

23

Renato de Moraes Martins (Universidade de Évora)

Eduardo Lopes (Universidade de Évora)

O CURURU E A POLCA:

RITMOS CAIPIRAS NA BATERIA

INTRODUÇÃO

Com a independência dos países da América Latina no século XIX, as classes dominantes locais se utilizaram da dualidade “civilização e barbárie”, através da reprodução dos valores estéticos europeus, para justificarem sua dominação e se manterem no poder, responsabilizando política, social e racialmente as classes baixas pelo atraso de suas nações recém-emancipadas. Assim, as classes dominantes locais se firmavam como cultas, inteligentes, desenvolvidas, modernas e superiores. “O espírito civilizado quer dizer que é justo e proveitoso para todos que uns povos mandem e que outros, os bárbaros, obedeçam” (Rojas Mix, 1991, p. 65).

Esse processo, denominado de “colonialidade do poder” (Quijano, 1992), é aplicado na forma de uma “atualização dos processos colonialistas pelas elites latino americanas”, que tem como função estabelecer “relações sociais hierárquicas compostas simultaneamente por dominação, exploração e conflito embasadas pela raça” e, para isso, divide-se em: “colonialidade do saber” (Quijano, 1992), “colonialidade do ser” (Mignolo, 1995; Wynter, 2003; Maldonado-Torres, 2007), “colonialidade da natureza” (Walsh, 2013) e “colonialidade do gênero” (Lugones, 2008). Dessa forma, ao observar as relações entre América Latina e África com a Europa e os Estados Unidos, por meio da música, Silva (2021) constata a presença de “mais um tentáculo da colonialidade do poder”, denominado por “Silva (2019) como colonialidade do ouvir ou colonialidade de la escucha” (Silva, 2021, p. 4-6).

A bateria, como um dos mais influentes instrumentos do século XX (Brennan, 2020), teve importante papel na política de expansão e domínio cultural estadunidense na América Latina no início do século XX (Tinhorão, 2004), representando, segundo Barsalini (2014), no samba, e, Alonso (2011), na música caipira/sertaneja, a tensão entre o moderno e o arcaico, o progresso e o atraso na música brasileira.

A música caipira, originária na região rural do centro sul brasileiro pelas camadas mais simples da população (Correa, 2002), também sofre desvalorização estética, artística e cultural, conforme aponta Vilela (2011) e Tinhorão (2004, 2006).

Assim, este artigo apresenta como resultado, através das “funções rítmicas dos instrumentos de percussão no samba” de Barsalini (2014), a adaptação para a bateria de dois ritmos comumente encontrados no repertório da música caipira, o cururu e a polca, com objetivo de expansão instrumental, como defendido por Carvalho (2011), e, como prática de colonial, conforme exposto em Barbosa (2024).

A BATERIA

A bateria talvez seja o instrumento que melhor nos ajude a perceber a música popular no século XX. Como instrumento de apelo popular, conquistou gerações e atravessou fronteiras, influenciou e foi influenciada por culturas ao redor do globo e participou ativamente de muitas das transformações sofridas pela música desde o seu surgimento, da música popular à erudita.

Novas formas de música floresceram na segunda metade do século XX e, tal como aconteceu com o nascimento dos gêneros musicais populares anteriores, a bateria desempenhou frequentemente um papel fundamental na sua criação. Vários destes estilos tiveram influência global, como ilustrado por uma série de estudos de casos regionais da Jamaica, Nigéria, EUA e Europa (Brennan, 2020, p. 277-278 - tradução do autor).

A bateria tem sua origem atrelada ao surgimento do jazz, no início do século passado, nos Estados Unidos da América, ambientada na efervescência e pluralidade cultural e musical, *swing*, *ragtime*,

fox trot, com expoentes como os bateristas Baby Dodds, Zutty Singleton, Gene Krupa, Chick Web e Buddy Rich, Kenny Clarke, Art Blakey, Max Roach e Philly Jo Jones, dentre outros (Scheuerell, 2017).

Chegou ao Brasil como parte do plano de dominação cultural de expansão imperialista estadunidense na América Latina, “a partir de meados de 1919, com as exibições do seu Harry Kosarin Jazz Band (Rag-Time Band de Harry Kosarin)” (Tinhorão, 2004, p. 253), apresentando a novidade da “bateria americana” e tendo grande aceitação nas emergentes classes média e alta por representar o avanço, o progresso, contrapondo-se às classes baixas tidas como atrasadas, incultas e subdesenvolvidas.

EXPANSÃO INSTRUMENTAL

No Brasil, com sua pluralidade de manifestações culturais, artísticas e musicais, pode-se dizer que o processo de expansão instrumental da bateria teve grandes avanços idiomáticos e transformações estilísticas representadas por grandes expoentes instrumentistas, a começar praticamente desde a sua chegada no início do século passado.

Luciano Perrone, com suas primeiras adaptações ao samba, maxixe é considerado o pioneiro nesse processo e seguido, posteriormente, por Milton Banana e a bossa nova no final dos anos 1950 e Edison Machado com seu samba de prato, dentre outros desse período (Tinhorão, 2004; Barsalini, 2014; Moreira, 2011).

Para Barsalini (2014), a incorporação da bateria no samba e na música brasileira a partir de sua chegada representou a tensão entre o “local e o estrangeiro” ou “o arcaico e o moderno” nas classes

sociais. De um lado, o samba se firmava como identidade nacional, com seus instrumentos “rústicos”, do outro lado, a bateria representava a modernização estrangeira (Barsalini, 2014, p. 47).

A esfera musical se conectava, à sua maneira e em diferentes gradações, ao conflito político e ideológico gerado em um país que buscava se firmar como nação, em busca de traços identitários determinados por peculiaridades locais, que se redefiniam constantemente sob o impacto da absorção de elementos estrangeiros (Barsalini, 2014, p. 47).

Grande parte dos estudos destinados à bateria tiveram como foco o “jazz e rock, ignorando gêneros fora desses reinos”. Isso acabou por gerar “generalizações sobre músicas de outros gêneros, sem levar em conta todas as sutilezas que as diferenciam e rotulando-as em termos amplos como ‘Latina’ ou ‘World Music’”. Entretanto, com a crescente pesquisa acadêmica¹ a partir do século XXI, é preciso considerar a bateria brasileira com vários exemplos a respeito desse valioso corpo de estudos não ingleses, que jogam luz às complexidades de bateristas, como Edison Machado (1934-1990), Airto Moreira (1941), Dom Um Romão (1925-2005), Márcio Bahia (1958), Wilson das Neves (1936-2017), Hécio Milito (1931-2014) e Luciano Perrone (1908-2001), entre outros (Gohn, 2021).

Na música caipira, representando a mesma modernização, a bateria, assim como outros instrumentos, como o teclado e o baixo elétrico, só faziam parte dos arranjos no final dos anos 1960. É nesse contexto que Leo Canhoto e Robertinho, em seu disco de estreia de 1969, passam a incluir guitarra, baixo e bateria no “intuito de fazer música rural”. Assim, é considerado “o primeiro disco a fundir, explícita e conscientemente o rock da jovem guarda e a música sertaneja” (Alonso, 2011, p. 55).

1

Para mais informações sobre a pesquisa acadêmica da bateria no Brasil, ver os trabalhos de Milan e Sulpício, (2020) e Souza e Schambeck (2012).

A COLONIALIDADE DA ESCUTA NA MÚSICA CAIPIRA E A PRÁTICA DECOLONIAL

Podemos encontrar essa tensão entre o “moderno e o arcaico” na música caipira, mesmo sendo uma música rica em vários aspectos, dentre os quais destacamos a diversidade rítmica. Muitas vezes essa música é apontada como uma música de baixo valor estético, cultural e artístico, representando a dicotomia social entre campo e cidade.

Ao observarmos as relações entre América Latina e África com a Europa e os Estados Unidos, por meio da música, constata-se a presença de “mais um tentáculo da colonialidade do poder”, denominado por “Silva (2019) como colonialidade do ouvir ou colonialidade de la escucha” (Silva, 2021, p. 4-6).

No âmbito da música isso implica reconhecer que, construções simbólicas plantadas desde a invasão colonial, fizeram com que a colonialidade musical soprasse tão forte sobre nós que, despreparados para lidar com tamanha imposição, fomos despossados das nossas próprias formas de valorar, criar, interpretar, ouvir, ensinar, aprender e viver música (Queiroz, 2020, p. 154).

Para Vilela (2011, p. 35), a música caipira ou sertaneja é aquela que se mantém se ligada “ao fazer e ao viver do camponês do Centro-Sudeste do Brasil” e que por isso “foi e é fruto de preconceitos e comentários disparatados por parte de leigos e pesquisadores. Às vezes a falta de conhecimento musical, às vezes um olhar etnocêntrico...” (Vilela, 2011, p. 35).

Para Tinhorão (2006, p. 175-176), tal preconceito é proposital e encontra significado na tensão entre as classes sociais através da classe média sempre em busca de status e caracterizada no seguinte pensamento: “caipira é gente de áreas subdesenvolvidas, logo sua cultura e sua música são subdesenvolvidas”.

Por outro lado, vale destacar, como uma das características da música caipira, a sua diversidade rítmica, corroborada na observação de Vilela (2011, p. 46): “Desconhecemos na música popular algum segmento que abrigue tantos outros ritmos distintos. Afirmamos isso com base em nossas pesquisas. A música caipira é o maior guarda-chuvas de ritmos distintos existentes na música brasileira”.

Conforme Correa (2002, p. 169), “Os gêneros musicais encontrados na música caipira, como Cateretê, Cururu, Batuque, Toada, entre outros, são, em geral, oriundos de danças populares e caracterizam-se por determinado padrão rítmico” e relacionam os seguintes ritmos: Cateretê Cururu, Toada, Arrasta-Pé, Família da Mazurca (Mazurca, Valseado, Valsa, Valsinha), Família do Batuque (Batuque, Balança, Balançado, Batidão), Moda Campeira, Guarânia, Rasqueado, Polca (Polca Mato-grossense, Polca Caipira), Cana Verde, Xote e Pagode de Viola.

De acordo com Torneze (2004, p. 9), sobre os ritmos caipiras: “Em relação aos diversos toques, batidas ou levadas procuramos listar aquilo que é mais tradicional ou mais observado dentro daquele ritmo”. Entretanto, vale destacar que a tradição oral como forma de transmissão, assim como as variantes locais, pode influenciar em pequenas alterações, mas que acabam “sempre obedecendo à célula rítmica fundamental”. E citam-se os ritmos a seguir: Cateretê, Cururu, Toada, Guarânia, Moda Campeira, Rasta-Pé, Querumana, Pagode de Viola, Recortado, Valseado e Corta Jaca.

Ao mesmo tempo que é possível perceber tais “tentáculos” em diversas práticas que permeiam e atuam a fim de perpetuar uma visão etnocêntrica e uma hierarquização estética em nossa relação com a música caipira, também percebemos manifestações eclodirem em sentido de exaltar e validar a produção artístico-cultural, baseadas no ser e saber locais, como defende Carvalho (2011).

A mestiçagem de nossa música é reconhecida como espelho de nossa identidade racial, presente no senso comum e discutida nas altas esferas por sociólogos,

antropólogos ou etnomusicólogos. O que postulamos é que esta mestiçagem “apareça” em todos os âmbitos, não só em discussões de estudiosos, mas principalmente na educação musical básica, nos cursos de instrumento e prática instrumental, nos ensaios, de forma não só sentida, como pensada (Carvalho, 2011, p. 135).

Considera-se que práticas que se manifestem em contraposição aos elementos simbólicos da colonialidade podem ser definidas como “prática decolonial”. Segundo Barbosa (2024), os estudos decoloniais demonstram que a América Latina ainda padece com as feridas imprimidas pelos séculos de colonialismo, como:

machismo; racismo; clientelismo; uso da violência como método de resolução de conflitos; a permanência de latifúndios; dependência econômica; dependências cultural e acadêmica: apesar da rica cultura popular autóctone, a colonização mantém a lógica da valorização das culturas dos países centrais do capitalismo, principalmente europeus e norte-americanos e menosprezo e preconceito com a cultura local (Barbosa, 2024, p. 1).

E, assim, o autor define como prática decolonial o conjunto de ações que visam combater tais aspectos:

Portanto, dizer que uma prática ou estudo é decolonial significa se posicionar - e também atuar - em oposição a essas feridas coloniais: promover práticas antirracistas e combater o machismo e o racismo em todas as estruturas — da linguagem aos centros de poder; lutar por políticas públicas que promovam a inclusão de todos os setores da sociedade; promover políticas públicas que revertam o uso da violência como coerção e resolução de conflitos; defender a reforma agrária, o uso adequado dos espaços urbanos, a preservação ambiental e dos povos originários e quilombolas; defender ações de emancipação econômica para além da economia primário-exportadora, sempre respeitando a sustentabilidade; lutar pela valorização da cultura popular, lembrando que essas manifestações são sempre vivas e, nessa

categoria, estão incluídas tanto a cultura ligada às tradições populares quanto as que surgem nos centros urbanos (Barbosa, 2024, p. 1).

Dessa forma entendo que pensar, pesquisar, debater, experimentar, compor, interpretar, divulgar e atuar musicalmente, tendo como alicerce a música caipira, personificada em sua estética rítmica adaptada para a bateria como expansão instrumental, demonstrado neste trabalho, possa ser considerado genuinamente como uma prática decolonial.

ADAPTAÇÃO DO CURURU E DA POLCA PARA A BATERIA

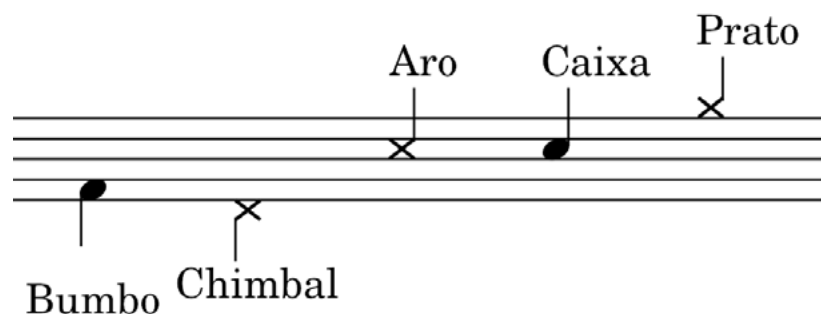
O processo de adaptação visou respeitar as características de cada ritmo, no sentido de que fosse possível identificar cada levada adaptada na bateria com o ritmo original.

Através das “funções rítmicas dos instrumentos de percussão no samba, fraseado, condução e marcação” de Barsalini (2014), pude adaptar a “célula rítmica fundamental” do cururu e da polca para a bateria. Barsalini (2014, p. 192), ao analisar temas de samba na bateria, concluiu: “além de implementar diferentes sonoridades aos padrões de acompanhamento no samba, abriu ainda a possibilidade para o instrumentista reorganizar as tarefas das mãos e pés, e suas correspondentes funções rítmicas”. Dessa forma a adaptação que faço a seguir segue tais preceitos para reorganizar “as tarefas das mãos e pés, e suas correspondentes funções rítmicas” (Barsalini, 2014, p. 192).

Em conformidade com Barsalini (2014), proponho a adaptação dos ritmos caipiras para a bateria com o objetivo de expansão instrumental, como defendido por Carvalho (2011), e como exposto em Barbosa (2024), como prática decolonial.

Para a adaptação dos ritmos cururu e polca para a bateria, utilizei a seguinte notação:

Figura 1 – Notação musical para a bateria



Fonte: Autoria própria.

CURURU

O cururu é uma manifestação cultural caipira, encontrada na região do Médio Tietê paulista. Embora não seja dançado na região há décadas, permanece ainda hoje apenas como uma modalidade de desafio. Ainda existe uma correlação entre essa dança e a dança de São Gonçalo, utilizada na catequização dos povos nativos (Lima, 1954).

A seguir, a célula rítmica do cururu.

Figura 2 – Célula rítmica do cururu



Fonte: Autoria própria.

Nesta adaptação do ritmo cururu, utilizei: o bumbo tocando uma colcheia pontuada seguida de uma semínima, desempenhando, assim, a função de marcação rítmica; o prato de condução tocando uma colcheia e duas semicolcheias no primeiro tempo e duas colcheias no segundo tempo do compasso, desempenhando a função de condução rítmica; e a caixa tocando a última colcheia do compasso, desempenhando a função de fraseado; e o chimbal com o pé esquerdo dá suporte rítmico à caixa, utilizando, assim, os quatro membros.

Figura 3 - Adaptação do ritmo cururu para bateria



Fonte: Autoria própria.

POLCA

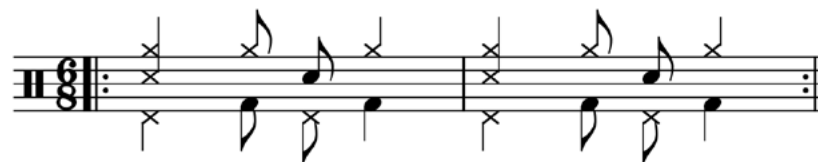
De acordo com Borba (2017), a polca paraguaia, a guarânia e o chamamé são ritmos trazidos pela imigração paraguaia no século XIX no antigo Mato Grosso e que se espalharam por São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, "influências diretas ou indiretas da cultura paraguaia no Brasil" (Borba, 2017, p. 119-120), como a inserção da harpa diatônica na música caipira e do ritmo que se destaca pela alternância dos compassos 3/4 e 6/8.

Figura 4 - Célula rítmica da polca



Fonte: Autoria própria.

Figura 5 – Adaptação da polca para a bateria



Fonte: Autoria própria.

Nesta adaptação do ritmo da polca para a bateria, destaquei a sobreposição dos compassos binário composto e ternário de forma que o prato de condução tocado a cada duas colcheias interpreta o pulso do 3/4 simultâneo ao 6/8, assim como o bumbo, ao destacar os tempos 2 e 3, o chimbal com o pé executado a cada três colcheias destaca o pulso do 2/4, composto na forma do 6/8, assim como o aro da caixa e a caixa caracterizando idiomáticamente o ritmo da polca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que a bateria, mesmo entre as tensões sociais, contribuiu para as transformações e mudanças na música no século XX, principalmente na música brasileira, ao fundir-se com ritmos regionais, como o samba, baião, maracatu, ijexá, afro-baianos, congado, dentre tantos outros. Desenvolveu-se e expandiu-se técnica e idiomáticamente, fato que vem sendo corroborado nos mais diversos estudos acadêmicos decorrentes, principalmente, a partir do século XXI. Tais aspectos baterísticos têm sido valorizados e estimulados cada vez mais a fazerem parte de discussões e debates, tanto em práticas artísticas quanto acadêmicas.

Ao abordar a música caipira, pudemos notar a sua marginalização em função da chamada colonialidade de escuta, que aponta para a racialização, distinção de classe e desvalorização estética do

caipira e toda sua produção artística e cultural influenciando nossa relação com a música caipira.

Portanto, notamos que ao manifestar uma atitude em busca por independência artística e cultural, seja ao pesquisar, pensar, debater, valorizar, divulgar e atuar musicalmente com elementos da cultura musical regional brasileira, como os ritmos da música caipira adaptados para bateria, além de contribuir para a expansão instrumental, pode ser considerada também como uma prática decolonial.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. 2011. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

BARBOSA, Alexandre. O que é decolonialismo? **CJE Departamento de notícias e editoração ECA- USP**, 2024. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/noticias/cje-departamento-de-jornalismo-e-editoracao/o-que-e-decolonialismo-por-alexandre-barbosa>. Acesso em: 10 jan. 2025.

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

BORBA, Júlio César Matos. Galopera: música instrumental paraguaia no Brasil. **Música em perspectiva**, v. 10, n. 2, p. 117-134, dez. 2017.

BRENNAN, Matt. **Kick It**: A Social History of the Drum Kit. Oxford: Oxford University Press, 2020.

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

CORRÊA, Roberto Nunes. **A Arte de pontear viola**. 2. ed. Brasília: Editora Viola Corrêa Produções Artísticas, 2002.

GOHN, Daniel. The drum kit beyond the Anglosphere. *In*: BRENNAN, M; PIGNATO, J. M; STADNICKI, D. A. (eds.). **The Cambridge companion to the drum kit**. 2021, p. 125-144.

LIMA, Rossini Tavares. **Folclore de São Paulo**. 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1954.

LUGONES, Maria. Coloniality and Gender. **Tabula Rasa**, n. 9, p. 73-102, 2008.
Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1794-24892008000200006&lng=en&nrm=iso&tling=pt. Acesso em: 20 dez. 2024.

MALDONADO-TORRES, Nelson. On the coloniality of being: Contributions to the development of a concept. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2-3, p. 240-270, mar./maio 2007.

MIGNOLO, Walter. **The darker side of the Renaissance**: literacy, territoriality and colonization. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.

MILAN, Caio Conti; SULPÍCIO, Eliana Guglielmetti. A pesquisa acadêmica sobre bateria: o estado da arte nos últimos sete anos. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 30, Campina Grande, 2020. **Anais...** 2020.

MOREIRA, Airá. **A História da bateria no Brasil**. Modern Drummer Brasil. 100 ed. São Paulo: Editora Melody, 2011.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re) pensar o ensino superior em música. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, v. 10, n. 1, p. 153-199, jan./jun. 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, v. 12, n. 29, p. 11-20, 1992.

ROJAS MIX, Miguel. **Los cien nombres de América**. Espanha: Editora Lumen, 1991.

SCHEUERELL, Casey. **Berklee Jazz Drums**. Boston: Berklee Press, 2017.

SILVA, Ariana Mara. **Raperas Sudacas: a poética amefricana e mestiza sapatão na América Latina**. 2019. (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SILVA, Ariana Mara. Por (Etno)Musicologias Decoloniais: Breves Apontamentos. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, 4, Florianópolis, 2021. **Anais...** 2021.

SOUZA, Henry; SHAMBECK, Regina. A pesquisa sobre bateria no Brasil. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22, João Pessoa, 2012. **Anais...** 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. Música sertaneja é esse negócio. *In*: TINHORÃO, José Ramos. **Cultura Popular**: Temas e Questões. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

TORNEZE, Rui. **Cancioneiro de viola caipira** - volume 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.606/T.472011.tde-14062011-163614>. Acesso em: 9 abr. 2020.

WALSH, Catherine (Ed.). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir. Tomo I. Quito: Abya-Yala, 2013.

WYNTER, Sylvia. **Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom**: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument. CR: The New Centennial Review 3.3. Michigan: Michigan State University Press, 2003. p. 257-337.