



Vem de baixo do barro do chão:

confluências rítmicas entre o universo do forró e o ilú

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC
SUBÁREA: SA-4 MÚSICA POPULAR

João Lucas Camargo Experiência da Silva
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
loajucas@gmail.com

Resumo. O Forró é uma festa que, no âmbito musical, engloba um mosaico de ritmos originários do Nordeste brasileiro. O objetivo desta pesquisa é investigar as confluências rítmicas entre o universo do Forró — com foco nos padrões de performance do agogô e da zabumba — e o toque Ilú do candomblé Ketu, tocado para Iansã. A estrutura rítmica deste toque está vinculada aos atabaques lê e rumpi, que são geralmente executados em um padrão similar e cíclico, sendo complementados pelos fraseados do atabaque rum e pelo padrão guia do idiófone agogô (ou gã). Os componentes rítmicos mencionados de ambas as tradições, analisados a partir de gravações, partituras e transcrições de gêneros englobados no Forró, constituem a principal parte do objeto de investigação desta pesquisa, que busca observar, a partir da proximidade dos padrões estudados, as possíveis confluências. Esses padrões serão analisados sob a perspectiva da continuidade, metodologia concebida por Mukuna e Pinto para o estudo de elementos de origem africana na América Latina. O desenvolvimento desta investigação técnica chegou a resultados que podem ser considerados indicativos de uma continuidade, mas que também apontam a necessidade de expandir para outras reflexões.

Palavras-chave. Candomblé, Baião, Zabumba, Agogô, Atabaque

Title. *Vem De Baixo Do Barro Do Chão: Rhythmic Confluences Between The Universe of Forró and Ilú*

Abstract. Forró is a musical festival that encompasses a mosaic of rhythms originating in the Brazilian Northeast. The aim of this research is to investigate the rhythmic confluences between the universe of Forró — with a focus on the performance patterns of the agogô and zabumba — and the Ilú toque of the Ketu candomblé, played for Iansã. The rhythmic structure of this toque is linked to the lê and rumpi atabaques, which are generally played in a similar, cyclical pattern, complemented by the phrasing of the rum atabaque and the guiding pattern of the agogô (or gã) idiophone. The rhythmic components mentioned from both traditions, analyzed from recordings, scores and transcriptions of genres encompassed in Forró, constitute the main part of the object of investigation of this research, which seeks to observe, from the proximity of the patterns studied, possible confluences. These patterns will be analyzed from the perspective of continuity, a methodology conceived by Mukuna and Pinto for the study of elements of African origin in Latin America. The development of this technical investigation has produced results that can be considered indicative of continuity, but which also point to the need to expand into other reflections.

Keywords. Candomblé, Baião, Zabumba, Agogô, Atabaque

Introdução

Meu pai, chamado Luiz, de família pernambucana, nasceu no dia 13 de dezembro, data que é nome, origem e mesmo dia de um “rei” de um gênero sem pai definido: o rei do baião, Luiz Gonzaga. Essa relação “parental”, para além de coincidências, sempre me aproximou do Forró, festa motivadora de uma efervescente cena presente em minha terra natal, São Paulo (SP), que me estimulou a mergulhar em seus universos musicais e da dança.

Ao iniciar minha graduação em Licenciatura em Música Popular Brasileira, em Santo Amaro (BA), tive contato com o caldeirão cultural que é o Recôncavo Baiano, aproximando-me das tradições do território. Essa proximidade expandiu minhas perspectivas em relação às proximidades das tradições da musicalidade de origem africana com a formação da música brasileira em geral, de modo que uniu minhas afinidades com o universo do Forró à pesquisa e investigação dessas relações pouco exploradas, observando-as, portanto, de um ponto de vista rítmico. Entre minhas buscas por narrativas que contemplam o assunto, encontrei o “*Videocast Rumpilezzinho | Estudo da clave dos Ritmos Nordestinos*” (RUMPILEZZ, 2017), que busca destrinchar as semelhanças dos toques do candomblé em relação a outros ritmos brasileiros. Nesse episódio, é explorada a proximidade estética entre a construção do Forró e o toque Ilú¹,

Neste artigo, tendo como foco, em especial, os aspectos de timbre, claves, células rítmicas e fraseados, relacionarei os pontos de semelhança entre o Forró e o toque Ilú. Tendo como metodologia o conceito de continuidade de Kazadi wa Mukuna, apresentado no “*Estudo da Contribuição Africana na América Latina e Caribe*” (1998, p.2), que propõe que as culturas, ao inovarem, garantem sua continuidade através de novas existências, perpetuando sonoridades ou práticas que se identificam com elementos já existentes e se particularizam com novos elementos (MUKUNA; PINTO, 1998, p.2). Nessa perspectiva, com base na pesquisa exploratória sobre as linhas de zabumba nos álbuns de Luiz Gonzaga, que abrangem o período de 1947 a 1981, nas transcrições da gravação “Adaró” de Alisson Bruno e em outras pesquisas relacionadas ao tema — que serão citadas posteriormente — busco discutir: 1) a presença do agogô nas gravações de Luiz Gonzaga e suas semelhanças com o agogô tocado no toque Ilú, assim como seus desdobramentos; 2) a continuidade do deslocamento da clave do toque Ilú em

¹ Toque do Candomblé Ketu, tocado para o orixá Iansã.

outros contextos; e 3) a continuidade entre as células da zabumba e as frases dos tambores lê e rumpi no toque Ilú.

O forró

O Forró se divide em variadas narrativas para sua definição, compreensíveis pela sua complexidade histórica e pelos múltiplos elementos que o compõem. Portanto, a definição de Ciranilia Cardoso da Silva (2022, p.182) em “Aspectos Históricos das Festas e Festividades de Forró no Brasil” foi a que mais se identificou com o presente trabalho:

O forró se constituiu inicialmente como uma festa, durante o século XIX, onde as pessoas se encontravam para cantar e dançar ao som de ritmos populares provenientes de instrumentos de corda, do fole e da percussão (SILVA, 2022, p.182).

Vale ressaltar que o termo Forró, neste contexto, era entendido como uma festa que engloba uma série de manifestações, e não como um gênero musical, concepção que se consolidou a partir da década de 1960, conforme menciona Ciranilia (2022, p. 182):

Somente a partir da década de 1960 o forró passou a representar uma expressão musical composta por uma diversidade de ritmos originalmente nordestinos, como: coco, xote, xaxado, maracatu, rojão, baião, arrasta-pé, embolada, entre outros (SILVA, 2022, p.182).

Poucas pesquisas estabeleceram, no âmbito musical, uma análise das possíveis origens afro-diaspóricas do Forró, atreladas às rítmicas que lhe são características. Isso contrasta com as pesquisas relacionadas a outros gêneros brasileiros, como exemplificam “Montagens de funk carioca: processos afrodiaspóricos com o ciclo rítmico do congo, a capoeira e o maculelê” (MOUTINHO, 2022, p. 2) e “Choro-sambado: reflexões sobre os aspectos rítmicos e suas repercussões melódicas” (MACHADO, 2019, p. 2), que buscaram mais a fundo destacar o que há de origem africana em tais manifestações. Levando em conta o contexto histórico da formação do Forró, que antecede as valorosas contribuições de Luiz Gonzaga, é plausível compreender as "lacunas" presentes, principalmente em relação à existência de registros sobre o tema. Na cartilha “O que é o Forró?” de Ivan Dias e Sandrinho Dupan (2022, p. 12), ao tratar dos aspectos de origem, é mencionado:

A resposta é complexa, pois envolve aspectos históricos sobre música, dança e a própria miscigenação no Brasil, desde a colonização, passando pela escravatura, ciclos econômicos, movimentos sociais, pelo cangaceirismo e a evolução tecnológica (DIAS; DUPAN, 2022, p.12).

As narrativas que abordam essa temática histórica de origem e formação do forró, por vezes, estão presentes nas canções, como, por exemplo, a gravação de *Braia Dengosa* (GONZAGA; DANTAS, 1956):

Com melê, com gonguê
Com zabumba e cantando nagô (foi)
Foi a melodia do branco e o batucado em zulu
Quem nos deu o baião
Que nasceu do fado e do maracatu

A canção elucida elementos que possibilitam alguns pontos de vista sobre a formação do Forró. Termos como "batucado em zulu", "cantando nagô", "gonguê" e "maracatu" sugerem as contribuições afrodiáspóricas, junto a tradições europeias ("melodia do branco", "fado"), abordando não apenas o viés rítmico, mas também o melódico e temático.

Tanto a canção mencionada quanto o trecho da cartilha também citado, evocam possíveis linhas de pesquisa voltadas para um olhar histórico, que não é o foco deste trabalho, que visa a percepções mais estéticas sobre o tema. Portanto, levando em conta os delicados discursos evocados nesses materiais sobre o processo de formação cultural brasileira, narrando a miscigenação como agente, é importante apontar a consciência de que esse discurso também pode carregar o apagamento das tradições que contribuíram para as estruturas culturais brasileiras.

O toque ilú

Ilú, Daró ou “Quebra Pratos” é o nome do toque de candomblé Ketu² tocado para o orixá Iansã³ (CARDOSO, 2006, p. 326). Sua estrutura rítmica está vinculada aos atabaques lê e rumpi, que são percutidos com aguidavis⁴, geralmente em um padrão rítmico semelhante e

² Candomblé Ketu é a maior e a mais popular “nação” do Candomblé, com maior difusão na Bahia.

³ Orixá do candomblé, também conhecida como Oyá.

⁴ Baquetas de madeira usadas no Candomblé para percutir os atabaques.

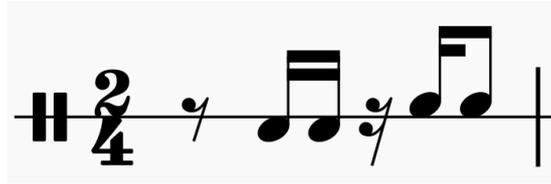
cíclico. Esses toques são complementados pelos fraseados do atabaque rum e pelo padrão guia do agogô (ou gã).

Alturas e timbres agudos

Boa parte das tradições musicais afro-brasileiras se constitui em universos percussivos que combinam a presença do ferro idiofone com instrumentos membranofones. Por vezes, esses instrumentos tocam padrões que servem como guias, constituindo o que se entende por clave na América Latina. Letieres Leite, em “Rumpilezzinho: laboratório musical de jovens - relatos de uma experiência”, define a clave como “a menor porção rítmica que define não só um ritmo, como também aponta para sua localização geográfica, sua origem e percurso étnico e histórico” (LEITE, 2017, p. 18). Na musicalidade afro-brasileira, o agogô, ou gã, está presente na maioria dos gêneros, uma continuidade do legado dos povos que contribuíram para essa formação. Nesse contexto, o agogô, considerado como clave, é citado no livro “Afrobook: Mapeamento dos Ritmos Afro-Baianos” (2017), organizado por Selma Calabrich, Gerson Silva, José Francisco Izquierdo Yañes e José Maurício C. D. Bittencourt, como um elemento que “serve para orientar dentro de determinado ritmo e é fundamental na estruturação de frases, convenções e viradas”.

Apesar da complexidade e da gama de variações, muitas manifestações musicais brasileiras mantiveram a presença da clave e seus desdobramentos explícitos. No entanto, no Forró, essa relação de guia não se concentra em uma clave recorrente; por vezes, quem cumpre o papel de guia “quase estrutural” é a zabumba (COSTA; SACRAMENTO; MITRE; DRUMOND, 2020, p. 5). Tal “lacuna” se consolida em minha pesquisa: “Qual a clave do forró?”, fruto de uma reflexão que entende a existência da clave como uma possibilidade de novos aprofundamentos no Forró e de possível ampliação de seu trajeto histórico. Nesse caminho, algumas relações com o agogô e uma possível clave do forró se consolidaram em minhas análises, como a presença do agogô em gravações de Luiz Gonzaga, como no forró “*Saudade Dói*” (GONZAGA; TEIXEIRA, 1976), onde o agogô executa um padrão bem característico do gênero:

Figura 1 - Partitura do trecho do agogô na gravação Saudade Dói, aos 0:29.



Fonte: Elaboração própria a partir de Gonzaga (1976)

Já no forró “*Forró de Zé do Baile*” de Gonzaga (1964), o padrão também se repete, mas neste caso, começando com a campana mais aguda do agogô:

Figura 2 - Partitura do trecho do agogô “Forró de Zé do Baile”, aos 0:29.



Fonte: Elaboração própria a partir de Gonzaga (1964)

Dentre os variados gêneros que compõem o Forró, como o forró, o baião, o arrasta pé, o xote, o xaxado, entre outros, o agogô também está presente nas gravações, mas com outros padrões, sendo eles de maioria simétrica, como no xote “*Fole Velho Gemedor*”, de Luiz Gonzaga (1964). O mesmo padrão, adaptado às nuances do baião, se repete no baião “*Cantiga de Vem Vem*” (GONZAGA,1964).

Figura 3 - Partitura do trecho do agogô em “Fole Velho Gemedor”, aos 0:03.



Fonte: Elaboração própria a partir de Gonzaga (1964)

Segundo Agawu, em palestra nos Estados Unidos, “a maioria das *timelines* exibe pelo menos dois valores de modos contrastantes, um longo e um curto” (AGAWU *apud* GOMES, 2019, p.12), evidenciando uma corriqueira assimetria nas *Timelines* presentes nos ciclos da

música africana. Simha Arom chama essa constituição de “Imparidade Rítmica”, pois ao estudar a música africana, Arom (1991, p.104) constatou que a combinação dos agrupamentos binários e ternários resultava sempre em um período rítmico par na soma, porém com sua estrutura interna ímpar, ou seja, assimétrica (SANDRONI, 2001, p. 24).

Dentre os materiais de pesquisas estudados para feitura desse trabalho, o “*Videocast Rumpilezzinho | Estudo da Clave dos Ritmos Nordestinos*” (RUMPILEZZ, 2017) — série de materiais audiovisuais que buscam destrinchar a relação dos toques de candomblé com diversos ritmos brasileiros — incentivou minha procura para pesquisa de tal tema, pois a partir de análises históricas e rítmicas, o *videocast* traz para a investigação, a possível relação do Ilú com ritmos do universo do Forró, intitulado pelo trabalho como Ritmos Nordestinos. Nesse *videocast*, ao analisar elementos que evidenciam proximidades, o padrão do agogô tocado no toque Ilú suscita interessantes reflexões sobre essas relações. No toque Ilú, seguindo a tradição de sua execução, há a presença do rumpi e do lê, que tocam o mesmo padrão com aguidavis, do rum, que improvisa fraseados, e do agogô ou gã, que executa a clave característica, conforme mostra a transcrição abaixo da gravação de Allysson Bruno, “Adaró” (BRUNO, 2018), do álbum *Orun Layo*, de 2018.

Figura 4 - Partitura do trecho do agogô aos 0:02 em “Adaró”.



Fonte: Elaboração própria a partir de Bruno (2018)

Ângelo Cardoso, em “A linguagem dos tambores” (2006, p. 336), descreve características do toque Ilú a partir de suas pesquisas, e dentre esses registros, o agogô é transcrito da seguinte forma:

Figura 5 - Trecho do gã da transcrição de Ângelo Cardoso

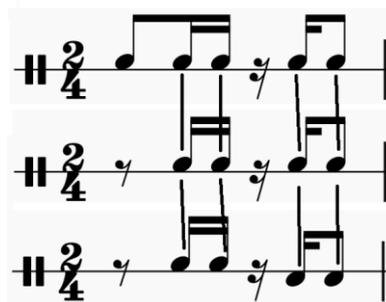


Fonte: Elaboração própria a partir de Cardoso (2006)

Como mostra a transcrição, o que difere do agogô tocado na gravação de Allyson Bruno (figura 4) é a não existência de um toque no tempo 1, como define Cardoso: “O Ilú é o único dos toques onde o gã não apresenta “ataques” na “cabeça” do tempo. Os pontos onde o gã soa são reforçados pelos flãs do rumpi e lé, enfatizando sonoramente as notas do gã” (CARDOSO, 2006, p. 336). Pode-se levar em conta também, o ataque com grande intensidade do atabaque rum na “cabeça” do tempo, podendo suprimir a nota executada pelo agogô no tempo 1, que com seus caminhos históricos, acabou sendo ceifada.

Assim como muitas outras manifestações afro brasileiras, o candomblé carrega uma gama de complexidades e diferentes tradições, que comutam entre nações e terreiros, e nesse caso, compreende-se um processo de transmutação e diversidade no candomblé, mas que também pode evocar uma ideia de continuidade em compatibilidade factível ao forró. Pinto, menciona por exemplo, que “no Brasil houve uma ressignificação do time-line africano em relação ao seu novo meio musical(...). Há momentos em que certas Batidas do time-lines são suprimidas, como pode verificar com frequência na MPB” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 97). Vale salientar que essas reflexões são de natureza exploratórias, longe do anseio de traçar um caminho histórico, ancestral e concreto, ou de demarcar origens imutáveis. Nessa perspectiva, analisando em paralelo os três padrões mencionados obtemos:

Figura 6 - Esquema de comparação das transcrições da Fig.1 , Fig.5 e Fig.2



Fonte: Elaboração própria (2024)

Ao buscar essa proximidade técnica do agogô, surgem outros elementos de compatibilidade rítmica e timbrística executados por diferentes instrumentos, que serão analisados posteriormente e que agregam ao desenvolvimento deste trabalho. Contudo, é importante destacar que essas aproximações não são suficientes para estabelecer uma continuidade histórica concreta, pois tanto o forró quanto o toque Ilú carregam nuances e

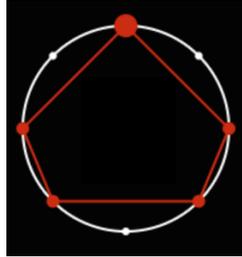
particularidades específicas quando manifestados. Essas características estão relacionadas à dança, à noção de pulso, à subdivisão, entre outros aspectos, que não são contemplados em um estudo técnico mais focado, especialmente quando comparados a escritas e concepções baseadas no modelo europeu, como afirma Letieres Leite: “a perspectiva musical europeia, que é o modelo dominante nas instituições de ensino, não é suficiente para explicar as peculiaridades da cultura musical nacional” (LEITE, 2017, p. 17).

Considero prudente assimilar a relação histórica das nações africanas na formação cultural brasileira, especialmente as nações Bantu e Nagô, pois essa relação possivelmente implica diretamente na contribuição musical que resultou no que hoje entendemos como Forró.

Recorrência do padrão em outros contextos

A clave, mesmo quando “caracterizada por ser cíclica e por não admitir variações” (AROM, 1991 *apud* RIBEIRO, 2017, p. 104), também pode ser uma estrutura rítmica identificada como um ostinato, sem perder informações, o que possibilita sua liberdade de movimento e a criação de outros cruzamentos rítmicos gerados a partir de deslocamentos naturais. Na música cubana, um padrão chamado *cinquillo*, usado como cáscara no Danzón e como padrão para improvisação nos timbales (URIBE, 1996, p. 53), se assemelha ao padrão da clave do Ilú. Com essa perspectiva, busquei analisar a recorrência e as possibilidades da clave do Ilú e seus desdobramentos dentro do universo do Forró. Em claves identificadas nos toques Cabila, Ijexá e Vassi, oriundas da musicalidade afro-brasileira, a depender de fatores culturais e geográficos, é recorrente o deslocamento de seus pontos de partida dentro do ciclo, expandindo combinações rítmicas entre os instrumentos executados. Observando esse processo, experimentei estudar os deslocamentos da clave do toque Ilú, buscando encontrar congruências no universo do Forró. Utilizei como instrumento de análise desses deslocamentos a ferramenta *Polymatic*, da plataforma Ciberterreiro, desenvolvida por Gil Amâncio e Guilherme Guerra (CIBERTERREIRO, 2016). Neste caso, optei por não usar a partitura para explicar esses estudos, pois, levando em conta a circularidade da clave, esse modelo se torna mais claro para visualização e entendimento. A clave do Ilú, como geralmente é executada no terreiro, é transcrita na ferramenta Polymatic da seguinte forma:

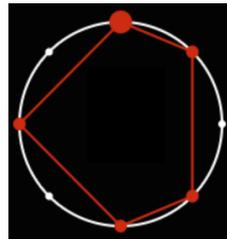
Figura 7 - Esquema de transcrição da clave do toque Ilú, usando a ferramenta Polymatic.



Fonte: Elaboração própria a partir de Bruno (2018)

Neste formato, os pontos em vermelho marcam a notas tocadas e os pontos em branco os intervalos, sendo que o ponto maior define a “cabeça” do compasso. A partir dessa figuração, ao fazer o 7º deslocamento, obtemos:

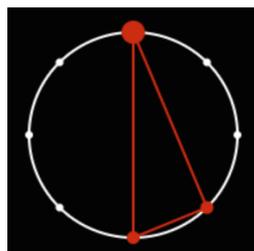
Figura 8 - Esquema de transcrição da clave do toque Ilú, usando a ferramenta Polymatic.



Fonte: Elaboração própria (2024)

A partir deste deslocamento, obtemos algumas aproximações relevantes com padrões relacionados ao universo do Forró, como por exemplo, alguns elementos presentes na gravação do baião “*Paraíba*”, de Luiz Gonzaga (TEIXEIRA; GONZAGA, 1954). Logo nos segundos iniciais da gravação, é possível identificar a seguinte célula feita pelo violão:

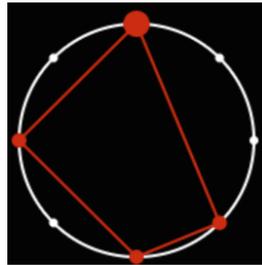
Figura 9 - Esquema de transcrição da célula feita pelo violão, na gravação de “*Paraíba*”, de Luiz Gonzaga, usando a ferramenta Polymatic.



Fonte: Elaboração própria a partir de Gonzaga (1954)

Na mesma gravação, também é possível identificar, aos 0:08, o seguinte padrão feito pela zabumba:

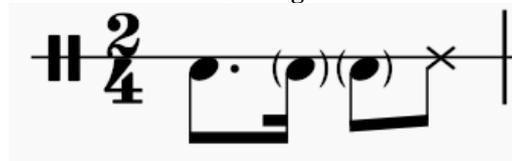
Figura 10 - Transcrição da célula feita pela zabumba, na gravação de “Paraíba”, de Luiz Gonzaga, usando a ferramenta Polymatic.



Fonte: Elaboração própria a partir de Gonzaga (1954)

O padrão acima transcrito, para emular a diferenciação de altura tocado pela zabumba, pode ser transcrito da seguinte forma:

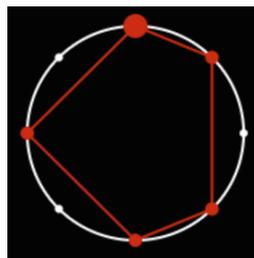
Figura 11 - Esquema de transcrição da célula feita pela zabumba, na gravação de “Paraíba”, de Luiz Gonzaga



Fonte: Elaboração própria a partir de Gonzaga (1954)

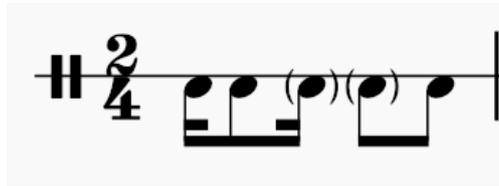
Numa regravação da mesma canção em 1981 do álbum “A Festa” (GONZAGA; TEIXEIRA, 1981), a zabumba faz um padrão semelhante aos 0:03, mas acrescentando uma nota, e dessa vez sem a altura mais aguda.

Figura 12 - Transcrição da célula feita pela zabumba, na regravação de “Paraíba”, de Luiz Gonzaga



Fonte: Elaboração própria a partir de Gonzaga (1981)

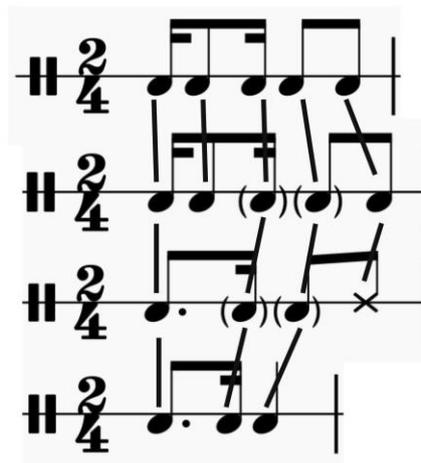
Fig.13 Transcrição da célula feita pela zabumba, na regravação de “*Paraíba*”, de Luiz Gonzaga.



Fonte: Elaboração própria a partir de Gonzaga (1981)

Esses padrões de zabumba transcritos acima, são recorrentes na obra de Luiz Gonzaga, que podem ser classificados como toada, baião e “baião-toada”, a clássica canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira por exemplo, “*Asa Branca*” (TEIXEIRA; GONZAGA, 1947), lançada em 1947, segundo o dossiê “*Matrizes Tradicionais do Forró*” (2021, p.155), é considerada a primeira gravação do gênero toada, e foi classificada como “baião-toada”, que são gêneros englobados no Forró. Portanto, a partir da contemplação das transcrições feitas acima, será elucidado a seguir, a congruência com deslocamento da clave do toque Ilú.

Figura 14 - Esquema de comparação das transcrições, em ordem de cima para baixo, das figuras 8, 13, 11 e 9



Fonte: Elaboração própria (2024)

Seguindo com a mesma linha de análise da recorrência do padrão da clave do toque Ilú, mas neste caso em sua forma “original”, sem deslocamento, analiso a seguir a sua relação com os padrões executados pelo surdo na gravação do coco *Seu Maia*, do grupo pernambucano Samba de Coco Raízes de Arcoverde (ARCOVERDE, 2000). Nos segundos iniciais da faixa, o

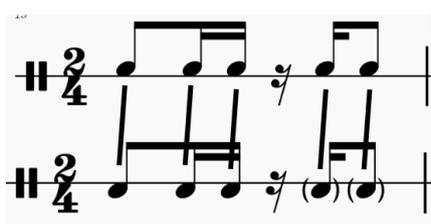
surdo executa a seguinte célula transcrita, com as notas em destaque marcando as batidas tocadas sem abafamento.

Figura 17 - Partitura do trecho da transcrição da célula feita pelo surdo, na gravação de “Seu Maia”, do Samba de Coco Raízes de Arcoverde.



Fonte: Elaboração própria a partir de Arcoverde (2000)

Figura 18 - Esquema de comparação das transcrições, em ordem de cima para baixo, 1 e 17.



Fonte: Elaboração própria (2024)

Como exemplificado nas análises feitas até aqui, a célula tocada pelo surdo nesse coco, se aproxima da clave do Ilú, trazendo outro olhar para as vertentes culturais que contribuíram para a formação do Forró. Para além desta possível continuidade, o Coco também é entendido como um gênero englobado no Forró, como mencionado no dossiê “Matrizes Tradicionais do Forró” (2021, p.165), ao discutir sobre a significância do gênero para o Forró:

Em primeiro lugar, porque alguns sucessos do próprio Luiz Gonzaga, para não falar de Jackson do Pandeiro [...], podem ser caracterizados sonoramente como cocos [...]. Em segundo lugar, porque a rítmica, os instrumentos, a poética e o contexto cultural do coco estão intimamente ligados aos do forró (IPHAN, 2021, p. 165).

O texto acima cita Jackson do Pandeiro, uma figura importante no Forró, que oferece perspectivas relevantes para esta pesquisa. Entre as manifestações que influenciaram a musicalidade de Jackson, o Coco foi uma das mais fundamentais, resultado de seu contato

próximo com conquistas ⁵ paraibanos e o universo percussivo, o que também contribuiu para seu virtuosismo na percussão, especialmente com o pandeiro, que se tornou sua marca registrada. A relação de sua obra com o Coco é mencionada no dossiê "Matrizes Tradicionais do Forró" (2021, p.217):

O rei do ritmo, como Jackson foi intitulado por executivos da indústria fonográfica, apostou no coco como o carro-chefe, como metonímia da sua música, embora tenha enfatizado também o rojão e, de certo modo, o termo "forró," [...]. Assim como a associação do seu reinado ao ritmo e ao coco, ele marcou diferenças com Luiz Gonzaga ao se expressar através da combinação de elementos urbanos [...] com elementos da cultura rural nordestina (IPHAN, 2021, p. 217).

Essa multiplicidade de linguagens que contribuíram para a formação musical de Jackson do Pandeiro foi essencial para sua produção no Forró, tornando sua obra um divisor de águas para a difusão e diversidade do gênero, transgredindo a produção de Luiz Gonzaga, como mencionado no dossiê:

A performance de Jackson do Pandeiro, em que pesem os elementos do Nordeste "tradicional" [...], vai ressaltar o meio urbano "moderno" (a cidade, a praia, o samba e o malandro cariocas, menções a diferentes religiões, etc.). Em sua arte ocorrem ambivalências – rural-urbano, arcaico-moderno, nacional-internacional (IPHAN, 2021, p. 57).

Jackson do Pandeiro incorporou diversas referências e evidenciou possíveis continuidades da musicalidade de matrizes africanas em sua obra. Essas influências se manifestam tanto em suas canções, que incluem um vasto repertório de músicas com temáticas do candomblé, quanto, mais especificamente para o tema desta pesquisa, nas novas possibilidades rítmicas que ele explorou, especialmente relacionadas ao gênero forró. Esse aspecto também é mencionado em sua biografia, presente no dossiê "Matrizes Tradicionais do Forró" (2021, p.219):

[...] "Jackson manda fabricar o bombo com a afinação que desejava, permitindo total controle sobre os graves e agudos" para que Cícero desenvolvesse uma batida rítmica mais suingada para o forró (Moura, Vicente, 2001, p. 241-242).

⁵ Nome dado a quem compõe e canta o ritmo Coco.

Cícero (Geraldo Cícero Gomes), o irmão de Jackson do Pandeiro, foi um zabumbeiro que muito contribuiu para as escolas de zabumba, devido ao grau de exigência do irmão, que necessitava de um “ritmista” extremamente seguro na condução das levadas da zabumba, devido aos improvisos feitos no seu cantar. Alguns músicos evidenciam que a consolidação da batida do que é entendida como forró hoje, são fruto da influência de Jackson e Cícero (IPHAN, 2021, p.57).

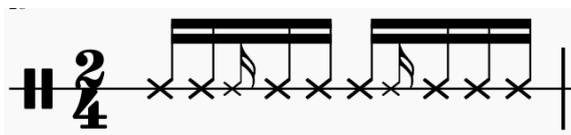
No tópico a seguir faço uma última análise que dialoga com essas “inovações” influenciada por Jackson, mas que também evidenciam proximidades com os desdobramentos do toque Ilú.

Os atabaques e a zabumba

A partir da análise do padrão do agogô no toque Ilú e seus desdobramentos relacionados ao Forró, é possível observar semelhanças rítmicas com os padrões executados nos atabaques lé e rumpi, que também se assemelham às levadas de zabumba, especialmente em “viradas” mais contemporâneas, como será detalhado a seguir.

Como mencionado anteriormente, o lé e o rumpi executam, sem variações, o mesmo padrão com os aguidavis, que, a partir da transcrição aproximada da gravação de Allyson Bruno, "Adaró" (BRUNO, 2018), ficariam assim:

Figura 19 - Partitura da transcrição dos atabaques lé e o rumpi da gravação de “Adaró”, de Allyson Bruno



Fonte: Elaboração própria a partir de Bruno (2018)

Na aula "VIRADAS na ZABUMBA - Parte 2" (BEIBE, 2021) do canal do *YouTube Zabumblog*, do percussionista e compositor Rafael Beibe, onde se desenvolve aulas e análises do universo da zabumba. Nos minutos iniciais da aula, Beibe explica uma virada de zabumba muito utilizada nos shows de Forró, especialmente quando são tocados os gêneros forró, baião e xaxado, com um andamento mais acelerado. Essa virada resulta da combinação rítmica entre o bacalhau e a baqueta, que juntos formam um padrão semelhante ao descrito anteriormente.

Com uma escrita aproximada, obtemos, a partir da transcrição, o seguinte padrão rítmico:

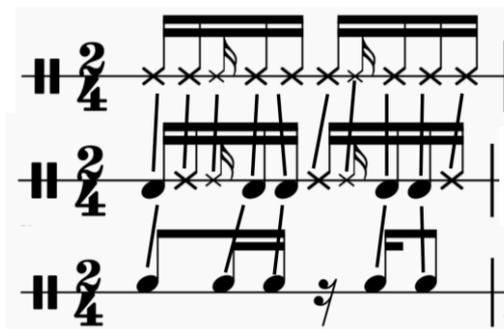
Figura 20 - Partitura da transcrição da aula “VIRADAS na ZABUMBA - Parte 2 | Rafael Beibe” aos 5:05.



Fonte: Elaboração própria a partir de Beibe (2021)

Nesta transcrição, as cabeças das notas normais representam as notas tocadas pela baqueta, e as em forma de cruz representam o bacalhau, sendo que as apogiaturas são entendidas como “notas fantasmas”, conforme menciona Beibe no vídeo. Portanto, assim como nos processos anteriores, observando as aproximações nos padrões rítmicos relacionados, obtemos:

Figura 20 - Esquema de comparação das transcrições, de cima para baixo das Figuras 19, 20 e 1.



Fonte: Elaboração própria (2024)

Na comparação das figuras 19 e 20, é possível analisar as semelhanças entre a combinação feita pelos aguidavis e a combinação executada pelo bacalhau e baqueta. Vale salientar que Cardoso aponta os momentos das apogiaturas transcritas como “flãs”: “os pontos onde o gã soa são reforçados pelos flãs do rumpi e lé, enfatizando sonoramente as notas do gã” (CARDOSO, 2006, p. 328), evidenciando um acento em relação à clave do Ilú, assim como também é explicado na aula de Rafael Beibe. Nesse caso, ele relaciona o som grave dos acentos tocados pela baqueta à célula do agogô, conforme exemplificado no esquema da figura 20.

Considerações finais

O presente trabalho buscou compreender as confluências rítmicas na formação do universo do Forró, focando, de maneira técnica, nos desdobramentos do toque Ilú. A análise das células do agogô, da zabumba, do surdo e dos atabaques, a partir dos exemplos explanados neste artigo, revelou a existência de padrões que podem ser considerados caminhos de uma continuidade rítmica, mas que também destacam a necessidade de estender a reflexão para outras perspectivas, especialmente quando esses padrões são analisados a partir de um ponto de vista histórico e geográfico, incorporando outras tradições afrodiaspóricas.

Conclui-se que o universo do Forró, assim como seus agentes pioneiros na construção estética e na linguagem dos gêneros, como Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga, catalisaram diversas manifestações dos caldeirões rítmicos do Nordeste, contribuindo para a sua permanência na contemporaneidade. A presente pesquisa contribui para o entendimento desse processo, estimulando a perpetuação e inovação no fazer musical do Forró.

Referências

- ADARÓ, Allyson Bruno (compositor). Alysson Bruno · Cauê Silva, Renato Pereira, Victor Eduardo (interprete) [CD]. Sem Local, 2018.
- AGAWU, Kofi. Palestra denominada *Rhythmic Imagination in African Music*. Washington: Library of Congress, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uyRG9T7CGt8&t=2619s>. Acesso em: 28 jun. 2024.
- AROM, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- BEIBE, Rafael. VIRADAS na ZABUMBA - Parte 2 | Rafael Beibi, *YouTube*, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wQoIGy_6X5E&t=810s&pp=ygUOdmlYWRhIHphYnVtYmE%3D Acesso em: 29 jun. 2024.
- BRAIA DENGOSA. Zé Dantas (compositor), Luiz Gonzaga (intérprete) in Aboios e Vaquejadas [LP]. Sem Local, 1956.
- CALABRICH, Selma; SILVA, Gerson; YAÑEZ, José Francisco Izquierdo; BITTENCOURT, José Maurício C. D. *Afrobook: mapeamento dos ritmos afro baianos*. Salvador: Pracaatum escola de música e tecnologias, 2017.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. Orientadora: Angela Elisabeth Lühning. 2006. 402 f. 2009. 82 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006

CIBERTERREIRO, *Polymatic*, Sem Local, 2016. Disponível em:
<https://polymatic.ciberterreiro.org/#/> . Acesso em: 25 jun. 2024.

COSTA, Rodrigo Heringer; SACRAMENTO, Aquim; MIRTRE, Natalia; DRUMOND, João Paulo. *Propostas dialógicas de acompanhamento dos gêneros baião, forró e xaxado aplicadas ao vibrafone*. Campinas, 2020. Disponível em
<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/14304/9837>. Acesso em 25 jun 2024.

FOLE VELHO GEMEDOR. Luiz Gonzaga (compositor), Luiz Gonzaga (intérprete) [LP].

FORRÓ DO ZÉ DO BAILE. Severino Ramos (compositor), Luiz Gonzaga (intérprete) [LP]. Sem Local , RCA, 1964.

IPHAN, *Matrizes Tradicionais do Forró*, Dossiê, Sem Local, 2021. Disponível em
<https://www.gov.br/iphan/pt-br/aceso-a-informacao/participacao-social/conselhos-e-orgaos-colegiados/banco-de-pareceres/registros/matrizes-tradicionais-do-forro.pdf/view> . Acesso em 23 jun 2024.

LEITE, Letieres. *Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência*. Salvador: LeL Produção Artística, 2017.

MACHADO, Gabriela de Melo. *Choro-sambado: reflexões sobre os aspectos rítmicos e suas repercussões melódicas*. UNICAMP, Pelotas, 2019. Disponível em
https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/5977/public/5977-20681-1-PB.pdf. Acesso em 20 jun 2024.

MOUTINHO, Renan Ribeiro. *Montagens de funk carioca: processos afrodiaspóricos com o ciclo rítmico do congo, a capoeira e o maculelê*. Opus, CEFET-RJ, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em:
<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2022.28.22/pdf> . Acesso em: 20 jun. 2024.

MUKUNA, Kazadi wa; PINTO, Tiago de Oliveira. *Estudo da contribuição africana a América Latina e Caribe*. [S. l.: s. n.], 1998. Mimeografado

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. África: Revista do Centro de Estudos Africanos, São Paulo, USP: p. 87-109, 1999/2000/2001.

PARAIBA. Humberto Teixeira (compositor), Luiz Gonzaga (intérprete) [LP]. Sem Local , RCA, 1981.



PARAIBA. Humberto Teixeira (compositor), Luiz Gonzaga (intérprete) [LP]. Sem Local , RCA, 1955.

RUMPILEZZ. Videocast Rumpilezzinho | Estudo da clave dos Ritmos Nordeste, *YouTube*, 2017, Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=VXojv0j_7Xg&pp=ygU_VmlkZW9jYXN0IFJ1bXBpbGV6emluaG8gfCBFc3R1ZG8gZGEgY2xhdmUgZG9zIFJpdG1vcyBOb3JkZXN0aW5y . Acesso em 29 jun. 2024

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SAUDADE DOI. Humberto Teixeira (compositor), Luiz Gonzaga (intérprete) [LP]. Sem Local , RCA, 1956.

SEU MAIA. Lula Calixto, Iran Calixto (compositor), Samba de Coco Raízes de Arcoverde (intérprete) [CD]. Sem Local, 2000.

URIBE, Ed, *The Essence of Afro-Cuban Percussion Drum Set*, Alfred, 1996, 326p, Sem local.