



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL**

SAULO SOARES DE CARVALHO

**SOLOS DE CAIXA EM ESTILO BEM BRASILEIRO: ESTUDOS E
INTERPRETAÇÕES DE MATERIAL DIDÁTICO PARA PERCUSSÃO**

**JOÃO PESSOA - PB
2021**

SAULO SOARES DE CARVALHO

**SOLOS DE CAIXA EM ESTILO BEM BRASILEIRO: ESTUDOS E
INTERPRETAÇÕES DE MATERIAL DIDÁTICO PARA PERCUSSÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do Curso de Licenciatura em
Música do Centro de Comunicação, Turismo e
Artes da Universidade Federal da Paraíba
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciatura em Música.

Orientador: Prof. Dr. Francisco de Assis
Santana Mestrinel

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C331s Carvalho, Saulo Soares de.

Solos de caixa em estilo bem brasileiro: estudos e interpretações de material didático para percussão / Saulo Soares de Carvalho. - João Pessoa, 2022.
64 f. : il.

Orientação: Francisco de Assis Santana Mestrinel.
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Educação musical - TCC. 2. Percussão. 3. Música - Ensino - Brasil. 4. Caixa (Instrumento) - Histórico. I. Mestrinel, Francisco de Assis Santana. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 78:37(043.2)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

A monografia de SAULO SOARES DE CARVALHO, intitulada *SOLOS DE CAIXA EM ESTILO BEM BRASILEIRO: ESTUDOS E INTERPRETAÇÕES DE MATERIAL DIDÁTICO PARA PERCUSSÃO* foi aprovada pela banca examinadora:

Prof. Dr. Francisco de Assis Santana Mestrinel (Presidente - Orientador)
Departamento de Educação Musical - UFPB

Prof. Ms. Gleison Meira Dantas
Departamento de Música - UFPB

Prof. Dr. Vanildo Mousinho Marinho
Departamento de Educação Musical - UFPB

João Pessoa, 15 de dezembro de 2021

Dedico este trabalho ao meu irmão e maior referência musical e profissional,
Salomão Soares, por sempre iluminar meus caminhos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus e a toda minha família, em especial minha mãe, Maria José Soares, meu pai, José Soares, meus irmãos, Salomão Soares e Samuel Soares, e minha irmã, Sara Maria Soares, por todo apoio e incentivo desde sempre. Amo todos/as vocês.

Um agradecimento também especial à minha companheira, Kallyne Karen, por ter suportado todo o meu estresse (rsrs) e ter me mantido firme, sobretudo nesses últimos anos de pandemia, causada pela Covid-19.

Obrigado aos/às queridos/as musicistas que participaram desse trabalho de pesquisa: Del Santos, Kamillo Lima, Dennis Silva, Saulo Andrade, Ewerton Ferreira, Pedro Freire, Luis André e José Everton. Além desses/as, agradeço às outras pessoas também contribuíram, como Elinaldo Braga, Renan Rezende, Mariano Gonzales, entre outros/as.

Muitíssimo obrigado ao meu orientador e amigo, Dr. Chico Santana, que contruiu fundamentalmente na realização desse trabalho e o tempo todo me manteve confiante - sem ele, realmente, não seria possível. Um agradecimento não menos importante ao meu professor de bateria e irmão, Me. Gledson Meira, por todos os ensinamentos e por fazer parte da banca examinadora, juntamente com o querido Dr. Vanildo Mousinho: que honra!

Agradeço também aos/às participantes do LAPER – Laboratório de Percussão e Rítmica da UFPB, que em parceria contribuem com a produção do material didático para percussão: *Solos de caixa em estilo bem brasileiro*.

De maneira geral, agradeço a todos/as os/as professores/as da Universidade Federal da Paraíba e todos/as os/as colegas e amigos/as que encontrei durante o Curso de Licenciatura em Música, em particular: Kamillo Lima, Rodrigo Alves e Fábio Lima.

RESUMO

O presente trabalho traz reflexões e discussões acerca do processo de produção de material didático para percussão, especificamente para caixa. Busca-se discutir e refletir sobre lacunas no processo de estudo técnico de caixa e a prática no contexto da música popular brasileira, apontando a escassez na produção literária no que diz respeito à integração contextualizada da rítmica brasileira e propondo perspectivas decoloniais a partir de abordagens criativas e composicionais. A metodologia se apoia na revisão de literatura (textos e métodos) de autores como José Gramani (1996), Luis Ricardo Queiroz (2020), Rodrigo Paiva (2004), Ney Rosauo (1996), Emília Maria Chamone (2008), Marcello Teixeira (2015), entre outros/as, em análise de gravações de duas peças do material didático em questão por diferentes percussionistas, bem como em entrevistas com os mesmos.

Palavras-chave: rítmica brasileira, percussão, bateria, técnica rudimentar, solos de caixa, livro didático.

ABSTRACT

The present work brings reflections and discussions about the process of producing didactic material for percussion, specifically for the snare drum. It seeks to discuss and reflect on gaps in the process of technical study of the snare drum and practice in the context of Brazilian popular music, pointing out the scarcity in the literary production regarding the contextualized integration of Brazilian rhythm and proposing decolonial perspectives from creative and compositional approaches. The methodology is based on a literature review (texts and methods) of authors such as José Gramani (1996), Luis Ricardo Queiroz (2020), Rodrigo Paiva (2004), Ney Rosauero (1996), Emília Maria Chamone (2008), Marcello Teixeira (2015), among others, on the analysis of recordings of two pieces of the didactic material in question by different percussionists, as well as on interviews with them.

Keywords: brazilian rhythmic, percussion, drum set, rudimentary technique, snare drum solos, textbook.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - O baterista Luciano Perrone.	17
Figura 2 - Tambor militar do início do sec. XIX.....	18
Figura 3 - Reprodução moderna de um tabor.	19
Figura 4 - A caixa clara e seus principais componentes: pele, casco, aro, canoa, esteira e automático.	20
Figura 5 - Modelo de caixa clara.	21
Figura 6 - Modelo de caixa de guerra.....	21
Figura 7 - Modelo de tarol.....	22
Figura 8 - Modelo de caixa tenor.....	22
Figura 9 - Caixa de coco de roda paraibano.	23
Figura 10 - Exemplos de partes superior e pontas de baquetas.	24
Figura 11 - Partes da baqueta: cabo, corpo, ombro, pescoço e cabeça.....	25
Figura 12 - Exemplos de baquetas: 2B, 5B, 5A e 7A.....	25
Figura 13 - Exemplo de baqueta staccato: Corpsmaster® Snare - MS5.	26
Figura 14 - Exemplo de baqueta de caixa de coco de roda da Paraíba ao lado uma baqueta 7A.	26
Figura 15 - Exemplos de pegadas: tradicional e combinada.	27
Figura 16 - Posicionamentos das mãos nas pegadas de baquetas.....	28
Figura 17 - Mudança de “fulcrum” ou pinça.	28
Figura 18 - Chamadas militares.....	29
Figura 19 - Três exemplos de Roll Rudiments.	30
Figura 20 - Quatro exemplos de Diddle Rudiments.	31
Figura 21 - Quatro exemplos de Flam Rudiments.....	31
Figura 22 - Quatro exemplos de Drag Rudiments.....	32
Figura 23 - Partitura da peça <i>Um forró diferente</i>	35
Figura 24 - Célula rítmica utilizada como base na peça <i>Um forró diferente</i>	36
Figura 25 - Demonstração da célula rítmica utilizada como base nas diferentes fórmulas de compasso.	36
Figura 26 - Acentuações rítmicas do primeiro e segundo tempo do segundo e quarto compasso.	37
Figura 27 - Levada de zabumba utilizada como base rítmica na seção C.....	37
Figura 28 - Partitura da peça <i>Cirandando</i>	39
Figura 29 - Ideia rítmica utilizada como base na peça: <i>Cirandando</i>	40
Figura 30 - Exemplo de levada de alfaia, zabumba ou bombo na ciranda.	40
Figura 31. Exemplo da ideia rítmica de virada na ciranda.	41
Figura 32 - Exemplo de 3 contra 2.	41
Figura 33 - Exemplo da figura rítmica utilizada nos tempos 1 e 2 dos compassos da seção C.	41
Figura 34 - Ondas sonoras e espectrograma de levada de chocalho, com dezesseis pulsações elementares.	42
Figura 35 - Exemplo de célula rítmica do instrumento <i>gonguê</i> no maracatu.....	55
Figura 36 - Sugestão de alteração na seção C #1.	55
Figura 37. Sugestão de alteração na seção C #2.....	56

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 CAPÍTULO I - METODOLOGIA	10
3 CAPÍTULO II - PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM MUSICAL NA PERCUSSÃO	12
3.1 Olhar crítico acerca do ensino musical no Brasil	12
3.2 Método	13
4 CAPÍTULO III - CAIXA	18
4.1 Histórico do instrumento	18
4.2 Baquetas	23
4.3 Aspectos técnicos da baqueta	26
4.3.1 Tipos de pegada de baqueta.....	27
4.3.2 Movimentos ou gestos	28
4.3.3 Rudimentos.....	29
5 CAPÍTULO IV - ANÁLISE DAS PEÇAS	33
5.1 Um forró diferente	34
5.2 Cirandando	38
5.3 Percepções sobre as peças	43
5.3.1 Processo de estudo dos solos	46
5.3.2 Dificuldades apontadas.....	49
5.3.3 Pontos positivos percebidos	50
5.3.4 Relação entre as peças e as linguagens populares brasileiras (forró e ciranda)	52
5.3.5 Sugestões didáticas sobre estudo e composições	53
5.3.6 Relevância do material para a formação musical de percussionistas e bateristas	56
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS	60

1 INTRODUÇÃO

Natural de cidade interiorana da Paraíba, fui criado em uma família em que a música é elemento vital. Meus primeiros contatos com a música, em especial a popular brasileira, foram ouvindo minha mãe, Maria José, cantar e tocar violão, meu pai, José Soares, tocar percussão, e acompanhando meu irmão mais velho, Salomão Soares, pianista, arranjador e compositor que, frequentemente, se apresentava em eventos festivos da cidade de Cruz do Espírito Santo (onde morei até o início da minha vida adulta). Ainda na infância, fui convidado a participar como percussionista da banda fanfarra infantil da escola, hoje extinta, El-Shaday, a partir da qual dei o pontapé inicial para uma diversificada trajetória musical, transitando posteriormente entre percussão popular, rudimentar¹/marcial e erudita/sinfônica.

Comecei a estudar mais profundamente e a dominar os códigos da gramática musical a partir de 2014 e, desde então, sempre estive incomodado com a desarmonia entre o estudo técnico/rudimentar, a escrita musical (partitura) e o fazer musical no campo popular. Em meio às minhas experiências em bandas fanfarras e marciais, onde comecei tocar percussão e, posteriormente, utilizar partitura, era bastante frequente que eu escrevesse ou transcrevesse arranjos de percussão para músicas/marchas ou cadências - nome dado às peças tocadas apenas pela percussão. Sempre que eu tinha oportunidade, tentava incluir nas escritas musicais, de forma sutil ou mais evidente, influências e traços de ritmos brasileiros. Um exemplo é a que chamei de “Maracadência”, na qual compus as ideias rítmicas, timbrísticas e melódicas baseadas em baques de maracatu, adicionando, ainda, alguns instrumentos populares, como agbê e cowbell. Diga-se de passagem, essa peça foi utilizada como apresentação de entrada da banda vice-campeã no Campeonato Nacional de Bandas e Fanfarras (CNBF) - 2018, a Banda de Percussão do Estado da Paraíba (BANP-PB), formada, em sua maioria, por professores percussionistas da rede estadual de ensino, onde, na época, eu era maestro.

No ano de 2020, durante o período de isolamento social, devido à pandemia do COVID-19, me dispus a compor dez solos de caixa *em estilo bem brasileiro*². A ideia inicial era compor a cada dia um solo com base em algum ritmo ou gênero musical brasileiro, a partir das minhas experiências, vivências e pesquisas. A princípio, eu não tinha a intenção de

¹ Percussão rudimentar se refere, basicamente, aos fundamentos da percussão. Neste trabalho, o termo diz respeito à concepção percussiva dentro das bandas marciais.

² José Eduardo Gramani utiliza essa expressão em seu livro *Rítmica*, em “exercícios sobre ostinato em estilo bem brasileiro” (GRAMANI, 1992, p. 159). Daí surgiu a inspiração desta expressão para o material em questão.

que esse material se tornasse um livro didático, esse incentivo veio através do professor de percussão popular da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Dr. Chico Santana, que se dispôs a contribuir com esse processo de produção, incluindo o trabalho nas discussões do Laboratório de Percussão e Rítmica da UFPB (LAPER).

A motivação para este trabalho de pesquisa se deve à percepção da escassa projeção de livros didáticos que abordam estudos técnicos/rudimentares de caixa que tenham como base a rítmica brasileira e, conseqüentemente, pela distinção que há, salvo exceções, entre o estudo por meio de métodos e a prática musical no âmbito popular - como em grupos de maracatu, ciranda, coco de roda, entre outros. A maioria dos livros, métodos e cadernos de partituras são produzidos em outros países, portanto, dentro de contextos musicais, culturais e sociais que nem sempre dialogam com a realidade do Brasil.

Assim, este trabalho de pesquisa tem como objetivo geral discutir e refletir sobre as lacunas entre o processo de estudo técnico de caixa e a prática no contexto de ritmos populares brasileiros, propondo, conseqüentemente, perspectivas decoloniais por meio de abordagens criativas e composicionais, visando criar caminhos para uma formação mais abrangente do percussionista e/ou baterista.

Os objetivos específicos deste trabalho são:

- Compreender as características da literatura brasileira sobre o tema, ressaltando potencialidades e lacunas;
- Refletir e discutir sobre a importância do estudo técnico/rudimentar interligado à rítmica brasileira;
- Conhecer os níveis de inserção dessa discussão na realidade de alguns percussionistas e bateristas da Paraíba;
- Propor caminhos para desenvolver materiais didáticos com propostas integradoras e contextualizadas, em detrimento de propostas restritas a questões técnicas e/ou distanciadas do contexto sociocultural.

O material que venho trabalhando é composto por solos de caixa, nos quais os rudimentos desse instrumento são trabalhados em peças com “estilo bem brasileiro”, inspiradas em linguagens musicais populares, como baião, maracatu, frevo etc. Isto é, a partir das acentuações e combinações rítmicas, das sonoridades, dos aspectos culturais e outras características inerentes aos contextos musicais abordados, pretendo suscitar possibilidades para um estudo teórico-prático amplo e integrado.

2 CAPÍTULO I - METODOLOGIA

Os caminhos metodológicos deste trabalho transitaram entre a análise das peças de caixa - sua escrita e execução -, entrevista com percussionistas e revisão de literatura. Foram convidadas pessoas de diferentes perfis e trajetórias musicais, as quais participaram do processo de estudo e gravação de vídeo da/s peça/s e de entrevista, relatando suas experiências com base nas dificuldades encontradas, nos pontos positivos percebidos, no reconhecimento das linguagens populares, entre outras coisas. Em seguida, detalharei os procedimentos metodológicos utilizados, apresentarei os/as participantes (com um resumo de suas vivências musicais), as perguntas que guiaram a coleta de dados e os procedimentos adotados para as análises.

Os dados para esta pesquisa foram coletados através de gravações de duas peças do material didático em questão e de entrevistas por diferentes percussionistas e bateristas. As entrevistas foram semiestruturadas - método de investigação de natureza qualitativa, que permitiu abordar detalhadamente o processo de estudo e gravação das peças. Dessa forma, oito percussionistas e bateristas foram convidados/as, sendo dois do contexto de percussão rudimentar, dois da percussão popular, dois da percussão erudita e dois bateristas, embora a maioria deles transite por diferentes concepções musicais. A ordem das entrevistas seguiu: (i) Kamillo Lima, (ii) Saulo Andrade, (iii) José Everton, (iv) Dennis Silva, (v) Luis André, (vi) Ewerton Ferreira, (vii) Pedro Freire e (viii) Del Santos. Outras pessoas também contribuíram com a pesquisa, como: Mariano Gonzalez, Renan Rezende, Elinaldo Braga, entre outros/as.

A pesquisa revela diferentes percepções e concepções musicais referente ao processo de estudo das peças de caixa, que varia, normalmente, de acordo com o contexto em que cada musicista está inserido. Sendo assim, o que se buscou foi analisar as diferentes perspectivas musicais e encontrar caminhos metodológicos para a produção de um material didático para percussão que contemple várias vertentes musicais.

As pessoas participantes foram escolhidas dentre quatro universos percussivo musicais: erudito, rudimentar, popular e bateria. No quarto capítulo apresentamos o perfil detalhado de cada musicista.

As perguntas que guiaram as entrevistas foram:

1. Como foi o processo de estudo da peça?
2. Quais as dificuldades encontradas?
3. O que a peça trouxe de desenvolvimento musical?
4. Reconhece elementos das linguagens populares brasileiras?
5. Há algo que possa ser interessante para complementar ou fundamentar o estudo das peças?
6. Acha que este tipo de material é relevante para a formação do percussionista e baterista?

3 CAPÍTULO II - PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM MUSICAL NA PERCUSSÃO

3.1 Olhar crítico acerca do ensino musical no Brasil

A música brasileira é resultante de uma vasta diversidade étnica-cultural dos povos que aqui coexistem ou coexistiram, desde os indígenas originários (existentes neste local antes mesmo de se tornar propriamente o Brasil), passando pelos invasores estrangeiros (sobretudo advindos da Europa) e africanos escravizados, sequestrados de suas terras e trazidos de forma violenta e desumana pelos colonizadores a partir do século XVI.

Apesar de o país ter deixado de ser colônia, “as referências europeias de civilização e cultura”, incluindo a música, permanecem sendo fortemente reverenciadas e tidas como o “projeto ideal de existência humana” (QUEIROZ, 2020, p. 37), em detrimento dos saberes culturais, sociais e musicais oriundos dos movimentos populares brasileiros. Para romper com esses paradigmas na formação musical, impostos pela força da chamada *colonialidade* (que explica esses processos com um olhar crítico), é imprescindível pensar sob perspectivas *decoloniais*.

Segundo Luís Ricardo Queiroz,

Uma proposta decolonial de formação musical precisa assumir seu compromisso ético de transformação social e vinculação a problemas e questões que permeiam a vida humana. No Brasil, isso implica que uma perspectiva decolonial de formação musical passa intrinsecamente pela vinculação das práticas de ensino ao combate à violência, ao preconceito, às exclusões e às mortes físicas e simbólicas que dia a dia estão estampadas no retrato do nosso país (QUEIROZ, 2020, p. 36).

No decorrer deste trabalho, iremos refletir e discutir essas propostas como possíveis caminhos para a superação da hegemonia europeia e norte-americana no que diz respeito ao processo de estudo de percussão e bateria - mais especificamente de caixa - pensando sobre a pluralidade de contextos musicais populares no Brasil, trazendo-os da margem para o centro do debate. Vale destacar que não se trata de negar essas influências dominantes, nem de contrapor local e global, “se trata de confrontar a unilateralidade imposta pela dominação colonial com vistas a abrir nossas casas para nossa própria música e para outras músicas do mundo” (QUEIROZ, 2020, p. 29).

Historicamente, é notável que sempre houve segregação, preconceito e desvalorização em relação a alguns contextos musicais, principalmente os provenientes das

culturas afro-brasileiras e indígenas. Como bem levantado por Marcello Teixeira, "os efeitos de três séculos e meio de políticas econômicas baseadas na exploração do trabalho escravo ensejaram práticas extremamente racistas e elitistas que permeavam a sociedade brasileira ao longo do século XX" (TEIXEIRA, 2015, p.31). Ainda no século XXI, podemos observar que, em grande medida, essas concepções fundamentadas em preconceito e desprezo sobre essas culturas e seus povos permanecem entranhadas na sociedade, de maneira explícita e/ou implícita. Até porque, retornando à ideia de colonialidade, basta eleger a música erudita europeia como superior para, automaticamente, inferiorizar e deslegitimar todas as outras. "Fomos convencidos de forma impositiva, pela força da colonialidade imposta, que a grandiosidade da música erudita da Europa era parte importante e desejada da civilidade almejada para o Brasil" (QUEIROZ, 2020, p. 37).

Em relatos sobre atividades percussivas desenvolvidas no projeto social Música & Cidadania, em que utilizavam as instalações do CEAFFIS - Centro de Apoio à Formação Integral do Ser, e por este ter ligação com um centro espírita kardecista, Rodrigo Gudim Paiva descreve que encontrou complicações em trabalhar referências musicais trazidas pelos alunos, como por exemplo, "os toques de atabaque utilizados na capoeira e no candomblé, ou no batuque, chamado por muitos de maneira pejorativa" (PAIVA, 2004, p. 67). De acordo com o autor, em depoimentos proferidos por alguns dos integrantes da diretoria da casa espírita Recanto de Luz, na reunião com a equipe do projeto Música & Cidadania (abril de 2003), encontram-se falas preconceituosas, como "não podemos levar esse tipo de batuque que acontece em terreiro de Umbanda", e outras no sentido de supervalorizar a cultura branca da Europa ocidental: "a música clássica é diferente, ela harmoniza mais as pessoas e o ambiente" (PAIVA, 2004, p. 68). O relato ilustra a carga de discriminação, preconceito e racismo que pode existir em relação a musicalidades brasileiras, especialmente de matrizes afro-indígenas.

3.2 Método

No âmbito da música popular, como em grupos de coco de roda, ciranda, cavalo marinho etc., o processo de ensino e aprendizagem, na maioria dos casos, se dá através da oralidade, observação, imitação e memorização. Segundo Emília Maria Chamone, "são absorvidas não somente melodias e padrões rítmicos, mas a corporalidade e os valores que cada manifestação carrega, apresentados explicitamente ou na forma de segredos, histórias e letras de música" (CHAMONE, 2008, p.13). Em sua pesquisa, Chamone chama a atenção para a dificuldade que se encontra nos métodos de descrever aspectos que ultrapassam a

técnica e a notação musical: "aspectos musicais que extrapolam a técnica instrumental, a leitura rítmica e o repertório de ritmos, como a interpretação, a improvisação e a composição são pouco sistematizados nestes manuais" (CHAMONE, 2008, p.11).

Rodrigo Gudín Paiva, em sua pesquisa analítica de métodos de percussão e bateria, percebe como as abordagens metodológicas neste campo privilegiam uma concepção individualizada e descontextualizada. Como relata o autor, os materiais analisados apresentam "uma série de ritmos e exercícios para o desenvolvimento de habilidades relacionadas à mecânica instrumental, principalmente técnica, coordenação e independência, ou ainda relacionadas à teoria e notação musical" (PAIVA, 2004, p.10), não havendo, por consequência, cautela quanto à integralidade no processo de estudo musical de forma ampla. O autor afirma ainda que, na maioria desses métodos, não estão presentes reflexões e discussões sobre as diferenças individuais dos/as estudantes, "fazendo com que suas propostas e aplicações muitas vezes se tornem pouco flexíveis" (PAIVA, 2004, p.10).

O "método", com suas potencialidades e limitações, pode ser compreendido e utilizado como um suporte complementar para a realização musical integral. Como descreve José Eduardo Gramani, "enxergá-los somente pelo ponto de vista da medida é deixar de descobrir o que há de música embutido em uma ideia em princípio puramente aritmética", complementando em seguida: "é como se as letras de uma palavra fossem apenas soletradas e não lidas para expressar seu verdadeiro significado" (GRAMANI, 2008, p.14). Mas o que ele quis dizer com "verdadeiro significado"? Do ponto de vista de quem compôs ou de quem interpreta?

Para José Eduardo Gramani,

A música grafada apresenta-nos apenas a superfície: alturas, durações, relações de intensidade e tentativas de transmitir uma ideia. Quando essa ideia simbólica tiver atingido o repertório de sensações do leitor, aí, sim, terá cumprido sua função geradora, estimuladora, criativa. Haverá troca, e o aprendizado terá sido consumado (GRAMANI, 2008, p.14).

É importante levantar esse debate, pois, na maioria dos casos, o/a compositor/a sugere ou simplesmente o/a intérprete subentende que, por exemplo, a peça deve ser estudada e executada exatamente como foi pensada por quem a compôs. No entanto, o que proponho nos solos de caixa que venho compondo segue em outro caminho. Quer dizer, a proposta é para que, a partir das sugestões descritas, o/a intérprete ressignifique a forma de estudar e tocar os solos de caixa a partir de suas experiências e vivências musicais, bem como de seus

objetivos, independentemente de qual contexto musical faça parte. Irei falar mais sobre isso posteriormente, na sessão em que tratarei detalhadamente sobre as composições das peças.

Torna-se, portanto, desafiador produzir um material didático que proporcione um estudo teórico-prático amplo, contextualizado e decolonial, abarcando e contextualizando questões que vão além da técnica e escrita musical, como a expressividade, interpretação, improvisação, gestualidade etc. Além disso, para o educador musical que desenvolve suas aulas e atividades por meio de métodos estrangeiros e tem como objetivo relacioná-las às práticas musicais populares do Brasil, é necessário fazer um esforço para criar caminhos significativos.

De acordo com Luis Ricardo Queiroz,

Ensinar música pela ‘música’, a partir de um uso deveras limitado do termo, pode ter sido uma prática para o deleite dos colonizadores do passado, mas é algo que não faz mais nenhum sentido para o Brasil do século XXI (QUEIROZ, 2020, p. 36-37).

Como explica Rodrigo Gudin Paiva, através de um ritmo ou uma peça musical, é possível “trabalhar conteúdos, exercícios, conceitos e necessidades técnicas referentes a um determinado instrumento, levando em consideração sua aplicação prática” (PAIVA, 2004, p.38). Acrescento, ainda, que para aprofundar e contextualizar tais práticas, faz-se necessário a busca por questões históricas, sociais e culturais que contornam essas músicas e seus ritmos. Para dar um exemplo do material didático que estou produzindo, através da peça intitulada “Cirandando”, que foi composta com base *naciranda*, proponho, simultaneamente, um estudo técnico instrumental e um trabalho de pesquisa referente à história, às características sonoro-musicais e, de modo geral, às manifestações sociais e culturais desse movimento no Brasil.

Embora recentemente venha surgindo métodos com perspectivas mais brasileiras, como o caso do "ARB - Acentos rítmicos brasileiros" (2019), do baterista pernambucano Cássio Cunha (livro que, de certa maneira, me inspirou neste trabalho), em geral percussionistas e bateristas brasileiros que buscam estudar questões relacionadas a técnicas rudimentares e solos de caixa fazem por meio de peças e métodos produzidos em outros países, principalmente nos Estados Unidos.

Entre os principais autores de métodos de caixa rudimentar aqui difundidos estão Charley WILCOXON, John S. PRATT, John WOOTON. De caixa orquestral, podemos citar Mitchell PETERS, Anthony CIRONE, Vic

FIRTH, Morris GOLDENBERG, Raynor CARROL e o francês Jacques DELECLEUSE. Além destes, livros de George Lawrence STONE, Joe MORELLO, Ney ROSAURO, Benjamin PODEMSKI também são comumente usados como referência para o estudo do instrumento (BRAGA, 2011, p.33).

Há grande influência norte-americana no Brasil quanto ao estudo de bateria e, por conseguinte, de técnicas rudimentares. Este fato é decorrente do surgimento da bateria nos EUA, a partir da invenção do pedal de bumbo, construído por William F. Ludwig em meados de 1910. Aquele país foi pioneiro na produção de livros didáticos (métodos) e na sistematização de estudos técnicos para caixa, e permanece sendo a maior referência e influência no mundo através da significativa expansão desses materiais, bem como pelo domínio e hegemonia que exerce nos aspectos político, econômico e cultural.

Como relata o percussionista carioca Oscar Bolão:

Quando tomei a decisão de me tornar músico profissional - e já se vão quase trinta anos -, esbarrei na enorme dificuldade em conseguir material didático que possibilitasse o meu aprimoramento. O que se via nas prateleiras especializadas eram métodos e mais métodos vindos de fora. Eram trabalhos voltados para o rock ou para o jazz e que davam ênfase à aplicação dos rudimentos de caixa da escola americana. Para um músico jovem interessado nos ritmos brasileiros, pouco ou nada havia. Nas escolas oficiais, o ensino da percussão era dirigido quase que exclusivamente para a música sinfônica. As melhores fontes para o aprendizado eram, então, os discos, os espetáculos e os redutos de samba e choro. Gafieiras, biroscas, bares e quadras de ensaio eram as minhas salas de aula (BOLÃO, 2010, p.11).

A partir desse relato, é possível perceber a inquietação do autor quanto à falta de materiais didáticos voltados para a música brasileira. Por outro lado, na prática, os bateristas brasileiros adquiriram maneiras peculiares de tocar, contextualizados musicalmente por meio de influências dos diversos instrumentos de percussão e das ideias rítmicas utilizadas nas músicas populares, principalmente no samba. Um exemplo é Luciano Perrone (1908 - 2001), que foi um dos pioneiros no desenvolvimento de características brasileiras de se tocar o instrumento, e ficou conhecido como “o pai da bateria brasileira” (BARSALINI, 2013, p. 10-11).

Figura 1 - O baterista Luciano Perrone.



Fonte: Retirada do site Consultoria do Rock³

Como enfatiza Oscar Bolão, Perrone “executava com desenvoltura qualquer que fosse o gênero de música, mas especialmente o samba adquiria com ele um molho especial” (BOLÃO, 2010 p. 137). O próprio Bolão cita a frase de Perrone, que dizia: “eu nunca me preocupei em imitar Gene Krupa porque me interessava era o batuque do samba” (BOLÃO, 2010 p. 137). Vale ressaltar que um baterista, dentro deste contexto musical, naquela época tinha (e até hoje tem, em muitas ocasiões) a função de reproduzir de forma adaptada e sintetizada a sonoridade do instrumental percussivo considerado “característico” do samba, “pela necessidade de suprir a referida ausência desses outros instrumentos” (BARSALINI, 2013, p. 12).

Entre os tambores e pratos que compõem o instrumento “bateria”, a caixa possui uma importância fundamental. De forma genérica, as abordagens técnicas provenientes dos métodos de caixa, no que diz respeito ao manuseio e controle das baquetas e ao uso de rudimentos, são aplicadas às demais peças da bateria, gerando incontáveis possibilidades de distribuições, sonoridades e orquestrações rítmicas e timbrísticas (BRAGA, 2011). E este instrumento é o tema do próximo capítulo.

³ Disponível em: <https://www.consultoriadorock.com/batucada-fantastica-de-luciano-perrone>. Acessado em: 7 dez. 2021.

4 CAPÍTULO III - CAIXA

4.1 Histórico do instrumento

Nesta seção, apresentarei aspectos organológicos da caixa, considerando a diversidade de tipos existentes deste tipo de tambor, bem como de formas de execução musical.

Os tambores são instrumentos musicais presentes nas mais remotas civilizações humanas. Em muitas culturas, sua execução é ligada às funções rituais, solenidades e atividades sociais diversas, bem como associada (muitas vezes de forma inseparável) à dança e ao canto. Os instrumentos de percussão em geral e em especial os tambores têm longa associação com a guerra (BRAGA, 2011, p. 16).

A caixa é, historicamente, um dos principais instrumentos de percussão em diversos contextos musicais, como nas bandas militares e suas formações derivadas (bandas de música, marcial, fanfarra etc.), nas bandas ou orquestras de concerto e nos mais variados grupos musicais provenientes da cultura popular. De acordo com Ney Rosauro, o instrumento “tem sua origem nos tambores dos povos asiáticos primitivos. Sua importância histórica está ligada à música militar e somente no século XVIII começou a aparecer nas orquestras sinfônicas” (ROSAURO, 1996, p.5).

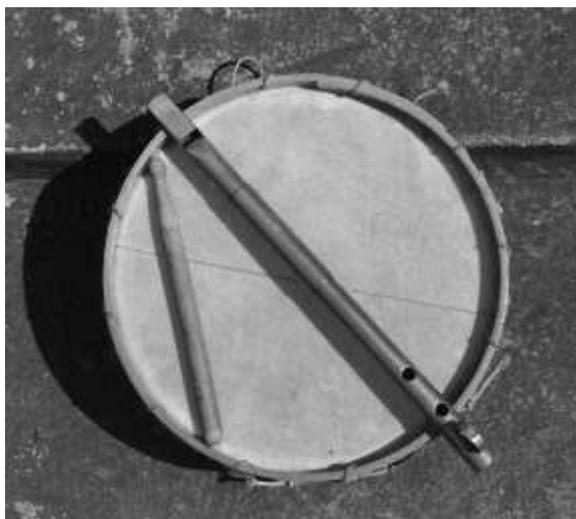
Figura 2 - Tambor militar do início do sec. XIX.



Fonte: Ney Rosauro (1991, p.24).

Segundo descreve Tarcísio Braga (2001), com base em Blades (1992), o instrumento precursor da caixa é denominado *tabor* (FIG. 1), uma configuração de tambor mais usual na Europa Medieval, com forte indício de utilização durante toda a Idade Média. Como explicado pelo autor, era um tambor bi-membranofone, tensionado por cordas e que tinha apenas um filete de esteira na pele bateadeira, com diferentes formas e tamanhos de acordo com as épocas e os lugares.

Figura 3 - Reprodução moderna de um tabor.



Fonte: Tarcísio Braga (2011, p. 20).

O tabor ficava pendurado no braço do instrumentista, sendo percutido com apenas uma baqueta em uma das mãos, enquanto tocava-se um instrumento de sopro chamado *pipe* (flauta medieval) utilizando a outra mão. Durante todo esse tempo, o instrumento passou por diversas transformações e denominações - como *drom*, *slide drum* (BRAGA, 2011, p.21) etc. - até que chegasse às formas e às denominações como conhecemos atualmente - como caixa, caixa-clara, caixa de guerra, caixa tenor, tarol, entre outros. É notável como a história da caixa tende a se remeter majoritariamente às influências européias, conforme as referências encontradas.

A caixa é um tambor bi-membranofone (duas peles) composto por um corpo cilíndrico, normalmente de madeira ou metal, de diâmetro e altura variáveis. As peles, que podem ser de couro, porosa, leitosa, hidráulica, transparente, entre outras, são colocadas nas bordas do casco e pressionadas por aros que são apertados por parafusos encaixados em canoas presas ao redor do casco (BRAGA, 2011), ou por cordas entrelaçadas diretamente nos aros. Em contato com a pele de resposta (ou, em algumas caixas, com a chamada pele

"batedeira"), há uma esteira composta por fios de metal, nylon ou corda, em quantidades diversas, que vibra a partir da batida na pele, sendo regulada, no caso da caixa clara ou caixa tenor, por um acessório denominado *automático de esteira* (ou *máquina de esteira*), e, em outros casos, por cordas ou nylon.

Figura 4 - A caixa clara e seus principais componentes: pele, casco, aro, canoa, esteira e automático.



Fonte: Retirada do site Blog do Baterista⁴ (legenda das partes de minha autoria).

Nas bandas militares, a sonoridade da caixa, tal como a do trompete, “é associada às diversas chamadas da tropa, ou sinais feitos através de ritmos” (BRAGA, 2011, p. 16). Na música de concerto, como escreve Ney Rosauro, o instrumento foi utilizado pela primeira vez de maneira independente por Handel em “Música para fogos de artifício” (Music for the Royal Fireworks), e estabelecida em orquestra clássica por Beethoven em “The Battle Vittoria” (ROSAURO, 1991, p.19).

Nos movimentos culturais da música popular brasileira, a caixa é presente em inúmeras manifestações, sendo também chamada de *caixa clara* (FIG. 3), *caixa de guerra* (FIG. 4), *tarol* (FIG. 5), entre várias outras denominações. Dependendo do contexto sociocultural, esses termos são utilizados tanto como sinônimos quanto para diferenciar as características do instrumento, como a composição material, tamanho do aro, profundidade, sonoridade etc.

Como explica Tarcísio Braga:

⁴ Disponível em: <https://www.blogdobaterista.com.br/schallera-custom-drums/>. Acessado em: 7 dez. 2021.

O tarol é essencialmente o mesmo instrumento que a caixa. Em algumas situações, contudo, o termo é usado para diferenciar a menor profundidade de seu corpo, resultando em uma sonoridade mais aguda. A caixa de guerra é uma denominação usada frequentemente para as caixas mais graves e, normalmente, mais profundas. Existem situações onde os termos tarol e caixa (ou caixa de guerra) são usados no mesmo bloco percussivo, designando realmente tambores de profundidade diferente. Nessas situações, essa diferenciação ocorre também nas levadas características de cada instrumento (BRAGA, 2011, p.34).

A seguir apresentarei imagens de alguns modelos de caixa que são utilizados em diversos contextos musicais:

Figura 5 - Modelo de caixa clara.



Fonte: Retirada do site Papageno⁵.

Figura 6 - Modelo de caixa de guerra.



Fonte: Retirada do site Marcatto Instrumentos⁶.

⁵ Disponível em: <https://www.papageno.com.br/instrumentos-musicais/percuss-o/caixa-clara-black-swamp-concert-maple-5x14-mod-cm514cr-cor-cereja.html>. Acessado em: 7 dez. 2021.

Figura 7 - Modelo de tarol.



Fonte: Retirada do site Musitech Instrumentos⁷.

Figura 8 - Modelo de caixa tenor.



Fonte: Retirada do site Standord Music⁸.

⁶ Disponível em: https://www.marcattoinstrumentos.net/produto/CAIXA_DE_GUERRA_INOX_14_X15_ACO_INOX. Acessado em: 7 dez. 2021.

⁷ Disponível em: https://www.musitechinstrumentos.com.br/Produto_16000,14/Baterias-Percussao/Tarol-De-Aluminio-Izzo-14.html. Acessado em: 7 dez. 2021.

⁸ Disponível em: <http://www.stanfordmusic.com.br/produto/percussao-de-marcha/caixa-tenor/scat-1412-2/>. Acessado em: 7 dez. 2021.

No meio atual de bandas marciais e fanfarras do Brasil, movimento que vem crescendo nas últimas décadas e, em sua maioria, tem como referência o modelo norte-americano de *marching band*, é bastante comum o uso de denominações como *caixa tenor* ou, em sua designação em inglês, *snare marching*. Esse modelo de caixa é significativamente diferente do que conhecemos por *caixa clara*, possuindo, normalmente, um corpo bem maior, aro duplo, pele de alta tensão, esteira de nylon, colete como suporte, entre outros elementos característicos.

Nos contextos musicais em que as características da caixa são as mesmas, ou semelhantes, como nas bandas militares e suas formações derivadas (exceto as citadas no parágrafo anterior), na música de concerto ou na utilização desse instrumento como peça complementar da bateria, em geral, usa-se os termos *caixa clara* ou *tarol*.

Além das versões do instrumento ilustradas acima, existem várias outras construções de caixa que são utilizadas nas mais diversas manifestações culturais pelo Brasil. Destaco aqui, como exemplo, as que são produzidas com corpo e aros de madeira, pele de couro, cordas para afinação, esteira com cordões de couro ou corda de violão. Essas caixas, geralmente, são usadas nos grupos musicais tradicionais, como nos grupos de coco de roda, ciranda, maracatu, nas *banda de pífanos* (também chamada de *cabaçal*, *zabumba*, *terno*, entre outras denominações que variam de acordo com a época e/ou região), entre outros. Observe na imagem abaixo:

Figura 9 - Caixa de coco de roda paraibano.



Fonte: Acervo pessoal de Chico Santana.

4.2 Baquetas

Apesar das várias maneiras de produzir som na caixa, irei me ater ao uso de baquetas. A baqueta é, basicamente, um pequeno bastão que pode ser composto por diversos materiais, como madeira, nylon, metal, fibra, plástico etc. Na forma mais usual e tradicional de baqueta para caixa, uma das pontas, a que entra em contato com a membrana do instrumento, é arredondada. Dependendo da sonoridade que se busque do instrumento e/ou do contexto musical em questão, pode haver grande variedade nas dimensões, formato, peso e material utilizado, principalmente na parte superior da baqueta. Tais aspectos influenciam na qualidade e timbre do som emitido.

Figura 10 - Exemplos de partes superior e pontas de baquetas.



Fonte: Retirada do site Blog do Baterista⁹.

No caso das vassourinhas ou escovinhas (no inglês *brushes*), o modelo mais utilizado, de acordo com Leandro Barsalini,

se constitui de vários filamentos finos de arame presos por um mecanismo retrátil (denominado telescópico) em uma base de alumínio emborrachada. Há ainda vários modelos diferenciando o material da base (como madeira) e a composição dos filamentos (que podem ser também de nylon, com pontas diferenciadas, mais ou menos flexíveis, etc) (BARSALINI, 2014, p.147).

Essa forma de baqueta é, geralmente, utilizada pelos bateristas para substituir ou mesmo usar conjuntamente às baquetas tradicionais, podendo ser usada tanto para percutir verticalmente como para “escovar” de forma horizontal através de “movimentos de fricção de seus filamentos nas peles dos tambores, o que gera sua sonoridade mais peculiar, pela qual o baterista pode dispor do recurso *legato* aplicado nos tambores para a construção de padrões” (BARSALINI, 2014, p.147).

⁹ Disponível em: <https://www.blogdobaterista.com.br/baquetas-de-bateria/>. Acessado em: 7 dez. 2021.

Há bastante divergências no que se refere à estrutura da baqueta e às definições de suas partes. Aqui irei utilizar um exemplo demonstrado no site Liverpool, com 5 partes:

Figura 11 - Partes da baqueta: cabo, corpo, ombro, pescoço e cabeça.



Fonte: Retirada do site Baquetas Liverpool¹⁰.

Atualmente, há uma multiplicidade de marcas e modelos de baquetas, com variadas combinações das partes mencionadas. A escolha da baqueta vai depender do estilo musical, das sonoridades pretendidas e do conforto do instrumentista (BRAGA, 2011).

Como supracitado, dentre as baquetas com pontas arredondadas, as dimensões, densidades, espessuras, etc. diferem significativamente umas das outras. Para tocar em instrumentos como caixa clara, tarol e caixa de guerra, geralmente usa-se modelos de baquetas com medidas específicas, da mais leve à mais pesada: 7A, 5A, 5B e 2B (FIG.X). Já para tocar em caixa tenor (ou *snare marching*), devido principalmente à alta tensão da pele, usa-se um modelo chamado *staccato* (FIG. X), com dimensões consideravelmente maiores do que as citadas anteriormente.

Figura 12 - Exemplos de baquetas: 2B, 5B, 5A e 7A.



Fonte: Retirada do site Foresti Batera¹¹.

¹⁰ Disponível em: <https://www.baquetasliverpool.com.br/conheca-as-baquetas/>. Acessado em: 7 dez. 2021.

¹¹ Disponível em: <http://forestibatera.blogspot.com/2016/09/tudo-sobre-baquetas.html>. Acessado em: 7 dez. 2021.

Figura 13 - Exemplo de baqueta staccato: Corpsmaster® Snare - MS5.



Fonte: Retirada do site Vic Firth¹².

Além desses modelos apresentados acima, há inúmeras formas de baquetas produzidas para caixa por integrantes de grupos populares. Segue abaixo um exemplo de uma baqueta de caixa de coco de roda da Paraíba em comparação à uma baqueta 7A de caixa clara:

Figura 14 - Exemplo de baqueta de caixa de coco de roda da Paraíba ao lado uma baqueta 7A.



Fonte: Acervo pessoal de Chico Santana (2021).

4.3 Aspectos técnicos da baqueta

O estudo técnico possibilita a instrumentistas desenvolver habilidades para obter um melhor desempenho no fazer musical, no que se refere, por exemplo, ao controle das baquetas, à movimentação, coordenação, independência, leitura e escrita musical.

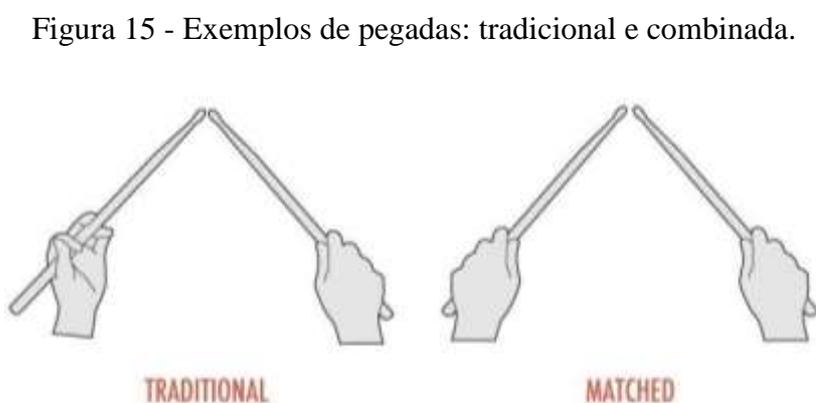
No entanto, é importante destacar que a técnica é um meio e não um fim, como explica José Eduardo Gramani: "ela [a técnica] é um veículo importantíssimo para transmitir a mensagem com clareza. Transformá-la na mensagem: está aí um erro imperdoável com o qual se convive durante a vida como músico" (GRAMANI, 2008, p.13). Ou seja, é importante compreender a técnica como suporte para a realização musical, no sentido abrangente, de modo a favorecer uma melhor execução, emissão do som, performance, expressão musical, interação coletiva etc. - e não como o objetivo final.

¹² Disponível em: <https://vicfirth.zildjian.com/corpsmasterr-snare-17-x-705.html>. Acessado em: 7 dez. 2021.

De acordo com o mesmo autor, “o que também se pode observar é uma tendência que se generalizou no meio musical de supervalorizar a técnica utilizada, desconsiderando a sensibilidade individual de cada músico” (GRAMANI, 2008, p.13). Apesar de entender a técnica como indispensável, essa concepção que coloca a técnica acima da sensibilidade acaba sendo contrária ao que deveria ser trabalhado no processo de ensino-aprendizagem, “pois tolhe a musicalidade do artista, em vez de incitá-lo a buscar sua expressão musical” (GRAMANI, 2008, p.13).

4.3.1 Tipos de pegada de baqueta

As maneiras de pegar nas baquetas (*grip*) também são diversas, quer dizer, em qual ponto da baqueta segurar, como posicionar as mãos, como apoiar entre os dedos (pinça) etc., assim como os tipos de toques e movimentos (ou gestos). Com o passar do tempo, principalmente a partir das experiências europeias e norte-americanas, estabeleceram-se duas referências de pegada: a tradicional (*traditional*) e a combinada (*matched*).



Fonte: Retirada do site DRUM!¹³.

Entre as múltiplas formas de pegada combinada, existem três padrões de posicionamento das mãos para segurar as baquetas: a alemã, com as palmas das mãos viradas para baixo; a francesa, com as palmas das mãos voltadas diretamente uma pra outra e os polegares pra cima; e a americana, em que as mãos se posicionam, digamos, entre uma maneira e outra das citadas anteriormente. Nota-se, novamente, a hegemonia européia e estadunidense no estabelecimento dos referenciais técnicos.

¹³ Disponível em: <https://drummagazine.com/how-to-play-a-traditional-grip/>. Acessado em: 7 dez. 2021.

Figura 16 - Posicionamentos das mãos nas pegadas de baquetas.



Fonte: Retirada do site Drum School Musicsh.net¹⁴.

Sobre a pinça (ou ‘pega’ da baqueta), Tarcísio Braga apresenta, baseado no artigo “Systems of Natural Drumming” (LEGOZZO, 1993, p. 91, apud BRAGA, 2011, p. 30), uma associação direta entre as alterações da pinça com diferentes dinâmicas e timbres. De acordo com o autor,

Legozzo relaciona a mudança indo de ‘pinça frontal’, passando pela ‘pinça mediana’ e indo até a ‘pinça traseira’ à execução dos gradativos de dinâmica indo do pianíssimo ao fortíssimo, e da obtenção de um som indo mais staccato ao mais legato (BRAGA, 2011, p. 30).

Figura 17 - Mudança de “fulcrum” ou pinça.



Fonte: LEGOZZO (1993, p. 91, apud BRAGA, 2011, p. 30).

4.3.2 Movimentos ou gestos

Os movimentos ou gestos utilizados para tocar são provenientes de técnicas que podem facilitar a execução musical de instrumentistas e influenciam diretamente na sonoridade. O *método Moeller* ou *técnica de Moeller*, por exemplo, combina diferentes movimentos (como *down stroke*, *tap stroke* e *up stroke*) com o propósito de melhorar a

¹⁴ Disponível em: <http://musicsh.net/page53.html>. Acessado em: 7 dez. 2021.

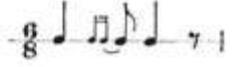
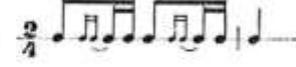
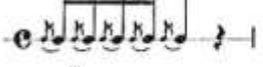
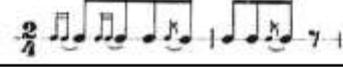
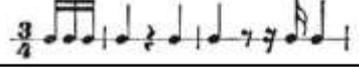
velocidade, a força e o controle dos rebotes, resultando em menos esforço físico e mais flexibilidade entre as notas acentuadas e não acentuadas.

De acordo com Emília Maria Chamone, os resultados sonoros são indissociáveis dos gestos e quando estão em harmonia, produzem o que Alberto Andrés Heller chama de “gesto musical rítmico”. Para o autor, um gesto musical rítmico acontece “quando o corpo todo se envolve com a produção sonora: o intérprete tem uma intenção precisa e o corpo se organiza, com um todo indivisível, em função dessa intenção, gerando assim uma relação de equilíbrio” (HELLER, 2006, p. 47, apud. CHAMONE, 2008, p. 47).

4.3.3 Rudimentos

Os rudimentos são, basicamente, combinações de padrões de toques que fundamentam tecnicamente a execução do/a instrumentista. De acordo com Tarcísio Braga, essas combinações são originárias das bandas militares de diversos países (FIG. 18) e “as primeiras listas de rudimentos (*The Thirteen Essential Rudiments*’ e depois *The Standard 26 American Rudiments*’) foram lançadas pela “*National Association of Rudimental Drummers*” (conhecida como N.A.R.D., hoje extinta)” (BRAGA, 2011, p.24).

Figura 18 - Chamadas militares.

	English	French
Drummer's Call		
To Arms		
Commence Fire		
Cease Fire		

Fonte: (BLADES, 117, apud BRAGA, 2010, p. 25).

A partir da metade do século XX, os rudimentos foram padronizados por organizações como a PAS - *Percussive Arts Society* (1984), que desenvolveu uma lista de 40 rudimentos, divididos em quatro grupos: *roll rudiments*, *diddle rudiments*, *flam rudiments*, *drag rudiments*. Apesar de atualmente existir vários outros rudimentos híbridos, esses são conceituados como principal referência nesse contexto.

Os chamados *Roll Rudiments* se dividem em três categorias: *Single Stroke Rudiments*, *Multiple Bounce Rudiments* e *Double Stroke Open Roll Rudiments* (FIG. 19). Essas combinações dão origem a 15 rudimentos com base no rulo (*roll*). Segue alguns exemplos abaixo:

Figura 19 - Três exemplos de Roll Rudiments.

I. ROLL RUDIMENTS

A. SINGLE STROKE ROLL RUDIMENTS

1. SINGLE STROKE ROLL [®] 

B. MULTIPLE BOUNCE ROLL RUDIMENTS

4. MULTIPLE BOUNCE ROLL 

C. DOUBLE STROKE OPEN ROLL RUDIMENTS

6. DOUBLE STROKE OPEN ROLL [®] 

Fonte: Retirada do site Percussive Arts Society¹⁵.

Diddle Rudiments são combinações entre toques simples e toques duplos que dão origem a 4 rudimentos: *Single Paradiddle*, *Double Paradiddle*, *Triple Paradiddle* e *Single Paradiddle-diddle* (FIG. 20). Segue alguns exemplos abaixo:

¹⁵ Disponível em: <https://www.pas.org/resources/rudiments>. Acessado em: 23 nov. 2021.

Figura 20 - Quatro exemplos de Diddle Rudiments.

II. DIDDLE RUDIMENTS

16. SINGLE PARADIDDLE * 
RLRLRLRL

17. DOUBLE PARADIDDLE * 
RLRLRLRLRLRLRLRL

18. TRIPLE PARADIDDLE 
RLRLRLRLRLRLRLRLRL

19. SINGLE PARADIDDLE-DIDDLE 
RLRLRLRLRLRLRLRL
LRLRLRLRLRLRLRL

Fonte: Retirada do site Percussive Arts Society¹⁶.

Flam Rudiments são combinações entre apogiaturas simples e notas principais que dão origem a 11 rudimentos: *Flam*, *Flam Accent*, *Flam Tap*, *Flamacue*, *Flam Paradiddle*, *Single Flammed Mill*, *Flam Paradiddle-diddle*, *Pataflafla*, *Swiss Army Triplet*, *Inverted Flam* *Tape Flam Drag*. Segue alguns exemplos abaixo:

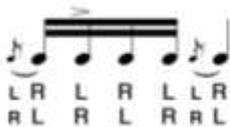
Figura 21 - Quatro exemplos de Flam Rudiments.

III. FLAM RUDIMENTS

20. FLAM * 
LR RL

21. FLAM ACCENT * 
LR L R RL R L

22. FLAM TAP * 
LR RRL LLR RRL L

23. FLAMACUE * 
LR L R LLR
RL R L RRL

Fonte: Retirada do site Percussive Arts Society¹⁷.

¹⁶ Disponível em: <https://www.pas.org/resources/rudiments>. Acessado em: 23 nov. 2021.

¹⁷ Disponível em: <https://www.pas.org/resources/rudiments>. Acessado em: 23 nov. 2021.

Drag Rudiments são combinações entre duas apogiaturas e notas principais que dão origem a 10 rudimentos: *Drag (Ruff)*, *Single Drag Tap*, *Double Drag Tap*, *Lesson 25*, *Single Dragadiddle*, *Drag Paradiddle #1*, *Drag Paradiddle #2*, *Single Ratamacue*, *Double Ratamacue*, *Triple Ratamacue*. Segue alguns exemplos abaixo:

Figura 22 - Quatro exemplos de Drag Rudiments.

IV. DRAG RUDIMENTS

31. DRAG * 
LLR RRL

32. SINGLE DRAG TAP * 
LLR L RRL R

33. DOUBLE DRAG TAP * 
LLR LLR L RRL RRL R

34. LESSON 25 * 
LLR L RLLR L R
RRL R L RRL R L

Fonte: Retirada do site Percussive Arts Society¹⁸.

¹⁸ Disponível em: <https://www.pas.org/resources/rudiments>. Acessado em: 23 nov. 2021.

5 CAPÍTULO IV - ANÁLISE DAS PEÇAS

As composições dos *solos de caixa em estilo bem brasileiro* buscam, de forma direta ou indireta, abordar algumas características rítmicas, timbrísticas e melódicas dentro do ritmo ou gênero musical escolhido para cada peça, tanto no que se refere à sonoridade da caixa, como de outros instrumentos que fazem parte do contexto musical - incluindo o resultado sonoro de vários instrumentos tocados simultaneamente. As peças procuram equilibrar um caráter didático do estudo de técnicas – rudimentos, manuações, acentuações, controle de rebotes, composição, escrita musical etc., - com as sonoridades percussivas da música brasileira.

Este trabalho não tem a pretensão de abordar os toques ou levadas presentes nas peças como mera representações das linguagens populares tradicionais, o que seria de uma irresponsabilidade e desrespeito incomensurável com todo o contexto sociocultural, que vai muito além de combinações rítmico-sonoras. A ideia é proporcionar diferentes maneiras de tocar, estudar, criar e (re)significar a prática musical a partir dessas referências. Assim cria-se caminhos e diálogos, ainda que em pequena proporção, entre os universos percussivos popular, erudito e rudimentar.

Há na escrita uma certa flexibilidade e abertura para interpretação de quem toca as peças, possibilitando e estimulando novas criações e maneiras de interpretação musical, dando uma relevância maior à expressividade e sonoridade, em detrimento do resultado puramente técnico. Embora haja um detalhamento nas partituras sobre andamento, manuações, dinâmicas, ornamentos e etc., o/a musicista pode ficar livre para interpretar como preferir, trazendo sua personalidade e bagagem musical.

Portanto, a forma de pegar nas baquetas (grip), o parâmetro de dinâmica entre piano e forte, ou crescente e decrescente, a diferença sonora e de altura das baquetas entre notas acentuadas e não acentuadas, o lugar onde se toca no instrumento (pele e aros), a execução dos ornamentos, entre outros aspectos, podem ser interpretados de maneiras distintas por um/a musicista e outro/a. O objetivo do material é exatamente esse. Nesse sentido, o livro que planejo publicar vai conter textos abordando estas questões.

As dez composições de solos de caixa em estilo bem brasileiro são:

- *Um forró diferente*
- *Cirandando*
- *Maraquebrado*
- *Será que é samba?*

- *Segura o xote*
- *E esse foi?*
- *Maxixe swingado*
- *Rudijexá*
- *Tipo um frevo*
- *Arraste o pé*

Dessas, duas foram utilizadas neste trabalho de pesquisa: *Um forró diferente* e *Cirandando*, tendo como objetivo analisar e discutir interpretações de musicistas de diferentes contextos musicais tocando as mesmas peças, cada um/a com sua perspectiva e expressividade.

A forma das peças está organizada em temas e/ou seções. O início, em alguns casos, contém uma breve introdução; noutros já começa no tema A, seguido de um tema B, que pode ser um desenvolvimento do tema anterior ou uma outra proposta, concluindo com tema C e/ou um breve trecho final.

5.1 Um forró diferente

A nomenclatura forró, utilizada no título da peça, faz referência ao "termo guarda chuva", isto é, que engloba variadas linguagens musicais vinculadas ao contexto do *forró*, cada uma com características sonoro-musicais específicas, como forró, baião, coco, rojão, xaxado, entre outros. Forró é uma palavra que pode se referir à música, à dança ou ao próprio baile/festa, simultaneamente.

Segue abaixo a partitura da peça:

Figura 23 - Partitura da peça *Um forró diferente*.

Um forró diferente
Saulo Soares

A ♩ = 170-200

1 *mf* D e d E d e d e D e d E d e D E d E d E d e D e d E d e d E

3 *f* D e d E d e d e D e d E d e D E d E d E d e D e d E d e d E

5 D e d E d e D e d E d e D e d E d e D e d E d e

9 *fp* D e d d E E e d e *f* D E

B

11 *mf* D e e D e d d E d e e D E d d E D e e D e d d E d e e e D e d

12 *2ª vez* E d d E d e e D e d d E D e e D E d d E d e e D e D e d d E d e

C

15 *f* d E d e D e d D E D E d

19 e D e d E d e E D E D e

23 *p* D e d E d e D e d E d e D e d E d e D e d E d e *f* (stick)

Fonte: Acervo pessoal (2021).

A peça foi composta em três seções: A, B e C, com um trecho de transição entre A e B (compassos 5 a 10) e um trecho final (compassos 23 a 27). Durante todo o solo, há uma célula rítmica presente, de maneira explícita ou implícita, que é comum a todas essas variações dentro do gênero *forró* e que utilizei como eixo:

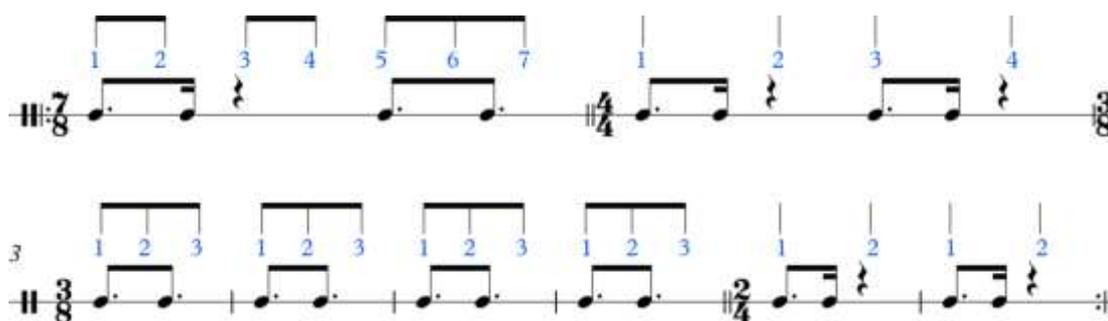
Figura 24 - Célula rítmica utilizada como base na peça *Um forró diferente*.



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Essa ideia rítmica é bastante utilizada nas levadas de zabumba, alfaia e caixa; mesmo se há acréscimo de mais notas entre essas figuras, há uma ênfase nesses dois pontos: primeira e quarta semicolcheia de um grupo de quatro dessas notas dentro de um pulso. Na composição, apesar das diferentes acentuações, articulações, ornamentos e fórmulas de compasso apresentadas, esta base rítmica apresentada na imagem acima atua como um motivo principal. Podemos visualizar na transcrição abaixo como ficaria apenas esta figura dentro das diferentes fórmulas de compasso presentes na peça:

Figura 25 - Demonstração da célula rítmica utilizada como base nas diferentes fórmulas de compasso.



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Na seção A, busquei trazer referências do coco, fazendo uma alusão às sonoridades e acentuações rítmicas da caixa, alfaia, pandeiro e ganzá/mineiro, características de algumas variações dessa linguagem. Mesmo combinando compassos irregulares e simples, pretendi escrever as frases de modo que soassem com fluidez, transitando entre um compasso e outro.

O uso de toques múltiplos (*buzz*) e de toques duplos fazem referência tanto às levadas de caixa, quanto de ganzá/mineiro. Os *flam's*, além de ter um caráter pedagógico de

estudo técnico rudimentar, foram inseridos pensando na sonoridade de várias caixas sendo tocadas simultaneamente. Já as acentuações do primeiro e do segundo tempo do segundo e quarto compasso, ilustradas abaixo, foram escritas com base nas acentuações da alfaia e do pandeiro.

Figura 26 - Acentuações rítmicas do primeiro e segundo tempo do segundo e quarto compasso.



Fonte: Acervo pessoal (2021).

O trecho de transição entre as seções A e B (do compasso 5 ao 9) foi composto de forma mais livre, mantendo a ideia de acentuar a cada quatro notas na parte em 3/8, incluindo alguns ornamentos. Nos compassos simples seguintes há uma frase de passagem para a próxima seção.

A seção B se inicia com uma anacruse na última colcheia do compasso anterior, como se fosse um toque grave de zabumba que prepara para entrar no ritmo. A construção desta seção foi composta imaginando levadas do ritmo forró tocadas no instrumento zabumba, com o jogo de toques graves e agudos.

Já na sessão C, pensei em levadas do ritmo xaxado, tocadas pelos instrumentos zabumba, triângulo e caixa. Aqui, há uma observação importante: só depois de conversar com as pessoas que participaram desta pesquisa, através das entrevistas, do estudo e gravação do solo, percebi que a referência que eu quis trazer nesse trecho estava mais no meu pensamento do que propriamente na peça. Isto é, eu escrevi uma linha de caixa imaginando como complemento uma levada de xaxado tocada na zabumba (figura abaixo), mas que a partitura escrita e a sonoridade gerada na caixa não deixa totalmente perceptível.

Figura 27 - Levada de zabumba utilizada como base rítmica na seção C.



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Percebe-se que na linha de caixa escrita no primeiro compasso do C, por exemplo, acentua-se exatamente onde seriam esses toques agudos da zabumba, que são tocados, geralmente, por um bacalhau (ou algum tipo de vareta) na pele inferior deste instrumento. Porém, não há destaque nos toques que seriam os graves da zabumba, que são tocados por uma baqueta¹⁹ na pele superior. A partir das discussões e reflexões com os/as participantes desta pesquisa, surgiram valiosas sugestões (que serão aprofundados mais à frente) para evidenciar minha ideia inicial para esse trecho (bem como para outros). Do compasso 19 ao 22, as mãos se invertem, como proposta didática de estudo com as duas mãos.

No trecho final (do compasso 23 ao 27), utilizei a mesma concepção dos acentos da parte anterior em 3/8, porém adicionando o rudimento *flam drag*, como proposta de estudo da inversão de mãos, finalizando com um toque de baquetas (*stick*), que está presente, como característica comum, em todas as peças.

5.2 Cirandando

Como já indicado no título, a peça foi composta com base em levadas da *ciranda*, fazendo referência principalmente aos instrumentos: caixa, alfaia (zabumba ou bombo) e ganzá/mineiro. A ciranda, assim como o forró, é um termo que se refere à música e dança, à própria “brincadeira” em roda tradicional da Paraíba e outras partes do Nordeste brasileiro.

Segue abaixo a partitura da peça:

¹⁹ a baqueta de zabumba também costuma ser chamada de maceta, ou marreta, de acordo com o contexto em que é tocada. No coco de roda e ciranda da Paraíba, por exemplo, é comum o termo “marreta”.

O solo foi composto em três seções: A, B e C, com um trecho final (compassos 15 e 16). Para criar as levadas e frases, tomei como base uma ideia rítmica transcrita abaixo (FIG. X). Esta, embora tocada de diversas maneiras diferentes - acrescentando ou ocultando toques, adicionando ornamentos, mudando acentuações etc. -, geralmente é utilizada como uma base na caixa, especialmente na ciranda paraibana:

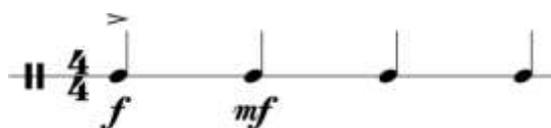
Figura 29 - Ideia rítmica utilizada como base na peça: Cirandando.



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Na primeira seção da peça, assim como na seção C, utilizei um sinal de acentuação virado para cima (^), sempre no primeiro tempo dos compassos, com a intenção de ser um acento mais forte do que os demais (>), como referência aos toques da alfaia, zabumba ou bombo na ciranda. Essa maneira de escrita foi usada para evitar a recorrência da escrita de dinâmicas com “f” e “mf” nesses compassos. Geralmente, os/as musicistas que tocam esses instrumentos mais graves executam o primeiro tempo mais forte, pensando em um ciclo de quatro tempos (ou semínimas). O exemplo abaixo evidencia essas diferenças de intensidade características da ciranda nos tambores graves:

Figura 30 - Exemplo de levada de alfaia, zabumba ou bombo na ciranda.



Fonte: Acervo pessoal (2021).

A seção A se inicia com a aplicação do rudimento *flam 5*, trazendo uma ideia próxima do resultado sonoro de várias caixas tocando ao mesmo tempo, como também da sonoridade do ganzá/mineiro. O segundo e quarto compasso foi escrito em 3/4 para transgredir um pouco a ideia do ciclo rítmico tocado tradicionalmente, além de trazer um caráter didático no estudo da inversão das mãos. Na segunda casa dessa seção, escrevi uma frase que tem uma ideia de virada ou passagem para a próxima seção. Abaixo ilustro a rítmica que tomei como base:

Figura 31. Exemplo da ideia rítmica de virada na ciranda.



Fonte: Acervo pessoal (2021).

A seção B traz uma dinâmica crescente, que vai do piano ao forte, e nos tempos 3 e 4 dos primeiros três compassos utilizei combinações entre *rimshots* próximos à borda da pele e toques múltiplos (*buzz*), nas quais as sonoridades emitidas dependerão da interpretação de quem a toca. Na primeira casa dessa seção, utilizei rulos de 5 nos dois primeiros tempos (com inversão das mãos) e, nos tempos 3 e 4, repeti o trecho da virada do compasso 5. Já na segunda casa, utilizei toques duplos entre figuras de semicolcheias (que se transformaram em fusas) e quiálteras de sextinas, como frase de preparação e transição para a próxima seção.

Na seção C, criei frases mais “inusitadas”, pensadas com base na sonoridade polirrítmica de 3 contra 2, isto é: um grupo de três notas equivalentes que se contrapõe a um grupo de duas notas equivalentes, tocados simultaneamente dentro de um tempo ou pulso. Ilustro abaixo:

Figura 32 - Exemplo de 3 contra 2.



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Se observarmos, por exemplo, a figura rítmica escrita no primeiro e no segundo tempo dos compassos da seção C, veremos que, quantitativamente, as notas estão nos mesmos lugares. Ou seja, a polirritmia de 3 contra 2 resulta na figura em questão na parte C da peça, ilustrada abaixo:

Figura 33 - Exemplo da figura rítmica utilizada nos tempos 1 e 2 dos compassos da seção C.

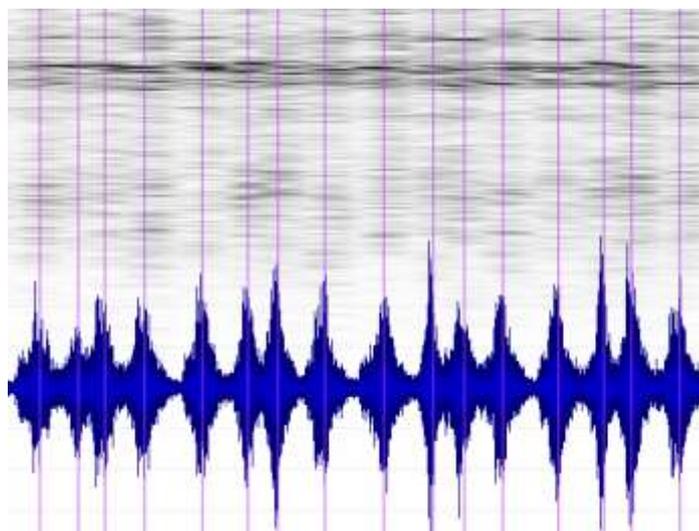


Fonte: Acervo pessoal (2021).

Esta ideia surgiu da percepção de nuances provenientes de ritmos musicais brasileiros (como boi bumbá, samba, maxixe etc.), o que poderíamos chamar de *swing* ou *balanço*, em que há uma certa flexibilidade ou, de acordo com o termo utilizado por Santana (2018), “malemolência” na execução das notas. Esta concepção se refere a uma sensação de movimento, a diferentes espaços e tempos entre os toques, que geram nuances microrrítmicas.

Em sua tese de doutorado, Santana demonstra essa malemolência através da visualização de ondas e espectrogramas sonoros²⁰ do toque de um chocalho, onde as marcas com linhas verticais na imagem evidenciam a variação na distância entre cada som da levada chamada de “carreteira”.

Figura 34 - Ondas sonoras e espectrograma de levada de chocalho, com dezesseis pulsações elementares.



Fonte: Chico Santana (2018, p. 149).

De maneira semelhante à figura rítmica de tercina utilizada na peça, demonstrada na figura X, nota-se no gráfico apresentado acima que, pensando em grupos com quatro pulsações (marcadas pelas linhas), no terceiro grupo (linhas 9, 10, 11 e 12), as três últimas notas estão mais próximas, enquanto há espaçamento maior entre a primeira e segunda nota e entre a quarta e a nota do próximo grupo.

No trecho final (do compasso 15 ao 16), escrevi duas frases crescentes usando o rudimento *six stroke roll* (rulo de 6), ainda dentro da ideia de 3 contra 2, porém adicionando toques duplos nas duas notas do meio e começando a segunda frase no contratempo com

²⁰ Utilizou-se o software Sonic Visualizer.

inversão das mãos. A peça é finalizada com os rudimentos *flam*, *drag*, *stick shot* e toque de baquetas (*stick*).

5.3 Percepções sobre as peças

Nesta sessão do trabalho, apresento as diferentes percepções dos musicistas que participaram da pesquisa, trazendo aspectos relativos ao processo de estudo das peças analisadas acima. Para fundamentar a compreensão sobre tais percepções, segue um breve perfil de cada participante.

Kamillo Lima: Iniciou sua trajetória muito cedo e atua como músico profissional há cerca de 20 anos. Como baterista, participou de inúmeros festivais de renome nacional e internacional, entre eles o Festival Odery e Modern Drummer e o Festival Internacional de música de Campina Grande-PB. Também faz parte da banda base do Troféu Gonzagão, onde já teve a oportunidade de acompanhar artistas como: Elba Ramalho, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, entre outros. Kamillo está concluindo o curso de licenciatura em música pela UFPB e também atuando como músico free-lancer no cenário regional.

Saulo Andrade: Iniciou seus estudos de música estudando bateria na escola de música Toque de Classe, entre os anos de 2005 e 2009. É graduado em música, com habilitação em regência de bandas e fanfarras, pela UFPB; e bacharelado em música, com habilitação em percussão, pela mesma instituição. Teve experiência enquanto professor de percussão em várias bandas marciais, como Banda Marcial Castro Alves, Banda Marcial CEB, entre outras. É integrante da Seleção Brasileira de Percussão Rudimentar: Tchá Degga Da; grupo através do qual participou do evento Noite dos Tambores, na cidade de São Paulo - SP. Atualmente é percussionista do Grupo de Metais e Percussão da Comissão de Bandas Escolares do Estado da Paraíba e é professor de Música/Banda na escola ECIT Alzira Lisboa.

José Everton: Compositor, arranjador, multi-instrumentista e professor. É graduado em Licenciatura em Música pela UFPB, atuante como músico performer, produtor musical e professor de música. Iniciou suas atividades com 14 anos de idade, tocando e organizando eventos durante a adolescência em sua comunidade. Ainda durante a adolescência entrou no curso de extensão em música da UFPB, inicialmente para estudar percussão erudita e posteriormente bateria – instrumento o qual é graduado. Compartilhou palco com artistas da cena paraibana como: Bombinha Araújo, Chris Maurício, Elon, Escurinho, Gabriel Egito, Pedro índio Negro, Rafa Araújo, Val Felix e outros. Atualmente é fundador da banda Muringá, onde atua como compositor, arranjador, baterista, percussionista e backings vocais.

Também integra as bandas Flores Baldias e Cantando'7 como baterista, percussionista e backings.

Dennis Silva: Licenciando em Música pela Faculdade Claretiano, seu envolvimento com a música teve início através da flauta doce, no projeto chamado PET e Agente Jovem. Logo em seguida teve o primeiro contato com Banda Marcial na escola Escola Cónego Francisco Gomes de Lima, localizado no Geisel: foi o pontapé, onde tudo começou. Foi professor de percussão no projeto Mais Educação das escolas: Luciano Ribeiro de Moraes, em Bayeux – PB, Escola Renato Ribeiro Coutinho, em Alhandra – PB, e Escola Papa Paulo VI, em João Pessoa - PB. Teve experiências como percussionista convidado na Orquestra Sinfônica da Universidade da Paraíba (OSUFPB) e Banda Sinfônica José Siqueira. Como aluno já passou pelas Bandas Marciais: Cónego Francisco, Darcy Ribeiro, Castro Alves, Ivanilda Ramalho, CEB, IMATEC e SEDEC. Hoje é percussionista do Grupo de Metais e Percussão da Comissão de Bandas Escolares do Estado da Paraíba, professor de Música/Banda da Escola CEEEA Sesquicentenário e faz parte da Seleção Brasileira de Percussão Rudimentar: Tchá Degga Da.

Luís André: Iniciou sua carreira como baterista em Araraquara (SP). Em 2002, ingressou no curso de Música Popular da Unicamp (Campinas). Durante esse período, estudou com Fernando Hashimoto e Rogério Boccato. Em 2012, iniciou seus estudos de Mestrado no departamento de Jazz da Universidade de Artes de Graz (KUG), na Áustria, e sob a tutela de Howard Curtis, Wolfgang Tozzi e Günter Meinhart, apresentou como projeto final um concerto inteiramente feito por bateria solo. Além dos projetos de transcrição e composição para bateria e percussão, também atua como baterista e percussionista em diferentes formações musicais e educador musical.

Ewerton Ferreira: Iniciou na música no ano de 1995, tocando bateria na igreja Evangélica Batista de João Pessoa – PB. Em 1997 inicia os estudos de leitura musical e percepção no curso de extensão da Universidade Federal da Paraíba. Posteriormente ingressou no bacharelado em música pela mesma instituição, com graduação em Percussão Erudita no ano de 2004. Como percussionista fez parte da orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba (2001 a 2011) e Banda sinfônica da UFPB. Trabalhou como monitor de percussão no projeto Arte e Confusão. De 2010 a 2015 foi chefe do naipe de percussão da Banda Marcial Sedec (Secretaria de Educação e Cultura) e ministrou aula de percussão erudita e percussão rudimentar na rede municipal de ensino. Participou de alguns festivais de música e cursos como, por exemplo, o Festival Eleazar de Carvalho e o CIVEBRA 27º e 33º. Teve experiência como percussionista e baterista da Orquestra sinfônica da Paraíba, Orquestra

sinfônica de Jovem da Paraíba, Rubacão Jazz - Big Band UFPB, Ministério Vida de louvor e adoração, Trio Jazz Brasil, PBones, Grupo de Percussão do Nordeste, Orquestra baile porta do sol, Orquestra PB Frevo, entre outros.

Pedro Freire: Percussionista, compositor e professor. Já ministrou aulas de percussão e bateria no Instituto Federal da Paraíba, Programa de Inclusão Através da Música e das Artes (PB), Projeto Bandas Municipal de João Pessoa, entre outros contextos. Na cena da música independente de João Pessoa integra os trabalhos da Banda Caburé, TerraBeat e do cantautor Paulo Ró. Na música de concerto, foi da Orquestra Sinfônica da Paraíba e realiza o trabalho autoral "A Música sem Instrumento". Atua ainda na pesquisa e educação musical. É formado pela Universidade Federal da Paraíba, Mestre em música e especialista em práticas interpretativas da música contemporânea pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Ao longo de sua trajetória como percussionista fez shows com artistas e grupos locais e nacionais, como Paulo Ró, Totonho, Flávio Venturine, Nathalia Bellar, Titá Moura, Antonio Barros e Cecéu, Choro de Aveiro, Gerrad Stambler Ensemble, Abrados Zoio, Tocaia da Paraíba e Naldinho Braga e o carro de Lata.

Del Santos: Iniciou no meio artístico em 1985, com 12 anos, participando do grupo Parafolclórico Lampiarte, sob a coordenação do mestre em capoeira, Marcos Zunga. Aos 15 anos, ganhou um violão de presente de sua mãe e a partir daí começou a ter aulas particulares. Posteriormente ingressou na Escola De Música Antenor Navarro e, em seguida, no Curso de Extensão Em Música da UFPB. Concluiu o Curso de As Artística/Habilitação em Música em 1998. Durante anos foi regente auxiliar no Coral D'Artes, do antigo departamento de Artes da UFPB, foi também regente titular do Coral universitário Campus IV, da UFPB (à época, em Bananeiras) e do Coral 4EmCantos, no Hospital Júlia Maranhão, em Araruna. Como percussionista desde 2014, atua nos mais diversos contextos musicais: da cultura popular regional ao jazz. Participa de grupos como: Vó Mera e Suas Netinhas, Grupo Coco Acauã, Flor da Paraíba, As Calungas, Oitavas no Choro, Grupo de Tubas e Euphonios da Paraíba e Rubacão Jazz - Big Band UFPB.

Para cada peça, convidei um/a ou dois musicista/s de cada contexto percussivo, para participar do processo de estudo, gravação de vídeo e entrevista. Dessa forma, na peça *Um forró diferente*, participaram: Del Santos (percussão popular), Dennis Silva (percussão rudimentar), Ewerton Ferreira (percussão erudita), Kamillo Lima (bateria) e Luis André (bateria); e na peça *Cirandando*, participaram: José Everton (percussão popular), Saulo Andrade (percussão rudimentar), Pedro Freire (percussão erudita) e Luis André (bateria).

5.3.1 Processo de estudo dos solos

Apesar das convergências no *modus operandi* de estudo das peças, há bastantes divergências entre os/as participantes no que se refere aos pontos que cada um/a elege como mais importantes, principalmente na fase inicial, onde surgem as primeiras, digamos, preocupações. Como nessa pesquisa foram selecionadas duas pessoas de cada universo percussivo musical para interpretar os solos (mesmo elas transitando em diferentes contextos musicais), foi possível perceber afinidades de características dos processos de estudo entre participantes do mesmo universo. As afinidades e diferenças foram de ordem objetiva e subjetiva.

Quando perguntados sobre a primeira coisa que cada participante fez no momento em que recebeu a partitura, a maioria relatou que deu uma breve olhada de cima a baixo, pra ver “o que é que tem” (Kamillo Lima, 10/11/2021) e “ler mentalmente” (Luis André, 13/11/2021) as figuras rítmicas escritas.

Partindo para a parte prática, algo que me chamou à atenção foi o fato dos dois percussionistas convidados para tocar sob uma perspectiva erudita, Ewerton Ferreira e Pedro Freire, relatarem que no primeiro contato sempre tentam tocar a peça do começo ao fim. Veja nos relatos abaixo:

Eu estudava com Germana [França da Cunha] assim, óh, Saulo: ela botava um livro na minha frente e a gente tinha que ler sem parar, até onde conseguisse, e ela ia passando [as páginas], ela não tinha pena da gente. A mesma coisa eu fiz na peça, eu digo “poxa, até onde eu posso ir, né?!”, que é um desafio (Ewerton Ferreira, 13/11/2021).

Eu tento pegar de cima a baixo sempre, errando mesmo. Porque isso me dá uma idéia da estrutura da música e também do tamanho do problema, sabe?! mas também das coisas que são fáceis, porque, assim, “pô, se eu fiz de primeira, essa é uma parte que, de certa forma, é mais tranquila”, você vai tendo essa noção (Pedro Freire, 16/11/2021).

Os percussionistas que tocaram sob uma perspectiva rudimentar, Saulo Andrade e Dennis Silva – que inclusive fazem parte da Seleção Brasileira de Percussão Rudimentar, denominada *Tchá degga da*²¹ –, demonstram suas preocupações, desde o início, com os rudimentos, precisão rítmica e metrônomo.

²¹ “O grupo Tchá Degga Da é hoje conhecido como a Seleção Brasileira de Percussão Rudimentar. Foi criado em 2005, pelo instrutor percussionista norte americano, John Grant, acompanhado de sua irmã, Michelle Grant.

Se tratando de percussão rudimentar, a gente tem que primeiro identificar os rudimentos estão ali. Então a gente lê, assim, os rudimentos em si, a gente nem chega a juntar a frase. Por exemplo, o que é que tem nesse compasso? Tem *flam, flam 5*, só acentos, tem manulação, nessa manulação tem *paradiddle*. Caso tenha algum rudimento que eu tenha dificuldade, eu tenho que ir estudar exclusivamente ele (Saulo Andrade, 11/11/2021).

O entrevistado explicou, ainda, que hoje eles têm um livro que consideram uma “bíblia” da percussão rudimentar, intitulado *As 10 páginas*²² (2019), de autoria do criador do grupo Tchá degga da, John Grant. Nesse livro, afirma Saulo Andrade (11/11/2021), “tem uma parte lá que se chama *shopping spree*, que é meio que uma loja, traduzindo pra cá, né?! é uma loja de rudimentos. Caso eu não consiga identificar que rudimento é aquele, eu vou até o livro e tento identificar qual é”.

Dennis Silva (12/11/2021), que tocou a peça *Um forró diferente*, relata “eu não toco antes, eu gosto de olhar, ver os rudimentos, os acentos, os compassos, aí eu vi que no primeiro compasso é 7/8 e depois é 4/4, aí eu fico pensando ‘pronto, como é que eu vou encaixar no metrônomo’, né?!”.

Entre os/as musicistas que participaram sob uma perspectiva popular, Del Santos e José Everton, e também os bateristas, Kamilo Lima e Luis André, houve um pouco mais de consonância nos relatos. Isso se deu tanto no sentido de ir por partes, compasso por compasso, seção por seção etc. – algo de comum a todos/as, o estudo por etapas –, quanto na preocupação um pouco maior de encontrar relações com os universos populares (do forró e da ciranda, neste caso) e com o sentido musical da peça como um todo. Segue os relatos dos bateristas:

Por trecho se vai construindo a peça [...] eu acho que é o processo meio padrão, né?! vai aos poucos até internalizar a peça, sempre prestando atenção e tentando interpretar a intenção musical que faça sentido, né?! Então, por exemplo, *Um forró diferente*, tem alguma coisa a ver com o forró, então do meu conhecimento prévio eu tento interpretar com essa coisa em mente (Luis André, 13/11/2021).

Desde então, o grupo tem espalhado os estudos da percussão rudimentar e técnicas para drum line para percussionistas de todas as idades em todo o Brasil.” Disponível em: <https://drumline.com.br/>. Acessado em: 3 dez. 2021.

²² “O método ‘As 10 Páginas’ de John Grant possui 314 páginas, é completo para toda linha de bateria e já está sendo fornecido em duas línguas, português e espanhol. O método está revolucionando a forma de estudo da percussão rudimentar no Brasil, Argentina, EUA e outros.” Disponível em: <https://drumline.com.br/metodo/>. Acessado em: 3 dez 2021.

É um processo que eu tenho, assim, com tudo. Eu sempre vou por partes, tipo, claro que quando pega a gente olha inteiro, né?! mas eu sempre vou por partes. Porque não adianta eu pegar o meio, sem ter pego o começo. Então peguei o começo, fui por etapas até concluir, e depois ir colando, né?! (Kamillo Lima, 10/11/2021).

Outro ponto que achei interessante foi o fato de José Everton, que é percussionista e baterista popular, descrever seu processo inicial de estudo da peça de maneira coincidente com o de Dennis Silva, que é percussionista rudimentar. José Everton diz que a primeira coisa que faz é tirar os rudimentos e basicamente ler só a parte rítmica com acentos. Segundo ele: “é tipo quando eu pego uma música no violão, que tem um acorde com, sei lá, sétima e nona, aí eu faço só o acorde maior, depois eu boto a sétima e depois eu boto nona, foi o que eu fiz aqui” (José Everton, 12/11/2021). Dennis Silva (12/11/2021) disse o seguinte: “a minha primeira leitura toquei sem os duplos, aí depois fui juntando com os *flam's*, com os acentos, por último eu vou colocando as dinâmicas pra ficar tudo em ordem”.

Del Santos, que é percussionista popular, mas tem experiência com a percussão erudita e rudimentar, relata que foi um desafio tocar a peça (*Um forró diferente*) como está escrita na partitura – obedecendo todos os rudimentos, manuações etc. –, de forma que soasse com características sonoro-musicais do gênero forró.

Eu tentei olhar para ela e não ver uma partitura erudita, ver uma partitura popular, mas quando foi para debaixo do dedo, para primeira leitura, não teve jeito. Eu até falei em um dos áudios a você que eu não sei se o problema sou eu ou se problema foi a escrita, porque na mesma hora baixou a caixista marcial, e aí não tinha jeito não, eu não consegui escutar um forró de jeito nenhum (Del Santos, 17/11/2021).

Em outro momento da entrevista, ela explica porque mudou algumas partes da peça, no que diz respeito às manuações e rudimentos, porém manteve as acentuações e a ideia do solo como um todo.

Eu comecei a fazer tudo, né? eu fiz tudo com a manuação que tava proposta. Aí eu falei “caramba! ta soando”, mas, tipo, quando eu lembrava dessa coisa da pegada popular, aí eu digo “não, eu vou tentar aqui de uma outra forma para ver como é que corresponde”. Então, acabou ficando a parte A e a C com a manuação proposta, a B com outra manuação, aí o finalzinho do 3/8 eu também mudei a manuação (Del Santos, 17/11/2021).

Vale ressaltar que, de certa maneira, eu influenciei um pouco na forma de interpretação das peças, porque as pessoas que participaram desta pesquisa transitam em

vários contextos musicais e, quando os/as convidei, propus que pensassem sob determinada perspectiva musical. Contudo, nessas escolhas, eu pensei nas pessoas de acordo com as formações musicais que tiveram. Por exemplo, Pedro Freire, hoje é um músico mais dentro do contexto da música popular, mas o seu processo de aprendizagem musical foi, durante boa parte da vida, principalmente na fase inicial, em conservatório de música e em orquestras sinfônicas. Diferente de Del Santos, que teve participação em bandas de concerto e bandas marciais, mas a sua vivência musical é incomparavelmente voltada para grupos de maracatu, ciranda, coco de roda etc. E assim por diante.

5.3.2 Dificuldades apontadas

Sobre o grau de dificuldade encontrado nas peças, de maneira geral, todos/as os definiram como nível intermediário, alguns acrescentaram ainda ser de intermediário pra avançado. Nas palavras de Del Santos (17/11/2021), é importante ser de nível intermediário “porque faz com que você saia da sua zona de conforto e busque ir mais além”, acrescentando que “ela é didática, mas não é didática para um nível iniciante, né?!”.

Um ponto dificuldade em comum, mencionado pela maioria, foi com relação à inversão das mãos nas frases. De acordo com Pedro Freire (16/11/2021), “ela não tem coisas rudimentares super difíceis, mas acho que ela trabalha muito essa coisa da ambidestria”. Na sua concepção, ela parece fácil, mas essas inversões dificultam, porque “troca num canto muito diferente, assim, ela não é ‘vou fazer com a direita e agora eu faço com a esquerda’, entendeu?!”, completando que “essas coisas que precisam de prática, não é uma coisa também pra pegar e ler, sair lendo assim”.

Além do fato de alternar as mãos, para Del Santos (17/11/2021) “você precisa executar com a mesma qualidade sonora”, segundo ela, “a manulação exige que a sua mão esquerda (ou a sua mão fraca, no caso) seja tão boa quanto a direita, senão vão sair duas coisas diferentes”. Sobre isso, Saulo Andrade (11/11/2021) diz que “na percussão rudimentar você não pode ter ‘mão ruim’, a direita tem que ser igual à esquerda, tudo que a gente estudar com a direita, mesmo que não tenha no exercício, a gente tem que fazer com a mão esquerda também”.

Luis André (13/11/2021), ao falar sobre a peça *Um forró diferente*, diz é “uma peça difícil, de um caráter técnico difícil, porque aplica um discurso musical simples, mas de uma forma mais avançada”. Sobre a parte B, por exemplo, ele explica que foi um trecho que teve que passar um tempinho estudando, porque “é o tipo de coisa que se eu tivesse que gravar só

sonoro, eu ia falar ‘ah! beleza, eu vou fazer do meu jeitinho aqui’, facilitar; mas, pô, fazer o que o autor tá pedindo...”.

Ainda sobre essa peça, Ewerton Ferreira diz que a colocaria em um nível avançando, porque “uma pessoa de nível iniciante, isso aqui [tocando o trecho final em 3/8] ela não faz, não faz”. Del Santos (17/11/2021) afirmou que esse trecho “dá essa travada [...] tive que parar e me dedicar um bom tempo só a esse finalzinho”. Luis André (13/11/2021) também pontuou que o final “foi uma das partes difíceis, quando volta o 3/8, súbito piano, vindo da parte C”.

Já Kamillo e Dennis relataram que no início tiveram um pouco de dificuldade nas mudanças de compasso. Segundo Kamillo Lima (10/11/2021), “à primeira vista assim, o que me assustou foi a questão dos compassos [...] aí depois que eu entendi, foi fácil”. Ele também fala da dificuldade de articular algumas frases na caixa clara:

Quando se faz no *pad*²³ é muito fácil e tal, aí quando eu fui fazer na caixa, é difícil de articular. Eu sempre toco no centro da caixa, e tocar notas baixinhas é ruim demais, aí vem uma nota sem acento e outra acentuada, se não tiver bem clarinho fica feio, né?! (Kamillo Lima, 10/11/2021).

Sobre a peça *Cirandando*, José Everton (12/11/2021) diz que achou o nível técnico complicadíssimo, em suas palavras: “a primeira tercina do [tema] C, achei complicado de fazer”. Luis André (13/11/2021) também relata: “o jeito que tá escrito, eu nunca, na minha cabeça, lia desse jeito; mas quando eu toquei, eu entendi o que é. Então, isso também foi uma surpresa, né?! de ‘ah! acho que é isso que ele quis dizer’”. Sobre isso, Saulo Andrade (11/11/2021) fala: “eu tive que ter mais atenção tanto na letra C quanto no final também, que tem essa idéia de 3 contra 2 [...] tive que parar mesmo, ler, solfejar”.

Luis André (13/11/2021), que tocou os dois solos, também comenta: “no contexto de peças baseadas na linguagem da música brasileira, eu acho que isso pode ser um ponto de dificuldade, se a pessoa não tem essa familiaridade de como interpretar nesse sentido”.

5.3.3 Pontos positivos percebidos

Como apontamentos positivos, os participantes citaram a proposta de juntar os diferentes contextos percussivos, a forma como os rudimentos foram introduzidos, os

²³ artefato de estudo de técnica de baqueta, em geral de madeira e borracha.

fraseados rítmicos, a inclusão de diferentes fórmulas de compassos e as informações inseridas nas peças (como manufação, dinâmica, articulação e andamento).

José Everton, que iniciou a entrevista dizendo que não tem o hábito de estudar rudimentos e solos de caixa, comenta sobre a peça *Cirandando*:

Esses rudimentos se tornam um desafio, trouxe uma abertura pra mim, assim, sabe?! me colocou pra dar uma atenção a mais no que eu tenho procrastinado. Outro detalhe é que eu toco esse ritmo [ciranda], né?! eu tenho minha forma de tocar, mas aqui trouxe uma outra forma de tocar. E eu quero trazer alguma coisa daqui pra meu dia a dia, fazer valer, nem que seja esse primeiro rudimento aqui, ele vai pra algum canto (José Everton, 12/11/2021).

Pedro Freire também comenta sobre isso:

Eu acho que a primeira coisa bem interessante é essa coisa de pensar a ciranda dentro desse contexto, né?! rudimentar, assim, que é uma coisa bem diferente. Quando se toca ciranda, você não tá pensando muito nessas coisas, é uma coisa que você aprende mais organicamente, né?! Aí pensar, juntar esses dois conhecimentos, você trazer para um contexto que tá tudo certinho, tudo marcadinho, escrito, acho que só isso já me levou a uma provocação musical diferente (Pedro Freire, 16/11/2021).

Já Saulo Andrade, que comenta sob perspectiva da percussão rudimentar, afirmou:

A gente pode ter um lado mais popular dentro do rudimentar, porque o Brasil é um país, assim, percussivo, né?! a gente tem o frevo, o axé, o forró, têm tantos ritmos aqui no Brasil que a gente não pode deixar uma barreira: “rudimentar é aqui, e o popular é aqui”; a gente pode trazer um pra dentro do outro (Saulo Andrade, 11/11/2021).

Del Santos menciona a maneira de escrever as frases entre compassos simples e irregulares na peça *Um forró diferente*:

Achei fantástico o primeiro e o segundo [compasso], porque você escutando, você percebe que acentuação faz o 7/8 e o 4/4 parecer igual, isso é uma coisa que só a gente consegue se arrepiar quando ver, né? o povo vai dizer “esse povo é doído, se arrepiar com um negócio desse aí, faz nem sentido”, mas pra gente faz todo sentido. Então, quando vi, eu disse “caramba! que sacada, velho! você desloca o acento e você faz um 7/8, que é completamente diferente, ficar igual um 4/4, soar parecido, né?! E isso para mim é fantástico (Del Santos, 17/11/2021).

Ewerton Ferreira (13/11/2021) fala sobre a peça ter as dinâmicas escritas, segundo ele, “é sensacional, porque é difícil tocar as coisas piano, é muito fácil tocar forte”. Dennis

Silva (12/11/2021) comenta que “a peça está bem legal, bem escrita [...] questão de dinâmica, de rudimento também, eu gosto muito de usar flam, flam drag... a peça está bem escrita mesmo”. Com relação às informações necessárias à partitura, Saulo Andrade (11/11/2021) diz que “está tudo muito lá, presente”.

Kamillo Lima (10/11/2021) comenta sobre a inserção de rudimentos de uma forma não convencional, em suas palavras: “algumas coisas que eu acho legais, por exemplo, você terminar o rulo sem precisar acentuar a próxima nota, isso é massa, foge do óbvio, né?!”; concluindo que “na leitura dá um *up*”.

De acordo com Luis André, o interessante nessas peças não é só o que está escrito na partitura, mas tudo que envolve o ritmo ou gênero musical proposto:

“ah, como que eu vou interpretar um forró?”, por mais que seja diferente, tá escrito na caixa só, então, entender esse gênero musical, saber o quanto que eu tenho conhecimento disso. De uma forma, não foi só tocar uma peça, mas todo o entorno do estudo dessa peça que adicionou no meu conhecimento musical. Então, pra mim, foi só alegria [risos] (Luis Andre, 13/11/2021).

5.3.4 Relação entre as peças e as linguagens populares brasileiras (forró e ciranda)

José Everton (12/11/2021), que tem uma significativa vivência tocando ciranda, comenta sobre a peça: “eu, aqui, só vejo ciranda, do começo ao fim, certo?! vejo ciranda com umas pegadinhas da coisa da caixa rudimentar”. Em um momento anterior da entrevista, ele havia dito: “acho que isso aqui não fugiu em nada, achei o lance do 3/4 interessante aqui, dá uma quebrada, pra dar uma mexida, foi uma sacada boa”.

Para Kamillo Lima (10/11/2021), apesar de identificar as acentuações da linguagem musical na peça *Um forró diferente*, essa “questão de identificar depende do intérprete”. Ele explica: “eu, que tenho uma abordagem popular, toco de uma forma, por exemplo, eu tenho uma variação de uma [nota] para outra, enquanto um caixista rudimentar toca as quatro semicolcheias com o mesmo valor, certinho”. Aqui entra uma discussão interessante, porque Saulo Andrade, que é percussionista rudimentar e tocou a peça *Cirandando*, afirma que pensar na linguagem musical, até certo ponto, pode chegar atrapalhar a clareza da execução dos rudimentos.

Dá pra reconhecer a ciranda dentro da peça, principalmente naquele trechinho que a gente conversou, da letra C, né?! que ficou uma coisa bem, bem interpretativa, assim. Quando eu pensava na ciranda, pra tu ter ideia, eu meio que errava, puxava alguma tercina ali, alguma sextina, entendeu?!

Então, eu disse “não posso pensar na ciranda, tenho que pensar nos rudimentos aqui, porque se eu pensar, meio que vai atrapalhar” (Saulo Andrade, 11/11/2021).

Luis André (13/11/2021) comentou que reconheceu elementos característicos da ciranda na peça *Cirandando*. Segundo ele, “essa, para mim, depois que eu decorei ela, fez muito sentido musical, assim, o que você quis dizer com a escrita, né?! a parte B que tem uns rimshot’s e um crescendo e tal”. Já sobre a peça *Um forró diferente*, ele relata:

O forró foi uma que, alguns momentos, principalmente no 3/8, eu não consegui relacionar da onde que veio [a referência], eu falei “não sei, talvez não tenha mesmo, talvez seja uma adição de um elemento marcial no todo”, mas eu consegui relacionar muitas coisas aqui com a linguagem do que o título propõe, né?! e da música brasileira (Luis André, 13/11/2021).

Ewerton Ferreira (13/11/2021), que tocou *Um forró diferente*, comentou que reconhece “totalmente, ali no segundo compasso já tem, né?! já tem um molejinho ali, se você botar um bumbo de baião, você já vai entender que é uma mistura de rasqueado com coco, com xaxado, entendeu?! na minha cabeça, vem tudo isso aí”.

Quando você fez isso aqui [tocou o segundo compasso], poxa! eu já lembrei de Seu João [de um grupo de Caruaru], já olhei pra ele, eu lembrei de Escurinho tocando uma caixa, assim que eu comecei na faculdade, eu lembrei de muita gente, eu lembrei de Chiquinho tocando no Forró Fest, num solo de bateria que ele fez com Pascoal Meireles, em 99. Eu acho que essa junção, né?! isso aí é lindo demais. Tentar trazer a música do cara junto com isso e fazer a música, fazer o som acontecer, né?! (Ewerton Ferreira, 13/11/2021).

Nessa mesma peça, Del Santos (17/11/2021) afirma que “a letra B é a que mais leva você para esse universo” [do forró], segundo ela, essa parte é a que diz: “óh! é isso aqui que dá sentido ao nome, você não se perdeu não, você tá aqui e tá tudo bem”.

5.3.5 Sugestões didáticas sobre estudo e composições

Del Santos (17/11/2021) achou a peça *Um forró diferente* curta, porque, segundo afirma, “ela fica gostosa, e aí você espera um pouco mais. Uma peça que acaba, se você tocar ela na andamento mais rápido, em pouco mais de 40 segundos, vai deixar saudade, entendeu?!”. Como sugestão fala que poderia “voltar pra o início ou, sei lá, voltar pro B, eu acho que seria interessante fazer uma volta antes de cair no finalzinho mesmo, do [compasso]

3/8. Kamillo Lima (10/11/2021) comentou que “pode também, no final, ter uma citação do A, só mais uma vez, porque fica mais estruturado, né?! E pensando em performance em si, se você for apresentar esse solo, quando voltar nesse lugar comum, todo mundo vai detectar aquilo ali”. Para exemplificar, ele diz o seguinte:

É porque eu acho interessante, acho que é uma coisa que vem do jazz também, por exemplo, quando tem improvisação que ele cita o tema no começo e cita o tema no fim. Porque o tema é um lugar comum, você está indicando que a peça está terminando e é até um respiro, né?! “uff! chegou” [risos] (Kamillo Lima, 10/11/2021).

De forma convergente, mas com relação à outra peça (*Cirandando*), Saulo Andrade (11/11/2021) diz que “quando faz a letra C ali, pra dar uma intenção mais de ciranda, a gente poderia fazer a primeira parte lá da introdução e ir pra o final. Poderia ser interessante também, daria um ápice”. Já Pedro Freire (16/11/2021), sobre essa mesma peça, relata: “eu não acrescentaria nada não, o tamanho [da peça] eu acho bom [...] se for aumentar, eu não acho que tem que se repetição, seria se tivesse mais ideias pra ela, acho que ela já sempre repete, isso é massa”.

Luis André, sobre o tamanho da peça, comenta:

Eu acho que a duração delas, no contexto de uma coleção de dez peças, é legal. Porque não é muito curta, elas têm uma forma padrão, assim, pelo menos essas duas. Eu relatei um pouco com o [livro *The All American Drummer - 150 Rudimental Solos*] do Wilcoxon, né?! como [se] fossem as peças finais, só que com mais elementos, de uma forma mais musical (Luis André, 16/11/2021).

Ewerton Ferreira fala que, pensando em um material didático, ordenaria as peças por ordem de dificuldade, e sugere colocar referências sonoro-musicais relacionadas ao contexto musical do solo:

A primeira coisa que eu queria que tu fizesse, é disponibilizar pra galera algo pra eles escutarem, porque é o seguinte, a música é antes o ouvir do que o tá lá [na partitura], né?! Você poderia citar alguns artistas: Dominginhos, Banda de Pife de Caruaru, Amelinha, sei lá, tem tanta gente, Sivuca... porque dá uma sonoridade pra você pensar (Ewerton Ferreira, 13/11/2021).

Quando comentei com José Everton sobre a ideia de propor um estudo dos rudimentos antes de entrar na peça, como forma de preparação, ele fez um comentário interessante:

Até que ponto é interessante desmembrar, sabe, Saulo?! Aí é uma proposta, se de repente não seria mais atrativo, por exemplo, aqui no primeiro tempo, a gente tira os rudimentos e deixa os acentos, aí o aluno aprende só isso, depois ele vai tocar a peça com a dificuldade do drag, agora ele vai tocar a peça com a dificuldade do flam, e quando ele chegar aqui, ele já tá seguro, ele já tem ela decorada (José Everton, 13/11/2021).

Com relação à seção C da peça *Um forró diferente*, que compus com uma rítmica baseada na levada de zabumba do xaxado, ninguém percebeu essa relação, porque, de fato, eu não deixei evidente o suficiente. De maneira curiosa, cada um pensou em uma referência diferente nesse trecho. Ewerton Ferreira (13/11/2021) diz que relacionou com o maracatu: “na minha cabeça era um gonguê” - e, realmente, se olharmos para as acentuações e o ponto onde começa o rudimento *rulo de 5*, veremos que é a mesma ideia da célula rítmica que, geralmente, é tocada por esse instrumento no contexto do maracatu:

Figura 35 - Exemplo de célula rítmica do instrumento *gonguê* no maracatu.



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Já para Del Santos:

Se você prestar atenção na acentuação, ela é muito parecida com a do coco, que aquela coisa do arrastado do pé, né?! Então, quando eu tava tocando a caixa, tava tentando imaginar os outros instrumentos estão por trás, eu acabei vendo muito mais coco do que xaxado. Também sou suspeita para falar, né?! (Del Santos, 17/11/2021)

Como sugestão para essa parte, Luis André (13/11/2021) diz que “uma coisa que pode dar um pouco mais esse sentido, acho que se acentuar o começo do [rulo de] cinco, ou talvez esse rulo seja fechado, dá uma outra intenção musical”. Complementando que “outra coisa seria omitir a terceira semicolcheia do primeiro tempo, ter esse espacinho”. Ficaria algo como um dos exemplos abaixo:

Figura 36 - Sugestão de alteração na seção C #1.



Fonte: Acervo pessoal (2021).

ou

Figura 37. Sugestão de alteração na seção C #2



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Luis André também propôs que, futuramente, pensasse em compor para outros instrumentos, inclusive harmônicos e melódicos, como forma de trazer novas perspectivas para a prática das peças:

Como essas peças têm todo esse pensamento por trás, de ritmos, de gêneros, que tal fazer uma versão complementar com melodias e outros instrumentos, mas que a caixa seja o solista, coisas simples, sabe?! talvez o A tenha melodias, aí o B é sempre um solo de caixa mesmo, e no C volta. Sabe essas peças de hoje em dia que tem gravação? que toca junto? Isso também é outra coisa, tocar sozinho é uma coisa, tocar com uma música por trás já dá outro caráter, também é uma coisa a se pensar no futuro (Luis André, 13/11/2021).

5.3.6 Relevância do material para a formação musical de percussionistas e bateristas

De acordo com Kamillo Lima (10/11/2021), esse tipo de material “traz um sentido musical, traz para a realidade da gente”, porque, como afirma, “a gente pega esses livros de caixa, como o do Wilcoxon, por exemplo, que não é uma realidade nossa, né?! essa parte rudimentar e tal. É massa, claro, traz benefícios, mas pode ser algo que seja da gente, né?! unir os dois, de fato”. Segundo ele, “muito músico popular começa a aprender [partitura musical] e deixa, né?! porque não consegue encontrar uma relação”. Del Santos também comenta sob esse prisma:

Se você prestar atenção, Saulo, isso que você tá fazendo tem uma importância muito grande. A gente tem os métodos que ensinam a caixa, mas a gente não consegue se reconhecer enquanto caixista no meio popular naqueles métodos, raramente você encontra um e-book, um livro ou outro, que trata das transcrições, de como alguns mestres tocam. Mas um método de estudo que una esses dois universos, que você possa levar para a cultura popular um pouco dessa técnica, isso a gente não tem, e é o que você, não sei se propositalmente ou não, tá fazendo. Isso para mim é uma inovação incrível (Del Santos, 17/11/2021).

Para ela, esse material é importante “porque a gente vai, no futuro, ter pessoas amantes da cultura popular, que vão tocar no método ou no registro musical e vão dizer ‘caramba! isso aqui é um baião, isso aqui é um pouco de roda, isso aqui é um tambor de crioula’, você vai se reconhecer” (Del Santos, 17/11/2021).

Pedro Freire acredita que a peça “acaba tendo essa função de, tipo assim, se a pessoa veio da ciranda, pelo menos já tem uma certa proximidade nesse material pra começar um estudo rudimentar, né?!”. Da mesma forma alguém que veio de banda marcial, “ele vai tocar isso aqui, sei lá, com enorme facilidade, mas, pô, pelo mesmo a curiosidade de ‘caramba! diferente essas células, né?!’ de saber o que é uma ciranda e tal. Enfim, acho que tem essa relevância”.

Dennis Silva (12/11/2021) comenta que “é muito importante” e sugere juntar presencialmente musicistas da percussão rudimentar, erudita e popular, segundo ele, “é importante pra gente, professores, e pra os alunos, é fundamental saber diferenciar a cultura de cada um”. Saulo Andrade, ao falar da falta de incentivo com relação à percussão rudimentar, explica que esse material tem grande relevância:

O que vai aproximar a galera é a gente conseguir, por exemplo, uma percussão rudimentar tocando um maracatu e juntar com outro grupo. Já pensou um grupo tocando popular e o outro rudimentar, a mesma peça?! e a gente conseguir desenvolver isso nas escolas. Eu quero chegar nisso aí (Saulo Andrade, 11/11/2021).

José Everton (12/11/2021) comenta que “a gente ter isso, ter um material desse, a gente ter acesso, saca?! eu acho sim que é relevante, que é importante sim”. Para Ewerton Ferreira, esse material é “de extrema importância”, porque, nas suas palavras:

Eu vejo que as pessoas honram muito lá fora, o livro que veio lá de fora é bom. Aqui têm pessoas maravilhosas, no Brasil tem coisas maravilhosas, entendeu?! As minhas críticas ultimamente têm sido: por que a gente tem ensinar o Pozzoli sempre? porque a gente não pode utilizar outra rítmica, outra leitura? Isso aqui é de extrema relevância (Ewerton Ferreira, 13/11/2021).

Luis André (13/11/2021) relata: “acho que qualquer material que é criado dessa forma assim, com cuidado, pensando não só por ser criado, mas do jeito que você tá fazendo, com toda essa pesquisa aí, eu acho que é genial”. Segundo ele, “um material explicativo de execução, no âmbito educacional, é muito bom a gente ter acesso hoje em dia, que antigamente não se tinha, ‘pô, eu tenho o livro, mas não tenho ideia do que [é]’”. Em sua fala,

também menciona da importância desse material para outros países: “o quanto que vai adicionar e expandir para outras pessoas em outros países [...] ‘ah, ciranda, o que é ciranda?’ então, você vai lá na notinha [texto] de cada peça”.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A verdadeira universalidade respeita as singularidades locais. Todos entram com sua parte, compondo a vasta sinfonia da cultura. Ela é feita de contrastes, que não são contrários, mas complementares (Ariano Suassuna).

Ao longo desse trabalho abordei diversas questões relacionadas ao processo de estudo e prática de percussão e bateria em diferentes contextos musicais, partindo das minhas experiências e, posteriormente, discutindo e refletindo a partir de referências bibliográficas e diálogos com os/as musicistas participantes.

Algo que vale a pena pontuar aqui é o fato de buscar, nesse material, o equilíbrio entre as propostas de sonoridades da percussão dentro do contexto de música popular brasileira e o caráter didático. A ideia é ter como base os ritmos e gêneros musicais brasileiros (fornó, samba, ciranda etc.) sem, necessariamente, se prender às formas em que são tocados tradicionalmente, muito menos se limitar às abordagens técnicas/rudimentares de maneira superficial. Ou seja, a busca é pela transcendência, pela superação das divisões e pela integração contextualizada de diferentes concepções percussivas.

Como supracitado sobre o caráter flexível de interpretação das peças, mais do que os/as musicistas buscarem tocar como eu idealizei no processo composicional, proponho que ressignifiquem a partir das suas experiências e perspectivas musicais. Os/as participantes tocaram de maneiras bem diferentes, e eu achei todas as interpretações interessantíssimas. Nesse sentido, não há uma forma “correta” de se tocar, muito menos a distinção entre melhor ou pior.

Del Santos, por exemplo, tocou alguns trechos do solo *Um fornó diferente* com novas ideias, pelo motivo da escrita musical, em alguns momentos, “não permitir” uma abordagem mais solta. Inclusive, algo que me chamou atenção assistindo aos vídeos, foi com relação aos toques múltiplos (*buzz*), porque na percussão rudimentar, quando aparece, por exemplo, uma semicolcheia com o sinal “z” na haste, se toca de forma curta, imprensando com rigor a baqueta na pele; já no contexto popular, em grupos de maracatu, por exemplo, geralmente toca-se de uma maneira mais solta e prolongada, deixando a baqueta vibrar na pele. É algo a

se pensar com relação à escrita musical, de modo que esta seja compreensível para o intérprete, de acordo com o tipo de sonoridade proposto.

Quando comentei sobre a minha preocupação em apresentar, por exemplo, a peça *Um forró diferente*, como um forró, por conta da forma composicional, Del Santos fez um comentário que abriu minha mente:

As pessoas cometem um erro muito grande de querer engessar a cultura popular, sabe?! É como se o índio, se botar uma calça jeans e viver numa casa com água encanada, deixa de ser índio, e não é. A nossa cultura popular não precisa, apesar da gente respeitar e preservar a tradicionalidade, mas ao mesmo tempo a gente não pode esquecer que ela evolui com o tempo, assim como nós evoluímos também, os filhos dos mestres já não tocam como os mestres, já não se vestem como mestres, mas é porque eles perderam a caracterização? Não, é porque eles são pessoas, vivas e ativas no tempo, e isso sofre transformação, é natural (Del Santos, 17/11/2021).

Mais adiante, ela acrescenta:

Existem as releituras, né?! E são justamente partituras como essa que tira um forró daquele canto que é exclusivo dele, e traz ele para um outro universo onde, quanto mais pessoas conhecerem, melhor. Então eu acho que tem esse papel também, de dar visibilidade em um outro contexto onde naturalmente não teria visibilidade. Então eu acho que a proposta é muito boa, não tem que ter medo de dizer que é um forró não, porque é uma releitura, com propósito didático, então tá super dentro da proposta (Del Santos, 17/11/2021).

Foi enriquecedor ver e ouvir musicistas de diferentes contextos musicais tocando as mesmas peças, percebendo as distintas abordagens e sonoridades, cada um/a com suas potencialidades e dificuldades, e, principalmente, poder dialogar e compreender um pouco como cada participante pensa musicalmente: foi uma experiência ímpar.

As discussões me despertaram diversas reflexões acerca das composições, que, vale lembrar, não estão finalizadas e, certamente, essas pessoas contribuirão com as possíveis alterações. Chego à parte final desta monografia com plena consciência de que esse trabalho não se encerra aqui.

Espero que essa pesquisa contribua para o desenvolvimento de materiais didáticos para percussão e bateria que vise dialogar com caminhos metodológicos de viés integrador, contextual e decolonial, para que se abram novos caminhos e se criem pontes entre as lacunas aqui discutidas.

REFERÊNCIAS

BARSALINI, Leandro. A inserção da bateria na música popular brasileira: aspectos musicais e representações estéticas. *Artcultura*, v. 14, n. 24, 19 mar. 2013.

_____. **Modos de execução da bateria no samba**. 2014. 264 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio**: a percussão do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

BRAGA, Tarcísio. **A caixa clara na bateria**: estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia. 2011. 119 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

CHAMONE, Emília Maria. **O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira**. 2008. 80 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CUNHA, Cássio. **ARB - Acentos Rítmicos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Autor, 2019.

GRAMANI, J. Eduardo. **Rítmica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

GRAMANI, J. Eduardo. **Rítmica Viva**: a consciência musical do ritmo. Campinas: UNICAMP, 2008.

PAIVA, Rodrigo Gudin. **Percussão**: uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos. 2004. 151 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

PRATT, John S. **14 Modern Contest Solo para Snare Drum**. New York: Belwin-Mills, 1959.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. **Proa**: Revista de Antropologia e Arte. Campinas, v.10, n.1, p. 153-199, 2020;

ROSAURO, Ney Gabriel. **História dos instrumentos sinfônicos de percussão**: da antiguidade aos tempos modernos. Santa Maria: UFSM, 1991. Disponível em: <http://www.neyrosauro.com/wp-content/uploads/2016/04/Historia-da-Percussao.-PDF.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2021.

_____. **Método completo para caixa-clara**. Santa Maria: Pró-percussão, 1996.

SANTANA, Chico. **Batucada**: experiência em movimento. 2018. 333 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

TEIXEIRA, Marcello. **A percussão e o ensino superior de música**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

WILCOXON, Charley. **The All American Drummer 150 Rudimental Solos**. Ohio: Ludwig Music, 1979.