

# Trio Pó-de-Serra: revirando as entranhas da tradição

Matteo Ciacchi  
Universidade Federal da Paraíba  
[ciacchi.matteo@gmail.com](mailto:ciacchi.matteo@gmail.com)

Marco Pinagé  
Universidade Federal da Paraíba  
[marcopinage@outlook.com](mailto:marcopinage@outlook.com)

Ana Carolina Pereira Guimarães  
Universidade Federal da Paraíba  
[carolinaguimaraespereira@gmail.com](mailto:carolinaguimaraespereira@gmail.com)

**Resumo:** O Trio Pó-de-Serra, formado em João Pessoa em 2019, mescla elementos do forró e da improvisação livre, gêneros musicais com características mutuamente contraditórias. No processo de criação da performance do grupo, entram em choque elementos conceituais sobre como pensamos e definimos gênero musical, além de um meticuloso trabalho de exploração instrumental. Nesse trabalho, exploramos em detalhe ambas as dimensões abarcadas pela produção do grupo.

**Palavras-chave:** Improvisação livre, Forró, Gênero musical, Tradição, Performance.

## Trio Pó-de-Serra: scraping the guts of tradition

**Abstract:** The Trio Pó-de-Serra, formed in João Pessoa in 2019, combines elements of forró and free improvisation, musical genres that have mutually exclusive characteristics. The performance of the group challenges some conceptions of how we think about musical genres, through an intricate work of instrumental preparation. In this article, we explore in some detail both the conceptual and practical elements taken in consideration during the conceptual process of the group.

**Keywords:** Free improvisation, Forró, Musical genre, Tradition, Performance.

## Introdução

O Trio Pó-de-Serra é um grupo de improvisação que trabalha a partir de instrumentações típicas de gêneros musicais da zona rural nordestina. Idealizado por Matteo Ciacchi, o grupo estreou num concerto no dia de São Pedro de 2019, com Matteo Ciacchi na zabumba, Vitor Çó no triângulo e Leandro Drummond no acordeon. Essa apresentação foi gravada e lançada em 2020 pelo Selo Fictício com o título “Forró Abstrato” (Albuquerque, 2020). Uma nova apresentação aconteceu em 14 de setembro de 2023 com outra formação: além de Matteo Ciacchi na zabumba, o trio contou com Marco Pinagé no triângulo e Carolina Guimarães na rabeca (fig. 1). A gravação desse concerto foi lançada com o título “Emboscada em Água Branca” no segundo volume da coletânea CEASEFIRE organizada pelo coletivo berlinense L-KW (Pó-de-Serra, 2023).

Fig. 1: Trio Pó-de-Serra em apresentação na Sala Radegundis Feitosa (UFPB) em 14 de setembro de 2023.



Foto por: Katarine Laroche.

Originalmente, planejávamos tornar as apresentações do Trio Pó-de-Serra um evento periódico, que ocorreria todo ano no dia de São Pedro. A pandemia de Covid-19 impossibilitou a concretização desse plano, forçando o grupo a interromper as atividades indefinidamente. Ambas as formações do Trio foram compostas por músicos envolvidos com o coletivo de

pesquisa e performance Artesanato Furioso, vinculado à Universidade Federal da Paraíba. A segunda apresentação do grupo se deu em um dos concertos do Artesanato Furioso.

A junção entre improvisação livre e forró proposta pelo Trio Pó-de-Serra pode parecer improvável e até paradoxal, uma vez que são gêneros musicais baseados em premissas radicalmente diferentes. Enquanto o forró baseia-se num repertório relativamente coeso de *standards*, acompanhamentos rítmicos altamente codificados e uma linguagem melódico-harmônica característica, a improvisação livre rejeita a própria noção de obra (e conseqüentemente de repertório), favorecendo uma abordagem instrumental que evita referências a estilos pre-existentes. Não há como invocar essas duas práticas simultaneamente sem frustrar pelo menos alguma de suas premissas básicas. Consideramos essa uma boa oportunidade de explorar os limites das categorias de gênero que os músicos trabalham no dia-a-dia.

Na área de estudos da música popular, o gênero é um dos conceitos mais importantes para entendermos a imbricação entre as dimensões estética e social que se dá na música. Como ressalta o sociólogo Fabian Holt, as categorias de gênero são importantes porque “não há uma ‘música em geral’, apenas músicas específicas”, e é nessas diferenças categóricas que descobrimos os vestígios da ação humana e de suas motivações (Holt, 2007, p. 2). Entender as definições que configuram um determinado gênero não envolve apenas elencar uma série de características musicais, mas entender os símbolos, ideologias e valores compartilhados por uma comunidade na qual esse gênero desempenha algum papel.

O musicólogo Joti Rockwell argumenta inclusive que, na prática, é impossível produzir uma lista definitiva com as características de um gênero musical. “Gênero” não seria uma categoria ontológica clássica, isto é, com condições “necessárias e suficientes” para definir um objeto de uma vez por todas. Rockwell sustenta que gêneros são categorias baseadas em protótipos: nem todos os membros da mesma categoria satisfazem a todos os critérios igualmente, e alguns servem de melhor exemplo da categoria do que outros (configurando, assim, um protótipo) (Rockwell, 2012, p. 372). Da mesma maneira, nem todos os critérios têm a mesma importância, e há inúmeros casos “em aberto”, nos quais não há um consenso definitivo sobre a inclusão ou não dentro de determinado gênero. Esses casos-limite são os mais incertos: se são aceitos como uma instância válida mesmo sem atender a todos os critérios, que conseqüências isso tem para a definição mais ampla daquele gênero?

Os debates que tomam a forma “será X uma instância válida do gênero Y?” são talvez alguns dos mais difundidos na crítica especializada, na mídia e em conversas informais. São debates muitas vezes acalorados, com argumentações circulares, repletos de tautologias, generalizações e simplificações, mas Rockwell afirma que esses debates são vitais para a

perpetuação de um gênero: “por mais banal que a questão possa ser, o ponto crítico é que, ao longo do debate, quem se envolve nele está ativamente interpretando e ouvindo a música” (Rockwell, 2012, p. 378). Ao lidar diretamente com “casos limite” tanto do forró quanto da improvisação livre, o Trio Pó-de-Serra pretende apenas insuflar o debate, proporcionando na melhor das hipóteses novos horizontes de escuta, mas sem qualquer pretensão de trazer respostas definitivas.

## A modernização no forró

O forró é, na Paraíba, um dos gêneros musicais mais integrados à vivência cotidiana: sendo considerado uma das músicas mais representativas da região Nordeste, condensa em si uma noção coletiva de pertencimento geográfico e cultural. Seguindo a tese de Rockwell, talvez uma das coisas mais incontroversas que se pode afirmar sobre o forró é que Luiz Gonzaga, especialmente suas gravações das décadas de 1940 e 1950, configurou-se como principal protótipo a partir do qual se mede a “autenticidade” do forró. Não é por acaso que o historiador Durval Muniz de Albuquerque toma Luiz Gonzaga como o principal representante de um ideal de nordestinidade que dialogava com preocupações da época. O intenso fluxo migratório em direção ao Sudeste causado pelo atraso econômico da zona rural nordestina criou um contingente expressivo de nordestinos emigrados, para os quais o Nordeste surgia como um “espaço da saudade”, um lugar idealizado, arcaicamente contraposto à modernidade da metrópole, uma terra onde sobrevivem valores autênticos e tradicionais. Luiz Gonzaga, ele mesmo um pernambucano emigrado, incorporou essa constelação de significados não só em suas letras, mas em suas vestimentas e escolhas instrumentais (Albuquerque Jr., 2011, p. 174-185).

A música do interior nordestino não era novidade na indústria fonográfica brasileira. Há cocos e emboladas gravados em disco desde 1902, e muitos pesquisadores apontam a importância de grupos como Os Turunas da Mauricéia no processo de formação do samba moderno a partir da década de 1920. Porém Luiz Gonzaga inaugura uma estética particular: profundamente influenciada pelo meio radiofônico que o impulsionou à fama, Gonzaga insere alguns elementos da música rural nordestina, mais famosamente a zabumba e o triângulo. Estes, junto com seu acordeom, se tornaram o “trio pé-de-serra”, um dos elementos mais reconhecíveis e quase obrigatórios no forró. A denominação “pé-de-serra” mostra o quanto essa formação instrumental é associada à ideia de autenticidade, remetendo à paisagem do interior nordestino, muito embora essa identificação tenha sido produzida nos corredores das rádios sudestinas.

Passadas quase oito décadas, o forró se desenvolveu por uma multiplicidade de caminhos e sofreu as mais diversas transformações, o que invariavelmente suscitou uma série de debates em torno de sua autenticidade. Em abril de 2011, no início da gestão do cantor Chico César como Secretário de Cultura do estado da Paraíba, esse debate ganhou destaque nacional depois de ele ter afirmado numa entrevista sobre o São João daquele ano que não iria contratar “bandas de forró de plástico e grupos sertanejos” para o evento do governo. A frase repercutiu na imprensa, e o secretário lançou uma nota reafirmando sua posição, dizendo que o estado não deveria contratar “artistas cujos estilos nada têm a ver com a herança da tradição musical nordestina”, nem bandas de forró “que não se caracterizam como a tradicional cultura nordestina” (Araújo, 2011).

A polêmica se espalhou, tornando-se um dos assuntos mais comentados nas redes sociais, e multiplicaram-se vozes tanto a favor da “coragem” do secretário quanto acusando-o de preconceito. De maneira geral, o meio intelectual tendeu a concordar com Chico César, pondo-se ao lado da defesa da tradição nas festas juninas. Alceu Valença, em nota, não só parabenizou a atitude do secretário como o fez lançando mão de um forte fator emotivo, lembrando que visitou Luiz Gonzaga em seus últimos momentos no hospital e que este lhe dissera em prantos: “não deixe meu forrozinho morrer” (Nunes, 2011). Esse discurso de salvaguarda do forró frente à modernização não era novo: poucos anos antes Dominginhos dava entrevista chamando o forró eletrônico de “descartável”: “não dá pra dizer que aquilo é forró” (Dominginhos, 2008).

Entretanto, colegas músicos viram a decisão como uma forma de discriminação, e se ressentiram do uso pejorativo do termo “forró de plástico”. Dorgival Dantas foi enfático ao confrontar Chico César: “eu queria saber se ele sabe o que é plástico”. Para ele se trata de uma questão de ética profissional: “inventaram esses apelidos de forró-pé-de-serra, forró autêntico. Se não quer convidar uma pessoa pra tocar, chama ela de lado e diga que não vai chamar” (Forró, 2011). Alex Padang, empresário de Cavaleiros do Forró e Forró da Pegação, achou a afirmação “infeliz”, argumentando que o forró eletrônico ajudou a manter viva a tradição: “nos anos 90 o pessoal só ouvia música pop importada, o forró estava em baixa. Quando as novas bandas surgiram, todos passaram a ouvir forró de novo” (França, 2011).

Esse debate esconde o fato de que os lados opostos na verdade estão bem mais perto do que se poderia deduzir. Um exemplo claro disso é o disco *Forró de Verdade e Pra Valer!*, do cantor e compositor natalense Galvão Filho, lançado em 2012. Nele há participação de músicos que estão dos dois lados da disputa, como o próprio Chico César e Dorgival Dantas. Na banda, o sanfoneiro Zé Hilton, que além de tocar “forró de verdade e pra valer”, também compõe para Garota Safada e Bruno e Marrone.

A antropóloga Cicera Tayane da Silva procura identificar os símbolos que entram em conflito nesse debate. Tanto o forró tradicional quanto o eletrônico reivindicam um lugar de continuação do trabalho de Luiz Gonzaga, mas operando a partir de universos distintos. Enquanto o forró tradicional preza por manter intactos os símbolos gestados na década de 40, tanto em seu conteúdo lírico quanto na sonoridade, o forró eletrônico (conhecido pejorativamente como “de plástico”) remete a uma nova realidade social, em que a paisagem rural é permeada pelas novas tecnologias e por uma sensibilidade cosmopolita (Silva, 2016, p. 25-26). No fim das contas, trata-se de subdivisões de um campo disputando uma fatia de mercado. E, como indica a fala de Dorgival Dantas, o apelo à tradição é um dos elementos essenciais utilizados para controlar quem acessa esse mercado.

Esse apelo à tradição, tendo as gravações de Luiz Gonzaga como arquétipo, se dá principalmente a partir de dois aspectos: o conteúdo das letras e a formação instrumental. É nas letras que se configura o choque do ponto de vista simbólico e moral: o sofrimento do trabalhador rural retirante e seu apego melancólico à terra e a uma simplicidade quase infantil do modo de vida tradicional dá lugar a um hedonismo de características urbanas, um sertão permeado pelas novas tecnologias e uma expressão moderna da sexualidade que condena o forró moderno à eterna acusação de imoralidade por parte dos tradicionalistas. Já no aspecto instrumental, é a sonoridade do trio pé-de-serra que norteia o debate. Mesmo em sua denominação não-pejorativa, o forró moderno se distancia do tradicional enquanto eletrônico: incorpora guitarra e baixo elétricos, e uma concepção moderna de bateria, com muitos tambores microfonados individualmente e uma grande quantidade de pratos, inspirada na bateria de grandes bandas de rock dos anos 1980 e 1990. Essa parafernália eletrônica atrapalha o protagonismo da zabumba e do triângulo, com suas linhas rítmicas relativamente simples que se incorporam ao todo quase como efeito timbrístico, da mesma forma que a sanfona muitas vezes acaba ficando em segundo plano ao dividir com a guitarra muitos temas melódicos principais e solos. Por metonímia, esses instrumentos “poluem” a paisagem sonora do forró da mesma forma que o progresso tecnológico “polui” a paisagem tradicional do sertão nordestino: a robustez da tradição se vê substituída por efêmeros apetrechos “de plástico”. Na defesa do tradicionalismo do forró, temos uma espécie de reedição anacrônica da infame passeata contra a guitarra elétrica que havia mobilizado os proponentes da MPB na década de 1960.

## A tradição da improvisação livre

Na outra ponta do debate sobre autenticidade e gênero musical está a improvisação livre. O simples fato de referir-se à improvisação livre como gênero musical já é por si só um ato

controverso: a maioria de seus praticantes defende que essa prática pressupõe uma liberdade formal irreduzível à noção fechada de “gênero”. Um dos primeiros a teorizar sobre essa prática foi o guitarrista britânico Derek Bailey, no livro *Improvisation: its Nature and Practice in Music*, publicado pela primeira vez em 1980. Nessa obra, Bailey faz considerações superficiais sobre o papel da improvisação na música indiana, barroca, no flamenco e no jazz, e finaliza atestando o surgimento de um novo tipo de improvisação: a improvisação livre. Esta teria, segundo o autor, uma “identidade confusa” derivada de sua resistência à categorização. Ela abrangeria “muitos tipos diferentes de instrumentistas, muitas atitudes diferentes em relação à música, muitas concepções diferentes até sobre o que é improvisação, para que se resuma tudo sob um nome só”.

O objetivo de Derek Bailey, ele mesmo um dos expoentes mundiais da improvisação livre, é o de estabelecer em termos teóricos um campo musical à parte, autônomo inclusive em relação a termos como “experimental” ou “de vanguarda”. Enquanto todos os tipos de improvisação mencionados nas primeiras partes do livro teriam algum nível de determinação a partir de regras inerentes a gênero e estilo musicais, a improvisação livre seria a única que prescindiria de qualquer tipo de prescrição. Foi a partir do trabalho de Bailey que se popularizou a caracterização da improvisação livre como uma música “não-idiomática”.

Essa negação axiomática de prescrições estilísticas, entretanto, não era nova. No início da década de 1960, o compositor estadunidense John Cage causava debate no meio da música de concerto contemporânea ao defender sua ideia de “indeterminação” enquanto método composicional. Para permitir que “os sons sejam eles mesmos”, compositor e intérprete deveriam abdicar de seus gostos e hábitos pessoais para permitir que aflorem combinações e formas musicais imprevisíveis. A imprevisibilidade era um dos elementos principais na noção de “música experimental” proposta por Cage, e ainda hoje tem um papel importante nos vários discursos que rodeiam práticas musicais que se dizem experimentais.

A negação da ideia de gênero musical (e ideias correlatas como “estilo” ou “idioma”) é frequentemente tomada como medida do radicalismo de uma determinada proposta musical. Um exemplo mais recente e bastante claro dessa tendência é o artigo *Genre is Obsolete*, escrito pelo filósofo britânico Ray Brassier. No texto, Brassier argumenta que o termo *noise* como designação de gênero musical havia se tornado tão amplo a ponto de perder seu significado, tornando-se “uma etiqueta genérica para qualquer coisa que se considere capaz de subverter gêneros” (Brassier, 2009, 62), e apontando a existência de um “*noise* ortodoxo” com procedimentos já codificados e replicáveis.

A existência desse debate não nos impede, entretanto, de abordar a improvisação livre por aquilo que ela é: um gênero musical. Estamos aqui, é claro, pensando numa definição de

gênero semelhante à de Joti Rockwell, que não pressupõe prescrições normativas de características musicais. Os debates promovidos por John Cage, Derek Bailey e Ray Brassier são, em última análise, o estabelecimento de critérios estéticos que apontam para um protótipo que possa servir de melhor exemplo para aquela categoria. Esse protótipo, no entanto, não é um ponto fixo e imediatamente identificável como Luiz Gonzaga para o forró. Tanto a indeterminação quanto a improvisação livre como o *noise* têm a negação à classificação, à ideia de gênero ou estilo como um valor a ser buscado. Ao denunciar a existência de um “*noise* ortodoxo”, Brassier implica que essa ortodoxia seria empecilho ao pleno potencial de um gênero comprometido com a inovação radical.

Na academia, diversos autores têm procurado maneiras alternativas de descrever a improvisação livre de forma mais tangível, sem no entanto deixar de contemplar a indefinição inerente a essa prática. O musicólogo francês Clément Canonne, por exemplo, argumenta que se trataria não de um gênero, mas de um “tipo de comportamento” musical, uma “modalidade de ação” caracterizada pela decisão consciente de deixar as escolhas musicais para o momento da performance (Canonne, 2016, p. 36). O músico Michael Bullock propõe substituir a ideia de não-idiomatismo de Bailey pelo termo “auto-idiomático”, argumentando que é impossível escapar a pelo menos um mínimo de referencialidade idiomática: mesmo que as decisões musicais sejam feitas no palco, cada músico tem uma experiência prática que define aquilo que ele decide levar ao palco (Bullock, 2010).

Brassier admite que é impossível fugir completamente a algum tipo de imitação, mas considera superficial o argumento de que “toda música é, no fim das contas, idiomática”. Ele sustenta que a música “pode tender ao não-idiomatismo” através de uma escolha ou atitude consciente do intérprete: “Como alguém pode imaginar que sua própria fala não tem sotaque? Mesmo um não-idioma é idiomático! Mas a tendência a ele (ou o vis à vis) é uma energia bastante específica que confere uma fonte poderosa para a música” (Brassier et al., 2010, p. 27).

Dessa forma, a característica primordial do gênero-improvisação-livre parece ser essa busca paradoxal de sua própria desterritorialização, resistindo à inevitável força padronizante capaz de dar origem à uma “ortodoxia” da improvisação livre. Uma improvisação livre que se julgue satisfatória, isto é, que consiga chegar o mais próximo possível ao ideal não-idiomático, se aproximará de um protótipo exemplar, instância bem sucedida dentro do gênero. Porém, justamente por isso, representa também um perigo à sua própria premissa, uma vez que as escolhas musicais que levaram ao sucesso da proposta, se imitadas, acabam convertendo-se em um passo em direção à cristalização de processos considerados mais adequados, ou que sejam mais “perfeitamente não-idiomáticos”.

Esse traço auto-destrutivo já havia sido identificado e comentado pelo poeta e crítico mexicano Octavio Paz, que considerava os modernismos do início do século 20 o início do que se tornaria uma “tradição da ruptura” (Paz, 1984, p. 17). A modernidade assumiria um compromisso com a ruptura, mas seria também uma tradição: “uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade” (p. 18). A improvisação livre, enquanto prática musical inserida nos discursos de vanguarda e experimentalismo, incorpora plenamente esse ideal de modernidade, equilibrando-se já há muitas décadas na posição incômoda de gênero musical que nega suas próprias premissas.

## O processo criativo do Trio Pó-de-Serra

A ideia essencial do Trio Pó-de-Serra é simples: utilizar a formação instrumental do trio pé-de-serra num contexto de improvisação livre. De certa forma, auditivamente fica bastante claro que a afinidade sonora do grupo está em conformidade muito mais plena com o ideal da improvisação livre. O disco *Forró Abstrato* é capaz de circular sem estranhamento entre rádios e resenhas críticas do meio da música experimental, mas muito dificilmente seria sequer notado no meio do forró. Entretanto, a decisão pela formação instrumental não deixa de promover possibilidades interessantes de contato estético entre as linguagens. Para que a premissa do grupo se manifestasse de forma mais potente, tomamos uma série de decisões performáticas: algumas relacionadas à preparação dos instrumentos e outras relacionadas à estruturação formal e gestual como um todo.

### A preparação instrumental

A principal tarefa da preparação da performance foi o processo de “desidiomatizar” os instrumentos do trio. Partimos da ideia de procurar contrariar a função básica que cada instrumento desempenha no contexto do forró, seja buscando técnicas estendidas e preparações dos instrumentos como procurando inserir deliberadamente processos indeterminísticos, relativamente autônomos da ação deliberada do performer.

O triângulo é, tradicionalmente, o instrumento com a menor possibilidade de variação. Sua presença é extremamente funcional, marcando a pulsação de forma ininterrupta, com pouquíssimas variações ornamentais e um vocabulário que consiste basicamente de dois sons que se alternam: uma batida com decay comprido e uma batida staccato com a mão abafando o instrumento. Vimos então a necessidade de expandir a paleta sonora do triângulo. A solução veio através da forma de captação, com pequenas variações entre a apresentação

de 2019 e a de 2023. Em ambos os casos, usamos um microfone de contato de presilha conectado num pedal de delay. A configuração principal envolveu escolher um tempo de delay bastante curto junto com um feedback perto do máximo.<sup>1</sup> Assim, uma única batida no triângulo pode ser sustentada como uma nota longa de duração indefinida, controlável manuseando os potenciômetros do pedal.

Em 2019, o triângulo também estava ligado em um pedal de distorção. A combinação de delay e distorção conferiu uma grande margem de maleabilidade para a performance do triângulo. Através da distorção, é possível ressaltar um espectro harmônico do triângulo que é tipicamente inaudível, enfatizando pequenas variações timbrísticas ao se percutir pontos diferentes do instrumento. Isso, em conjunção com a possibilidade de emitir notas longas, efetivamente possibilitou que o triângulo invadisse o terreno tanto da melodia quanto da harmonia, normalmente monopolizados pela sanfona. De maneira a enfatizar essa autonomia, decidimos que a performance começaria com um solo de triângulo, que posteriormente tornou-se a faixa *Ferreiro Aboiador* do disco *Forró Abstrato*.

Para a performance de 2023, Marco Pinagé buscou soluções distintas, embora partindo de um estudo da performance de 2019. A exploração do instrumento foi essencial para a compreensão de gestos que pudessem expandir suas possibilidades, recorrendo principalmente à microfonação, à utilização de outros materiais como baquetas e ao “emendo” de objetos que expandissem as possibilidades de performance. O triângulo resultante dessa arteficialidade contou com três ligas de elástico que se cruzavam formando pequenas cordas e dois brincos de argola para reproduzir uma espécie de chocalho. Além da baqueta de ferro tradicional, também foi utilizado um lápis grafite. A baqueta tradicional foi utilizada de outras maneiras, por exemplo friccionada no corpo do triângulo gerando um som estridente capaz de se fundir com o som da rabeca. A baqueta de madeira foi utilizada na intenção de um toque mais suave e percussivo, com mais possibilidades rítmicas, visto que é de mais fácil manejo. As ligas no triângulo possibilitaram um efeito de eco, percutidas pela baqueta de ferro com pedal de loop, funcionando também como uma espécie de baixo de corda. O som foi captado através de dois microfones de contato, e processado com pedais de reverb e loop (fig. 2). Por fim, tanto pedais como microfones estavam ligados em uma mesa de som que

---

<sup>1</sup>O tempo de delay, medido em microsegundos, define o intervalo entre o sinal original e sua repetição. Por exemplo, um tempo de delay de 100ms significa que o sinal original será repetido a cada 100ms, até que o volume decaia. O feedback é a configuração que define essa velocidade de decaimento do volume. Se colocado no mínimo, o sinal original é repetido apenas uma vez, chegando ao volume mínimo logo em seguida. Já com o feedback no máximo, as repetições são infinitas e têm o mesmo volume do sinal original. Se o tempo de feedback for menor que a duração do sinal original, as repetições podem se somar acumulativamente, fazendo com que o volume aumente progressivamente em vez de diminuir.

ocasionalmente era retroalimentada através de mini-cabos P-10, gerando mais uma camada sonora.

Figura 2: Triângulo preparado, 2023.



Foto: Marco Pinagé.

A zabumba, assim como o triângulo, também foi captada com microfone de contato e processada com pedais. Em 2019, tínhamos apenas microfones de contato de presilha, de modo que a única maneira de captar o som foi prendendo o microfone no aro da zabumba em vez da pele. Se por um lado isso limitou as possibilidades de processamento sonoro, já que o sinal da pele percutida foi pouco amplificado, o som do aro trouxe também possibilidades interessantes. O microfone estava ligado num pedal de delay: a batida seca do aro, com um tempo de delay curto e feedback mais longo, gera um som remanescente de um reco-reco, tornando temporalmente elástico um som naturalmente pontilhístico. Outro efeito conseguido foi o de criar acompanhamentos rítmicos e ajustar o tempo de delay para valores ligeiramente menores ou maiores que o pulso rítmico, mas nunca exatamente igual: isso resulta em momentos potencialmente enérgicos, mas com a perda da referência do pulso conferindo uma qualidade de textura irregular.

Em 2023, retiramos a presilha do microfone de contato de modo que fosse possível acoplá-lo diretamente sobre a pele da zabumba (fig. 3), o que possibilitou uma série de outros efeitos. Novamente, o único processamento usado na zabumba foi um pedal de delay. Um dos efeitos

utilizados para essa apresentação foi o som dos dedos friccionando a pele do tambor, com um tempo de delay relativamente comprido e o pedal no modo *reverse*<sup>2</sup>. O som da pele friccionada possui um ataque bastante suave, muito parecido com seu release, além de uma evolução temporal irregular<sup>3</sup>. Dessa forma, o sinal invertido é difícil de distinguir do sinal original, causando a impressão de uma sobreposição de frases distintas.

Figura 3: Microfonação da zabumba



Foto: Matteo Ciacchi.

Outro efeito na zabumba foi produzido com pequenas bolas de borracha quicando irregularmente sobre a pele. Com um tempo de delay comprido, é possível criar uma nuvem de textura percussiva que se torna progressivamente mais densa: o nível em que ocorre esse adensamento pode ser controlado através da quantidade de feedback no pedal. Após um certo tempo, essa textura se consolida e permanece soando sem que seja necessário introduzir mais sinais acústicos; dessa forma, pode-se manipular o som da textura em tempo real através dos controles do pedal.

A sanfona, por sua vez, assumiu um papel essencialmente textural na performance de 2019. Se no forró ela fornece um acompanhamento rítmico que exige destreza braçal e encadeamentos harmônicos rápidos, experimentamos clusters percussivos, notas pedais

---

<sup>2</sup>O modo *reverse* é uma configuração presente no pedal Boss Digital Delay DD-7, na qual o sinal repetido encontra-se com o início e fim invertidos em relação ao original.

<sup>3</sup>“Ataque” e “release” aqui são termos usados para designar parâmetros básicos de envelope sonoro, também conhecido pela sigla em inglês ADSR (attack, decay, sustain e release). Cada um desses termos corresponde a uma fase do desenvolvimento dinâmico de um som: o ataque é o tempo entre o início do som até alcançar o volume máximo; o decay é o tempo em que o volume decresce do pico do ataque até o nível do sustain; o sustain é o tempo em que esse nível de volume é sustentado; o release é o tempo que leva até o volume chegar a zero novamente. Tipos de sons diferentes podem ter envelopes radicalmente diferentes entre si, inclusive com alguns desses parâmetros tendo valor zero.

fixadas com pregadores no teclado, notas longas deixando que o fole se abra pela ação da gravidade em vez da ação conjunta dos braços, além de uma quase total ausência de trechos melódicos. A utilização da gravidade como ativadora do som é um exemplo do uso de processos indeterminísticos na performance instrumental.

Em 2023, a sanfona deu lugar à rabeca, instrumento que remete a uma tradição anterior ao forró de Luiz Gonzaga. A rabeca utilizada era um instrumento de cinco cordas, com a afinação Ré, Lá, Mi, Si e Fá#, da corda mais grave para a mais aguda. As primeiras quatro cordas são características da chamada “afinação do cavalo marinho pernambucano”, sendo a mesma utilizada nos forrós com tradição de rabeca. Em consequência, a quinta corda foi afinada uma quinta acima, possibilitando mais recursos timbrísticos e uma maior tessitura, uma vez que a rabeca é um instrumento apoiado sobre o peito, segurado e tocado pela mesma mão, portanto, de posição fixa. Para a captação de som foi utilizado o condensador AKG C 411 L, e o processamento feito pelo pedal de distorção Mini Nux Brownie Distortion (fig. 4).

Figura 4: Processamento da rabeca



Pedal de distorção utilizado na rabeca para o concerto em set. 2023. Foto: Katarine Laroche

Ao rabequeiro que toca forró, é indispensável a destreza para realizar golpes de arco, que são rápidos e muitas vezes ininterruptos. “Resfolego”, termo também aplicado à sanfona, denomina a ação de movimentar o arco para cima e para baixo, ou abrir e fechar o fole, permitindo que se crie uma cama rítmica, com todas as subdivisões e acentos feitos em semicolcheias. O Trio Pó-de-Serra optou pelo caminho inverso. Dando lugar a notas longas, harmônicos naturais e artificiais foram utilizados para ambientar o início da performance. Experimentações timbrísticas com o arco sendo passado entre o cavalete e o estandarte foram feitas, além do som de fricção entre o nylon do arco em contato com a madeira da lateral do instrumento, próximo das faixas. Também, cordas soltas com o arco sendo

movimentando horizontalmente, com o objetivo de criar um ruído em decorrência do atrito do nylon com as ranhuras das cordas de aço utilizadas.

No decorrer da performance a necessidade por um contraste de dinâmicas foi se mostrando, requerendo uma maior intensidade nos golpes de arco e nas construções melódicas. Glissandos, ornamentos, staccato volante e cordas duplas foram utilizados na busca de possibilidades timbrísticas. Essas experimentações foram ganhando contornos e significados à medida que ocorriam, levando em conta a imprevisibilidade do resultado final. A distorção foi um elemento importante na construção do som da rabeca: tendo uma rouquidão natural, de timbre profundo e penetrante, e sendo um instrumento de cordas friccionadas, a distorção possibilitou a manutenção de um impacto sonoro típico de procedimentos do harsh noise, mas mantendo algo da qualidade melódica do instrumento.

## Estruturação das performances

Para além desse trabalho relativamente individual de construção do gestual instrumental de cada músico, impôs-se a necessidade de criar estratégias para a estruturação formal das apresentações. Embora esse ponto possa parecer estar em desacordo com a formulação ideal da improvisação livre (relembramos a definição de Canonne que consiste em deixar para a hora da performance todas as decisões sobre parâmetros musicais para o momento da performance), sempre há contingências materiais que devem ser levadas em consideração previamente e que impactam significativamente a morfologia<sup>4</sup> final da performance.

A principal delas é o tempo total disponível para a performance. No concerto de 2019, o Trio Pó-de-Serra era a única atração da noite, o que nos permitiu planejar uma performance de 50 minutos. Em improvisações mais longas, é fundamental garantir uma certa economia de materiais sonoros: quando todas as cartas são jogadas no começo, é mais difícil manter o interesse e diversidade ao longo da performance. Tendo isso em mente, pensamos numa entrada gradativa dos instrumentos, daí a já mencionada decisão por começar com um solo de triângulo que durou cerca de nove minutos, algo bastante incomum para o instrumento. Além disso, pouco mais foi combinado além de reservar o clímax dinâmico para os dez últimos minutos da apresentação, momento que no disco se inicia na faixa *Funaré em Santa Umbelina*. Embora o disco lançado consista em oito faixas, elas não correspondem a acertos prévios do grupo: apenas posteriormente, durante a edição, momentos com uma certa coesão interna foram separados e batizados.

---

<sup>4</sup> Uso o termo “morfologia” aqui como sinônimo da forma resultante de uma performance, que está relacionada, mas não é idêntica ao planejamento formal da mesma. O termo é discutido em maior detalhe por Valério Fiel da Costa em seu livro *Morfologia da Obra Aberta* (2016).

Em 2023, o Trio Pó-de-Serra se apresentou como um número dentro do concerto do Artesanato Furioso, de modo que dispusemos de menos tempos para a performance. Decidimos trabalhar com uma duração total de 15 minutos, que subdividimos em três seções de aproximadamente 5 minutos cada. Na primeira delas, para enfatizar de imediato a dissolução sonora da funcionalidade dos instrumentos, optamos por uma espécie de uníssono textural, buscando uma sonoridade estridente e raspada numa dinâmica baixa, na qual os timbres de cada instrumento se tornaram quase indistinguíveis uns dos outros. Na segunda seção entraram elementos mais percussivos, ressaltando a individualidade de cada instrumento, e a terceira seção seria mais uma vez dedicada a um clímax de *crescendo* dinâmico. Essa divisão em seções, no entanto, serviu mais como guia do que como uma prescrição formal: na prática houveram pelo menos dois momentos climáticos de maior dinâmica.

Em relação ao material sonoro e gestual, boa parte foi condicionada às estratégias de preparação dos instrumentos. No entanto, a configuração inspirada no trio pé-de-serra abriu uma dimensão performática a mais, a partir de uma gradação maior ou menor do idiomatismo ligado ao forró. Se através dos microfones de contato e pedais o triângulo tornou-se um instrumento capaz de uma variação sonora extrema, o gesto básico da marcação rítmica do forró também estava dentro das possibilidades. A premissa inicial de “desidiomatizar” os instrumentos, por si só conferiu uma diversidade sonora ao trio que seria impossível num grupo de forró, porém desde o início estivemos cientes de que um certo idiomatismo acabaria inevitavelmente “vazando” no produto final, e que poderíamos utilizar isso de formas criativas.

Isso pôde ser sentido de forma particularmente clara na parte de zabumba na apresentação de 2023. Na segunda seção de cinco minutos, onde começam os elementos percussivos, Matteo Ciacchi utilizou as bolas de borracha quicando sobre a pele da zabumba com o delay ligado, conforme descrito anteriormente, gerando uma textura indeterminística sem qualquer referência musical ao forró. Na seção seguinte, Matteo abandonou as bolas de borrachas para usar as baquetas tradicionais da zabumba, mantendo, porém, o efeito do delay. Em um determinado momento, surgem as levadas típicas do xote ou do baião, porém sobrepostas a si mesmas num efeito que é também textural, embora ritmicamente muito mais marcado. A citação direta a fórmulas rítmicas do forró, passadas pelo filtro da preparação instrumental no contexto da improvisação, acabam produzindo um efeito novo, tornando os padrões rítmicos efetivamente irreconhecíveis.

## Considerações finais

Diante do exposto, a proposta do Trio Pó-de-Serra convida a várias reflexões. Em relação ao forró e sua incessante busca pela autenticidade da tradição, a performance do grupo toma a forma de uma provocação. Se o trio pé-de-serra é um dos principais símbolos dessa tradição, o Trio Pó-de-Serra explora o caminho inverso: a partir dessa instrumentação, o quão longe do forró conseguimos chegar? Evidentemente, essa provocação não tem consequências diretas para o debate travado dentro do gênero, mas abre-se aí um caminho interessante de exploração timbrística e instrumental.

Em relação à improvisação livre, o Trio Pó-de-Serra traz soluções não-ortodoxas para essa prática ao incorporar explicitamente pedaços da linguagem idiomática do forró. No entanto, como vimos, mesmo as citações diretas ao gênero são subordinadas ao efeito global da improvisação livre: não há, por exemplo, seções nas quais os três músicos toquem forró ao mesmo tempo, configurando algum tipo de “forró instrumental” inserido no meio de uma performance mais ruidosa. Mesmo nos momentos em que zabumba ou triângulo recorrem a seus papéis tradicionais, isso não ocorre como estratégia de articulação conjunta, mas como tentativa de causar um efeito de estranhamento a partir de objetos sonoros familiares que, no entanto, não se comunicam. O uso do idiomatismo acaba paradoxalmente conferindo uma robustez à improvisação livre, fazendo-a escapar à uma ortodoxia dessa prática, e por isso mesmo tornando as performances do grupo instâncias perfeitamente condizentes com os pressupostos do gênero-improvisação-livre.

Em sua discussão sobre o não-idiomatismo na música, Brassier inverte a questão perguntando-se “quais os pressupostos implícitos na ideia de ser um músico idiomático?”. Em resumo, ele argumenta que “‘habitar’ um idioma é tocar neste idioma sem nunca questioná-lo”, e que a opção pelo não-idiomatismo seria uma espécie de ponto de vista externo sobre a multiplicidade de idiomas possíveis (Brassier et al., 2010, p. 28). Notamos que, tipicamente, é a crença axiomática nos pressupostos do não-idiomatismo que leva às soluções mais típicas, que produzem uma improvisação livre ortodoxa. Ao encarar o não-idiomatismo como o pressuposto primordial de um gênero, conseguimos alcançar um ponto de vista externo que nos permite questionar a própria improvisação livre. O que, no fim, nos permite fazer justiça plena à liberdade da improvisação.

## Referências

- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2011.
- ALBUQUERQUE, GG. Pó de serra: forró abstrato e outras narrativas do experimental. *Volume Morto*. 20 ago. 2020. Disponível em: <<https://volumemorto.com.br/forro-abstrato-po-de-serra/>>. Acesso em: 19 out. 2023.
- ARAÚJO, Glauco. Chico César diz que não apoia banda de forró eletrônico no São João da PB. *G1*. 20 abr. 2011. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/04/chico-cesar-diz-que-nao-apoia-banda-de-forro-eletronico-no-sao-joao-da-pb.html>>. Acesso em: 18 out. 2023.
- BAILEY, Derek. *Improvisation, its Nature and Practice in Music*. Boston: Da Capo Press, 1993.
- BRASSIER, Ray. Genre is Obsolete. In: MATTIN; ILES, Anthony (eds.). *Noise & Capitalism*. Donostia-San Sebastián: Arteleku, 2009, p. 60-71.
- BRASSIER, Ray; GUIONNET, Jean-Luc; MURAYAMA, Seiji; MATTIN. *Idioms and Idiots*. 2010. Disponível em: <[http://www.mattin.org/recordings/IDIOMS\\_AND\\_IDIOTS.html](http://www.mattin.org/recordings/IDIOMS_AND_IDIOTS.html)>. Acesso em: 9 jan. 2024. [Numeração das páginas referentes ao arquivo pdf disponível no link].
- BULLOCK, Michael T. Self-Idiomatic Music: An Introduction. *Leonardo*, v. 43, n. 2, p. 141-144, 2010.
- CANONNE, Clément. Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, v. 47, n. 1, p. 17-43, 2016.
- COSTA, Valério Fiel. *Morfologia da Obra Aberta*. Curitiba: Prismas, 2016.
- DOMINGUINHOS diz que forró eletrônico é descartável. *Jornal da Paraíba*. João Pessoa, 9 jun. 2008. Disponível em: <<https://jornaldaparaiba.com.br/cultura/dominguinhos-diz-que-forro-eletronico-e-descartavel/>>. Acesso em: 18 out. 2023.
- 'FORRÓ de plástico' causa discussões no meio cultural do CE. *PB Agora*. João Pessoa, 26 abr. 2011. Disponível em: <<https://www.pbagora.com.br/noticia/politica/forro-de-plastico-causa-discussoes-no-meio-cultural-do-ce/>>. Acesso em: 18 out. 2023.
- FRANÇA, Tádzio. O racha do forró. *Tribuna do Norte*. Natal, 3 jun. 2011. Disponível em: <<https://tribunadonorte.com.br/fim-de-semana/o-racha-do-forro/>>. Acesso em: 18 out. 2023.
- HOLT, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2007.
- NUNES, Terezinha. Coluna Três por Quatro: forró plastificado. *Jornal do Commercio*. Recife, 29 abr. 2011. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/jamildo/2011/04/29/coluna-tres-por-quatro-forro-plastificado/index.html>>. Acesso em: 18 out. 2023.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- PÓ-DE-SERRA, Trio. *Emboscada em Água Branca*. Coletânea CEASEFIRE (Part 2). L-KW, 2023. Disponível em: <<https://l-kw.bandcamp.com/album/ceasefire-part-2>>. Acesso em: 9 jan. 2024.
- ROCKWELL, Joti. What is bluegrass anyway? Category formation, debate and the framing of musical genre. *Popular Music*, Cambridge University Press, v. 31, n. 3, 2012, p. 363-381.
- SILVA, Cicera Tayane Soares da. "É de Verdade ou é de Plástico?": formas e sentidos das críticas ao forró eletrônico. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.

