmico, sobreposto, regular e que se renova a cada três compassos em 2/4.



Ex.10 – A ilustração de *core rhythm* sobreposto à levada, é formado a partir do agrupamento de 3 semicolcheias.

Como a música analisada tem seu padrão de quadratura formada em múltiplos de 4 compassos e seus acordes nas cabeças de tempo, o *core rhythm* proporciona uma defasagem tanto rítmica quanto harmônica, o que produz uma nova métrica dentro da mesma forma. Essas alterações nas acentuações afetam o ritmo harmônico da música de tal maneira que, em alguns momentos, se antecipam os acordes, enquanto, em outros, eles sofrem retardo, sendo que, outrora, eram tocados nas cabeças de

³⁸ Chamaremos de levada padrão, a levada de samba com o pulso formado pelo agrupamento das subdivisões em quatro semicolcheias. A levada de samba formada a partir do agrupamento de tercinas será por mim chamado de samba tercinado.

tempo. Além disso, a sensação de resolução do ciclo rítmico harmônico sobreposto, por vezes, não coincide com a resolução do ciclo rítmico padrão, criando uma tensão rítmica.

No Ex.11, destacamos em verde os dois pulsos padrão (c.1), em vermelho a rítmica que servirá como base do *core rhythm* (cc.3-4) e em roxo as pulsações do *core groove* (cc.7-8). As acentuações do *core rhythm* são tomadas como uma pulsação paralela e no c.5 se desenvolve a levada gerada a partir dessa pulsação, o *core groove*. De maneira geral, tanto as subdivisões em semicolcheias quanto as subdivisões em tercinas de colcheias estão agrupadas de 4 em 4, o que faz com que o *core groove* gerado a partir das quiálteras soe como uma levada de samba deslocada em relação ao pulso padrão do compasso em 2/4.

Ex.11 – Levada padrão e *core groove*. Destacadas em verde estão as semínimas do pulso regular; em vermelho o agrupamento de tercinas formando o *core rhythm*; e em roxo as notas com quatro subdivisões entre seus apoios. A partir do c.5, tem-se o *core groove*, samba tercinado.

Podemos apontar algumas características semelhantes entre a levada que utiliza o padrão de subdivisões em semicolcheias e a levada desenvolvida a partir das quiálteras. No Ex.11, a principal semelhança está na quantidade de subdivisões entre as pulsações: 4 semicolcheias entre as semínimas de cada pulso do compasso (cc.1-4), 4 tercinas de colcheia entre as mínimas do *core groove* (cc.5-8). Essa quantidade de subdivisões entre as pulsações da quiáltera permite desenvolver uma levada com características semelhantes às da levada padrão. Isso nos faz entender que, neste contexto, o *core groove* desenvolvido soará de forma semelhante ao samba, porém,

com a rítmica tercinada, acrescentamos que o ciclo do *core groove* se renova a cada dois compassos de 2/4.

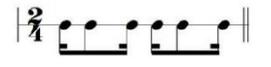
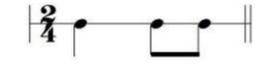
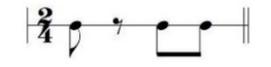
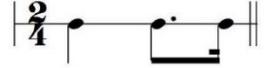
4.3 Análise das rítmicas no samba de Paulelli

A condução de Paulelli em *Amor até o fim* acontece na exposição do tema (cc.1-67), no improviso de piano (cc.68-136), no *trade* de bateria (cc.205-213 e cc.221-229), na reexposição do tema (cc.270-336) e no improviso de piano sobre o *turnaround* até o fim da música (337-444). Além das rítmicas características à linguagem do samba, em sua condução, Paulelli apresenta uma linha de contrabaixo com diferentes combinações e variações nos padrões rítmicos com subdivisões em semicolcheias, além de trechos em que mobiliza elementos polirrítmicos.

Para um melhor entendimento dos padrões rítmicos utilizados pelo contrabaixista, mapeamos toda a transcrição e listamos as rítmicas usadas na condução, as quais foram separadas por compassos e alocadas em três tabelas, nas quais são identificados, justamente, os compassos em que ocorrem. Ademais, foi apontada a frequência em que cada rítmica acontece na música e, depois, foi feita a classificação, em ordem decrescente, dessas ocorrências. Na Tabela 1, destacamos a colcheia pontuada e a semicolcheia, bem como as rítmicas que tiveram o mínimo de cinco ocorrências durante a música, as quais classificamos como *variações predominantes*. Na Tabela 2, apontamos as rítmicas que tiveram entre 3 e 4 ocorrências, classificadas como *variações secundárias*. Por fim, as rítmicas que tiveram uma ou duas ocorrências durante a gravação foram alocadas na Tabela 3, além de serem classificadas como *variações rítmicas esporádicas*. Para não perder a fluidez do texto, decidimos alocar as seis páginas da Tabela 3 na sessão Apêndice.

Analisando a Tab.2, podemos constatar que o padrão rítmico pontuado é utilizado com maior frequência, uma colcheia pontuada e uma semicolcheia para cada um dos dois tempos do compasso. Esse é o mesmo padrão apontado pelos autores Giffoni (1997), Syllos & Montanhaur (2003), Carvalho (2006), como a célula rítmica mais comum nas conduções de samba ao contrabaixo. O segundo padrão rítmico mais utilizado por Paulelli foi classificado como padrão 2, formado por uma semicolcheia, uma colcheia

e uma semicolcheia, também utilizado nos dois tempos do compasso. Vale frisar que, na maioria das vezes em que esse padrão é executado, Paulelli acentua a colcheia, o que caracteriza o padrão como uma síncope. O padrão rítmico que aparece em seguida é a combinação dos dois padrões anteriores, resultando no padrão 3. Esse padrão tem a semicolcheia, colcheia e semicolcheia no primeiro tempo e o padrão rítmico pontuado no segundo tempo.

Padrão	Figura rítmica	Compassos em que aparecem	Frequência
Rítmico pontuado		1; 2; 6; 7; 9; 10; 26; 30; 46; 48; 49; 50; 99; 102; 103; 111; 117; 118; 121; 122; 121; 124; 125; 126; 127; 129; 130; 131; 205; 226; 273; 274; 275; 278; 279; 282; 293; 294; 295; 298; 317; 318; 320; 322; 361; 364; 368; 369; 370; 373; 376; 396; 400; 412; 413; 428; 429; 430; 435.	59 vezes
Variações predominantes			
2		11; 12; 128; 207; 208; 210; 221; 222; 277; 300; 302; 378; 379; 380; 381; 382; 383; 386; 387; 388; 390; 392; 419; 420; 421; 422; 423.	27 vezes
3		5; 15; 23; 104; 106; 113; 132; 209; 223; 363; 377; 384; 385; 389; 393; 395; 411; 417.	18 vezes
4		13; 280; 283; 284; 285; 299; 316; 365; 397; 414; 415; 416; 424; 425.	14 vezes
5	 ou 	39; 116; 328; 334; 335; 338; 433; 437.	8 vezes
6		4; 114; 410; 432; 434; 436	6 vezes
7		51; 119; 187; 255; 323.	5 vezes
8		52; 120; 188; 256; 324.	5 vezes

Tab.2 – Tabela de padrões rítmicos utilizados por Paulelli na condução de *Amor até o fim*.

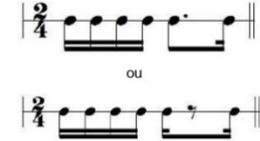
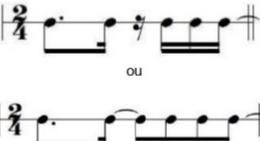
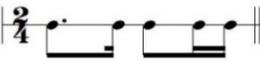
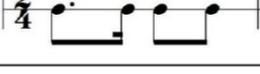
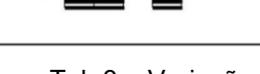
O padrão 4 é o que aparece com as quatro subdivisões em semicolcheias para cada um dos tempos do compasso. Em algumas das ocorrências, esse padrão rítmico é executado como um ostinato com pequenas alterações à medida em que é repetido.

Podemos verificar tais ocorrências nos c.13, cc.283-285, c.299, c.316, c.365, c.397, cc.414-416, cc.424-425. Em outros momentos, Paulelli destaca o caráter melódico da frase, a exemplo do fragmento da escala de Ré menor no c.365, o qual cria um caminho melódico que conecta o acorde de Ré menor ao acorde de Sol maior com a sétima menor. Além desse trecho, o músico executa outra frase melódica utilizando fragmentos do arpejo descendente de Lá maior com a sétima menor no segundo tempo c.416, no qual o contrabaixista toca a fundamental, a sétima, a quinta justa e a fundamental uma oitava abaixo da primeira nota do arpejo, ainda no padrão 4.

Vale enfatizar que alguns padrões foram escritos de maneiras aparentemente distintas, pois a escrita visa a contemplar principalmente os elementos rítmicos relativos à interpretação do músico no contexto analisado. O entendimento de elementos como a duração exata de uma determinada nota faz parte da tradição oral necessária para a ampla compreensão do gênero musical em questão. Portanto, os padrões rítmicos que apresentam diferença na escrita e que, ainda assim, foram classificados no mesmo grupo não dispõem diferenças significativas em sua rítmica, e sim diferenças ligadas à interpretação do gênero musical. Ou seja, os padrões são semelhantes quando analisados a partir do aspecto rítmico, entretanto, diferem na linguagem performática e interpretativa do gênero tocado.

O padrão 5 foi escrito de duas formas, sendo uma semínima no primeiro tempo e duas colcheias no segundo tempo; a outra forma da escrita está com uma colcheia e uma pausa de colcheia no primeiro tempo, mantendo as duas colcheias no segundo tempo. De maneira geral, as duas colcheias no segundo tempo conectam diferentes acordes, ou movimentos de quintas, oitavas ou, ainda, cromatismo de sétima menor até a nota fundamental do acorde. Podemos apontar que o padrão 6 é, de certa forma, uma simplificação do padrão rítmico de condução de samba, pois o primeiro tempo é executado apenas com a semínima, enquanto, no segundo tempo, o contrabaixista utiliza o padrão rítmico pontuado. Os padrões 7 e 8 representam uma convenção de dois compassos, os quais acontecem em todos os cinco *chorus* da música, mesmo durante os improvisos. Na tabela, podemos verificar que, em todas as ocorrências do padrão 7, os números dos compassos são exatamente os que antecedem os números dos compassos descritos no padrão 8. Isso indica que os dois padrões fazem parte da mesma convenção.

Na Tab.3 listamos e classificamos os padrões rítmicos como variações secundárias, pois tais variações apareceram de 3 a 4 vezes na gravação. Uma característica que não estava presente na tabela anterior, e que podemos verificar em alguns padrões rítmicos secundários, é a ligadura. Algumas dessas ligaduras fazem parte de início ou de finais de frases, as quais se relacionam com a melodia.

Variações secundárias			
Padrão	Figura rítmica	Compassos em que aparecem	Frequência
9		9, 25, 281, 297	4 vezes
10		14; 47; 286; 319.	4 vezes
11		16; 107; 399.	3 vezes
12		17; 289; 307.	3 vezes
13		31; 105; 394	3 vezes
14		108; 110; 206	3 vezes
15		109; 123; 275.	3 vezes
16		228; 280; 296.	3 vezes
17		237; 239; 241.	3 vezes

Tab.3 – Variações secundárias.

O padrão 9 representa um motivo rítmico que se repete também melodicamente. A ligadura na primeira nota do compasso representa o final de uma frase em que a fundamental do acorde (Si bemol) é antecipada para a última semicolcheia do

compasso anterior. Além disso, as duas colcheias do segundo tempo (Dó e Dó suspenso respectivamente) criam um caminho cromático até a fundamental do acorde no próximo compasso. As rítmicas escritas tanto para o padrão 12 quanto para o padrão 16 também representam frases melódicas inseridas durante a condução. Assim como aconteceu anteriormente, em um momento semelhante dentro da forma da música, a rítmica e as notas do padrão 12 executadas no c.17 foram repetidas no c. 289. Vale apontar que, apesar de serem as mesmas notas, no c.289, Paulelli utiliza o recurso em que toca as notas em duas oitavas simultaneamente. Em dois momentos da gravação, a rítmica utilizada no padrão 16 precede a rítmica utilizada no padrão 9. Isso indica que a frase melódica iniciada no c.280 e no c.286 terminará somente nos compassos seguintes, ou seja, no c.281 e no c.287, respectivamente. Esses exemplos destacados apontam para um certo teor de padronização em determinadas passagens harmônicas da música e enriquecem a condução com frases melódicas

Os padrões rítmicos nos quais constatamos uma ou duas ocorrências durante a gravação foram classificados como esporádicos e alocados na Tab.4 na sessão apêndice³⁹. São interações rítmicas pontuais que se relacionam ao texto musical daquele momento, seja interagindo com algo proposto por outro membro do grupo, seja lidando com a melodia ou, ainda, desenvolvendo elementos próprios da linguagem musical improvisada.

Observando as três tabelas, podemos constatar que todos os padrões rítmicos utilizados por Paulelli na gravação de *Amor até o fim* têm a semicolcheia como a base das subdivisões. Nas conduções do contrabaixista, é possível encontrar notas articuladas na segunda⁴⁰, na terceira⁴¹ ou na quarta semicolcheia⁴², além de combinações cujas notas são articuladas em agrupamentos de duas em duas, ou de três em três, semicolcheias. Ademais, encontramos trechos em que as frases rítmicas compreendem mais de um compasso – como foi mostrado nos padrões rítmicos com ligaduras que vêm do compasso anterior –, unem a nota final de um compasso à

³⁹ Destaco que o motivo principal por alocar a Tabela 3 no Apêndice foi por ser uma tabela grande, entretanto sua importância para a análise dos padrões rítmicos é a mesma das tabelas que estão no corpo do texto.

⁴⁰ Padrão rítmico 54, Tab.4.

⁴¹ Padrão rítmico 19, Tab.4.

⁴² Padrão rítmico 18, Tab.4.

primeira nota do próximo, ou até mesmo vinculam compassos que apresentam rítmicas com ligaduras na primeira e na última nota, conectando a frase do compasso anterior ao seguinte. Esses elementos rítmicos são encontrados ao longo de toda a condução de Paulelli, salvo quando o contrabaixista está conduzindo em trechos em que há alterações de pulso padrão.

4.4 Análise das alterações de pulso durante a condução

Em *Amor até o fim*, encontramos 3 trechos em que as manipulações de pulso alteram o caráter da música. O primeiro trecho é no início da improvisação do pianista, a saber, cc.68-99. Transcrevemos piano, baixo e bateria e elaboramos uma grade de partitura com o trecho inicial da música, mostrando como se desenvolve a alteração no pulso do compasso. No Exc.14, os cc.65-66 representam o final da exposição do tema, e, nesse trecho, o trio executa uma convenção acompanhando a rítmica da melodia.

The image displays a musical score for three instruments: Piano (Pno.), Double Bass (Cb.), and Drums (Bat.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 65 to 66, and the second system covers measures 69 to 72. The piano part in the first system is marked 'Improviso do piano'. The drum part in both systems shows a consistent pattern of dotted half notes on the snare drum, which is identified in the caption as the 'core rhythm'.

Exc.14 – Grade de transcrição do início do improviso do pianista. A partir do c.67, inicia-se o *core rhythm* com o padrão em colcheias pontuadas.

A partir do c.67, o baterista toca colcheias pontuadas no chimbau, iniciando esse processo na segunda semicolcheia do compasso, e essa rítmica representará o *core rhythm*. A partir da última semicolcheia do c.67, Paulelli começa sua condução

acompanhando o *core rhythm*. No caso, além do padrão em colcheias pontuadas, o contrabaixista subdivide em duas e três partes o *core rhythm*. Este padrão do *core rhythm* estará presente no acompanhamento do improviso até o c.99.

No Exc.15, podemos ver todo o trecho em que a linha do contrabaixo é executada com as rítmicas em colcheias pontuadas. A linha superior à transcrição auxilia a visualização de quais notas ou pausas coincidem com a rítmica das colcheias pontuadas. Além disso, destacamos algumas das diferentes subdivisões. Neste trecho, decidimos apontar a colcheia pontuada como a rítmica guia da condução ao contrabaixo, e as subdivisões estão escritas de maneira a se relacionarem diretamente com o ritmo guia do trecho. As subdivisões das colcheias pontuadas são executadas em duas partes de mesma duração e foram escritas como duas semicolcheias pontuadas; as subdivisões aparecem em três partes de mesma duração e foram escritas como três semicolcheias regulares. Vale destacar que, em alguns momentos do início do solo de piano até o c.78, Paulelli subdivide a colcheia pontuada em duas partes, e, a partir da última semicolcheia do c.78 até o c.99, o contrabaixista subdivide algumas colcheias pontuadas em três partes. Em outros momentos, o referido artista executa as notas intercaladas com pausas, utilizando as mesmas subdivisões de três partes da colcheia pontuada.

65

Improviso do piano

69

73

77

81

85

89

93

97

Exc.15 – *Core rhythm*, os retângulos destacam as subdivisões em duas partes, e os círculos destacam as subdivisões em três partes das colcheias pontuada.

Na parte final da reexposição do tema, entre os cc.325-344, há uma alteração no padrão de subdivisões, o qual passa de semicolcheias para colcheias. Isso cria uma

elasticidade no pulso, conferindo ao trecho a sensação de que o andamento foi reduzido em metade do seu tempo inicial. A partir do c.326, o pianista conduz a harmonia com a rítmica somente em colcheias, ao mesmo tempo em que executa a melodia. No Exc.16, temos a transcrição das linhas de contrabaixo e bateria que ilustram os compassos do trecho em que acontece o desdobramento do andamento. O contrabaixista o conduz alternando momentos de maior e menor densidade rítmica, desenvolvendo frases utilizando colcheia na maior parte do trecho. O baterista desenvolve a levada mantendo o padrão de subdivisões em colcheias.

The image displays a musical score for Contrabaixo (Cb.) and Bateria (Bat.) in 2/4 time, spanning measures 325 to 344. The score is divided into six systems, each with two staves. The bass line (Cb.) consists of eighth notes and chords, while the drum line (Bat.) features a consistent eighth-note pattern with triplet accents. A 'turnaround' is marked at measure 337. The tempo change is indicated by the text 'Início do turnaround' at measure 337.

Exc.16 – Trecho em que a rítmica é tocada com seu andamento desdobrado em relação ao início.
Core rhythm em tercinas de colcheias no c.344.

Na transcrição acima (Exc.16), é possível perceber que o baterista desenvolve um padrão de levada a partir do c.329, que se repete a cada quatro compassos. No primeiro tempo do c.332, do c.336 e do c.340, o baterista executa 3 tercinas de colcheia na caixa e, em seguida, volta a conduzir com o padrão em colcheias. Em certa medida, essa rítmica pode ser entendida tanto como o *core rhythm* quanto como uma comunicação musical do que está por vir. No c.344, o baterista executa as tercinas de colcheia nos dois tempos do compasso, e essa rítmica atua como as subdivisões do *core rhythm* na passagem para o *core groove*.

No Exc.17, transcrevemos a condução do baixo e da bateria no trecho cc.341-360, bem como destacamos o *core rhythm* no c.344, o qual prepara a rítmica para alterar o caráter das subdivisões de colcheias regulares para as subdivisões em tercina de colcheia. O *core groove* acontece a partir do c.345, no qual o caráter da música já está alterado, soando como um samba tercinado. O pianista conduz a harmonia com a rítmica somente em colcheias, continuando o que vinha acontecendo desde o c.326. A rítmica executada pelo pianista, tanto na melodia quanto na harmonia, contrasta com o que está sendo executado pelo baixista e pelo baterista, criando uma polirritmia de três contra dois. O baterista faz a levada de samba tercinado, executando as subdivisões de tercinas de colcheia na caixa (utilizando vassourinhas), marcando os dois tempos do compasso no chimbau e executando os bumbos em um padrão que se repete a cada dois compassos. O padrão rítmico do bumbo acontece na primeira, na quarta e na quinta tercinas de colcheia do primeiro compasso e na terceira, quarta e sexta tercinas de colcheia do segundo compasso. Em todo o trecho (cc.345-360), o contrabaixista executa frases melódicas com o padrão rítmico em tercinas de colcheia.

The image displays a musical score for two instruments: Cb. (Contrabaixo) and Bat. (Bateria). The score is divided into five systems, each starting with a measure number (341, 345, 349, 353, 357). The Cb. part is written in bass clef with a 2/4 time signature, and the Bat. part is written in a standard drum notation. The score features various rhythmic patterns, including triplets and rests. Two specific sections are highlighted with colored boxes: a red box around measures 341-344, and a green box around measures 357-360. The red box highlights a transition where the Cb. part has a rest and the Bat. part plays a triplet of eighth notes. The green box highlights a section where both parts play a triplet of eighth notes.

Exc.17 – *Core rhythm* destacado por retângulos; em vermelho a preparação para o *core groove* samba terciado; e, em verde, a preparação para retornar ao padrão rítmico inicial.

Na condução ao contrabaixo (Exc.17), podemos apontar um padrão rítmico entre os cc.345-350, no qual o contrabaixista executa uma pausa e três notas com rítmica em tercina de colcheias. Após o trecho, há um aumento na densidade rítmica, executando três notas por tempo em quase todos os tempos dos cc.352-360. O trecho em tercinas, cc.345-360, apresenta como característica a condução do contrabaixista passa pela harmonia com fraseados melódicos, o que promove a sensação de movimento. Destacado no c.360, o *core rhythm* faz a preparação para retornar ao padrão das subdivisões em semicolcheias, seguindo dessa forma até o final da música. Como consequência do trabalho de transcrição em *Amor até o fim*, obtivemos este resultado:

Amor até o fim

(Gilberto Gil)

Transcrito por: Eduardo Brasil

(Versão: Trio Corrente)

Álbum: Tem que Ser Azul (2019)

Contrabaixista: Paulo Paulelli

1 E7 A7(13) D7(9)

5 Dm7 G7(13) C7(9) Cm7 B7

9 Bb7M(9) D7(9) G7(13)

13 C7(9) F7(13)sus F7(13)

17 E7 A7 D7(9)

21 Dm7 G7(13) C7(9)

25 Bb7M(9) D7(9) G7(13)

29 C7(9) F7(13) B7(#9) Bb7M Am7(b5) D7

33 Gm7 D7/A Gm7 A7

2 Amor até o fim

37 Dm7/F A7/E Dm7 D7 Gm7

41 F7 Bb7M

45 Em7(b5) A7(b13) Dm7 Dm/C

49 B9(#11) Bb7 A7 Gm7 Fm7

53 E7 A7 D7(9)

57 Dm9 G7(13) E7 Bb7 A7

61 D7(9) G7(13) E7 Bb7 A7

65 D7(9) G7(13) C⁶₉ F7

Improvise de piano

69 E7 A7(13) D7(9)

Amor até o fim

3

73 Dm7 G7(13) C7(9) Cm7 B7

77 Bb7M(9) D7(9) G7(13)

81 C7(9) F7(13)sus F7(13)

85 E7 A7 D7(9)

89 Dm7 G7(13) C7(9)

93 Bb7M(9) D7(9) G7(13)

97 C7(9) F7(13) B7(#9) Bb7M Am7(b5) D7

101 Gm7 D7/A Gm7 A7

105 Dm7 A7/E Dm7 D7

The image shows the bass line for the song 'Amor até o fim'. It consists of nine staves of music, each starting with a measure number and a key signature change. The notes are written in a rhythmic pattern of eighth and quarter notes, often beamed together. Chord symbols are placed above the notes to indicate the harmonic structure. The key signature changes from D minor (one flat) to C major (no flats) at measure 81, and then to D minor again at measure 101. The music ends with a double bar line at measure 105.

4 Amor até o fim

109 Gm7 F7 Bb7M

113 Em7(b5) A7(b13) Dm7 Dm/C

117 B9(#11) Bb7 A7 Gm7 Fm7

121 E7 A7 D7(9)

125 Dm9 G7(13) E7 Bb7 A7

129 D7(9) G7(13) E7 Bb7 A7

133 D7(9) G7(13) C9 F7

137 **49**

Improviso de baixo

187 Gm7 Fm7 **11**

[3min. 39seg.]

201 D7(9) G7(13) C9 F7

Amor até o fim

5

205 E7 A7 D7(9)

209 Dm7 G7(13) C7(9)

213 **6**

Trade de bateria (8 compassos) [3min. 59seg.]

221 E7 A7(13) D7(9)

225 Dm7 G7(13) C7(9) Cm7 B7

229 Bb7M(9) **7**

237 [4min. 17seg.]

241 **13**

255 Gm7 Fm7 [4min 36seg.]

6

Amor até o fim

257 E7 A7 **11**

270 G7(13) C⁶₉ F7

[4min. 52seg.]

273 E7 A7(13) D7(9)

Reexposição do tema

277 Dm7 G7(13) C7(9) Cm7 B7

281 Bb7M(9) D7(9) G7(13)

285 C7(9) F7(13)sus F7(13)

289 E7 A7 D7(9)

293 Dm7 G7(13) C7(9)

297 Bb7M(9) D7(9) G7(13)

Amor até o fim

7

301 C7(9) F7(13) B7(#9) Bb7M Am7(b5) D7

305 Gm7 D7/A Gm7 A7

309 Dm7/F A7/E Dm7 D7 Gm7

313 F7 Bb7M

317 Em7(b5) A7(b13) Dm7 Dm/C

321 B9(#11) Bb7 A7 Gm7 Fm7

325 E7 A7 D7(9)

329 Dm9 G7(13) E7 Bb7 A7

333 D7(9) G7(13) E7 Bb7 A7

The image displays a musical score for the piece 'Amor até o fim', page 7. It consists of nine staves of music, each representing a different measure or group of measures. The notation is in bass clef and includes various chord symbols and rhythmic markings. The chords are: 301: C7(9), F7(13), B7(#9), Bb7M, Am7(b5), D7; 305: Gm7, D7/A, Gm7, A7; 309: Dm7/F, A7/E, Dm7, D7, Gm7; 313: F7, Bb7M; 317: Em7(b5), A7(b13), Dm7, Dm/C; 321: B9(#11), Bb7, A7, Gm7, Fm7; 325: E7, A7, D7(9); 329: Dm9, G7(13), E7, Bb7, A7; 333: D7(9), G7(13), E7, Bb7, A7. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents, and some measures include rests or specific rhythmic patterns.

10

Amor até o fim

409 D7(9) G7(13) E7 A7

413 D7(9) G7(13) E7 A7

417 D7(9) G7(13) E7 A7

421 D7(9) G7(13) E7 A7

425 D7(9) G7(13) E7 A7

429 D7(9) G7(13) E7 A7

433 D7(9) G7(13) E7 A7

437 D7(9) G7(13) E7 A7

441 D7(9) G7(13) C7M

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho tratou, prioritariamente, de padrões rítmicos no desenvolvimento da linha do contrabaixo, utilizando as transcrições das gravações feitas pelo contrabaixista Paulo Paulelli junto ao Trio Corrente. Outrossim, entendemos que os caminhos apontados nesta dissertação, de forma geral, não findam todas as possibilidades para a interpretação desta manifestação artística ou para o estudo das características de uma linguagem musical.

Como forma de buscarmos embasamento para melhor dissertarmos acerca de padrões rítmicos do samba no contrabaixo, nada melhor do que abordarmos, na nossa pesquisa, algumas das características rítmicas atribuídas a instrumentos de percussão no samba, principalmente os surdos. A linguagem rítmica desses instrumentos, que historicamente estão na origem do samba como o conhecemos hoje, são apontadas como a base para a adaptação e o desenvolvimento das linhas de contrabaixo nesse gênero musical. A fim de compreender e justificar nossos argumentos a respeito das adaptações rítmicas para o desenvolvimento das linhas de contrabaixo, foram mobilizadas literaturas como Giffoni (1997), Carvalho (2006) e Syllos & Montanhaur (2003). Nesse contexto, houve um direcionamento dos autores quanto à consideração de um padrão rítmico pontuado como uma das principais e recorrentes células rítmicas amplamente utilizada por diferentes contrabaixistas. Isso se mostrou evidente a partir da seleção de alguns excertos demonstrados no Cap.1, retirados de performances de contrabaixistas de reconhecido mérito no cenário da música nacional e internacional. Mapeamos e apontamos o conjunto de elementos rítmicos que apresentaram tais características, sendo que alguns excertos foram extraídos de linhas gravadas por contrabaixistas como Luizão Maia, Sizão Machado e o contrabaixista não identificado que gravou a linha na versão original de *Maracangalha* (1957).

Como pôde ser observado no Cap.1, a concepção musical estabelecida por trios de música instrumental brasileira em torno da década de 1960 exerceu, e continua a exercer, forte influência em grupos que se propõem a tocar de maneira improvisada. Discutimos, ainda, alguns elementos característicos que acentuam a concepção

musical em grupos desse período. Sob a ótica das conduções de samba ao contrabaixo, o principal elemento apontado no texto foi a liberdade que os contrabaixistas encontraram para expressar sua musicalidade. Souza (2007) argumentou que os contrabaixistas desse período encontraram um campo fértil para se desprenderem de padrões estéticos estabelecidos em períodos anteriores. Para ilustrar o que estávamos discutindo no texto, selecionamos dois excertos e apontamos algumas características inerentes à sonoridade em questão. Os trechos das transcrições selecionadas contemplaram as linhas gravadas por Sérgio Barrozo e Humberto Clayber, músicos que participaram de grupos inseridos no contexto dos trios de música instrumental da década de 1960 no Brasil. Ademais, citamos alguns grupos com a formação instrumental composta por piano, baixo e bateria, os quais, em certa medida, se inspiraram na concepção musical da década de 1960, dentre eles o Trio Corrente, do qual Paulo Paulelli é integrante.

Podemos destacar que algumas das características presente nas performances do Trio Corrente são a interpretação de *standards* da música brasileira em compassos alternados, a polirritmia e alguns de seus desdobramentos. Ao longo das transcrições, percebemos que as músicas selecionadas apresentaram diferentes formas de manipulação de pulso. Para fundamentar as análises, buscamos por uma literatura que pudesse apoiar nossos argumentos, e encontramos em Hoenig & Weidenmueller (2009, 2012) definições de modulação métrica, *core rhythm* e *core groove* ligadas diretamente à música improvisada. Isso nos proporcionou um bom embasamento para ampliarmos a discussão e o entendimento do que estava acontecendo ritmicamente nas músicas transcritas.

As transcrições, nota a nota, de toda a linha das conduções do contrabaixista foram de extrema relevância para o desenvolvimento da pesquisa. Destacamos que a complexidade rítmica, harmônica e melódica das músicas selecionadas geraram uma série de dificuldades em transcrevê-las. Essas dificuldades foram os agentes motivadores para buscarmos métodos que privilegiassem o alcance dos nossos objetivos. Apontamos, assim, algumas saídas, as quais nos possibilitaram transcrever de forma fidedigna os arranjos aqui trabalhados. A utilização do *software Transcribe!* foi fundamental durante todo o processo. Ele nos permitiu um entendimento cristalino dos elementos melódicos e rítmicos, assim como dos detalhes executados pelos

músicos. Dentro desse *software*, as ferramentas de redução de andamento e de equalização foram as mais utilizadas. Cabe ressaltar que a utilização de fones de alta fidelidade e de um contrabaixo elétrico foram ações que nos possibilitaram conferir as notas das linhas executadas por Paulelli.

Com o estudo específico de padrões rítmicos, apontamos alguns elementos performativos que distinguem a forma de tocar de Paulelli. Neste sentido, destacamos a fluidez e a diversidade rítmica com a qual o músico desenvolve sua condução. No processo de criação em contexto de música improvisada, foi possível perceber que o desenvolvimento das linhas do contrabaixista foi fundamental para alterar o caráter rítmico das músicas.

No Cap.3, em *Maracangalha*, indicamos a maneira com que o músico utilizou a clave para alternar entre as fórmulas de compassos em 7/4 e em 5/4. Além disso, nas linhas de contrabaixo foi possível apontar algumas sobreposições rítmicas às claves, as quais geraram polirritmias distintas. Analisando as transcrições, percebemos que a utilização das quiáleras na condução foi fundamental no discurso musical polirrítmico. Isso serviu de base para algumas das alterações de pulso padrão, tanto nas modulações métricas quanto no *core rhythm* e *core groove*.

Com a transcrição de *Amor até o fim*, como disposto no Cap.4, foi possível mapearmos todos os compassos e elaborarmos três tabelas para eles, apontando um total de 80 diferentes padrões rítmicos, além de identificar os compassos de ocorrências e suas frequências de utilização. Foi viável, também, identificar alguns trechos, os quais apresentaram diferentes manipulações de pulso. Constatamos, nesse cenário, algumas manipulações de pulsos, sobretudo ao observarmos as diferenças nas densidades rítmicas e no caráter que a linha do contrabaixo conferia às partes da música. Com a transcrição em mãos, foi possível identificar algumas defasagens rítmicas, as quais foram classificadas seguindo conceitos como o de *core groove*. Além de tudo, destacamos algumas interações musicais entre a linha da condução do contrabaixista e as dos outros membros do grupo. Tais elementos, além de interagirem musicalmente, e em tempo real, com os membros do trio, favorecem climas musicais férteis para o desenvolvimento da improvisação.

Com o estudo das linhas do contrabaixista Paulo Paulelli, ressaltamos que o músico desenvolve seus acompanhamentos de maneira pioneira ao utilizar recursos polirrítmicos como modulações métricas e defasagens rítmicas nas conduções de samba. Tomar conhecimento disso nos possibilitou aprofundar a discussão sobre diferentes abordagens rítmicas que mantêm conexão com a linguagem tradicional do gênero musical, desta vez com o enfoque nas linhas do contrabaixo.

Acreditamos que a identificação dos padrões rítmicos executados por um contrabaixista de destaque pode ser um ponto de partida para o entendimento das principais características de acompanhamento, principalmente no contexto do samba. Somando-se a isso, esperamos que os materiais levantados nesta dissertação possam contribuir para o aprofundamento de discussões na área da performance musical, apontando alguns caminhos que proporcionem novas reflexões e diferentes práticas acerca de questões como condução e polirritmias ao contrabaixo.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Marina Beraldo; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **O desenvolvimento histórico da "música instrumental", o jazz brasileiro**. In: XVI CONGRESSO DA ANPPOM, Brasília, 2006. Anais [...]. Brasília: Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, 2006. pp.931-936. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/09_Pos_Etno/09POS_Etno_02-223.pdf. Acesso em: 20 de jun. de 2021
- BERLINER, Paul F. **Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation**. Chicago: The University of Chicago, 1994.
- BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010. 168p.
- BRANDINO, Herí. **05. Claves rítmicas e linhas-guia | Curso Conceitos Rítmicos no Brasil**. São Paulo, 2021. EMESP Tom Jobim, online (9 min). Disponível em: <https://youtu.be/PbfPbAqvBG8>. Acesso em: 17 de ago. de 2022.
- CAMPOS, Daniel Ribeiro. **Os trios brasileiros da década de 1960: aspectos da condução do contrabaixo**. Campinas, SP: 2014. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2014.
- CARDASSI, Luciane. **Night Fantasies de Elliott Carter: estratégias de aprendizagem e performance**. Per Musi, Belo Horizonte, n.21, 2010, pp.60-73. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992010000100008> Acesso em: 9 de fev. de 2021.
- CARNEIRO, Edson. **Negros Bantus: notas de ethnographia religiosa e de folklore**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A, 1937. 187p.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba.** Dissertação (Mestrado em música). Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2006.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça.** Tese (Doutorado em música). Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2011.

CAYMMI, Dorival. **CAYMMI.** Fundação Emílio Odebrecht, 1985. Disco em vinil.

COHEN, Sara. **Polirritmos nos Estudos para piano de györgy ligeti (primeiro caderno).** Tese (Doutorado em música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, 2007.

CORRENTE, Trio. **Volume 3.** Fábio Torres (Compositor, intérprete, piano), Paulo Paulelli (Compositor, intérprete, contrabaixo), Edu Ribeiro (Compositor, intérprete, bateria). São Paulo: Produção independente, 2016. CD.

CORRENTE, Trio. **Tem que ser azul.** Fábio Torres (Compositor, intérprete, piano), Paulo Paulelli (Compositor, intérprete, contrabaixo), Edu Ribeiro (Compositor, intérprete, bateria). Itália: Abeat Records, 2019. CD.

DUARTE, Thiago de Azevedo. **A polirritmia como ponte para a improvisação em grupo na música instrumental brasileira: uma análise da performance do Trio Corrente.** Dissertação (Mestrado em música). Curitiba: Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, 2018.

FILHO, Bruno Pompeu Marques. **A gente faz o que o coração dita: Análise semiótica das capas dos discos de Dorival Caymmi.** Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo – ECA/USP, 2008.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. **A cartilha rítmica para piano, de Almeida Prado: vertentes pedagógicas.** In: XV CONGRESSO DA ANPPOM, 15, 2005, Rio

de Janeiro. Anais do evento. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. pp.1491-1499. Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao25/salomeagandelman_saracohen.pdf Acesso em: 13 de mar. de 2021.

GAVA, José Estevam. **A Linguagem Harmônica da Bossa Nova**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GIFFONI, Adriano. **Música brasileira para contrabaixo: demonstrações e exercícios com ritmos brasileiros**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

GIL, Gilberto. **GILBERTO GIL - Amor até o fim (participação Maria Rita) - DVD BandaDois (2009)**. São Paulo, 2009. Online (6 min). Disponível em: <https://youtu.be/p38aG1JT9yQ> Acesso em: 21 de fev. de 2022.

GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Mestre Odilon. **Aprendendo a tocar o Batuque Carioca - As baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. 2ª edição, revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Groove Editora, 2011.

GUEST, Ian. **Arranjo – Método Completo**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

HOENIG, Ari; WEIDENMUELLER, Johannes. **Intro to Polyrhythms, Contracting and Expanding Time Within Form – Vol.1**. Mel Bay Publications, 2009.

HOENIG, Ari; WEIDENMUELLER, Johannes. **Metric Modulations, Contracting and Expanding Time Within Form – Vol.2**. Mel Bay Publications, 2012.

HOOD, Mantle. **The Ethnomusicologist**. Kent: McGraw-Hill, Inc., The Kent State University Press, 1982.

JOBIM, Antônio Carlos, in CHEDIAK, Almir. **Songbook Tom Jobim Vol. 1**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990.

KENNEDY, Michael (1980). **The Oxford Dictionary of Music**. Oxford University Press.

LOPES, Eduardo; ALCÂNTARA-SILVA, Tereza. **Ritmo Musical, Improvisação e Cognição como Elementos Importantes na Formação do Instrumentista**. In Eduardo Lopes (Org.), *Tópicos de Pesquisa para o Ensino do Instrumento Musical*. Goiania: Kelps, pp.234-251. ISBN 978-85-400-2146-4, 2017.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MACHADO, Sizão. **Contrabaixo Brasileiro por Sizão Machado**. São Paulo: Editora Espaço Cultural Souza Lima, 2010.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4 ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. **Batucada: experiência em movimento**. Tese (Doutorado em música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2018.

MONSON, Ingrid Tolia. **Saying something: jazz improvisation and interaction**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

MONGIOVI, Angelo Guimarães. **Num doce balanço: composições, identidade e tópicos do Jazz Brasileiro**. Tese (Doutorado em música). Aveiro: Universidade de Aveiro, 2017.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomuseológicas**. São Paulo: Terceira margem, 2000.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **As Cores do Som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira**. In: África: Revista do Centro de Estudos Africanos. São Paulo: USP, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74580/78183> Acesso em: 09 de fev. de 2022.

PASSOS, Rosa, PAULELLI, Paulo. **ROSA PASSOS - 32 Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz (2008)**. Vitoria-Gasteiz, Espanha: 2008. Online (72min). Disponível em: <https://youtu.be/cgm2ec2wNlq> Acesso em: 15 de fev. de 2022.

PASSOS, Rosa, PAULELLI, Paulo. **ROSA PASSOS - Só Danço Samba - Festival Jazz & Blues 2013**. Guaramiranga: 2013. Online (3min). Disponível em: <https://youtu.be/w2Wqj8StPeQ> Acesso em: 15 de fev. de 2022.

PAULELLI, Paulo. **Instrumental SESC Brasil - Paulo Paulelli - Entrevista - 6/6**. São Paulo: [Entrevista cedida a] Instrumental SESC Brasil, 2009. Online (1 min). Disponível em: <https://youtu.be/23-2cd8a5lw>. Acesso em: 02 fev. 2022.

PAULELLI, Paulo; RIBEIRO, Edu & TORRES, Fábio. **Colibri na Quarentena - 21.12.2021 - Trio Corrente**. [Entrevista cedida a] Oswaldo Luiz Colibri Vitta, programa online: Colibri na Quarentena, 2021a. Disponível em: <https://youtu.be/mNaEOlfQMs8> Acesso em: 14 de mar. de 2022.

PAULELLI, Paulo; RIBEIRO, Edu & TORRES, Fábio. **Estúdio CBN - 30/12/2021**. [Entrevista cedida a] Fernando Andrade, programa online: Estúdio CBN, 2021b. Disponível em: <https://youtu.be/-0t-4YGqzC0> Acesso em: 30 de dez. de 2021

PAULELLI, Paulo; RIBEIRO, Edu & TORRES, Fábio. **[Trio Corrente] Bate Papo ao vivo 18/3/2016!** São Paulo, 2016. Online (106min). Disponível em: <https://youtu.be/MLocJXGvzL4> Acesso em: 11 de mar. de 2022.

PAULELLI, Paulo; RIBEIRO, Edu & TORRES, Fábio. **Programa Passagem de Som - Trio Corrente**. São Paulo, 2022. Online (24min). Disponível em: <https://youtu.be/6VoqkMcB1lq> Acesso em: 11 de mar. de 2022.

PAULI, Elvis; PAIVA, Rodrigo Gudin. **Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos musicais**. Revista Música Hodie, Goiânia – Vol. 15, 233p., n.1, 2015, p.87-103

RANDEL, Don Michael (2003). **The Harvard Dictionary of Music**. Belknap Press.

RUIZ, Renan Branco. **Jazz no brasil ou jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o longo modernismo (1920 – 1980)**. História e Cultura. Dossiê Temático. v.10, n.2, p.51-81, 2021. Disponível em: <https://seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3425> Acesso em: 04 de maio de 2022.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Ed. UFRJ, 2001. 247p.

SARAIVA Joana Martins. **A invenção do sambajazz**. Dissertação (Mestrado em história). Rio de Janeiro: PUC, 2007.

SOUZA, Jorge Oscar de. **O contrabaixo acústico em três momentos da música instrumental urbana no Brasil**. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SYLLOS, Gilberto de; MONTANHAHUR, Ramon. **Bateria e Contrabaixo na Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003.

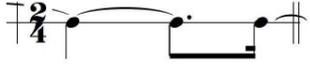
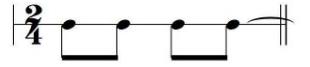
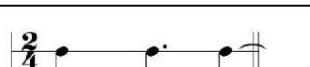
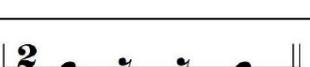
TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: 34, 1998. 365p.

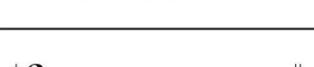
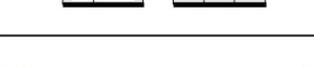
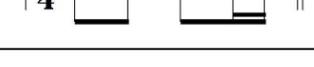
Trio Corrente. Disponível em: <https://triorrente.com> Acesso em: 20 de jan. de 2022

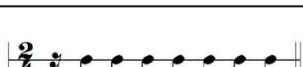
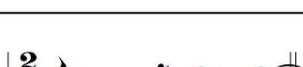
APÊNDICE

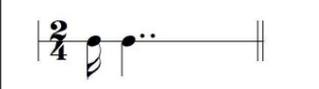
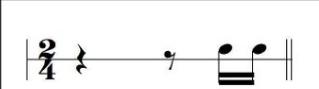
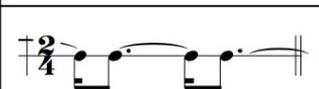
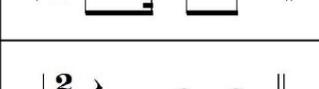
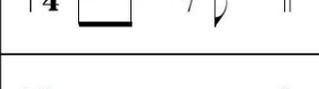
Padrões rítmicos com uma ou duas ocorrências na gravação de *Amor até o fim*. Os asteriscos (*) indicam padrões que se relacionam diretamente com a rítmica da melodia.

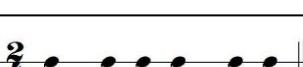
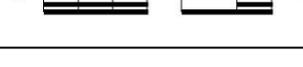
Tab.4 – Variações rítmicas esporádicas

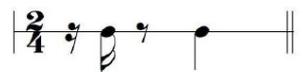
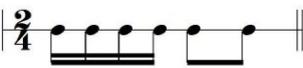
Variações esporádicas			
Padrão	Figura rítmica	Compassos em que aparecem	Frequência
18		18; 203.	2 vezes
19		34; 54.	2 vezes
20		40; 312.	2 vezes*
21		41; 313.	2 vezes*
22		45; 115; 370.	3 vezes
23		56; 57.	2 vezes
24		64; 305.	2 vezes
25		132; 223.	2 vezes
26		333; 337.	2 vezes
27		204; 272.	2 vezes

28		292; 301.	2 vezes
29		336; 431.	2 vezes
30		374; 375.	2 vezes
31		398; 426.	2 vezes
32		3.	1 vez
33		8.	1 vez
34		19.	1 vez
35		20.	1 vez
36		21.	1 vez
37		24.	1 vez
38		27.	1 vez
39		33.	1 vez*

40		35.	1 vez
41		36.	1 vez
42		38.	1 vez
43		42.	1 vez
44		43.	1 vez
45		44.	1 vez
46		53.	1 vez
47		100.	1 vez
48		101.	1 vez
49		112.	1 vez
50		135.	1 vez
51		136.	1 vez

52		212.	1 vez
53		220.	1 vez
54		224.	1 vez
55		225.	1 vez
56		288.	1 vez
57		303.	1 vez
58		306.	1 vez
59		311.	1 vez
60		314.	1 vez
61		321.	1 vez
62		327.	1 vez
63		339.	1 vez

64		339.	1 vez
65		341.	1 vez
66		342.	1 vez
67		362.	1 vez
68		366.	1 vez
69		391.	1 vez
70		401.	1 vez
71		402.	1 vez
72		403.	1 vez
73		405.	1 vez
74		406.	1 vez
75		404.	1 vez

76		409.	1 vez
77		427.	1 vez
78		438.	1 vez
79		439.	1 vez
80		440.	1 vez