

Uso “melódico” do chimbau na performance de Airto Moreira da música

Deixa

MODALIDADE: performance

Guilherme Marques
UNICAMP – gmdias@hotmail.com

Fernando Hashimoto
UNICAMP – fernando@fernandohashimoto.com

Resumo: Este artigo discute o caráter inovador da atuação de Airto Moreira ao tratar um procedimento musical desenvolvido pelo músico em meados dos anos 60. Tendo como foco a performance do baterista na música *Deixa*, gravada pelo Sambalanço Trio em 1965, são colocados em perspectiva três desdobramentos deste procedimento, considerados distintivos do seu estilo. A discussão é desenvolvida a partir de transcrições de fragmentos da música, analisados sob as perspectivas de LaRue (1992), Lerdahl (1983) e Monson (1996), complementados por dados levantados pela história oral.

Palavras-chave: Airto Moreira, Sambalanço Trio, improvisação na bateria.

Abstract: This article discusses the Airto Moreira’s innovative playing, specifically on a procedure developed by him on the mid 1960s. Focused on the drummer’s performance in the song *Deixa*, recorded by Sambalanço Trio in 1965, the article put in perspective three deployments emerged from this procedure, which can be considered as distinctive of his style. The discussion is based on transcripts and analyses of recurrent aspects of his style, and utilizes the works from LaRue (1992), Lerdahl (1983) and Monson (1996) as theoretical basis, supplemented by data gathered through oral history.

Keywords: Airto Moreira, Sambalanço Trio, drumset improvisation

1. Uma marca registrada

Um dos aspectos distintivos na performance de Airto Moreira em meados da década de 60 é a forma como o baterista utilizava o chimbau no pé esquerdo tanto nas situações de acompanhamento quanto nas situações de solo.

Tradicionalmente o uso do chimbau no pé esquerdo esteve sempre associado ao sentido de marcação rítmica. Sua combinação com o bumbo forma uma espécie de base rítmica sobre a qual se constroem a maioria das adaptações dos ritmos brasileiros para a bateria (GOMES, 2008).

As mudanças na execução do chimbau no pé esquerdo (para os bateristas destros) começaram a ocorrer na década de cinquenta na música norte-americana. Nesta época os padrões rítmicos do jazz tinham como perspectiva a base rítmica executada simultaneamente pela mão direita, que realizava o que os norte americanos denominam *ride cymbal beat*, e que aqui no Brasil ficou mais conhecido como *condução rítmica*, e o pé esquerdo no chimbau, marcando os tempos 2 e 4 do compasso quaternário (MONSON, 1996 p. 51-54).

Assim como em outros procedimentos musicais adotados pelos bateristas norte-americanos, as mudanças relacionadas ao uso do chimbau no pé esquerdo foram incorporadas e adaptadas pelos bateristas brasileiros, em especial na execução do samba.

As alterações no padrão de execução do jazz guardavam alguma semelhança com as mudanças estabelecidas pelos bateristas brasileiros em fins dos anos 50 e início dos anos 60, época do surgimento da bossa nova, e logo em seguida de forma mais acentuada com o estilo que viria a ser conhecido como sambajazz (SARAIVA, 2007 p. 13 e 14).

Mais conhecido como “samba no prato”, esta concepção moderna de execução do samba na bateria (BARSALINI, 2009 p. 76 e 77) criou condições para um novo posicionamento dos bateristas brasileiros, onde a postura mais interativa passou a ser um padrão no estilo interpretativo, um pouco ao modo das transformações ocorridas no jazz.

É no início dos anos 60, num ambiente marcado por disputas decorrentes da polarização entre os que defendiam a incorporação de elementos típicos do jazz, uma vez que “viam como sinônimo de modernização e os que repudiavam responsabilizando-a por uma descaracterização da nossa música popular” (SARAIVA, op. cit. p. 21), que Airto Moreira surge no cenário musical paulistano. Ele incorporou um amplo arsenal estético que ia desde a sua formação como cantor e percussionista de baile, o que incluía referências antigas como o samba cruzado, e chegava às últimas inovações da época como o samba no prato, além do jazz e de toda a variedade de ritmos que integravam o repertório das orquestras dos anos 50.

2. A música *Deixa*¹

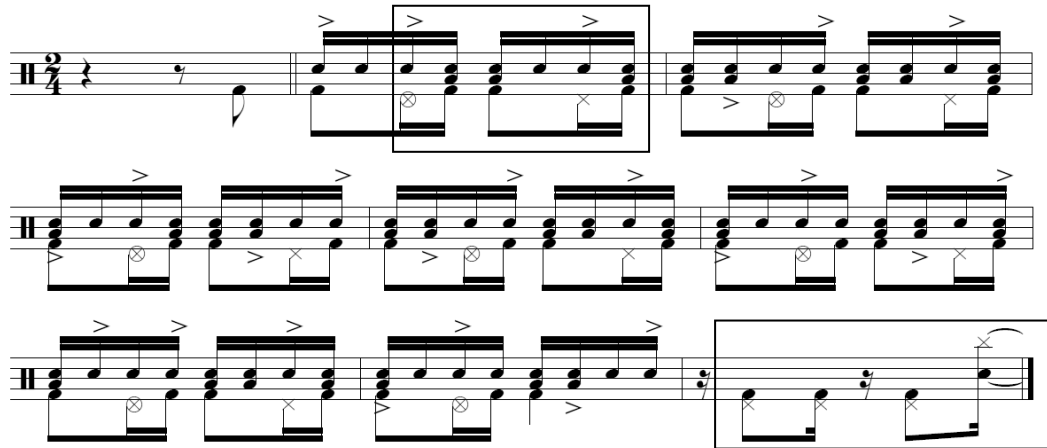
A incorporação desta mistura de referências musicais amplas no estilo de Airto Moreira pode ser observada em sua interpretação da música *Deixa* composta por Baden Powell e Vinícius de Moraes e gravada pelo Sambalanço Trio no LP *Reencontro com Sambalanço Trio* em 1965.

Deixa é um samba canção de andamento médio (96 bpm) composto em uma seção única, que por sua vez é subdividida em três períodos [A] [B] [C] (SCHOENBERG, 1967 p. 48), organizados da seguinte maneira quanto ao número de compassos: [A] 12 compassos, [B] 8 compassos e [C] 12 compassos. A disposição de cada período segue sempre a mesma sequência na estrutura do chorus (BERLINER, 1994 p. 63): [A] [B] [A] [C].

Nesta gravação o trio toca duas vezes a estrutura completa da música, com uma exposição do tema, e uma reexposição que é compartilhada com um solo de piano. O solo ocorre sobre a estrutura harmônica dos períodos [A] e [B], seguidos por uma retomada do

tema nas partes [A] e [C]. A gravação termina em um breve *fade out*² com a execução de uma harmonia estática (Am7) sobre a qual Airto realiza um solo baseado em samba cruzado.

A primeira exposição do tema é precedida de uma introdução de oito compassos onde Airto Moreira executa uma batida de samba cruzado, cuja espécie é classificada pelo baterista Oscar Bolão como samba cruzado tradicional (PELLON, 2003 p. 85). Porém, em sua interpretação deste modelo de samba cruzado Airto cria uma série de variações nos tambores que são distintas daquelas apresentadas por Bolão, como aponta o Exemplo 1³.



The image shows a musical score for a drum set in 2/4 time. It consists of three staves. The first staff shows the initial rhythmic pattern with accents and a box highlighting the first two measures. The second staff continues the pattern with various accents and a circled 'x' in the first measure of the second measure. The third staff shows the pattern continuing, with a circled 'x' in the first measure of the second measure and a final measure with a circled 'x' and a fermata.

Exemplo 1: introdução de samba cruzado na música “Deixa” (00’00” – 00’11”)

O que chama atenção nesta introdução é o uso que Airto faz do chibalo no pé esquerdo tocado no contra tempo. Durante toda a introdução o baterista alterna toques abertos e fechados produzidos pela movimentação do pé esquerdo. A primeira caixa de destaque no exemplo acima ressalta esta alternância, que é repetida nos próximos seis compassos. No oitavo compasso o baterista realiza uma preparação que antecipa a entrada da melodia na última semicolcheia deste compasso, como mostra a segunda caixa de destaque.

Airto comenta a importância do samba cruzado em sua formação relacionando-a ao contato com o baterista carioca Hildofredo Corrêa ainda em Curitiba durante os anos 50,

Essa referência aí [samba cruzado] quem me deu foi o Hildofredo. Ele falou pra mim: “antes de tocar no prato a gente tocava mais era assim... tinha o samba cruzado, o samba jongo, o samba alegoria, vários tipos de samba” (MOREIRA, 2011).

Esta forma de usar o chibalo no pé esquerdo, fixando-o no contra tempo, mas alternando sua sonoridade tradicional⁴, com o som prolongado produzido pelo toque mais leve aplicado pelo pé esquerdo na máquina de chibalo se tornaria uma constante na performance de Airto. O emprego desta ideia pode ser observado em trechos de acompanhamento de temas pré-definidos e em momentos de maior interação como os solos.

Nesta mesma gravação é possível observarmos estas duas situações. O solo de piano da música estende-se por 16 compassos durante os quais é possível notar um diálogo constante entre Airto Moreira e César Camargo Mariano, como apresenta Exemplo abaixo.

Exemplo 2: compassos 1 a 8 no acompanhamento do solo de piano em *Deixa* (1'10" – 1'19")

Esta forma de utilizar o chimbal no pé esquerdo aponta para um caminho mais participativo. Neste trecho da música Airto usa o chimbal no pé esquerdo de forma mais livre, combinando os toques abertos (compasso 1, 4, 5 e 7) e fechados no contra tempo, com outras disposições. Em alguns momentos Airto alterna estas possibilidades com a execução do chimbal pela mão esquerda (compassos 1 e 4), mantendo o fluxo contínuo da condução.

Estas ideias predominam durante o desenvolvimento do solo até o compasso 13, onde Airto aciona o chimbal aberto com a mão esquerda. A partir do compasso 14 o baterista abandona a marcação fixa no bumbo e no chimbal como mostra o Exemplo 3.

Exemplo 3: comp. 9-16 do acompanhamento da bateria no solo de piano em *“Deixa”* (1'20" – 1'29")

A partir do compasso 14 o baterista suspende a marcação fixa do bumbo, que deste ponto em diante passa a dialogar com o chimbal no pé esquerdo e com a mão esquerda, que circula entre a caixa, o aro de caixa e o tambor agudo.

Nestes três compassos Airto dedica apenas um de seus membros para manutenção da condução rítmica, a mão direita tocada no prato. Esta passagem pode ser ilustrada pela caracterização de estados “sólidos” e “líquidos” associados à condução e marcação rítmicas e às intervenções realizadas pelos bateristas decorrentes do processo de interação. Para o baterista norte americano Micheal Carvin, “um baterista deve entregar à banda ao menos um membro, pode ser qualquer um que ele escolha” (CARVIN, 1990 apud. MONSON, op. cit. p. 55).

Esta ideia, que é denominada por Carvin como um estado “líquido” (Ibid.) da performance do baterista, se intensifica na aproximação do final do solo quando César passa pela cadência que encerra a parte [B], tocando todas as notas “suspensas” em relação aos tempos fortes. Airto acompanha este movimento reforçando o mesmo desenho rítmico realizado por César distribuindo sua interpretação pela bateria como mostra o Exemplo 4.

Exemplo 4: compassos 17 a 20 do acompanhamento da bateria no solo de piano em “Deixa” (1’30” – 1’35”)

A reexposição do tema é marcada por uma série de intervenções que Airto realiza na superfície rítmica da música (LARUE, 1993 p. 90-91). Ao preencher os espaços deixados pela melodia, antecipando, preparando e enfatizando o desenho rítmico deste trecho, Airto participa diretamente do fluxo melódico-harmônico da música. De acordo com Monson (op. cit. p.51), do ponto de vista da interação, “a bateria representa um microcosmo de todo o processo interativo [numa seção rítmica de jazz], incluindo-se aí a sensibilidade harmônica e melódica”.

A observação acima pode ser verificada no trecho final do solo de piano e nos oito primeiros compassos da reexposição do tema, como mostra o Exemplo 5.

Exemplo 5: comp. 1-8 do acompanhamento da bateria na representação da melodia de *Deixa* (1'35" – 1'46")

Neste trecho ficam mais evidentes duas abordagens distintas que Airto estabelece ao se relacionar com o desenho rítmico da melodia: a) No compasso 2 a opção é preencher um espaço deixado por uma nota longa da melodia. Aqui Airto suspende por completo a marcação rítmica e faz uma intervenção utilizando-se do cowbell e; b) No compasso 4 Airto reforça o desenho rítmico da melodia ao executar exatamente a mesma rítmica e simular o caminho da melodia na bateria (neste compasso a melodia realiza um movimento descendente que é reproduzido por Airto na distribuição de seus toques da caixa para o bumbo).

Mas a ideia que realmente se destaca neste momento, é a frase que se desenrola nos compassos 5 e 6 destacados na caixa maior do exemplo acima. Airto executa uma estrutura de agrupamento (LERDAHL e JACKENDOFF, 1983 p. 36-37) baseada na combinação entre caixa e aro de caixa (tocados pela mão esquerda); chimbau (tocado pelo pé esquerdo) e; o bumbo (tocado pelo pé direito). O pano de fundo deste agrupamento é o fluxo contínuo mantido pela condução em semicolcheias no prato (tocada pela mão direita).

Exemplo 6: destaque dos compassos 5 e 6 do acompanhamento da bateria no solo de piano em *Deixa*

Esta forma de intervenção na superfície rítmica (LARUE, 1993) da música, através de um agrupamento ternário sobre uma estrutura métrica binária se tornaria outra constante na performance de Airto Moreira em meados dos anos 1960. Em especial nos

trabalhos de Sambajazz com os quais Airto se envolveu – Samabalanço Trio, Sambrasa Trio, Sansa Trio e Octeto de César Camargo Mariano.

3. Considerações Finais

Os exemplos musicais expostos acima apresentam três perspectivas de manipulação do chimbal no pé esquerdo: a) a primeira de caráter mais extático do ponto de vista rítmico traz uma alternância na sonoridade produzida pela movimentação do pé esquerdo (introdução); b) a segunda coloca o chimbal em diálogo constante com um solista no momento mesmo de sua criação espontânea (solo) e; c) a terceira apresenta as ideias construídas sobre a exposição de uma melodia previamente conhecida (tema).

Pode-se associar o desenvolvimento desta forma peculiar de manipular o chimbal no pé esquerdo por Airto Moreira a uma possível influência do jazz cuja importância na carreira do artista fica mais evidente pelo depoimento abaixo,

Quando eu saí de São Paulo eu tocava no único clube de jazz que tinha em São Paulo. Chamava-se Camja (Clube dos Amigos do Jazz). Eu tocava lá, tocava jazz, tocava bem, tocava bateria. [...] [em Curitiba] eu ouvi mais jazz, mais Miles Davis, Wes Montgomery, Paul Desmond. E o tempo que eu passei em São Paulo a mesma coisa. Eu estava tocando música brasileira, mas eu tocava jazz também [...] a gente tocava jazz e tocava muito bem. Eu me lembro quando eu tocava em São Paulo, o cara que tocava piano tocava igual ao Bill Evans, e eu ouvia muito o Bill Evans. (MOREIRA, 2007)

Independentemente da influência jazzística na execução de Airto o ponto crucial a ser observado neste artigo é a apropriação que o baterista faz de uma prática recorrente na performance de bateristas ligados ao jazz e sua consequente adaptação para o contexto de um ritmo brasileiro, neste caso o samba. O baterista Pascoal Meirelles situa de forma interessante esta relação de Airto com o jazz,

...mais uma peça, como se fosse outra parte da bateria. É o que eles [bateristas de jazz] criaram nesta época [anos 60], e o Airto embarcou com muita propriedade nesta jogada, influenciado pela turma do jazz, por que no Brasil nenhum baterista fazia isso (MEIRELLES, 2011).

É importante notar o caráter inovador desta adaptação feita por Airto. Pode-se ter uma ideia mais clara da novidade que representou a performance do músico nos anos 60 pelas palavras do baterista Nene, segundo o qual Airto “era um baterista único, e não tinha nenhum outro cara tocando como ele”. Nene pondera ainda que “Airto tocava bem jazz, não era só música brasileira. Tocava bem de vassourinha, de tudo” (LIMA, 2011).

Referências

BARSALINI, Leandro. *As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. Campinas, 2009. 172p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago. The University of Chicago Press, 1994.

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

LARUE, Jan. *Guidelines for style analyses*. 2 ed. Michigan: Harmonie Park Press, 1992.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press, 1983.

LIMA, Realcino (Nene). Entrevista realizada pelo autor em 21/09/2011. São Paulo. Registro em áudio transcrito pelo autor. Casa do músico.

MEIRELLES, Pascoal. Entrevista realizada pelo autor em 15/09/2011. Rio de Janeiro. Registro em áudio transcrito pelo autor. Casa do baterista.

MONSON, Ingrid T.. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The university of Chicago press, 1996.

MOREIRA, Airto. Entrevista realizada pelo autor em 26/10/2011. Curitiba. Registro em áudio transcrito pelo autor. Casa de familiares do músico.

_____. Entrevista realizada por Marília Giller 25/04/2007. Registro em áudio transcrito pelo autor. Local público.

PELLON, Oscar Luiz Werneck (Bolão). *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2003.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960*. 2007. Rio de Janeiro, 2007. 109p. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman – 3. Ed. 2 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

¹ POWELL, Baden; MORAES, Vinícius de. *Deixa*. Som Livre 0232 2. Intérprete: Sambalango Trio. In: SAMBALANÇO TRIO. *Reencontro com Sambalango Trio*. [SI]: Som Maior, p1965. Remasterizado em CD, 2005. CD faixa 2

² Recurso muito usado no meio de música popular para mixagens de gravações realizadas em estúdio. O áudio vai sumindo aos poucos até desaparecer por completo.

³ A notação musical adotada neste artigo tem como referência o trabalho *Guidelines For Drumset Notation* de Norman Weinberg publicado na edição 06/1994 da revista *Percussive Notes* da Percussion Art Society (PAS).

⁴ O som aqui qualificado como “tradicional”, é produzido quando o chimbau é fechado com maior pressão. Sua qualidade é um som “seco” e definido.