

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**ÍTALA NATALI NANTES FERREIRA DO CARMO**

**RITMOS BRASILEIROS UTILIZADOS EM COMPOSIÇÕES PARA  
*DRUMLINE***

**UBERLÂNDIA  
2020**

**ÍTALA NATALI NANTES FERREIRA DO CARMO**

**RITMOS BRASILEIROS UTILIZADOS EM COMPOSIÇÕES PARA  
*DRUMLINE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia para obtenção do título de Mestre em Música.

**Orientador: Prof. Dr. Cesar Adriano Traldi**

**UBERLÂNDIA**  
**2020**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU com dados informados pelo(a)  
próprio(a) autor(a).

C287 Carmo, Ítala Nantes Ferreira do, 1994-  
2020 RITMOS BRASILEIROS UTILIZADOS EM COMPOSIÇÕES PARA  
DRUMLINE [recurso eletrônico] / Ítala Nantes  
Ferreira do Carmo. - 2020.

Orientador: Cesar Adriano Traldi .  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Música.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.607>  
Inclui bibliografia.

1. Música. I , Cesar Adriano Traldi,1983-, (Orient.). II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em  
Música. III. Título.

CDU: 78

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2: Gizele Cristine Nunes do Couto -

CRB6/2091



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música  
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V, Sala 5 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,  
CEP 38400-902 Telefone: (34) 3239-4522 - [www.ppgmu.iarte.ufu.br](http://www.ppgmu.iarte.ufu.br) - [ppgmus@ufu.br](mailto:ppgmus@ufu.br)



# ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música			
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - PPGMU			
Data:	22 de julho de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:
Matrícula do Discente:	11822MUS004			
Nome do Discente:	Ítala Natali Nantes Ferreira do Carmo			
Título do Trabalho:	RITMOS BRASILEIROS UTILIZADOS EM COMPOSIÇÕES PARA DRUMLINE			
Área de concentração:	Música			
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música			
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Percussão e eletrônicos em tempo real: Composição e Performance			

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós- graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Eliana Cecília Maggioni Guglielmetti Sulpicio (DM-FFCLRP-USP); Celso Luiz de Araujo Cintra (PPGMU/IARTE-UFU); Cesar Adriano Traldi (PPGMU/IARTE-UFU), orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Cesar Adriano Traldi, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Adriano Traldi, Professor(a) do Magistério Superior**, em 22/07/2020, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Celso Luiz de Araujo Cintra, Presidente**, em 22/07/2020, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eliana Cecilia Maggioni GuglielmeG Sulpicio, Usuário Externo**, em 22/07/2020, às 20:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2145487** e o código CRC **8D6C6BF5**.

Dedico este trabalho aos meus pais, ao meu padrasto e aos meus irmãos, com muito carinho e apoio, não mediram esforços para que eu chegasse até essa etapa de minha vida.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus e a Virgem Maria, que iluminaram meu caminho durante esta caminhada.

Agradeço a meu Pai Mauro, a minha Mãe Eliane, ao meu padrasto Adenilson, ao meu irmão Iago e a minha irmã Ilâna, pelo apoio, força e amor. Sem vocês a realização desse sonho não seria possível.

Agradeço ao meu Maestro Carlos Rogério e sua esposa Liliane Ferreira pelo incentivo e apoio.

Agradeço a todos os membros da Equipe LAFF ARTES pelo qual eu trabalho que sempre me ajudaram quando era necessário.

Agradeço aos meus colegas de turma Felipe Moraes e Renato Schiavetti que foram meus companheiros de viagem.

Agradeço ao Alex Silva e Rafael Alves por cederem sua casa para mim durante o período letivo.

Agradeço a professora Iza Zorzeti por ter feito a correção gramatical do meu trabalho.

Agradeço ao meu orientador Cesar Traldi, pela paciência e pelo empenho dedicado ao meu trabalho.

Agradeço a todos direta e indiretamente que fizeram parte dessa conquista.

O mais importante da vida não é a situação em que estamos, mas a direção para qual nos movemos.

## **RESUMO**

No presente trabalho, as adaptações Ritmos Brasileiros em composições para *Drumline* é apresentada como objetivo principal da pesquisa. O intuito é entender e desenvolver maneiras de realizar essas adaptações. A linha de tambor ou *Drumline* é a seção dos instrumentos de percussão das *Marching Bands* e *Drum & Bugle Corps* e pode ser uma unidade autônoma. Essa dissertação está organizada em quatro capítulos. O primeiro capítulo aborda de forma panorâmica as *Marching Bands*, tentando situar o leitor nesse amplo universo. Apresentamos também as *Drumlines*, mostrando sua estrutura, técnica e Rudimentos. No segundo capítulo, apresentamos as Bandas Marciais no Brasil. Também traçamos uma narrativa da origem do *Drumline* no Brasil. No terceiro capítulo, são abordados os Ritmos Brasileiros que foram utilizados para as composições das peças, apresentamos de uma forma breve suas características, origens e instrumentação. No quarto e último capítulo descreveremos as composições para *Drumline* utilizando ritmos brasileiros.

Palavras-chave: Percussão Rudimentar. Ritmos Brasileiros. Rudimentos.

## **ABSTRACT**

In the present work, the adaptations of Brazilian Rhythms in compositions for Drumline are presented as the main objective of the research. The aim is to understand and develop ways to make these adaptations. The Drumline is the section of the percussion instruments of the Marching Bands and Drum & Bugle Corps and can be a stand-alone unit. This dissertation is organized in four chapters. The first chapter deals with a panoramic view of Marching Bands, trying to situate the reader in this wide universe. We also present the Drumlines, showing their structure, technique and Rudiments. In the second chapter, we present the Martial Bands in Brazil. We also trace the Drumline origins in Brazil. In the third chapter, the Brazilian Rhythms that were used for the compositions of the pieces are discussed, we briefly present their characteristics, origins and instrumentation. In the fourth and last chapter we will describe the compositions for Drumline using Brazilian rhythms.

Keywords: Rudimentary percussion. Brazilian Rhythms. Rudiments.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Banda do Exército dos Estados Unidos “Pershing’s Own”, e apresentando na Casa Branca nos Estados Unidos.....	18
Figura 2: Macy's Great American <i>Marching Band</i> na parada de Ação de Graças em Nova Iorque .....	19
Figura 3: <i>Marching Band</i> of University of Arizona, se apresentando em um jogo de futebol americano .....	20
Figura 4: <i>Wildcat Marching Band</i> da Universidade de <i>Bethune - Cookman</i> de Daytona Beach, Florida, em uma apresentação na sua universidade sede.....	20
Figura 5: <i>Blue Devils</i> , participando do campeonato internacional <i>Drum and Bugle Corps</i> na cidade de Indianápolis – Indiana, 2017 .....	21
Figura 6: <i>Cranbrook Bugle Band</i> , participando de uma apresentação na sua escola sede.....	22
Figura 7: Mores de comando - <i>The Drum Majors</i> e Equipe de Dança - <i>Dance Team</i> , apresentação na batalha de bandas em Charlotte, Califórnia. ....	23
Figura 8: Colete e caixa de alta tensão .....	24
Figura 9: Dois dedos de espaço entre a baqueta e o aro .....	25
Figura 10: Um dedo de espaço entre a baqueta e a pele em ambos os lados.....	25
Figura 11: Forma correta de segurar a pegada convencional .....	25
Figura 12: Forma correta de tocar .....	26
Figura 13: Forma correta da pegada tradicional .....	26
Figura 14: Movimento de antebraço da pegada tradicional .....	27
Figura 15: Bumbos de afinação .....	27
Figura 16: Forma correta de pegar na baqueta de bumbo .....	28
Figura 17: Forma correta de executar o toque .....	28
Figura 18: Colete e <i>tenor</i> .....	29
Figura 19: Posição do tambor 1 .....	29
Figura 20: Posição do tambor 2 .....	30
Figura 21: Posição do tambor 3 .....	30
Figura 22: Posição do tambor 4 .....	30

Figura 23: Posição do <i>Spock</i> .....	31
Figura 24: Prato a dois.....	31
Figura 25: 40 rudimentos pela <i>Percussive Arts Society</i> .....	33
Figura 26: 40 rudimentos pela <i>Percussive Arts Society</i> .....	34
Figura 27: Banda Marcial de Taciba com seu antigo uniforme no campeonato de Bandas e Fanfarras na cidade de Junqueirópolis, estado de São Paulo em 2011.....	37
Figura 28: Banda Marcial de Álvares Machado utilizando um uniforme parecido com as <i>Marching Bands</i> americanas .....	37
Figura 29: Percussão da Banda Marcial de Álvares Machado com a linha de percussão parecida com a percussão das <i>Marching Bands</i> .....	38
Figura 30: Caixa utilizada nas Escolas de Samba .....	44
Figura 31: Tarol utilizado em Escolas de Samba .....	45
Figura 32: Repique utilizado nas Escolas de Samba .....	45
Figura 33: Tamborim utilizado nas Escolas de Samba.....	46
Figura 34: Chocalho utilizado nas Escolas de Samba .....	47
Figura 35: Alfaia utilizada no Maracatu.....	48
Figura 36: Gonguê utilizado no Maracatu .....	48
Figura 37: Abê ou Xequerê utilizado no Maracatu .....	49
Figura 38: Pandeiro utilizado no Frevo .....	52
Figura 39: Chamada da caixa .....	54
Figura 40: Entrada da caixa e do <i>tenor</i> .....	54
Figura 41: Entrada do bumbo e do prato .....	55
Figura 42: Virada do repique retirada do livro <i>Batuque é um privilégio</i> : a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores de Oscar Bolão.....	55
Figura 43 Trecho destacado em vermelho da virada de repique escrito na caixa .....	56
Figura 44: Frase rítmica da caixa do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.....	56
Figura 45: Trecho destacado em vermelho da frase rítmica da caixa .....	57
Figura 46: Frase rítmica do agogô do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.....	57
Figura 47: Trecho destacado em vermelho da rítmica do agogô adaptado no <i>tenor</i> .....	57

Figura 48: Frase rítmica do surdo de marcação do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.....	58
Figura 49: Trecho destacado em vermelho da rítmica do surdo de marcação no bumbo.....	58
Figura 50: Frase rítmica do surdo de resposta do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.....	58
Figura 51: Trecho destacado em vermelho da rítmica do surdo de resposta no prato.....	59
Figura 52: Virada do surdo de corte retirada do livro <i>Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores de Oscar Bolão</i> .....	59
Figura 53: Frase rítmica do surdo de corte adaptado no <i>tenor</i> .....	59
Figura 54: Trecho da rítmica na caixa .....	60
Figura 55: Frase rítmica do ganzá de lampião do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.....	60
Figura 56: Trecho destacado em vermelho da rítmica do ganzá de lampião adaptado no <i>tenor</i> .....	60
Figura 57: Escrita do surdo de corte retirada do livro <i>Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores de Oscar Bolão</i> .....	61
Figura 58: Trecho destacado em vermelho da rítmica do surdo de corte adaptado no bumbo .....	61
Figura 59: Trecho destacado em vermelho da rítmica do surdo de marcação adaptado no prato .....	61
Figura 60: Escrita para <i>Drumline</i> .....	62
Figura 61: Chamada da caixa .....	63
Figura 62: Trecho destacado em vermelho para introdução da cadência.....	63
Figura 63: Trecho em vermelho escrita para <i>Drumline</i> .....	64
Figura 64: Frase rítmica da caixa do livro Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros de André Marques Sexteto .....	64
Figura 65: Trecho destacado em vermelho da frase rítmica na caixa .....	64
Figura 66: Frase rítmica do surdo do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.....	65

Figura 67: Trecho destacado em vermelho da frase rítmica adaptado no <i>tenor</i> .....	65
Figura 68: Frase rítmica da zabumba do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.....	65
Figura 69: Trecho destacado em vermelho da frase rítmica no bumbo.....	66
Figura 70: Frase rítmica do gonguê do livro Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros de André Marques Sexteto.....	66
Figura 71: Trecho destacado em vermelho da frase rítmica do gonguê adaptado no prato.....	66
Figura 72: Trecho em vermelho nova escrita para <i>Drumline</i> .....	67
Figura 73: Trecho em vermelho solo da caixa .....	67
Figura 74: Trecho em vermelho solo do <i>teno</i> .....	68
Figura 75: Solo do bumbo .....	68
Figura 76: Encerramento da escrita para <i>Drumline</i> .....	68
Figura 77: Frase rítmica da caixa do livro Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros de André Marques Sexteto.....	69
Figura 78: Trecho destacado em vermelho da frase rítmica na caixa .....	69
Figura 79: Frase rítmica do abê ou xequerê do livro Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros de André Marques Sexteto.....	69
Figura 80: Trecho destacado em vermelho da frase rítmica adaptado no <i>tenor</i> .....	69
Figura 81: Frase rítmica da alfaia do livro Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros de André Marques Sexteto.....	70
Figura 82: Trecho destacado em vermelho da frase rítmica no bumbo.....	70
Figura 83: Frase rítmica do gonguê do livro Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros de André Marques Sexteto.....	70
Figura 84: Trecho destacado em vermelho da frase rítmica adaptado no prato .....	71
Figura 85: Trecho em vermelho finalização da peças com todos os instrumentos tocando juntos .....	71
Figura 86: Chamada da caixa .....	72
Figura 87: Frase rítmica da caixa do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.....	72
Figura 88: Trecho destacado em vermelho da figura rítmica da caixa utilizando o <i>Duble Stroke</i> com fusas no último tempo .....	72

Figura 89: Frase rítmica do pandeiro do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.....	73
Figura 90: Trecho destacado em vermelho da figura rítmica do pandeiro adaptado no <i>teno</i> .....	73
Figura 91: Frase rítmica do surdo I do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.....	73
Figura 92: Trecho destacado em vermelho da figura rítmica do surdo I escrita no bumbo.....	73
Figura 93: Frase rítmica do surdo II do Livro Arranjando frevo de Rua de Marcos Mendes.....	74
Figura 94: Trecho destacado em vermelho da figura rítmica do surdo II escrita no prato.....	74
Figura 95: Trecho da escrita simples para <i>Drumline</i> .....	75
Figura 96: Trecho de divise no bumbo .....	75
Figura 97: Trecho da escrira do <i>Drumline</i> que dá suplemento para a nova entrada para o frevo.....	76
Figura 98: Frase rítmica da caixa do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.....	76
Figura 99: Trecho destacado em vermelho da figura rítmica da caixa utilizando o <i>Six Stroke Roll</i> no último tempo .....	77
Figura 100: Trecho destacado em vermelho da figura rítmica do pandeiro adaptado no <i>tenor</i> .....	77
Figura 101: Frase rítmica do surdo I do Livro Arranjando frevo de Rua de Marcos Mendes.....	78
Figura 102: Trecho destacado em vermelho da figura rítmica do surdo I escrita no bumbo .....	78
Figura 103: Trecho destacado em vermelho da figura rítmica do surdo II escrita no prato.....	78
Figura 104: Parada típica do frevo de rua.....	79

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>17</b>
<b>1 MARCHING BANDS.....</b>	<b>18</b>
1.1 DRUMLINE.....	23
1.2 RUDIMENTOS.....	32
<b>2 BANDAS MARCIAIS.....</b>	<b>35</b>
2.1 DRUMLINE NO BRASIL .....	39
<b>3 RITMOS BRASILEIROS .....</b>	<b>42</b>
3.1 SAMBA .....	42
3.1.1Escola de Samba .....	43
3.2 MARACATU .....	47
3.3 FREVO .....	50
<b>4 COMPOSIÇÕES DE PEÇAS PARA DRUMLINE UTILIZANDO RITMOS BRASILEIROS.....</b>	<b>53</b>
4.1 SAMBATUCADA .....	53
4.2 MARACADRUM.....	62
4.3 REBULIÇÔ .....	71
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>80</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>82</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>84</b>

## INTRODUÇÃO

No presente trabalho, a adaptação de ritmos brasileiros em composições para *Drumline* é apresentada como objetivo principal da pesquisa realizada. O intuito é entender e desenvolver maneiras de realizar essas adaptações.

Linha de tambor ou *Drumline* é a seção dos instrumentos de percussão das *Marching Bands* e *Drum & Bugle Corps* e pode ser também uma unidade autônoma. Os instrumentos usados são: caixa, *tenor*, bumbo e prato.

A metodologia utilizada para a pesquisa se deu através de uma pesquisa bibliográfica, enriquecida de livros, revistas, entrevistas e as composições de peças para *Drumline*.

Essa dissertação está organizada em quatro capítulos. O primeiro capítulo aborda de forma panorâmica as *Marching Bands*, tentando situar o leitor nesse amplo universo. Apresentamos também as *Drumlines*, mostrando sua estrutura, técnica e Rudimentos. No segundo capítulo, apresentamos as Bandas Marciais no Brasil contando a sua história, desenvolvimento e panorama atual. Também traçamos uma narrativa da origem do *Drumline* no Brasil. No terceiro capítulo, são abordados os ritmos brasileiros que foram utilizados para as composições das peças, apresentamos de uma forma breve suas características, origens e instrumentação. No quarto e último capítulo descreveremos as composições para *Drumline* utilizando ritmos brasileiros.

## **1. MARCHING BANDS**

As *Marching Bands* possuem suas raízes nas bandas militares. Com o tempo, a banda passou a ser menos essencial nas batalhas e seu papel tornou-se puramente ceremonial (RAANY, 2014, p. 50). *Marching Bands* se tornaram cada vez mais populares na vida americana inclusive pelo trabalho musical e liderança de John Philip Sousa, que foi compositor e maestro em *Marching Bands* da Marinha dos Estados Unidos de 1880 até 1892.

Nos Estados Unidos as *Marching Bands* são comuns nos colégios e nas universidades e existem seis tipos delas. As primeiras bandas foram as *Military Bands* (Bandas Militares), depois vieram Marinha dos Estados Unidos, Corpo de Fuzileiros Navais dos Estados Unidos, Força Aérea dos Estados Unidos e Guarda Costeira dos Estados Unidos. As *Military Bands* tocam em eventos oficiais do exército e funerais militares. Em eventos que acontecem nas ruas, concerto ou desfiles, eles marcham em linhas retas e com um ritmo constante.

Figura 1 – Banda do Exército dos Estados Unidos “Pershing’s Own”, se apresentando na Casa Branca nos Estados Unidos.



Fonte: [www.military.wiki.org/wiki/United\\_States\\_Army\\_Band](http://www.military.wiki.org/wiki/United_States_Army_Band).

Temos as *Marching Bands* de desfile são bandas que se apresentam apenas em desfiles ou paradas comemorativas, podendo ser mantidas por militares aposentados ou alunos universitários.

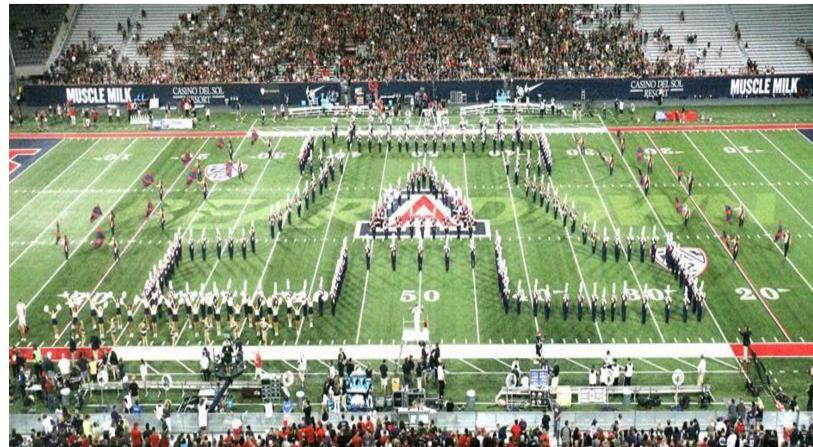
Figura 2 – Macy's Great American *Marching Band* na parada de Ação de Graças em Nova Iorque.



Fonte: [www.marching.com/photos/2010-macys-thanksgiving-day-parade-bands-photos/index6.php](http://www.marching.com/photos/2010-macys-thanksgiving-day-parade-bands-photos/index6.php).

*Marching Bands* de Shows são as bandas que se apresentam em intervalos dos jogos de futebol americano e também participam de desfiles. Normalmente eles marcham conforme o andamento da música e fazem coreografias enquanto tocam. Para John Grant, esse tipo de *Marching Band* é para fazer 'show'. O teatro e o visual são muito importantes e para auxiliar nos movimentos se ensinam técnicas do balé: "Para conseguir tocar e andar no mesmo tempo sem o movimento atrapalhar o som, nós usamos técnicas do balé, assim conseguimos mexer e manter qualidade de som" (RAANY, 2014, p. 55).

Figura 3 – *Marching Band* of University of Arizona, se apresentando em um jogo de futebol americano.



Fonte: [www.prideofarizona.org](http://www.prideofarizona.org).

*Marching Bands HBCU* (Faculdades e Universidades Historicamente Negras) é outra variação de *Marching Bands*. Elas também se apresentam em desfiles, intervalos de jogos de futebol americano e também participam de concursos de bandas se apresentando no campo e na arquibancada do estádio. As *Marching Bands* Negras cresceram tanto, a ponto de se tornarem filmes. Um exemplo disso é o filme “*Drumline*” - “Ritmo Total”, que mostra toda a estrutura da *Marching Band* da Universidade de Atlanta. O elenco desse filme é formado pela *Wildcat Marching Band* da Universidade de Bethune - Cookman de Daytona Beach, Florida. Em 2019, a cantora americana Beyoncé lançou o documentário “*Homecoming – A Film By Beyoncé*” onde homenageou os colégios e as universidades americanas negras pelas quais teve influência da cultura afro-americana em sua carreira.

Figura 4 – *Wildcat Marching Band* da Universidade de *Bethune - Cookman* de Daytona Beach, Florida, em uma apresentação na sua universidade sede.



Fonte: [www.en.wikipedia.org/wiki/Bethune-Cookman\\_University](https://www.en.wikipedia.org/wiki/Bethune-Cookman_University).

*Drum and Bugle Corps* são confundidas com as *Marching Bands* de Show. Raany, 2014, cita: “As *Drum & Bugle Corps* são organizações autônomas, competem, geralmente, durante o verão e usam apenas cornetas de metal, tambores e *colorguards*.<sup>1</sup> Seu único propósito é competir, assim os shows são mais complexos e exigem maior aperfeiçoamento”. Esse tipo de corporação também é composto pelo *Front ensemble ou Pit*, representa os instrumentos de percussão estáticos (campal), pois os percussionistas não marcham, mas tocam na linha frente do campo, que é usado no visual (RAANY, 2014, p.54). A maior organização de *Drum & Bugle Corps* é o DCI (*Drum Corps International*).

Figura 5 – *Blue Devils*, participando do campeonato internacional *Drum and Bugle Corps* na cidade de Indianápolis – Indiana, 2017.



Fonte: [www.youtube.com/watch?v=FO6d8zDf1Hg&t=134s](http://www.youtube.com/watch?v=FO6d8zDf1Hg&t=134s).

*Bugle Bands* (Bandas de corneta) são bandas militares ou bandas de colégios que utilizam instrumentos de sopro não valvulados, apenas cornetas e percussão. As *Bugle Bands* se apresentam em desfiles na rua e também em colégios.

---

<sup>1</sup> Os *colorguards* usam adereços (bandeiras, sabres, rifles e outros acessórios) e fazem movimentos com o corpo (mistura de balé, jazz e dança moderna) para expressar passagens dinâmicas na música, combinando os adereços com o tema das músicas (RAANY, 2014, P. 55).

Figura 6 – *Cranbrook Bugle Band*, participando de uma apresentação na sua escola sede.



Fonte: [www.marchingbands.smugmug.com](http://www.marchingbands.smugmug.com).

As *Marching Bands* utilizam instrumentos de sopro (trombone, trompete, tuba e trompa), instrumentos de madeira (clarinete, flauta, oboé e saxofone), percussão (bumbo, caixas de alta tensão, *tenor* e pratos a dois) e a equipe de guarda (*color guard*), que utiliza bandeiras, réplicas de fuzis e sabres para efeito (RAANY, 2014, p. 50). As corporações podem variar de 20 a 500 membros. Cada naipe, tanto no corpo musical quanto na divisão de bandeiras e equipe de dança, possui seu “chefe de naipe”, que é responsável por ensinar cada música para os integrantes da banda. O diretor da banda é responsável em criar, desenvolver e aplicar as coreografias que a banda irá apresentar em campo. Em geral, uma banda ensaia treze horas diárias, intercalando entre ensaios de naipe, marcha e coreografia.

*Marching Bands HBCU* (Faculdades e Universidades Historicamente Negras), além do corpo musical e divisão de bandeiras iguais as demais bandas, possuem também os Mores de comando – *The Drum Majors*, que são responsáveis em criar e aplicar coreografias para as apresentações na arquibancada e a Equipe de Dança - *Dance Team* composta por jovens excepcionais, selecionadas, que exemplificam habilidades de dança, postura, sensualidade, *swing*, agilidade e classe. Elas se apresentam na frente da banda na ponta do campo de futebol.

Figura 7 – Mores de comando - *The Drum Majors* e Equipe de Dança - *Dance Team*, apresentação na batalha de bandas em Charlotte, Califórnia.



Fonte: [www.cookman.edu/BCUBand/index.html](http://www.cookman.edu/BCUBand/index.html).

As *Marching Bands* de universidade possuem um sistema de bolsa para os alunos, que passam por uma audição mostrando sua habilidade e desempenho. Essa audição é válida para toda a banda, incluindo o corpo musical até equipe de dança e divisão de bandeiras. Os alunos veteranos passam por essa audição todos os anos para garantirem a bolsa de estudos. No documentário “*Wildcats - Marchando para o futuro*” o diretor da banda Donovan Wells diz: “Se não temos os veteranos passando pela audição de novo, às vezes eles ficam preguiçosos, 98% dos alunos veteranos voltam e acabam acrescentando muito na banda”. Para cada apresentação da banda há uma avaliação onde cada “chefe de naipe” avalia qual aluno está apto para aquela apresentação.

### 1.1. DRUMLINE

*Drumline* ou linha de tambor é a seção dos instrumentos de percussão das *Marching Bands* e *Drum & Bugle Corps* e pode ser uma unidade autônoma. É dividida em: *Battery* (instrumentos usados durante a marcha) e *Front ensemble ou Pit* (instrumentos estáticos). Os instrumentos utilizados na *battery* são: caixa de alta tensão, *tenors* (também chamados de acordo com o número de tambores), bumbos e pratos (RAANY, 2014, p.52).

As caixas utilizadas nas *Drumlines* não são as mesmas utilizadas em orquestras, elas são chamadas de caixas de alta tensão, pois a sua pele é muito tensionada para que possa

haver maior projeção do som e as notas saiam mais claras. Esse tipo de caixa foi projetada para ser usada em lugares abertos como, por exemplo, em campo de futebol. Os grupos utilizam coletes onde a caixa de alta tensão é encaixada, possibilitando fazer coreografias enquanto executam os rudimentos.

A pele usada também é diferente, feita do material (kevlar) usado na fabricação de colete à prova de armas de fogo. Isso aumenta significativamente o volume do som do instrumento e capacidade de articular ritmos rápidos (RAANY, 2014, p. 52). Os modelos de baquetas usadas na percussão rudimentar são mais espessas e mais pesadas para intensificar o volume do som do instrumento (RAANY, 2014, p. 53).

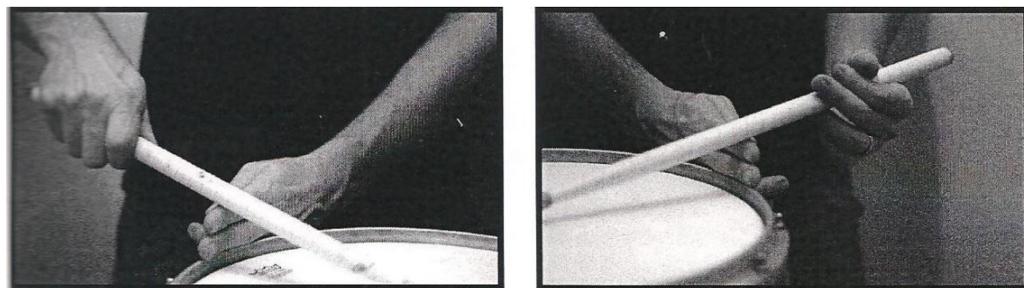
Figura 8 – Colete e caixa de alta tensão.



Fonte: [www.br.yamaha.com/pt/products/musical\\_instruments/marching/drums/index.html](http://www.br.yamaha.com/pt/products/musical_instruments/marching/drums/index.html).

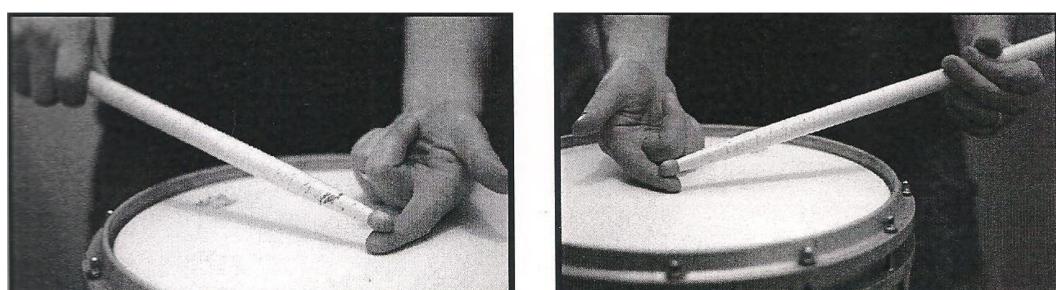
Existem duas maneiras de segurar a baqueta e a técnica utilizada para tocar a caixa de alta tensão é diferente da caixa clara utilizada em orquestras. Temos “Pegada” tradicional, como diz o professor John Grant, começa no ponto zero, a posição inicial. Tudo começa e termina nessa posição. O ângulo de cada baqueta, em relação à pele, deve ser igual, para produzir um som uniforme. O ângulo entre as baquetas deve ser centralizado em relação ao corpo (GRANT, 2019, p. 7).

Figura 9 – Dois dedos de espaço entre a baqueta e o aro.



Fonte: Livro As 10 páginas – Método de percussão rudimentar completo para Drum line de John Thomas Grant, 2019, p.7.

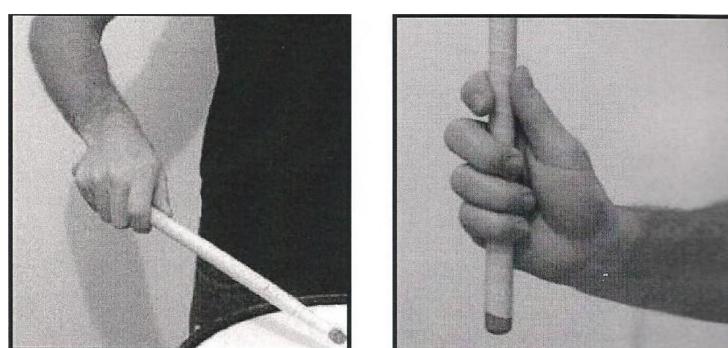
Figura 10 – Um dedo de espaço entre a baqueta e a pele em ambos os lados.



Fonte: Livro As 10 páginas – Método de percussão rudimentar completo para Drum line de John Thomas Grant, 2019, p.7.

E temos a pegada “convencional”, segura-se a baqueta como se ela fosse uma extensão do antebraço, seguindo a mesma linha, mantendo o braço, mão, pulso e os dedos soltos e relaxados (GRANT, 2019, p.8).

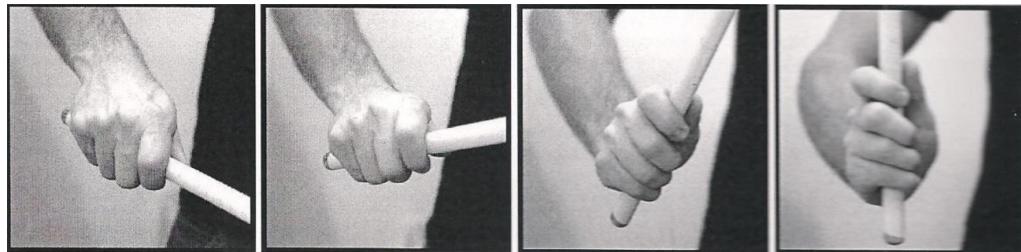
Figura 11 – Forma correta de segurar a pegada convencional.



Fonte: Livro As 10 páginas – Método de percussão rudimentar completo para Drum line de John Thomas Grant, 2019, p. 8.

O movimento básico é dobrar o pulso. Sempre manter os dedos relaxados e encostados na baqueta.

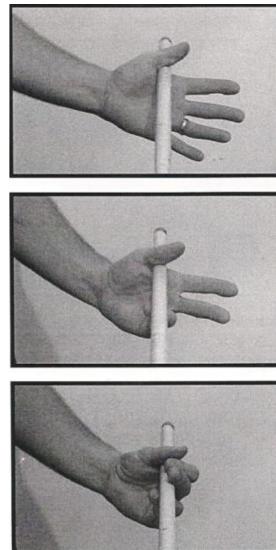
Figura 12 – Forma correta de tocar.



Fonte: Livro As 10 páginas – Método de percussão rudimentar completo para Drum line de John Thomas Grant, 2019, p. 8.

Na pegada tradicional, a baqueta fica encaixada em total contato entre o polegar e a lateral da palma da mão. A baqueta encosta na ponta do dedo anelar, em cima da unha. Os dedos indicador e médio apoiam-se sobre a baqueta, com o polegar encostado na primeira falange do indicador. O ângulo da baqueta em relação ao braço é por volta de cento e trinta e cinco graus, seguindo a curva natural da mão aberta (GRANT, 2019, p. 9).

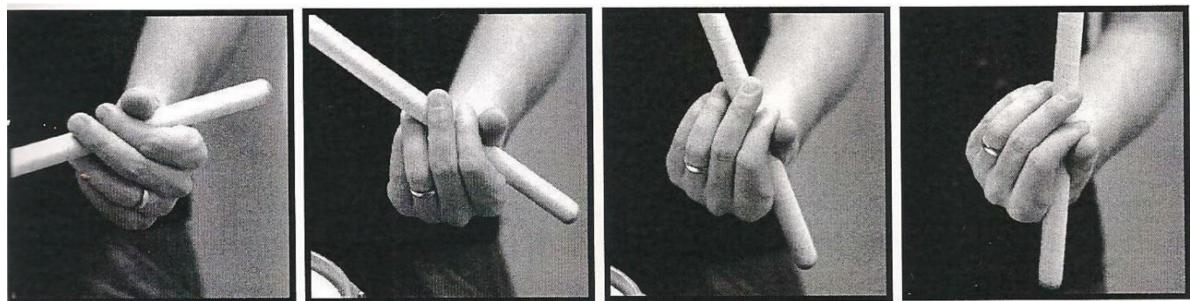
Figura 13 – Forma correta da pegada tradicional.



Fonte: Livro As 10 páginas – Método de percussão rudimentar completo para Drum line de John Thomas Grant, 2019, p. 9.

O movimento da pegada “tradicional” é diferente da pegada convencional, o antebraço gira, empurrando a baqueta para cima, com o dedo anelar. Sempre mantendo os dedos relaxados e em contato com a baqueta (GRANT, 2019, p. 9).

Figura 14 – Movimento de antebraço da pegada tradicional.



Fonte: Livro As 10 páginas – Método de percussão rudimentar completo para Drum line de John Thomas Grant, 2019, p. 9.

Os bumbos utilizados em *Drumlines* são de afinação. Cada um possui tamanho e afinação diferentes. Essa afinação permite que eles possam fazer *divise*<sup>2</sup> nos bumbos. Também são utilizados em coletes, possibilitando as coreografias e a execução dos rudimentos. Os tamanhos dos bumbos podem variar de 14 a 32 polegadas.

Figura 15 – Bumbos de afinação.



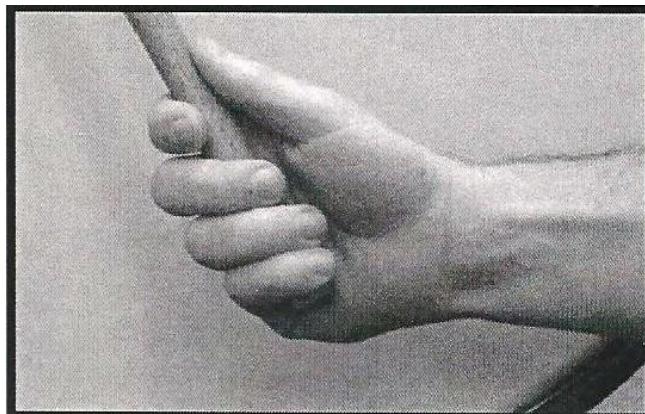
Fonte: [www.br.yamaha.com/pt/products/musical\\_instruments/marching/drums/index.html](http://www.br.yamaha.com/pt/products/musical_instruments/marching/drums/index.html).

A pegada utilizada no bumbo é a pegada convencional, a mesma da caixa, seguram-se as baquetas com todos os dedos sempre em contato. O polegar fica em cima da baqueta encostada na lateral da mão (GRANT, 2019, p. 12).

---

<sup>2</sup> Partir ou separar em diversas partes; desunir; dividir e apartar.

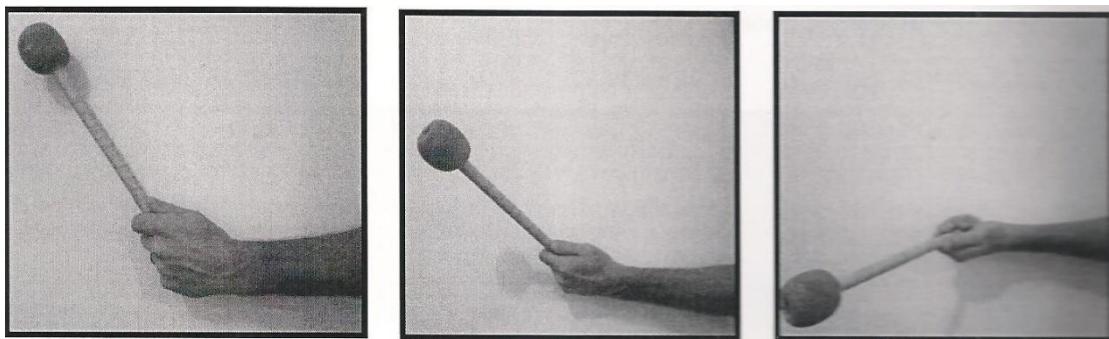
Figura 16 – Forma correta de pegar na baqueta de bumbo.



Fonte: Livro As 10 páginas – Método de percussão rudimentar completo para Drum line de John Thomas Grant, 2019, p. 12.

O antebraço deve estar paralelo ao chão. O ângulo da baqueta, em relação ao braço é por volta de 135 graus. O instrumento deve ser ajustado adequadamente para a altura de cada músico e a ponta da baqueta centralizada na pele. Para executar o toque, deve-se girar o antebraço (GRANT, 2019, p. 12).

Figura 17 – Forma correta de executar o toque.



Fonte: Livro As 10 páginas – Método de percussão rudimentar completo para Drum line de John Thomas Grant, 2019, p. 12.

O *tenor* é um instrumento parecido com os tons da bateria, pois possui vários tons no mesmo instrumento. Os tambores do *tenor* variam de tamanho entre 6 polegadas, chamado de *Spock*, ao maior de 14 polegadas. O *tenor* é chamado de *quadriton* quando há quatro tambores com tons diferentes, de *quintoton* com cinco tambores e os de seis tons são chamados de *sextoton*. Este instrumento serve para dar cor nos rudimentos. O *tenor* também é utilizado no colete, possibilitando a execução das coreografias e rudimentos.

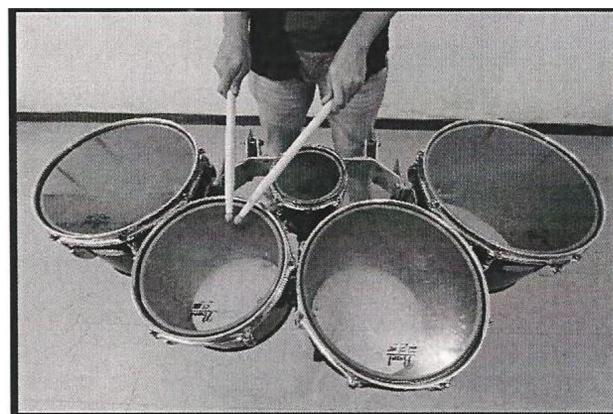
Figura 18 – Colete e *tenor*.



Fonte: [www.br.yamaha.com/pt/products/musical\\_instruments/marching/drums/index.html](http://www.br.yamaha.com/pt/products/musical_instruments/marching/drums/index.html).

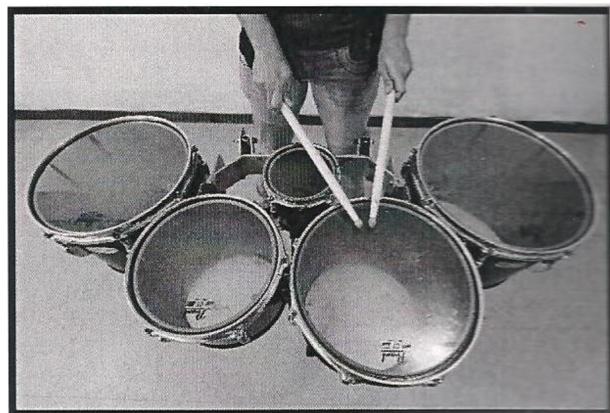
A pegada dos *tenors* é a mesma pegada convencional das caixas. Para um som melhor de cada tambor, deve-se tocar na zona que produz a melhor sonoridade. Nos tambores 1, 2, 3 e 4 deve-se tocar mais ou menos a três dedos da distância do aro. No *Spock* de 6 polegadas tocamos no centro da pele (GRANT, 2019, p. 10).

Figura 19 – Posição do tambor 1.



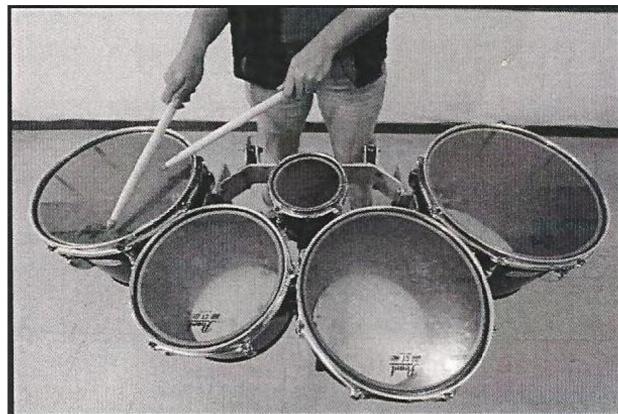
Fonte: Livro As 10 páginas – Método de percussão rudimentar completo para Drum line de John Thomas Grant, 2019, p. 10.

Figura 20 – Posição do tambor 2.



Fonte: Livro As 10 páginas – Método de percussão rudimentar completo para Drum line de John Thomas Grant, 2019, p. 10.

Figura 21 – Posição do tambor 3.



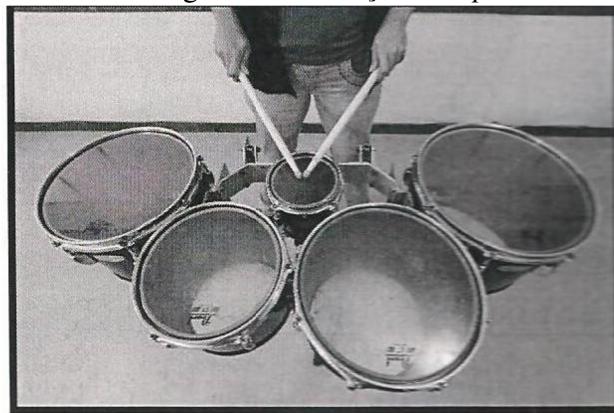
Fonte: Livro As 10 páginas – Método de percussão rudimentar completo para Drum line de John Thomas Grant, 2019, p. 10.

Figura 22 – Posição do tambor 4.



Fonte: Livro As 10 páginas – Método de percussão rudimentar completo para Drum line de John Thomas Grant, 2019, p. 10.

Figura 23 – Posição do *Spock*.



Fonte: Livro As 10 páginas – Método de percussão rudimentar completo para Drum line de John Thomas Grant, 2019, p. 10.

Prato a dois ou par de pratos pode ser ou não utilizado nas *Drumlines*, isso depende da formação do grupo. Os pratos possuem correias (alças) que envolvem a mão do instrumentista possibilitando que faça as coreografias e execute os rudimentos. Os pratos possuem vários tamanhos podendo variar do menor de 14 polegadas ao maior de 20 polegadas.

Figura 24 – Prato a dois.



Fonte: [www.loopmusic.com.br](http://www.loopmusic.com.br).

*Front ensemble* ou *Pit* representa os instrumentos de percussão estáticos (campal), pois os percussionistas não marcham, mas tocam na linha frente do campo, que é usado no visual. Castela & Ancona (2003 apud RAANY, 2014, p. 54) dividem os instrumentos do pit em “*Mallet Keyboards*” (Teclados de Percussão, como: Marimba, Vibrafone, Xilofone, Glockenspiel, *Crotales Chimes*); “*Drum*” (*Concert Bass Drum*, Toms, *Impact Drums*, *Roto*

*Toms; Tímpanos); “Cymbals” (Suspended Cymbals, Hand Cymbals, Tam Tam e outros Gongos); Acessórios (Cabasa, Castanholas, Cowbells, Finger Cymbals, Carrilhão, Pandeiro, etc); Instrumentos de Efeitos Especiais (Sirene, Flexatone, etc); “Hand Drums” (Congas, Bongos, Doumbec e Djembe) e Instrumentos de Percussão do Mundo (RANNY, 2014, p. 54).* A quantidade de integrantes para a linha de percussão para *Front ensemble* ou *Pit* depende da quantidade de alunos da banda.

## 1.2. RUDIMENTOS

Percussão Rudimentar não é um gênero musical ou estilo como o Rock, Samba, Jazz e outros. A palavra rudimento é definida como o fundamental. Percussão Rudimentar, então, seriam os fundamentos da percussão. Percussão Rudimentar é o estudo do ritmo, da teoria, da técnica, do rebote natural das baquetas, o estudo da ciência do tempo e como funciona a percussão em geral na música (GRANT, 2019, p. 19).

Todos os rudimentos são combinações de dois movimentos fundamentais, *legato*<sup>3</sup> e *staccato*<sup>4</sup>. Imagina-se deixando uma bola de basquete e um saco de areia cair. O rebote da bola de basquete seria legato e a queda do saco de areia, staccato (GRANT, 2019, p. 19).

A *Percussive Arts Society* é uma organização sem fins lucrativos de serviços de música cuja missão é inspirar, educar e apoiar percussionistas e bateristas em todo o mundo. Ela criou uma lista com quarenta rudimentos básicos, contendo também rudimentos híbridos, que seriam misturas ou combinações de rudimentos.

---

<sup>3</sup> Articulação de notas longas ou ligadas, de modo que não haja nenhum silêncio entre elas. Na percussão utilizando o rebote natural sem parar o movimento da baqueta para produzir uma sonoridade mais longa possível.

<sup>4</sup> Articulação de notas curtas, de modo que haja silêncio logo após a sua execução. O movimento da baqueta deve parar depois da batida para produzir a sonoridade mais curta.

Figura 25 - 40 rudimentos pela *Percussive Arts Society*.

## PERCUSSIVE ARTS SOCIETY INTERNATIONAL DRUM RUDIMENTS

All rudiments should be practiced: open (slow) to close (fast) to open (slow) and/or at an even moderate march tempo.

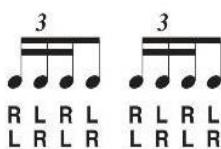
### I. ROLL RUDIMENTS

#### A. Single Stroke Roll Rudiments

1. Single Stroke  
Roll \*



2. Single Stroke  
Four



3. Single Stroke  
Seven



#### B. Multiple Bounce Roll Rudiments

4. Multiple  
Bounce Roll



5. Triple Stroke  
Roll

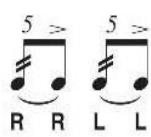


#### C. Double Stroke Open Roll Rudiments

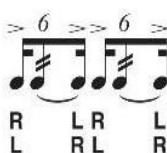
6. Double Stroke  
Open Roll \*



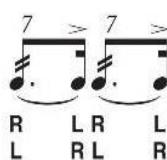
7. Five Stroke  
Roll \*



8. Six Stroke Roll



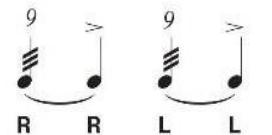
9. Seven Stroke  
Roll \*



\* These rudiments are also included in the original Standard 26 American Drum Rudiments.

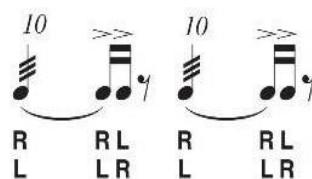
10. Nine Stroke

Roll \*



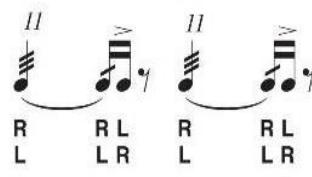
11. Ten Stroke

Roll \*



12. Eleven Stroke

Roll \*



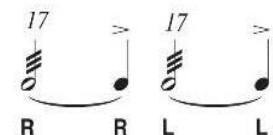
13. Thirteen  
Stroke Roll \*



14. Fifteen Stroke  
Roll \*



15. Seventeen  
Stroke Roll



### II. DIDDLE RUDIMENTS

16. Single  
Paradiddle \*



17. Double  
Paradiddle \*



18. Triple  
Paradiddle



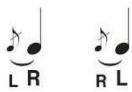
19. Single  
Paradiddle-diddle



Figura 26 - 40 rudimentos pela *Percussive Arts Society*.

### III. FLAM RUDIMENTS

20. Flam \*



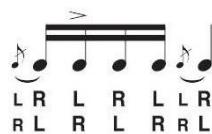
21. Flam Accent \*



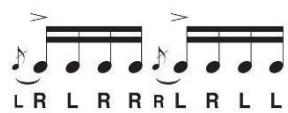
22. Flam Tap \*



23. Flamacue \*



24. Flam Paradiddle \*



25. Single Flammed Mill



26. Flam Paradiddle-diddle \*



27. Pataflafla



28. Swiss Army Triplet



29. Inverted Flam Tap



30. Flam Drag



### IV. DRAG RUDIMENTS

31. Drag \*



32. Single Drag Tap \*



33. Double Drag Tap \*



34. Lesson 25 \*



35. Single Dragadiddle



36. Drag Paradiddle #1 \*



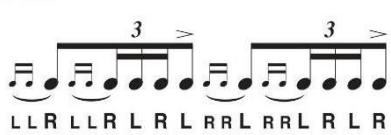
37. Drag Paradiddle #2 \*



38. Single Ratamacue \*



39. Double Ratamacue \*



40. Triple Ratamacue \*



**PERCUSSIVE  
ARTS SOCIETY**

For more information on becoming a Percussive Arts Society subscriber contact PAS at:  
110 W. Washington Street, Suite A, Indianapolis, IN 46204 . E-mail: [percarts@pas.org](mailto:percarts@pas.org) . Web site: [www.pas.org](http://www.pas.org)

## 2. BANDAS MARCIAIS

A palavra banda tem origem do latim medieval *Bandum*, que significa estandarte, mas também associação e sociedade, grupo ou bando. No Brasil, o termo “banda de música” é o mais utilizado, mas constataram-se importantes variações como filarmônica e corporação (PEREIRA, 1999, p.17).

Segundo Pereira (1999), no século XVI existiam práticas musicais desenvolvidas por instrumentos de sopros e percussão e que utilizavam o termo banda, algumas vezes intercambiados com o termo orquestra. Muitos instrumentos de sopro e percussão estavam ligados aos indígenas como os chocalhos, maracás, buzinas, flautas rústicas, assobios (PEREIRA, 1999, p. 25).

Já na segunda metade do século XVI, grandes fazendas coloniais passaram a organizar as bandas de música só com integrantes negros. Essa prática começou na Bahia e Pernambuco, mas, se espalhou para o Rio de Janeiro difundindo-se pela Serra do Mar e penetrando no Estado de São Paulo (PEREIRA, 1999, p. 27).

No século XVII, a difusão das bandas de escravos pelas fazendas de açúcar cresceu e teve continuidade até o final do século XIX, com a libertação dos escravos e o declínio das fazendas rurais devido à evolução das cidades. O segundo ponto importante é a existência de maestros estrangeiros e de músicos brasileiros, desenvolvendo seus estudos musicais em outros centros, inclusive europeus (PEREIRA, 1999, p. 27).

Outro aspecto importante deste período é a expansão e difusão da música e do ensino musical pelos jesuítas e outras ordens religiosas, principalmente na região nordeste e sul brasileira. Além dos jesuítas e de outras ordens religiosas, o ensino musical também é desenvolvido pelo mestre de capela. Os principais historiadores do período indicam já no século XVI a presença de Antônio Rodrigues em São Paulo que ensinava canto, flauta e formava coros (PEREIRA, 1999, p. 28).

No estado de São Paulo, durante o século XVII os mestres de capela começaram a ter a função de maestro em bandas militares. Houve mestres de capela que se dedicaram ao ensino musical principalmente de menores carentes e abandonados. Na segunda metade do século XVIII, os maestros também eram professores de música (PEREIRA, 1999, p. 35).

No século XIX, houve vários eventos envolvendo a banda de música, desde a vinda de D. João VI que propiciou a regulamentação da banda militar e posteriormente a criação de corporações musicais militares, algumas existentes até hoje. Em 1802, iniciou-se oficialmente a banda militar no Brasil, que utilizava instrumentos como o pífaros (flauta de seis orifícios),

trombeta, clarins e alguns instrumentos de percussão (PEREIRA, 1999, p. 37).

A banda no século XIX está relacionada com a vinda da família real para o Brasil e, posteriormente com a instalação do I e II Império. No período de D. João VI (1808-1821), além da mencionada estruturação e instalação das bandas militares, incluindo a formação das bandas dos Fuzileiros Navais, organizou-se uma banda, constituída por músicos portugueses e alemães, que atuava no Rio de Janeiro, acompanhando a família real (PEREIRA, 1999, p. 40).

A participação nos desfiles cívicos e solenidades comemorativas consolidou-se como uma tradição bastante aclamada pela população, narrada por estrangeiros visitantes que destacaram vários tipos de bandas civis (PEREIRA, 1999, p. 42).

Em 1831 foram criadas as bandas de música da Guarda Nacional, dando início ao desenvolvimento das bandas militares e civis nos grandes centros urbanos do Império, mais tarde surgiram as bandas civis imitando sua formação, tocando em bailes e apresentando-se nos coretos das praças (DINIZ, 2007 apud HOLLER, 2008, p. 3).

As bandas civis proliferaram no fim do século XIX, ostentando nomes iniciados, em geral, por "Lira", "Filarmônica", "Associação", "Corporação" ou mesmo "Banda" com uniformes que remetiam aos uniformes militares e com os tradicionais quepes. A partir do início do século XX a música das bandas perdeu espaço para outras formas de representação musical, como por exemplo, os grupos de choro. (CARVALHO, 2006 apud HOLLER, 2008, p.3).

No período Republicano, 1889, findou-se a obrigatoriedade de existência de Bandas de Música nos segmentos militares, sendo essa prática incorporada, novamente, na Era Vargas (1930 - 1945), voltada para o ensino da música por meio da criação de Bandas e Fanfarras nas escolas de nosso país.

A partir de 1956, a Rádio Record comoçou a organizar Campeonatos para Bandas Marciais e Fanfarras de colégios que se dedicavam à formação de pelotões cívicos para os Desfiles comemorativos do dia da Independência (07 de setembro). Esse Concurso mobilizava "milhares de pessoas – público, estudantes, músicos, profissionais de comunicação. O Campeonato faz parte de nossa história musical, por ter mantido viva essa tradição popular" (BRANDANI, 1985, p. 35 apud VERONESI, 2006, p. 15).

Com o desenvolvimento das Bandas Marciais foram criadas as confederações e associações que são responsáveis por realizar competições entre bandas. Entre elas temos a Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras (CNBF), Associação Paulista de Fanfarras e Bandas (OCIFABAN), Liga de Bandas e Fanfarras (LBF), entre outras.

As Bandas Marciais tiveram muita influência das *Marching Bands* americanas em

vários aspectos, um deles é o uniforme, pois deixaram de usar os antigos que pareciam uniformes militares e trocaram as calças com elástico na cintura por macacões com zíper. A parte de cima do uniforme deixou de ser comprida até o joelho e passou a medir até a cintura do músico, é vestida pela frente e prende com um zíper nas costas. O quepe foi deixado de lado, pois as bandas adotaram as barretinas que são "quepes" altos que abotoam no queixo do músico que podem ou não serem usados com uma pena colocada na parte da frente da barretina.

Figura 27 – Banda Marcial de Taciba com seu antigo uniforme no campeonato de Bandas e Fanfarras na cidade de Junqueirópolis, estado de São Paulo, em 2011.



Fonte:<file:///home/chronos/ua6002d44f03c61e32ccbd43de29854baecd389b8/MyFiles/Downloads/Ch2AaZVY.jpeg>

Figura 28 – Banda Marcial de Álvares Machado utilizando um uniforme parecido com as *Marching Bands* americanas.



Fonte:[file:///home/chronos/ua6002d44f03c61e32ccbd43de29854baecd389b8/MyFiles/Downloads/WhatsAppImage%202020-03-27%20at%2019.35.46%20\(1\).jpg](file:///home/chronos/ua6002d44f03c61e32ccbd43de29854baecd389b8/MyFiles/Downloads/WhatsAppImage%202020-03-27%20at%2019.35.46%20(1).jpg)

Outra influência das *Marching Bands* que chegaram às Bandas Marciais foram os instrumentos de percussão: a caixa de alta tensão, bumbos de afinação e o *tenor*, abrilhantando a percussão e trazendo uma potência sonora para os instrumentos.

Figura 29 – Percussão da Banda Marcial de Álvares Machado com a linha de percussão parecida com a percussão das *Marching Bands*.



Fonte:[file:///home/chronos/ua6002d44f03c61e32ccbd43de29854baecd389b8/MyFiles/Downloads/WhatsApp%20Image%202020-03-27%20at%2019.35.46%20\(2\).jpg](file:///home/chronos/ua6002d44f03c61e32ccbd43de29854baecd389b8/MyFiles/Downloads/WhatsApp%20Image%202020-03-27%20at%2019.35.46%20(2).jpg).

Uma Banda Marcial é composta por um Corpo Musical que é formado por instrumentos de sopro (também chamado de metais) e instrumentos de percussão. De acordo com a Associação Paulista de Fanfarras e Bandas (OCIFAN) uma Banda Marcial deve conter os seguintes instrumentos na linha do sopro: instrumentos da família dos trompetes, família dos trombones, família das tubas e *saxhorn*; e na percussão os instrumentos são a caixa, o bumbo, o *tenor* e o prato, não sendo obrigatório ter todos.

Todas as Bandas Marciais possuem Corpo Coreográfico, Baliza Feminina e/ou Baliza Masculina (balizador), Mor e Pelotão Cívico/Estandarte. O Corpo Coreográfico trabalha dois aspectos, o aspecto técnico onde estão inclusos o garbo, a marcha, sincronismo, ritmo e uniformidade e o aspecto artístico incluem: a criatividade na coreografia, que deve estar relacionada com o tema musical; a formação, onde é observado se há variedade de figuras, desenhos e formações dentro da composição coreográfica de cada peça musical; a evolução, que observa as trajetórias, as passagens de uma posição a outra da coreografia; e a uniformidade visual, que observa a ocupação do espaço quanto à simetria dos quadros nos eixos do conjunto.

Baliza Feminina e/ou Baliza Masculino é responsável em criar uma coreografia para cada tema musical. A Baliza ou Balizador deve trabalhar a postura e garbo quando se

apresenta e ter uma coreografia bem distribuída e ensaiada nos quesitos dança, movimentos acrobáticos e nos aparelhos (bola, corda e fita).

Mor de comando é considerado um integrante do Corpo Musical, cabe a ele o comando do Corpo Musical quando estão marchando. Para haver uma boa *performance*, o Mor de comando deve ter uma boa marcha, postura e garbo, um bom comando de adereço, bom comando de voz, para que os músicos possam ouvi-lo.

O Pelotão Cívico conduz o Pavilhão Nacional (Bandeira do País, Bandeira do Estado e Bandeira do Município), é também responsável por levar o Estandarte da Banda Marcial. Para haver uma boa *performance*, deve-se ter uma boa marcha, postura e garbo mostrando a elegância do mesmo.

As aulas de uma Banda Marcial geralmente são constituídas por aulas coletivas e individuais compostas pelos naipes. Nas aulas coletivas há a teoria musical e divisão musical que visam ensinar para os alunos alguns elementos da teoria musical e domínio da divisão musical, onde os alunos associam os nomes e valores de cada nota. Há a aula individual dos instrumentos utilizando métodos que se concentram em exercícios técnicos e melódicos para o desenvolvimento dos alunos. Posteriormente, todos ficam juntos para colocarem em prática o que aprenderam nas aulas individuais e teóricas.

As Bandas Marciais estão ligadas muitas vezes a projetos sociais, que buscam dar oportunidades para os alunos terem o prazer de tocar instrumentos musicais e também possam crescer como ser humano.

## 2.1. DRUMLINE NO BRASIL

John Grant nasceu no estado de Utah, Estados Unidos. Ele começou sua carreira musical com aulas de piano clássico. Ainda quando criança descobriu seu talento e paixão pela percussão. Em 1994 e 1995 foi bolsista de música na Universidade de North Texas, Denton, Texas, Estados Unidos, mas, não concluiu o curso.

Em 1993 começou sua carreira em *Drum Corps* tocando na linha de bumbos nos “*Marauders Drum and Bugle Corps*” e no ano 1994 tocou caixa. Em 1996 tocou com “*The Blue Devils Drum and Bugle Corps*” Concord, Califórnia nos Estados Unidos, e nesse mesmo ano ganharam o campeonato Mundial de *Drum Corps* Internacional.

Grant foi campeão estadual como professor de percussão com o Colégio *Pleasant*

*Grove High School*, Utah, Estados Unidos em 1995 e no Colégio *American Fork High School*, Utah, Estados Unidos em 1996, 1997 e 1998. Ele também possui uma extensa formação profissional na construção de instrumentos de percussão, em baquetas e teclados como marimbas, xilofones, vibrafones e glockenspeils e ainda trabalhou de 1999 a 2001 na *Marimba One* na Califórnia, Estados Unidos.

Em 2001, John Grant e sua irmã Michelle Grant viajaram para o Brasil com um grupo de capoeiristas para jogar capoeira, John teve, então, a oportunidade de observar a vasta cultura do Brasil e resolveu criar o “Tchá Degga Da – A Seleção Brasileira de Percussão Rudimentar” em 2005 e o seu objetivo era englobar todas as pessoas de cada canto do Brasil e formar uma seleção de percussão rudimentar.

O “Tchá Degga Da” trabalha as técnicas rudimentares utilizadas por *Drumlines*, *Drum Corps* (DCI), *Marching Bands*, mesclando a rica cultura brasileira. O grupo tem como objetivo levar o resultado desse trabalho ao Campeonato Mundial de Percussão Rudimentar conhecido como WGI *Sports of the Arts*, Ohio, nos Estados Unidos. Para aprofundar essas técnicas rudimentares, John Grant começou a realizar os acampamentos. Esses acampamentos serviam para as pessoas interessadas em estudar percussão rudimentar, seguiam o padrão da *Drum Corps* para poder desenvolver a técnica do instrumentista e também criar resistência física devido ao instrumento pesado.

A Seleção Brasileira de Percussão Rudimentar “Tchá Degga Da” se apresentou em vários lugares como o Conservatório Dramático e Músical Dr. Carlos de Campos de Tatuí, São Paulo. Também se apresentou em programas de televisão como no SBT no quadro “Qual é o seu talento?” e no “Se Vira nos 30”, do programa do Domingão do Faustão. Em 2013, eles tiveram a experiência de tocar com a Escola de Samba Rosas de Ouro, no Carnaval de São Paulo, onde uniu uma bateria de escola de samba com uma *Drumline* pela primeira vez.

John Grant, além de trazer a percussão rudimentar através do “Tchá Degga Da”, também trabalhou em algumas bandas marciais. A primeira banda em que trabalhou foi a Banda Marcial do Colégio Progresso em Campinas, São Paulo de 2004 a 2007. O trabalho com a percussão rudimentar se espalhou e outras bandas e fanfarras contrataram o trabalho do Grant, como por exemplo: Banda Lyra de Mauá, São Paulo de 2004 a 2007, Fanfarra Municipal de Taubaté (FAMUTA), São Paulo de 2004 a 2007, Banda Dom Óton Mota, Rio de Janeiro em 2009 e Banda Marcial de Sorocaba, São Paulo de 2011 e 2012.

Entre os anos de 2001 e 2007, John Grant e sua irmã Michelle Grant chegaram a

fabricar marimbas, xilofones, vibrafones, baquetas e *pads*<sup>5</sup> para os alunos estudarem. Na época era praticamente impossível achar material para a percussão rudimentar. No Brasil, Gran conheceu sua namorada Taciane Grant que também tocava no “Tchá Degga Da” e se casou com ela em 2010.

Em 2015, Grant voltou para os Estados Unidos a convite da *University of Southern Mississippi* para se tornar um membro da universidade e exercer o cargo de instrutor de linha de percussão rudimentar na *The Pride of Mississippi Marching Band* tendo a oportunidade de terminar a sua faculdade. Desde então Grant mantém os trabalhos ativos, tanto no Brasil com o “Tchá Degga Dá” quanto na *University of Southern Mississippi*.

---

<sup>5</sup> Os pads servem para estudar técnica sem fazer muito barulho.

### 3. RITMOS BRASILEIROS

#### 3.1. SAMBA

Segundo Tinhorão:

Até os primeiros anos do século XX, as músicas cantadas no carnaval tanto podiam ser os velhos estribilhos de sabor africano divulgado pelos antigos ranchos de baianos de saúde, ou pelos cucumbis e afoxés de escravos, como as polcas, modas sertanejas e até as valsas dos brancos, lançadas durante o ano em partituras para piano (TINHORÃO, 2015, p. 139).

Por volta de 1870, com a decadência do cultivo do café, houve a liberação da mão de obra escrava havendo a formação das primeiras empresas industriais e surgindo então uma gama de distinções raciais (TINHORÃO, 2015, p. 140).

Os pretos, igualando-se em sua condição de trabalhadores urbanos a brancos e mestiços de profissões não qualificadas, iam formar então os cordões<sup>6</sup> que só guardavam dos ranchos<sup>7</sup> a forma processional e as figuras de porta-estandarte e do mestre-sala; a gente miúda passaria a dominar os ranchos, matando sua última sobrevivência folclórica com a novidade dos instrumentos de sopro e a execução de trechos de óperas (TINHORÃO, 2015, p.141).

Mas foi só em 1917 que o samba aparece como gênero musical sendo considerado “festa do povo”. Foi quando na Rua Visconde de Itaúna, 117, na casa de Tia Ciata, que um grupo de compositores semialfabetizados elaborou um arranjo musical que foi lançado no carnaval de 1917 e que acabou se constituindo no grande achado musical do samba carioca (TINHORÃO, 2015, p. 142).

Donga compôs a música "Pelo telefone", colocando-lhe o rótulo de "samba". Ele registrou sua autoria da música na Biblioteca Nacional em 1916, mas só em 1917 com o selo Odeon que fez o registro fonográfico (NAPOLITANO, 2016, p. 49).

O samba urbano do Rio de Janeiro é caracterizado por um ritmo 2/4 de andamento variado, com instrumentos de percussão como o pandeiro, o surdo e o tamborim e

<sup>6</sup> Cordões: grupo formado por foliões mascarados com feições de velhos, palhaços, diabos, reis, rainhas, índios, baianas, entre outros, conduzidos por um mestre obedecendo a um apito de comando. Seu conjunto musical costumava ser exclusivamente de percussão.

<sup>7</sup> Ranchos: agremiação carnavalesca típica na cidade do Rio de Janeiro, entre os séculos XIX e XX. Era constituído por um cortejo com um rei e uma rainha, ao som da marcha-rancho, acompanhado por instrumentos de sopro e corda, ritmo mais pausado que o samba.

instrumentos de corda como o cavaquinho e violão (KAYMA, 2016, p. 71).

O samba de São Paulo teve suas primeiras manifestações no interior do estado conferindo uma característica rural vinculado ao trabalho escravo. Em 1968 houve um declínio do samba paulista com a hegemonia do samba carioca nas rádios de todo o país, dando lugar às escolas de samba para participar do desfile oficial de carnaval da cidade seguindo o modelo de carnaval do Rio de Janeiro (KAYMA, 2016, p. 71).

### 3.1.1. Escola de Samba

A Escola de Samba surgiu em 1920 devido a um dilema com as camadas populares e o Estado Republicano que queria disciplinar as manifestações culturais e foi dessa interação entre o interesse regulador do Estado e o desejo de aceitação social das camadas populares urbanas que surgiram as primeiras escolas de samba. A primeira Escola de Samba foi a “Deixa Falar” sediada na Estácio de Sá, na região central do Rio de Janeiro (SIMAS, 2016).

No final da década de 1920, José Espinguela organizou as duas primeiras disputas entre sambistas das Escolas de Samba. Mas foi só em 1930 que se criou o tão consagrado Desfile das Escolas de Samba (SIMAS, 2016). Nas primeiras décadas elas eram organizadas de maneira simples com poucos integrantes e pequenos carros alegóricos (KAYMA, 2016, p. 74).

A apresentação das Escolas de Samba é formada por: Comissão de frente; Carro abre-alas; Destaques, que são pessoas que desfilam isoladas ou carros alegóricos; Rainhas, Madrinhas e Princesas da bateria; mestre-sala e porta-bandeira; Intérprete Oficial e a Velha Guarda (KAYMA, 2016, p. 74).

“A estrutura das Escolas de Samba é toda herdada dos ranchos carnavalescos. A diferença estava na música e no acompanhamento; enquanto os ranchos utilizavam uma orquestra de sopros convencional para tocar suas marchas, as Escolas de Samba se valiam de um grupo de percussão para tocar o samba” (BOLÃO, 2009, p. 55).

Geralmente uma bateria de uma escola de samba é formada pelos seguintes instrumentos: tamborim, pandeiro, caixa de identidade, repique, ganzá, reco-reco, agogô, chocalho, surdos de primeira, segunda e terceira marcação e todos são guiados pelo mestre.

Os surdos, na bateria das escolas de samba, tem a função de sustentar o andamento, marcando o ritmo com precisão. Eles são divididos em três categorias: surdo de primeira,

surdo de segunda e surdo de corte (BOLÃO, 2009, p. 55). Os surdos de primeira recebem esta denominação por serem os responsáveis pela marcação de nota de apoio do compasso, não por tocar o primeiro tempo, esta é a obrigação do surdo de segunda. Quanto à afinação, de um modo geral, o surdo de primeira tem um registro mais grave que o surdo de segunda. O surdo de corte tem a função de quebrar a rigidez dos surdos de marcação com frases com variações rítmicas. Ele é afinado numa altura normalmente entre os surdos de primeira e de segunda (BOLÃO, 2009, p. 56).

A caixa é um pequeno tambor de metal com peles sintéticas em ambos os lados. Na parte de baixo é estendida uma esteira, que lhe dá o som característico, e é percutida com duas baquetas de madeira. A caixa ajuda a dar sustentação na apresentação, sendo um instrumento de condução (BOLÃO, 2009, p. 59).

Figura 30 – Caixa utilizada nas Escolas de Samba.



Fonte: [www.pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Caixa\\_de\\_samba.JPG](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Caixa_de_samba.JPG).

O Tarol é um tambor de metal mais estreito que a caixa. Possui peles sintéticas nos dois lados e esteira, diferindo, porém, no fraseado rítmico e na maneira de tocar (BOLÃO, 2009, p. 61). Segundo Frungillo:

Nome dado ao “tambor” com 2 “peles” com cerca de 13”, “casco” medindo 2” de altura suspenso por corda ao ombro e/ou pescoço do “instrumentista” ou apoiado numa estante. Ticado com “baquetas” de madeira, possui “esteira” na “pele resposta”; é chamado também de “caixa forte”, “taro” e conhecido como “tarole” (FRUNGILLO, 2003, p. 340).

Enquanto a caixa se caracteriza pelos floreios e improvisos, o Tarol é um instrumento de sustentação do ritmo (BOLÃO, 2009, p. 61).

Figura 31 – Tarol utilizado em Escolas de Samba.



Fonte: [www.kingmusical.com.br/caixa-tarol-de-aluminio-izzo-14x-6cm-correia-talabarte](http://www.kingmusical.com.br/caixa-tarol-de-aluminio-izzo-14x-6cm-correia-talabarte).

O repique é um tambor de afinação aguda de peles sintéticas, tocado com apenas uma baqueta e a mão. É chamado de aro, o toque executado na borda do instrumento e toque feito no mesmo produz um som estalado. A mão, usada para complementar o ritmo receberá a designação da mão (BOLÃO, 2009, p. 62). O repique responsável pelas chamadas para fazer a bateria subir é também responsável pelo improviso.

Figura 32 – Repique utilizado nas Escolas de Samba.



Fonte: [www.fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Repique.JPG](http://www.fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Repique.JPG).

Para Frungillo, o Tamborim:

É uma variante de “*tamborinho*”, diminutivo de “*tambor*”. “*Tamborete*”, de uma “*pele*” com cerca de 6” de diâmetro, “*casco*” de metal (originalmente de madeira) com cerca de 1,5” de altura, segurado com a mão esquerda e tocado com “*vareta*” de madeira na mão direita, difundindo em todo Brasil como instrumento característico do “*samba*”. A partir da década de 1970 tem sido usada um tipo de “*vareta*” múltipla (2, 3 ou 4 “*varetas*” unidas numa das extremidades) como forma de aumentar a intensidade das batidas. Usado em conjuntos populares de samba, é requisito indispensável na “*escola de samba*”. A “*pele*” é muito esticada, produzindo

som bastante agudo. “Sua técnica de execução inclui, além do uso da “vareta”, movimentos parcialmente rotatórios de pulso (fazendo o instrumento chocar-se contra a “vareta”) e rápidos abafamentos realizados no fundo da “pele” pelos dedos da mão que segura o instrumento” (FRUNGILLO, 2003, p.332).

O tamborim é um instrumento que se toca com uma baqueta de material plástico e flexível para ajudar na mecânica dos movimentos. O dedo indicador da mão que segura o instrumento perde, aqui, sua função. Enquanto a mão estiver imóvel, a baqueta toca a pele normalmente, quando ela estiver com o movimento para baixo, o tamborim é percutido com a baqueta voltando ao seu ponto de partida (BOLÃO, 2009, p. 64). O tamborim tem a função de pontuar o samba, fazer os arranjos, marcar determinadas partes da letra.

Figura 33 – Tamborim utilizado nas Escolas de Samba.



Fonte: [www.mascateonline.com.br/tamborim-contemporanea-light-205lt-cres-sortidas.html](http://www.mascateonline.com.br/tamborim-contemporanea-light-205lt-cres-sortidas.html).

O chocalho pode ser feito de materiais diversos, e é encontrado em muitas formas e tamanhos. Nas Escolas de Samba, o mais comum é feito de platinelas presas a uma armação de metal. O movimento de dentro para fora é feito a partir do corpo do instrumentista e o movimento contrário é feito em direção ao seu corpo (BOLÃO, 2009, p. 66).

Frungillo tem a seguinte definição para o Chocalho:

[...] Nas “escolas de samba” existe um naipe desse instrumento. São segurados por uma mão quando pequenos (cerca de 9" de comprimento por 2,4" de diâmetro) ou com as duas mãos quando maiores. O instrumento é colocado horizontalmente na mão de forma que a palma esteja voltada para o rosto do instrumentista, sendo sacudido horizontalmente também com a ajuda do braço, em movimentos pendulares e rítmicos [...] (FRUNGILLO, 2003, p. 78)

Figura 34 – Chocalho utilizado nas Escolas de Samba.



Fonte: [www.amazon.com/Tycoon-Percussion-TPCH-Aluminum-Chocalho/dp./B01DH3LAIM](http://www.amazon.com/Tycoon-Percussion-TPCH-Aluminum-Chocalho/dp/B01DH3LAIM).

### 3.2. MARACATU

O Maracatu é um ritmo tradicional no estado de Pernambuco, possui raízes do continente africano, especificamente nas tribos Nagô do Congo e vinculado à história da escravatura e ao sincretismo religioso no Brasil em meados do século XVII. Sua expressão mais antiga está datada em 1711 com o Maracatu Elefante. Existem dois tipos fundamentais de Maracatu: O Maracatu Nação (de Baque Virado) e o Maracatu Rural (de Baque Solto) (KAYMA, 2016, p. 58).

O Maracatu Nação (de baque virado) remete a coroação das nações africanas. Segundo Kayma (2016, p.58): “Consiste num cortejo que representa a cerimônia de coroação da corte Nagô nas figuras representativas da rainha e do rei, evocando também os espíritos antepassados do seu povo”.

Após a abolição da escravatura, ganhou as ruas através de um cortejo carnavalesco onde reis, rainhas, princesas, índios e baianas cruzam as ruas dançando e passando de mão em mão uma boneca de pano, presa a um bastão, chamada "calunga". Ao primeiro acorde do Maracatu, a rainha ergue a calunga para abençoar a "nação". Kayma, afirma:

O cortejo é completado com os batuqueiros, músicos encarregados de alegrar e dar ritmo ao desfile. A orquestra do Maracatu de Baque Virado é constituída de instrumentos de percussão, tais como: alfaias, caixas, gonguê, ganzá, xequerê e maracá. As músicas cantadas no folguedo são chamadas de toadas, que são comandadas pelo apito que marca o início o término de cada estrofe. Com o passar do tempo, a parte falada (encenação) foi sendo retirada do folguedo, predominando a parte musical (KAYMA, 2016, p.58).

A Alfaia é o instrumento grave do Maracatu e talvez o mais importante para servir como referência de adaptação para outros instrumentos. O ritmo Maracatu é muito sincopado e grande parte das variações são em cima da segunda semicolcheia, às vezes, pode-se criar uma falsa impressão de tempo forte, fazendo o músico iniciante "se perder" no ritmo (SEXTETO, 2018, p. 117).

Figura 35 – Alfaia utilizada no Maracatu.



Fonte: [www.pt.wikipedia.org/wiki/alfaia](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/alfaia).

O Gonguê tem um timbre mais agudo, lembra o agogô, porém com tamanho maior e com uma campana apenas, tocada com baqueta de metal ou madeira. No seu toque, também se pode encontrar muitas variações. Podem-se usar duas regiões diferentes do gonguê para dar diferença de timbre entre as notas, uma grave e uma aguda (SEXTETO, 2018, p. 119).

Figura 36 – Gonguê utilizado no Maracatu.



Fonte: [www.kalango.com/en/gongue-large-barravento](http://www.kalango.com/en/gongue-large-barravento).

O Abê também conhecido como Xequerê é uma cabaça envolvida por uma rede de sementes. Frungillo em seu dicionário descreve o Xequerê como:

“Chocalho” externo feito com uma “cabaça” envolta numa rede de malhas grandes em cujas interseções e, eventualmente, em todo o fio da malha, são colocadas sementes. Essa rede está relativamente folgada em torno da “cabaça” e com uma extensão que serve de empunhadeiras. Ao sacudir a empunhadeira, a “cabaça” salta dentro da malha chocando-se contra as sementes presas nas interseções (FRUNGILLO, 2003, p.389)

O Abê é responsável por uma marcação constante, reforçando a subdivisão do Maracatu.

Figura 37 – Abê ou Xequerê utilizado no Maracatu.



Fonte: [www.flickr.com/photos/leticiapaes/3410154247](http://www.flickr.com/photos/leticiapaes/3410154247).

No Maracatu tradicional, normalmente são usadas dois tipos de caixas: a caixa tradicional e o tarol, sendo este último um som mais agudo (SEXTETO, 2018, p. 121).

Em 1980, o Maracatu Nação estava praticamente esquecido até que um grupo de jovens ergueu um movimento de resistência cultural em relação aos vários ritmos regionais, não só o Maracatu Nação como também o Rural e outros ritmos como o Côco, Ciranda, o Repente, etc. A partir desse momento, houve uma revalorização e popularização do Maracatu que se expandiu além das fronteiras do estado de Pernambuco (KAYMA, 2016, p. 58).

O Maracatu Rural (de Baque Solto) surgiu no século XIX no interior do estado de Pernambuco, na Zona da mata. O Maracatu de Baque Solto é uma espécie de fusão de elementos dos vários folguedos populares, tais como pastoril, cavalo marinho, bumba meu boi, reisado, caboclinho e outros mais, que vêm às ruas das cidades próximas aos engenhos de açúcar (KAYMA, 2016, p. 58). De acordo com Kayma (2016):

O instrumental do Maracatu Rural, chamado de terno, tem características musicais próprias e diferenciadas, composto por tarol (ou caixa), surdo, ganzá, chocalhos, porca (cuíca), zabumba, gonguê e a orquestra com clarinete, saxofone, trombone e corneta (pistom). O coro é exclusivamente feminino. O seu ritmo é mais acelerado,

se comparado ao Maracatu Nação (KAYMA, 2016, p. 59).

O Maracatu Rural tem como personagens o rei, a rainha, a porta bandeira também chamada de baliza, a dama do passo, o Mateus, a Catirina, a burra e o caçador, as portas-buquê, as baianas, a boneca Aurora, os caboclos de pena, o vassalo ou “menino de sombrinha” e por fim o personagem principal: o caboclo de lança, guerreiro de Ogum (KAYMA, 2016, p. 59)

### 3.3.FREVO

A palavra Frevo vem de ferver, fervura, que passou a designar: efervescência, agitação, rebuliço, que acontecia nos efervescentes clubes carnavalescos na cidade de Recife (KAYMA, 2016, p. 50).

O Frevo é um gênero da música popular urbana que surgiu no estado de Pernambuco no final do século XIX. Teve influência de outros estilos musicais tais como o maxixe, a polca, a quadrilha, a modinha e, sobretudo, o dobrado (MENDES, 2017, p. 13).

A Abolição da Escravatura (1888), a Proclamação da República (1889), a industrialização e a formação da classe trabalhadora urbana, contribuíram fortemente para o processo de surgimento do frevo (MENDES, 2017, p.13).

No fim do século XVIII, registram-se festejos dos Ternos de Reis, realizados por integrantes das Companhias de Carregadores de Açúcar e das Companhias de Carregadores de Mercadorias, ambas localizadas no bairro portuário do Recife e formadas por negros dirigidos por capatazes. Podem ser vistos como os “antepassados” dos clubes de frevo (MENDES, 2017, p. 13). Segundo Mendes (2017):

Com a Abolição da Escravatura (1888) possibilitou uma maior liberdade para as classes mais populares promoverem seus festejos de Carnaval nos espaços públicos. Os desfiles carnavalescos são acompanhados pelas bandas, militares e civis, e contam com a presença das capoeiras. As marchas, que viriam a ser os embriões do frevo, são parte importante dessa trilha sonora (Mendes, 2017, p.13).

O Carnaval e o frevo traduziam essa efervescência, bem como refletiam a expansão urbana e a modernidade. A primeira referência ao termo "frevo" foi publicada no Jornal Pequeno (Recife), no dia nove de fevereiro de 1907, num artigo assinado pelo jornalista Oswaldo Oliveira, que escrevia sobre o Carnaval para o periódico vespertino. A palavra

aparece como uma marcha “O Frevo” que seria tocada no ensaio do *clube Empalhadores do Feitosa*, do bairro do Hipódromo e também como uma expressão: “OLHA O FREVO” (MENDES, 2017, p. 14).

A formação instrumental que executa o frevo de rua, com o passar dos anos, passou por diferentes transformações. No final do século XIX, eram as bandas de música com 40 e 50 músicos. Já no início do século XX, as bandas foram dando lugar a formações menores denominadas “fanfarras” ou “orquestras”, formadas por 10 a 18 músicos (MENDES, 2017, p. 14).

O frevo certamente não teria a divulgação e o alcance que teve se não fosse a música gravada e o rádio. Os compositores Capiba, Nelson Ferreira, Zumba, Carnera, Irmãos Valença, Raul e Edgard Moraes e Marimbá foram os maiores compositores do frevo (MENDES, 2017, p. 14).

Com o advento da gravadora Rozenblit, em 1954, e a influência da música americana na cultura brasileira, as orquestras de frevo foram gradualmente adquirindo a formação das *big bands* norte-americanas. As formações instrumentais acabaram absorvendo algumas influências da cultura norte-americana, mas adicionando alguns instrumentos, como o pandeiro, o surdo e a tuba (MENDES, 2017, p. 14).

Com o decorrer do tempo, o frevo ganhou características próprias: o ritmo frenético e as coreografias singulares (os passos). A dança desarticula o corpo dos bailarinos e inclui passos ágeis acrobáticos. O frevo não é cantado; sua música é executada por instrumentos de sopro e surdos (KAYMA, 2016, p. 50).

A percussão é usada com frequência nas ruas e em palcos de auditórios e teatros. É o pulso do frevo. Existe uma infinidade de instrumentos de percussão que podem fazer parte de uma orquestra de frevo. A percussão é responsável por manter tanto o andamento certo quanto o estilo da música (MENDES, 2017, p. 81).

O Surdo é um instrumento de pele, com som grave. O músico toca usando uma baqueta em uma das mãos enquanto abafa a pele com a outra. Podem-se obter dois sons distintos do instrumento. Um som com a pele soando “solta” sem a interferência e o outro “abafado” com uma das mãos (MENDES, 2017, p. 121).

O Pandeiro é um instrumento de pele e possui platinelas, chamadas de “fichas”. Ao contrário do surdo, o músico não toca usando uma baqueta. Ao invés disso, usa apenas as mãos. Podem-se ter dois tipos de sons, um som com a “pele” e outro das “fichas” (MENDES, 2017, p. 122).

Frungillo dá uma definição sobre o que é o Pandeiro:

Nome provável origem no latim tardio “*Pandorius*”, derivado do grego “*Pandoûra*” ou “*Pandoruim*”. É um “tamborete” com “*platinelas*” difundido praticamente em todo mundo. Possui uma “*pele*” presa a um “*casco*” feito de madeira ou metal, podendo ser encontrado também de bambu (*Bambusca vulgaris*) e “*cabaça*”. Nesse “*casco*” são presos materiais (geralmente de metal) que produzem som pelo entrechoque quando o instrumento é sacudido. Podem ser argolas que se entrechoque ou se choquem contra o “*casco*”, “*guizos*”, mas o mais comum é que sejam encaixados pares de pequenos discos metálicos (“*platinelas*”) em pinos atravessados perpendicularmente em fendas abertas em torno de “*casco*”. São encontradas citações desde os tempos bíblicos, quase sempre tocadas por mulheres. O instrumento é basicamente segurado pelo “*aro*” com uma das mãos e percutido com os dedos ou a outra mão inteira. O efeito de “*rulo*” é obtido sacudindo-se a mão que segura o instrumento ou pela ficção de um ou 2 dedos da outra mão sobre a “*pele*”, de modo que as “*platinelas*” produzem efeito de “*tremolo*”. São instrumentos característicos em inúmeras danças populares e no Brasil seu uso tem sido destacado na música popular, dando origem a uma técnica de execução única, notadamente no “*samba*” e no “*choro*”, uma mistura entre a tradição ibérica e o ritmo trazido pelo escravo africano. No Ocidente suas dimensões estão relativamente padronizadas entre 9” a 12” de diâmetro, “*casco*” com cerca de 2” de altura. No Brasil o “*pandeiro*” tem geralmente entre 10” e 12” de diâmetro, na China de 9,5”, na Pérsia cerca 19”. No Brasil, dentre outros, foi difusor do instrumento no rádio e TV o cantor “*Caco Velho*” (FRUNGILLO, 2003, p. 245).

Figura 38 – Pandeiro utilizado no Frevo.



Fonte: [www.capoeiraaltoastral.wordpress.com/sobre-capoeira/o-pandeiro/](http://www.capoeiraaltoastral.wordpress.com/sobre-capoeira/o-pandeiro/).

A caixa no frevo tem uma levada frenética, responsável por fornecer a acentuação característica do ritmo. A prática da *performance* da caixa apresenta inúmeras variações, muitas delas possuem diferentes manulações do rulo, tradicionalmente feito no segundo tempo do segundo compasso (BRAGA, 2011, p. 32).

#### **4. COMPOSIÇÃO DE PEÇAS PARA DRUMLINE UTILIZANDO RITMOS BRASILEIROS**

A primeira peça Sambatucada composta para *Drumline* foi utilizado o ritmo do samba característico de escola de samba, utilizando-se como base teórica o Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma. Neste Caderno ele exemplifica o que cada instrumento faz no ritmo samba e através desses exemplos pode haver a adaptação para os instrumentos do *Drumline*. Do livro do Oscar Bolão, *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*, foi retirado o exemplo da virada do repique e a virada do surdo de corte.

A segunda peça Maraca Drum, também composta para *Drumline*, foi aplicado o ritmo maracatu, utilizado como base teórica o Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma e o livro *A Linguagem rítmica e melódica dos ritmos Brasileiros* de André Marques Sexteto. Estes livros mostram a instrumentação e exemplos rítmicos do maracatu.

A terceira peça Rebuliço é uma composição para *Drumline* que foi utilizado o ritmo frevo. Existem três tipos de frevo: o frevo de rua, que é executado apenas por instrumentos musicais, o frevo orquestrado, no qual se apresenta um ritmo mais lento e o frevo de bloco que é cantado. Para essa composição foram utilizados os ritmos característicos do frevo de rua e foi utilizado como base teórica o *Caderno de Ritmos Brasileiros*, de Paulo Kayma e o livro *Arranjando Frevo de Rua*, de Marcos Mendes. Estes livros mostram exemplos rítmicos do frevo e sua instrumentação.

A instrumentação das peças é composta por caixa, *tenor*, bumbo e prato. Não há divise do bumbo nas peças, apenas um pequeno trecho na música Rebuliço. Os outros instrumentos foram explorados tanto na parte rítmica quanto na parte sonora.

##### **4.1.SAMBATUCADA**

Os primeiros compassos são uma “chamada” realizada apenas por uma caixa. As chamadas variam de acordo com cada peça e geralmente são realizadas por apenas um

instrumentista que toca a caixa.

Figura 39 – Chamada da caixa.

Apenas uma caixa faz a chamada

Caixa: *f*

Tenor

Bumbo

Prato

Fonte: a autora.

Nos compassos de 3 a 6, a rítmica da caixa se mantém a mesma da chamada, porém em vez de tocar as notas na pele do instrumento e realizar o *rim shot*<sup>8</sup>, as notas da pele passam a ser tocadas no aro do instrumento e o rim shot substituído para um acento sendo tocado na pele do instrumento. Essa mudança foi feita para que ficasse mais suave, a fim de que a entrada do *tenor* fosse mais nítida. A partir do compasso 3, todas as caixas tocam.

Figura 40 – Entrada da caixa e do *tenor*.

3 Todas as caixas tocam As notas com x tocar no aro

Caixa

Tenor: *mf*

Bumbo: *f*

Prato

5

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

6

Fonte: a autora.

<sup>8</sup> A ponta da baqueta terá o contato com a pele e o corpo com o aro na mesma hora, produzindo um som mais forte e agudo.

Nos compassos de 7 ao 10, tanto a caixa e o *tenor* permanecem fazendo a mesma frase e entram o bumbo e o prato.

Figura 41 – Entrada do bumbo e do prato.

Fonte: a autora.

Há uma virada de repique para a caixa nos compassos 11, 12 e 13, onde foi realizada uma mudança na fórmula de compasso. Nos compassos 11 e 12 há um símbolo de uma mão que está apontada na bula da peça para que o instrumentista toque essa nota com a mão na pele do instrumento. No compasso 13, o bumbo complementa a frase escrita para a caixa, caracterizando a entrada no ritmo samba.

Figura 42 – Virada do repique retirada do livro *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores* de Oscar Bolão.

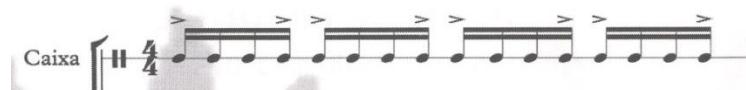
Figura 43 – Trecho destacado em vermelho da virada de repique escrito na caixa.

The musical score consists of four staves: Caixa, Tenor, Bumbo, and Prato. The Caixa staff is highlighted with a red box. Measure 9: Caixa plays eighth-note patterns with dynamics ff. Measures 10-11: Caixa continues eighth-note patterns with dynamics ff. Measure 12: Caixa begins eighth-note patterns with dynamics mp. Measures 13-14: Caixa continues eighth-note patterns with dynamics f, ff, and mf.

Fonte: a autora.

Essas notas tocadas com a mão na pele da caixa é algo característico do repique, que é tocado com uma baqueta em uma das mãos enquanto a outra mão toca diretamente sobre a pele. O repique é uma espécie de condutor na escola de samba e é comum esse instrumento fazer algumas “deixas”<sup>9</sup> ou viradas.

Figura 44 – Frase rítmica da caixa do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.



A partir do compasso 14, a fórmula de compasso volta a ser 4 por 4. Do compasso 14 a 21 se encaixa o ritmo da caixa da escola de samba.

<sup>9</sup> O repique é uma espécie de condutor musical das escolas de samba.

Figura 45 – Trecho destacado em vermelho da frase rítmica da caixa.



Fonte: a autora.

Ao *tenor*, do compasso 14 ao 21, foi adaptado ao ritmo do agogô. As alturas utilizadas nos tons foram escritas da forma que ficasse parecido com o som do agogô.

Figura 46 – Frase rítmica do agogô do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.

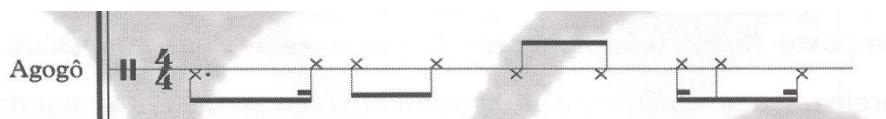


Figura 47 – Trecho destacado em vermelho da rítmica do agogô adaptado no *tenor*.



Fonte: a autora.

Ao bumbo, do compasso 14 ao 21, foi adaptado à rítmica do surdo de marcação. O surdo de marcação tem essa denominação porque é responsável pela marcação da nota de apoio do compasso.

Figura 48 – Frase rítmica do surdo de marcação do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.

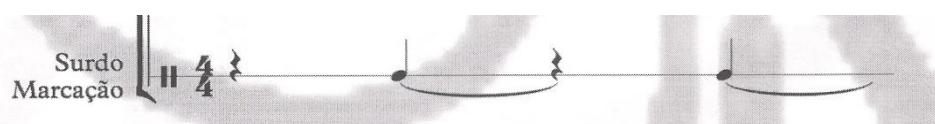


Figura 49 – Trecho destacado em vermelho da rítmica do surdo de marcação no bumbo.

Fonte: a autora.

Ao prato, do compasso 14 ao 21, foi adaptado o surdo de resposta. O surdo de resposta faz a marcação no primeiro tempo ao contrário do surdo de marcação.

Figura 50 – Frase rítmica do surdo de resposta do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.

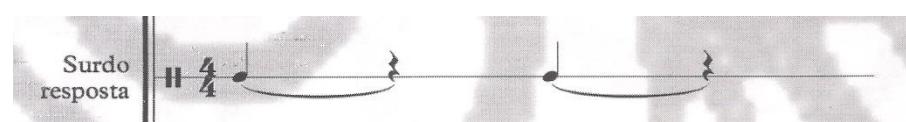


Figura 51 – Trecho destacado em vermelho da rítmica do surdo de resposta no prato.



Fonte: a autora.

Nos compassos 22 e 23 há novamente uma mudança na fórmula de compasso, pois foi escrita uma virada do surdo de corte. As alturas utilizadas nesse trecho para os tons serviram para enfatizar a virada. O surdo de corte tem a função de quebrar a rigidez do surdo de marcação e de resposta com frases rítmicas variadas. Foi escrito essa virada com a finalidade de quebrar um pouco do samba que estava acontecendo e depois fazer a retomada desse samba com outra variação nos instrumentos.

Figura 52 – Virada do surdo de corte retirada do livro *Batuque é um privilégio*: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores de Oscar Bolão.

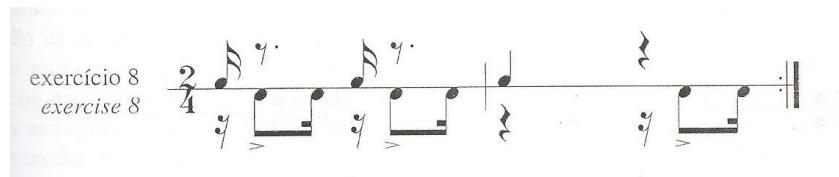


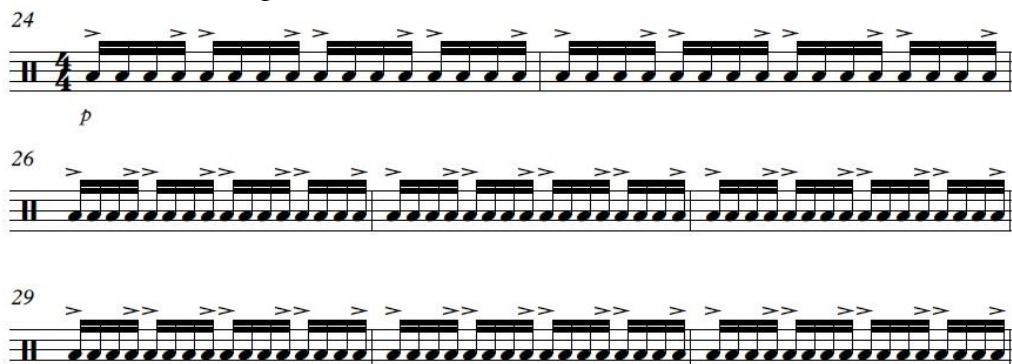
Figura 53 – Frase rítmica do surdo de corte adaptado no *tenor*.



Fonte: a autora.

Do compasso 24 ao 31, volta-se ao samba novamente com a mesma fórmula de compasso 4 por 4, a caixa mantém a mesma frase rítmica da caixa de escola de samba.

Figura 54 – Trecho da rítmica na caixa.



Fonte: a autora.

Do compasso 24 ao 31, o *tenor* deixa de fazer o ritmo do agogô e passar a fazer o ritmo do ganzá de lampeão. A escrita das alturas nos tons, nesse trecho, também foi para que ficasse parecido com o ganzá de lampião.

Figura 55 – Frase rítmica do ganzá de lampeão do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.

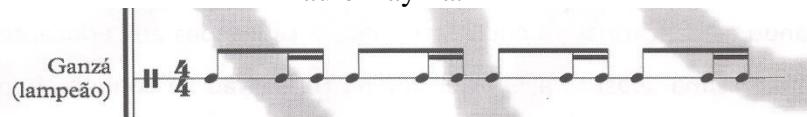


Imagen 56 – Trecho destacado em vermelho da rítmica do ganzá de lampião adaptado no *tenor*.

Fonte: a autora.

Do compasso 24 a 31, o bumbo deixa de fazer o surdo de marcação e passa a fazer o surdo de corte. A escrita desse surdo de corte tem um padrão rítmico que se repete durante o

samba.

Imagen 57 – Escrita do surdo de corte retirada do livro *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores* de Oscar Bolão.

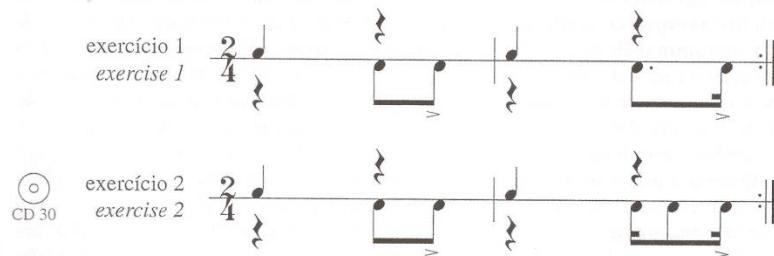


Figura 58 – Trecho destacado em vermelho da rítmica do surdo de corte adaptado no bumbo.

21

27

Fonte: a autora.

O prato, entre os compassos 24 ao 31, não faz mais o surdo de resposta e passa a fazer o surdo de marcação como feito antes pelo bumbo. Essa modificação no prato teve como objetivo complementar o surdo de corte escrito para os bumbos.

Figura 59 – Trecho destacado em vermelho da rítmica do surdo de marcação adaptado no prato.

24

30

As notas com x o prato é fechado

Fonte: a autora.

Nos compassos finais, 32 ao 35, retorna a escrita comum do *Drumline*, que complementa a primeira parte do *Drumline* escrita anteriormente.

Figura 60 – Escrita para *Drumline*.

The musical score consists of four staves representing different percussion instruments: Caixa, Tenor, Bumbo, and Prato. Measure 32 starts with a dynamic *f*. The Caixa and Tenor staves show sixteenth-note patterns with accents. The Bumbo and Prato staves have sustained notes. Measure 34 starts with a dynamic *f*. The Caixa and Tenor staves show sixteenth-note patterns with accents. The Bumbo and Prato staves have sustained notes. There are two annotations: 'As notas com x tocar no aro' above the Tenor staff and 'As notas com o prato é fechado' above the Prato staff.

Fonte: a autora.

#### 4.2.MARACADRUM

Nos dois primeiros compassos, está escrita uma chamada na caixa, apenas uma realiza a chamada, que varia de acordo com cada peça e geralmente é realizada por apenas um instrumentista que toca a caixa.

Figura 61 – Chamada da caixa.

Apenas uma caixa faz a chamada

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

Fonte: a autora.

Os compassos 3 e 4 funcionam como uma introdução à cadênciа, utilizando todos os instrumentos, sendo que esta introdução já consta como uma escrita para *Drumline*.

Figura 62 – Trecho destacado em vermelho para introdução da cadênciа.

$\text{♩} = 120$

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

4

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

*f*

*f*

*f*

*f*

*mf*

*f*

*As notas com x tocar no aro*

*mf*

*As notas com x o prato é fechado*

*mf*

Fonte: a autora.

Do compasso 5 ao 8 há outra escrita para *Drumline* com uma repetição. O trecho foi escrito desta forma para trabalhar com todos os instrumentos de percussão do *Drumline*, sem que eles entrassem um por vez, tendo um impacto sonoro maior.

Figura 63 – Trecho em vermelho escrita para *Drumline*.

Fonte: a autora.

Entre os compassos 9 e 16, há a primeira parte do ritmo do maracatu. Neste trecho, a caixa faz a mesma frase rítmica da caixa do maracatu.

Figura 64 – Frase rítmica da caixa do livro Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros de André Marques Sexteto.

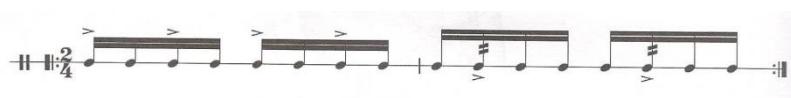


Figura 65 – Trecho destacado em vermelho da frase rítmica na caixa.

Fonte: a autora.

Para o *tenor* foi adaptado à escrita rítmica do surdo. A escrita das alturas dos tons do *tenor* foi feito da forma que encaixava melhor com o trecho, começando do tom mais grave, caracterizando o surdo, e depois subindo os tons dando um floreio para o trecho.

Figura 66 – Frase rítmica do surdo do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.

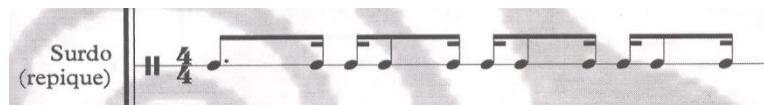


Figura 67 – Trecho destacado em vermelho da frase rítmica adaptado no *tenor*.

Fonte: a autora.

Para o bumbo, nesta cadência, não foi escrito o divise, para que o naipe de bumbo tocasse junto dando maior sonoridade para a peça. Neste trecho foi adaptado o ritmo característico da zabumba.

Figura 68 – Frase rítmica da zabumba do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.

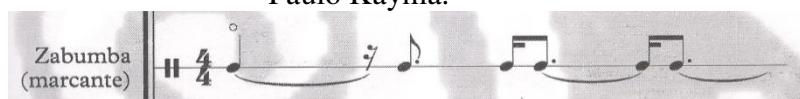
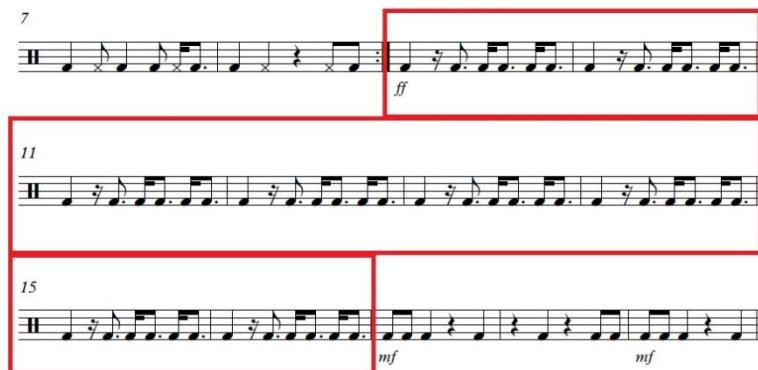


Figura 69 – Trecho destacado em vermelho da frase rítmica no bumbo.



Fonte: a autora.

Ao prato foi adaptado à escrita rítmica do instrumento gonguê, porém, não fiel ao exemplo. A primeira parte apresenta uma escrita simples do gonguê para o prato e a segunda parte da cadência tem uma escrita mais complexa. As notas com o “x” significa, no prato, nota fechada, então possui um som mais grave, já a nota normal para o prato é nota aberta tendo assim um som mais agudo. A escrita foi feita dessa forma para que ficasse parecida com som do instrumento gonguê. Então para a nota com “x” o som será grave do gonguê e a nota normal será reproduzido o som agudo. Desta forma a sonoridade fica parecida e dá o mesmo efeito sonoro do maracatu.

Figura 70 – Frase rítmica do gonguê do livro Linguagem rítmica e melôcia dos ritmos brasieiros de André Marques Sexteto.

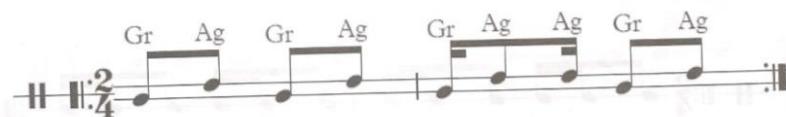


Figura 71 – Trecho destacado em vermelho da frase rítmica do gonguê adaptado no prato.



Fonte: a autora.

Do compasso 17 ao compasso 24, há uma nova escrita para *Drumline*. Deste trecho, até o compasso 22, foram escritos solos de dois em dois compassos para cada instrumento, menos para os pratos. Enquanto o instrumento está solando, os demais estarão apenas fazendo uma cama para a cadência.

Figura 72 – Trecho em vermelho nova escrita para *Drumline*.

The musical score consists of four staves: Caixa, Tenor, Bumbo, and Prato. The score is divided into two main sections. The first section (compassos 16-18) shows solos for each instrument in pairs of measures. The second section (compassos 19-24) shows solos for each instrument in single measures. Measures are highlighted with red boxes.

Fonte: a autora.

Nos compassos 17 e 18 o solo está na caixa.

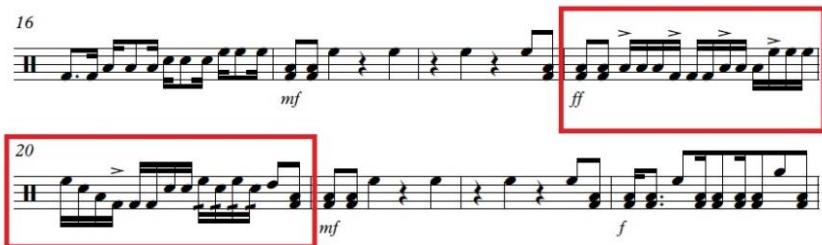
Figura 73 – Trecho em vermelho solo da caixa.

The musical score shows the solo patterns for the Caixa staff. The solo patterns are highlighted with red boxes. The first box covers compasso 15, and the second box covers compassos 18 and 19. The third box covers compassos 19 and 20. Dynamics ff and mf are indicated.

Fonte: a autora.

Nos compassos 19 e 20, o solo é do *tenor*.

Figura 74 – Trecho em vermelho solo do *tenor*.



Fonte: a autora.

E os compassos 21 e 22, o solo está no bumbo.

Figura 75 – Solo do bumbo.



Fonte: a autora.

Nos compassos 23 e 24, todos os instrumentos tocam sem solos, encerrando, assim, a parte da escrita para *Drumline*.

Figura 76 – Encerramento da escrita para *Drumline*.

Fonte: a autora.

Entre o compasso 25 até o 31, inicia-se a segunda parte do maracatu, com o intuito de trazer uma escrita rítmica mais complexa para os instrumentos. Nesta parte, a caixa faz outra escrita rítmica característica da caixa do maracatu utilizando o tremolo<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Tremolo é a repetição rápida de uma nota ou uma alternância rápida entre duas ou mais notas musicais.

Figura 77 – Frase rítmica da caixa do livro Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros de André Marques Sexteto.

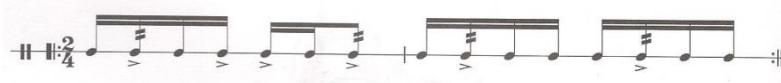


Figura 78 – Trecho destacado em vermelho da frase rítmica na caixa.

Direitos autorais © Ítala Natali do Carmo

Fonte: a autora.

Para o *tenor*, nessa parte, foi adaptada a célula rítmica do abê ou xequerê, as alturas dos tons foram escritas da forma que encaixava melhor no trecho.

Figura 79 – Frase rítmica do abê ou xequerê do livro Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros de André Marques Sexteto.



Figura 80 – Trecho destacado em vermelho da frase rítmica adaptado no *tenor*.

Fonte: a autora.

Para o bumbo foi conciliado o ritmo da alfaia, com o intuito de trazer o mesmo som grave.

Figura 81 – Frase rítmica da alfaia do livro Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros de André Marques Sexteto.



Figura 82 – Trecho destacado em vermelho da frase rítmica no bumbo.

Fonte: a autora.

Para o prato, agora, foi escrita à célula rítmica completa do gonguê, ainda trabalhando o som grave com a nota com o “x” (prato fechado) e o som agudo, nota normal (prato aberto).

Figura 83 – Frase rítmica do gonguê do livro Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros de André Marques Sexteto.

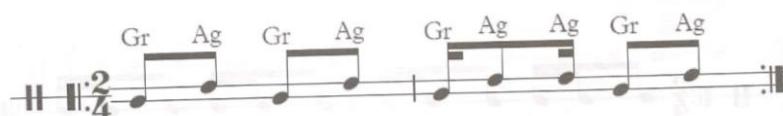
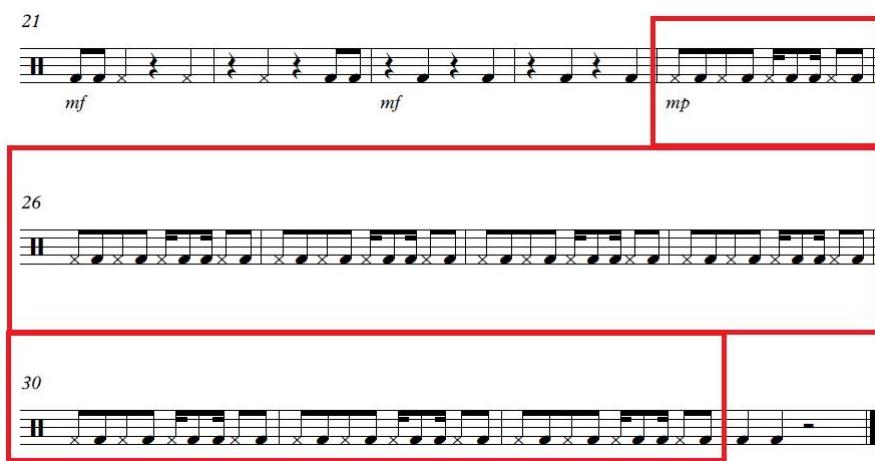


Figura 84 – Trecho destacado em vermelho da frase rítmica adaptado no prato.



Fonte: a autora.

No compasso 33, finaliza-se a cadênciа com todos os instrumentos juntos tocando duas semínimas.

Figura 85 – Trecho em vermelho finalização da peças com todos os instrumentos tocando juntos.



Fonte: a autora.

#### 4.3. REBULIÇO

Os dois primeiros compassos constituem em uma chamada, que variam de acordo com cada peça e geralmente é realizada por apenas um instrumentista que toca a caixa.

Figura 86 – Chamada da caixa.

Apenas uma caixa faz a chamada

Caixa

Tenor

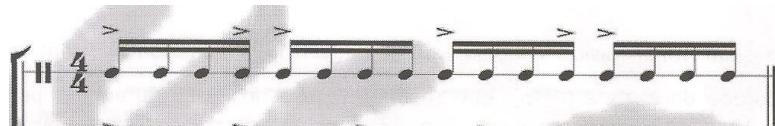
Bumbo

Prato

Fonte: a autora.

A partir do compasso 3, inicia-se o trecho de escrita do frevo, mantendo - se até o compasso 10. Nestes compassos a caixa faz uma escrita cacacterística do frevo contendo o rulo que é a identidade principal desse estilo. Foi utilizado o exemplo da caixa do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma e acrescentado, no último tempo do compasso, o rulo em *Double Stroke*<sup>11</sup> (papamama) em fusas.

Figura 87 – Frase rítmica da caixa do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.

Figura 88 – Trecho destacado em vermelho da figura rítmica da caixa utilizando o *Double Stroke* com fusas no último tempo.

Apenas uma caixa faz a chamada

3

4

6

10

f

Fonte: a autora.

<sup>11</sup> Conhecido como Toque Duplo, dobra-se o toque com cada mão, que forma a seguinte digitação: DDEEDDEE.

O *tenor*, do compasso 3 ao 10, foi adaptado o ritmo do pandeiro. A escrita das alturas nos tons foi feita da forma que se adapta com o contexto musical.

Figura 89 – Frase rítmica do pandeiro do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.

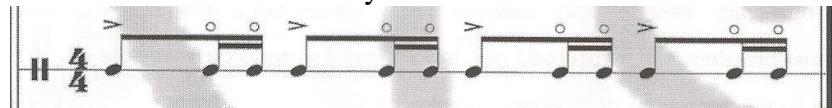


Figura 90 – Trecho destacado em vermelho da figura rítmica do pandeiro adaptado no *tenor*.

Fonte: a autora.

Do compasso 3 ao 10, foi escrito o mesmo ritmo do surdo I para o bumbo.

Figura 91– Frase rítmica do surdo I do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.

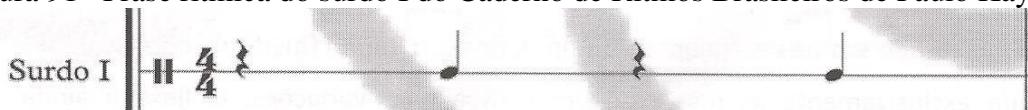


Figura 92 – Trecho destacado em vermelho da figura rítmica do surdo I escrita no bumbo.

Fonte: a autora.

Para os pratos, do compasso 3 ao 10, foi escrito o mesmo ritmo do surdo II.

Figura 93 – Frase rítmica do surdo II do Livro Arranjando frevo de Rua de Marcos Mendes.

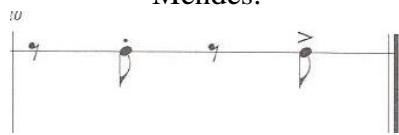


Figura 94 – Trecho destacado em vermelho da figura rítmica do surdo II escrita no prato.

As notas com x o prato é fechado

Fonte: a autora.

Do compasso 11 até o compasso 18, foi realizado uma escrita para *Drumline*. No trecho entre os compassos 11 ao 16, foi realizado uma escrita mais simples para os instrumentos, dando o aspecto de uma acalmada na peça. Neste trecho também foi feito um divise de bumbos. E nos compassos 17 e 18 a escrita volta a ser mais complexa servindo de suplemento para nova entrada do frevo.

Figura 95 – Trecho da escrita simples para *Drumline*.

The musical score consists of four staves: Caixa, Tenor, Bumbo, and Prato. The score is divided into three sections:

- Section 1 (Measures 10-11):** Caixa plays eighth-note patterns. Tenor and Bumbo play sixteenth-note patterns. Prato has sustained notes. Dynamics: *mf*, *f* (with a note instruction: "As notas com x o prato é fechado"), *mf*.
- Section 2 (Measure 12):** All instruments play sixteenth-note patterns.
- Section 3 (Measure 15):** Caixa and Tenor play eighth-note patterns. Bumbo and Prato play sixteenth-note patterns. Dynamics: *fp*, *fp*, *p*.

Fonte: a autora.

Figura 96 – Trecho de divise no bumbo.

The musical score for Bumbo consists of two measures:

- Measure 8:** Bumbo plays eighth-note patterns.
- Measure 14:** Bumbo plays eighth-note patterns. The score is highlighted with a red box, starting with a dynamic of *f*.

Fonte: a autora.

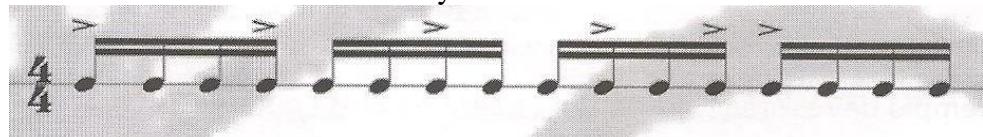
Figura 97 – Trecho da escrita do *Drumline* que dá suplemento para a nova entrada para o frevo.

The musical score consists of four staves: Caixa, Tenor, Bumbo, and Prato. Measure 15 starts with a steady eighth-note pattern for the Caixa. Measure 16 begins with a six-stroke roll pattern for the Caixa, indicated by a red box. Measures 17 and 18 continue with different patterns for all instruments, with the Caixa's six-stroke roll pattern highlighted again in a red box. Measures 19 through 26 show further variations, with the Caixa's six-stroke roll pattern appearing once more in a red box. Dynamic markings like ff, f, mf, mp, fp, and p are scattered throughout the score.

Fonte: a autora.

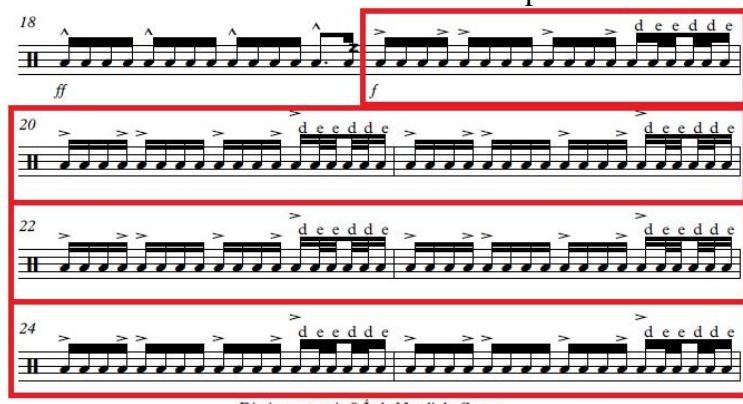
A partir do compasso 19 ao 26, temos uma nova escrita do frevo. Neste trecho, a caixa faz uma nova escrita característica do frevo. Porém, essa escrita possui uma nova acentuação e foi utilizado o *Six Stroke Roll*<sup>12</sup> no último tempo do compasso. Para essa nova escrita, aparece o exemplo da frase rítmica da caixa que o Paulo Kayma traz no seu Caderno de Ritmos.

Figura 98 – Frase rítmica da caixa do Caderno de Ritmos Brasileiros de Paulo Kayma.



<sup>12</sup> São seis toques combinando o toque simples e duplo que formarão a seguinte digitação: DEEDDE.

Figura 99 – Trecho destacado em vermelho da figura rítmica da caixa utilizando o *Six Stroke Roll* no último tempo.



Direitos autorais © Ítala Natali do Carmo



Fonte: a autora.

Neste novo trecho do frevo, mantém a mesma escrita rítmica adaptado do pandeiro e mesma altura dos tons para o *tenor*.

Figura 100 – Trecho destacado em vermelho da figura rítmica do pandeiro adaptado no *tenor*.



Fonte: a autora.

Para o bumbo, do compasso 19 ao 26, foi escrito uma nova figura rítmica do surdo II.

Figura 101 – Frase rítmica do surdo I do Livro Arranjando frevo de Rua de Marcos Mendes.

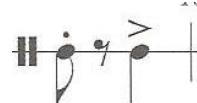


Figura 102 – Trecho destacado em vermelho da figura rítmica do surdo I escrita no bumbo.

14

p ————— ff

20

f

24

Fonte: a autora.

Para os pratos, mantém-se a mesma escrita rítmica do surdo II já utilizada na sessão anterior.

Figura 103 – Trecho destacado em vermelho da figura rítmica do surdo II escrita no prato.

18

ff mp

22

25

Fonte: a autora.

Para que a peça ficasse um pouco mais longa, foi utilizado o ritornelo entre os compassos 3 ao 26, pois o andamento está parecido com ao frevo de rua.

Para finalizar a peça após o ritornelo, todos os instrumentos tocam duas colcheias e a caixa termina com três semicolcheias, isto é, uma parada típica do frevo de rua.

Figura 104 – Parada típica do frevo de rua.



Fonte: a autora.

## CONCLUSÃO

Nesta dissertação, foram abordadas as *Marching Bands*, que possuem raízes militares, mas se desenvolveram ao longo dos anos em seis diferentes tipos de *Marching Bands*. As *Military Bands*, que só se apresentam em eventos oficiais, as *Marching Bands* de desfiles, que só se apresentam em desfiles e paradas comemorativas, as *Marching Bands* de show que só se apresentam em intervalos de jogos de futebol americano, as *Marching Bands*, historicamente formada por negros, que se apresentam em desfiles e participam de concursos, as *Drum and Bugle Corps* que são corporações independentes, que apenas competem e as *Bugle Bands* que são bandas de instrumentos não valvulados e que só se apresentam em desfiles. O *Drumline* ou linha de tambores são os instrumentos de percussão das *Marching Bands* compostas por: caixa, *tenor*, bumbo e prato.

No Brasil, as bandas de música surgiram através dos escravos nas fazendas coloniais e após sua libertação, os mestres de capela começaram a reger as bandas militares, mas, foi no século XIX que as bandas civis se proliferaram sendo chamadas de “Lira”, “Filarmônica” ou “Banda”. Esses grupos utilizavam uniformes que remetiam aos uniformes militares e na “Era Vargas” criaram-se as bandas e fanfarras para ensino de música, além de confederações e associações responsáveis em realizar concursos para bandas e fanfarras. O *Drumline* no Brasil começou através do norte-americano John Grant que passou a residir no Brasil no início do século XXI e observou a não existência de grupos dessa formação no Brasil. Assim, resolveu criar A Seleção Brasileira de Percussão Rudimentar - “Tchá Degga Da” com o intuito de ensinar percussão rudimentar e criar profissionais nessa área.

O samba foi criado no Brasil e sua origem são os batuques trazidos pelos negros escravizados e com o passar dos anos ele foi entrando nos salões de elite e pouco a pouco foi se associando ao carnaval. As escolas de samba surgiram em 1920 através de um desejo de aceitação social das camadas populares urbanas e são formadas por: Comissão de Frente, Carro abre-alas, Destaques, Rainhas, Madrinhas e Princesas de bateria, Mestre- sala e Porta- bandeira, Intérprete Oficial, Velha Guarda e a Bateria. A bateria é composta pelos instrumentos: tamborim, pandeiro, cuíca, repique, ganzá, reco-reco, agogô, chocalho, surdos de primeiro, segunda e terceira marcação e são guiados pele mestre.

Maracatu é um ritmo musical, de dança e ritual religioso com origem no estado de Pernambuco, sua expressão mais antiga é o Maracatu Elefante em 1917. O maracatu é dividido em dois tipos: o Maracatu Nação e Maracatu Rural, ambos possuem cortejos ricos e cheios de significados. O Maracatu Nação tem como os instrumentos a alfaia, o gonguê, o abê ou xequerê, caixa e o tarol.

O Frevo é um gênero musical que surgiu no estado de Pernambuco, com a abolição dos escravos em 1888 possibilitou uma maior liberdade para as classes mais populares promoverem seus festejos de carnaval. Com o decorrer do tempo, o frevo ganhou características próprias como o ritmo frenético e as coreografias com passos, a percussão e o pulso do frevo. Os instrumentos utilizados no frevo são: o surdo, o pandeiro e a caixa.

A composição de peças para *Drumline* tem como instrumentação caixa, *tenor*, bumbo e prato. Cada peça possui um ritmo brasileiro característico, sendo eles: o samba de escola de samba, o maracatu e o frevo. Em todas as composições foram viáveis o trabalho com os ritmos brasileiros sem perder a escrita tradicional do *Drumline* e conclui-se que é possível utilizar ritmos brasileiros em peças para *Drumline*.

## REFERÊNCIAS

Associação Paulista de Fanfarras de Bandas. **Regulamento Geral.** 2019.

BECK, John. **Encyclopedia of Percussion.** 2 ed. New York: Routledge, 2013.  
<https://doi.org/10.4324/9781315795485>

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio:** a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores. Editora: Lumiar, 2009.

BRAGA, Tarcísio. **A caixa clara na bateria:** estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia. Dissertação de mestrado em Performance Musical, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2011.

BUYER, Paul. **Marching bands and drumlines.** Galesville: Meredith Musi, 2009.

CARMO, Ítala. **Os instrumentos de percussão em Rhymetron de Marlos Nobre: uma breve abordagem.** Trabalho de conclusão de curso em bacharel em música – Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2016.

**Entrevista com John Grant.** Entrevista concedida em 21 de mai. de 2019, por e-mail.

FRUNGILLO, Mário. **Dicionário de percussão.** São Paulo: Editora UNESP, 2003.

GRANT, John. **As 10 páginas. Método de Percussão Rudimentar Completo para Drum Lime.** Editora Da Capa Editora, 2019.

GRANT, John. **Tchá Degga Da.** Disponível em: [www.drumline.com.br](http://www.drumline.com.br). Acesso em: 10 de mai. 2020.

HOLLER, Marcos. **Atuação das sociedades musicais e bandas civis em desterro durante o império.** DAPesquisa, v.3, n.5. Flórianopolis. 2008.  
<https://doi.org/10.5965/1808312903052008640>

JOHNSON, Mya. **A Brief History of Marching Band.** Disponível em: [gatornews.org/19119/news/a-brief-history-of-marching-band/](http://gatornews.org/19119/news/a-brief-history-of-marching-band/). Acesso em: 20 de ago. de 2019.

KAYMA, Paulo. **Caderno de ritmos brasileiros e instrumentos de percussão.** 2º ed. São Paulo: Independente, 2016.

MENDES, Marcos. **Arranjando frevo de rua.** 1º ed. Pernambuco: Cepe, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música.** 3º ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

Percussive Arts Society. **Percussive Arts Society International Drum Rudiments.** Disponível em: [www.pas.org/docs/default-source/default-document-library/pas-drumrudiments-2018dcccc96de1726e19ba7fff00008669d1.pdf?sfvrsn=fdbeaea5\\_6](http://www.pas.org/docs/default-source/default-document-library/pas-drumrudiments-2018dcccc96de1726e19ba7fff00008669d1.pdf?sfvrsn=fdbeaea5_6). Acesso em: 22 de out. de 2019.

PEREIRA, José Antônio. **A Banda de Música:** retrato Sonoro Brasileiro. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNESP. São Paulo, 1999.

RAANY, Carol. **A evolução dos rudimentos para caixa clara e suas aplicações em corporações musicais de origem militar:** do campo de batalha aos solos rudimentares virtuosos. Trabalho de conclusão de curso em bacharel em música – Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2014.

SEXTETO, André. Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros. 1º ed. Sorocaba, 2018.

SIMAS, Luis. **A origem das escolas de samba.** Disponível em:  
[www.itaucultural.org.br/ocupacao/cartola/palacio-do-samba/?content\\_link=2](http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cartola/palacio-do-samba/?content_link=2).  
Disponível em: 14 de mar. de 2020;

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular.** 7º ed. São Paulo: 32, 2013.

VERONESI, Gleiciana. **Bandas e fanfarras:** balizas, bailarinas ou ginastas?  
Dissertação para título licenciado em Educação Física. Departamento de Educação Física, Unesp. Bauru, 2006.

**Wildcats - Marchando para o futuro.** Produção: Gigantesco! Produções. Daytona Beach, Florida. Netflix. 3 de Agosto de 2018, 1 série.

## APÊNDICE

## Sambatucada

 $\text{♩} = 105$ 

Ítala Natali do Carmo

Apenas uma caixa faz a chamada

Caixa       $f$

Tenor

Bumbo

Prato

3      Todas as caixas tocam      As notas com x tocar no aro

Caixa       $mf$

Tenor       $f$

Bumbo

Prato

5

Caixa

Tenor      6      6

Bumbo

Prato

2

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

*f*

*fD ED ED ED ED*

*ff*

*mf*

9

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

*ff*

*D ED ED ED ED*

*ff*

12

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

*mp*

*f*

*ff*

*f*

*mf*

3

15

This musical score section consists of four staves. The top staff, labeled 'Caixa', contains a continuous pattern of sixteenth-note strokes with a 'G' (greater than) sign above each note. The second staff, 'Tenor', has eighth-note patterns with sixteenth-note subdivisions. The third staff, 'Bumbo', shows quarter-note patterns. The bottom staff, 'Prato', shows quarter-note patterns. Measures 15 and 16 are identical. Measure 17 begins with a new rhythmic pattern for the Caixa.

17

This section continues the four-staff format. The Caixa staff maintains its sixteenth-note stroke pattern with 'G' signs. The Tenor staff's eighth-note patterns continue. The Bumbo and Prato staves both show quarter-note patterns. Measures 17 and 18 are identical. Measure 19 begins with a new rhythmic pattern for the Caixa.

19

This final section of the score continues the four-staff format. The Caixa staff maintains its sixteenth-note stroke pattern with 'G' signs. The Tenor staff's eighth-note patterns continue. The Bumbo and Prato staves both show quarter-note patterns. Measures 19 and 20 are identical. Measure 21 begins with a new rhythmic pattern for the Caixa.

4

21

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

24

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

26

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

5

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

32

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

*f*

*f*  
As notas com x tocar no aro

*f*  
As notas com x o prato é fechado

*f*

6

34

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

Nos compassos 11 e 12 o símbolo de uma mão em cima da nota com o x significa que o instrumentista deve tocar essa nota com a mão na pele do instrumento.

## MaracaDrum



Ítala Natali do Carmo

Apenas uma caixa faz a chamada

*As notas com x tocar no aro*

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

*f*

*f*

*f*

*f*

4

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

*mf*

*f As notas com x tocar no aro*

*mf As notas com x o prato é fechado*

*mf*

6

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

2                   8

Caixa  
Tenor  
Bumbo  
Prato

*mf*  
*ff*  
*mp*

10

Caixa  
Tenor  
Bumbo  
Prato

12

Caixa  
Tenor  
Bumbo  
Prato

14

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

3

16

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

*ff*

*mf*

*mf*

*mf*

18

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

*mf*

*ff*

*mf*

*mf*

4 20

Caixa  
Tenor  
Bumbo  
Prato

*mf*  
*mf*  
*ff*  
*mf*

23

Caixa  
Tenor  
Bumbo  
Prato

*mf*  
*f*  
*f*  
*mf*

25

Caixa  
Tenor  
Bumbo  
Prato

*mf*  
*mf*  
*ff*  
*mp*

5

The musical score consists of four staves, each representing a different instrument: Caixa, Tenor, Bumbo, and Prato. The score is divided into three sections, each starting at measure 27, 29, and 31. Measure 27 begins with a rhythmic pattern of eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs. Measure 29 continues this pattern. Measure 31 introduces a new element where the Prato part plays sustained notes. The instruments play in a polyrhythmic style, with Caixa and Tenor providing a steady eighth-note pulse, Bumbo adding eighth-note patterns, and Prato providing eighth-note patterns that align with the Caixa and Tenor.

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

27

29

31

## Rebuliço

$\text{♩} = 135$

Ítala Natali do Carmo

Apenas uma caixa faz a chamada

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato

*f*

*mf*

*f*

*mp*

4

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato.

6

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato.

2

8

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato.

10

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato.

*mf*

*f*

*f* As notas com x o prato é fechado

*mf*

12

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato.

3

15

Caixa  
Tenor  
Bumbo  
Prato.

18

Caixa  
Tenor  
Bumbo  
Prato.

20

Caixa  
Tenor  
Bumbo  
Prato.

4

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato.

Measure 22: Caixa plays eighth-note pairs. Tenor plays eighth-note pairs. Bumbo and Prato play eighth-note pairs. Measure 23: Caixa plays eighth-note pairs. Tenor plays eighth-note pairs. Bumbo and Prato play eighth-note pairs. Both measures have a tempo marking of > d e e d d e.

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato.

Measure 24: Caixa plays eighth-note pairs. Tenor plays eighth-note pairs. Bumbo and Prato play eighth-note pairs. Measure 25: Caixa plays eighth-note pairs. Tenor plays eighth-note pairs. Bumbo and Prato play eighth-note pairs. Both measures have a tempo marking of > d e e d d e.

Caixa

Tenor

Bumbo

Prato.

Measure 26: Caixa plays eighth-note pairs. Tenor plays eighth-note pairs. Bumbo and Prato play eighth-note pairs. Measure 27: Caixa plays eighth-note pairs. Tenor plays eighth-note pairs. Bumbo and Prato play eighth-note pairs. Both measures have a tempo marking of > d e e d d e. Measures 26 and 27 end with a double bar line followed by a repeat sign and a 2/4 time signature.