

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES**

Eduardo da Motta Figueredo

**DESENVOLVENDO UM IDIOLETO NO REGGAE – O PROCESSO DE GRAVAÇÃO DO  
ÁLBUM INSTRUMENTAL SOUND SYSTEM**

Porto Alegre  
2018

Eduardo da Motta Figueredo

**DESENVOLVENDO UM IDIOLETO NO REGGAE – O PROCESSO DE GRAVAÇÃO DO  
ÁLBUM INSTRUMENTAL SOUND SYSTEM**

Projeto de Graduação em Música apresentado ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador:  
Prof. Dr. Julio Herrlein

Porto Alegre  
2018

## CIP - Catalogação na Publicação

Figueredo, Eduardo  
DESENVOLVENDO UM IDIOLETO NO REGGAE - O PROCESSO DE  
GRAVAÇÃO DO ÁLBUM INSTRUMENTAL SOUND SYSTEM / Eduardo  
Figueredo. -- 2018.  
46 f.  
Orientador: Julio Herrlein.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto  
Alegre, BR-RS, 2018.

1. Música. 2. Música instrumental. 3. Bateria. 4.  
Reggae. I. Herrlein, Julio, orient. II. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Vera e Douglas, e a minha irmã, Gabriela, pelo amor incondicional e pelo apoio.

Aos meus amigos músicos que ajudaram este projeto a ganhar vida, sem vocês não seria possível: André Brasil, Tamiris Duarte, Ras Vicente.

Ao meu orientador, Julio “Chumbinho” Herrlein, pela atenção e pelo incentivo.

## RESUMO

O presente trabalho apresenta o processo de concepção, elaboração e execução da gravação do álbum denominado *Instrumental Sound System*, que visa colocar em diálogo os gêneros musicais *reggae* e *jazz*. A primeira parte do trabalho traz a revisão bibliográfica de tópicos relevantes para a construção musical do projeto, incluindo assuntos atuais pertinentes à bateria e à comunicação entre músicos, além de uma contextualização histórica do *reggae*. A segunda parte consiste em um memorial descritivo dos processos de pré-produção, produção, e pós-produção do álbum, bem como a apresentação do resultado final obtido.

Palavras – chave: Música; Reggae; Música jamaicana; Bateria.

## **ABSTRACT**

The present work introduces the process of conception, elaboration and execution of the recording of the album Instrumental Sound System, which aims at establishing a dialogue between reggae and jazz music genres. The first part of the work presents the bibliographic review of topics that are relevant to the musical development of the project, including current affairs that are pertinent to drumming and communication between musicians. Furthermore, it includes a historical contextualization about reggae. The second part consists on a descriptive memorial of the pre-production, production, and post-production processes of the album, in addition to the presentation of the results obtained.

Keywords: Music; Reggae; Jamaican Music; Drums.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Exemplo de <i>sound system</i> - Clement "Coxsone" Dodd.....	11
Figura 2: Espectro de Restrições (GANDER, 2017).....	15
Figura 3: Transcrição da bateria de <i>Lively Up Yourself</i> , tocada por Carlton Barret, c.1-25. ...	22
Figura 4: continuação da transcrição de <i>Lively Up Yourself</i> (c. 26-57).....	23
Figura 5: continuação da transcrição de <i>Lively Up Yourself</i> (c. 58-89).....	24
Figura 6: continuação da transcrição de <i>Lively Up Yourself</i> (c. 90-121).....	25
Figura 7: continuação da transcrição de <i>Lively Up Yourself</i> (c. 122-137).....	26
Figura 8: fragmentos escolhidos da transcrição de <i>Lively Up Yourself</i> .....	27
Figura 9: os músicos - André Brasil, Tamiris Duarte, Eduardo Figueredo, Ras Vicente. ....	31
Figura 10: partitura ( <i>lead sheet</i> ) do arranjo de Herb Challis.....	34
Figura 11: rascunho de <i>Lively Up Yourself</i> .....	37
Figura 12: set-up da bateria usada na gravação.....	40
Figura 13: teclados utilizados na gravação.....	41
Figura 14: guitarras utilizadas na gravação.....	41
Figura 15: baixo utilizado na gravação.....	42
Figura 16: capa do álbum "Instrumental Sound System", por Bruna Zanatta.....	43

## SUMÁRIO

<b>RESUMO.....</b>	<b>5</b>
<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....</b>	<b>7</b>
<b>SUMÁRIO.....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>MINHA TRAJETÓRIA MUSICAL.....</b>	<b>10</b>
<b>1. PRIMEIRA PARTE: ESTRUTURANDO O TRABALHO.....</b>	<b>12</b>
1.1 RELAÇÃO ENTRE BATERIA E MELODIA.....	12
1.2 ESPECTRO DE RESTRIÇÕES.....	15
1.3 SOBRE O REGGAE.....	19
1.3.1 A Bateria no Reggae.....	20
1.3.2 Transcrições e Estudos Idiomáticos.....	21
<b>2. SEGUNDA PARTE: MEMORIAL DESCRITIVO DO PROCESSO DE GRAVAÇÃO DO PROJETO <i>INSTRUMENTAL SOUND SYSTEM</i>.....</b>	<b>29</b>
2.1 PRÉ-PRODUÇÃO.....	30
2.2 O REPERTÓRIO.....	31
2.2.1 HERB CHALLIS (SKATALITES).....	33
2.2.2 LIVELY UP YOURSELF (BOB MARLEY).....	36
2.2.3 SURFIN' (ERNEST RANGLIN).....	38
2.2.4 SLEACK (MONTY ALEXANDER).....	39
2.3 GRAVAÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO.....	40
<b>3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>44</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>46</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa descrever e embasar o processo de gravação de um álbum musical que é parte integrante do meu Projeto de Graduação em Música Popular, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A ideia principal deste projeto é desenvolver uma linguagem musical que mescle os gêneros *reggae* e *jazz*, ou seja, criar um discurso musical que coloque em diálogo estes dois estilos. O *reggae* é um gênero musical genuinamente jamaicano, criado no fim da década de 1960 e reconhecido mundialmente. O *jazz*, gênero musical americano, assim como o *reggae*, passou por diversas transformações estéticas ao longo de sua história. Para este trabalho, o significado de *jazz* aponta para a constante interação entre os músicos, através dos arranjos originais criados especialmente para o projeto, e da valorização das seções de improviso.

A estruturação deste trabalho se dá em duas partes: a primeira busca a revisão bibliográfica de tópicos que se mostraram relevantes no desenvolvimento do conceito que permeia o disco, na minha perspectiva, e também na dos demais indivíduos envolvidos no processo; a segunda parte consiste em um memorial onde todo o processo de gravação dos fonogramas é descrito, desde sua pré-produção, passando pela gravação propriamente dita, e a pós-produção (mixagem e masterização).

## MINHA TRAJETÓRIA MUSICAL

Meu primeiro contato com a bateria foi aos 14 anos, quando ainda no ensino médio comecei a frequentar algumas aulas particulares e também a participar de uma banda com colegas da escola. A partir daí, sempre tive contato com o instrumento, porém sem qualquer estudo formal. Participei de algumas bandas de *rock* e segui pesquisando informações sobre bateria na internet, de maneira autodidata. Ao 22 anos, resolvi estudar música com mais compromisso: retomei as aulas de bateria, comecei a frequentar aulas particulares de teoria e percepção, e a tocar violão, para que pudesse aplicar os conceitos que aprendia nas aulas de teoria. Esse foi o modo como me preparei para a prova específica do vestibular de Música da UFRGS, a qual realizei em 2012, tendo ingressado no Bacharelado em Música Popular no ano de 2013.

A partir do ingresso no curso de música, além de intensificar os estudos teóricos, procurei participar do maior número possível de projetos musicais, com o intuito de ganhar experiência de palco e vivência musical. Sempre ouvi os diversos gêneros musicais que influenciaram a minha geração e o meu círculo social; *rock*, *hardcore*, *punk/rock*, *rap*, *hip-hop*, por exemplo, além de pesquisar estilos que me interessavam, como o *reggae* e o *ska*, com o auxílio da internet. Também interessei-me pela música brasileira e, mais tarde, pelo *jazz*, por influência dos meus pais, que ouviam Elis Regina, Chico Buarque, Tom Jobim, João Bosco, além de Art Blakey, Dizzie Gillespie, Chet Baker, Miles Davis, para citar alguns. Nas minhas vivências musicais, tanto profissionais quanto acadêmicas, pude tocar *jazz*, música brasileira, *rock*, *pop/rock*, *blues*, entre outros estilos. O *reggae* foi provavelmente o único gênero o qual eu aprendi na prática, tocando em situação profissional, sem necessariamente ter estudado esse estilo previamente. Toquei por dois anos em bandas de *reggae/pop* e elaborei meu jeito de tocar conforme as referências musicais que eu tinha na época. Ao contrário do *jazz*, que aprendi por meio de aulas particulares, métodos, na faculdade, no *reggae* fui iniciado de maneira totalmente empírica.

A ideia de construir um projeto instrumental orientado para o *reggae* - e que privilegiasse arranjos com seções de improvisos e interação musical espontânea -, surgiu em primeiro lugar pela minha admiração por esse estilo, e pela forma como me desenvolvi como músico diante desse idioma. Além disso, outra motivação foi a vontade de desenvolver uma linguagem musical própria, além da tentativa de desconstruir e mesclar estilos.

Na Jamaica, a tradição dos *Sound Systems* (sistemas de som que eram montados em lugares públicos e ficavam concorrendo a atenção do público tocando as “melhores” ou mais raras músicas) remete à década de 40. Inicialmente, o estilo de música tocada era principalmente o *rhythm and blues* americano, porém, com o passar do tempo a crescente produção de música jamaicana fez com que os donos desses *sound systems* tocassem as músicas desses artistas. Alguns dos maiores empresários/produtores musicais da época começaram como DJ's: Clement “Coxsone” Dodd e Duke Reid, proprietários das lendárias gravadoras *Studio One* e *Treasure Isle*, respectivamente. Foi inspirado nessa cultura que surgiu a ideia para o nome do projeto: *Instrumental Sound System*.



Figura 1: Exemplo de *sound system* - Clement "Coxsone" Dodd<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Imagem disponível em: <http://butimdifferentnow.tumblr.com/post/42724131021>

## 1. PRIMEIRA PARTE: ESTRUTURANDO O TRABALHO

Na primeira parte deste trabalho são abordados os seguintes tópicos: "Relação entre bateria e melodia", "Espectro de restrições", que têm como objetivo elucidar pontos que influenciaram diretamente a construção musical, e "Sobre o reggae", que trata de uma contextualização histórica sobre este gênero musical. Este capítulo ainda é dividido nos subcapítulos "A bateria no reggae" e "Transcrições e estudo idiomáticos", onde apresento meus estudos acerca deste estilo.

### 1.1 RELAÇÃO ENTRE BATERIA E MELODIA

O modo como o baterista se relaciona com aspectos que, em um primeiro momento, não fazem parte de sua função essencial de manter um pulso, como a interação com a melodia e harmonia que estão sendo tocadas, vem sendo estudado cada vez mais a fundo. Dois trabalhos que se dedicam inteiramente a este assunto são: "Melodic Drumming", uma tese de Jonathan McCaslin, de 2016, e "Melodic Drumming in Contemporary Popular Music: An Investigation into Melodic Drum-Kit Performance Practices and Repertoire", dissertação de Michael Jordan, de 2009. O primeiro, baseia-se num estudo qualitativo, onde, após a contextualização do tema, diversas entrevistas com renomados bateristas servem como ferramenta para o desenvolvimento do assunto, enquanto o segundo autor usa uma abordagem um pouco mais prática, trazendo sua experiência pessoal, transcrições e análises, mas também utilizando entrevistas com profissionais experientes. Ambos trabalhos servirão como referências básicas neste capítulo que busca trazer à tona este tema.

De acordo com McCaslin (2016), é irrefutável que bateristas de *jazz*, por exemplo, têm sua *performance* no instrumento diretamente associada a elementos melódicos. O autor afirma que bateristas experientes sabem que qualquer abordagem a qual leva em consideração apenas aspectos rítmicos, ignorando melodia e harmonia, está de certa forma limitada. Ainda segundo o autor, "as aplicações variam desde expressões precisas e literais de frases melódicas na bateria, a abordagens amplas e conceituais que usam melodia para

informar e facilitar expressões musicais em uma variedade de circunstâncias e contextos", McCaslin (2016 p.3, tradução do autor)<sup>2</sup>.

No subcapítulo de sua dissertação "Thinking melodically", Jordan afirma que para um baterista tocar de forma melódica ele primeiramente deve pensar melodicamente, ou seja, responder ao conteúdo melódico da peça tocada, não apenas aos elementos rítmicos (Jordan, 2009). O autor corrobora ainda com o que foi explicitado no parágrafo anterior, citando diferentes formas possíveis de interação melódica da bateria: desde a manipulação de alturas, pressionando a pele dos tambores para alcançar determinadas notas e assim tocar literalmente uma melodia, até modos mais subjetivos, como "aderindo a forma da peça (a estrutura da composição), contornando ou destacando qualquer evento melódico que ocorra, ou seguindo e complementando a melodia através do uso de variações de dinâmica e mudanças tímbricas" (Jordan, 2009, p. 53, tradução livre)<sup>3</sup>.

A partir destas proposições, fica evidente que a ideia de "bateria melódica" não se refere a apenas uma definição restrita, mas assume um significado amplo, multi-dimensional que não deve ser limitado a um conceito ou uma abordagem técnica específica (McCaslin 2016). O autor vai mais longe ao afirmar que "o significado e aplicação é em geral tão único quanto o baterista o qual escolhe se expressar usando o conceito de melodia na sua música" (McCaslin 2016, p. 14, tradução do autor)<sup>4</sup>.

Em seu livro "Saying Something" (1996), Monson dedica uma parte do capítulo "Groovin and Feeling" para explicar o papel do baterista em um *ensemble* de *jazz*. Inicialmente a autora discorre sobre a evolução da bateria em seu contexto histórico para

---

<sup>2</sup> "Experienced drummers are quick to point out that any approach to playing the drum set that relies exclusively with rhythm and ignores melody (or harmony for that matter) is actually limiting in overall musical potential. The means and methods in which jazz drummers use melody in their own drumming style varies considerably, but at the very least its significance is consistently acknowledged. Not only do drummers acknowledge the overall importance of using the concept of melody while playing the drums, but its application can be considered in a variety of ways as well. These applications range from literal and precise expressions of melodic statements on the drum set to broader conceptual approaches that use melody to inform and facilitate musical expression in a variety of circumstances and contexts."

<sup>3</sup> "I believe that to play the drum-kit melodically first requires the drummer to think melodically. That is, to respond to the melodic content of the piece being performed not just its rhythmical elements. This can be achieved in numerous ways. A useful example of this melodic thinking can be heard in Ari Hoenig's playing techniques. His performance of slow blues (Hoenig, 2007) features melodic drum-kit practices through manipulating the pitch of his drums with pressure from his elbow (pitch bending) whilst striking the drum with the opposite hand. Not all melodic drummers approach their playing in such a physical way. Simply by adhering to the form of a piece (the durational structure of a composition) and outlining or highlighting any melodic events that take place, or following and complimenting the melody by use of dynamic variations and timbral changes, will help achieve melodic material(...)"

<sup>4</sup> "(...) melodic drumming can take on a broad, multi-dimensional definition and shouldn't be considered or limited to a singular conceptual or technical approach on the drum set (...) its ultimate meaning and application is often as personal and unique as the drummer who chooses to express himself using the concept of melody in their music."

depois apresentar tecnicamente maneiras como o baterista conduz neste estilo, trazendo à tona funções como manter o tempo, contornar a estrutura da peça em questão, interagir de maneira adequada com os demais músicos, etc. Trazendo exemplos e citando entrevistas com renomados bateristas do gênero. Após solidificar estes pontos, Monson inicia um subcapítulo denominado "Melody, Harmony, and Timbre", onde expõe o conceito de tocar melodicamente a bateria; fica então explicitado a noção de que os bateristas possuem consciência dos elementos musicais (melodia, harmonia, timbre) bem como sua relevância na construção de uma abordagem no momento de tocar seu instrumento.

A relação entre bateria e melodia, ou "bateria melódica" é um tema relevante e que vem sendo pesquisado mais profundamente nos últimos anos; para este trabalho, acredito que esse conceito proporciona um maior entendimento das funções que a bateria possui na construção musical, tendo em vista que as decisões, sejam elas de caráter estético ou técnico, podem ser influenciadas por essas reflexões.

## 1.2 ESPECTRO DE RESTRIÇÕES

Em sua tese intitulada "Developing a Polyrhythmic Idiolect" , o baterista Andrew Gander apresenta o que chama de "Spectrum of Constraints" (espectro de restrições, em tradução livre), um diagrama que estabelece níveis de rigidez estrutural de uma peça, conforme a figura a seguir:

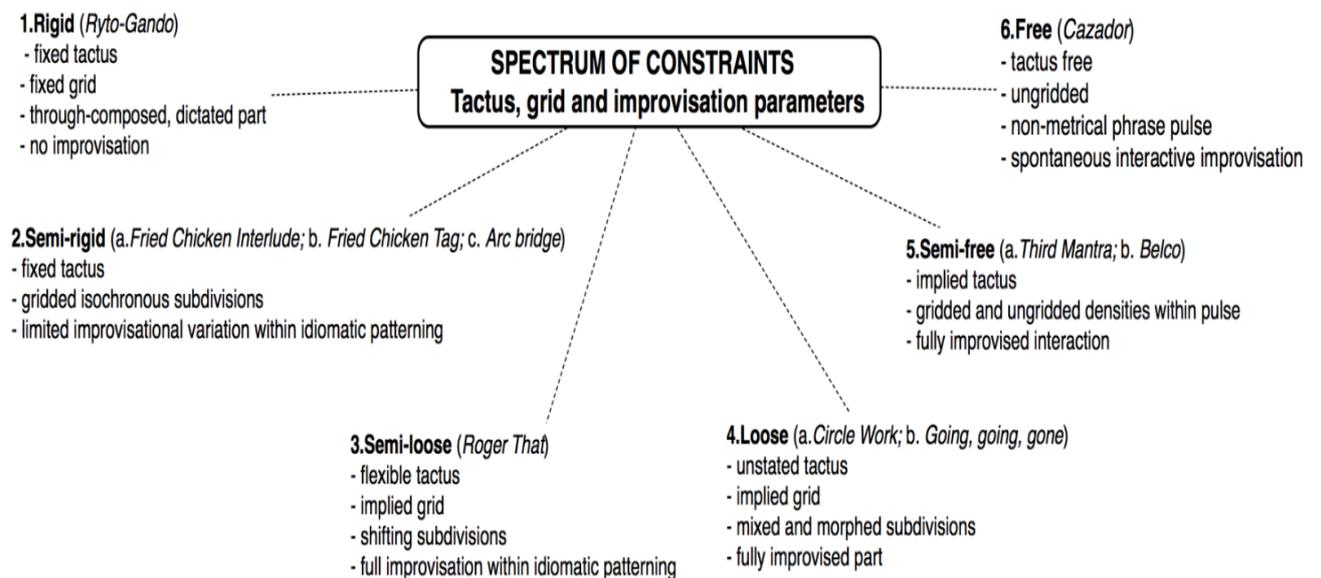


Figura 2: Espectro de Restrições (GANDER, 2017)

O maior grau de restrição (rígido), equivale para um baterista, por exemplo, a uma peça escrita, sem espaço para improviso, onde inclusive a manulação<sup>5</sup> a ser usada está indicada; os níveis estabelecem níveis gradualmente menos rígidos: semi-rígido, *semi-loose* (solto), *loose* (solto, livre), semi-livre, até o ponto de uma peça a qual se encontra no outro extremo deste diagrama, livre, que permite ao músico total liberdade para interações espontâneas, sem pulsação, subdivisões, ou métricas definidas.

<sup>5</sup> Sequencia das mãos utilizadas para tocar determinado ritmo, por exemplo: esquerda, direita, esquerda, esquerda (edee).

Para podermos compreender melhor o espectro de restrições, faz-se necessário uma breve elucidação de alguns termos apresentados pelo autor, presentes no glossário de sua tese<sup>6</sup>:

*Grade (Grid)*

É a infra-estrutura hierárquica de subdivisões, metro e pulso subjacente à organização temporal da música. Conforme praticantes como Krantz (Carlock 2009) e pesquisadores como Benadon (Benadon 2009: 136) têm observado, o termo evoca a imagem de uma grade de valores temporais horizontal e verticalmente estruturada. (Gander, 2017, p. tradução livre do autor)<sup>7</sup>

Gander percorre vários conceitos, procurando definir o termo “idioleto”:

Idioleto é um termo lingüístico definido como “a linguagem ou o padrão de fala de um indivíduo em um período específico da vida” (Merriam-Webster: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/idiolect>) ou “Os hábitos de fala peculiares para uma pessoa em particular ”(Oxford: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/idiolect>). Pesquisadores de música (Moore e Ibrahim 2005, Moore 2001, Pareyon 2009) usaram “idiolect” para descrever a identidade sonora única de um artista / compositor, ou voz. Barker, por exemplo, descreve sua pesquisa de tese como “representando [uma] tentativa de desenvolver um idioleto musical através do uso de ferramentas expressivas encontradas na música tradicional coreana” (Barker 2015: 2). (Gander, 2017, p. tradução livre do autor)<sup>8</sup>

Outro conceito proposto por Gander no diagrama, *tactus*, é definido como:

*Tactus*

O pulso fundamental ou “batida” como uma unidade básica de organização temporal. Historicamente, o *tactus* antecede os comassos ou barras. Arom mostra que, já no século 14, a noção de compasso como é compreendida hoje ainda era desconhecida. Todos os textos existentes concordam em mostrar que não havia nada além de uma unidade de referência temporal que sincronizava as partes durante a performance e também indicava o andamento. Esta unidade ...

---

<sup>6</sup> GANDER, A. J. Developing a Polyrhythmic Idiolect. 27 jun. 2017

<sup>7</sup> Grid A grid is the hierarchical infrastructure of subdivisions, meter and pulse frameworks underlying the temporal organization of rhythmic music. As practitioners such as Krantz (Carlock 2009) and researchers such as Benadon (Benadon 2009: 136) have observed, the term connotes imagery of a horizontally and vertically structured lattice of temporal values.

<sup>8</sup> Idiolect Idiolect is a linguistic term defined as “the language or speech pattern of one individual at a particular period of life” (Merriam-Webster: <https://www.merriamwebster.com/dictionary/idiolect>) or “The speech habits peculiar to a particular person” (Oxford: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/idiolect>). Music researchers (Moore and Ibrahim 2005, Moore 2001, Pareyon 2009) have used “idiolect” to describe a performer/composer’s unique sonic identity, or voice. Barker, for example, describes his thesis research as “represent[ing] an attempt to develop a musical idiolect through the use of expressive tools found in Korean traditional music” (Barker 2015: 2).

chamava-se *tactus* ou "toque" (Arom 1991: 180). (Gander, 2017, p. tradução livre do autor)<sup>9</sup>

-----

Este quadro de restrições pode ser uma ferramenta muito útil para o baterista que deseja aplicar o conceito de tocar melodicamente, uma vez que revela ao músico o que se espera na sua interpretação através de parâmetros claros, precisos e previamente estipulados. Além disso, o espectro de restrições pode facilitar a comunicação entre os músicos, economizando tempo e esforço na compreensão de determinada situação musical.

Após apresentar o diagrama, Gander faz a seguinte ressalva:

Na performance, os requisitos de gênero podem produzir sólidas razões profissionais ou estéticas para compartimentar o vocabulário dessa maneira. No entanto, o espectro é, em última análise, um construto analítico - uma ferramenta para mapear e codificar a linguagem rítmica - enquanto a interação sinérgica entre músicos na prática do desempenho do mundo real muitas vezes permite, e às vezes exige, uma polinização cruzada [interação] improvisada de materiais divergentes que se sobrepõe. para demarcá-los. (Gander, 2017, p.48-49, tradução do autor)<sup>10</sup>

A afirmação acima aponta para a falta de necessidade da aplicação do espectro de restrições em casos onde os músicos, cientes do resultado musical esperado para determinada performance, têm condições de aplicar a linguagem adequada à situação. Ainda assim, esta ferramenta mostra-se útil em um contexto analítico, onde se deseja estruturar um arranjo.

---

<sup>9</sup>The fundamental pulse or "beat" as a basic unit of temporal organisation. Historically, the *tactus* construct pre-dates measures or bars. Arom shows that, as far back as the 14th century, the notion of measure as it is understood today was still unknown. All extant texts concord in showing that there was nothing but a temporal reference unit which synchronised the parts during performance and indicated the tempo as well. This unit...was called the *tactus*, or 'touch'. (Arom 1991: 180)

<sup>10</sup> Gander utiliza o termo polinização cruzada, fazendo uma metáfora entre a interação musical e um fenômeno da natureza. O termo entre chaves [interação] foi colocado por mim para explicitar essa metáfora. O texto original:

"In performance, genre requirements may furnish sound professional or aesthetic reasons for compartmentalizing vocabulary in this way. However, the spectrum is ultimately an analytical construct - a tool for mapping and codifying rhythmic language - whereas the synergistic interplay between musicians in real-world performance praxis often permits, and sometimes demands, an improvisational crosspollination of divergent materials that overrides theoretical boundaries used here to demarcate them."

A seguir farei uma breve descrição dos arranjos que foram gravados para demonstrar como o conceito do espectro de restrições foi utilizado para a estruturação do álbum. No memorial descritivo, presente na segunda parte deste trabalho, são apresentadas mais detalhadamente cada uma das faixas presentes no projeto.

Em relação à gravação do álbum *Instrumental Sound System*, o espectro de restrições fez-se útil na sua conceituação, adaptando sua ideia principal de identificar o quão livre o músico está para interagir espontaneamente dentro de um dado arranjo. A construção das faixas presentes no disco foram pensadas de forma a percorrer um caminho onde cada música apresenta diferentes níveis de liberdade ou, nesse caso, desconstrução de padrões consagrados presentes no *reggae*. O extremo que representa maior rigidez em relação ao diagrama é representado por um tema em compasso 4/4, com estrutura de duas partes, A e B, definidas, com os solos dos instrumentistas dentro dessa forma. Dando continuidade à ideia do espectro de restrições, há outro tema onde mantém-se a linguagem rítmica e melódica do *reggae*, porém com algumas seções onde ocorre a desconstrução da levada, favorecendo a livre interação. O tema é apresentado de maneira mais livre, já com um caráter improvisatório, e os solos não estão subordinados a uma forma ou duração definida. Em outra faixa do álbum, a parte B de um tema com forma AABA, tem sua estrutura métrica modificada, mesclando compassos em 4/4 e 3/4. Essa mudança, ainda que sutil, desconstrói a estrutura típica do *reggae*, baseada sempre no compasso quaternário, representando um desafio aos músicos para adaptarem suas levadas. O tema que aponta para o outro extremo do diagrama foi reharmonizado de maneira a oferecer novos caminhos melódicos para os músicos em seus solos. Além disso, possui introdução e conclusão sem um tempo definido, onde há a construção de uma atmosfera musical onde o tema em si se desenrola.

A seguir, prossigo com uma contextualização histórica que aponta para o surgimento do *reggae*, para as características de como a bateria é tocada nesse estilo, e também para os métodos de estudo utilizados por mim no aprimoramento da técnica e musicalidade dentro deste gênero.

### 1.3 SOBRE O REGGAE

A música jamaicana é reconhecida mundialmente por diversos gêneros musicais, tais como: *ska*, *rocksteady*, *reggae*, *dub*, entre outros. Em seu livro, *Bass Culture: When Reggae Was King*, Lloyd Bradley apresenta a história destes vários estilos, contemplando não só aspectos musicais, mas também abordando o contexto social e político em que as pessoas estavam inseridas. A narração é permeada por entrevistas com importantes figuras que vivenciaram ativamente os fenômenos musicais descritos.

Neste capítulo será apresentado um breve histórico do gênero musical reggae, suas origens e como foi desenvolvido.

De acordo com Bradley (2000), a mudança do *rocksteady* (gênero precursor do *reggae*, que teve seu período mais fértil entre 1965 e 1968), para o *reggae* possibilitou aos músicos a criação de novas maneiras de tocar:

Com a mudança do *rocksteady* para o *reggae* veio uma liberdade de expressão antes não permitida, então nessa conjuntura a música popular jamaicana teve chance de se espalhar estilisticamente. (Bradley, 2000, p. , tradução livre do autor)<sup>11</sup>

Segundo ainda uma comparação do autor:

(...) se o *ska* representa o nascimento da música popular jamaicana moderna e o *rocksteady* a sua adolescência bastante truculenta, então o *reggae* foi a sua maturidade. (Bradley, 2000, p. , tradução livre do autor)<sup>12</sup>

Para Bradley (2000), *People Funny Boy*<sup>13</sup>, gravada por Lee "Scratch" Perry em 1968, foi um dos primeiros exemplos de *reggae* gravado. É possível observar a ruptura sutil mas que o diferencia completamente do *rocksteady*, que o precedeu poucos anos antes. Apesar da ênfase continuar sendo o *off-beat* (contratempo), há muito mais acontecendo. Fundamentalmente, o baixo elétrico está mais à frente na mixagem, enquanto as guitarras são usadas também ritmicamente. As guitarras são responsáveis pelo padrão rítmico semelhante ao encontrado nos banjos tocados no *mento* (gênero musical tradicional

---

<sup>11</sup> With the move from rocksteady to reggae came a freedom of expression the former didn't quite allow, so at this juncture Jamaican popular music got the chance to spread out stylistically.

<sup>12</sup> If ska was the birth of modern Jamaican popular music and rocksteady its fairly truculent adolescence, then reggae was its coming of age.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nscYSjuAQYM>

jamaicano), deixando espaço ainda para diversos motivos rítmicos encontrados em outros gêneros tradicionais, como o *burru* e a *kumina*. Outro instrumento que assume uma posição de protagonismo é o órgão; segundo o autor, duas gravações que remetem aos primórdios do *reggae* exemplificam este novo jeito de tocar, conhecido como *shuffle organ*, com ritmos mais acelerados (ou subdivididos), são: "Nanny Goat"<sup>14</sup>, de Larry Marshall's e "No More Heartaches"<sup>15</sup>, dos Beltones, gravado respectivamente pelos músicos Jackie Mitoo e Winston Wright. Este novo jeito de tocar possibilitou aos pianistas a utilização dos órgãos elétricos que haviam nos estúdios.

Na introdução do livro "Caribbean Popular Music", Moskowitz (2006) diz o seguinte sobre o surgimento do *reggae*:

O *reggae* emergiu em 1968 e adaptou elementos do ska, rocksteady e misturou-os com o rhythm and blues americano e percussão de origem africana. O *reggae* tradicional pode empregar os metais presentes no ska, a batida desacelerada do rocksteady, o shuffle encontrado no rhythm and blues de Nova Orleans, e a percussão do burru africano preenchido com síncopas. A guitarra é tocada no tempos dois e quatro do compasso de quatro tempos, enquanto o baixo enfatiza os tempos um e três. A bateria no *reggae* tomou um caráter muito específico chamado de one-drop (onde o tempo três do compasso é acentuado). (Moskowitz, 2006, p. 7, tradução do autor)<sup>16</sup>

A seguir, tratarei sobre os aspectos específicos da bateria no *reggae*, sua evolução e contextualização histórica.

### 1.3.1 A Bateria no Reggae

A maior liberdade no *reggae*, permitiu que os músicos explorassem diferentes modos de tocar. Na bateria, a levada conhecida como *one drop* é fundamental para o *reggae*. A criação deste *groove* é atribuída, principalmente, a dois bateristas: Carlton Barret e Winston Grennan.

---

<sup>14</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=vXCS\\_WtnsY](https://www.youtube.com/watch?v=vXCS_WtnsY)

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ATDfHbexThg>

<sup>16</sup> Reggae surfaced in 1968 and adapted elements of ska and rock steady and mixed them with American rhythm and blues and African drumming. Traditional reggae often employed the horns of the ska style, the slowed-down beat of rock steady the shuffle beat of New Orleans rhythm and blues, and African burru drum rhythms filled with syncopation. The guitar was played on the second and fourth beats of the four-beat measure while the bass guitar emphasized the first and third beats. The drum rhythm in the reggae style did take on a very specific character called the one-drop rhythm (with only the third beat of a four-beat measure accented).

Woskovits (2006) atribui a criação do one drop a Carlton Barret e seu irmão, o baixista Aston Barret, ambos conhecidos mundialmente por suas carreiras com The Wailers, a banda de Bob Marley, desde 1969 até sua morte. Porém, é provável que diversos bateristas tenham colaborado com o aprimoramento desta maneira de tocar até então desconhecida. Existe ainda um sub-gênero do *reggae* denominado *rockers*, popularizado em meados da década de 1970 pelos irmãos Sly e Robbie Dunbar, onde, segundo Wokovits:

(...) o ritmo *rockers* acentua todos os quarto tempos do compasso 4/4, vagamente semelhantes ao *american disco* (gênero musical). O bumbo toca no quarto tempos do compass nas canções *rockers* e impulsiona a música para frente (...) (Woskovits, 2006, tradução do autor.)<sup>17</sup>

Alguns outros bateristas relevantes para o gênero são: Paul Douglas (Toots and the Maytals), Anthony "Benbow" Creary (The Upsetters), Leroy "Horsemouth" Wallace, entre outros.

### 1.3.2 Transcrições e Estudos Idiomáticos

Neste capítulo irei apresentar alguns métodos que me serviram como estudo para desenvolver a linguagem utilizada pelos bateristas no *reggae*, principalmente o estilo *one drop*, citado anteriormente. Esses estudos incluem transcrições e vídeos demonstrativos com o intuito pedagógico de aprender o estilo, bem como compartilhá-lo com outros músicos.

Realizei uma transcrição completa da música *Lively Up Yourself*, uma das peças fundamentais do repertório de Bob Marley. A parte da bateria é executada por Carlton Barret. Esta música pode ser encontradas em diversos álbuns, em diferentes versões ao vivo e de estúdio. A gravação que transcrevi pode ser encontrada no disco *Legend*<sup>18</sup>.

Na figura abaixo está a primeira página da transcrição, onde podemos analisar o one drop – aro da caixa e bumbo tocando em uníssono do tempo três de cada compasso – com a condução do chipô em tercinas de colcheia. Nem sempre o *reggae* é tocado com a levada em tercinas, é comum encontrarmos levadas onde a condução é feita com colcheias. Todos os instrumentos ajustam suas levadas e fraseados conforme o *feel*, ou subdivisão rítmica da música. Neste caso, a levada adotada é tercinada, como podemos observar abaixo.

<sup>17</sup> "the rockers rhythms accented all four beats of the four-beat measure, loosely analogous to American disco. The bass drum was struck on each of the four beats of the measure in rockers songs and propelled the music forward".

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oyFmNPoDbDU>

## Lively Up Yourself

Bob Marley

drummer: Carlton Barret  
transcription: Eduardo Figueredo

INTRO

Lively up yourself...

6

11

14

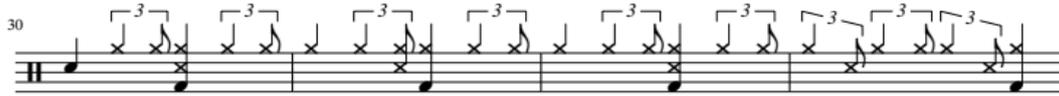
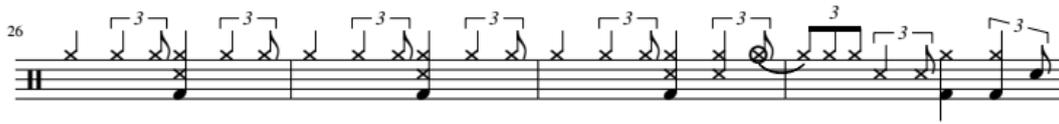
18

22

Figura 3: Transcrição da bateria de *Lively Up Yourself*, tocada por Carlton Barret, c.1-25.

Esses primeiros compassos, além de evidenciarem o *one drop*, apresentam frases idiomáticas que caracterizam o estilo, como na anacruse para o compasso 1, e nos compassos 9 e 25, momentos em que a bateria pontua a troca de uma parte da música para outra (introdução, refrão, e verso).

You rock so, you rock so...



Lively up yourself...

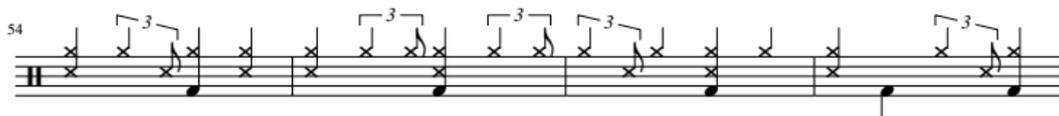
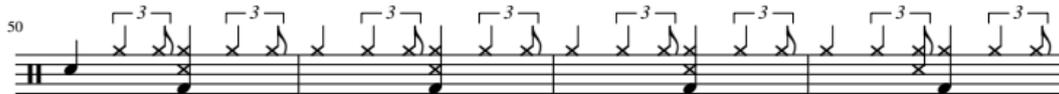
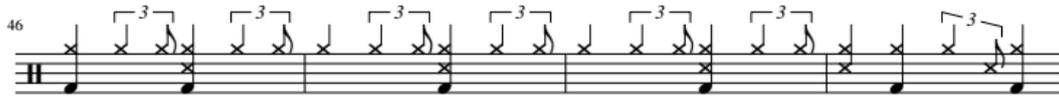
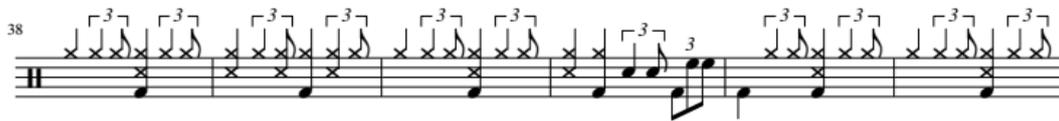
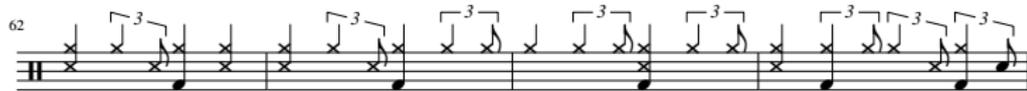


Figura 4: continuação da transcrição de *Lively Up Yourself* (c. 26-57)

Dos compassos 26 ao 41 é possível identificar uma crescente interação das figuras rítmicas tocadas no aro da caixa e no bumbo. Além disso, a bateria interrompe a levada para frasear de maneira a preencher espaços onde a melodia cantada está em pausa.

What you've got...



your woman in the morning time...

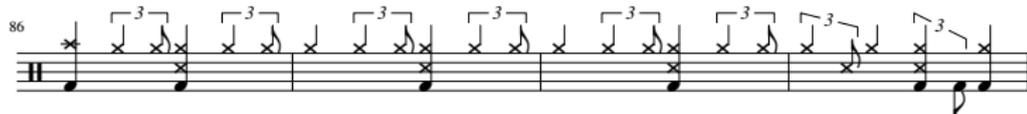
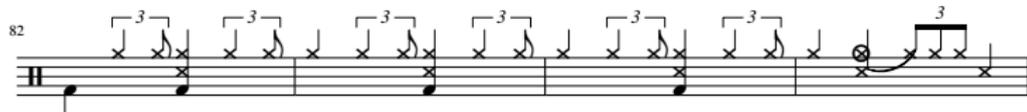
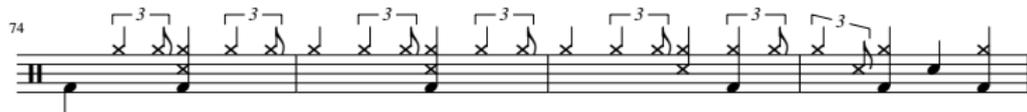


Figura 5: continuação da transcrição de *Lively Up Yourself* (c. 58-89)

Nessa segunda parte da música, quando o segundo verso é cantado, é possível identificar uma crescente interação da bateria com os demais instrumentos, aumentando gradualmente o fraseado, principalmente a partir do compasso 75.

The image displays a musical score for a drum part, consisting of eight staves of music. Each staff represents four measures, with measure numbers 90, 94, 98, 102, 107, 110, 114, and 118 indicated at the beginning of their respective staves. The notation is written on a single-line staff with a double bar line at the start of each staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The complexity of the patterns increases from measure 90 to 121, with the final measures (118-121) showing more intricate and dense rhythmic figures.

Figura 6: continuação da transcrição de *Lively Up Yourself* (c. 90-121)

Figura 7: continuação da transcrição de *Lively Up Yourself* (c. 122-137)

Nas figuras 5 e 6 fica evidenciada essa crescente liberdade da bateria para frasear, de modo a deixar a levada implícita em diversos momentos, como nos compassos 107, 108, 109, por exemplo.

Meu objetivo em realizar essa transcrição é identificar e criar formas de estudar o estilo *one drop*, sua levada e fraseados característicos.

A partir dessa transcrição, separei cinco fragmentos para estudar. Nesses excertos, é possível identificar o vocabulário típico do *one drop* e, mais especificamente, o idioleto utilizado por Carlton Barret, a quem muitos autores atribuem a criação deste estilo. Estes trechos podem ser analisados a seguir:

Figura 8: fragmentos escolhidos da transcrição de *Lively Up Yourself*<sup>19</sup>

Cada um desses fragmentos constitui um ciclo de quatro compassos, onde os três primeiros possuem a levada do *one drop*, com eventualmente com alguma variação, e o último compasso contém alguma variação rítmica que propriamente o foco deste estudo, analisar como o Carlton Barret executa seu fraseado típico do *one drop*.

Produzi também dois *loops* de baixo e guitarra que fiz com as linhas das músicas *Bend Down Low* e *Stir It Up*<sup>20</sup>, ambas de Bob Marley, para usar como trilhas que auxiliam no estudo. Este método foi bastante útil, uma vez que dispensa o uso de metrônomo e na minha opinião torna a prática mais musical.

<sup>19</sup> Os vídeos onde executo estes fragmentos separadamente podem ser encontrados nos seguintes links, respectivamente:

<https://www.youtube.com/watch?v=hM7XzSSNamU>

<https://www.youtube.com/watch?v=Un73eMvbYi0>

<https://www.youtube.com/watch?v=0GIbChHVdSo>

<https://www.youtube.com/watch?v=043p7Go87ls>

<https://www.youtube.com/watch?v=1wELV0FP7gY>

<sup>20</sup> Estes *loops* podem ser acessados através dos links:

<https://www.youtube.com/watch?v=Pe8CxoOYcHo>

<https://www.youtube.com/watch?v=mOS-TpEk8yU>

Além disso, gravei um pequeno vídeo<sup>21</sup> exemplificando como esses *loops* podem ser aplicados no estudo. Neste caso, um exercício onde o *one drop* é conduzido tentando manter as características do estilo, porém buscando também o improvisado com células rítmicas.

Realizei estes estudos na tentativa de compreender melhor o estilo e, em um segundo momento, desenvolver uma linguagem própria na bateria em relação ao *one drop*.

---

<sup>21</sup> O vídeo onde utilizo o *loop* de Stir It Up pode ser acessado aqui:  
[https://www.youtube.com/watch?v=3qBy1m3JT\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=3qBy1m3JT_0)

## **2. SEGUNDA PARTE: MEMORIAL DESCRITIVO DO PROCESSO DE GRAVAÇÃO DO PROJETO *INSTRUMENTAL SOUND SYSTEM***

Nesta segunda parte do trabalho, apresentarei um memorial onde descrevo o processo de pré-produção, produção, e pós-produção do *Instrumental Sound System*. Esse projeto consiste em um álbum musical onde o conceito principal gira em torno da mistura entre os gêneros musicais *reggae* e *jazz*, a partir da elaboração de arranjos instrumentais para temas de consagrados artistas de *reggae*, privilegiando seções de solos improvisados e a interação entre músicos.

Idealizar e liderar uma banda desse tipo representou um desafio pessoal, pois na minha trajetória musical ainda não havia assumido tal função, a qual exige habilidades diferentes daquelas necessárias apenas para executar as músicas, como seria esperado de um instrumentista. A capacidade de planejamento mostrou-se uma aptidão muito importante para que o projeto se desenrolasse adequadamente em relação ao cronograma estipulado. Além disso, propor ideias musicais, tornando-as compreensíveis para os demais músicos, deixando-os à vontade para acrescentarem suas próprias sugestões e pensamentos de acordo com suas experiências, foi um ponto muito importante ao longo do processo, uma vez que a natureza desse tipo de projeto exige a colaboração mútua de todos os indivíduos envolvidos, fugindo do padrão onde há um arranjador que conduz detalhadamente o que deve ser executado.

Nesse aspecto, tive a sorte de contar com excelentes músicos que toparam meu convite para participar. São eles: André Brasil (guitarra), Ras Vicente (teclados) e Tamiris Duarte (baixo elétrico). A formação enxuta, com quatro componentes, permitiu maior tempo de diálogo entre os integrantes para a compreensão do que seria realizado. As diferentes trajetórias dos integrantes conferiram ao projeto, desde o início, uma singularidade, tanto na sonoridade que obtivemos quanto na maneira fluida que conseguimos desenvolver o trabalho. A colaboração e as sugestões de todos foram imprescindíveis no aprimoramento das ideias apresentadas por mim. Sem isso não seria possível chegar ao resultado que obtivemos.

A seguir, prossigo descrevendo como se deu a execução do projeto.

## 2.1 PRÉ-PRODUÇÃO

A pré-produção do projeto começou no mês de julho de 2018, com encontros quinzenais em estúdio. No primeiro momento, tentei transmitir e justificar aos demais músicos as motivações que me levaram à feitura desse trabalho, e o que era aproximadamente almejado como resultado musical.

A pré-produção foi a fase mais importante, pois nela elaboramos o que seria gravado, negociando as ideias e testando diferentes opções. Esse processo foi sendo realizado de maneira informal, como descreverei adiante, ao apresentar o repertório. Alguns temas foram ensaiados sem partituras, ou *lead sheets* dos mesmos. Por vezes, fizemos audições e análises de outras gravações existentes onde discutimos sobre linguagens, timbres, maneiras de interação musical, andamentos, dinâmicas, entre outros aspectos musicais. Acredito que esse método de trabalho favoreceu muito na criação de um discurso musical autêntico, que soa coeso e, ao mesmo tempo, passa a ideia de unidade do grupo. Mais uma vez, a colaboração e disposição dos músicos em trabalhar dessa forma foi essencial.

Os ensaios foram gravados de maneira informal, utilizando celulares apenas para fins de registro e análise da evolução e mudanças feitas nos arranjos. Após os ensaios eram feitos os recortes dos *takes* que fizemos para fins de estudo, e para que no próximo encontro retomássemos a partir de onde havíamos parado.

Em suma, a pré-produção foi o período de ensaios e elaboração de arranjos, que foram sendo desenvolvidos a partir de sugestões para os temas os escolhidos.

## 2.2 O REPERTÓRIO

A escolha do repertório que integra o álbum está intrinsecamente ligada à minha preferência pessoal, uma vez que conheci esses temas ainda adolescente, e permaneço apreciando-os até os dias de hoje. Tocar essas músicas com músicos tão qualificados representa para mim uma realização pessoal, feito que consideraria inimaginável há alguns anos atrás.



Figura 9: os músicos - André Brasil, Tamiris Duarte, Eduardo Figueredo, Ras Vicente.

Inicialmente separei dois temas para passar aos demais músicos do grupo: *Lively Up Yourself* (Bob Marley)<sup>22</sup> e *Herb Challis* (Skatalites). O primeiro pode ser ouvido em inúmeras gravações do artista, trata-se de um clássico do *reggae*; já o segundo, pode ser encontrado em um álbum mais raro, chamado *The Legendary Skatalites*.

---

<sup>22</sup> Veja a transcrição no capítulo anterior.

Outros dois temas que entraram para o repertório foram pensados por serem composições de dois dos nomes mais prolíficos da música jamaicana: o guitarrista Ernest Ranglin e o pianista Monty Alexander, ambos músicos cujas trajetórias remetem à história /da música do país. *Surfin'*, composição de Ranglin é um tema que pode ser considerado um *standard* da música jamaicana, por ser conhecido e estar presente em diversas gravações do artista, além de versões de outros músicos. Já *Sleack*, de Monty Alexander, é um tema encontrado no álbum *Harlem-Kingston Express Vol. 2: The River Rolls On*. Escolhi estes temas primeiramente como forma de reverenciar esses dois ícones da música jamaicana, e também por serem contrastantes na maneira como a levada é conduzida: em *Surfin'* as colcheias não são tercinadas, são colcheias com divisão igual ou, como são chamadas em inglês, *straight eight notes*<sup>23</sup>. Já em *Sleack*, as colcheias são tercinadas, ou *straight ahead*<sup>24</sup>, no jargão do *jazz*. Essa diferença entre as levadas permite aos músicos o uso de diferentes linguagens e ritmos.

---

<sup>23</sup> “Play with a rhythmically even feeling, without swinging in the traditional sens.” (Levine, 1995, xiii)

<sup>24</sup> “Play with a swing feeling” (Levine, 1995, xii)

### 2.2.1 HERB CHALLIS (SKATALITES)

Ao longo do processo, utilizei abordagens diferentes para apresentar os temas aos demais músicos do grupo: para a faixa *Herb Challis* preparei uma partitura com a melodia e a harmonia cifrada. Trata-se de um tema em 4/4 de 32 compassos, na forma<sup>25</sup> AABA, onde cada seção possui oito compassos. Este tema é encontrado no disco *The Legendary Skatalites*<sup>26</sup>, de 1976, e é tido pelos colecionadores do gênero como uma raridade.

O arranjo proposto no processo pré-produção, durante os ensaios, baseia-se no original, a principal diferença está na instrumentação: no original o tema e os solos são feitos pela seção de metais, que trabalham em naipe, enquanto a seção rítmica (baixo, bateria, guitarra, e teclados), ocupam-se em manter a levada e pontuar momentos de introdução e demais transições.

Logo no primeiro ensaio surgiu a ideia de mudar a fórmula de compasso, fazendo a seção A alternar entre 4/4 e 5/4, enquanto a seção B alternaria compassos em 4/4 e 3/4. Por opção estética, a ideia de alternar compassos na parte A da música foi descartada, mas mantida na parte B, conforme a figura a seguir.

---

<sup>25</sup> A organização de diferentes seções de um tema dado por letras, como “AABA”, “ABC”, e assim por diante. (Levine, 1995, xii)

<sup>26</sup> A faixa original pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=d3Zpyk1ns4c>

**INTRO**

**A** Ab6 Db7(9) Ab6 Db7(9) Ab6 Db7(9)

Bbm7 Eb7(9) Ab7M **B** Bbm7 Cm7 Bbm7

Ab7M Bbm7 Cm7 Eb7(9) Eb7

**A** Ab6 Db7(9) Ab6 Db7(9) Ab6 Db7(9)

Bbm7 Eb7(9) Ab7M

Figura 10: partitura (*lead sheet*)<sup>27</sup> do arranjo de Herb Challis

A forma do tema (AABA) com 32 compassos permitiu que a estrutura da música fosse tocada de diversas formas, até a sua versão definitiva, experimentando ordens

<sup>27</sup> *Lead sheet*: uma partitura que geralmente contém apenas a melodia e as cifras da música (Levine, 1994).

diferentes para os solistas, modulação para apresentar o tema final, diferentes andamentos, dinâmicas, entre outros aspectos que foram sendo testados ao longo dos ensaios.

Para esse arranjo ficou então definido que a melodia principal (tema) seria apresentada pela guitarra, que possui liberdade para executar a melodia já com um caráter improvisatório, utilizando, por exemplo, variações rítmicas e preenchimentos melódicos. O baixo manteve um groove próximo ao encontrado na gravação original durante a execução do tema, ficando livre para interagir durante o solo de guitarra. Quanto aos teclados, tivemos o desafio de executar os compassos ímpares (3/4) encontrados na parte B, de modo que soasse natural. O mesmo se aplica à bateria.

Durante os ensaios o maior investimento foi em fazer com que a parte B da música soasse sem que a melodia original fosse descaracterizada. São raríssimos os exemplos onde encontra-se compassos diferentes de 4/4 no reggae, sendo assim, esse é o principal diferencial deste arranjo. Foi uma decisão estética tomada por acharmos que a melodia da parte B soaria natural mesmo com essa alteração nos compassos, além de proporcionar aos solistas novos caminhos melódicos e rítmicos.

A modulação ao final das seções de improviso foi sugerida já nos últimos ensaios antes da gravação, e auxiliou para tornar a reexposição do tema mais interessante, trazendo uma nova cor à melodia.

A estrutura ficou definida da seguinte forma: Introdução, tema (melodia principal apresentada pela guitarra), solo de um *chorus*<sup>28</sup> para o baixo, solo de um chorus e meio para guitarra (AABA + AA), modulação de meio tom, tema (apenas AA), introdução (fim).

---

<sup>28</sup> Uma volta completa na estrutura da canção. (Levine, 1995)

### 2.2.2 LIVELY UP YOURSELF (BOB MARLEY)

O arranjo dessa música foi proposto aos músicos de maneira totalmente informal. Trata-se de um tema com duas partes, A e B, sem um número de compassos definido para cada uma delas, uma vez que a melodia está completamente atrelada à letra cantada, e à linha do baixo. Concordamos que para este tema deveríamos construir um discurso mais livre, sem uma forma pre-estabelecida, favorecendo interações espontâneas entre os músicos.

Para a introdução, foi sugerida pelo guitarrista André Brasil uma harmonia diferente: F#(5#), B7(b13), G7(13), F#7(#11b13), sem um andamento definido, com a melodia apresentada pela guitarra em *rubato*. Essa introdução se repete, sendo a segunda vez com o andamento gradualmente definido. Em seguida, a bateria faz uma chamada que sinaliza o começo do tema, apresentado pela guitarra. Após apresentar a melodia, a guitarra faz seu improviso, seguido do improviso dos teclados, estando este último responsável por, ao final do solo, desconstruir ritmicamente o groove até que todos os músicos iniciem o mesmo processo da introdução, uma vez apenas, sem andamento definido, até o final. Para a construção desse arranjo, o espectro de restrições de Gander foi bastante útil, pois permitiu maior clareza e entendimento na nossa comunicação, no que dizia respeito aos níveis de liberdade e interação.

De modo geral, essa faixa do álbum é a que mais se distancia da sonoridade característica do *reggae*, tanto pela sua harmonia quanto pela forma como o tema é construído já na introdução, de maneira livre e sem andamento definido. A desconstrução da levada no final do tema também acontece de maneira espontânea, e leva novamente para a atmosfera criada no início. O tema também é exposto brevemente, quase como uma citação da melodia original cantada. Estruturalmente, o baixo é o único que possui o papel de manter o *groove* original, ainda que livre para interagir. As variações feitas podem ser encontradas nas gravações originais, e servem como uma espécie de âncora que mantém os demais músicos atrelados ao tema. Muitos temas de *reggae* têm na linha de baixo sua principal característica, que os diferenciam.

Pessoalmente, *Lively Up Yourself* é uma das minhas músicas favoritas, sendo assim, foi uma conquista particularmente representativa fazer uma releitura dessa canção, desconstruindo o que estava tão intimamente ligado à minha memória afetiva.

Para representar graficamente esse tema, fiz apenas um pequeno diagrama a mão para entregar aos músicos no dia da gravação, a fim de estruturar a forma da música, lembrando aos músicos alguns detalhes:

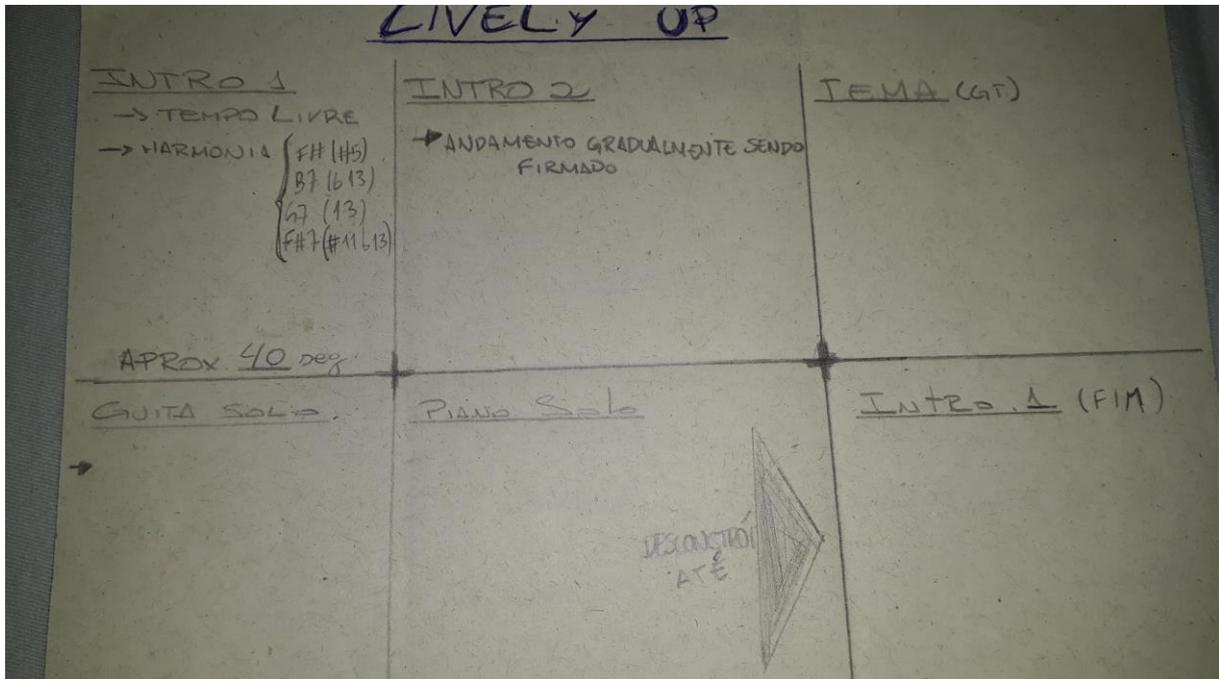


Figura 11: rascunho de *Lively Up Yourself*

### 2.2.3 SURFIN' (ERNEST RANGLIN)

Um dos principais motivos que levou à escolha desse tema para entrar no repertório foi o fato de Ranglin ser guitarrista, e em sua carreira sempre transitar com muita facilidade por diferentes gêneros musicais, desde os tradicionais jamaicanos até o *jazz* norte-americano, ora com linguagem mais tradicional, ora em contextos onde há uma fusão de estilos, como no *jazz fusion*. Esse tema pode ser encontrado em diferentes álbuns de Ranglin, porém, o mais conhecido seja a versão encontrada no disco “Below The Bassline”, disco essencial de reggae instrumental onde, em formação de quarteto (baixo, bateria, guitarra, teclados), o artista apresentou versões de suas composições e também músicas consagradas do *reggae*, como “54-46, That’s my number”, um clássico de *Toots and The Maytals*.

Na composição *Surfin'*, de Ranglin, a linha de baixo tem tanta importância que pode confundir-se com o próprio tema, pois foi composta de modo a complementar a melodia principal. Esse é um tema onde há uma estrutura AAB e é a única música cuja instrumentação utilizada na versão original é a mesma que a do nosso grupo. O tema já era conhecido dos músicos da banda, portanto, não houve necessidade de *lead sheet* ou audição do mesmo. No arranjo que criamos há uma introdução de aproximadamente 20 segundos onde guitarra e teclados interagem livremente, com a utilização de efeitos e pequenas frases melódicas, precedendo o começo da linha de baixo original do tema. Após uma convenção da bateria, o tema é exposto pela guitarra com um caráter improvisatório, utilizando principalmente variações de ritmos sobre a melodia original. O arranjo segue com o solo de guitarra, seguido do solo de teclados. O arranjo continua até o momento em que a bateria e o baixo param de tocar, deixando a guitarra e os teclados interagirem livremente, improvisando simultaneamente. No *reggae*, esse momento onde a bateria e o baixo param é chamado de *rhythm style*, sendo comumente regido pelo vocalista que, ao dizer “rhythm”, dá o sinal para que a “cozinha”<sup>29</sup> pare. Todavia, os teclados continuam fazendo sua levada característica, o que no caso desse arranjo não acontece, ficando o tecladista ocupado em interagir e improvisar também. Acredito que esse seja um diferencial interessante do arranjo, desconstruindo um conceito típico do gênero. Após esse momento, que não possui duração definida, o tema é reexposto, encaminhando a música para o seu final.

---

<sup>29</sup> Cozinha no jargão da música se refere ao baixo e a bateria.

#### 2.2.4 SLEACK (MONTY ALEXANDER)

Assim como Ernest Ranglin, Monty Alexander é um artista jamaicano com vasta produção musical, tendo também transitado entre os gêneros jamaicanos e o *jazz*, possuindo, inclusive, um álbum instrumental apenas com composições de Bob Marley, intitulado *Stir It Up: the music of Bob Marley*.

Escolhi *Sleack* para entrar no repertório em razão de ser um tema de estrutura bem definida: 16 compassos, AB, que é sempre intercalado por uma convenção rítmica (usada também na introdução) de seis compassos, seguida de um *solo break*<sup>30</sup> de dois compassos. Na versão original há apenas solo de piano, que se estende por seis *chorus*.

Decidimos para esse tema seguir uma estrutura que se assemelha à original, porém com todos os instrumentos fazendo solos. Depois da introdução, que possui ao todo oito compassos (e está presente ao final de cada *chorus*), o pianista apresenta o tema seguido de um solo improvisado. Estipulamos dois *chorus* para cada um dos solistas melódicos: piano, guitarra e baixo. Após esses três solos, a bateria faz um solo de um *chorus*. No *chorus* seguinte, ocorre o que no jazz chama-se comumente de *trade fours*<sup>31</sup>, ou seja, os músicos intercalam-se para solar da seguinte forma: quatro compassos guitarra, quatro compassos bateria, quatro compassos piano, quatro compassos bateria, finalizando assim mais uma volta na forma da música. A introdução é então tocada novamente para então a levada ser conduzida até o final.

---

<sup>30</sup> Ao final do *chorus* os músicos param de tocar para que o solista então comece sozinho.

<sup>31</sup> Dois ou mais músicos se revezam em improvisos de quatro compassos por um ou mais *chorus*. (Levine, 1995, xii)

## 2.3 GRAVAÇÃO E PÓS-PRODUÇÃO

Para a gravação dos 4 temas apresentados anteriormente, fizemos uma sessão com a duração de 8 horas, realizada no dia 31/10/18 no estúdio Soma, que incluiu a montagem dos equipamentos, timbragem, e a própria gravação das músicas. Decidimos em conjunto fazer uma gravação ao vivo, onde todos os músicos estariam gravando ao mesmo tempo, na mesma sala. Baixo e teclados foram captados em linha, enquanto o amplificador de guitarra foi captado em uma sala separada. Na sala onde gravamos, apenas a bateria estava sendo gravada, e a monitoração foi feita com fones.

Quanto ao timbre da bateria, optei por buscar uma sonoridade característica do reggae, utilizando uma caixa de metal, bumbo 22", um tom, um surdo, e pratos diversos. Os instrumentos utilizados podem ser observados nas figuras a seguir:



Figura 12: set-up da bateria usada na gravação



Figura 13: teclados utilizados na gravação



Figura 14: guitarras utilizadas na gravação



Figura 15: baixo utilizado na gravação

Ao todo foram gravados três *takes* de cada música para que posteriormente fossem escolhido quais seriam editados, mixados e masterizados.

A pós-produção, fase onde ocorreu a mixagem e a masterização dos fonogramas foi feita pelo André Brasil, que atua como produtor musical há mais de 15 anos e possui ampla experiência nessa função.

A capa do álbum foi feita pela artista Bruna Zanatta, com quem tive a oportunidade de trabalhar em outros projetos musicais. Para tal, tivemos conversas onde tentei expressar minhas ideias e apresentei uma compilação de trechos dos ensaios realizados, além de referências de outras capas de disco com as quais me identifico. A arte pode ser conferida na figura a seguir:



Figura 16: capa do álbum "Instrumental Sound System", por Bruna Zanatta<sup>32</sup>

Com isso, encerro o memorial descritivo do processo de produção do álbum, o qual pretendo lançar posteriormente nas plataformas digitais (*YouTube, Spotify*, entre outros) para livre audição.

---

<sup>32</sup> Página da artista: <https://www.brunazanatta.com>

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho apresentado se propôs a embasar o processo de concepção e execução do álbum *Instrumental Sound System*. Constituído por temas de consagrados artistas jamaicanos, o disco buscou a valorização de seções com solos improvisados e a interação musical espontânea entre os músicos a partir de arranjos originais.

Os tópicos teóricos abordados na primeira parte do trabalho se mostraram úteis para estruturação do álbum e também no meu desenvolvimento individual como instrumentista. A relação entre bateria e melodia é um assunto atualmente muito pesquisado por bateristas que buscam refletir e fundamentar sobre esse aspecto, sendo esse um campo de pesquisa em crescente desenvolvimento e que me proporcionou novas perspectivas em relação ao instrumento.

No capítulo “Espectro de Restrições” foi apresentada uma ideia de adaptação do espectro com o intuito de auxiliar na comunicação entre músicos, principalmente no que diz respeito a arranjos musicais. Na prática, esse conceito auxiliou na estruturação das músicas gravadas e também na concepção do álbum.

Em “Sobre o *Reggae*” foi exposta uma contextualização de como ocorreu o desenvolvimento e a consolidação do gênero musical *reggae*. Nos subcapítulos seguintes, o foco foi abordar essa contextualização do ponto de vista dos bateristas, além de estruturar e expor meios de estudos técnicos para bateria através de transcrições, análises, e exercícios práticos.

A segunda parte do trabalho consistiu em um memorial descritivo de todo o processo de gravação do álbum *Instrumental Sound System*, desde a sua pré-produção. A feitura do memorial consistiu em um exercício de revisitação das experiências vivenciadas, onde pude refletir sobre detalhes e justificar escolhas e decisões tomadas ao longo do processo.

Realizar esse projeto foi uma realização musical muito enriquecedora, onde tive a oportunidade de auto-conhecimento enquanto artista. Além disso, pude desempenhar funções que antes não havia experienciado, sempre contando com a ajuda de pessoas as quais foram fundamentais em todas as fases descritas ao longo do trabalho. O resultado final obtido representa uma realização particular e aponta para um crescente amadurecimento na minha trajetória enquanto músico. Sendo assim, creio que o objetivo de desenvolver uma linguagem musical própria dentro do contexto do *reggae* foi atingido.

O trabalho apresentado aponta para campos de estudo ainda pouco explorados, como: a importância e influência do *reggae* na música popular e sua evolução ao longo das décadas; e também para assuntos que estão em voga na atualidade, como é o caso da complexa relação entre bateria e melodia, entre outros aspectos musicais. Sendo assim, as expectativas para o futuro próximo incluem, além do lançamento para o público do álbum *Instrumental Sound System*, o aprofundamento das pesquisas nos temas citados anteriormente, a fim de aprimorar os conhecimentos e compartilhar com os demais interessados.

## REFERERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRADLEY, L. **Bass Culture When Reggae Was King**. 2000.

GANDER, A. J. **Developing a Polyrythmic Idiolect**. 27 jun. 2017. Disponível em:  
<<https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/17171>>.

LEVINE, M. **The Jazz Theory Book**. 1995.

MCCASLIN, J. D. **Melodic Jazz Drumming**. 2015.

MICHAEL, J. **Melodic Drumming in Contemporary Popular Music: Na Investigation into Melodic Drum-Kit Performance Practices and Repertoire**. 2009.

MONSON, I. **Saying Something – Jazz Improvisation and Interaction**. 1996.

MOSKOWITZ, D. V. **Caribbean Popular Music – An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall**. 20