

A LEVADA-TAMBORIM DE BADEN POWELL

BADEN POWELL'S TAMBORIM GROOVE

Lucas Martins Corrêa¹

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

lucasmc42@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-7898-7984>

Luiz Mantovani²

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

luiz.mantovani@udesc.br

<http://orcid.org/0000-0001-7067-966X>

Submetido em 28/02/2025

Aprovado em 05/05/2025

Resumo

Este artigo examina uma das levadas mais recorrentes de Baden Powell, que, pela semelhança com a prática do tamborim no samba, é aqui apelidada de “levada-tamborim”. Após revisitar a definição de levada como padrão circular de repetição e variação, e compreender como as levadas de violão imitam os instrumentos de percussão, observamos a prática do tamborim no samba e como ela incorpora o conceito de linha-guia que permeia a maior parte da música de origem afro-brasileira. Para tanto, apoiamos em referenciais teóricos e práticos, englobando tanto o universo do violão como o de outros instrumentos e conjuntos. Uma vez estabelecida a fundamentação teórica, abordamos a levada-tamborim a partir da análise detalhada de cinco exemplos selecionados, retirados de gravações e vídeos de Baden e Marcel Powell. Nossa análise revelou diversas maneiras de se realizar a levada-tamborim, que, no entanto, compartilham o procedimento de pensar a ação da mão direita do/a violonista em dois grupos complementares, trabalhando de maneira a espelhar o ritmo ininterrupto da levada de samba do tamborim.

Palavras-chave: Baden Powell; levada; tamborim; samba; linha-guia

Abstract

This article examines one of Baden Powell's most recurring groove patterns (levada), nicknamed "levada-tamborim" due to its resemblance to the tamborim's samba practice. After revisiting the definition of groove as a circular pattern of repetition and variation, understanding how guitar grooves imitate percussion instruments, and observing tamborim practice in samba, we draw a parallel between the levada-tamborim and the concept of a time-line that permeates most of Afro-Brazilian music. To this end, we employ theoretical and practical references, encompassing both the universe of the guitar and that of other instruments and ensembles. Once the theoretical premises are defined, we approach this groove type by examining five selected examples taken from recordings and videos by Baden and Marcel Powell. Our analysis reveals many ways to realize the levada-tamborim, which, nonetheless, understand the guitarist's right-hand action as integrated by two complementary groups whose action mirrors the non-stop rhythm of the samba groove played by the tamborim.

Keywords: Baden Powell; levada; tamborim; samba; time-line

INTRODUÇÃO³

Ao contemplar em retrospectiva a rica tradição do violão popular brasileiro, constata-se que Baden Powell (Baden Powell de Aquino, 1937–2000) foi um verdadeiro divisor de águas. Em programa de rádio dedicado ao violonista, Zanon o inclui entre os “arquitetos [do violão brasileiro], que resumem as possibilidades de uma época e apontam vetores que serão explorados pelas gerações seguintes”, ao lado de nomes como Canhoto, Dilermando Reis e Garoto (“Violão com Fábio Zanon”, 2007). Na sequência, Zanon ressalta a complexidade rítmica de sua mão direita—que será objeto de estudo neste artigo—ao afirmar que Baden foi “um desbravador que mudou totalmente a relação da mão direita do violão com o ritmo, reproduzindo a complexidade da percussão afro-brasileira num modelo compactado de seis cordas”.

Nosso interesse pela mão direita de Baden foi despertado a partir do curso online ministrado por seu filho, Marcel Powell, no qual ele ensina as cinco levadas que resumem a mão direita de seu pai. Destas, uma em especial nos chamou a atenção pela simplicidade de entendimento e possibilidades musicais que proporciona, especialmente no universo do samba. No curso, Marcel a chama de “Levada 1”, porém neste trabalho rebatizamos-la “levada-tamborim”, pela sua semelhança mecânica com a forma de tocar este instrumento de percussão no samba. Como será detalhado adiante, nesta levada os dedos da mão direita se dividem em dois grupos, cujas funções são análogas às funções do toque da baqueta sobre a pele do tamborim e o toque percutido sob a pele pela mão que segura o instrumento.

Ao levantar referências para esta investigação, notamos que, além do referido curso, havia pouco material que descrevesse em profundidade ou mesmo fizesse alusão a esta levada. Dentre as

¹ Bacharel em Música (Opção: Violão) pela UDESC, Lucas Martins Corrêa atua como músico acompanhador de samba e choro desde 2017. Foi bolsista do Coral da UDESC nos anos de 2015 e 2016, e da Rádio UDESC em 2018 e 2019. Em 2016, participou do espetáculo A Era do Rádio como violonista do grupo Choro Ilhado, que se apresentou na capital e interior do estado de Santa Catarina.

² Vencedor do Pro Musicis International Award (Nova York, 2002), o violonista brasileiro Luiz Mantovani se apresenta regularmente como solista e camerista no Brasil e exterior. Em 2011 recebeu o Grammy Latino pelo álbum *Brazilian Guitar Quartet plays Villa-Lobos*, tendo ainda gravado para os selos Delos (EUA) e Stradivarius (Itália). Doutor pelo Royal College of Music em Londres, tem publicado com frequência em periódicos especializados e em 2022 foi agraciado com o Best Paper Award da *Musicologica Austriaca*, em Viena. Luiz é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) desde 2003, onde trabalha nos âmbitos da graduação e pós-graduação.

³ Este artigo foi elaborado a partir do trabalho de conclusão de curso (monografia) de Lucas Martins Corrêa para o curso de Bacharelado em Música (Opção: Violão) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), concluído em 2023 sob a orientação do Prof. Luiz Mantovani.

exceções, destacamos as transcrições de gravações de Baden disponíveis no website BrazilOnGuitar (“BrazilOnGuitar”, 2002) e a dissertação de Santos sobre os recursos técnicos utilizados por Baden em seus arranjos solo, escrita em 2016. Nesta, Santos cunha o termo “BAAT” (blocos de acordes com efeito tipo tamborim) ao abordar uma técnica de execução baseada em “blocos de acordes com a linha de baixo seguindo predominantemente o mesmo ritmo do bloco de acorde” (SANTOS, 2016, p. 37), que se relaciona diretamente com a técnica da levada-tamborim que descreveremos neste artigo. No entanto, a explicação de Santos omite um aspecto técnico fundamental para o entendimento desta levada, que é o uso dos dedos indicador ou médio de maneira separada dos outros dedos da mão direita, com função análoga ao toque do percussionista sob a pele do tamborim.⁴

Com o objetivo de preencher esta lacuna acadêmica nos estudos sobre o violão popular brasileiro e ao mesmo tempo fornecer aos violonistas subsídios para compreender e incorporar esta levada em suas práticas, este artigo busca sistematizar os processos técnico-instrumentais e criativos que compõem a levada-tamborim, a partir da análise de exemplos extraídos de gravações de áudio e vídeo de Baden e Marcel Powell. Ao mesmo tempo, reflete sobre suas possibilidades expressivas dentro do universo do violão acompanhante e solista.

O artigo está estruturado em quatro seções: na primeira delas, buscamos sintetizar uma definição útil de levada a partir de uma revisão de literatura que abrange o universo do violão e de outros instrumentos. A segunda seção propõe uma reflexão sobre como a levada de violão busca incorporar as linhas rítmicas dos instrumentos de percussão, com ênfase no samba. Na terceira seção, apresentamos a levada de samba no tamborim sob uma perspectiva rítmica e timbrística, ancorados no conceito de linha-guia e como ela se apresenta na prática instrumental. Por fim, na quarta seção, analisamos minuciosamente a levada-tamborim, baseando-nos em cinco exemplos extraídos de gravações selecionadas de Baden e Marcel Powell.

É importante ressaltar que este trabalho não tem a pretensão de descrever todos os aspectos rítmicos da mão direita de Baden. A levada aqui estudada é apenas uma das muitas utilizadas por ele, cujo repertório técnico e rítmico possuía uma diversidade incomum.

⁴ Divergimos do entendimento de Santos quanto às notas de corda solta executadas pelo indicador, as quais ele categoriza como efeitos percussivos de preenchimento chamados “ghost-notes” (SANTOS, 2016, p. 75). Embora concordemos com a ideia de preenchimento por ele proposta, nossa analogia com as notas-fantasma do tamborim se dá a partir da ação do polegar no que chamaremos adiante de “Grupo 1” da mão direita.

1 UMA DEFINIÇÃO DE LEVADA

Entre as características mais notórias da música popular brasileira está o acompanhamento rítmico, que, no caso de gêneros como o samba, incorpora instrumentos de percussão e harmonia. Ao realizarem a base para um/a solista e/ou cantor/a, instrumentos de acompanhamento executam padrões rítmico-harmônicos que são comumente referidos como “levada”.⁵

Ainda que caracterizem práticas distintas e estabeleçam hierarquias musicais diferentes, há semelhanças suficientes entre a levada e o groove norte-americano para que tomemos uma definição mais geral do último como ponto de partida para nossa investigação. Segundo Middleton, o groove, analogamente ao riff, envolve circularidade ao invés de linearidade. Para ele,

[O groove] marca uma compreensão da padronização rítmica que enfatiza seu papel na produção da “sensação” rítmica característica de uma peça, sensação esta criada por uma estrutura de repetição a partir da qual variações podem ocorrer (MIDDLETON, 1999, p. 143).⁶

Santos (2018, p. 57) explica que o termo “levada” é uma substituição (e até mesmo uma expansão) dos termos técnicos “padrão” e “padrão rítmico em ostinato”. Ele ressalta a importância da variação nas levadas, associando-a ao conceito deleuziano de “linha de fuga”, na medida em que “o tocador vai adquirindo vocabulário do ritmo e ampliando sua capacidade de ‘dialogar’ com os outros elementos, tais como as outras levadas, a melodia, ou a dança” (Ibid.). Outro aspecto conceitual importante é levantado por Travassos, quando ela caracteriza a levada como um “fator básico de identificação dos gêneros musicais” (TRAVASSOS, 2005, p. 18).

Na prática violonística, Becker parece limitar o escopo da levada ao aspecto rítmico relacionado à ação da mão direita do violonista, ao relatar que “Além dos estudos de harmonia funcional (mão esquerda), observei a importância do papel da mão direita na música brasileira. Essa função ou a condução rítmica da mão direita é o que se chama ‘levada’” (BECKER, 2013, p. 4). Já Bittar esclarece que levadas são “as conduções rítmico-harmônicas realizadas por uma das mãos do violonista, enquanto simultaneamente, a outra mão, cujos dedos pressionam as cordas contra o braço do violão, monta os acordes” (BITTAR, 2011, p. 3). Observa-se, a partir da ideia de condução

⁵ Também chamada de “toque” ou “batida”, e frequentemente traduzida para a língua inglesa como “groove”.

⁶ “[...] marks an understanding of rhythmic patterning that underlines its role in producing the characteristic rhythmic ‘feel’ of a piece, a feel created by a repeating framework within which variation can then take place”. Tradução nossa.

rítmico-harmônica, uma particularidade relacionada a instrumentos de harmonia, nos quais o contexto harmônico é um elemento estruturante da levada. A associação entre ritmo e harmonia também é ressaltada por Silva e Madeira, que definem levada como “uma condução rítmica [...] executada pela mão direita, que é 'colorida' pelos acordes formados pela mão esquerda, tendo como resultado sonoro um acompanhamento rítmico-harmônico” (SILVA; MADEIRA, 2021, p. 5).

Extrapolando o universo do violão, Cazes aponta para um elemento estruturante adicional, que é a interação entre vários instrumentos de acompanhamento no samba. Para ele, “o termo palhetada estará relacionado exclusivamente ao cavaquinho, enquanto levada—termo mais genérico e também muito usual na música popular—estará relacionado ao todo, ao resultado coletivo” (CAZES, 2019, p. 3). Para Cazes, portanto, a levada passa a ser uma ideia aplicável não somente a instrumentos específicos, mas ao resultado sonoro de um conjunto, baseado no que mais adiante o autor sintetiza como “construções rítmico-harmônicas coletivas” (Ibid., p. 40). Entendimento semelhante tem Rocha em seu trabalho sobre o acompanhamento pianístico na bossa-nova, definindo levada como “a base rítmica da peça que é constituída por células rítmicas padrão, com eventuais variações. O termo pode ser usado para um instrumento, como: ‘a levada do piano’, ou para todo o conjunto, como: ‘a banda volta para a levada’” (ROCHA, 2006, p. 101).

Outras nuances podem ainda ser observadas a partir da definição trazida por Abramovitz e relacionada à prática do contrabaixo: “Levadas são, basicamente, padrões rítmicos de acompanhamento, embora a questão tímbrica também influencie e no caso de instrumentos de altura definida o contorno melódico também influencia [sic] na forma final da levada” (ABRAMOVITZ, 1999, p. 5). Aqui, dois novos aspectos são realçados: a noção de que o timbre é coadjuvante do ritmo na concepção da levada, e a do contorno melódico como um elemento estruturante. Este último parece ser especialmente importante para um contrabaixista, já que o instrumento frequentemente executa células melódicas construídas a partir da harmonia. Analogamente, elementos de natureza melódica podem ser também determinantes na construção e efeito da levada em instrumentos de harmonia como o violão ou o piano, tais como a condução do baixo ou a interação rítmico-melódica em contracantos.

O universo dos instrumentos de percussão (tanto os de altura definida quanto indefinida) oferece amplo material para uma discussão conceitual e prática sobre levadas, e será retomado adiante na seção sobre o uso do tamborim no samba. A partir deste levantamento, no entanto, já é possível propor uma definição mais abrangente de levada, suficiente para os propósitos deste artigo. Levadas são padrões de condução rítmica amparados por uma estrutura circular de repetição e

variação, utilizadas no acompanhamento instrumental e associadas a gêneros musicais determinados. No caso de instrumentos de harmonia, além de padrões rítmicos elas podem integrar elementos harmônicos e melódicos em sua constituição. Adicionalmente, levadas podem ser entendidas tanto pela perspectiva sonora coletiva dos instrumentos acompanhantes, como a individual de instrumentos específicos e suas particularidades técnicas e sonoras.

2 O VIOLÃO IMITA A PERCUSSÃO

Ainda que a mão esquerda participe na formação de acordes e tenha papel fundamental na articulação de algumas levadas, é na ação da mão direita que uma levada é ritmicamente desenhada pelo violonista.⁷ Dentre as estratégias que norteiam as variadas formas de trabalhar com a mão direita, destaca-se a intenção de reproduzir no violão os toques dos instrumentos de percussão. Silva (2019) oferece algumas diretrizes sobre esse tipo de procedimento ao descrever os processos que utilizou para a criação de levadas de Ijexá, baseadas nos toques tradicionais de tambores:

[...] uma outra possibilidade de criação de levadas é dividir os tipos de sons resultantes das técnicas utilizadas pelos percussionistas—tais como toques na borda, no centro, com os dedos, com a palma, entre outros—de acordo com uma aproximação de alturas entre esses toques e as cordas do violão (SILVA, 2019, p. 46).

Ao propor a aproximação de alturas entre os toques de percussão e as cordas do violão, Silva busca reproduzir no violão uma distribuição similar das vozes graves, médias e agudas dos tambores. Como veremos adiante, é possível ainda buscar alguma aproximação de articulação, timbre, e, principalmente, acentuação.

A relação entre as levadas de violão e as alturas dos instrumentos de percussão pode ser observada na prática do samba e do choro, como comenta Bittar ao referir-se sobre a levada de samba “teleco-teco”:

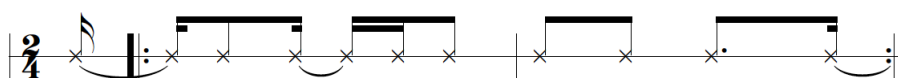
Podemos dizer que, enquanto a levada “teleco-teco” de certa maneira reproduz elementos do surdo de marcação e do tamborim [...], a levada de choro remete mais a características do pandeiro, onde as notas graves da levada, executadas pelo polegar, podem ser associadas ao ataque grave do pandeiro, e as semicolcheias

⁷ É importante ter em mente que o ato de pressionar ou liberar os dedos que preparam os acordes na mão esquerda possibilita uma gama de nuances de articulação no acompanhamento feito pelo violão. Isto será aprofundado adiante, ao detalhar o processo técnico e mecânico da levada-tamborim.

executadas pelo bloco podem ser associadas ao timbre agudo do pandeiro, marcado pelo som das platinelas (BITTAR, 2011, p. 79).

De fato, este modelo de distribuição da mão direita pode ser observado em dois dos principais métodos de levadas de violão brasileiros, elaborados por Marco Pereira (2007) e Zé Paulo Becker (2013). Becker, antes de apresentar como o acompanhamento deve ser executado pelo violão, preocupa-se em ilustrar o ritmo tradicionalmente executado pelos instrumentos de percussão em cada gênero abordado, sugerindo que esta assimilação facilitará o aprendizado das levadas. A Figura 1 mostra uma das variantes rítmicas do samba por ele propostas, que é muito semelhante à fórmula rítmica básica do tamborim descrita por Sandroni (2012, p. 37) e que será retomada adiante na explicação sobre a linha-guia do samba.

Figura 1. Variante rítmica do samba.



Fonte: Becker (2013, p. 9).

Mais adiante, Becker apresenta diversas variações de levadas de samba para violão baseadas nas fórmulas rítmicas apresentadas, como exemplificado na Figura 2. Vale observar que, como na referência de Bittar citada acima, a inclusão do baixo nos tempos fortes remete à marcação de tempo do surdo no samba.

Figura 2. Exemplo de levada de samba no violão.



Fonte: Becker (2013, p. 12).

Pereira apresenta cada modelo de levada inserido em um contexto harmônico mais complexo, distribuindo as notas dos acordes de acordo com as alturas dos toques de percussão, conforme sugerido anteriormente. A Figura 3 ilustra a primeira variante do subgênero de samba partido-alto, na qual ele separa as notas dos acordes em dois grupos, equivalentes a um toque grave ou agudo do pandeiro (polegar ou tapa). Neste caso, o toque agudo equivale às colcheias pontuadas

(ou colcheia ligada a semicolcheia), que, quando posicionadas no contratempo do primeiro tempo dos compassos pares, vêm acompanhadas de acentos.

Figura 3. Exemplo de levada de violão de partido-alto.

Partido-alto

The musical score for 'Partido-alto' is written in 2/4 time with a tempo of 104. It consists of two systems of music. The first system contains two measures, each with a guitar chord (C₆⁹ and D₇⁹) and a corresponding tamborim rhythm. The second system contains four measures with guitar chords (Dm₇⁹, G₇, C₆⁹, and G₇¹³) and tamborim rhythms. The guitar part is in treble clef, and the tamborim part is in bass clef with 'x' marks indicating hits.

Fonte: Pereira (2007, p. 15).

No exemplo que segue em seu método (Figura 4), Pereira apresenta a levada de partido-alto em uma variação que inclui o baixo omitido na anterior, utilizando notas mais agudas—neste caso, G₄ e A₄ na primeira corda do violão—para representar os momentos em que o pandeiro realiza os acentos nos compassos pares. Aqui, a mão esquerda do violonista tem uma função mais ativa que nos exemplos anteriores, trabalhando de forma sofisticada na condução harmônica.

Figura 4. Levada de violão de partido-alto (variante 2).

Partido-alto
variante 2

The musical score is written for guitar in 2/4 time, with a tempo marking of 120. It consists of four staves of music. The chords indicated above the staves are: C₆⁹, D₇⁹, Fm₆⁹/A_b, G_{sus}⁹, G₇, C₆⁹, D₇/A_b, and G₇. The notation includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests, typical of a samba-style guitar accompaniment.

Fonte: Pereira (2007, p. 16).

Antecipando um aspecto rítmico das levadas de samba no violão que será detalhado adiante, percebe-se nos dois últimos exemplos que a última semicolcheia dos compassos pares é antecipada em relação à cabeça do compasso seguinte, geralmente coincidindo com as mudanças de acorde feitas por instrumentos de harmonia. A rigor, não se trata de uma anacruse e nem propriamente de uma antecipação, mas uma consequência natural da acentuação de agrupamentos binários e ternários da linha-guia, que será investigada a seguir.

Como demonstrado, na criação de uma levada de violão e sua adequação a um gênero ou estilo, é essencial a referência—e eventual reprodução—dos ritmos tocados pelos instrumentos de

percussão, levando também em consideração suas divisões de alturas. No entanto, por mais que a matriz do pensamento rítmico seja influenciada pela percussão, o papel do violão não é limitado à sua imitação, já que o instrumento oferece inúmeros recursos idiomáticos para variações, alguns dos quais serão ilustrados posteriormente neste artigo.

3 O TAMBORIM E A LINHA-GUIA DO SAMBA

Antes de abordarmos as particularidades da levada-tamborim de Baden, cabem algumas considerações acerca do instrumento de percussão que constitui sua principal referência, bem como os fundamentos de suas levadas no samba. De acordo com Bolão,

O tamborim—pequeno aro de madeira ou metal, com uma pele esticada sobre um dos lados—é tocado com uma baqueta de madeira semelhante às da caixa. O dedo indicador ou qualquer outro dedo da mão que segura o instrumento também percute a pele, por baixo, produzindo notas que completam o fraseado do samba (BOLÃO, 2010, p. 34).

A versão mais difundida pela tradição oral e historiadores é a de que os sambistas Bide e Bernardo teriam sido os criadores do tamborim (MOURA, 1983, apud SANDRONI, 2012, p. 182). No entanto, Barros (2015, p. 45) ressalta que nem o próprio Bide demonstra certeza de ter inventado o instrumento e, em entrevista, o sambista Osvaldinho da Cuíca menciona que o tamborim teria sido derivado de tambores orientais (Ibid., p. 43). Fato é que, independente dos créditos pela sua criação, estes sambistas foram protagonistas na inserção do tamborim nos ensaios da primeira escola de samba, a Deixa Falar, fundada em 1928 no bairro Estácio de Sá no Rio de Janeiro. E, desde então, o tamborim tem sido um dos principais instrumentos de percussão do samba.

A função do tamborim no samba é de referência rítmica. De acordo com Barros, “Numa formação menor, a levada do tamborim é um dos fios condutores da música. Cabe a ele a função de marcar o padrão [rítmico] que identifica o samba” (Ibid., 2015, p. 3). Tal padrão constitui o que Sandroni associa com a “time-line”, ou “linha-guia”, característica da tradição musical africana herdada pela música popular brasileira:

Em muitos repertórios musicais da África Negra, “linhas-guias” representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do nosso agogô), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade (SANDRONI, 2012, p. 27).

Assim, no contexto das levadas de acompanhamento do samba, pode-se dizer que a linha-guia seria uma orientação rítmica e a levada sua aplicação direta, por vezes confundindo-se com a aquela. Esta ideia encontra eco em Carvalho, quando ele sugere que time-lines “atuam como uma espécie de gabarito rítmico que define as possibilidades de invenção rítmica em uma determinada música” (CARVALHO, 2011, p. 69).

Ainda segundo Sandroni (2012, p. 35), o ciclo rítmico que configura a linha-guia do samba moderno se estabeleceu por volta de 1930, sendo por ele chamado de “Paradigma do Estácio”, em referência ao berço da escola de samba Deixa Falar. De natureza aditiva, ele é formado pela distribuição de 16 semicolcheias (sua menor subdivisão) em dois grupos de 7 e 9 semicolcheias, caracterizando assim a imparidade métrica típica da linha-guia do samba.⁸ Estes grupos, por sua vez, são formados por agrupamentos binários e ternários de semicolcheias, arranjados de forma assimétrica num compasso 2/4, como, por exemplo, (2+2+3)+(2+2+2+3) ou (2+2+2+3)+(2+2+3).

A apresentação da levada de tamborim “teleco-teco” por Santos (2018, p. 54) ilustra perfeitamente uma linha-guia em 7+9, como ilustra a Figura 5. Note-se que os agrupamentos sempre iniciam num acento (marcado pela sílaba “te”) e que os agrupamentos ternários finalizam os grupos maiores. Este é um padrão que se repetirá nas variações de levadas analisadas adiante.

Figura 5. Agrupamentos de semicolcheias em levada de samba no tamborim (7+9).

7			9			
2	2	3	2	2	2	3

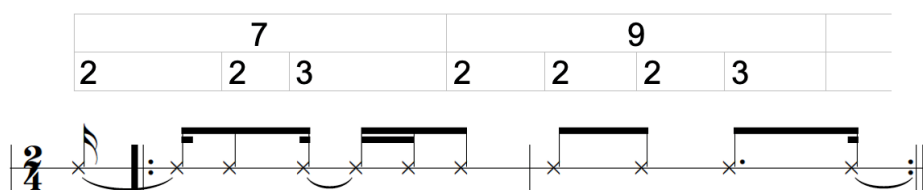
te co te co | te le co te | co te co te | co te le co

Fonte: Santos (2018, p. 54), análise elaborada pelos autores.

A Figura 6 empresta a mesma variante rítmica do samba ilustrada na Figura 1 para identificar agrupamentos em uma disposição 7+9, seguindo a mesma lógica do exemplo anterior.

⁸ Citando Arthur Morris Jones, Sandroni esclarece que "a rítmica ocidental é divisiva, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. [...] Já a rítmica africana é aditiva, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades" (SANDRONI, 2012, p. 26).

Figura 6. Agrupamentos de semicolcheias em levada de samba no tamborim (7+9).



Fonte: Becker (2013, p. 9), análise elaborada pelos autores.

Como ilustram os inúmeros exemplos deste artigo, as acentuações da linha-guia nem sempre correspondem à acentuação métrica ordinária de compassos simétricos, o que de certa forma torna inadequada a sua representação na notação rítmica ocidental. Isto pode ser percebido nos próprios exemplos de levada de partido-alto das Figuras 3 e 4 da seção anterior. Neles, a análise da linha-guia mostra que a levada inicia no segundo agrupamento binário do grupo de 7 semicolcheias. Já o grupo de 9 semicolcheias inicia na metade do primeiro compasso, como identificado na Figura 7.

Figura 7. Agrupamentos de semicolcheias em levada de samba no violão (7+9).



Fonte: Pereira (2007, p. 15), análise elaborada pelos autores.

Assim, ainda que a notação rítmica ocidental siga sendo a notação de praxe do samba, é preciso abstrair os padrões de acentuação a ela tradicionalmente associados. Mais apropriado que pensar em tempos fortes ou fracos de compasso é adotar os conceitos de cometricidade e contrametricidade no sentido proposto por Sandroni (Ibid., p. 29-30), que, grosso modo, classifica de cométrica quando a acentuação ocorre nas semicolcheias ímpares ou contramétrica quando a

acentuação ocorre nas semicolcheias pares de um compasso 2/4.⁹ Posteriormente, utilizaremos com frequência as expressões “figuras cométricas” e “figuras contramétricas”, referindo-nos a padrões de acentuação identificados em partes da levada-tamborim.

Como já nos parece claro a partir dos exemplos acima, a prática demonstra que nem sempre é possível (ou mesmo necessário) identificar precisamente a linha-guia nas levadas de samba, o que reforça seu papel primordial de orientação rítmica e não uma camisa-de-força a que se sujeita o instrumentista. Esta flexibilidade de tratamento remete à própria definição de levada elaborada anteriormente—uma estrutura circular de repetição e variação—podendo assim ser modificada ao gosto (e habilidade) do executante. Tais variações, bastante comuns nas levadas de samba no violão, espelham a liberdade de execução do tamborim no samba, conforme destacado por Barros:

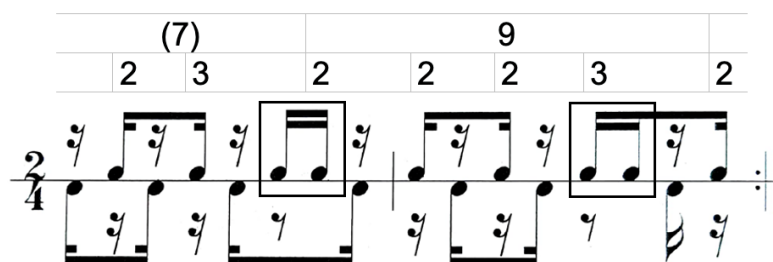
O tamborim é provavelmente o instrumento da seção rítmica com maior liberdade na execução [...]. Usualmente, o ritmista pensa em formas distintas de tocar quando insere o tamborim dentro de uma música, seja mantendo a levada [...], seja com suas variantes dentro de um contexto melódico, seja improvisando (BARROS, 2015, p. 67).

Está claro, portanto, que a execução do tamborim não se limita à mera repetição de um padrão rítmico em ostinato. Citando Simha Arom, Sandroni argumenta que este é um procedimento observado nos gêneros musicais influenciados pela música africana e orientados por linha-guia, dado que “[...] a repetição não é estrita, mas configura o que Arom batizou de ‘ostinato variado’. Sendo assim, a fórmula rítmica assimétrica ora é repetida, ora variada através de improvisações do músico responsável pela ‘linha-guia’” (SANDRONI, 2012, p. 27).

Uma outra característica do tamborim, essencial para compreender a analogia que propomos neste artigo, está associada à sua variedade timbrística. A Figura 8 mostra a análise de um exercício de tamborim proposto por Bolão (2010), em que os agrupamentos da linha-guia são semelhantes aos dos exemplos anteriores, porém aqui os diferentes toques do tamborim são representados por notas com hastes para cima e notas com hastes para baixo.

⁹ Um corolário do conceito aqui exposto é que, enquanto agrupamentos binários mantêm o padrão de acentuação ao longo da linha-guia do samba, agrupamentos ternários sempre os modificam, de cométrico para contramétrico, e vice-versa.

Figura 8. Agrupamentos de semicolcheias em levada de samba no tamborim (7+9, divisão de vozes).



Fonte: Bolão (2010, p. 34), análise elaborada pelos autores.

Como indica Bolão (Ibid., p. 34), as notas com hastes para cima são percutidas com a baqueta sobre a pele e as com hastes para baixo são percutidas sob a pele pela mão que segura o tamborim, produzindo assim um timbre diferenciado, mais apagado. Estas últimas fazem o preenchimento do que seriam subdivisões vazias, contribuindo assim para uma sensação de ritmo ininterrupto que é também observada em levadas de instrumentos acompanhantes como o pandeiro e o cavaquinho.

A análise rítmica do último exemplo mostra que existem notas percutidas sobre a pele do tamborim que ora iniciam, ora terminam um agrupamento ternário. Isto pode ser explicado por uma nuance timbrística que não é abordada por Bolão, mas que é igualmente importante no contexto deste artigo. Existem duas maneiras do tamborinista tocar duas ou mais notas consecutivas com a baqueta sobre a pele (indicadas pelos retângulos). A primeira ocorre quando os toques têm intensidade igual ou muito parecida, como no segundo compasso; já a segunda ocorre quando o primeiro deles possui uma dinâmica mais fraca, por vezes quase imperceptível, como no primeiro compasso do exemplo.

Ainda que corroborada pela prática do samba, esta distinção não está clara na notação de Bolão. Em sua abordagem dos problemas da notação do tamborim, Barros (2015, p. 68–73) propõe uma única linha de escrita representando três toques possíveis: para o toque da baqueta na pele, utiliza a semicolcheia tradicional; para o toque dos dedos percutindo na parte inferior do tamborim, utiliza apenas a haste sem a cabeça da nota; e para os toques com a baqueta com a dinâmica extremamente fraca—que chama de “ghost-notes” ou “notas-fantasma”—utiliza a semicolcheia entre parêntesis, como ilustra a Figura 9.¹⁰

¹⁰ Barros ainda propõe um quarto toque e respectiva notação, com a cabeça da nota em forma de “x” para o chamado “toque virado”.

Figura 9. Exemplo de notação de levada de tamborim com notas-fantasma.¹¹



Fonte: Elaborado pelos autores, a partir de Barros (2015, p. 70).

Como veremos a seguir, a levada-tamborim de Baden possui notas tocadas pelo polegar isolado imediatamente antes de um acorde acentuado, com função análoga à das notas-fantasma do tamborim descritas por Barros.

Esta seção delineou aspectos rítmicos da levada de tamborim no samba e como eles se relacionam com a imparidade métrica associada aos agrupamentos de semicolcheias da linha-guia, além de ressaltar o papel dos diferentes timbres e toques do tamborim na execução de levadas. Ainda que concisas, as considerações acima serão suficientes para compreender a analogia que propomos a seguir entre a execução do tamborim e a levada-tamborim de Baden.

4 A LEVADA-TAMBORIM

Mais que imitar a percussão, é bastante comum que levadas de samba no violão reproduzam a rítmica do tamborim. De fato, pode-se dizer que quase todas o façam, uma vez que, como visto, o tamborim é a principal referência rítmica de acompanhamento no samba. Portanto, o que justifica chamarmos uma levada de samba específica de “levada-tamborim”? A explicação está numa excepcionalidade técnica e estética. Na maioria das levadas de samba no violão, a rítmica do tamborim é reproduzida com os dedos indicador, médio e anular da mão direita, enquanto o polegar é responsável pelo baixo dos acordes nos tempos fortes de compasso, semelhante à marcação de tempo do surdo no samba. Contudo, na levada-tamborim de Baden o polegar une-se aos outros dedos da mão direita nos toques acentuados da linha-guia. Assim, toda a mão direita do violonista trabalha exclusivamente em função de reproduzir uma sonoridade semelhante à do tamborim. Além disso, na levada-tamborim o dedo indicador (ou o médio, ou ainda ambos) atua de maneira independente, preenchendo subdivisões de maneira análoga às notas que são tocadas sob a pele do

¹¹ Embora não esteja explícito no exemplo de Barros (por não se tratar de representação típica da linha-guia de samba), é importante ressaltar que, via de regra, as notas-fantasma nunca iniciam um agrupamento rítmico binário ou ternário, já que, por sua natureza, não são consideradas notas acentuadas.

tamborim. O resultado é uma levada de textura compacta, mas de grande vigor rítmico e potencial de interação com outros instrumentos.

Para compreender a execução desta levada, transcrevemos e analisamos uma seleção de gravações e vídeos de Baden e seu filho (e violonista), Marcel Powell. Foram elaborados cinco exemplos, observando critérios como recorrência de padrões, potencial de racionalização dos procedimentos técnicos envolvidos e sua reprodutibilidade, inclusive sob um viés pedagógico. Em síntese, a análise de cada exemplo envolveu sua observação (auditiva e visual, quando possível), reprodução no instrumento e posterior transcrição, seguida de categorização e ponderação sobre aspectos rítmicos e de mão direita, bem como sua aplicabilidade no contexto do samba. Os exemplos selecionados abarcam situações solo e de acompanhamento, e foram ordenados por grau progressivo de complexidade. Curiosamente, esta análise revelou uma cronologia reversa, na qual veremos inicialmente os exemplos mais recentes, a partir de vídeos de Marcel Powell, e por último as gravações feitas por Baden na década de 1960. Isto reflete não apenas o caráter didático dos exemplos de Marcel selecionados, mas também a incrível reserva técnica e criativa de que dispunha Baden no início de sua carreira.

Cada um dos cinco exemplos a seguir mostrará a levada-tamborim total ou parcial, transcrita em notação tradicional e na notação rítmica TUBS. Esta última se revela extremamente versátil para a visualização da ação da mão direita do violão, particularmente quando ela atua em blocos e de maneira ininterrupta.¹²

4.1 OS EXEMPLOS DE MARCEL POWELL

Nascido em 1982, Marcel Powell foi aluno de Baden e teve a oportunidade de acompanhar de perto as duas últimas décadas da carreira do pai, tornando-se um especialista em sua técnica violonística. Portanto, seu trabalho é praticamente uma referência primária, seja por meio da análise de suas performances, seja pelo estudo do material de seu curso online, intitulado *As Levadas da Mão Direita de Baden Powell* (POWELL, 2022).¹³ Neste curso, Marcel ensina cinco levadas de seu pai,

¹² O Time Unit Box System (TUBS) é um sistema desenvolvido por Philip Harland e James Koetting nos anos 1960 para a notação rítmica da percussão africana em grupo. Nela, cada quadrado (box) representa a menor unidade de subdivisão, o que é bastante adequado para representar a rítmica aditiva. Para saber mais, ver Koetting (1970).

¹³ Inicialmente lançado em 2020 pela plataforma ZapMusic, desde 2022 este curso se encontra disponível na plataforma KaiserPlay, que é a fonte consultada para este artigo. Disponível em <https://kaiserplay.com.br/badenpowell>. Acesso em 15 de junho de 2024.

que seriam uma síntese de todo o pensamento de mão direita de Baden, que por sua vez as usava de forma variada e combinada. A levada que ora analisamos é apresentada como a primeira das cinco ensinadas no curso.

4.1.1 Primeiro exemplo

O primeiro exemplo é retirado do Episódio 10 do podcast *Marcos Kaiser Cast*, ocasião em que o entrevistado foi Marcel Powell (KAISER, 2022). Em dado momento, ao falar sobre seu curso online, Marcel, com o violão ao colo, começa a tocar para exemplificar cada uma das cinco levadas de seu pai. Quase todas são executadas com a harmonia da primeira parte da canção *Canto de Ossanha* (Baden Powell e Vinícius de Moraes). Novamente, a primeira levada apresentada é a levada-tamborim (Figura 10).

Figura 10. Transcrição da levada-tamborim tocada por Marcel Powell no *Marcos Kaiser Cast* (37'05'').

Fonte: Elaborado pelos autores.

À primeira vista, a transcrição em notação tradicional desta levada parece complexa, mas seu princípio de funcionamento é simples. Os dedos da mão direita se dividem em dois grupos: o primeiro—que chamaremos de Grupo 1—é formado pelos dedos polegar, médio e anular juntos, ou ainda pelo polegar isolado; já o segundo—que chamaremos de Grupo 2—é formado pelo dedo indicador isolado. Esta configuração da mão direita se destaca pela simplicidade e eficiência mecânica e, de agora em diante, será chamada de “configuração básica” da levada-tamborim. A Figura 11 representa seus dois primeiros compassos em TUBS, tornando ainda mais clara a divisão

entre Grupo 1 (p, m, a) e Grupo 2 (i).¹⁴ Para maior clareza, apenas neste exemplo, a divisão dos grupos estará indicada como G1 e G2.

Figura 11. Notação em TUBS do primeiro exemplo, c. 1-2.

comp. corda	1.1				1.2				2.1				2.2			
2	a		a		a			a		a		a		a		a
3	m	i	m	i	m	i		m	i	m	i	m	i	m	i	m
4	p		p		p		p	p		p		p		p		p
Grupo	G1	G2	G1	G2	G1	G2	G1	G1	G2	G1	G2	G1	G2	G1	G2	G1

Fonte: Elaborado pelo autor.

Esta é a variação mais simples da levada-tamborim neste artigo, justificada pelo seu propósito didático original. Ainda assim, ela permite construir de maneira inequívoca a analogia com a prática do tamborim no samba. A partir da realização de Marcel, é possível perceber que os dedos do Grupo 1 são quase sempre responsáveis pelos acentos da levada que, na analogia com o tamborim, correspondem aos toques realizados pela baqueta sobre a pele. Os três dedos do grupo quase sempre tocam juntos, porém, em alguns momentos o polegar toca sozinho (por exemplo, em 1.2.3), produzindo um efeito abafado equivalente ao das notas-fantasma no tamborim. Já o toque do indicador no Grupo 2 é responsável pelo preenchimento das subdivisões em que o Grupo 1 não toca, uma função análoga ao toque percutido sob a pele do tamborim, contribuindo assim para a sensação de ritmo ininterrupto característica da levada de samba deste instrumento.

No exemplo acima, a única nota do Grupo 2 é o G3, correspondente à terceira corda solta do violão.¹⁵ Esta nota resulta da ação da mão esquerda ao liberar momentaneamente os dedos que pressionam o acorde, o que naturalmente interrompe o acorde tocado pelo Grupo 1.¹⁶ Trata-se de uma característica notável, pois percebe-se claramente que não há a intenção de encaixar a nota da corda solta na harmonia. De fato, ao observarmos a relação dessa nota com os acordes realizados ao longo deste exemplo, perceberemos que ela transita entre momentos de dissonância e consonância. O ápice de conflito intervalar ocorre no acorde de E7(b9)/G#, no qual a nota G3

¹⁴ Nesta e nas próximas representações em TUBS, a linha superior mostra as divisões de semínima identificadas por [compasso.tempo] e cada quadrado das linhas inferiores mostra uma subdivisão de semicólcheia (a menor subdivisão rítmica da levada), ordenados por cordas. Quando necessário, semicólcheias serão identificadas por [compasso.tempo.subdivisão]. Por exemplo, 1.2.4 significa a quarta semicólcheia do segundo tempo do compasso 1.

¹⁵ Adotamos o American Standard Pitch Notation para os nomes de notas e suas respectivas oitavas (Dó central=C4).

¹⁶ Como o próprio Marcel Powell esclarece na referida entrevista, este tipo de levada é mais funcional em configurações de mão esquerda que envolvam acordes com notas presas, justamente para permitir esta articulação característica.

caracteriza uma terça menor em um acorde de sétima da dominante. No entanto, observamos que a função desta nota na levada—bem como quaisquer outras notas geradas por cordas soltas na ação do Grupo 2—não é harmônica, e sim rítmica.

Um último aspecto que merece ser observado neste primeiro exemplo é que sua análise rítmica revela uma aplicação bastante flexível da linha-guia, mas ainda assim bastante ilustrativa (Figura 12).¹⁷

Figura 12. Agrupamento de semicolcheias no primeiro exemplo de levada-tamborim.

The musical notation shows two staves of music in 2/4 time. The first staff has four measures with rhythmic groupings of semicolcheias (half notes) indicated by numbers above the notes: 7, 11, 7, and 9. The second staff has four measures with groupings of 9, 7, 7, and (7). The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature.

Fonte: Elaborado pelos autores.

Como esperado, a análise identifica a alternância de agrupamentos binários e ternários característica da linha-guia do samba, porém revela alguns desvios na imparidade métrica típica relatada anteriormente. Talvez o local onde isso esteja mais evidente seja nos dois primeiros grupos, que totalizam 18 semicolcheias (7+11). Há uma predominância de figuras cométricas nos compassos ímpares e contramétricas nos compassos pares, o que gera uma sensação de deslocamento que não chega a ser desconcertante para o ouvinte. Isto se dá pois, apesar do início relativamente ambíguo, do terceiro grupo em diante Marcel mantém a imparidade métrica regular de 7+9 ou 9+7 semicolcheias, ainda que interrompida pelo final da demonstração.

4.1.2 Segundo exemplo

O próximo exemplo de levada-tamborim foi retirado de uma entrevista anterior de Marcel ao mesmo canal (KAISER, 2020), na ocasião de divulgação de seu curso. Ainda que também utilize a

¹⁷ Como nem sempre estes agrupamentos são plenamente identificáveis nas variações da levada-tamborim, abstermo-nos de analisá-los em todos os exemplos posteriores.

harmonia de *Canto de Ossanha*, a levada a seguir apresenta um nível maior de complexidade, devido principalmente à ação da mão direita (Figura 13).

Figura 13. Transcrição da levada-tamborim tocada por Marcel Powell no *Marcos Kaiser Cast* (18'23'').

Fonte: Elaborado pelos autores.

Antes de analisarmos as nuances desta execução, é importante observar que aqui, diferente do exemplo anterior, em nenhum momento a linha-guia do samba é apresentada em sua forma típica. Além dos tradicionais agrupamentos binários e ternários, a levada também apresenta o que poderia ser chamado de “agrupamentos binários compostos” (2+2) e explora a alternância entre figuras cométricas e contramétricas de maneira muito menos previsível. A maneira com que Marcel combina estes elementos configura à levada um caráter improvisatório no qual a linha-guia fica apenas implícita, gerando no ouvinte uma sensação de deslocamento rítmico constante e quebra de expectativa.

Do ponto de vista da execução técnica, esta variação da levada-tamborim mantém a configuração de mão direita da anterior, ou seja, a ação em dois grupos: Grupo 1 (*p, m, a*) e Grupo 2 (*i*). No entanto, algumas exceções merecem destaque. A primeira delas ocorre na terceira semicolcheia do compasso 3 (indicada pela flecha 1). Aqui, Marcel utiliza o indicador para tocar um D4 na terceira corda, ao invés do corriqueiro G3. Trata-se da mesma nota do acorde de E7(b9) tocado imediatamente antes, ou seja, aqui os dedos que pressionam o acorde no Grupo 1 não são levantados. Ainda assim, o efeito do D4 é de preenchimento rítmico, caracterizando este procedimento como uma variação do uso do Grupo 2 na levada-tamborim. Um uso mais peculiar do dedo indicador ocorre na quinta semicolcheia do compasso 8 (indicado pela flecha 2). Aqui, ao tocar

com o indicador na segunda corda de forma alternada com os outros dedos da mão direita, Marcel produz três toques consecutivos na mesma nota (E4), semelhante ao efeito da baqueta tocando três vezes seguidas sobre a pele do tamborim. Neste caso, o toque do indicador isolado não é mero preenchimento rítmico, e, portanto, ele faz parte do Grupo 1.

Um procedimento bastante característico ocorre nos compassos 1 e 9-10 (indicado pelos retângulos). Considerando que tanto o polegar, médio e anular quanto o polegar isolado fazem parte do Grupo 1—que é responsável pela acentuação na linha-guia—podemos concluir que estas passagens apresentam uma acentuação totalmente cométrica, formando agrupamentos binários compostos que geram um padrão de mão direita de quatro notas.¹⁸ Este padrão volta a ser utilizado no compasso 9, porém desta vez iniciado a partir da terceira semicólcheia do compasso, produzindo um deslocamento rítmico inesperado. Além disso, aqui Marcel inclui uma nota aguda no acorde de Dm/A—um A4 na primeira corda—exigindo um deslocamento vertical da mão direita, que antes tocava apenas na segunda, terceira e quarta cordas. O resultado desta nova disposição de mão direita é que a nota solta do Grupo 2 tocada pelo indicador não é mais um G3 e sim um B3—nota estranha à harmonia de Dm, mas que, como já esclarecido, tem função mais rítmica que harmônica.

As Figuras 14a e 14b ilustram este procedimento em TUBS, tornando mais clara a visualização tanto do padrão de mão direita de quatro notas referido acima quanto seu uso posterior utilizando quatro cordas do violão.

Figura 14a. Notação em TUBS do segundo exemplo (c. 1).

comp. corda	1.1				1.2			
2	a				a			
3	m	i		i	m	i		i
4	p		p		p		p	

Fonte: Elaborado pelos autores.

¹⁸ É importante salientar que, possivelmente com o propósito de padronizar a contagem de tempo na prática em conjunto, os instrumentistas de samba costumam iniciar a levada tocando algumas figuras cométricas antes de introduzirem o padrão mais complexo que repetirão durante a música. Como veremos, é frequente que figuras cométricas repetidas iniciem uma levada ou ainda conectem levadas diferentes.

Figura 14b. Notação em TUBS do segundo exemplo (cc. 9-10).

comp. corda	9.1				9.2				10.1				10.2			
1			a				a				a			a		
2			m	i		i	m	i		i	m			m		a
3	i											i			i	m
4		p	p		p		p		p		p		p	p		p

Fonte: Elaborado pelos autores.

Os exemplos de Marcel aqui analisados sintetizam os principais elementos que compõem a levada-tamborim, ilustrando sua configuração básica. Na próxima subseção enfocaremos a prática de Baden, expandindo esta configuração tanto do ponto de vista estrutural quanto técnico.

4.2 OS EXEMPLOS DE BADEN POWELL (ACOMPANHAMENTO)

Após conhecer os princípios da levada-tamborim, torna-se fácil identificar esta levada na prática de Baden, mesmo que ela ocorra apenas esporadicamente em uma execução. Limitaremos nossa investigação a ocasiões em que ele acompanha o canto em duo, sem a presença de outros instrumentos, pois assim as nuances são mais perceptíveis. Os dois exemplos a seguir foram retirados de vídeos gravados para a televisão durante a segunda metade de sua carreira, datando, respectivamente, de 1990 e 1986.

4.2.1 Terceiro exemplo (*Deixa*)

O terceiro exemplo foi extraído de uma participação de Baden no programa *Ensaio*, da TV Cultura, dirigido por Fernando Faro (“Ensaio”, 1990). Nela, Baden toca composições e arranjos de sua autoria, alternando entre momentos de violão solo e momentos em que ele mesmo canta se acompanhando ao violão. Em dado momento, Baden começa a cantar a canção *Além do Amor* (Baden Powell e Vinícius de Moraes), fazendo um acompanhamento dedilhado com ritmo livre, que funciona como um prelúdio para a canção *Deixa* (Baden Powell e Vinícius de Moraes), interpretada em seguida. A transição entre as duas é marcada pelo início da levada de samba. A Figura 15 mostra a transcrição dos primeiros compassos de *Deixa*.

Figura 15. Transcrição dos compassos iniciais de *Deixa* interpretada por Baden Powell no Programa *Ensaio* (27'30'').

Fonte: Elaborado pelos autores.

Neste exemplo, Baden inicia o acompanhamento com uma levada de samba mais tradicional, na qual os baixos dos acordes tocados pelo polegar marcam os tempos fortes de compasso, enquanto os outros dedos da mão direita fazem o complemento rítmico sem o ritmo ininterrupto de semicolcheias que temos investigado neste artigo. Uma variação da levada-tamborim é intercalada a partir do compasso 5 (indicada pelo colchete), gerando um notável contraste, e a levada tradicional é retomada a partir do segundo tempo do compasso 8. A entrada da levada-tamborim acontece entre duas frases da melodia cantada, funcionando como uma espécie de resposta instrumental à voz. Esta combinação de diferentes texturas de acompanhamento numa mesma canção é característica do violão de Baden, trazendo consigo uma sensação de constante variação e desenvolvimento.

Em relação à técnica de execução, Baden inicia a levada-tamborim com a configuração básica observada anteriormente. Porém, notamos no sexto compasso uma variação não observada antes (indicada pelo retângulo). Aqui, Baden acrescenta o dedo indicador ao Grupo 1, formando acordes de quatro notas. O mais surpreendente, no entanto, é que o dedo indicador não deixa de cumprir sua função do Grupo 2, tornando-se assim o dedo mais ativo da levada. A Figura 16 ilustra o procedimento em TUBS.

Figura 16. Notação em TUBS do terceiro exemplo (cc. 5-6).

comp. corda	5.1				5.2				6.1				6.2			
2									a		a			a		
3	a		a		a		a		m		m			m		a
4	m	i	m	i	m	i	m	i	i	i	i	i		i	i	m
5	p								p		p		p	p		
6			p		p		p									p

Fonte: Elaborado pelos autores.

A notação em TUBS deixa claro que o dedo indicador toca de maneira repetida e ininterrupta de 5.2.4 a 6.1.4, alternando toques isolados e em conjunto com os outros dedos do Grupo 1, o que exige grande independência entre os dedos. É importante notar que, em configurações cheias como esta (acordes de quatro ou mais notas), o dedo do Grupo 2 sempre toca na mesma corda que tocou no acorde do Grupo 1, de maneira a manter estável a posição da mão direita. Neste caso, portanto, o dedo indicador toca tanto o E3 (Grupo 1) quanto o D3 (Grupo 2) na quarta corda. Este procedimento será repetido em exemplos posteriores, tanto no uso do dedo indicador quanto do médio no Grupo 2.

Do ponto de vista rítmico, nota-se no exemplo acima forte presença de figuras cométricas no primeiro e último compassos. Existe uma lógica rítmica e estética para este procedimento. Uma das consequências da levada-tamborim é a ausência da referência explícita dos tempos fortes de compasso, pois o baixo não mais exerce esta função. Em um contexto em que a mudança de textura no acompanhamento é tão efêmera como neste exemplo, a opção por buscar alguma regularidade rítmica na transição é justificada, funcionando como uma espécie de “costura” entre a levada tradicional e a levada-tamborim.

Por fim, chamamos a atenção para um procedimento de mão direita que não foi identificado nos exemplos anteriores. Trata-se da transição entre os compassos 6 e 7, na qual Baden repete dois acordes do Grupo 1 em um agrupamento ternário, conforme indicado pelo retângulo na Figura 17.

Figura 17. Acordes repetidos no terceiro exemplo de levada-tamborim (cc. 6-7).



Fonte: Elaborado pelos autores.

Na analogia com o tamborim, tal procedimento equivaleria a dois toques acentuados da baqueta sobre a pele, seguidos de um toque sob a pele. De fato, este tipo de variação do Grupo 1 é bastante comum e Baden o utiliza não apenas com dois, mas com três ou até mesmo quatro acordes repetidos, como veremos adiante.

4.2.2 Quarto exemplo (*Refém da Solidão*)

O próximo exemplo foi extraído da participação de Baden no programa *Chico & Caetano*, da TV Globo (“Chico & Caetano”, 1986). Na ocasião, Baden se apresentou com um número solo, além de tocar duas canções acompanhando a cantora Elizeth Cardoso. A Figura 18 mostra a transcrição dos compassos iniciais da primeira delas, a canção *Refém da Solidão* (Baden Powell e Paulo César Pinheiro).

Figura 18. Transcrição dos compassos iniciais de *Refém da Solidão* interpretada por Baden Powell e Elizeth Cardozo no Programa *Chico e Caetano* (33'26'').

The musical score is for the song "Refém da Solidão" by Baden Powell. It is written in 2/4 time and the key of D major. The score includes a vocal line and a guitar line. The guitar line features several chords: Bm7, Bdim7, A#dim7, Bm7, Am7, D7(9)/A, G6(9), and F#m7b5. The lyrics are: "Quem da so-li-dão fez seu bem Vai ter-mi-nar seu re-fém".

Fonte: Elaborado pelos autores.

A introdução de Baden é bastante complexa do ponto de vista rítmico, com predominância de figuras contramétricas nos dois primeiros compassos e distanciando-se do padrão de linha-guia do samba. Porém, na segunda metade ela se torna predominantemente cométrica, incluindo quatro repetições do acorde do Grupo 1 no compasso 4 (indicadas pelo retângulo), com a provável intenção

de restabelecer a regularidade rítmica para a entrada da voz no compasso seguinte. A mesma predominância de figuras cométricas é observada nas intervenções do violão entre as frases da melodia.

Como no exemplo anterior—mas talvez de forma menos óbvia—Baden combina diferentes texturas de acompanhamento, mas a ideia de ritmo ininterrupto da levada-tamborim permanece. De fato, com exceção de algumas passagens de transição, a levada-tamborim é empregada todo o tempo, de duas maneiras: a tradicional (indicada pela flecha 1), na qual o polegar é incorporado ao ritmo da linha-guia executado pelos outros dedos; e uma maneira híbrida (indicada pela flecha 2), na qual o polegar atua de maneira independente marcando os baixos dos tempos fortes de compasso como numa levada de samba tradicional, enquanto os outros dedos da mão direita preenchem as subdivisões como na levada-tamborim. Assim, excepcionalmente, a configuração do Grupo 1 alterna entre p, i, m, a (levada-tamborim) e i, m, a (levada híbrida). O Grupo 2, por sua vez, utiliza principalmente o dedo médio, com apenas algumas intervenções do dedo indicador.

A Figura 19 representa em TUBS a ação da mão direita nos dois últimos compassos do exemplo, ocasião em que a levada-tamborim é apresentada em sua maneira tradicional.

Figura 19. Notação em TUBS do quarto exemplo (cc. 12-13).

comp. corda	12.1				12.2				13.1				13.2			
1			a		a		a						a		a	
2		m	m	m	m	m	m	m	a		a			m		m
3			i		i		i		m	i	m	i		i	i	i
4	p		p		p		p		p		p		p	p		
5																p

Fonte: Elaborado pelos autores.

Diferente de antes, aqui observamos a levada-tamborim sendo utilizada com um acorde na região aguda do braço do violão, permitindo duas configurações de mão direita.¹⁹ A primeira delas, observada de 12.1.1 a 12.2.4 e retomada como transição em 13.2.1, abarca as quatro primeiras cordas do violão, utilizando todos os dedos do Grupo 1. A ação do Grupo 2 é feita pelo dedo médio, que toca um B3 da segunda corda solta, seguindo a lógica de evitar o deslocamento vertical da mão direita que foi explicada anteriormente. Baden poderia ter escolhido usar o dedo indicador no Grupo

¹⁹ Trata-se de um acorde quartal, cuja formação de mão esquerda facilita o movimento de pressionar e liberar as cordas na alternância entre o Grupo 1 e Grupo 2. Este tipo de formação é recorrente na prática de Baden e também será visto adiante em *Garota de Ipanema*.

2—e consequentemente um G3 na terceira corda—mas sua opção evidencia a flexibilidade na escolha do dedo a ser utilizado neste grupo. Já a segunda configuração deste acorde (de 13.1.1 a 13.1.4) abarca apenas 3 cordas e utiliza a configuração básica da levada-tamborim, como exemplificada anteriormente nos exemplos de Marcel.²⁰

Uma última particularidade a ser destacada neste exemplo ocorre no compasso 6, em que Baden toca um acorde Bdim7 em primeira posição. Aqui, a mão esquerda não libera momentaneamente os dedos do acorde na ação do Grupo 2, de maneira que as notas de corda solta não são ouvidas. Tal opção pode ter relação com o fato de que o G3 da corda solta seria inevitavelmente percebido em movimento melódico cromático com o G#3 do acorde, descaracterizando assim o efeito rítmico do Grupo 2.²¹

4.3 OS EXEMPLOS DE BADEN POWELL (VIOLÃO SOLO)

Abordaremos a seguir uma gravação feita por Baden nos anos 1960, década em que se consagrou no cenário musical e gravou 17 discos, além de inúmeras participações em produções de outros artistas, nacionais e internacionais.²² A partir da escuta atenta de suas gravações, é possível afirmar que a levada-tamborim foi utilizada com frequência em múltiplas variantes, chegando a ser a levada predominante em alguns dos discos deste período.

4.3.1 Quinto exemplo (*Garota de Ipanema*)

O arranjo que Baden fez do clássico da bossa nova, *Garota de Ipanema* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), pode ser ouvido logo na abertura de um de seus discos de maior sucesso, *Baden Powell à Vontade* (Elenco, 1963). Porém, a gravação que analisaremos foi gravada no ano seguinte, no disco

²⁰ Embora seja impossível identificar com precisão no vídeo os dedos da mão direita utilizados por Baden, é razoável supor que a configuração básica da levada-tamborim tenha sido utilizada nesta curta passagem, proporcionando assim um descanso momentâneo da repetição ininterrupta de um mesmo dedo. A alternativa seria alternar *p*, *i*, *m* e *i*, configuração perfeitamente possível, ainda que de execução mais difícil.

²¹ O tratamento dado ao Grupo 2 nesta ocasião sugere que o procedimento usual de liberar os dedos do acorde do Grupo 1 seria algo a ser evitado nas primeiras posições, especialmente quando o intervalo entre a nota da corda solta e a nota do acorde pressionada naquela mesma corda é uma segunda menor. Situação semelhante acontece no acorde de A#dim7 do compasso seguinte, porém lá o G3 do acorde já é a nota da corda solta.

²² A discografia de Baden está disponível em https://www.brazil-on-guitar.de/bp_opus.html. Acesso em 12 de julho de 2024.

Le Monde Musical de Baden Powell (Barclay, 1964).²³ Os arranjos das duas gravações são muito parecidos, e exploram a levada-tamborim durante toda a execução. A principal diferença está na instrumentação. Na primeira, Baden toca com flauta, contrabaixo e bateria, e o violão reveza o papel de solista com a flauta, ocasiões em que Baden participa do acompanhamento.²⁴ Já na segunda, Baden toca solo, o que permite apreciar mais nuances da execução.

Nesta gravação, Baden varia a textura a cada repetição do tema, quase sempre mantendo o ritmo ininterrupto da levada-tamborim. Analisaremos apenas a introdução e a primeira exposição do tema, já que fornecem material suficiente para compreender a aplicação desta levada em arranjos para violão solo. A Figura 20 mostra a transcrição da introdução de *Garota de Ipanema*.

Figura 20. Transcrição da introdução de *Garota de Ipanema* interpretada por Baden Powell no disco *Le Monde Musical de Baden Powell* (cc. 1-6).

Fonte: Elaborado pelos autores, baseado na transcrição de *BrazilOnGuitar*.²⁵

Aqui observamos a alternância de dois acordes quartais que evidenciam um fraseado rítmico típico das introduções de Baden. A principal variação da levada-tamborim está no Grupo 2 que, diferente dos exemplos anteriores, incorpora dois dedos simultâneos (indicador e médio). A Figura 21 representa este uso distinto da mão direita em TUBS.

²³ De acordo com o website *BrazilOnGuitar* ("Le Monde Musical de Baden Powell", 2002), esta foi a primeira gravação de Baden feita para o Studio Barclay em Paris, tornando-se um de seus discos mais famosos na Europa.

²⁴ Ainda de acordo com o website *BrazilOnGuitar*, os músicos que gravaram com Baden foram Jorge Ferreira da Silva (flauta), Pedro dos Santos (sorongo), João Batista Stockler Pimentel (bateria) e, provavelmente, Sérgio Barroso (contrabaixo) ("Baden Powell à Vontade", 2002).

²⁵ A introdução da transcrição do website *BrazilOnGuitar* é bastante diferente do que é tocado por Baden na gravação. Optamos por mantê-la, entretanto, visto que preserva a essência da levada-tamborim.

Figura 21. Notação em TUBS do quinto exemplo (cc. 1-2).

comp. corda	1.1				1.2				2.1				2.2			
1	a		a		a	a	a	a		a	a	a		a	a	
2	m	m	m	m	m	m	m	m	m	m	m	m	m	m	m	m
3	i	i	i	i	i	i	i	i	i	i	i	i	i	i	i	i
4	p		p		p	p	p	p		p	p	p		p	p	

Fonte: Elaborado pelos autores.

A notação salienta a grande dificuldade técnica desta variante: a repetição contínua dos dedos indicador e médio, que integram tanto o Grupo 1 quanto o Grupo 2. Este é um procedimento semelhante ao visto no terceiro e quarto exemplos, mas de dificuldade ampliada pelo uso conjunto de dois dedos. Em comparação com a configuração básica da levada-tamborim, que permite uma execução bastante relaxada e mecanicamente eficiente, a variação acima exige resistência e uma independência incomum entre os dedos da mão direita, o que corrobora a reserva técnica de que Baden dispunha neste período.

A primeira exposição do tema de Garota de Ipanema mostra como Baden incorpora a levada-tamborim num contexto em que solo e acompanhamento são feitos pelo mesmo instrumento (Figura 22). Na transcrição, a direção das hastes diferencia as notas pertencentes à melodia das notas do acompanhamento.

Figura 22. Transcrição de excerto de *Garota de Ipanema* interpretada por Baden Powell no disco *Le Monde Musical de Baden Powell* (cc. 7-13).

Fonte: Elaborado pelos autores, baseado na transcrição de *BrazilOnGuitar*.

Não entraremos em detalhes sobre como Baden distribui a melodia e o acompanhamento em arranjos para violão solo, já que este assunto foge do escopo deste artigo.²⁶ Porém, cabe destacar a genialidade de Baden ao incorporar a melodia do tema às notas agudas dos acordes do Grupo 1 e preencher as outras subdivisões com notas do Grupo 1 e Grupo 2, mantendo assim o ritmo ininterrupto característico da levada-tamborim. Ainda que o uso da mão direita siga o mesmo padrão do exemplo anterior, é interessante notar que Baden digita os acordes de maneira que os dedos indicador e médio permaneçam sempre nas mesmas cordas nas alternâncias entre grupos. Assim, o acorde de F6(9)/C—que poderia ser digitado em segunda posição e demandar constantes deslocamentos verticais da mão direita para executar as notas do Grupo 2—é de fato digitado na sétima posição, corroborando assim a lógica da divisão da mão direita em dois grupos na levada-tamborim. Todas as mudanças de acordes seguem este padrão, que é visualizado mais claramente na notação em TUBS (Figura 23).

²⁶ Para um aprofundamento no assunto, sugerimos a leitura do segundo capítulo da dissertação de Santos (2016, p. 33–66), no qual ele identifica recursos técnicos recorrentes utilizados por Baden nos arranjos de seu disco *Baden Powell à Vontade* (Elenco, 1963).

Figura 23. Notação em TUBS do quinto exemplo (cc. 7-10).

comp. corda	7.1				7.2				8.1				8.2			
1																a
2	a			a	a			a				a		a		m
3	m	m		m	m	m		m		m		m	m	m	m	i
4	i	i		i	i	i		i		i		i	i	i	i	
5			p	p	p						p	p		p		
6	p						p		p							p

comp. corda	9.1				9.2				10.1				10.2			
1	a							a								
2	m			a	a			m				a		a		a
3	i	i		m	m	m		i		m		m	m	m	m	m
4				i	i	i				i		i	i	i	i	i
5				p	p											
6	p		p				p		p		p			p		p

Fonte: Elaborado pelos autores.

CONCLUSÃO

Iniciamos este artigo por uma definição de levada que contemplasse sua função de acompanhamento rítmico-harmônico num contexto circular de repetição e variação. Uma vez definido—ou redefinido—este conceito, trabalhamos com a ideia de que a levada de violão imita os instrumentos de percussão, tanto no aspecto puramente rítmico quanto na distribuição de suas diferentes alturas e timbres ao longo das seis cordas do instrumento. Após esta discussão introdutória, passamos a investigar o papel do tamborim como referência rítmica no samba, amparados pela proposição de Sandroni (2012) de que a linha-guia permeia a rítmica dos gêneros da música popular brasileira influenciados pela tradição musical africana.

Como examinado, a linha-guia do samba é formada por 16 semicolcheias distribuídas ao longo de dois compassos de 2/4. Porém, esta divisão não ocorre de maneira simétrica e sim gerando uma imparidade métrica de dois grupos de 7+9 ou 9+7 semicolcheias. Cada um destes grupos, por sua vez, pode ser entendido como uma combinação de agrupamentos binários ou ternários, como, por exemplo, 2+2+3 ou 2+2+2+3. Uma das consequências desta imparidade é uma reconsideração da acentuação métrica da notação rítmica ocidental, já que figuras contramétricas são tão ou mais presentes que figuras cométricas. Adicionalmente, verifica-se na prática que a ordem destes grupos ou agrupamentos é intercambiável, sugerindo que há ampla liberdade para variação.

A levada-tamborim foi assim nomeada pela analogia entre a mão direita do violonista e a prática do tamborim no samba, na qual o tamborinista ora toca notas acentuadas com a baqueta sobre a pele (incluindo as chamadas “notas-fantasma”), ora toca notas abafadas sob a pele com um dedo da mão que segura o tamborim. Na sistematização da levada-tamborim, propusemos a divisão dos dedos da mão direita em dois grupos, que chamamos de “Grupo 1” e “Grupo 2”. Via de regra, os dedos do Grupo 1 tocam notas não acentuadas e/ou acordes acentuados, à maneira do toque com a baqueta sobre a pele, enquanto os dedos do Grupo 2 são responsáveis pelo preenchimento rítmico, análogo ao toque sob a pele do tamborim. O aspecto mais notável do Grupo 2, no entanto, é que ele faz soar as cordas soltas do violão, por meio da liberação momentânea dos dedos da mão esquerda que pressionam as notas dos acordes do Grupo 1. Ainda que, em tese, as notas das cordas soltas possam chocar com a harmonia, concluímos que seu efeito é mais rítmico que harmônico.

A Tabela 1 mostra todas as configurações de Grupo 1 e Grupo 2 na levada-tamborim identificadas nesta investigação (o que não exclui outras combinações possíveis).

Tabela 1. Configurações de Grupo 1 e Grupo 2 na levada-tamborim.

N.º	Grupo 1	Grupo 2
1	<i>p</i>	<i>i</i>
2	<i>p</i>	<i>m</i>
3	<i>p m a</i>	<i>i</i>
4	<i>p i m a</i>	<i>i</i>
5	<i>p i m a</i>	<i>m</i>
6	<i>p i m a</i>	<i>m i</i>

Fonte: Elaborado pelos autores.

As configurações N.os 1 e 2 utilizam o polegar isolado no Grupo 1 fazendo o papel das notas-fantasma do tamborim. Via de regra, elas encerram um agrupamento ternário e antecedem um acorde acentuado. A configuração N.o 3 foi chamada de “configuração básica” da levada-tamborim, tendo aparecido principalmente nas levadas de Marcel Powell, que constam do primeiro e segundo exemplos deste artigo. Esta configuração emprega acordes de três notas num formato compactado de mão direita, quase sempre alternando os dedos médio (Grupo 1) e indicador (Grupo 2) na mesma corda. Ainda que tecnicamente mais simples—o que é justificado pelo seu propósito originalmente didático—esta configuração é mecanicamente eficiente e tem excelente efeito rítmico. As configurações que utilizam os quatro dedos da mão direita no Grupo 1 (N.os 4, 5 e 6) exigem a repetição constante de dedos, demandando grande resistência e independência da mão direita.

Voltando à concepção de linha-guia e sua aplicação na levada-tamborim, verifica-se pelos exemplos analisados que os agrupamentos binários e ternários envolvem combinações entre o Grupo 1 e o Grupo 2. Entretanto, os exemplos de Baden e Marcel Powell mostram que não há regras rígidas para estas combinações. Se, pela sua própria natureza, as intervenções de preenchimento do Grupo 2 duram apenas uma semicólcheia, a variedade de combinações possíveis no Grupo 1 é grande, incluindo a repetição deliberada de acordes duas ou mais vezes de maneira análoga aos toques sucessivos da baqueta sobre a pele na prática do tamborim. De fato, esta investigação reforçou a importância de se estabelecer um amplo repertório de variações, alternar levadas diferentes numa mesma execução e até mesmo explorar modelos híbridos, como verificado no quarto exemplo. cremos que o caminho para atingir a naturalidade e destreza das mãos direitas de Baden e Marcel passa pelo conhecimento tácito, incorporado, que apenas é acessível por meio da vivência e a experimentação com o instrumento.

Ao comentar sobre as aulas de violão que Baden dava ao seu filho Marcel, a biógrafa de Baden, Dominique Dreyfus, menciona a predileção que Baden tinha por praticar exercícios ao violão:

Estudar música com Baden Powell era coisa séria, não dava para levar as coisas amadoristicamente. Eram três, quatro horas de exercícios por dia [...] Como o próprio Baden fazia. Os meninos sabiam disso. Quantas vezes não o viam sentado na cozinha da casa de Itanhangá—o melhor lugar para o som do instrumento—à noite, quando tudo ficava silencioso, tranquilo, estudando até amanhecer? Ligava o metrônomo e podia ficar doze horas trabalhando o mesmo exercício (DREYFUS, 2020, p. 329).

As possibilidades levantadas pelas análises dos cinco exemplos de Baden e Marcel Powell, amparadas pela própria definição de levada, seu propósito de imitar a percussão e, especialmente, a consciência da linha-guia do samba como orientação rítmica, permitem ao/à violonista elaborar inúmeros exercícios que o/a auxiliarão no desenvolvimento de sua habilidade e musicalidade. A infinidade de fórmulas de harpejo que constam nos métodos e coleções pedagógicas do universo do violão de concerto podem servir de modelo para a criação de um compêndio de variações de levadas, visando a preparação e desenvolvimento da mão direita. E, da mesma maneira que Pujol (1971, p. 10) propõe a utilização de fórmulas mnemônicas para simplificar a notação de padrões circulares de mão esquerda, a notação TUBS tem o potencial de otimizar a representação da mão direita em levadas, conforme demonstrado ao longo deste artigo.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVITZ, Rodrigo Sebastian de Moraes. **O ensino de contrabaixo-elétrico baseado em levadas de samba**. 1999. 46 p. Monografia (Licenciatura em Educação Artística) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- BADEN POWELL. **Ensaio**. São Paulo: TV Cultura, 1990. Programa de televisão. Disponível em: <https://youtu.be/gOHimzE9EiE>. Acesso em: 9 jul. 2024.
- BADEN POWELL. **Violão com Fábio Zanon**. São Paulo: Rádio Cultura FM, 14 fev. 2007. Disponível em: <https://vcfz.blogspot.com/2007/02/59-baden-powell.html>. Acesso em: 8 jul. 2024.
- BADEN POWELL À VONTADE. **BrazilOnGuitar**. 2002. Disponível em: https://www.brazil-on-guitar.de/opus/orig/1963_avontade.html. Acesso em: 13 jul. 2024.
- BARROS, Vinícius de Camargo. **O uso do tamborim por Mestre Marçal: legado e estudo interpretativo**. 2015. 178 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- BECKER, José Paulo. **Levadas brasileiras para violão**. Rio de Janeiro: Vitta Books & Music, 2013.
- BITTAR, Iuri Lana. **Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto**. 2011. 146 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro**. São Paulo: Lumiar, 2010.
- BRAZILONGUITAR. **BrazilOnGuitar**. 2002. Disponível em: <https://www.brazil-on-guitar.de/home.html>. Acesso em: 15 jun. 2024.
- CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça**. 2011. 203 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- CAZES, Henrique Leal. **Palhetadas estruturantes: o acompanhamento do samba ao cavaquinho**. 2019. 187 p. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- DREYFUS, Dominique. **O violão vadio de Baden Powell**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- KOETTING, James. Analysis and notation of West African drum ensemble music. **UCLA Selected Reports** (Institute of Ethnomusicology), Los Angeles, v. 1, n. 3, p. 116–146, 1970.
- LE MONDE MUSICAL DE BADEN POWELL. **BrazilOnGuitar**. 2002. Disponível em: https://www.brazil-on-guitar.de/opus/orig/1964_le_monde.html. Acesso em: 13 jul. 2024.

MIDDLETON, Richard. Form. *Em*: SWISS, Tom; HORNER, Bruce. **Key terms in popular music and culture**. Malden: Blackwell Publishing, 1999. p. 141–155.

PEREIRA, Marco. **Ritmos brasileiros**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

POWELL, Marcel. **As levadas da mão direita de Baden Powell**. São Paulo: KaiserPlay, 2022. Curso online. Disponível em: <https://kaiserplay.com.br/badenpowell>. Acesso em: 15 jun. 2024.

POWELL, Marcel. **A mão direita de Baden Powell**. São Paulo, Marcos Kaiser Cast, 31 jan. 2020. Entrevista a Marcos Kaiser. Disponível em: <https://youtu.be/h8cdPmye8ml>. Acesso em: 7 jul. 2024.

POWELL, Marcel. **O filho prodígio de Baden Powell**. São Paulo, Marcos Kaiser Cast, 7 out. 2022. Entrevista a Marcos Kaiser. Disponível em: <https://youtu.be/tfN6oHRG8Wc>. Acesso em: 7 jul. 2024.

PUJOL, Emilio. **Escuela razonada de la guitarra – Libro IV**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971. 4 v.

ROCHA, Paula Faour de Oliveira. **Acompanhamento pianístico em bossa nova: análise rítmica em duas performances de João Donato e Cesar Camargo Mariano**. 2006. 124 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

SANTOS, Arildo Colares dos. **Aprendiz de samba: oralidade, corporalidade e as estruturas do ritmo**. 2018. 119 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SANTOS, Gustavo de Medeiros. **Baden Powell à vontade: recursos técnicos para arranjos de violão solo**. 2016. 181 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

SILVA, Felipe Corbani da. **Couros e cordas, levadas de violão baseadas em toques do Candomblé-Ketu: Ijexá, Aderejá e Ilu**. 2019. 81 p. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

SILVA, Felipe Corbani da; MADEIRA, Bruno. O Ijexá nas levadas de violão: análise de três casos no repertório popular. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 41, p. 1–14, 2021.

TEMPORADA 1: EPISÓDIO 7. **Chico & Caetano**. Rio de Janeiro: TV Globo, 30 out. 1986. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9481178>. Acesso em: 9 de julho de 2024.

TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. **Revista da ABEM**, Brasília, v. 13, n. 12, p. 11–19, 2005.