

RENATO RODRIGUES SCHIAVETTI

**ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS SOBRE A UTILIZAÇÃO DE
ESTUDOS FOCADOS NA COORDENAÇÃO MOTORA, INDEPENDÊNCIA E
POLIRRITMIA APLICADOS À COMPOSIÇÕES PARA A BATERIA NA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA**

Uberlândia

2020

RENATO RODRIGUES SCHIAVETTI

ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS SOBRE A UTILIZAÇÃO DE ESTUDOS FOCADOS NA COORDENAÇÃO MOTORA, INDEPENDÊNCIA E POLIRRITMIA APLICADOS À COMPOSIÇÕES PARA A BATERIA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música, ao curso de Mestrado Acadêmico do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (IARTE/UFU), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música.
Linha de Pesquisa: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos 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).

S329 Schiavetti, Renato Rodrigues, 1985-
2020 Aspectos técnicos e interpretativos sobre a utilização
de estudos focados na coordenação motora, independência
e polirritmia aplicados à composições para a bateria na
música popular brasileira [recurso eletrônico] / Renato
Rodrigues Schiavetti. - 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.2020.606>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Música. I. Traldi, Cesar Adriano, 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 - ppgmus@ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico/PPGMU				
Data:	23 de julho de 2020	Hora de início:	13:00	Hora de encerramento:	16:45
Matrícula do Discente:	11822MUS009				
Nome do Discente:	Renato Rodrigues Schiavetti				
Título do Trabalho:	ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS SOBRE A UTILIZAÇÃO DE ESTUDOS FOCADOS NA COORDENAÇÃO MOTORA, INDEPENDÊNCIA E POLIRRITMIA APLICADOS À COMPOSIÇÕES PARA A BATERIA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA				
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: Cleber da Silveira Campos (UFRN); Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior (PPGMU/IARTE-UFU); Cesar Adriano Traldi, orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Cesar Adriano Traldi, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do 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(às) 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):

Aprovado.

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 23/07/2020, às 16:52, 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 **Carlos Roberto Ferreira Menezes Junior, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/07/2020, às 17:32, 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 **Cleber da Silveira Campos, Usuário Externo**, em 23/07/2020, às 17:47, 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, informando o código verificador **2145775** e o código CRC **CEC105BA**.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus pela vida e pela oportunidade de realizar esta pesquisa.

A minha mãe Terezinha, meu irmão Ricardo e minha tia Elizabete, pelo infinito apoio e incentivo em todas as fases desta jornada.

A minha noiva Daiane, pelo companheirismo, amor e paciência em todos os momentos.

Ao meu amigo e orientador Cesar Traldi, pela dedicação e atenção disponibilizadas ao longo deste trabalho.

Aos professores Cleber Almeida, Rodrigo “Digão” Braz, Celso Cintra, Maurício Orosco, Fernanda Assis Oliveira, Cleber Campos e Carlos Roberto, pelas valiosas contribuições em meu processo de aprendizagem.

Aos meus amigos Felipe Moraes e Ítala Natali pelos ótimos momentos ao longo de nossas viagens a Uberlândia.

Aos amigos músicos que participaram do processo de composição das peças, Esdras Nunes, Alex Duarte, Mateus Mendonça, João Francisco Custódio e Felipe Custódio.

E a todos os músicos que direta ou indiretamente fazem parte da minha formação musical.

RESUMO

Na pesquisa aqui apresentada, utilizamos a bateria e os conceitos de coordenação motora e polirritmia para expandir o vocabulário rítmico, técnico e sonoro do intérprete, tornando a bateria, em determinados momentos, um instrumento de caráter melódico, ampliando sua principal função, que, de modo geral, é o acompanhamento rítmico ou a correta manutenção do tempo. Para isso, realizamos a análise e o estudo de exercícios de coordenação motora embasados na metodologia dos “sistemas” e aplicamos os resultados em oficinas de experimentação, executando composições com a utilização de pedais auxiliares, instrumentos e acessórios comuns ao instrumental da percussão, adaptados para a bateria. Neste âmbito, foram desenvolvidas três composições de ritmos brasileiros distintos, intituladas “Baião Quebrado”, “Samba Só” e “Maracatudo”. Nestas composições, aplicamos os resultados obtidos com o estudo técnico e motor realizado, com o objetivo de demonstrar diferentes possibilidades interpretativas e, posteriormente, refletimos sobre sua relevância e aplicação dentro do contexto musical.

Palavras-chave: bateria brasileira, coordenação motora, polirritmia, ritmos brasileiros.

ABSTRACT

In the research presented here, we apply the drums and the concepts of motor coordination and polyrhythm to expand the technical, sonorous and rhythmic vocabulary of the performer, considering the drum, in specific moments, as a melodic instrument, expanding its central function, which, generally, is the rhythmic accompaniment or keeping time appropriately. In this way, we carried out the analysis and the study of motor coordination exercises based on the “systems’ methodology, and applied the results in experimental workshops, performing compositions with additional pedals, instruments and accessories, which are common in percussion sets, adapted to drum. In this arrangement, three Brazilian compositions, with distinct rhythms, were worked out. Their names are as follows: *Baião Quebrado*, *Samba Só* and *Maracatudo*. In the performance of these compositions, we applied the results obtained with the technical and motor study realized, with the purpose of demonstrating different interpretative possibilities. Then, finally, we reflected upon their relevance and applicability in musical context.

Keywords: Brazilian drum; motor coordination; polyrhythm; Brazilian rhythms.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Exemplo de ostinato.....	30
Figura 2: “Sistema” de Baião/Xaxado para bateria.....	30
Figura 3: “Sistema” de Baião com ostinato executado pelo chimbal.....	31
Figura 4: Rítmica divisiva/aditiva.....	42
Figura 5: “Sistema” base para <i>Jazz</i>	44
Figura 6: “Sistema” de Samba do Sérgio Gomes.....	45
Figura 7: “Sistema” de Baião.....	46
Figura 8: “Sistema” para coordenação avançada no Samba.....	47
Figura 9: Samba “telecoteco”	48
Figura 10: “Sistema” de Samba com chimbal em semínimas.....	48
Figura 11: “Sistema” de Samba com chimbal na segunda semicolcheia.....	48
Figura 12: “Sistema” de Samba com chimbal na quarta semicolcheia.....	49
Figura 13: Movimentando o chimbal no Samba.....	50
Figura 14: Ostinato com os pés.....	50
Figura 15: Base rítmica do Baião na zabumba.....	53
Figura 16: Execução do toque “aberto” na zabumba.....	53
Figura 17: Execução do toque “fechado” na zabumba.....	54
Figura 18: Rítmica básica do triângulo:.....	54
Figura 19: Rítmica do gonguê ou agogô.....	55
Figura 20: Baião na bateria	56
Figura 21: Baião do baterista Nenê	57
Figura 22: Rítmica característica do Xaxado.....	58
Figura 23: Variação de Baião com blocos sonoros de Cristiano Rocha.....	59
Figura 24: Pedais auxiliares para execução de padrões de Samba, Baião e Maracatu.....	59
Figura 25: Setup de Bateria de Sérgio Gomes.....	60
Figura 26: Setup de bateria de Cristiano Rocha.....	60
Figura 27: Blocos sonoros e chimbal executados pela perna direita.....	61
Figura 28: “Sistema” de Baião com blocos sonoros para perna do chimbal.....	61
Figura 29: Baião com chimbal em colcheias.....	62
Figura 30: “Sistema” de Baião com bloco sonoro agudo.....	63
Figura 31: “Sistema” de Baião com bloco sonoro grave.....	63

Figura 32: “Sistema” de Baião com blocos sonoros nos contratempos.....	64
Figura 33: Baião de Cristiano Rocha com frases de agogô.....	64
Figura 34: Baião com agogô agudo e bloco sonoro grave.....	65
Figura 35: Baião com agogô agudo, bloco sonoro grave e função “célula rítmica”	66
Figura 36: “Sistema” de Baião com “célula rítmica”, agogô agudo, bloco sonoro grave e “leitura” na perna direita (esquerda para destros)	66
Figura 37: Grade rítmica do Xaxado.....	67
Figura 38: “Sistema” de Xaxado na bateria com blocos sonoros.....	67
Figura 39: Grade rítmica do Xote.....	68
Figura 40: “Sistema” de Xote na bateria com blocos sonoros.....	68
Figura 41: “Sistema” de Baião com “leitura” para perna do bumbo.....	69
Figura 42: “Sistema” de Baião com blocos sonoros e “leitura” no bumbo.....	69
Figura 43: Rítmica representativa do “estilo novo” – “telecoteco”	72
Figura 44: Rítmica básica do surdo.....	73
Figura 45: Base rítmica do pandeiro	74
Figura 46: Rítmicas do Agogô.....	74
Figura 47: Rítmicas do Agogô.....	75
Figura 48: Samba na bateria com prato de “condução”	76
Figura 49: Samba na bateria “imitando” tamborim e agogô.....	76
Figura 50: Samba Batucada.....	77
Figura 51: Samba na bateria para andamentos rápidos.....	77
Figura 52: Tamborim acoplado ao pedal auxiliar.....	78
Figura 53: “Sistema” de Samba com tamborim na perna direita.....	79
Figura 54: “Sistema” de Samba com surdos de 1ª e 2ª.....	79
Figura 55: “Sistema” de Samba com função “leitura” no chimbal.....	80
Figura 56: “Telecoteco invertido”	81
Figura 57: “Sistema” de Samba com “telecoteco” invertido e surdos de 1ª e 2ª.....	81
Figura 58: Samba Batucado do “Nenê”	82
Figura 59: Caixa de Samba Batucado do “Nenê” e “telecoteco invertido”	83
Figura 60: Variações para bumbo e chimbal do Samba Batucada.....	83
Figura 61: Alfaia: baque de arrasto.....	86
Figura 62: Alfaia: baque de marcação.....	86
Figura 63: Caixa: baque de arrasto.....	87

Figura 64: Caixa: baque de marcação.....	87
Figura 65: Caixa tradicional de Maracatu.....	87
Figura 66: Gonguê tradicional.....	88
Figura 67: Gonguê executado no agogô.....	88
Figura 68: Padrão rítmico do xequerê.....	88
Figura 69: Maracatu na bateria.....	89
Figura 70: Maracatu na bateria com tambores.....	89
Figura 71: Maracatu na bateria com agogô.....	90
Figura 72: Agogô acoplado a bateria.....	91
Figura 73: “Sistema” de Maracatu com “célula rítmica” em semicolcheia.....	92
Figura 74: Padrão rítmico do xequerê.....	93
Figura 75: “Sistema” de Maracatu com Agogô e gonguê.....	93
Figura 76: Sistema de Maracatu com função “leitura” na perna do chimbal.....	94
Figura 77: Sistema de Maracatu com função “leitura” no bumbo.....	94
Figura 78: Sistema de Maracatu com função “leitura” no bumbo e agogô na mão esquerda.....	94
Figura 79: Figuras rítmicas provenientes do grupo de semicolcheias.....	96
Figura 80: Padrões de “condução” mais utilizados.....	96
Figura 81: Ritmos lineares de Cristiano Rocha.....	97
Figura 82: “Sistema” de Samba de Ramon Montagner.....	97
Figura 83: Variando “células rítmicas” na “condução”	98
Figura 84: Função “célula rítmica” com segunda e terceira semicolcheias.....	98
Figura 85: “Sistema” de Baião explorando a “condução”	99
Figura 86: “Sistemas” de Baião com quinze figuras rítmicas na função “célula rítmica”	100
Figura 87: Padrão rítmico proveniente do Xaxado.....	102
Figura 88: “Leitura corrida” simples.....	103
Figura 89: “Leitura corrida” com <i>flans</i>	104
Figura 90: “Leitura corrida” com <i>drags</i> nas notas acentuadas.....	104
Figura 91: “Leitura corrida” com “preenchimento” nas notas não acentuadas.....	105
Figura 92: “Leitura corrida” com “distribuição” nos tambores.....	105
Figura 93: “Leitura corrida” com <i>flans</i> e “distribuição” nos tambores.....	106
Figura 94: “Leitura corrida” com <i>drags</i> e “distribuição” nos tambores.....	107

Figura 95: “Leitura corrida” com “preenchimento” e “distribuição” nos tambores.....	107
Figura 96: “Leitura corrida” com “distribuição” nos pratos.....	108
Figura 97: “Leitura corrida” com <i>flans</i> e “distribuição” nos pratos.....	108
Figura 98: “Leitura corrida” com <i>drags</i> e “distribuição” nos pratos.....	109
Figura 99: “Leitura corrida” com “preenchimento” e “distribuição” nos pratos.....	109
Figura 100: Bateria do autor.....	112
Figura 101: Baião com blocos sonoros para perna direita.....	113
Figura 102: Melodia da parte A com seus três “grupos rítmicos”	114
Figura 103: Padrão rítmico dos tambores no Baião do Nenê	115
Figura 104: Padrão rítmico dos tambores no Baião do Nenê - alteração na acentuação.....	116
Figura 105: Padrões melódico e rítmico do segundo “grupo rítmico” – parte A.....	116
Figura 106: Baião completo na bateria para o segundo “grupo rítmico” – parte A.....	117
Figura 107: Padrão rítmico dos tambores para o terceiro “grupo rítmico” – parte A.....	118
Figura 108: Melodia com grupos de sextinas.....	118
Figura 109: Baião com campana aguda do agogô e bloco sonoro grave.....	119
Figura 110: Melodia do primeiro “grupo rítmico” da parte C.....	119
Figura 111: Melodia do segundo “grupo rítmico” da parte C.....	119
Figura 112: Ciclo completo da parte C.....	120
Figura 113: 1ª e 2ª exposições do primeiro “grupo rítmico” – parte C.....	121
Figura 114: Trecho final da parte C com primeiro e segundo “grupos rítmicos”	121
Figura 115: Melodia completa da parte A1.....	124
Figura 116: Samba com chimbal e aro da caixa.....	125
Figura 117: Primeiro “grupo rítmico” da parte A2.....	126
Figura 118: Samba com “telecoteco invertido” na perna direita.....	127
Figura 119: Pandeiro com <i>ring hats</i> preso à pele.....	128
Figura 120: Melodia do piano e rítmica do tamborim – 1º “grupo rítmico” - parte A2.....	129
Figura 121: Melodia do piano no segundo “grupo rítmico” – parte A2.....	130
Figura 122: Ritmo base para o segundo “grupo rítmico” – parte A2.....	130
Figura 123: Segundo tamborim.....	131
Figura 124: Rítmica da bateria para acompanhamento do piano durante todo o segundo “grupo rítmico” – parte A2.....	133
Figura 125: Rítmica da bateria e melodia do piano – 2º “grupo rítmico” - parte A2.....	134
Figura 126: Melodia completa do piano – segundo “grupo rítmico” – parte C.....	135

Figura 127: Samba Batucada do Nenê com tamborim na perna direita.....	136
Figura 128: Samba Batucada do Nenê com agogô.....	136
Figura 129: Segunda parte da melodia – segundo “grupo rítmico” – parte C.....	137
Figura 130: Ritmo do Maracatu na bateria durante a introdução.....	139
Figura 131: Padrão rítmico do contrabaixo na introdução.....	139
Figura 132: Segundo ritmo do Maracatu na introdução.....	142
Figura 133: Segundo padrão rítmico do contrabaixo na introdução.....	140
Figura 134: Ritmo do Maracatu na bateria com gonguê e agogô.....	140
Figura 135: Padrão rítmico do contrabaixo na parte A.....	141
Figura 136: Maracatu na bateria parte B.....	141
Figura 137: Maracatu com alteração na figura do gonguê.....	142

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - Contextualização, reflexão e definição dos conceitos: coordenação motora e coordenação motora aplicada à bateria	17
1.1 - Comportamento Motor: conceito histórico	17
1.2 - Coordenação Motora.....	19
1.2.1 - Habilidade motora.....	21
1.3 - Classificações das Habilidades Motoras	22
1.3.1 - Classificação a partir da dimensão da musculatura envolvida.....	22
1.3.1.1 - Habilidade motora grossa.....	22
1.3.1.2 - Habilidade motora fina.....	23
1.3.2 - Classificação segundo a variabilidade de movimentos.....	24
1.3.2.1- Habilidade motora discreta	24
1.3.2.2 - Habilidade motora serial	24
1.4 - Coordenação motora aplicada à bateria	25
1.5 - Polirritmia	26
1.5.1 - <i>Time line pattern</i>	27
1.5.2 - Clave	28
1.5.3 - Padrão subjetivo ou inerente.....	29
1.5.4 - Independência e interdependência	29
1.6 - Ostinatos nos ritmos brasileiros (exemplo de aplicação).....	30
1.7 - Principais métodos	31
CAPÍTULO 2 - Possibilidades de exploração/expansão idiomática na bateria utilizando os gêneros Baião, Samba e Maracatu.....	36
2.1 - Premissas sobre a bateria brasileira: técnica estendida e idiomatismo na bateria.....	37
2.2 - Premissas sobre a rítmica “brasileira”	40
2.2.1 - Síncope.....	40
2.2.2 - Rítmica “divisiva” e rítmica “aditiva”	42
2.3 - Exercícios preliminares sobre coordenação motora para bateria	44
2.4 - O Baião	51
2.4.1 - Breve contextualização histórica	51
2.4.2 - Rítmica tradicional do Baião.....	52
2.4.3 - Execução tradicional do Baião na bateria	55
2.4.4 - Possibilidades de expansão idiomática do Baião na bateria	58
2.4.5 - Variações para bumbo.....	67
2.5 - O Samba.....	70

2.5.1 - Breve contexto histórico	70
2.5.2 - Rítmica tradicional do Samba.....	71
2.5.3 - Execução tradicional do Samba na bateria.....	75
2.5.4 - Possibilidades de expansão idiomática do Samba na bateria.....	78
2.6 - O Maracatu	84
2.6.1 - Breve contexto histórico	84
2.6.2 - Rítmica tradicional do Maracatu.....	86
2.6.3 - Execução tradicional do Maracatu na bateria	89
2.6.4 - Possibilidades de expansão idiomática do Maracatu na bateria.....	90
2.7 - Exercícios com variações da “célula rítmica”.....	95
2.8 - Exercícios para “manutenção da performance”	101
2.8.1 - “Leitura corrida” e “distribuição”	101
2.8.2 - Exercício 1: “Leitura corrida” na caixa.....	102
2.8.3 - Exercício 2: “Leitura corrida” com <i>flans</i> nas notas acentuadas.....	103
2.8.4 - Exercício 3: “Leitura corrida” com <i>drags</i> nas notas acentuadas.....	104
2.8.5 - Exercício 4: “Leitura corrida” com “preenchimento” nas notas não acentuadas.....	105
2.8.6 - Exercício 5: “Leitura corrida” com “distribuição” nos tambores	105
2.8.7 - Exercício 6: “Leitura corrida” com <i>flans</i> e “distribuição” nos tambores.....	106
2.8.8 - Exercício 7: “Leitura corrida” com <i>drags</i> e “distribuição” nos tambores.....	106
2.8.9 - Exercício 8: “Leitura corrida” com “preenchimento” e “distribuição” nos tambores	107
2.8.10 - Exercício 9: “Leitura corrida” com “distribuição” nos pratos	107
2.8.11 - Exercício 10: “Leitura corrida” com <i>flans</i> e “distribuição” nos pratos.....	108
2.8.12 - Exercício 11: “Leitura corrida” com <i>drags</i> e “distribuição” nos pratos	109
2.8.13 - Exercício 12: “Leitura corrida” com “preenchimento” e “distribuição” nos pratos	109
CAPÍTULO 3 - Oficinas de experimentação: arranjos e composições de peças para Baião, Samba e Maracatu	111
3.1 - Sobre a composição das peças	111
3.1.1 - Baião Quebrado	113
3.1.1.1 - Parte A	113
3.1.1.2 - Parte B.....	117
3.1.1.3 - Parte C.....	119
3.1.1.4 - Improvisação.....	122
Percepções e conclusões sobre a performance	122
3.1.2 - Peça “Samba Só”	123
3.1.2.1 - Parte A1	124
3.1.2.2 - Parte A2	126

3.1.2.3 - Parte C.....	135
Percepções e conclusões sobre a performance	138
3.1.3 - Peça “Maracatudo”	138
3.1.3.1 - Introdução	139
3.1.3.2 - Parte A: primeira exposição.....	140
3.1.3.3 - Parte B.....	141
3.1.3.4 - Parte C (improvisos)	142
3.1.3.5 - Parte A: segunda exposição	142
Percepções e conclusões sobre a performance	143
CONCLUSÕES E REFLEXÕES	145
REFERÊNCIAS	148
APÊNDICE A.....	152
APÊNDICE B.....	153

INTRODUÇÃO

Estudar o instrumento bateria envolve trabalhar a coordenação motora desde os primeiros passos do aprendizado, mesmo que estes conceitos não estejam explícitos. Desenvolver a coordenação motora e explorar a polirritmia são conceitos intrínsecos e fundamentais no estudo da bateria. Vários autores brasileiros e estrangeiros corroboram esta afirmação, já nas primeiras páginas de seus trabalhos. Cunha (2011, p. 9) afirma que:

Utilizando células rítmicas comuns à música, o IPC¹ é um método que desenvolve a independência harmônica, e a coordenação entre pés e mãos [...]. O objetivo é oferecer ao estudante uma ferramenta que o auxilie a expressar sua criatividade, desenvolvendo a habilidade para a execução polirrítmica, que a bateria e a percussão, em grande parte, exigem.

Gomes (2008, p. 4) nos diz que o objetivo do seu projeto didático “Novos caminhos da bateria brasileira” é desenvolver a coordenação entre as diversas vozes presentes nos ritmos brasileiros e apontar caminhos para que uma linguagem musical brasileira se desenvolva, mediante o estudo de padrões de “condução” de duas ou três vozes fixas, com realização de “leituras” na terceira ou na quarta voz².

Antoniacomini (2012, p. 86), autor do método intitulado “Leitura rítmica e sua aplicação no estudo de independência para ritmos brasileiros”, afirma que “o estudo de independência aplicada aos ritmos brasileiros, tem como objetivo criar fluência dentro da linguagem de cada ritmo”.

Montagner (2018, p. 6) sustenta que seu método “Imaginação Rítmica” trata basicamente do “desenvolvimento da coordenação rítmica, com o intuito de gerar uma independência entre os membros” e, assim, propiciar ao estudante uma execução mais livre e com mais variações, com a liberdade de criar novos elementos rítmicos.

Como principal conceito, os autores supracitados utilizam em seus trabalhos a metodologia dos “sistemas”. Esta metodologia, na linguagem baterística, consiste em um método de estudo onde um padrão rítmico é executado com duas ou mais vozes formando uma base, (marcação e célula rítmica) enquanto outra voz executa um padrão rítmico livre, ou pré-determinado em uma partitura, geralmente chamado de *readings* (CUNHA, 2011, p. 13).

¹ IPC significa “Independência Polirrítmica Coordenada”.

Este conceito de “sistemas” será amplamente abordado nos Capítulos 2 e 3 da presente pesquisa pois foi fundamental para alcançarmos os objetivos propostos.

Os primeiros processos de coordenação motora e habilidades de movimento podem ser desenvolvidos durante a infância, pois, segundo Gallahue (2013, p. 192), “o brincar das crianças é o modo primário pelo qual aprendem sobre seus corpos e suas potencialidades de movimento”. A criança que pula, corre, batuca, canta e dança desenvolve automaticamente os princípios de sua consciência corporal e todos estes aspectos são importantes facilitadores da maturação cognitiva, recurso inerente tanto ao desenvolvimento das habilidades amplas quanto das finas (GALLAHUE, 2013, p. 193). Desta forma, a criança cria desde cedo suas primeiras conexões com seu desenvolvimento motor e suas habilidades de movimento, sem imaginar que estes conhecimentos empíricos serão relevantes quando, futuramente, sentar-se em frente ao instrumento para, de fato, desenvolver seu aprendizado.

Diante deste contexto, antes de refletirmos sobre a aplicação e as conexões dos estudos do comportamento motor no aprendizado do instrumento bateria, visitaremos, em nosso referencial teórico, autores que têm como enfoque o estudo do comportamento motor (GALLAHUE, 2013; MAGILL, 2000; NUNES, 1996; SANTOS, 2002; MANOEL, 1999), para compreendermos sucintamente os processos e mecanismos relacionados à produção, à aquisição e ao controle de movimentos.

Não pretendemos aqui discorrer sobre a história da tradicional “bateria americana”, amplamente difundida na música ocidental através das *Jazz Bands* (BARSALINI, 2018, p. 67), ou da história da bateria brasileira, pois já existem trabalhos que tratam desse tema, dentre os quais podemos citar Moreira *et al.*, (2011), Carinci (2012), Barsalini (2009; 2014) e Ferreira (2015).

Iremos nos ater a uma breve explicação sobre como o típico instrumental de percussão, tradicionalmente utilizado no Samba, passou a ser adaptado e utilizado por apenas um intérprete (BARSALINI, 2018. p. 6).

Também não queremos criar conceitos ou definir novos parâmetros interpretativos para bateria. Entretanto, podemos dizer que as possibilidades interpretativas que foram abordadas durante a pesquisa podem vir a se tornar um novo padrão estético e técnico no que se refere à interpretação dos ritmos brasileiros.

O principal objetivo da pesquisa é propiciar ao músico, se for de sua preferência em um determinado contexto, diferentes possibilidades de interpretação em sua performance, ampliando seu vocabulário rítmico e seu conhecimento estético, técnico e musical. Nosso

trabalho procura exaltar e despertar o interesse pelo estudo dos ritmos brasileiros através da utilização dos conceitos de coordenação motora, independência e interdependência dos membros. Também pretendemos apresentar a pesquisa como uma forma de resgatar e de manter o interesse pela cultura brasileira, em especial pela rítmica brasileira. Acreditamos que este trabalho pode contribuir no desenvolvimento de músicos que queiram aprimorar sua performance, devido à possibilidade de aquisição de capacidades técnicas proporcionadas pelo estudo de exercícios de coordenação motora.

Diante destas questões, temos a total convicção de que existem e devem ser preservadas as tradições interpretativas características de cada ritmo, como o Samba, por exemplo, que por volta das décadas de 1920 e 1930 teve algumas maneiras de tocar fixadas como modelos rítmicos ideais, definidores de certa identidade de gênero³, bem como seu instrumental característico: cuíca, tamborim, surdo e pandeiro (BARSALINI, 2018, p. 62).

Essa aceitação de modelos definidores de identidade de gênero tem sua origem ligada a questões culturais, sociais e políticas dentro das diferentes regiões do país, construindo sua estrutura ao longo dos anos e através das relações e interesses interpessoais (TINHORÃO, 2010, p. 9-11).

É preciso entender também que as várias linguagens culturais do Brasil são diretamente conectadas ritmicamente, devido à vasta quantidade de manifestações músico-culturais advindas da miscigenação racial e sociocultural ocorrida desde o período do descobrimento e da colonização. Quanto a este aspecto, o etnomusicólogo Gerhard Kubik, em sua “Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais”, afirma que “O Brasil está repleto de exemplos de reconfiguração cultural. Assim, a porção de elementos da África Ocidental e da África das culturas Bantus é diferente de acordo com a região e mesmo com a manifestação em si” (KUBIK, 2008, p. 97). Estas informações podem tornar um pouco imprecisa a classificação de determinados padrões rítmicos, que podem ser encontrados em diferentes manifestações, com diferentes interpretações/execuções e significações.

Segundo Budasz (2009, p. 40), na Era Moderna, o conceito de cultura passou a significar um conjunto de práticas, conhecimentos, crenças, valores e objetos de uma

³ “Assim como em outras áreas, na música popular utiliza-se o termo “gênero” para caracterizar determinadas práticas em que algumas características comuns são tomadas como padrão” (MOLINA, 2014, p. 31).

determinada sociedade, contudo, quando há uma sociedade diversificada, como acontece no Brasil, o conceito de cultura defendido por Tinhorão parece complementar a definição de Budasz. Para Tinhorão (2010, p. 7), “numa sociedade diversificada, o que se chama de cultura é a reunião de várias culturas correspondentes à realidade e ao grau de informação de cada camada em que a mesma sociedade se divide”.

Analisando as transformações da música popular no Brasil e trazendo os conceitos de cultura adequados à nossa realidade podemos utilizar, na presente pesquisa, os conceitos de multiculturalidade e pluralidade de ritmos, que aliados ao crescimento e consolidação das “sociedades brasileiras” produziram a nossa interculturalidade musical, servindo como um excelente vocabulário interpretativo, principalmente no cerne da música instrumental, em que a liberdade composicional e o caráter da improvisação podem ser mais explorados. Esta mesma interculturalidade apropriada pode beneficiar o intérprete que, com um leque tão variado de ritmos e timbres, pode produzir a própria linguagem com relação ao instrumento e aos diferentes contextos musicais, o que impacta diretamente em sua performance.

A liberdade rítmica, da qual o estudante de bateria se beneficia ao estudar os aspectos da coordenação motora, além do prévio conhecimento técnico e cultural de cada ritmo, do qual podemos chamar de “enculturação⁴” (GALVÃO, 2015, p. 258), o ajudarão a discernir com maior exatidão sobre o que executar ou não dentro de determinado contexto.

É por essa razão que a pesquisa procurou se ater apenas a algumas vertentes (utilizaremos gênero e subgênero) de cada ritmo/manifestação cultural explorada, mantendo as características principais que facilitem a compreensão e entendimento do ouvinte, conforme explica Molina (2014, p. 31): “[...] *blues*, frevo, *rock*, samba, são gêneros musicais, nos quais se reconhecem – à sua maneira em cada um deles – determinados padrões rítmicos recorrentes, tipologias de fraseados melódicos, instrumentações mais usuais, etc.”. Contudo, é preciso deixar claro que as possibilidades encontradas nos exercícios propostos, principalmente os que utilizam o conceito de “sistemas”⁵, são vastas, ampliando o leque de possibilidades que serão apresentadas na presente pesquisa.

Os exercícios apresentados foram demonstrados (em vídeo) e explicados a partir de um olhar sobre a minha performance pessoal. Portanto, devido ao fato de ser canhoto,

⁴ A enculturação é a aquisição de conceitos musicais através da imersão na música do dia a dia e das práticas musicais do contexto social do indivíduo (GALVÃO, 2015, p. 258).

⁵ Utilizaremos na presente pesquisa a definição de “sistema” proposta por Cunha (2011), pois serve de base para a explicação dos exercícios elencados nos Capítulos a seguir e também para a explicação dos demais exercícios encontrados nos métodos consultados.

encontraremos ao longo da leitura descrições detalhadas dos exercícios onde apresento a perna esquerda responsável pela execução do bumbo⁶ e a perna direita pela execução do chimbal⁷ e dos pedais auxiliares, bem com a mão esquerda responsável pela execução da “condução”⁸ e a mão direita pela caixa⁹. Bateristas destros (e também canhotos que tocam como destros) devem adaptar os exercícios de acordo com sua forma de tocar. Quando houver alguma descrição apenas do exercício em si, sem que haja relação com a minha performance, usaremos os termos “perna do bumbo” e “perna do chimbal”, bem como “mão da condução” e “mão da caixa”.

Através do trabalho de revisão da literatura acerca dos métodos iniciais sobre coordenação motora para bateria – aos quais chamarei “métodos base” –, concluímos que o tema vem sendo estudado e desenvolvido desde a década de 1960 através dos métodos *Four Way Coordination* (DAHLGREN; FINE, 1963) e do renomado *The New Breed* (CHESTER, 1985).

Existem hoje no mercado alguns relevantes métodos nacionais sobre coordenação motora e independência para bateria, como os métodos “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008) e “Imaginação Rítmica” (MONTAGNER, 2018), dentre outros. Eles fazem parte do nosso referencial teórico e iremos utilizá-los para o desenvolvimento da pesquisa. Ambos utilizam como referência a metodologia (dos “sistemas) encontrada nos métodos base citados anteriormente.

Durante a pesquisa abordamos, em grande parte, os métodos nacionais pois, como suas fundamentações são provenientes dos métodos base, suas metodologias são praticamente as mesmas. Desta forma, podemos manter o foco em exercícios que desenvolvam características rítmicas brasileiras. Contudo, não podemos deixar de citar elementos que

⁶ O bumbo geralmente é o tambor com sonoridade mais grave e com o maior diâmetro na bateria. Tradicionalmente é acionado por um pedal, contudo, atualmente alguns bateristas e percussionistas utilizam bumbos suspensos em suportes e percutidos com baquetas, como os demais tambores da bateria.

⁷ O chimbal pode ser considerado com um dos pratos da bateria. Entretanto é uma peça formada por dois pratos posicionados face a face em um pedestal acionado por um pedal. Seu som pode ser extraído se percutido com uma baqueta ou “pisando” de forma consecutiva em seu pedal acionador.

⁸ Na bateria, a “condução” do ritmo, geralmente fica a cargo do prato *ride* (prato de “condução”), ou pelo chimbal. Entretanto, hoje em dia existe uma grande variedade de estilos em que o baterista “conduz” em outras peças, como agogôs, blocos sonoros e até mesmo no “corpo” dos tambores.

⁹ A “caixa” da bateria é um instrumento feito de madeira ou de metal, possui formato cilíndrico e geralmente utiliza pelas sintéticas em ambos os lados. Na parte de baixo é colocada uma esteira que lhe dá o som característico.

foram encontrados primeiramente nos métodos base. É preciso lembrar, também, que estes métodos base ainda são utilizados atualmente.

A metodologia de pesquisa se desenvolveu nas seguintes etapas: realizamos uma análise comparativa entre os métodos de bateria nacionais que têm como enfoque o desenvolvimento da coordenação motora. Esta análise foi importante para entendermos qual a metodologia utilizada pelos autores, de forma a nos mostrar quais exercícios seriam relevantes para alcançar os resultados em nossa pesquisa. Posteriormente, selecionamos três gêneros musicais brasileiros para trabalharmos com os exercícios escolhidos, que foram: Baião, Samba e Maracatu. Os exercícios referentes a estes gêneros foram relevantes pois forneceram capacidades técnicas que ampliaram minha coordenação motora ao redor da bateria.

A escolha dos três gêneros em questão se deve à minha experiência e aos meus estudos pessoais com elementos rítmicos provenientes destes contextos, lembrando que as estruturas dos exercícios citados podem ser transpostas para quaisquer ritmos brasileiros.

A próxima etapa foi a composição de uma peça para cada gênero em questão, em que criamos arranjos em determinados momentos de cada peça e aplicamos alguns ritmos oriundos do estudo dos exercícios de coordenação motora, comprovando a aplicabilidade dos conceitos polirrítmicos adquiridos.

Posteriormente, foram realizadas oficinas de experimentação, onde executamos as peças, utilizando pedais auxiliares, instrumentos e acessórios comuns ao instrumental da percussão, adaptados para a bateria, explorando as habilidades motoras adquiridas e, como resultado, avaliamos as qualidades técnicas desenvolvidas, bem como a viabilidade, a qualidade da execução e sua relevância diante de uma performance tradicional.

CAPÍTULO 1 - Contextualização, reflexão e definição dos conceitos: coordenação motora e coordenação motora aplicada à bateria

Apresentamos aqui uma breve reflexão sobre alguns conceitos dentro da área do comportamento motor, responsável pelos estudos relacionados à coordenação motora, que compreende os processos e mecanismos inerentes à produção e à aquisição de movimentos. Posteriormente, faremos uma conexão demonstrando a aplicabilidade dos estudos de coordenação motora ao instrumento bateria. Para isso, utilizaremos, em nosso referencial teórico, métodos voltados para o ensino da coordenação motora, explicando de que forma os autores se propuseram a trabalhar com este contexto, apoiando-se principalmente na polirritmia como processo pedagógico.

O intuito desta breve reflexão acerca do comportamento motor é fornecer ao leitor de forma concisa, um pequeno material que o ajude a compreender de que maneira ocorrem os processos de aprendizagem e aquisição de habilidades motoras durante o estudo do instrumento bateria. Entretanto, alguns termos como “habilidade motora grossa” e “habilidade motora fina”, dentre outros, que são variações de habilidades motoras, não podem ser utilizados para classificar com exatidão os movimentos do corpo provenientes do estudo da bateria. Para que isso seja possível, seria necessário um estudo aprofundado dos processos de aquisição de movimentos, interligando as áreas da performance musical, do comportamento motor e da cinesiologia. Dessa forma, como não pretendemos nos aprofundar neste contexto, podemos apenas sugerir que diferentes tipos de movimentos utilizados para aquisição de diferentes habilidades técnicas podem ter uma ou mais classificações diferentes, no que se refere às habilidades motoras.

1.1 - Comportamento Motor: conceito histórico

“A pesquisa na área do comportamento motor trata do estudo do aprendizado, controle e desenvolvimento motor” (GALLAHUE, 2013, p. 33). Segundo Manoel (1999, p. 52), a área de Comportamento Motor vem sendo estudada desde meados do século XIX, ou até antes. Os pesquisadores com interesse em áreas relacionadas ao estudo do movimento são agrupados em uma grande área denominada Comportamento Motor, que lida com os processos e mecanismos inerentes à produção e à aquisição de movimentos (MANOEL, 1999,

p. 52; LAGE *et al.*, 2002, p. 1). O estudo das propriedades físicas do corpo e do ambiente em que o organismo atua é fundamental para responder às questões sobre como os movimentos são organizados, quais são os mecanismos subjacentes à execução motora, e sobre como realizamos movimentos.

Na busca de respostas para as questões levantadas, pesquisadores trabalham dentro de outras áreas do conhecimento, como neurologia, fisiologia, psicologia experimental, psicologia do desenvolvimento, dentre outras. Ademais, é importante destacar que, segundo Gallahue (2013, p. 21), a psicologia foi relativamente responsável pelo primeiro impulso em pesquisas sobre o desenvolvimento motor que, historicamente, foi uma área limitada em abrangência e magnitude quando comparada às áreas de desenvolvimento cognitivo e afetivo. Os aspectos sobre desenvolvimento do comportamento motor eram vistos de modo superficial, apenas como um indicador visível do funcionamento cognitivo ou do estado socioemocional.

Os avanços nos estudos aconteciam lentamente, entretanto, na década de 1960 os cinesiólogos¹⁰ e psicólogos do desenvolvimento começavam a mudar o foco das pesquisas na área, onde o campo do comportamento motor foi deixando de ser visto como potencial influência em outras áreas do comportamento, para ser observado como um fenômeno digno de investigações por si só (GALLAHUE, 2013, p. 21). Durante a década de 1980, as crescentes pesquisas realizadas por uma nova geração de acadêmicos fez com que aumentasse o interesse pelo estudo do desenvolvimento motor e, no Brasil, também por volta das décadas de 1980 e 1990, estudantes de pós-graduação iniciaram trabalhos de mestrado nessa área, concluindo várias dissertações em que investigaram fatores que afetavam a aquisição de habilidades motoras, tais como conhecimento de resultados, prática mental, teoria de esquema motor, desenvolvimento motor prático e aplicado, envelhecimento e aprendizagem motora, desenvolvimento do *timing* antecipatório¹¹ e a estrutura de prática variada e teoria de esquema motor (MANOEL, 1999, p. 55).

Como o estudo do comportamento motor era relativamente novo no país, estas dissertações contribuíram para a introdução e evolução da área no meio acadêmico,

¹⁰ Cinesiologia é a ciência que estuda os movimentos, de maneira mais específica, os movimentos do corpo humano.

¹¹ Timing antecipatório refere-se à “capacidade em iniciar e completar um movimento que coincida com a chegada de um objeto ou estímulo em movimento, em um tempo e espaço pré-determinados” (FERRAZ, 1993, p. 13). No contexto da bateria, *timing* antecipatório pode ser correlacionado, por exemplo, a capacidade do intérprete em reagir a diferentes motivos rítmicos propostos por um músico durante uma seção de improviso.

facilitando a instalação de laboratórios com equipamentos da área de aprendizagem motora (MANOEL, 1999, p. 55; GALLAHUE, 2013, p. 21). O estudo do desenvolvimento motor assumiu o seu lugar como área de investigação científica dentro dos limites da cinesiologia e da psicologia do desenvolvimento.

1.2 - Coordenação Motora

A primeira vez que vi um baterista utilizando um pedal auxiliar e instrumentos de percussão acoplados ao *kit* da bateria, foi em um *show* instrumental do grupo “Todos Por Um”, cujo baterista era Magno de Alcântara Brecht (Maguinho). Ele executava claves de ritmos latinos nesse pedal auxiliar que tornavam o ritmo mais melódico e complexo. Lembrome que achei impressionante o fato de um baterista conseguir manter um padrão rítmico repetitivo (ostinato) em um dos membros e fazer solos e manter outros ritmos com o resto do corpo. A partir daí comecei a pesquisar mais sobre o estudo da coordenação motora para bateria e a procurar métodos e bateristas que explorassem esse conceito.

Naquela época não tínhamos disponíveis os recursos que temos hoje, como internet a todo o momento e, principalmente, o *Youtube*. Percebi que o assunto não era muito abordado e que não havia muito interesse em explorar os ritmos brasileiros da mesma forma com que bateristas como Antonio Sanches e Horacio *El Negro* Hernandez faziam com ritmos latinos.

Depois de algum tempo, após ingressar na antiga “Universidade Livre de Música”, (atualmente EMESP – Escola de Música do Estado de São Paulo), tive contato com os métodos (estrangeiros) que trabalham a coordenação motora para bateria, com os professores Lilian Carmona e Antônio de Almeida, o “Toniquinho”, na época, baterista da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. A partir de então comecei a trabalhar de fato neste contexto.

De maneira geral, o termo coordenação motora pode ser entendido como um processo que compreende a adequação de um movimento para um fim pretendido, onde se busca ajustar o comportamento motor à programação da ação feita previamente (NUNES, 1996, p. 70). Desta forma, podemos afirmar que a coordenação motora e o princípio do desenvolvimento das habilidades de movimento fazem parte do primeiro estágio de evolução da vida humana, bem como acompanham o indivíduo por toda a sua vida (GALLEHUE, 2012).

De acordo com Santos (2002):

Coordenação motora é a organização mecânica do corpo que permite equilíbrio entre os grupos musculares antagonistas, organizados pelos músculos condutores, aptos a responder a comandos neurológicos ligados a funções automáticas como preensão, deambulação, respiração. Tal organização baseia-se no tensionamento por torção e enrolamento de elementos esféricos por meio de músculos condutores que, da cabeça à mão e da cabeça ao pé, unem o corpo todo em uma tensão que determina sua forma e seu movimento (SANTOS, 2002, p. 26).

Transpondo este conceito para a música, a bateria se encaixa perfeitamente na definição de Santos (2002). Pois, quando tocamos bateria, utilizamos o corpo todo, por vezes desempenhando funções rítmicas diferentes em cada um dos quatro membros. Com isso, acabamos adquirindo gradativamente habilidades motoras, de acordo com as organizações mecânicas necessárias para cada exercício. Essas habilidades também permitem e necessitam do equilíbrio entre os grupos musculares, respondendo aos comandos neurológicos e unindo o corpo todo, determinando sua forma e movimento.

O desenvolvimento das habilidades humanas, especificamente das habilidades motoras, responsável pelas funções mecânicas do corpo acontece de forma natural/involuntária, em determinados momentos, ou de forma condicionada/voluntária, quando estabelecemos objetivos a serem alcançados (NUNES, 1996, p. 76).

O instrumento musical bateria, (que é na verdade um conjunto de instrumentos de percussão adaptados para a execução de uma única pessoa) exige um alto grau de controle motor para ser executada de forma satisfatória. O fato de ser um conjunto de instrumentos a torna mais intrigante, pois não é fácil para um único intérprete reproduzir aquilo que vários percussionistas executam ao mesmo tempo. O que é possível fazer são adaptações de ritmos para que o baterista se aproxime do que o conjunto de percussionistas estaria reproduzindo.

É preciso lembrar que apesar de a bateria e a percussão fazerem parte da mesma família de instrumentos, possuem técnicas e funções distintas. A função principal da bateria durante os primeiros anos de sua formação era a marcação rítmica, enquanto a percussão múltipla¹² desempenhava um papel mais melódico. Contudo, isso não significa que a bateria

¹² Utilizamos o termo percussão múltipla ao invés de somente percussão, porque é o conceito que se aproxima mais do teor da presente pesquisa, pois de acordo com Morais e Stasi (2010, p. 63) a percussão múltipla, é uma “prática em que um executante tem a possibilidade de tocar dois ou mais instrumentos de percussão ao mesmo tempo ou em rápida sucessão”.

não possa ter um caráter melódico ou que a percussão não possa desempenhar a função de marcação rítmica (FERREIRA, 2017, p. 20).

Quanto às técnicas referentes a cada instrumento, “algumas das técnicas tradicionais aplicadas à bateria podem ser consideradas como técnicas estendidas para os instrumentos de percussão” (FERREIRA, 2017, p. 20), bem como as técnicas tradicionais para percussão podem ser aplicadas como técnicas estendidas para bateria. Dessa forma, devemos entender que a aplicação dos estudos da coordenação motora para bateria não tem o objetivo de substituir a percussão, e sim explorar o idiomatismo do instrumento bateria.

Analogamente à definição de Magill (2000, p.6) quanto a execução do piano, podemos afirmar que tocar bateria é uma habilidade¹³ que exige prática e que inclui uma ou mais habilidades motoras. Tal habilidade exige movimentos voluntários¹⁴ do corpo ou membros para atingir um objetivo; refere-se a algumas atividades como: percutir a pele dos tambores e pratos com (ou sem) as baquetas e acionar pedais com os pés, na sequência e no tempo correto, exigindo movimentos coordenados das mãos e pés.

“Bateristicamente” falando, o intérprete é capaz de executar vários padrões rítmicos (habilidades motoras) diferentes ao mesmo tempo, mas que normalmente, se complementam. Diante disso, faremos uma breve reflexão sobre alguns aspectos e conceitos acerca da coordenação motora, para posteriormente correlacioná-la ao contexto musical, para que entendamos com mais clareza o funcionamento do corpo e de como ele reage em decorrência de variados estímulos.

1.2.1 - Habilidade motora

“O termo habilidade é uma palavra comumente usada, que empregaremos neste texto para designar uma tarefa com uma finalidade específica a ser atingida” (MAGILL, 2000, p. 6). A habilidade motora é desenvolvida para que se atinja uma meta.

De acordo com Gallahue, (2013, p. 32) “habilidade motora é uma tarefa ou ação de movimento voluntária, aprendida, orientada para um objetivo, realizada por uma ou mais partes do corpo”. Manoel (1999, p. 54) contrapõe Gallahue (2012) quando afirma que “[...] a

¹³ Na presente pesquisa utilizaremos o termo habilidade segundo a definição de Magill (2000, p. 6), onde o termo representa uma tarefa com uma finalidade específica a ser atingida.

¹⁴ O movimento voluntário difere dos movimentos automáticos e reflexivos, ou ainda semiautomáticos, porque é orientado, existe interferência da consciência na realização da ação, ou seja, é o movimento em que há uma programação antecipada da ação (NUNES, 1996, p. 70).

aquisição de habilidades motoras é um processo contínuo no qual ordem e desordem se complementam”, e sustenta que “atualmente, há um consenso de que fenômenos como os envolvidos na aquisição de habilidades caracterizam-se por quebra de estabilidade, conforme citação de Kauffman na obra de Manoel (1999, p. 56). Sendo assim, a instabilidade pode ser considerada uma condição necessária para o aparecimento de estados e estruturas mais complexos no organismo. A busca de uma estabilidade comportamental, como resultado da prática sistemática ou da experiência de forma geral é uma estabilidade temporária, buscando novos estados mais complexos¹⁵ (MANOEL, 1999, p 53).

Podemos então concluir que o desenvolvimento das habilidades motoras não envolve somente uma estabilização de estruturas, mas uma adaptação constante e geradora de novas possibilidades. Também podemos inferir que por ordem e desordem estamos falando de movimentos voluntários e involuntários, ambos responsáveis pela aquisição de habilidades, onde podemos sugerir que o movimento involuntário/automático pode ser a consequência da repetição de exercícios provenientes de movimentos voluntários. No contexto do instrumento bateria, o desenvolvimento de tais habilidades pode contribuir para uma abordagem mais "moderna" de concepção rítmica do instrumento.

1.3 - Classificações das Habilidades Motoras

1.3.1 - Classificação a partir da dimensão da musculatura envolvida

1.3.1.1 - Habilidade motora grossa

Um dos sistemas de classificação de habilidades motoras que encontramos em nossa pesquisa é caracterizado pela dimensão dos grupos musculares envolvidos na realização de uma ação. Dessa forma, Magill (2000, p.8) nos apresenta duas categorias: habilidades motoras grossas e finas. As habilidades motoras grossas realizam ações utilizando grupos musculares maiores e requerem uma menor precisão de movimento com relação às habilidades motoras finas. Traduzindo para o contexto musical, algumas habilidades motoras grossas ou fundamentais necessárias para se tocar bateria podem ser: pisar repetidamente ou não no pedal acionador do bumbo, manter a perna responsável pelo acionamento do chimbau pressionada

¹⁵ A estabilidade comportamental refere-se a uma estabilidade proveniente do aprimoramento do desenvolvimento motor. No campo do instrumento bateria, o intérprete busca esta estabilidade comportamental, passando pelo processo de estabilidade temporária enquanto estuda os exercícios de coordenação motora, com o objetivo de alcançar estados mais complexos de coordenação.

ou realizar um golpe na caixa, pratos e tambores. Contudo, é importante notar que estamos discutindo apenas a execução de um movimento longo, como o levantar da perna para acionar o pedal ou o movimento do braço para golpear a caixa. Se entrarmos no mérito de técnicas específicas como, por exemplo, a utilização dos dedos das mãos para a execução de “rebotes”¹⁶ na caixa da bateria, a classificação da habilidade motora passará de grossa para fina, como veremos no próximo parágrafo, pois estaremos utilizando os grupos musculares menores para a realização do movimento. Da mesma forma, quando levantamos a ponta do pé que aciona o chibbal para realizar um toque com um som “aberto”¹⁷, estamos utilizando grupos musculares menores.

1.3.1.2 - Habilidade motora fina

A chamada habilidade motora fina requer maior controle de grupos musculares pequenos e exige um alto grau de precisão das mãos e dos dedos. São exemplos: digitar, pintar, costurar e desenhar, atividades que essencialmente envolvem grande controle das mãos (MAGILL, 2000, p. 8).

Ao tocar a bateria, podemos citar como exemplo de habilidades motoras finas a execução de rudimentos como *single stroke rolls* e *double stroke rolls*¹⁸, que necessitam de controle e precisão das pontas dos dedos das mãos. Podemos citar também técnicas para pedal de bumbo, como *heel down* e *heel up*¹⁹, que visam o controle de notas fortes ou fracas, toques duplos, etc.

Podemos concluir que, dentro de uma ação traduzida por movimentos referentes a habilidades motoras grossas, que utilizam o braço ou a perna toda, também existem ações

¹⁶ O “rebote” é um movimento obtido através do retorno natural da baqueta após o contato com a pele. O mesmo serve para o pedal de bumbo, de acordo com a tensão da pele (quanto mais esticada, maior a possibilidade de conseguir um “rebote”).

¹⁷ O chibbal é formado por dois pratos posicionados um acima do outro, acionados por um pedal. Quando o pedal é pressionado, os dois pratos se tocam e produzem um som controlado. O mesmo som é obtido quando se toca com a baqueta e os pratos estão encostados. Quando o intérprete retira o pé do pedal suavemente ou por completo, os pratos produzem um som “aberto”, mais encorpado, com maior volume.

¹⁸ *Single stroke roll* ou “toque simples” é um exercício onde uma nota é executada pela mão direita e outra pela mão esquerda sucessivamente, sempre uma nota para cada mão. O *Double stroke roll* ou “toque duplo” é executado com duas notas para cada mão. Ambos os exercícios podem ser executados pelos pés ou pela combinação de mãos e pés. Bateristas canhotos costumam começar ao contrário, pela mão ou pé esquerdo.

¹⁹ *Heel down* é uma técnica para o pedal de bumbo que consiste em manter o calcanhar encostado no pedal no momento da execução, dessa forma o executante utiliza apenas a ponta do pé para golpear a pele. Por outro lado, o *heel up* é uma técnica em que o calcanhar fica levantado, utilizando um maior movimento da perna, bem como do pé inteiro para golpear a pele.

provenientes de movimentos referentes a habilidades motoras finas, como os citados acima, tornando imprecisa a sua classificação sem estudos específicos nessa área.

1.3.2 - Classificação segundo a variabilidade de movimentos

1.3.2.1- Habilidade motora discreta

Há ainda uma classificação para habilidade motora que se refere ao tipo de movimento executado para a realização da habilidade. Temos então duas vertentes que se conectam; são as habilidades motoras discretas e seriais. As chamadas habilidades discretas são aquelas que exigem movimentos diferentes e com pontos (inicial e final) bem definidos, tais como: ligar e desligar um interruptor de luz ou pressionar as teclas de um piano (MAGILL, 2000, p. 8). Pisar no pedal de bumbo é também uma habilidade motora discreta, porque contém pontos de início e fim bem definidos, mesmo quando o movimento é proveniente de diferentes técnicas, como as já mencionadas *heel down* e *heel up*.

1.3.2.2 - Habilidade motora serial

Quando é necessário ordenar diversos movimentos discretos em uma série ou sequência, ocorre a habilidade motora serial (MAGILL, 2000, p. 8). Diversos instrumentos musicais são ótimos exemplos onde encontramos habilidades motoras seriais responsáveis pelas ações, sendo a bateria, talvez, um dos instrumentos que envolva um número maior de habilidades motoras discretas trabalhando simultaneamente. Em um ritmo simples, executado por bumbo, caixa e chimbau encontramos ao menos três.

Pisar no bumbo, apertar o chimbau e golpear a caixa são habilidades motoras discretas, e quando ordenadas em série, de forma sistematizada resultando em um ritmo se configuram como uma habilidade motora serial.

De acordo com as definições acima, podemos perceber que ao tocar bateria estamos constantemente utilizando todas as classificações apresentadas, pois uma está interligada à outra, principalmente quando nos referimos às habilidades discretas e seriais.

Com base nas informações apresentados até este ponto, começaremos a interligar as áreas do comportamento motor e da performance musical, discutindo sobre a coordenação motora aplicada à bateria.

Como já foi dito, não nos aprofundaremos mais nos conceitos sobre o comportamento motor. A partir de agora enfocaremos a coordenação motora aplicada à bateria. Acreditamos que o que foi apresentado até o momento sobre processos e mecanismos de aquisição de movimentos pode ser suficiente para que o intérprete conheça um pouco sobre a área.

Para que seja realizado um bom trabalho em qualquer área, é necessário conhecer ao menos o básico sobre as ferramentas que irá utilizar. No caso do instrumento bateria, a principal ferramenta é o nosso corpo. Sendo assim, conhecer algumas propriedades básicas inerentes aos processos de aquisição de movimentos pode ajudar na aprendizagem.

1.4 - Coordenação motora aplicada à bateria

Desde o primeiro contato com a bateria estamos desenvolvendo habilidades motoras e, para exemplificar esta ideia, iremos utilizar um importante exercício aprendido pelos estudantes, que é o primeiro exercício da série de 40 rudimentos essenciais para bateria e percussão, definidos pela *National Association of Rudimental Drummers*, ou NARD, que permaneceu ativa até 1978. Atualmente, ela é chamada de *Percussive Arts Society*²⁰, órgão encarregado pela publicação dos rudimentos de percussão. Este exercício faz parte da categoria *Roll Rudiments*, chamado *Single Stroke Roll* (são notas percutidas com as mãos ou pés alternados, sempre uma nota para cada membro, pode-se começar com a mão direita ou esquerda, bem como com o pé direito ou esquerdo).

Este exercício, que pode ser considerado simples, já é um excelente exercício de coordenação motora se for avaliado diante de alguns fatores. Vamos pensar, primeiramente, em um *Single Stroke Roll* executado em semínimas, onde a fórmula de compasso é 4/4. Neste caso, temos uma nota para cada tempo, que devem ser executadas com a mesma intensidade (forte ou fraco) em ambas as mãos e, posteriormente, praticado com o acompanhamento de um metrônomo para a manutenção do andamento.

Esses fatores já tornam o exercício complexo e difícil de ser executado perfeitamente. Podemos dizer que o desenvolvimento até aqui nos permite o aprendizado de uma habilidade motora discreta executada em cada mão, devido aos movimentos com início e

²⁰ Disponível em: <https://www.pas.org/resources/rudiments> (PAS, 2020).

fim definidos necessários para a execução de um *Single Stroke Roll*, que quando executados simultaneamente configuram-se como uma habilidade motora serial.

Seguindo para o próximo exercício, adicionaremos uma das pernas marcando apenas o primeiro tempo dos compassos, obtendo mais uma habilidade motora discreta. Finalmente, acrescento o acompanhamento com o metrônomo. Agora, temos um exercício de coordenação motora e independência, de certa forma complexo, se avaliado sob os aspectos citados acima, com habilidades motoras grossas, finas, discretas e seriais executadas simultaneamente.

1.5 - Polirritmia

Conforme o dicionário Grove de música (SADIE, 1994, p. 733), polirritmia “é a superposição de diferentes ritmos ou métricas”. Quando falamos em música brasileira e, em especial, a rítmica brasileira, este conceito se torna explícito, pois os ritmos brasileiros podem se tornar complexos, com muitas rítmicas distintas.

A partir de agora, pensando de forma “baterística”, vamos classificar cada padrão rítmico aprendido como uma nova habilidade motora. Dessa forma, se pensarmos que cada uma dessas habilidades motoras aprendidas é desempenhada por membros diferentes e tocadas simultaneamente, isso nos levará a outro conceito central em nossa pesquisa, que é a polirritmia e seus desdobramentos, como: “ciclo rítmico”, “*time line*” ou “*time line pattern*”, “padrão subjetivo ou inerente”, ostinato, “clave”, dentre outros (SADIE, 1994; KUBIK, 2009; MOLINA, 2014; PAULI; PAIVA, 2015). Primeiramente, vamos entender cada um desses conceitos antes de apresentar sua aplicação na bateria.

Os termos que serão abordados durante o presente tópico devem ser contextualizados e analisados sob a ótica da etnomusicologia, em que os conceitos desenvolvidos por estudiosos da música tradicional africana nos fornecem importantes bases referenciais para estudos de polirritmia e temas relacionados a ela (PAULI; PAIVA, 2015, p. 87), onde “a partir do estudo da música Africana Subsaariana²¹, repleta de elementos que fogem à métrica²² ocidental e que resultaram numa série de novas definições musicais, criou-se a possibilidade de discussões com diferentes percepções.” (PAULI; PAIVA, 2015, p. 89). Essas

²¹ A África Subsaariana é considerada o berço da humanidade. Antigamente era chamada de África Negra. É um território formado por 48 países, situado ao Sul do deserto do Saara.

²² Métrica é uma infraestrutura permanente por onde a superestrutura tece suas variações (SANDRONI, 2012, p. 23). Por superestrutura, podemos entender as interações rítmicas advindas de outros instrumentos ou outros padrões rítmicos executados “em cima” da infraestrutura.

discussões nos trazem importantes pontos para entendermos a formação do contexto rítmico chamado de “brasileiro”.

1.5.1 - *Time line pattern*

Os conceitos e práticas polirrítmicas já existem a centenas de anos e estão presentes na música tradicional africana, no *Jazz* e também na música popular brasileira, e “[...] assim como a síncopa, muitas vezes pode ser a origem ou o elemento primordial em um determinado ritmo ou música exercendo uma função de base na criação de alguns importantes contextos musicais” (PAULI; PAIVA, 2015, p. 88-89).

Sobre este aspecto da polirritmia, o etnomusicólogo Gerhard Kubik, citado por Pauli e Paiva (2015, p. 89) ao estudar a música tradicional africana identificou padrões rítmicos que continham uma constância cíclica e padrões repetitivos, a que ele chamou de “pivô de orientação”. Esta constância rítmica ou “ciclo rítmico” é análogo ao termo *time line* ou *time line pattern*, criado pelo também etnomusicólogo Joseph K. Nketia²³ que, no contexto da música africana, consiste em:

um ponto de referência constante pelo qual a estrutura da frase de uma canção, assim como a condução métrica linear da frase, são conduzidas, geralmente tocadas por instrumentos mais agudos ou marcadas com palmas que servem de ‘base’ para polirritmias e polirritmias mais complexas (PAULI; PAIVA, 2015, p. 89).

Podemos comparar os termos “pivô de orientação”, “ciclo rítmico” e *time line/time line pattern* ao já mencionado ostinato, que é um termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas (SADIE, 1994, p. 687). Toussaint (2013, p. 13), citado por Molina (2014, p. 49) corrobora esse ponto de vista ao dizer que Kofi Agawu²⁴ utiliza o termo *timeline*²⁵ “como uma figura rítmica de curta duração que é executada como um ostinato por todo o tempo de uma composição dada”.

Quanto à música brasileira, Oliveira Pinto (2000, p. 95) afirma que “os *time-line-pattern* estão inseridos em uma grande variedade de repertórios da música brasileira e

²³ Joseph Hanson Kwabena Nketia (1921-2019), compositor e etnomusicólogo ganês, escreveu vários artigos e livros sobre temas como teoria musical e música popular.

²⁴ Victor Kofi Agawu é musicólogo, natural de Gana e autor do livro *African Rhythm* (AGAWU, 1995).

²⁵ Nos trabalhos de Pauli e Paiva (2015) e Kubik (2008), o termo *time line* é escrito separado e no trabalho de Molina (2014) é escrito junto (*timeline*). A partir de agora utilizaremos o termo utilizado por Molina (2014).

funcionam como linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua sequência temporal”. Como exemplo podemos citar o “telecoteco” do Samba, que pode servir como uma linha rítmica “guia” para os demais instrumentos.

1.5.2 - Clave

No Brasil, um termo frequentemente utilizado para se referir ao ostinato é a “clave” e, quanto a este termo, Molina (2014, p. 49) nos mostra que isso acontece porque o termo se popularizou na música cubana, pelo fato das *timelines* serem, em diversas circunstâncias, executadas pelas “claves” de madeira (instrumento de percussão). Dessa forma, diversos músicos no Brasil se utilizam deste termo quando se referem a algum padrão rítmico característico de determinado gênero. Por exemplo, é comum ouvirmos que o “telecoteco²⁶” é a “clave” característica do Samba.

Ante o exposto, com base nestes conhecimentos e terminologias, e também levando em consideração os trabalhos no campo da etnomusicologia, podemos dizer que os termos abordados pelos autores consultados podem contextualizar a pesquisa no sentido histórico. Contudo, percebemos que, com ligeira exceção da “clave”, os termos “ciclo rítmico”, *timeline* e ostinato podem ter a mesma significação. Por exemplo: podemos executar uma “base” de Samba na bateria formada pelos pés (ciclo rítmico, *timeline*), de forma que as mãos fiquem livres para improvisos. Entretanto, se executarmos a mesma base dos pés e adicionarmos ostinato(s) executados pelas mãos (ciclo rítmico, *timeline*, “clave”) formando um ritmo completo, este ritmo por si só também se configura como uma “base” (ciclo rítmico, *timeline*) para que outras interações rítmicas aconteçam com diferentes músicos e instrumentos etc.

Como os exercícios propostos na presente pesquisa são basicamente interações rítmicas entre bases formadas pelos pés e variações tecidas pelas mãos, de modo a facilitar a leitura e classificação dos exercícios, utilizaremos o termo “ostinato” para nos referir aos padrões repetitivos (substituiremos “clave” por ostinato), e utilizaremos o termo “base” para nos referir aos “ciclos rítmicos” ou *timelines* que funcionam como “sistemas”. É preciso lembrar que esta mesma “base” é formada por ostinatos, pois desde que contenha padrões repetitivos, por mais simples que sejam, podem ser considerados como ostinatos.

²⁶ “Telecoteco” é um termo popular que representa um padrão rítmico representativo do Samba criado por volta de 1930 e que o caracteriza até os dias atuais. (SANDRONI, 2012, p. 34; MONTAGNER, 2018, p. 10).

1.5.3 - Padrão subjetivo ou inerente

Utilizaremos nesta pesquisa um termo também definido por Kubik (2008, p. 94), citado por Pauli e Paiva (2015, p. 89), com que o pesquisador identificou, durante seus estudos sobre a música africana, um fenômeno áudio-psicológico de uma gravação onde as duas vozes executadas não eram mais reconhecíveis separadamente e podiam se transformar em um novo padrão de acordo com a intenção do ouvinte. A esse fenômeno ele chamou de “padrão subjetivo ou inerente”.

Quanto a este conceito, podemos fazer uma analogia com nosso trabalho, determinando que o resultado dos estudos de coordenação motora tenha o objetivo de estabelecer padrões “subjetivos ou inerentes”, deixando de ter o caráter de exercício, quando ainda estamos nos processos de adaptação do corpo aos padrões de forma mecânica, e passando a ter um caráter musical após o domínio dos padrões rítmicos, de forma que “soem” como música.

1.5.4 - Independência e interdependência

A independência e a interdependência rítmicas são subprodutos do desenvolvimento da coordenação motora através do estudo da polirritmia. Por independência e interdependência dos membros devemos entender como o resultado de um “sistema” rítmico, complexo ou não, é obtido através da ligação de motivos rítmicos executados simultaneamente (polirrítmicos), independentes e interdependentes entre si. São independentes porque cada membro pode executar um padrão rítmico diferente e são ao mesmo tempo interdependentes, pois todos esses padrões trabalham em conjunto para alcançar o resultado, que é o ritmo.

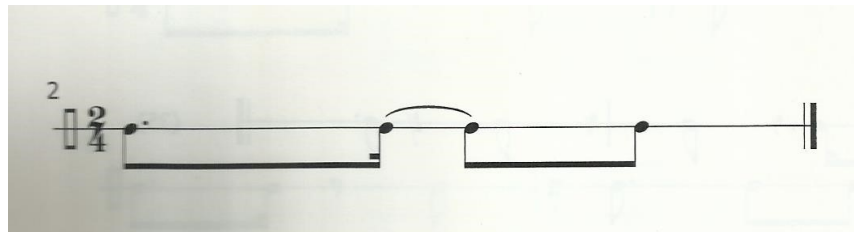
Percebemos que os membros se tornam independentes e interdependentes, realizando motivos rítmicos diferentes através do estudo de exercícios gradativos de coordenação motora. Porém, para se alcançar um alto nível de independência, o baterista deve repetir cada série de exercícios com cada um dos membros. Por exemplo: digamos que para alcançar a independência do pé esquerdo, o baterista deve ser capaz de reproduzir dez “sistemas” diferentes entre mão direita, mão esquerda e pé direito, combinados com dez padrões diferentes de *readings* para o pé esquerdo. Ou seja, um total de cem exercícios. Ao final, ele terá uma boa independência do pé esquerdo em relação aos outros membros, e será capaz de realizar padrões complexos e interdependentes também. Porém, isso não significa que seus

outros membros tenham a mesma independência apenas por terem participado dos “sistemas”. O baterista deve desenvolver os outros membros da mesma forma em que fez com a perna esquerda, isolando-a do “sistema”.

1.6 - Ostinatos nos ritmos brasileiros (exemplo de aplicação)

Na música brasileira é muito comum a utilização de ostinatos na execução dos ritmos. Na figura abaixo, podemos ver como exemplo um ostinato utilizado em vários ritmos brasileiros, como Samba de Roda, Baião, Xaxado, Carimbó, Congada, entre outros.

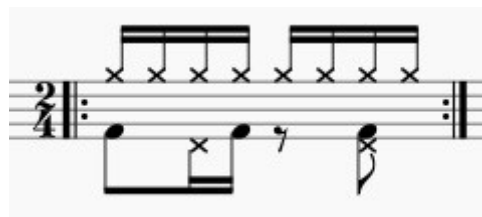
Figura 1: Exemplo de ostinato



Fonte: “Acentos Rítmicos Brasileiros” (CUNHA, 2011, p. 13)

Este ostinato pode ter várias funções dentro dos ritmos. Por exemplo, podemos executá-lo dentro de um “sistema” como parte integrante do ritmo, como é possível observar na Figura 2:

Figura 2: “Sistema” de Baião/Xaxado para bateria



Fonte: arquivo do autor

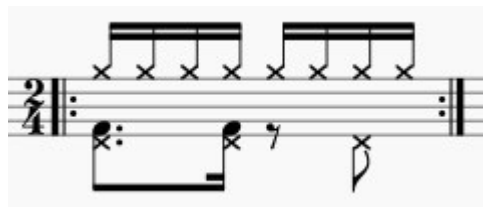
Na figura acima, podemos identificar o “sistema” construído para o desenvolvimento do ritmo Baião/Xaxado, fundamentado na coordenação harmônica²⁷.

²⁷ A coordenação harmônica compreende uma das mãos (ou as duas) e um dos pés (ou os dois) executados simultaneamente (DAHLGREN; FINE, 1963, p. 3-14).

Em minha forma de tocar, a orquestração dos membros ocorre da seguinte forma: mão esquerda tocando o prato de “condução” em semicolcheias (primeira linha suplementar superior), perna esquerda tocando bumbo com o ostinato apresentado na Figura 1 (primeiro espaço) e perna direita tocando o chimbal (primeiro espaço suplementar inferior), marcando o contratempo.

Para criar uma nova sonoridade dentro do ritmo e acrescentar um caráter melódico e mais polirrítmico à bateria, podemos passar a executar o ostinato em questão no chimbal. O bumbo, que na Figura 2 era responsável pela sua execução, passa a executar o padrão básico de zabumba no Baião²⁸. Dessa forma, temos:

Figura 3: “Sistema” de Baião com ostinato executado pelo chimbal



Fonte: arquivo do autor

Veremos de forma detalhada esta possibilidade de aplicação de ostinatos no Capítulo 2 da presente pesquisa, utilizando outros gêneros musicais, diferentes ostinatos e execuções em diferentes instrumentos ao redor da bateria.

1.7 - Principais métodos

Agora que já compreendemos um pouco sobre conceitos relacionados à coordenação motora, vamos refletir sobre alguns métodos relevantes para o ensino da bateria, e alguns termos que serão explanados nos parágrafos seguintes.

Um dos métodos mais importantes para coordenação motora na bateria é o método intitulado *4 – Way Coordination* (DAHLGREN; FINE, 1963). Esse foi um dos primeiros trabalhos a tratar do tema e influenciou alguns bateristas como Thomas Lang (2003; 2006) e Horacio *El Negro* Hernandez (2000), que possuem trabalhos consagrados sobre coordenação motora e independência. Este método não é baseado na utilização do formato de “sistemas” e

²⁸ Veremos no Capítulo 2 a função da zabumba no Baião, bem como as rítmicas principais executadas por este instrumento.

sim no contexto de exercícios fundamentados em dois conceitos principais: coordenação melódica e coordenação harmônica, onde as palavras melódica e harmônica assumem a mesma significação conhecida no campo da teoria e percepção musical, contudo, com relação ao instrumento bateria, a coordenação melódica compreende uma das mãos ou as duas e um dos pés ou os dois tocados um por vez, enquanto a coordenação harmônica compreende uma das mãos ou as duas e um dos pés ou os dois tocados simultaneamente (DAHLGREN; FINE, 1963, p. 3-14). A coordenação harmônica, ou a independência harmônica é a que de fato utilizamos na maior parte do tempo ao tocar bateria. Para Montagner (2018, p. 69), *independência harmônica* é “a capacidade de tocar ritmos de maneira mais livre, executando linhas com as ‘quatro vozes’ alternando entre os conceitos de linearidade e simultaneidade, e onde ‘duas’ ou ‘mais vozes’ por vezes se mantêm em uníssono” (grifos do autor). Montagner (2018, p. 69) afirma também que “os ritmos brasileiros são bastante harmônicos neste sentido, contendo diferentes camadas simultâneas, sendo que algumas delas mantêm-se constantes enquanto outras variam”. Podemos classificar estas camadas simultâneas constantes como um exemplo do “pivô de orientação” de Kubik ou ao *timeline pattern*, de Nketia (PAULI; PAIVA, 2015, p. 89).

O trabalho desenvolvido no método *4 – Way Coordination* (DAHLGREN; FINE, 1963) e os conceitos de coordenação melódica e coordenação harmônica defendidos pelos autores citados podem ser vistos em outros métodos de coordenação motora, como é o caso do trabalho intitulado *Conversations in clave* (HERNANDEZ, 2000) do baterista já mencionado Horácio *El Negro* Hernandez. A metodologia é diferente, porém a base do trabalho de Hernandez (2000) é a mesma de Dahlgren e Fine (1963). No método supramencionado, Hernandez (2000) explica detalhadamente como desenvolveu sua coordenação motora e independência nos ritmos Afro-Cubanos, por meio de exercícios gradativos de coordenação melódica e harmônica através do uso de “sistemas” aplicados a ritmos Afro-Cubanos. Hernandez ficou muito conhecido no Brasil e no mundo devido à sua performance impecável e ao seu alto nível de coordenação motora, executando padrões rítmicos complexos na bateria.

Este conceito de estudo, baseado em “sistemas” e *readings*, ficou muito conhecido no Brasil, principalmente devido aos métodos de coordenação motora e independência *The New Breed*, (CHESTER, 1985) e *Progressive Steps to Syncopation For The Modern Drummer*, (REED, 1997). Este último não é um método totalmente voltado para o campo da coordenação motora e sim para o desenvolvimento de fundamentos sólidos do jazz, como

condução e improviso. Porém, nos conservatórios de música do Brasil ele é utilizado como um método de “sistemas” e *readings*²⁹, não apenas no estudo do jazz, mas também baseado em música brasileira e latina. Montagner (2018, p. 9) afirma que “o estudo, através da ‘leitura com ‘sistemas’, visa ampliar as possibilidades rítmicas do estudante, uma vez que gera coordenações inusitadas, muito além do estudo de levadas com poucas variações”. Gomes (2008) complementa afirmação de Montagner (2018) ao dizer que:

As técnicas para o estudo da bateria se desenvolveram muito durante as últimas décadas, especialmente através do uso de “sistemas”, leituras e novos desafios de coordenação aplicados a certos ritmos [...]. O conceito de conduções de duas ou três vozes fixas com realização de diversos estilos de leituras na terceira ou quarta voz, e o estudo de independência sobre as claves latinas são alguns dos caminhos que se consagram nesse período (GOMES, 2008, p. 4).

No Brasil, alguns dos importantes métodos relacionados ao tema são: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008), “Independência Polirrítmica Coordenada” (CUNHA, 2011), “O Samba de Cada Um”, (LELLIS, s.d.), “Ostinatos: Análises em duas, três e quatro vias” (OLIVEIRA, 2013), e “Imaginação Rítmica” (MONTAGNER, 2018). Entretanto, existem outros excelentes métodos nacionais para bateria brasileira que não são direcionados ao estudo da coordenação motora, mas que podem ser utilizados para essa finalidade, aplicando o conceito de “sistema” em seus exercícios; dentre estes métodos podemos citar: “Ritmos do Brasil para bateria” (LIMA FILHO, 1999), “A Bateria Brasileira do século XXI: Ritmos Brasileiros” (LIMA FILHO, 2008) e “Bateria Brasileira”, (ROCHA, 2013).

O método do baterista “Nenê”, autor de “Ritmos do Brasil para bateria” (LIMA FILHO, 1999), é um relevante dicionário de ritmos brasileiros e com certeza um grande desafio para a coordenação. Porém não é um método de coordenação motora, mas exige e desenvolve um nível avançado de coordenação para quem o estuda com dedicação. Ele exemplifica vários ritmos brasileiros, que são adaptações feitas pelo autor durante sua carreira, com inúmeras combinações polirrítmicas entre mãos e pés. O método não possui exercícios preparatórios para o estudante, por isso é considerado de nível intermediário a avançado.

²⁹ A partir de agora, não utilizaremos mais o termo *readings*, e sim o seu sinônimo em português, que é comumente traduzido como “folhas de leitura”, ou simplesmente “leituras” (GOMES, 2008, CUNHA, 2011, MONTAGNER, 2018).

O trabalho de Gomes (2008) é um dos mais relevantes no campo da coordenação motora e independência no cenário nacional. Além de conter vários exercícios com sugestões de ritmos prontos, sobrepondo vários padrões rítmicos (polirritmia), o autor também trabalha com o conceito de “sistemas” e “leituras”. Porém, os “sistemas” foram pensados para desenvolver a coordenação nos ritmos brasileiros e as folhas de leitura contêm padrões rítmicos que auxiliam e se tornam fundamentais no desenvolvimento de uma linguagem genuinamente brasileira.

O método do autor Cássio Cunha também é fundamentado em “sistemas” e “leituras”, a que ele atribui o nome de “funções”. O autor divide estas “leituras” em três categorias: “célula rítmica” (executada por uma voz), “marcação” (executada por duas vozes) e a “leitura”, executada pela voz restante (CUNHA, 2011, p. 13). É preciso observar que, no trabalho de Cunha (2011), a função “célula rítmica” será explorada pelos quatro membros do corpo, porém, geralmente essa função é atribuída ao membro que executa a “condução” do ritmo, tradicionalmente executada no chimbau ou no prato de “condução”. Veremos vários exercícios em que o contexto da “célula rítmica” está inserido na “condução” do ritmo, bem como quando é deslocado para outros membros.

O autor desenvolve os exercícios através das coordenações melódica e harmônica e as subdivide em três categorias, determinadas pela direção da função “marcação”, sendo: “independência horizontal” – “marcação” com os dois pés, ou as duas mãos; “independência vertical” – “marcação” com uma mão e um pé, sendo mão direita e pé direito ou mão esquerda e pé direito e “independência transversal” – “marcação” com uma mão e um pé, sendo mão direita e pé esquerdo ou mão esquerda e pé direito (CUNHA, 2011, p. 13-14).

O método de Cunha (2011) possui combinações complexas, com muitas possibilidades rítmicas e alto nível de dificuldade. Ele não foi totalmente direcionado à música brasileira, embora contenha um capítulo com aplicações dos exercícios aos ritmos brasileiros. Em nossa pesquisa utilizaremos as nomenclaturas desenvolvidas por Cunha (2011) na exemplificação dos exercícios.

Oliveira (2013) propõe em seu trabalho intitulado “Ostinatos: Análises em duas, três e quatro vias” uma abordagem que também sugere a utilização de “sistemas”, utilizando duas e três vozes. É interessante notar que o trabalho de Oliveira (2013) difere-se dos métodos de Gomes (2008) e Montagner (2018) pela construção do que podemos chamar de função “marcação” em sua abordagem, onde a base do “sistema”, comumente realizada pelos pés e por uma das mãos na função “célula rítmica” é realizada pelas duas mãos, que executam

diferentes ostinatos entre chimbal e caixa. O bumbo é responsável por contrapor variações rítmicas, realizando o que seria a função “leitura”. Posteriormente a perna do chimbal é adicionada a esta base das mãos, configurando um “sistema” a três vozes, do qual o autor chama de “Ostinatos Compostos”. O autor também apresenta o estudo da ambidestria, quando sugere a troca das funções entre as pernas do bumbo e do chimbal nos exercícios a duas e também a três vozes.

Alguns dos trabalhos que serão mais abordados em nossa pesquisa, quanto aos exercícios de coordenação motora serão os métodos “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008), “Independência Polirrítmica Coordenada” (CUNHA, 2011) e “Imaginação Rítmica” (MONTAGNER, 2018) por serem os trabalhos mais parecidos com a proposta de exercícios que estamos desenvolvendo. Alguns dos exercícios já estudados por mim são praticamente iguais aos dos métodos citados. Outros exercícios encontrados nos métodos foram essenciais para o desenvolvimento de padrões necessários para executar as peças criadas.

CAPÍTULO 2 - Possibilidades de exploração/expansão idiomática na bateria utilizando os gêneros Baião, Samba e Maracatu

No presente Capítulo, abordaremos os exercícios que considero relevantes para elevar o nível de estudos ao redor da polirritmia e no desenvolvimento da coordenação motora para bateria. Serão apresentados detalhes específicos de cada exercício, desde a sua construção até o seu objetivo final. Todos os exercícios que serão demonstrados durante o Capítulo, desde os exercícios específicos para a criação de cada padrão, bem como os exercícios de “manutenção da performance”, são os que foram estudados para desenvolver e aprimorar minha própria performance durante esta pesquisa. Dessa forma, criei um plano de estudo sistematizado onde encontrei uma “rotina” de estudos que se tornou confortável à minha performance.

Vale destacar que esta “rotina” de estudos, da forma com que será abordada, é a que se adaptou à minha abordagem, e pode ou não funcionar para outros intérpretes. Sendo assim, esperamos que este trabalho sirva como um “guia” para que qualquer baterista possa utilizar para criar sua própria forma de estudar. Cada intérprete deve descobrir a sua própria “rotina” de estudos, que inclui quais exercícios desenvolver e a sequência com que serão estudados, da forma que se adapte melhor à sua própria performance.

Apresentaremos vários exercícios com o intuito de demonstrar possíveis formas de desenvolver e aprimorar a coordenação motora para bateria, utilizando elementos da música brasileira provenientes dos gêneros Baião, Samba e Maracatu. A escolha destes ritmos como base para os exercícios se deve à minha experiência e estudos pessoais. Entretanto, a metodologia aplicada a estes gêneros pode servir para qualquer outro ritmo brasileiro.

Para exemplificar os exercícios, utilizaremos as definições e termos propostos por Cunha (2011), devido ao fato de que é possível explicar todos os exemplos demonstrados utilizando suas nomenclaturas.

Quanto aos benefícios provenientes do estudo dos exercícios podemos citar as palavras de Gramani (2013, p. 12), sobre o seu trabalho intitulado “Rítmica”, em que o autor afirma que “estes exercícios não são um fim, e sim, um meio através do qual muito se pode desenvolver, principalmente os aspectos de disciplina interior e flexibilidade de adaptação da atenção a novos tipos de associações ou relações”.

2.1 - Premissas sobre a bateria brasileira: técnica estendida e idiomatismo na bateria

Este tópico fornece algumas informações que justificam a importância do estudo e desenvolvimento da coordenação motora para este instrumento. Esta afirmação se deve ao fato de a bateria ser um conjunto de outros instrumentos, idealizado com o objetivo de ser executado por apenas um intérprete.

A bateria pode ser classificada como um instrumento de caráter múltiplo, pois consiste na junção de diferentes instrumentos de percussão e alcançou grande projeção no contexto da música popular (BARSALINI, 2009, p. 9). Podemos criar uma analogia entre o termo bateria múltipla com relação à definição de percussão múltipla, defendida por Morais e Stasi (2010, p. 62), onde os autores afirmam que a percussão múltipla é uma “prática em que um executante tem a possibilidade de tocar dois ou mais instrumentos de percussão ao mesmo tempo ou em rápida sucessão”. Analisando esta afirmação sob a ótica “baterística”, podemos dizer que uma das principais funções do baterista é tocar dois ou mais instrumentos ao mesmo tempo.

De acordo com Carinci (2012, p. 29) “a bateria foi sendo consolidada a partir de instrumentos de percussão provenientes das orquestras, das bandas militares e instrumentos de percussão popular”. Barsalini (2009, p. 9) afirma que há hipóteses de que o instrumento tenha se originado em circos ou *vaudevilles*, que são espetáculos de variedades norte-americanos, porém seu desenvolvimento acompanha o desenvolvimento do *jazz* em Nova Orleans, por volta de 1900. Uma dessas bandas de Nova Orleans era o *New Orleans Dixieland jazz style*, e sua bateria era formada por um bumbo de 28 a 30 polegadas, uma caixa geralmente apoiada por uma cadeira, um prato chinês de 12 a 13 polegadas e uma série de acessórios como *cowbell*, *wood block* e *temple block*³⁰ (BARSALINI, 2009, p.9). Este bumbo ainda era tocado com baquetas e com o passar do tempo, pedais de bumbo, máquinas de chimbau e outros acessórios foram sendo criados de acordo com a demanda técnica e estética dos bateristas. Barsalini (2014, p. 41-42) afirma:

O processo de configuração da bateria passou por muitas reformulações ao longo das primeiras três décadas do século 20, tendo se padronizado no formato bumbo com pedal, chimbau, caixa e dois ou três tambores, além do

³⁰ São instrumentos percussivos correspondentes ao bloco sonoro, tamborim e agogô que utilizamos em nossa pesquisa.

prato. Desde então, inúmeros artefatos, adaptações e novos instrumentos acústicos e digitais têm sido incorporados à formação padrão, possibilitando ao músico personalizar seu instrumento através de uma combinação específica de timbres. Possivelmente, a bateria seja um dos instrumentos acústicos que mais agrega possibilidades sonoras.

Segundo matéria da revista *Modern Drummer* (2011), é praticamente impossível dizer com precisão quando o instrumento chegou ao Brasil, mas acredita-se que tenha sido entre 1917 e 1919. As primeiras aparições da bateria no Brasil aconteceram no teatro de revista e nas orquestras de cinema, que faziam fundo musical para filmes mudos. Posteriormente sua utilização ocorreu nas rádios, que chegaram ao Brasil em 1922 e começaram a empregar bateristas nas décadas de 1930 e 1940 (MOREIRA *et al.*, 2011, p. 18-20).

O instrumento era identificado como “bateria americana”, para que fosse diferenciado do naipe de percussão, e sua utilização foi impulsionada pelo modismo das *Jazz-bands* (BARSALINI, 2009, p. 13; 2010, p. 820).

Este contexto das *Jazz-bands* foi um fator preponderante para o surgimento da bateria no Brasil, que servia para suprir a moda dos ritmos norte-americanos, onde:

as bandas brasileiras foram impulsionadas a adotar o instrumento, mesmo que ainda precariamente devido às dificuldades de sua importação. Iniciava-se o período da multiplicação das *jazz-bands* não só na capital brasileira como em todo o país (BARSALINI, 2009, p. 19).

Um bom exemplo da incorporação das *Jazz-Bands* no Brasil foi o grupo “Os Oito Batutas”, de Pixinguinha e João da Baiana, dentre outros que, em 1923, ao retornar ao Brasil após uma turnê em Paris, incorporou o estilo das *Jazz-Bands* em sua formação. A exemplo dos “Oito Batutas”, a bateria vai sendo utilizada nas bandas de *Jazz* brasileiras que tocam música norte-americana e vai se disseminando no país (CARINCI, 2012, p. 34-35).

Um dos grandes nomes da primeira geração de bateristas brasileiros desta época foi Luciano Perrone, que foi responsável pela criação do então chamado “Samba batucada” na bateria, que consiste em um ritmo do qual os tambores são mais explorados, buscando reproduzir a sonoridade e os mecanismos percussivos do instrumental “típico” do Samba. Luciano Perrone soube sintetizar na bateria elementos rítmicos até então expressos através de vários instrumentos de percussão (BARSALINI 2009, p. 30; 2014, p. 57). Em entrevista concedida a revista *Modern Drummer*, o baterista Oscar “Bolão” afirma que Luciano Perrone “é considerado por muitos o ‘pai da bateria’ no Brasil. [...] Ele solava acompanhando. Não

fazia ritmo base, não, como a maioria faz hoje. Ele se metia na melodia e tocava junto. O resultado é que nenhuma música ficava igual a outra” (MOREIRA *et al.*, 2011, p. 19).

Quanto ao conceito de classificarmos nossa performance como uma técnica estendida para bateria, Cherry (2009), citado por Carinci (2012, p. 23), afirma que “a técnica estendida é definida como procedimentos incomuns de performance no instrumento para conseguir determinados sons e efeitos musicais, muitas vezes inesperados”. Carinci (2012, p.38-39) defende que “a técnica estendida se configura também como um uso simples e modificado da técnica normal” que, no contexto da bateria, pode ser a adição de acessórios, instrumentos ou materiais diversos, bem como o posicionamento das peças (tambores, pratos, etc.) que destoe do modelo tradicional. Diante destas definições, poderíamos dizer que nossa performance pode se enquadrar no conceito de técnica estendida. No entanto, podem haver divergências quanto à classificação do que é ou não técnica estendida, pois a utilização de acessórios ou instrumentos de percussão acoplados ao *setup*³¹ de bateria, como vimos, já é um recurso utilizado desde a concepção da bateria no final do século XIX e início do século XX.

Carinci (2012, p. 24) corrobora com esse ideal ao afirmar que “o que é considerado uma expansão da técnica hoje pode vir a ser incorporado com o passar do tempo como técnica convencional no cânone dos instrumentistas”. Dessa forma, a utilização de acessórios e instrumentos de percussão acoplados ao *setup* de bateria pode também ser classificado como uma técnica tradicional deste instrumento.

Sendo assim, não utilizamos o conceito de técnica estendida em nossa pesquisa para nos referirmos à performance da bateria; logo, utilizamos o conceito de exploração idiomática, partindo do pressuposto de que o termo idiomatismo, no contexto musical, refere-se “a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical”, e o termo idioma diz respeito ao “conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução”, conforme afirma Ferreira (2005), citado por Scardueli (2007, p. 139). Borges (2008, p. 70) afirma que “o idiomatismo concerne às características singulares que cada instrumento possui, ou seja, é um conjunto de técnicas e potencialidades sonoras peculiares, ínsitas a cada instrumento”.

Partindo do princípio de que a bateria, desde sua criação, desempenha primeiramente uma função de marcação rítmica (TRALDI; FERREIRA, 2015, p. 171), pode-se dizer que,

³¹ “A reunião de diferentes instrumentos em um conjunto próprio (na maioria das vezes, específico e exclusivo de uma só peça em questão) é denominada, em inglês, de *set* ou *set-up* (termos muitas vezes utilizados em português também)” (MORAIS; STASI 2010, p. 63).

utilizar a coordenação motora e a polirritmia com o objetivo de expandir a sonoridade e as possibilidades interpretativas consiste em uma exploração idiomática.

2.2 - Premissas sobre a rítmica “brasileira”

“De fato, alguns musicólogos viram na síncope uma característica definidora não apenas do Samba, mas da música popular brasileira em geral” (SANDRONI, 2012, p.21).

2.2.1 - Síncope

É interessante tecer alguns apontamentos contextualizados historicamente sobre a rítmica “brasileira” antes de partir para a exploração do idiomatismo na bateria. Estas informações são importantes porque, basicamente, estamos falando de ritmo; sendo assim, é relevante conhecer brevemente as razões pela qual nosso ritmo brasileiro característico é o chamado “ritmo sincopado”.

A palavra “síncope” designa, em música, um conceito criado pelos teóricos da música erudita, gerada para as necessidades da prática musical clássica ocidental, sendo assim, não podemos afirmar que se trata de um conceito musical universal. Contudo, serve perfeitamente para elucidar as novas manifestações musicais oriundas da fusão dos elementos portugueses, espanhóis e africanos que aportaram no Brasil, com uma porção da cultura dos povos ameríndios que aqui se encontravam (SANDRONI, 2012, p. 22-25).

O significado de síncope, encontrado no *Dictionnaire de la musique*, de Marc Honneger, citado por Sandroni (2012, p. 22), mostra-nos que o verbete *Syncope*, representa um:

efeito de “ruptura” que se produz no discurso musical quando a “regularidade” da acentuação “é quebrada” pelo “deslocamento do acento rítmico esperado”. Esta definição indica que a síncope seria uma ocorrência percebida como desvio na ordem normal do discurso musical. Ela quebraria a regularidade e iria contra a expectativa do ouvinte; para este, uma articulação sincopada estaria fora do lugar, o que deixa implícito que o verdadeiro lugar dela seria o lugar não sincopado (SANDRONI, 2012, p. 22).

A esta “ordem normal do discurso musical”, podemos chamar de pulso ou métrica normal, que seria o ritmo “regular”, onde qualquer afastamento dos acentos rítmicos esperados na ordem normal do discurso musical causa uma “irregularidade” rítmica que é

sentida como uma contradição do pulso normal. Entretanto, essa “irregularidade” pode ser o fator característico na música de algumas culturas, como a africana e a brasileira, onde o “irregular” ou incomum passa a ser o mais comum, ou como define Sandroni (2012, p 23), a “regra”. Para entender melhor esta classificação do que seria “regular” ou “irregular” em música, precisamos analisar como é construída nossa organização dos tempos ou pulsos.

A ideia da organização musical, ou do ritmo musical em tempos ou pulsos, com base em uma recorrência periódica de acentuações é conhecida como compasso. Este, contudo, não é um termo que esteve presente desde sempre na história da música. Foi a partir do período barroco que seu emprego foi sistematizado na Europa (SANDRONI, 2012, p. 24). Entretanto, em algumas culturas musicais como a da África Subsaariana, sua utilização como forma de organização do discurso musical pode ser considerada incomum, como aponta Sandroni (2012, p. 24):

A ideia de uma recorrência periódica de tempos fortes é estranha a esta música. Uma das fontes de sua inesgotável riqueza é a liberdade das articulações e das acentuações, que não se submetem a esquemas gerais [...]. Podemos dizer que a característica dominante do ritmo (na música centro-africana) é uma forte tendência a contrametricidade, suscitando uma relação conflitual permanente entre a estrutura métrica do período musical e os eventos rítmicos que se produzem ali.

Quanto à citação supra, sobre “a estrutura métrica do período musical e os eventos rítmicos que se produzem ali”, podemos criar um paralelo entre a rítmica brasileira e um conceito relevante demonstrado por Kolinski, citado por Sandroni (2012), que é o da estruturação do ritmo musical em dois níveis: o da métrica e o do ritmo propriamente dito, onde a métrica é a infraestrutura permanente (base, ciclo rítmico) por onde a superestrutura rítmica tece suas variações (ostinatos “sincopados”). Sobre essa estruturação em dois níveis, as diferentes articulações temporais produzidas pelo ritmo podem confirmar ou contradizer o fundo métrico, que é constante. A esse conceito podemos chamar de cometricidade e contrametricidade (SANDRONI, 2012, p. 23).

Se adaptarmos estes termos aos ritmos brasileiros para a bateria, veremos que há uma conexão presente e constante entre infraestruturas permanentes e superestruturas rítmicas tecendo diferentes articulações temporais, onde o “regular” (cométrico, considerado normal na música ocidental baseada em compassos) e o “irregular” (contramétrico, sem recorrência de tempos fortes com acentuações definidas, música africana) se entrelaçam para que haja a configuração do ritmo em si.

2.2.2 - Rítmica “divisiva” e rítmica “aditiva”

Nossa teoria musical clássica possui dois tipos de compasso, os simples e os compostos. Os compassos simples possuem unidades de tempo binárias, como nos compassos 2/4, 3/4 e 4/4, por exemplo, onde a semínima equivale a um tempo, que dividindo, dá origem a duas colcheias, quatro semicolcheias e assim por diante. Nos compassos compostos, como 6/8 e 9/8, as unidades de tempo são ternárias, representadas por semínimas pontuadas, divididas em três semicolcheias. Mas não há compassos que produzam agrupamentos de duas e três pulsações, entre semínimas e semínimas pontuadas. É neste aspecto que música africana se destaca por possuir em sua rítmica variações temporais formadas por eventos rítmicos de unidades binárias e ternárias. É a partir desta visão que entenderemos os conceitos de rítmica “divisiva” e rítmica “aditiva”.

A.M. Jones, estudioso da música africana, citado por Sandroni (2012) formulou tais conceitos da seguinte forma:

A rítmica ocidental é ‘divisiva’, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais [...]. Já a rítmica africana é ‘aditiva’, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3) (SANDRONI, p. 26).

Veja na Figura 4 um exemplo de uma *timeline* aditiva formada por duas unidades ternárias e uma binária (3 + 3 + 2) utilizada em diversos ritmos brasileiros, dentre eles o Baião:

Figura 4: Rítmica divisiva/aditiva



Fonte: A composição de música popular cantada: A construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960 (MOLINA, 2014, p. 47)

É possível pensar na escrita demonstrada na figura supracitada de duas formas. A primeira, podemos classificar como natural da escrita musical ocidental tradicional; sendo assim, é dividida em um compasso de dois tempos, em que a segunda nota do primeiro tempo estaria fora da acentuação “regular”, que é na cabeça do segundo tempo, portanto seria uma

síncope. Trata-se de uma rítmica “divisiva”. Já a segunda forma, inerente à música africana, apresenta-se como um agrupamento de 8 pulsos, divididos em duas unidades ternárias e uma unidade binária, que formam três tempos de durações distintas, impossível de ser “compassada” através da nossa teoria musical clássica. Trata-se de uma rítmica “aditiva” (MOLINA, 2014, p. 47).

Pensando na cultura ocidental, Sandroni (2012, p. 28) demonstra que os resultados deste tipo de rítmica aditiva na partitura se mostram como deslocados, “irregulares” ou anormais, exigindo recursos gráficos, como a ligadura e o recurso analítico da contagem dos tempos, que pode ser inexistente na música africana devido à não utilização do conceito de compasso. Entretanto, tais eventos rítmicos de unidades binárias e ternárias na música africana pertencem ao senso comum musical, frequentando inclusive o repertório rítmico das crianças, ou seja, na música africana essa forma “irregular” de organização do tempo ou dos pulsos é “regular” ou comum.

A rítmica brasileira possui vários exemplos de rítmica “aditiva” e “irregular” em seu vocabulário, que, agrupados sistematicamente dentro de um compasso, podem ser entendidos como sínopes. Neste ponto, Sandroni (2012, p. 27) afirma que “o Brasil está muito mais perto da África do que da Europa”.

Como a rítmica “brasileira” é resultado de uma miscigenação cultural, podemos dizer que é através do recurso da síncope que os elementos musicais naturais da música africana se manifestam na música “brasileira”. A síncope foi a forma ocidental de escrever em partituras a rítmica “aditiva” africana adaptada para o contexto brasileiro.

Dessa forma, entendemos que o conceito de síncope está presente apenas na escrita musical referente à forma ocidental de divisão rítmica, fazendo com que este conceito não precise ser utilizado como forma de classificação na música africana devido à naturalidade dos acentos “irregulares” em sua música (SANDRONI, 2012, p. 28-29).

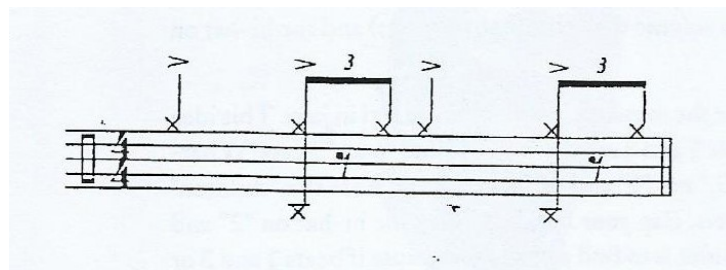
Esta contextualização sobre a rítmica brasileira “sincopada” é relevante para a pesquisa porque, a partir de agora, apresentaremos vários ostinatos rítmicos de diferentes gêneros, recheados de padrões “sincopados” de acordo com a teoria musical ocidental, mas que de fato tem sua origem na rítmica africana “aditiva”.

2.3 - Exercícios preliminares sobre coordenação motora para bateria

O primeiro contato que tive com estudos de coordenação motora para bateria foi através do método *Progressive Steps to Syncopation For The Modern Drummer* (REED, 1997), por meio do qual conheci a metodologia dos “sistemas”. Aprendi a manter um padrão rítmico com uma das mãos, executando uma “célula rítmica” no formato de um ostinato, geralmente no prato de “condução”, enquanto um dos pés ou os dois realizavam uma “marcação” (bumbo e chimbal). Esses dois fatores, “célula rítmica” e “condução” formam uma “base” para que o membro livre, nesse caso a minha outra mão, realizasse uma leitura pré-determinada no método (CUNHA, 2011, p.13).

Nos primeiros meses, fazíamos isso apenas com uma base de *Jazz*, onde minha mão esquerda realizava a “condução” no prato (primeiro espaço suplementar superior, Figura 5) e meu pé direito realizava a “marcação” no chimbal (segundo espaço suplementar inferior, Figura 5), tocando no segundo e quarto tempos do compasso, a base tradicional do *Jazz*, como mostra a Figura 5:

Figura 5: “Sistema” base para Jazz



Fonte: *The Art of Bop Drumming* (RILEY, 1994, p. 9)

Podemos observar neste exercício duas habilidades motoras discretas:

- Execução da “célula rítmica”;
- Execução da “marcação”.

O exercício completo nos proporciona uma habilidade motora serial onde é trabalhada a coordenação motora e o desenvolvimento da leitura rítmica simultaneamente.

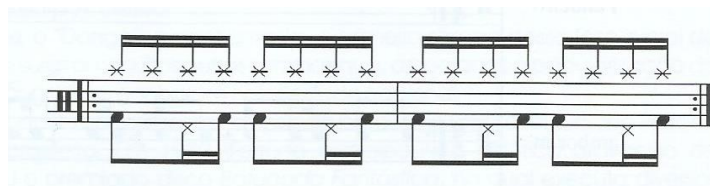
O próximo passo, quando minha leitura musical já estava se consolidando, foi utilizar as folhas de leituras de Reed (1997) com “sistemas” voltados para o desenvolvimento da música brasileira. Foi nessa época em que conheci o método “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008) e, rapidamente abandonei o método de Reed (1997), justamente

porque Gomes (2008) apresenta em seu método folhas de leitura construídas com elementos rítmicos do gênero que está sendo trabalhado, incorporando automaticamente ao estudante a linguagem daquele ritmo. Somente este fato não é suficiente para que se ganhe fluência em uma determinada linguagem musical, contudo, praticar padrões rítmicos característicos de uma determinada cultura é mais relevante do que praticar rítmicas aleatórias, ou que remetam a outros estilos, como no caso das leituras de Reed (1997).

Os “sistemas” encontrados em Gomes (2008) influenciaram a minha decisão em utilizar pedais auxiliares e instrumentos de percussão acoplados ao *kit*. Tal fato aconteceu porque, antes de apresentar os ritmos na bateria, Gomes (2008) descreve como cada ritmo é executado pelos instrumentos de percussão e de que forma ele conseguiu incorporar tais elementos em seu *kit*, exatamente como eu estava pesquisando. Há também uma seção no livro intitulada “Coordenação Avançada”, onde ele apresenta “sistemas” complexos utilizando blocos sonoros e *cowbells*³² acionados por pedais auxiliares, que o autor chama de “claves” para o pé esquerdo (canhotos geralmente utilizam o pé direito), com a intenção de enriquecer as grades rítmicas dos gêneros (GOMES, 2008, p. 9). Foi então que vi a possibilidade de executar o “telecoteco” do Samba, bem como o gonguê³³ do Maracatu, com a perna direita, para que o resto do corpo pudesse ficar “livre”.

O primeiro “sistema” utilizando ritmos brasileiros que estudei, retirado do método de Gomes (2008) foi para o desenvolvimento do Samba, como demonstrado na figura a seguir:³⁴

Figura 6: “Sistema” de Samba do Sérgio Gomes



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 16)

³² O *cowbell* é um instrumento “de origem africana e de nome original ‘gã’, recebeu o nome de *cowbell* dado pelos americanos, que traduzido quer dizer chocalho de vaca. O de som mais grave e mais abafado é usado em rock, funk, etc. O especial que é um som mais aberto, é usado em salsa (KAYMA, 2016, p. 79).

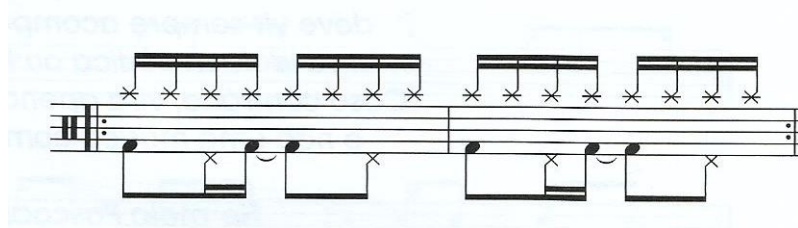
³³ O gonguê é um instrumento pertencente à família do agogô. Segundo Guerra-Peixe, o termo gonguê é derivado de *ngong*, palavra de origem banto. É formado por duas chapas de ferro fundido com aço, formando um tipo de *cowbell* de sonoridade grave. Pode-se conseguir duas alturas distintas no gonguê, tocando mais próximo ou mais afastado da “boca” (GOMES, 2008, p. 73).

³⁴ Vídeo com estudo do “sistema” do Samba utilizando leitura livre na mão direita: <https://youtu.be/9PsDlj8g4Yo> (SCHIAVETTI, 2019a).

À primeira vista, podemos identificar o ritmo Samba, apenas sem a tradicional figura do “telecoteco” executada pela caixa³⁵. Como dito anteriormente, esta complexa habilidade motora, já levando em consideração sua execução simultânea com o “telecoteco”, é aprendida de uma só vez, no formato de ritmo, o que leva muitos estudantes a desistirem pela dificuldade proporcionada. O chimal executado no contratempo, como descrito na figura acima, escrito no primeiro espaço suplementar inferior, também pode ser um fator determinante para a desistência. De forma geral, este padrão pode ser de difícil execução se o intérprete não possuir certa fluência em movimentações com a perna que executa o chimal.

Seguindo o mesmo raciocínio, comecei a estudar também os “sistemas” de Baião presentes no trabalho de Gomes (2008). Conforme demonstrado pela Figura 7, o “sistema” de Baião é bem parecido com o de Samba no que se refere à “célula rítmica”; apenas a “marcação” sofre alterações devido às características de cada ritmo.³⁶

Figura 7: “Sistema” de Baião



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 51)

Como eu já havia trabalhado com o conceito de “sistemas” através de Reed (1997), a movimentação da perna direita no chimal presente tanto no Samba quanto no Baião já não era um problema, pois eu estava habituado com esta específica movimentação no chimal. Podemos dizer que tocar o chimal com o pé, no *Jazz*, nos tempos dois e quatro, é parecido com tocar o chimal com o pé, no Samba e no Baião, nos contratempos dos tempos um e dois em um compasso binário. Entretanto, esse era o único movimento que meu nível de controle motor me proporcionava.

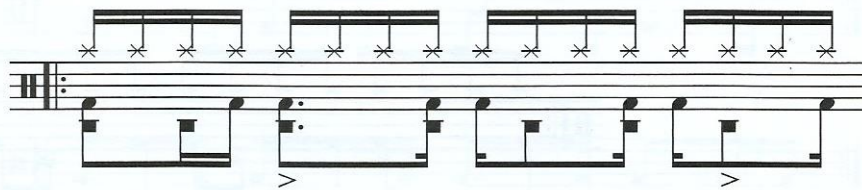
³⁵ Na Figura 6 temos a função “célula rítmica” no prato de “condução”, escrita na primeira linha suplementar superior e a função “marcação” executada pelo bumbo (primeiro espaço) e pelo chimal (primeiro espaço suplementar inferior).

³⁶ Vídeo com estudo do “sistema” de Baião utilizando leitura livre na mão direita: <https://youtu.be/5gSud5AMWnw> (SCHIAVETTI, 2019b).

Pensando nisso, comecei a buscar formas de estudo alterando alguns “sistemas” apresentados em Gomes (2008), principalmente os que tinham relação com a minha perna direita, responsável pela execução do chimbal, justamente porque eu queria executar a figura do Samba “telecoteco” neste pé. Durante esse processo, a mão direita se manteve realizando a função “leitura” como nos primeiros exercícios.

Primeiramente, tentei executar o exercício presente na seção “Coordenação Avançada” (GOMES, 2008, p. 94), como mostrado a seguir, na Figura 8, mas meu nível de controle e desenvolvimento motor não permitia que eu realizasse esse tipo de movimento, pois meu corpo estava habituado a intercalar figuras rítmicas entre mãos e pés com facilidade, apenas se minha perna direita executasse no chimbal notas no contratempo dos tempos um e dois. Essa era a única habilidade motora discreta que meu corpo conhecia com relação à minha perna direita.

Figura 8: “Sistema” para coordenação avançada no Samba



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 94)

No “sistema” descrito acima, nota-se que o padrão rítmico do chimbal foi substituído por um padrão executado por um bloco sonoro em um pedal auxiliar (segundo espaço suplementar inferior). Como não consegui executar o “sistema” acima, percebi que precisaria “mostrar” ao meu corpo que minha perna direita deveria ser capaz de executar outras possibilidades rítmicas, que estão inseridas na rítmica do Samba “telecoteco”. Minha perna deveria manter uma pulsação constante, sendo executada na primeira, segunda e quarta semicolcheias, além do já habitual contratempo (terceira semicolcheia). Então, o primeiro passo foi executar os “sistemas” de Samba de Gomes (2008) iguais aos descritos pelo autor, com exceção da perna direita, que passou a executar todas essas novas possibilidades rítmicas nunca estudadas. Foi realizado o estudo nota por nota, separadamente, criando assim mais três “sistemas” distintos, bem como mais três novas habilidades motoras discretas.

A seguir, um exemplo rítmico do padrão Samba “telecoteco”, demonstrado na Figura 9, para entender como ocorreu o processo de formação dos “sistemas”:

Figura 9: Samba “telecoteco”



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 22)

Como a primeira nota do “telecoteco” é executada na “cabeça” do tempo, eu percebi que precisaria executar o “sistema”, de forma com que minha perna direita tocasse apenas semínimas, como mostra a Figura 10 (primeiro espaço suplementar inferior). Assim, os outros membros que realizam as funções “célula rítmica”, “marcação” e “leitura” poderiam mostrar ao meu corpo como intercalar notas e padrões rítmicos enquanto minha perna direita toca na “cabeça” dos tempos.

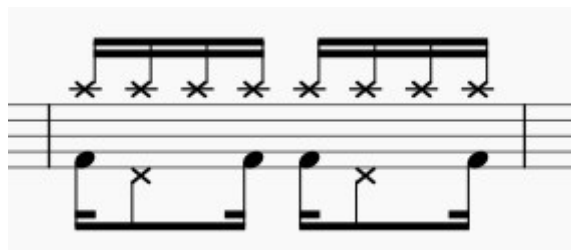
Figura 10: “Sistema” de Samba com chimbal em semínimas



Fonte: arquivo do autor

Posteriormente, após realizar todas as leituras, troquei a figura da perna direita novamente, executando apenas a segunda semicolcheia de cada tempo, como mostra a Figura 11, a seguir:

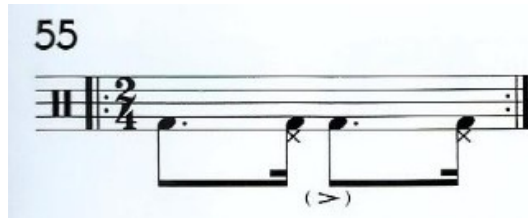
Figura 11: “Sistema” de Samba com chimbal na segunda semicolcheia:



Fonte: arquivo do autor

Por fim, realizei o estudo do “sistema” com a perna direita executando a quarta semicolcheia de cada tempo, como mostra a Figura 12, a seguir:

Figura 12: “Sistema” de Samba com chimal na quarta semicolcheia



Fonte: “Bateria Brasileira” (ROCHA, 2013, p. 89)

Este último exemplo foi retirado do método de Rocha (2013). Repare que, diferente dos outros exercícios, a “célula rítmica” do prato de “condução” não está presente na escrita, porém, o autor sugere que se estude da seguinte forma: “aplique os ostinatos utilizando diferentes ‘células rítmicas’ com as mãos” (ROCHA, 2013, p. 89), o que remete ao estudo realizado da mesma forma nos outros exercícios.³⁷

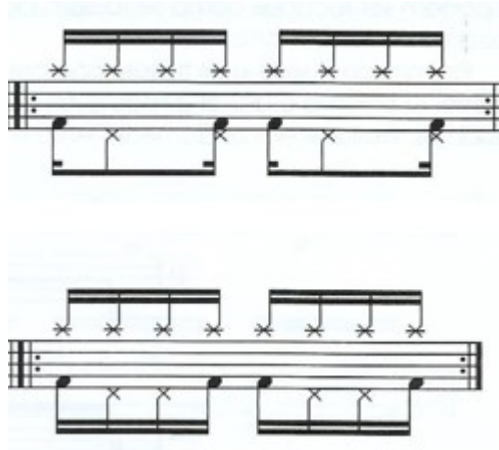
Neste ponto, eu já estava desenvolvendo um bom nível de controle motor na perna direita com relação aos outros membros, pois minha perna direita estava se habituando às possibilidades rítmicas com cada uma das quatro semicolcheias dentro de um tempo.

Posteriormente, comecei a trabalhar com “sistemas” que orquestravam grupos rítmicos provenientes do grupo de quatro semicolcheias, o que aumentou relativamente a dificuldade dos exercícios, lembrando que o objetivo final era conseguir executar a rítmica completa do Samba “telecoteco” com a perna direita acionando um bloco sonoro ou um *cowbell*.

O trabalho de Gomes (2008) foi fundamental neste processo, pois contém alguns dos exercícios que eu precisava, também encontrados na seção “Coordenação Avançada” (GOMES, 2008, p. 90), como mostra a Figura 13, a seguir:

³⁷ Vídeo com estudo do “sistema” de Samba, alternando o chimal na 1ª, 2ª, 3ª e 4ª semicolcheias dos tempos, enquanto a mão direita executa o “telecoteco” na caixa: <https://youtu.be/uLvxOzocY9s> (SCHIAVETTI, 2019c).

Figura 13: Movimentando o chimbau no Samba



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 91)

Rocha (2013) também apresenta exercícios com o intuito de criar novas possibilidades rítmicas para perna do chimbau, onde encontrei os mesmos exercícios de Gomes (2008) e mais algumas variações, como demonstrado na Figura 14:

Figura 14: Ostinato com os pés

Aplique os ostinatos utilizando diferentes células rítmicas com as mãos.

52

53

54

55

56

57

Fonte: “Bateria Brasileira” (ROCHA, 2013, p. 89)

Oliveira (2013) apresenta em seu trabalho exercícios que também promovem a independência da perna do chimbau, onde o “sistema” é formado pelas duas mãos executando diferentes ostinatos entre chimbau e caixa (função “marcação”), enquanto a perna do chimbau atua como função “célula rítmica”. Neste caso, a perna do bumbo realiza o que podemos chamar de função “leitura”.

Em paralelo ao estudo do Samba, realizei todo esse processo de movimentação da perna direita com os “sistemas” de Baião também, a fim de explorar ainda mais minha coordenação motora, criando diferentes habilidades motoras discretas, que com o tempo foram pouco a pouco se tornando movimentos involuntários ou reflexivos.³⁸

Este foi o começo do meu processo com os estudos de coordenação motora para bateria.

Com base nestes conceitos, nos próximos tópicos explicarei como desenvolvi alguns exercícios, bem como adaptei exercícios provenientes dos referenciais teóricos específicos para a minha abordagem quanto ao aprimoramento do controle motor, perante os ritmos Baião, Samba e Maracatu.

2.4 - O Baião

2.4.1 - Breve contextualização histórica

Os exemplos rítmicos e um breve contexto histórico do gênero de música popular brasileira Baião utilizados em nossa pesquisa, bem como os processos e fundamentos ao redor da coordenação motora para este ritmo serão retirados dos trabalhos de Cunha (2011), Galvão (2016), Gomes (2008), Rocha (2013) e Montagner (2018).

Em meados dos anos 1940, o Baião se consolidou como gênero musical popular brasileiro e chegou aos grandes centros urbanos (GALVÃO, 2016, p 2), sendo descrito pelo folclorista Luís da Câmara Cascudo como dança preferida durante o século XIX no Nordeste do Brasil³⁹, e até a segunda metade da década de 1950, foi um dos gêneros musicais de maior sucesso no país (ROCHA, 2013, p. 21).

O que ajudou na consolidação do gênero, além de ter uma base rítmica ou batida considerada simples e que facilitava a dança (NIREZ, 1995; apud GALVÃO, 2016, p. 255) foi um instrumental formado pela zabumba, triângulo e acordeom, que segundo José Teles (2007) foi introduzido por Luiz Gonzaga e pelo compositor cearense Humberto Teixeira em 1946, formação que ficou conhecida como “Pé de Serra” (ROCHA, 2013, p. 21). A utilização

³⁸ Vídeo com estudo do “sistema” de Samba: “movimentando o chimbal”: <https://youtu.be/zJQX0Xk3qy4> (SCHIAVETTI, 2019d).

³⁹ Antes de ser propriamente um gênero musical, o baião, também conhecido como “baiano” teve sua origem como sendo uma introdução dos cantadores de viola, fazia parte de um ritmo, de uma dança (ROCHA, p. 21, 2013).

do gonguê ou agogô⁴⁰ ou outros instrumentos de percussão são de escolha do intérprete e em nosso trabalho utilizaremos o agogô para a construção dos exercícios.

Com o passar do tempo e com o desenvolvimento da música instrumental brasileira a partir da década de 1960, os conjuntos musicais e as orquestras que já utilizavam a bateria em sua instrumentação fizeram com que o Baião se espalhasse pelo país e ganhasse mais popularidade (GALVÃO, 2016, p. 2). Grandes intérpretes da música instrumental brasileira, como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, exploram o vasto conteúdo rítmico do Baião e demais ritmos nordestinos em inúmeras composições (GOMES, 2008, p. 47).

Diante da execução feita pela bateria, que mobiliza os 4 membros do corpo, a utilização e desenvolvimento da coordenação motora pode proporcionar ao intérprete uma maior gama de possibilidades rítmicas e conseqüentemente sonoras. Contudo, precisamos entender primeiramente a divisão e subdivisão dos instrumentos percussivos referentes ao Baião adaptados para bateria e como sua rítmica característica é orquestrada.

2.4.2 - Rítmica tradicional do Baião

A seguir, veremos a grade rítmica do Baião (existem diferentes variações rítmicas além das que serão apresentadas durante o Capítulo), pensando, primeiramente, em sua formação percussiva básica oriunda do “Pé de Serra”, composta por zabumba e triângulo.

A função da zabumba pode ser considerada como a mesma dos surdos⁴¹ de marcação para o Samba, bem como das alfaias⁴² no Maracatu. São instrumentos de sonoridade grave, que têm como objetivo marcar o tempo, manter a pulsação, formar a base para que os outros instrumentos cumpram seus papéis dentro do ritmo.

A zabumba desempenha a rítmica de maior característica do gênero, representada pela Figura 15, retirada do método “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008). A grade rítmica apresentada, bem como suas possíveis variações, de acordo com Gomes

⁴⁰ O Agogô é um “instrumento de origem africana composto por uma alça de metal com um cone metálico em cada uma das pontas; estes cones são de tamanhos diferentes, produzindo sons diferentes. Para tocar segura-se a alça de metal com uma das mãos e bate-se com uma baqueta” (KAYMA, 2016, p. 73).

⁴¹ O surdo é um instrumento que faz parte da bateria, mas que também pode ser usado sozinho, como veremos adiante. Pode ser tocado sobre sua base (pés de metal) ou pendurado ao corpo por uma correia. Pode ser percutido com baquetas com ponta de feltro ou outros tipos de baqueta.

⁴² De acordo com Kayma (2016, p. 74), a alfaia é um “tambor típico brasileiro, usado no Maracatu, constituído por um corpo com peles de ambos os lados, aro e cordas para afinação. É tocada usando duas baquetas de madeira. Usada também no côco e na ciranda”.

(2008), são baseadas no material do percussionista Zezinho Pitoco, que foi influenciado por Jackson do Pandeiro, músico de suma importância na tradição do forró; entretanto, a maioria dos métodos de bateria nacionais em que o Baião está presente demonstram essa mesma rítmica como a base do gênero.

Figura 15: Base rítmica do Baião na zabumba



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 47)

A nota escrita no primeiro espaço da pauta com o sinal “+” abaixo representa o toque abafado, “fechado”, e a nota a seguir no mesmo espaço com o sinal “o” abaixo representa a nota “aberta”, sem abafamento, (ambas tocadas na pele superior e com uma baqueta chamada “boneco” ou “maçaneta”, típica do instrumento zabumba). As notas escritas no terceiro espaço da pauta são executadas na pele inferior com uma baqueta também característica do instrumento, chamada “bacalhau” (ROCHA, 2013, p. 22).

Os toques “abertos” são obtidos quando não há interrupção do som produzido pelo instrumento, as notas podem durar até a pele terminar de vibrar naturalmente ou até que outra nota seja executada sobre ela. No caso da zabumba, para se conseguir uma nota “aberta” deve-se percutir a pele com a baqueta e retorna-la à posição inicial, como mostra a Figura 16. As setas amarelas indicam que a baqueta toca a pele e retorna, permitindo sua vibração natural.

Figura 16: Execução do toque “aberto” na zabumba



Fonte: arquivo do autor

Para se obter os toques “fechados”, a baqueta deve permanecer sobre a pele após o golpe, impedindo que a ressonância continue, conseqüentemente “abafando” o som, como mostra a Figura 17. Esta nota “fechada” ou abafada, produz um timbre diferente e com intensidade mais baixa do que as notas “abertas”. A seta amarela indica que a baqueta toca na pele e se mantém sobre ela:

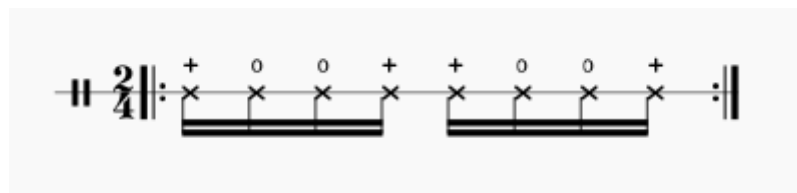
Figura 17: Execução do toque “fechado” na zabumba



Fonte: arquivo do autor

O próximo instrumento característico do Baião é o triângulo⁴³, e sua rítmica básica é representada pela Figura 18:

Figura 18: Rítmica básica do triângulo:



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 47)

As notas com o sinal “o” acima representam o toque aberto e as notas com o sinal “+” representam o toque fechado⁴⁴.

⁴³ O triângulo é um instrumento normalmente feito de ferro e aço, mas também pode ser fabricado em alumínio, geralmente sua baqueta também é de metal. Seu som característico é agudo e pode-se conseguir duas variações, sendo um som “aberto” ou acentuado e um som abafado ou “fechado”.

⁴⁴ Diferentes métodos apresentam diferentes notações quanto as notas “abertas” no triângulo. Como exemplo, podemos citar Oliveira (2008, p. 19), que apresenta a nota “aberta” escrita na terceira semicolcheia do padrão rítmico.

Por último, na Figura 19, apresentaremos a rítmica do gonguê ou do agogô, que, como dissemos anteriormente, tem sua execução a critério do intérprete⁴⁵:

Figura 19: Rítmica do gonguê ou agogô



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 47)

A nota escrita na terceira linha representa a campana mais aguda do agogô e a nota escrita na segunda linha representa a campana mais grave⁴⁶. Esta execução também pode ser feita tocando os agogôs nos contratempos dos tempos um e dois do compasso, como veremos adiante no próximo subtópico.

2.4.3 - Execução tradicional do Baião na bateria

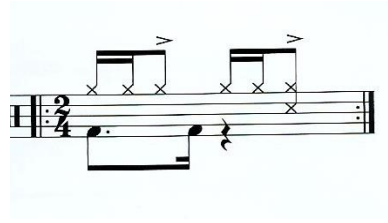
Para a adaptação básica na bateria, pensando primeiramente em zabumba e triângulo, precisamos de basicamente três peças: bumbo, caixa e chimbau, em que o bumbo e a caixa representam a zabumba, e o triângulo é representado pelo chimbau. O prato de “condução” também é comumente utilizado para “simular” o som do triângulo, sendo ainda mais característico do que o chimbau, e pode reproduzir as acentuações do triângulo, bem como realizar outras acentuações dentro do contexto do gênero.

Existem formas tradicionais de se executar o Baião na bateria como, por exemplo, a demonstrada na Figura 20, segundo Rocha (2013), e há também um leque variado de possibilidades interpretativas, sempre procurando imitar ou ao menos reproduzir o som da zabumba e do triângulo:

⁴⁵ Exemplo de áudio com execução do agogô: “Forró de Cabo a Rabo”, de João Silva e Luiz Gonzaga: <https://www.youtube.com/watch?v=Sk7dYhjS4ps> (GONZAGA; SILVA, 2020).

⁴⁶ Diferentes métodos podem apresentar a escrita em regiões diferentes da pauta, contudo, o objetivo é o mesmo: representar um som agudo e outro grave.

Figura 20: Baião na bateria



Fonte: “Bateria Brasileira” (ROCHA, 2013, p. 23)

Esta representação básica do Baião é encontrada na maioria dos métodos para bateria brasileira. Repare na figura acima que as notas da zabumba executadas pelo bumbo (primeiro espaço da pauta) não possuem os sinais “+” e “o”, como encontrado no toque tradicional do Baião demonstrado na Figura 15, indicando as notas abafadas e abertas. Uma das razões para isso pode ser a dificuldade que o baterista encontraria para reproduzir este efeito no bumbo. Contudo, isso pode ser resolvido mediante o estudo de diferentes técnicas para o pedal acionador do bumbo.

Esta nuance característica do toque da zabumba é encontrada em outros ritmos brasileiros como, por exemplo, o Samba e o Frevo, e é reproduzida por diferentes instrumentos percussivos. Entretanto, da mesma forma que acontece no Baião, quando estes ritmos são escritos nos métodos para bateria, estes detalhes são negligenciados; sendo assim, são poucos os bateristas que se preocupam com essas características da linguagem do gênero. Dentre os métodos que apresentam estas peculiaridades rítmicas em sua abordagem metodológica, podemos destacar os métodos “O Samba de cada um” (LELLIS, [s.d.]), “Caminhos de Ritmos Brasileiros” (OLIVEIRA, 2008) e “Batuque é um Privilégio” (BOLÃO, 2010).

Lellis (s.d., p. 11), com relação ao Samba para bateria, reforça a importância de se destacar o segundo tempo do compasso no bumbo através de uma nota solta⁴⁷ na pele ou acentuada⁴⁸, correspondente ao surdo de primeira de uma Escola de Samba⁴⁹. Oliveira (2008,

⁴⁷ Esta nota solta na pele do bumbo se refere a um toque com som “aberto”, permitindo que a ressonância do tambor continue. Para que isso seja possível, o intérprete deve atacar a pele do bumbo com o pedal, de forma que o “pirulito” (parte do pedal que encosta na pele) desencoste da pele após o ataque, deixando-a “soar”.

⁴⁸ A nota acentuada não necessita que o batedor do bumbo desencoste da pele, basta que a nota do segundo tempo do compasso seja mais forte que a nota do primeiro tempo.

⁴⁹ Na maioria das Escolas de Samba, os surdos, que são os tambores mais graves de toda a grade percussiva, são divididos em três categorias: surdos de 1ª ou de marcação – que é o mais grave e é executado no segundo tempo do compasso; surdos de 2ª ou de resposta - que é o surdo de afinação média com relação aos surdos de 1ª e de 3ª, é executado no primeiro tempo do compasso, como resposta ao surdo de 1ª; e por fim o surdo de 3ª, de corte ou

p. 19-52) apresenta as bases de percussão para Baião e Samba, com as devidas marcações a respeito de notas “abafadas” e “abertas” e, posteriormente, apresenta as bases de bateria para os mesmos ritmos, respeitando as mesmas nuances características demonstradas na base percussiva.

Como exemplo de uma execução um pouco mais elaborada, retiramos o ritmo presente no método “Ritmos do Brasil para bateria” (LIMA FILHO, 1999, p. 27), do qual o baterista “Nenê” criou uma forma de executar o Baião mantendo a linha característica da zabumba nos pés e criando um movimento melódico com as mãos nos tambores (quarto espaço e primeiro espaço suplementar inferior da pauta superior) e na caixa (terceiro espaço da pauta superior):

Figura 21: Baião do baterista “Nenê”

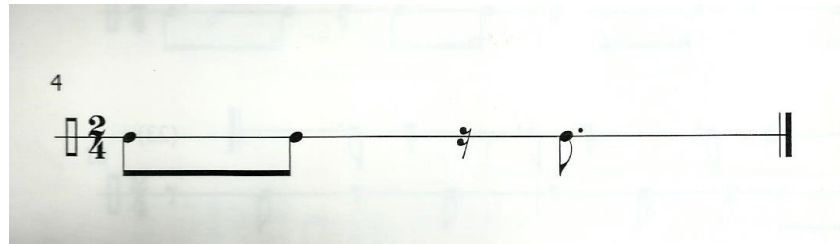
Fonte: “Ritmos do Brasil para bateria” (LIMA FILHO, 1999, p. 27)

Vale notar, na Figura 21 anteriormente citada, que o autor escreveu as notas executadas pelas mãos na pauta de cima, e a base do Baião na pauta de baixo, de modo a facilitar a leitura.

A acentuação da melodia criada para as mãos nos tambores, não é totalmente igual à da pauta de baixo. A melodia executada é a demonstrada pela Figura 22, à qual Cunha (2011, p. 13) classifica como sendo característica do ritmo Xaxado:

centrador – é o surdo mais agudo, executado no segundo tempo do compasso, junto com o surdo de 1ª, porém executando diversos padrões rítmicos “floreando” o Samba (COSTA; GONÇALVES, 2000, p. 19).

Figura 22: Rítmica característica do Xaxado



Fonte: “Acentos Rítmicos Brasileiros” (CUNHA, 2011, p. 13)

A rítmica acima difere da base do Baião devido à sua terceira nota, após a pausa de semicolcheia, que é a segunda semicolcheia do segundo tempo. Na rítmica base do Baião, já demonstrada pela Figura 15, essa terceira nota se localiza no contratempo do segundo tempo do compasso.

Entretanto, apesar de Cunha (2011, p. 13) demonstrar essa rítmica como característica do Xaxado, Lima Filho (1999, p. 27) a apresenta como uma variação do Baião. Montagner (2018, p. 18) afirma que Xaxado, Xote, Rastapé e Quadrilha são ramificações e variações do Baião. Gomes (2008, p. 47) sustenta que o “Xaxado, a Dança dos Cangaceiros e o Coco, que tem várias formas em diferentes regiões são, junto com o Baião, amplamente usados no forró” (festa dançante originária da região Nordeste e difundida por todo Brasil).

Dessa forma, podemos concluir que alguns autores apresentam estes ritmos nordestinos como partes de um contexto maior, em que seus padrões rítmicos podem se misturar. Podemos então classificar a rítmica demonstrada na Figura 22 como característica de um ritmo distinto (Xaxado), bem como apenas uma variação do Baião.

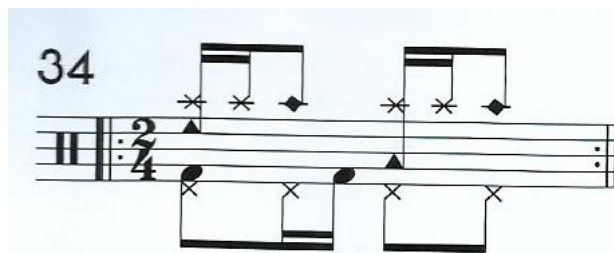
2.4.4 - Possibilidades de expansão idiomática do Baião na bateria

Baseado no material de Gomes (2008) e Rocha (2013), da mesma forma que busquei maneiras para realizar a execução do samba “telecoteco” com um tamborim⁵⁰ na perna do chimbal, para que minha mão direita pudesse ficar livre entre os tambores e realizar outras formas de acompanhamento, eu pensava em como expandir os estudos de coordenação motora no Baião com o mesmo objetivo, utilizando frases de agogô do Baião (ver: Figura 18).

⁵⁰ O tamborim é um pequeno tambor de madeira ou metal. Geralmente mede 6 polegadas e possui um som característico agudo. Pode ser tocado com a mão, ou com baquetas de madeira ou plástico flexível (no caso do Samba Enredo).

Rocha (2013) apresenta em seu trabalho variações do ritmo Baião utilizando blocos sonoros (segundo e quarto espaços, Figura 23), contudo, o intérprete deve tocar os blocos com a mesma mão que tocaria a figura do “bacalhau” na caixa, desta forma, acaba trocando um elemento pelo outro. A variação de Rocha (2013, p. 24) é demonstrada pela Figura 23, a seguir:

Figura 23: Variação de Baião com blocos sonoros de Cristiano Rocha



Fonte: Bateria Brasileira (ROCHA, 2013, p. 24)

Como já estava me habituando a tocar um bloco sonoro ou um *cowbell* acionado por um pedal ao lado direito do chimal, devido aos estudos citados no tópico “3 - Exercícios preliminares sobre coordenação motora para bateria”, apoiado em Gomes (2008) e no exercício encontrado em Rocha (2013), a ideia foi adicionar outro pedal auxiliar ao meu *kit*, ao lado esquerdo do chimal, como mostra a Figura 24:

Figura 24: Pedais auxiliares para execução de padrões de Samba, Baião e Maracatu



Fonte: arquivo do autor

Gomes (2008) também utiliza em seu *kit* dois pedais auxiliares para adaptação de seus ritmos, entretanto, seus pedais ficam um ao lado do outro e ao lado esquerdo do chimal:

ver um bloco sonoro agudo, outro grave, e outro pandeiro sem pele (ROCHA, 2008, p. 11-12).

Em minha adaptação, no pedal do lado esquerdo, adicionei um bloco sonoro agudo e, no pedal do lado direito, troquei o tamborim por um bloco sonoro grave, imitando as campanas do agogô. A ideia inicial era executar apenas com a perna direita (perna do chimbau), os dois blocos sonoros, agudo e grave, respectivamente, nas “cabeças” dos tempos um e dois, enquanto o chimbau realizava a marcação dos contratempos, como mostra a Figura 27:

Figura 27: Blocos sonoros e chimbau executados pela perna direita

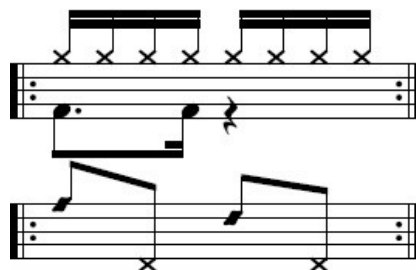


Fonte: arquivo do autor

A nota escrita na quinta linha da pauta representa o bloco sonoro agudo e a nota escrita na quarta linha representa o bloco sonoro grave. As notas escritas no primeiro espaço suplementar inferior representam o chimbau tocado com o pé.

Os exercícios básicos explorando a coordenação motora para o Baião foram descritos no tópico “3 - Exercícios preliminares sobre coordenação motora para bateria” e forneceram as habilidades motoras necessárias para que eu executasse os padrões rítmicos que estava desenvolvendo. O “sistema” completo desenvolvido para o aperfeiçoamento desta coordenação específica é o demonstrado pela Figura 28, onde podemos ver como é a orquestração dos membros para a realização do exercício:

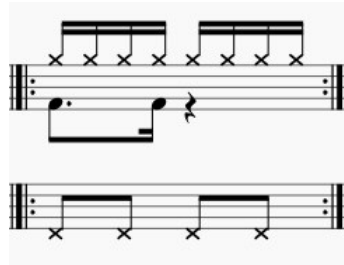
Figura 28: “Sistema” de Baião com blocos sonoros para perna do chimbau



Fonte: arquivo do autor

O “sistema” em questão é basicamente igual ao “sistema” de Gomes (2008, p. 51), a única diferença é a adição dos blocos sonoros. O exercício foi escrito em duas pautas para facilitar a leitura. Temos então: mão direita executando a “célula rítmica” (primeiro espaço suplementar superior, pauta superior), perna esquerda executando a figura do bumbo (primeiro espaço, pauta superior), perna direita executando blocos sonoros e chimal (pauta inferior), e mão esquerda executando a função “leitura” (pode ser na caixa ou onde o intérprete desejar)⁵¹. Se retirarmos os blocos sonoros, mas mantermos a figura rítmica realizada por eles, o exercício ficaria da seguinte forma:

Figura 29: Baião com chimal em colcheias



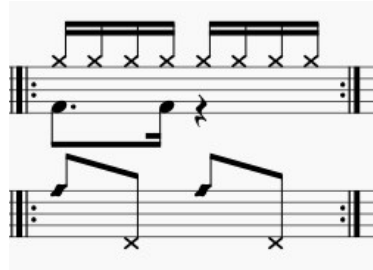
Fonte: arquivo do autor

Pensando apenas na divisão rítmica, podemos observar pela Figura 29, que a perna do chimal deve executar apenas colcheias, que já foram estudadas nos exercícios preliminares, então podemos dizer que tais habilidades discretas já estavam incorporadas à minha performance.

Para conseguir a execução completa do exercício precisei estudar previamente mais dois “sistemas”, demonstrados pelas Figuras 30 e 31, que foram importantes para aprimorar habilidades motoras discretas em cada pedal separado, para posteriormente realizar o “sistema” completo com os dois pedais.

⁵¹ Vídeo com exemplos de estudo do “sistema” de Baião utilizando os blocos sonoros (agudo e grave), realizando algumas variações com as mãos: <https://youtu.be/h1R4tc8ZYJw> (SCHIAVETTI, 2019e).

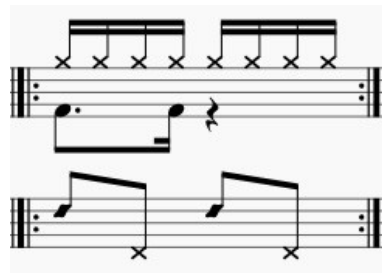
Figura 30: “Sistema” de Baião com bloco sonoro agudo



Fonte: arquivo do autor

A Figura 30 mostra que a perna direita deve executar colcheias entre o bloco sonoro agudo e o chimbal⁵² (o movimento começa da esquerda para a direita).

Figura 31: “Sistema” de Baião com bloco sonoro grave



Fonte: arquivo do autor

A Figura 31 nos mostra que a perna direita deve executar colcheias entre o bloco sonoro grave e o chimbal⁵³ (o movimento começa da direita para a esquerda).

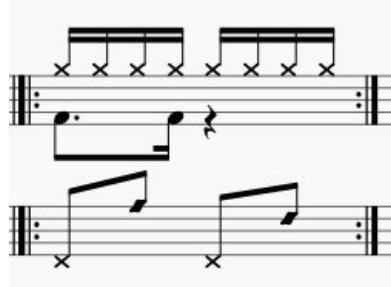
Após estudar repetidamente os exercícios descritos nas Figuras 30 e 31, consegui facilmente executar o padrão completo com os dois blocos e posteriormente desenvolver variações que explorassem ainda mais a coordenação. Uma destas variações foi praticar o “sistema” com a ambidestria sugerida por Gomes (2008, p. 13): “quando a mão esquerda (para os destros) vai para o prato ou para o chimbal, surgem novas possibilidades de timbres ou frases”. Gramani (2013, p. 12) afirma que “deve-se trabalhar exaustivamente as inversões das vozes para que se possa criar oportunidades de novas associações acontecerem, ao mesmo tempo em que a sensibilidade musical é cada vez mais solicitada”.

⁵² Vídeo com estudo do “sistema” de Baião apenas com bloco sonoro agudo: <https://youtu.be/fhCIfup2ir8> (SCHIAVETTI, 2019f).

⁵³ Vídeo com estudo do “sistema” de Baião apenas com bloco sonoro grave: <https://youtu.be/NWfFzIkef3Y> (SCHIAVETTI, 2019g).

Outra variação para agogô encontrada em algumas gravações de Baião⁵⁴ é a utilização do mesmo nos contratempos, desta forma, basta trocar a figura do chimbal pela figura dos blocos sonoros, como mostra a Figura 32, a seguir⁵⁵:

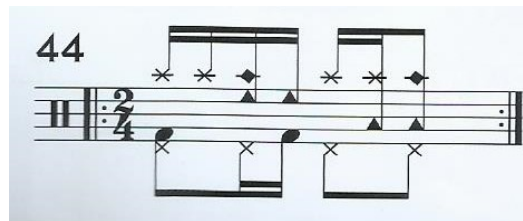
Figura 32: “Sistema” de Baião com blocos sonoros nos contratempos



Fonte: arquivo do autor

Esta variação não foi difícil de ser executada porque a habilidade motora que permite a movimentação da perna do chimbal, da esquerda para a direita, passando pelos três pedais já havia sido desenvolvida. Podemos dizer que existe uma limitação com relação aos exercícios desenvolvidos com o intuito de executar a figura do agogô na perna do chimbal. Rocha (2013, p. 24-25) apresenta vinte variações de frases de agogô, das quais o autor propõe que sejam executadas pela mão da caixa, como mostra o exemplo a seguir:

Figura 33: Exemplo Baião de Cristiano Rocha



“Bateria Brasileira” (ROCHA, 2013, p. 24)

Na figura acima, a campana aguda do agogô é escrita no quarto espaço da pauta e a campana grave é escrita no segundo espaço da pauta. É possível trabalhar a coordenação motora para executar esta frase de agogô apenas com a perna do chimbal, seguindo o mesmo

⁵⁴ Exemplo demonstrando blocos sonoros nos contratempos: “Vem Morena” – Luiz Gonzaga <https://www.youtube.com/watch?v=5xzWr1iYE2k> (GONZAGA, 2016).

⁵⁵ Vídeo com estudo do “sistema” de Baião executando os blocos sonoros nos contratempos: <https://youtu.be/sDYac4RZTX0> (SCHIAVETTI, 2019h).

raciocínio apresentado nos exercícios descritos nos parágrafos anteriores. Contudo, de acordo com o nível de controle motor do intérprete, a execução se daria em andamentos mais lentos. Para execuções em andamentos mais rápidos seria necessário o estudo de técnicas específicas do pedal de bumbo, para a realização de *Doubles Strokes*⁵⁶ com a perna do chimbau.

Há ainda uma possibilidade de execução que envolve a utilização da campana aguda do agogô acoplado à bateria, juntamente com o bloco sonoro grave acionado pela perna do chimbau. Este exercício não se configura como um “sistema” em si, mas é um ritmo que serve de variação “tímbrica” para a utilização do agogô em uma das mãos:

Figura 34: Baião com agogô agudo e bloco sonoro grave



Fonte: arquivo do autor

No exercício demonstrado na figura acima, da mesma forma encontrada em Rocha (2013), a campana aguda do agogô está escrita no quarto espaço da pauta. A diferença desta variação do ritmo Baião demonstrado na figura acima para os outros “sistemas” de Baião, com relação à utilização dos blocos sonoros é que agora a figura do agogô passa a ser executada na “cabeça” e no contratempo dos tempos um e dois do compasso, utilizando a mão esquerda no agogô e a perna direita no bloco sonoro⁵⁷, desenvolvendo a “independência transversal” (CUNHA, 2011, p. 13-14). Executar este padrão rítmico provoca no ouvinte a sensação de que o andamento foi aumentado, ou até mesmo “dobrado”, quando na verdade se manteve o mesmo. Esta variação pode servir para acompanhar músicas com andamento mais rápido, onde seria difícil executar a figura completa do agogô apenas com a perna do chimbau.

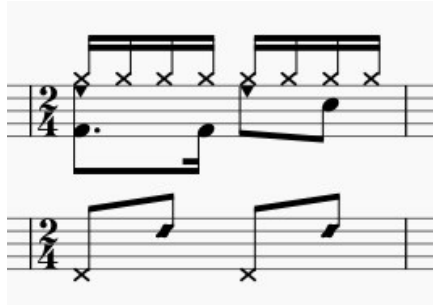
Na variação apresentada acima retiramos a função “célula rítmica” executada pelo prato de “condução” e passamos para a caixa (terceiro espaço da pauta), criando um caráter

⁵⁶ *Double Stroke* é um rudimento que consiste em executar duas notas por vez em cada mão ou pé. Por exemplo: duas notas consecutivas na mão direita, seguidas por duas notas consecutivas na mão esquerda. Pode-se começar pela mão esquerda. O mesmo serve para os pés.

⁵⁷ Bateristas destros devem adaptar a orquestração dos instrumentos de acordo com seu posicionamento.

mais rudimentar de execução. O ritmo com a função “célula rítmica” inserida é representado pela figura abaixo:

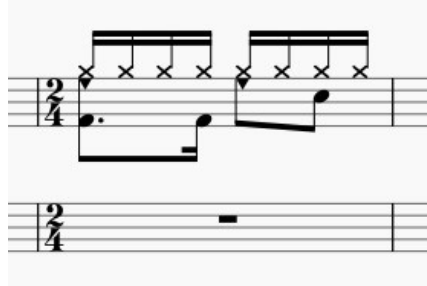
Figura 35: Baião com agogô agudo, bloco sonoro grave e função “célula rítmica”



Fonte: Imagem do autor

A execução, neste caso, ficaria da seguinte forma: na pauta superior, a função “célula rítmica” (primeiro espaço suplementar superior) é executada pela mão esquerda (direita para destros), o agogô agudo (quarto espaço) e a caixa (terceiro espaço) são executados pela mão direita (esquerda para destros), e o bumbo (primeiro espaço) executado pela perna esquerda. Na pauta inferior a base realizada pela perna direita continua a mesma encontrada nos outros exercícios. Nesta configuração, se retirarmos alguns elementos, o ritmo volta a se caracterizar como um “sistema”. Por exemplo, retirando os padrões da perna direita, que executa o chimbau e o bloco sonoro grave, temos um “sistema” onde a função “marcação” seria executada por bumbo, agogô agudo e caixa e a função “célula rítmica” continuaria a mesma; senso assim, a função “leitura” seria realizada pela perna direita no chimbau ou mesmo nos blocos sonoros:

Figura 36: “Sistema” de Baião com “célula rítmica”, agogô agudo, bloco sonoro grave e “leitura” na perna direita (esquerda para destros)



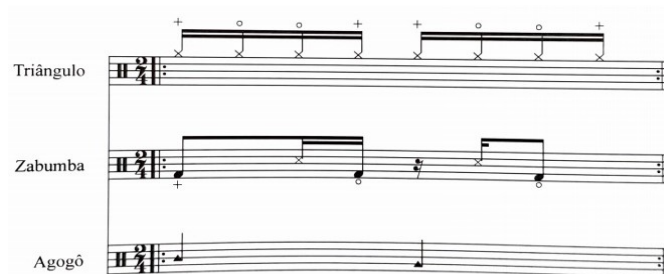
Fonte: arquivo do autor

Este “sistema” é um pouco mais complexo devido à adição do ostinato executado entre agogô (quarto espaço) e caixa (terceiro espaço), porém pode propiciar uma liberdade rítmica maior entre os membros.

2.4.5 - Variações para bumbo

Primeiramente, para trabalharmos diferentes padrões rítmicos no bumbo⁵⁸, podemos pensar em “sistemas” utilizando padrões provenientes de subgêneros do Baião, como Xaxado⁵⁹ e Xote⁶⁰. A Figura 37 mostra a grade rítmica do Xaxado:

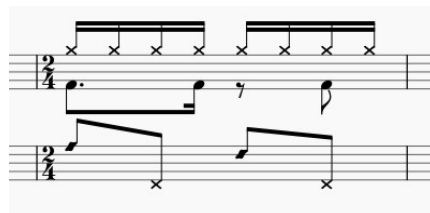
Figura 37: Grade rítmica do Xaxado



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 48)

Adaptando o padrão para a execução na bateria, incluindo nossa base utilizando blocos sonoros e chimbau, temos:

Figura 38: “Sistema” de Xaxado na bateria com blocos sonoros



Fonte: Arquivo do autor

⁵⁸ A estrutura metodológica dos exercícios apresentados neste subtópico é a mesma para a construção de exercícios com variações para bumbo nos gêneros Samba e Maracatu.

⁵⁹ Exemplo do subgênero Xote: “Respeita Januário” – Luiz Gonzaga: <https://www.youtube.com/watch?v=3uR6TvxyQEw> (GONZAGA, 2020).

⁶⁰ Exemplo do subgênero Xaxado: “Xaxado Bossa Nova” – Trio Nordestino: <https://www.youtube.com/watch?v=S1mPzkZTo3M> (BARROS, 2009).

A única diferença deste “sistema” de Xaxado para o “sistema” de Baião, já apresentado na Figura 28, é a adição do bumbo (primeiro espaço, pauta superior) no contratempo do segundo tempo do compasso. Esta única nota por si só não caracteriza o ritmo Xaxado, seria necessário também a execução das notas do “bacalhau”, como demonstrado na Figura 36 (grade rítmica do Xaxado). Contudo, como a “leitura” deve ser realizada na caixa, retiramos o padrão rítmico do “bacalhau”.

Vejamos agora como é a grade rítmica do Xote e, posteriormente, sua adaptação à bateria:

Figura 39: Grade rítmica do Xote

The image shows three staves of musical notation for the rhythmic pattern of Xote in 2/4 time. The top staff is labeled 'Triângulo' and contains two measures of rhythmic notation with 'x' marks and '+' signs above the notes. The middle staff is labeled 'Zabumba' and contains two measures of rhythmic notation with '+' signs above the notes. The bottom staff is labeled 'Agogô' and contains two measures of rhythmic notation with '+' signs above the notes.

Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 84)

Adaptação do Xote para um “sistema” de estudo na bateria:

Figura 40: “Sistema” de Xote na bateria com blocos sonoros

The image shows three staves of musical notation for the adapted Xote system in 2/4 time. The top staff is labeled '2/4' and contains two measures of rhythmic notation with 'x' marks above the notes. The middle staff is labeled '2/4' and contains two measures of rhythmic notation with '+' signs above the notes. The bottom staff is labeled '2/4' and contains two measures of rhythmic notation with '+' signs above the notes.

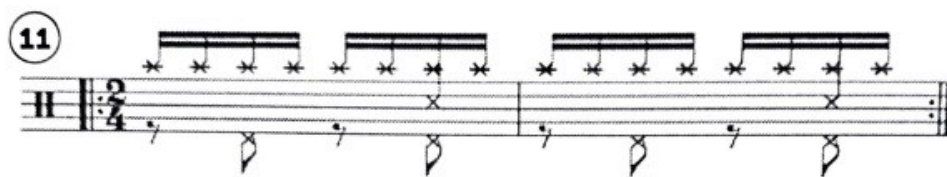
Fonte: arquivo do autor

Posteriormente, podemos criar um “sistema” isolando a perna do bumbo de forma que ela passe a executar a função “leitura”. O intuito não é deixar a perna do bumbo totalmente independente dos outros membros, mas sim fazer com que ela se torne mais “livre” em determinados momentos, para possíveis ocasiões de improviso ou para a “troca” de ritmos

durante a execução de uma peça. Geralmente a figura do bumbo não sofre tantas alterações durante uma performance devido a sua função de “marcação” do ritmo. Contudo, é necessário “forçar” a sua coordenação estudando diferentes padrões, que farão com que a sua execução comum ou recorrente se torne ainda mais natural.

O “sistema” em questão foi baseado em um exercício presente no método “Imaginação Rítmica”, em que Montagner (2018, p. 20) propõe um “sistema” de Baião em que a função “leitura” deve ser realizada pela perna que executa o bumbo:

Figura 41: “Sistema” de Baião com “leitura” para perna do bumbo

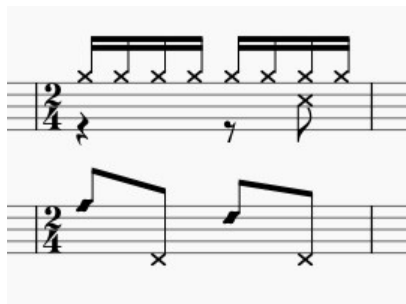


Fonte: “Imaginação Rítmica” (MONTAGNER, 2018, p. 20).

Note-se que na figura acima os membros realizam uma “troca” das funções. A função “marcação” que, geralmente, fica a cargo do bumbo e do chimbal, passa a ser representada pela caixa (terceiro espaço) e pelo chimbal (primeiro espaço suplementar inferior). A função “célula rítmica” permanece a mesma (primeiro espaço suplementar superior) e, por fim, a função “leitura” é realizada pelo bumbo. Este é um exemplo de “independência vertical” (CUNHA, 2011, p. 13-14).

Adaptando o “sistema” de Montagner (2018) para minha proposta com pedais auxiliares, temos o seguinte “sistema”:

Figura 42: “Sistema” de Baião com blocos sonoros e “leitura” no bumbo



Fonte: arquivo do autor

A diferença deste “sistema” descrito na figura acima para o “sistema” de Montagner (2018, p. 20) é a adição dos blocos sonoros para a perna do chimbal, que aumenta significativamente a dificuldade do exercício.

Estas são algumas das formas que encontrei para ampliar o vocabulário interpretativo do Baião, de acordo com a minha forma de trabalhar com a coordenação motora. Veremos a seguir o mesmo processo, com os estudos dentro do gênero Samba.

2.5 - O Samba

2.5.1 - Breve contexto histórico

Vários autores como Gonçalves e Costa (2000), Gomes (2008), Barsalini (2018), Kayma (2016) e Montagner (2018), afirmam que o Samba se tornou um dos gêneros musicais mais importantes do Brasil e um símbolo da identidade nacional. Rocha (2007, p. 81) complementa esta afirmação dizendo que “o samba não é somente um gênero musical. É uma das mais importantes expressões culturais do Brasil”.

A palavra “samba” é encontrada em diferentes pontos das Américas e quase sempre tem ligação com o universo dos negros (SANDRONI, 2012, p. 86). Gomes (2008, p. 14) sustenta que a origem do Samba é tão miscigenada quanto a cultura brasileira. Seu desenvolvimento ocorreu “sob a influência da música europeia e do resultado das transformações que sofreram as diversas culturas tribais africanas, em especial vindas do Congo e de Angola, entre os séculos XVI e XIX”.

Alguns autores defendem que a origem mais provável da palavra samba está associada a “semba”, que significa “umbigada”. “A umbigada” é um gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres, ou umbigos entre os dançarinos, de modo que aquele que está dançando na roda escolhe outro participante do sexo oposto para substituí-lo e a “umbigada” é o gesto que representa esta troca.

O termo “umbigada” é importante para o contexto do Samba porque representa, independente da nomenclatura, as danças e manifestações culturais dos negros que possuem características tais como a organização em círculo, marcação em palmas, canto responsorial, etc. Dessa forma, a palavra Samba (neste período específico) não se refere apenas a uma dança particular, mas aos festejos dos negros de modo geral (SANDRONI, 2012, p. 86-87). Rocha (2007, p. 81) e Sandroni (2012, p. 87) afirmam que o nome dado a estes festejos dos negros pelos viajantes portugueses do século XIX é “batuque”.

Gonçalves e Costa (2000, p. 7) afirmam que a origem do Samba remonta ao século XVII, na Bahia, onde os escravos originários de Angola e do Congo aportaram, difundindo suas rodas de “semba”, ou “batusques”. Rocha (2007, p. 81) corrobora com Gonçalves e Costa (2000) ao afirmar que um fato importante para o desenvolvimento do Samba, foi que, ao final do século XIX, houve uma migração de negros vindos da Bahia para o Rio de Janeiro, constituindo o que Sandroni (2012, p. 102) chama de “comunidade baiana”. A liderança na organização social dessas comunidades era assegurada pela figura das “tias”, e foi nas casas dessas “tias” baianas que houve a fusão dos ritmos diversos como a *Habanera*, Polca, Lundu e o Maxixe com o “Batuque” africano (GONÇALVES; COSTA, 2000, p.7).

Sandroni (2012, p. 133) nos mostra que, até o final dos anos 1920, existiram dois tipos de Samba, um proveniente das casas das “tias” baianas e outro que se originou em um bairro do Rio de Janeiro chamado Estácio de Sá, ou simplesmente Estácio.

De acordo Sandroni (2012, p. 133),

o tipo de Samba que teria sido criado no Estácio logo se difundiu, influenciando os compositores de outras áreas da cidade, generalizando-se e tornando-se um sinônimo de Samba tal qual o reconhecemos hoje em dia. A primazia do Estácio sobre os outros redutos do samba carioca é admitida por todos.

De lá pra cá o Samba sofreu (sofre) transformações e é interpretado de diversas formas, apresentando muitas ramificações e subgêneros, tais como: Pagode, Partido Alto, Samba Canção, Samba Choro, Samba de Breque, Samba de Morro, Samba de Quadra (Samba de Terreiro), Samba Enredo, Samba Exaltação, etc. (ROCHA, 2013, p. 81).

É sobre este Samba fixado a partir de meados de 1930, ao qual Sandroni (2012, p. 134) chama de “estilo novo”, que traçaremos nossas considerações sobre as bases rítmicas do Samba na percussão e posteriormente na bateria, para então elaborarmos as possibilidades de expansão idiomática do Samba na bateria.

2.5.2 - Rítmica tradicional do Samba

Por volta de 1920 a 1930, algumas formas de se tocar Samba se consolidaram como modelos rítmicos definidores de certa identidade de gênero, surgindo também um instrumental percussivo que se tornou “típico” do Samba: cuíca, tamborim, surdo e pandeiro (BARSALINI, 2018, p. 61). Em nossa pesquisa, devido ao fato da utilização no *kit* da bateria,

demonstraremos as bases rítmicas do Samba na percussão dos seguintes instrumentos: surdo, pandeiro, tamborim e agogô.

Sobre o conjunto de fórmulas rítmicas presentes neste “estilo novo”, Sandroni (2012, p. 34) o chama de “paradigma do Estácio”, e se refere a um conjunto de padrões rítmicos que, de acordo com Makuna, citado por Sandroni (2012, p. 34), se tornariam o ritmo de Samba mais representativo, posteriormente caracterizando-se como o “Samba carioca”.

Esta rítmica é popularmente conhecida no Brasil como “telecoteco”, ou “telecoteco invertido”, quando iniciado pela segunda parte do padrão (MONTAGNER, 2018, p. 10). O padrão rítmico em questão, bem como sua variação, são demonstrados pela figura a seguir:

Figura 43: Rítmica representativa do “estilo novo” – “telecoteco”



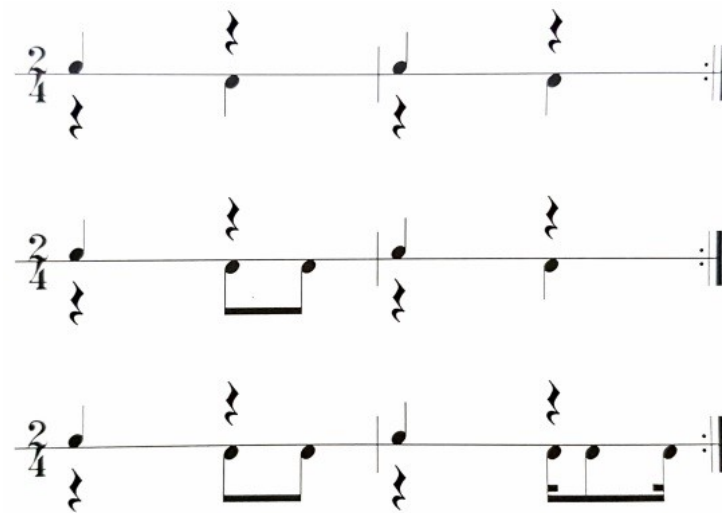
Fonte: “Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)”
(SANDRONI, 2012, p. 35)

O primeiro instrumento apresentado, que de fato se utiliza do padrão rítmico “telecoteco” como base rítmica é o tamborim. Nos Sambas tradicionais ele pode ser tocado com uma baqueta de madeira ou até mesmo com a ponta dos dedos. O dedo indicador ou qualquer outro dedo da mão que segura o instrumento também pode percutir a pele na parte de baixo, produzindo notas que complementam o ritmo (BOLÃO, 2010, p. 34). Nas Escolas de Samba ele é executado com uma baqueta de plástico flexível e, de acordo com Bolão (2010, p. 64), neste contexto do Samba Enredo, a mão que segura o tamborim e produz as notas por baixo da pele perde sua função.

O segundo instrumento que apresentaremos é o surdo que, assim como a Zabumba no Baião, tem a função de marcar o ritmo no Samba. Dentro deste gênero ele é percutido com apenas uma baqueta, geralmente com uma ponta de feltro que não deve ser muito macia, para produzir uma nota “aberta” e com boa definição sonora. A outra mão encosta levemente na pele para abafar o som produzido pela baqueta (BOLÃO, 2010, p. 28). Geralmente a nota mais grave, acentuada ou “aberta” é a executada no segundo tempo do compasso.

A figura a seguir apresenta o ritmo básico do surdo e algumas variações:

Figura 44: Rítmica básica do surdo



Fonte: “Batuque é um privilégio” (BOLÃO, 2010, p. 29)

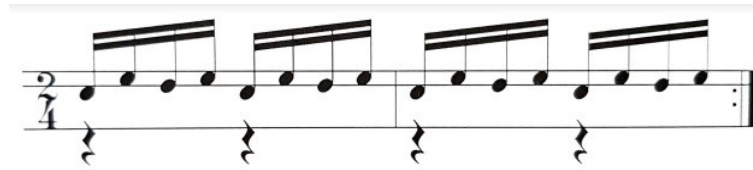
A nota escrita acima da linha (executada no primeiro tempo) pode ser obtida de duas formas: a primeira consiste em exercer uma pressão sobre a pele com a mão, de modo que, ao tocar a baqueta na pele, seja produzida uma nota mais aguda (BOLÃO, 2010, p. 29). E a segunda forma consiste apenas em abafar a nota que é produzida pela baqueta no segundo tempo do compasso. Ambas as formas servem para evidenciar as notas executadas do segundo tempo.

O próximo instrumento característico do Samba é o pandeiro que, de acordo com Bolão (2010, p. 22),

é o instrumento de percussão mais presente na música popular brasileira. Ele é feito de um aro de madeira (fuste), onde são presas as solhas (platinelas). Estas, colocadas duas a duas, quando articuladas, chocam-se entre si, produzindo seu som característico. Sobre o fuste é estendida uma pele de couro ou náilon, também chamada de membrana.

O toque básico do pandeiro é obtido através de uma variação de toques entre o polegar, as pontas dos dedos e a base das mãos. Pode-se utilizar os dedos da mão que segura o pandeiro para produzir notas abafadas, encostando-se o dedo na pele pela parte de baixo. Devido à sua escrita em semicolcheias, podemos dizer que a função do pandeiro no Samba é a de “conduzir” o ritmo, tal qual o prato de “condução” na bateria. A figura abaixo mostra a base rítmica básica do pandeiro:

Figura 45: Base rítmica do pandeiro



Fonte: “Batuque é um privilégio” (BOLÃO, 2010, p. 23)

Na figura acima, as notas escritas abaixo da primeira linha são executadas com o polegar, as notas escritas acima da primeira linha são executadas com as pontas dos dedos, e as notas escritas sobre a primeira linha são executadas com a base da mão. A acentuação característica do pandeiro pode variar de acordo com o subgênero de Samba que estiver sendo executado.

A rítmica do último instrumento apresentado desta grade básica do Samba na percussão é a do agogô. No Samba, o agogô pode reproduzir o mesmo padrão rítmico que o tamborim, da mesma forma com que também pode contrapor esta rítmica. No agogô é possível constituir diferentes melodias devido ao fato de possuir duas campanas de alturas diferentes. Existem agogôs com até 3 ou 4 campanas, geralmente mais utilizados em Escolas de Samba. A figura abaixo apresenta algumas rítmicas características de agogô, que podem ser utilizadas em diferentes subgêneros do Samba:

Figura 46: Rítmicas do Agogô



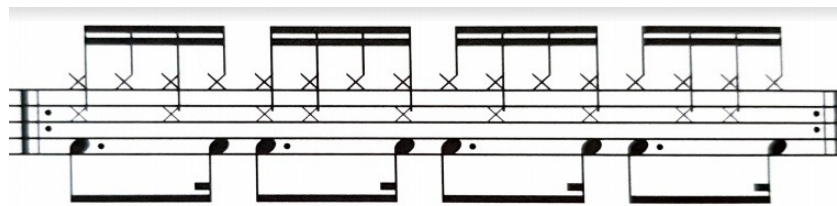
Fonte: “Batuque é um Privilégio” (2010, p. 40)

Além das notas provenientes das duas campanas (notas acima e abaixo da primeira linha) é possível extrair um terceiro timbre pressionando uma campana contra a outra.

2.5.3 - Execução tradicional do Samba na bateria

Neste subtópico veremos algumas formas tradicionais de se executar o Samba na bateria, pensando na instrumentação percussiva que foi apresentada acima. A primeira forma apresentada é encontrada na maioria dos métodos de bateria e constitui uma forma básica de execução, necessitando apenas de bumbo, caixa e chimbau:

Figura 47: Samba na bateria



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 23)

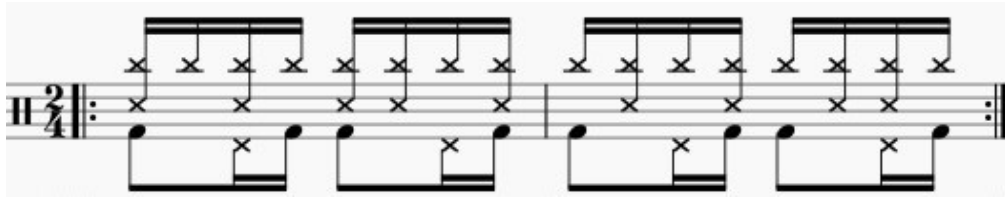
O bumbo da bateria no Samba pode ter a função de “imitar” os padrões rítmicos do surdo e está representado na figura acima pela nota escrita no primeiro espaço da pauta. Da mesma forma que acontece com o surdo, o bumbo serve para dar sustentação rítmica e pode apresentar diferentes padrões.

A caixa está desempenhando o padrão rítmico do “telecoteco” e está escrita no terceiro espaço da pauta, representada pelo sinal “x”, significando que deve ser executada no aro. Quando as notas da caixa são executadas no aro, como no exemplo acima podem ter a função de imitar o tamborim ou o agogô⁶¹ (ROCHA, 2013, p. 82). O chimbau está escrito no primeiro espaço suplementar superior, representado pelo sinal “x” e pode ter a mesma função do pandeiro, quanto a “condução” do ritmo.

A figura a seguir apresenta o mesmo ritmo supracitado, porém a “condução” passa a ser executada no prato de “condução”, abrindo a possibilidade para outras nuances rítmicas:

⁶¹ Para extrair dois timbres do aro da caixa, de forma a imitar o agogô, o intérprete pode utilizar toques no aro com a ponta da baqueta para conseguir notas mais agudas, e pode também utilizar toques com a parte central da baqueta para extrair notas mais graves.

Figura 48: Samba na bateria com prato de “condução”



Fonte: arquivo do autor

O prato de “condução”, escrito no segundo espaço suplementar superior da figura acima, pode acompanhar os acentos provenientes da caixa, bem como produzir diferentes acentuações ou até mesmo não realizar acentuações ou, como define Lellis (s.d., p. 20) ter uma execução *flat* (lisa, sem acento).

O próximo exemplo mostra um ritmo de Samba na bateria que procura reproduzir a figura do “telecoteco” no aro da caixa e também a do agogô, utilizando tons e surdo, em que o tom (tambor mais agudo) representa a campana aguda do agogô e o surdo (tambor mais grave) representa a campana grave do agogô:

Figura 49: Samba na bateria “imitando” tamborim e agogô

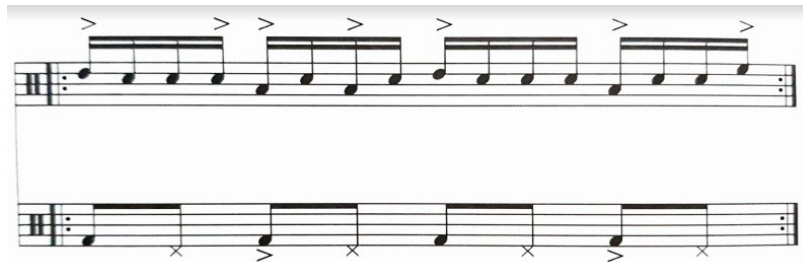


Fonte: “O Samba de Cada Um” (LELLIS, s.d., p. 20)

Na figura acima, as notas no aro estão representadas pelo sinal “x” e estão escritas no terceiro espaço da pauta, as notas no tom estão escritas no quarto espaço, e as notas do surdo, no segundo espaço.

O ritmo a seguir apresenta um dos primeiros ritmos de Samba na bateria, que é o Samba Batucada. Esta variação consiste em um ritmo bastante percussivo, em que a utilização dos tambores da bateria (tom e surdo) visa reproduzir os surdos das Escolas de Samba. Existem vários exemplos e várias outras variações de Samba Batucada, que muitas vezes pode ficar a critério do intérprete, contudo, o exemplo demonstrado pela figura a seguir sintetiza o ritmo como um todo:

Figura 50: Samba Batucada



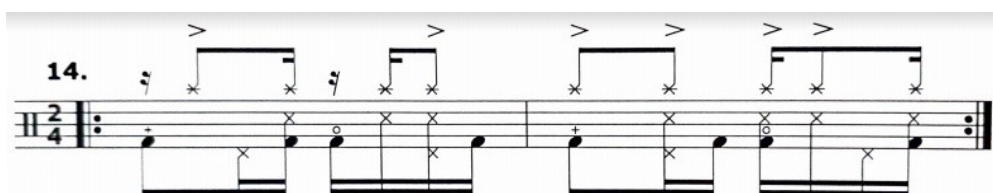
Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 40)

No exemplo acima, é utilizado apenas um tom (quarta linha da pauta superior) e um surdo (segundo espaço da pauta superior), que podem representar o surdo de resposta e o surdo de marcação de uma Escola de Samba. Entretanto, existem exemplos que utilizam dois tons e um surdo (ou mais), representando os três surdos da Escola de Samba: resposta, marcação e corte. A segunda nota do bumbo, referente ao segundo e quarto tempos do compasso (primeiro espaço da pauta inferior), são acentuadas e coincidem com as notas executadas no surdo, referentes ao surdo de marcação.

O último exemplo deste subtópico consiste em um ritmo de Samba na bateria geralmente utilizado em andamentos mais rápidos. A ideia geral dos ritmos com essa finalidade é deixar a execução do prato de “condução” mais “livre”. Devido aos andamentos rápidos, pode ser difícil para o intérprete executar a tradicional condução em semicolcheias.

Esta forma de “conduzir” pode ser feita com o prato de “condução” imitando a figura do “telecoteco”, bem como pode ser realizada criando uma “conversa” entre o prato de “condução” e a caixa, em que a “condução” executa apenas algumas notas do “telecoteco”. Outra forma pode ser a execução completa do “telecoteco” no prato de “condução” e deixar a caixa “livre” para improvisar. A figura abaixo demonstra um destes exemplos, em que o prato de “condução” (primeira linha suplementar superior) executa o “telecoteco invertido”, e a caixa (terceiro espaço) executa apenas algumas notas deste padrão rítmico:

Figura 51: Samba na bateria para andamentos rápidos



Fonte: “O samba de cada um” (LELLIS, s.d., p. 44)

2.5.4 - Possibilidades de expansão idiomática do Samba na bateria

Após estudar os exercícios básicos de coordenação motora, descritos no tópico “Exercícios preliminares sobre coordenação motora para bateria”, bem como os exercícios de Baião citados nos subtópicos anteriores, eu já estava desenvolvendo um certo nível de controle motor na perna direita com relação aos outros membros, pois minha perna direita estava se habituando às possibilidades rítmicas com cada uma das quatro semicolcheias dentro de um tempo. Dessa forma, o próximo passo foi tentar executar a figura do “telecoteco” do Samba na perna direita através de um tamborim acoplado ao mesmo pedal que já estava utilizando para tocar o bloco sonoro grave, ao lado direito do chimbau, como descrito na Figura 52:

Figura 52: Tamborim acoplado ao pedal auxiliar

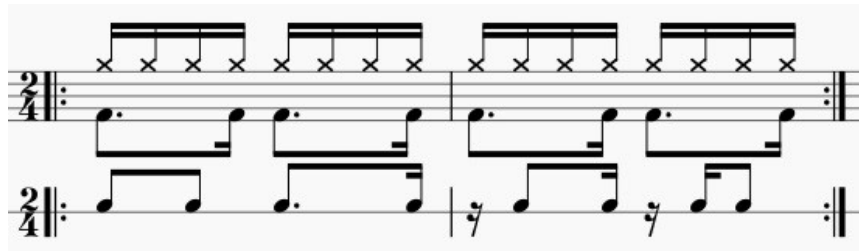


Fonte: arquivo do autor

O primeiro exercício consiste na execução de um “sistema” de samba onde há a troca da figura rítmica do chimbau, executada nos contratempos dos tempos um e dois do compasso, pelo padrão rítmico do tamborim executado pela perna direita no tamborim⁶², como mostra a Figura 53:

⁶² Para executar este padrão na perna direita em andamentos mais acelerados, utilizei uma técnica de pedal intitulada “*heel toe*” (pode-se traduzir calcanhar e ponta do dedo). Esta técnica consiste na execução de duas notas, sendo que a primeira é obtida pressionando o pedal, de forma que o calcanhar fique encostado na sapata e a ponta do pé fique suspensa. A segunda nota é obtida realizando o movimento contrário, pressionando o pedal com a ponta do pé, deixando o calcanhar suspenso.

Figura 53: “Sistema” de Samba com tamborim na perna direita



Fonte: arquivo do autor

A perna esquerda no bumbo (primeiro espaço na pauta superior) e a perna direita no tamborim acionado pelo pedal auxiliar (pauta inferior) configuram a função “marcação”. A mão esquerda no prato de “condução” (primeiro espaço suplementar superior na pauta superior) a função “célula rítmica” e a mão direita na caixa ou nos tambores (tons e surdo) a função “leitura”. Entretanto, executar este padrão rítmico no tamborim com a perna direita, e executar o padrão rítmico do bumbo, descritos na figura acima, estava sendo muito difícil. Desse modo, eu alterei a figura do bumbo, substituindo-a por apenas duas notas, uma na “cabeça” do primeiro tempo e outra na “cabeça” do segundo tempo do compasso, imitando os surdos de 1ª (marcação) e de 2ª (resposta) de uma Escola de Samba, como mostra a Figura 54:

Figura 54: “Sistema” de Samba com surdos de 1ª e 2ª



Fonte: arquivo do autor

Os sinais “o”, na cabeça do segundo tempo dos compassos, referem-se às notas do bumbo (primeiro espaço na pauta superior) que imitam o surdo de 1ª, ou de marcação. O sinal indica que essa nota deve ser acentuada ou destacada. Não é uma regra, mas dessa forma o intérprete tem a opção de tornar o ritmo ainda mais característico. Da mesma forma, os sinais “+” na cabeça dos primeiros tempos do compasso indicam que estas notas devem ser abafadas ou executadas sem acentuação.

Estudar este exercício proporcionou-me as habilidades motoras necessárias para a execução do “sistema” com o bumbo descrito na Figura 53 (bumbo de samba convencional).

Um exercício muito importante que fez parte dos meus estudos é encontrado no trabalho de Montagner (2018, p. 17), em que o autor propõe um exercício no qual a função “leitura” é executada pelo chimbal:

Figura 55: “Sistema” de Samba com função “leitura” no chimbal



Fonte: “Imaginação Rítmica” (MONTAGNER, 2018, p. 17)

Este exercício é um ótimo exemplo de “independência transversal” (CUNHA, 2011, p. 13 e 14), pois a função “célula rítmica” é realizada pela mão esquerda enquanto a função “leitura” é realizada pela perna direita.

“Sistemas” como o demonstrado na figura acima são bem difíceis de serem executados, devido ao fato de que a função “leitura” é deslocada para peças da bateria em que geralmente a função principal é de “marcação”, como bumbo e chimbal. Entretanto, o estudo repetitivo acaba estimulando o membro responsável pela execução destas peças a experimentar novas combinações rítmicas, que podem proporcionar uma maior liberdade quando necessário. Estudar este “sistema” ajudou a deixar minha perna direita mais “firme” no tamborim.

Como já visto no subtópico “4.4 - Possibilidades de expansão idiomática do Baião na bateria”, Montagner (2018) propõe exercícios como este, para que a “leitura” seja realizada no bumbo e no chimbal, e que podem proporcionar um alto nível de controle motor ao intérprete. Esta forma de pensar, criando exercícios em que todos os membros realizam as três funções: “marcação”, “célula rítmica” e “leitura”, fazem do trabalho de Montagner (2018) um dos mais completos na área.

Ao longo do tempo em que realizamos a pesquisa, optei por não estudar os “sistemas” descritos em Montagner (2018), que têm relação direta com a função “leitura” no bumbo. Não realizei este estudo porque preferi manter o foco nos exercícios que eu precisava desenvolver exclusivamente para executar as peças propostas, e também porque estava querendo desenvolver, até então, um nível de controle motor baseado na “independência horizontal” (CUNHA, 2011, p. 13-14), com a “marcação” realizada exclusivamente pelas

pernas trabalhando em conjunto, enquanto “célula rítmica” e “leitura” são executadas pelas mãos.

Durante os estudos, encontrei problemas que chamarei de “sincronia rítmica” ao tentar estudar os exercícios acompanhando músicas ao invés de utilizar um metrônomo. Percebi que apenas o estudo do “telecoteco” começando na “cabeça” do primeiro tempo do compasso não seria suficiente, pois me limitaria a executar apenas peças em que a rítmica dos instrumentos melódicos, bem como da voz em se tratando de músicas cantadas, também começasse na “cabeça” dos tempos. Sendo assim, comecei a realizar estudos com a figura do “telecoteco” invertido, que começa no contratempo do primeiro tempo do compasso:

Figura 56: “Telecoteco invertido”



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 22)

Para este exercício segui o mesmo raciocínio de estudo dos exercícios anteriores, adaptando-o para a execução do bumbo apenas com as notas imitando os surdos de 1ª e 2ª:

Figura 57: “Sistema” de samba com “telecoteco” invertido e surdos de 1ª e 2ª

Fonte: arquivo do autor

Todos os “sistemas” com o “telecoteco” invertido (pauta inferior, Figura 57) foram difíceis de executar. Acredito que isso aconteça porque, apesar de estar acostumado com este tipo de padrão por praticar constantemente nas mãos na maior parte do tempo, estudei o “telecoteco” na perna direita começando na “cabeça” do tempo. Uma forma de minimizar esta questão da dificuldade em executar o “telecoteco” invertido, foi criar exercícios utilizando ritmos que contém padrões que já começam no contratempo. Um destes “sistemas” foi

desenvolvido utilizando um exemplo do ritmo “Samba Batucado”, encontrado no trabalho de Lima Filho (1999, p. 11)⁶³:

Figura 58: Samba Batucado do “Nenê”

Fonte: LIMA FILHO (1999, p. 11)

Apesar de não ser um “sistema” e sim um ritmo, podemos classificá-lo de acordo com as funções “marcação, célula rítmica e leitura” para facilitar a compreensão. Sendo assim, temos a função “leitura” representada pela pauta do meio (mão da caixa), a função “célula rítmica” pela pauta superior (mão da condução) e a função “marcação” pela pauta inferior (perna do bumbo e perna do chimbal).

Note-se que a caixa (pauta do meio) executa um ostinato que, segundo o autor, deve ser tocado “na borda da caixa para obter um som próximo do tamborim” (LIMA FILHO, 1999, p. 10). Além deste padrão rítmico da caixa ter a intenção de imitar o tamborim, ele também começa no contratempo do primeiro tempo do compasso, então podemos adicionar o “telecoteco invertido” com a perna do chimbal para complementar o ritmo⁶⁴.

A figura abaixo representa o padrão rítmico da caixa (pauta superior) com o padrão rítmico do “telecoteco invertido” (pauta inferior). Podemos ver que o “telecoteco invertido” está inserido dentro do padrão da caixa, com exceção das notas escritas entre os sinais “()”:

⁶³ Vídeo demonstrando o Samba Batucado do “Nenê”: <https://youtu.be/kvLtJpi5AtU> (SCHIAVETTI, 2019i).

⁶⁴ Vídeo demonstrando o Samba Batucado adicionando o tamborim na perna direita: https://youtu.be/ZwqOEMVf_7I (SCHIAVETTI, 2019j).

Figura 59: Caixa de Samba Batucado do “Nenê” e “telecoteco invertido”



Fonte: arquivo do autor

Este ritmo serve tanto como exercício para o desenvolvimento do “telecoteco invertido” na perna do chimbau, quanto para aplicações em performances. Se retirarmos a figura da caixa, ele se torna um “sistema” que consiste em: função “marcação” no bumbo e no tamborim, função “célula rítmica” no tom⁶⁵ e no surdo, e função “leitura” na caixa⁶⁶.

LIMA FILHO (1999, p. 11) também propõe alguns diferentes padrões de bumbo e chimbau⁶⁷ que podem enriquecer a performance, aumentando a dificuldade da execução:

Figura 60: Variações para bumbo e chimbau do Samba Batucada



Fonte: “Ritmos do Brasil para bateria” (LIMA FILHO, 1999, p. 11)

⁶⁵ O “tom” ou “tom-tom” é um tambor que junto a caixa, bumbo e surdo, complementam o *kit* da bateria. Alguns bateristas utilizam apenas um tom e um surdo, outros utilizam configurações com dois ou mais tons e dois ou mais surdos. Sendo assim, a escolha por qual tambor utilizar é do interprete. Alguns métodos são bem específicos, indicando exatamente em qual tambor tocar, outros apenas mostram a “direção”, indicando em qual momento deve-se tocar um tambor mais grave ou mais agudo.

⁶⁶ Vídeo demonstrando o Samba Batucada do “Nenê” no formato de “sistema”: https://youtu.be/_VE3dcb8SIY (SCHIAVETTI, 2019k).

⁶⁷ No exemplo demonstrado pela Figura 60, bumbo e chimbau estão escritos no primeiro espaço suplementar inferior.

É possível perceber que todos os três padrões descritos na figura acima já foram apresentados em outros exercícios durante a presente pesquisa e, com exceção do exemplo número “dois”, os exemplos número “um” e número “três” remetem a rítmicas encontradas em gêneros e subgêneros inseridos no contexto do Baião. Isso mostra que não há uma regra que defina um certo padrão rítmico como característico exclusivamente de um determinado ritmo, de forma que não possa ser adaptado para outro.

Estas foram algumas formas que utilizei para desenvolver e expandir a coordenação motora para o gênero Samba na bateria. A seguir, veremos os processos utilizados para o estudo do Maracatu.

2.6 - O Maracatu

2.6.1 - Breve contexto histórico

O Maracatu, assim como o Baião e o Samba, possui padrões rítmicos característicos e, da mesma forma com que já foi exposto anteriormente, a bateria tenta imitar a grade percussiva do Maracatu, visando apenas estimular a criatividade e o aperfeiçoamento da coordenação motora. O contexto histórico e cultural do Maracatu, como festejo coletivo justifica a utilização do instrumental da percussão com vários intérpretes, sendo assim, não pretendemos dizer que a bateria por si só substitui o coletivo percussivo. É preciso lembrar também que as informações consultadas, tanto para a formulação deste breve contexto histórico quanto para a apresentação das rítmicas que serão demonstradas, foram extraídas de métodos para o instrumento bateria e que seguem a ótica e a interpretação de bateristas. Para que não haja divergências quanto ao que é certo ou errado no que diz respeito a estas interpretações, seria necessária uma profunda pesquisa exclusivamente sobre o Maracatu, do ponto de vista histórico e social, que nada teria a ver com a bateria em um primeiro momento, responsável apenas por questões rítmicas.

De acordo com Kayma, (2016, p. 44), o Maracatu é um gênero musical tradicional do estado do Pernambuco. É um ritmo de origem africana, especificamente das etnias Nagô e Congo. Surgiu entre meados dos séculos XVII e XVIII e, como a maioria das manifestações populares do Brasil, é uma mistura de culturas ameríndias, africanas e europeias (MONTAGNER, 2018, p. 22).

O Maracatu vai além do contexto puramente rítmico e remonta à história da escravatura e ao sincretismo religioso do Brasil, constituindo uma manifestação cultural de resistência, que mistura teatro, dança e música (KAYMA, 2016, p. 44). Gomes (2009, p. 67)

afirma que a origem temática do Maracatu “encontra-se na instituição dos reis do Congo, uma espécie de organização hierárquica entre tribos (ou nações) realizada no Brasil colonial, desde a segunda metade do século XVII”.

Este gênero musical pode ser dividido em dois tipos com características rítmicas distintas: o “Maracatu nação” ou “Baque⁶⁸ virado”, do qual trataremos adiante, e o “Maracatu rural” ou “Baque solto” (OLIVEIRA, 2008, p. 32). A palavra “nação” também designa os grupos tradicionais de Maracatu que desfilam pelas ruas durante o carnaval de Recife (MONTAGNER, 2018, p. 22).

O Maracatu nação (baque virado) relaciona-se à coroação das nações africanas. Consiste em um cortejo representando a cerimônia de coroação da corte Nagô, com as figuras representativas do rei e da rainha, evocando também os espíritos dos antepassados do seu povo. Este cortejo carnavalesco, além da representação de reis, rainhas, princesas, índios emplumados e baianas que cruzam as ruas dançando e pulando, conta também com os batuqueiros, que se encarregam de dar ritmo ao desfile (KAYMA, 2016, p. 44).

A orquestra do Maracatu de baque virado é constituída somente por instrumentos de percussão, que são: gonguê (ou agogô), tarol, caixa de guerra⁶⁹, marcante (zabumba mestre, comandante do grupo, de sonoridade mais grave), meião (zabumba que dá comando às outras zabumbas, sonoridade média) e repiques, que são tambores mais agudos do que o meião e executam a mesma rítmica (OLIVEIRA, 2008, p. 33). As zabumbas são tradicionalmente conhecidas como alfaias, termo que usaremos na descrição dos exercícios. Outros instrumentos que podem fazer parte da instrumentação do Maracatu são o ganzá, o xequerê e o maracá (KAYMA, 2016, p. 45). Veremos agora algumas rítmicas tradicionais de Maracatu nação (baque virado), que fazem alusão ao ritmo do Maracatu adaptado para a bateria.

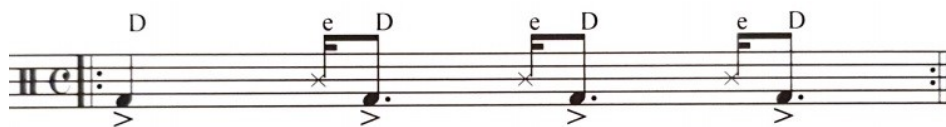
⁶⁸ Os baques ou toques são as combinações de desenhos rítmicos executados pelos instrumentos do Maracatu, e podem variar de “nação” para “nação” (GOMES, 2008, p. 67).

⁶⁹ O tarol e a caixa de guerra são instrumentos de percussão da família da “caixa”. O tarol geralmente é o mais agudo entre elas, devido ao seu diâmetro e profundidade serem menores do que as caixas tradicionais. Cada nomenclatura para “caixa” foi surgindo de acordo com o conjunto de características que pouco a pouco formaram a cultura específica de cada gênero musical ou manifestação cultural ao redor do país.

2.6.2 - Rítmica tradicional do Maracatu

A seguir, estão descritos dois baques de Maracatu que, segundo Gomes (2008, p. 67), são “fundamentais em qualquer bloco de Maracatu e que são os mais usados no contexto da música popular ou do *jazz* brasileiro”. São eles: o baque de arrasto e o baque de marcação. A maioria dos métodos de bateria brasileira não faz distinção entre as rítmicas das alfaias (zabumbas) marcante, meia e repique, e trazem, em suas contribuições quanto a estes instrumentos, geralmente o padrão rítmico que seria atribuído à zabumba marcante. Gomes (2008) classifica o padrão rítmico em questão como “alfaia marcante” e Kayma (2016) classifica o mesmo padrão como “zabumba marcante”. A figura abaixo apresenta o padrão rítmico da alfaia, que de acordo com Gomes (2008, p. 67) representa o baque de arrasto:

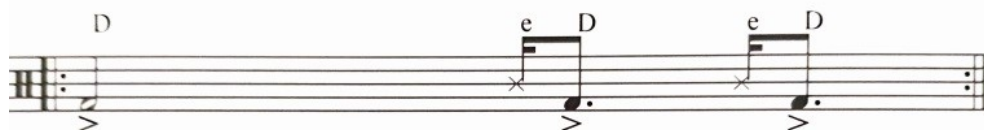
Figura 61: Alfaia: baque de arrasto



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 67)

A figura seguinte apresenta, novamente, a alfaia na configuração do baque de marcação:

Figura 62: Alfaia: baque de marcação



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 68)

Note-se, na figura acima, que a única diferença do baque de marcação para o baque de arrasto, na abordagem de Gomes (2008), é a pausa no segundo do compasso.

Quanto aos padrões rítmicos da caixa, Kayma (2016, p. 47) apresenta duas rítmicas distintas, uma para uma caixa aguda e outra para uma caixa grave. Oliveira (2008, p. 34) sugere a mesma rítmica para o tarol e para a caixa de guerra (ou caixa clara). Gomes (2008, p. 67) refere-se apenas a “caixa”. Isso mostra que, assim como para a alfaia, não há um consenso entre os métodos que defina uma rítmica específica para cada tipo de tambor. Dessa forma,

apresentaremos três rítmicas presentes em Gomes (2008), sendo uma para o baque de arrasto, outra para o baque de marcação e um padrão específico de caixa que é um dos mais comuns entre bateristas e percussionistas. A figura abaixo representa a caixa no baque de arrasto:

Figura 63: Caixa: baque de arrasto



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 67)

A próxima figura representa a caixa no baque de marcação:

Figura 64: Caixa: baque de marcação



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 68)

De acordo com Gomes (2008) a diferença na caixa do baque de arrasto para o baque de marcação está na manulação e na acentuação de algumas notas. Esta manulação proposta pelo autor não é relevante para nossa pesquisa, pois utilizamos este padrão rítmico apenas para transpor o ritmo para a bateria.

E, por fim, um dos padrões de caixa mais utilizados e encontrado na maioria dos métodos, com pequenas variações quanto às acentuações:

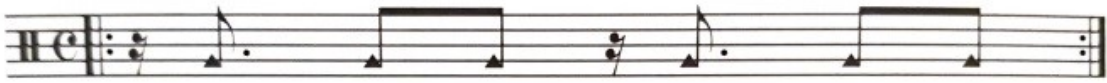
Figura 65: Caixa tradicional de Maracatu



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 69)

Quanto à figura rítmica do gonguê, existem dois padrões tradicionais, o primeiro é representado pela figura abaixo:

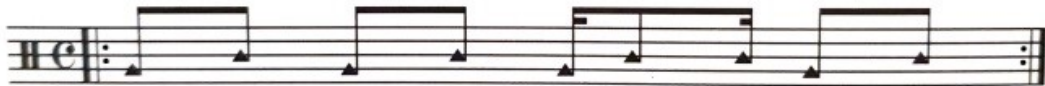
Figura 66: Gonguê tradicional



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 73)

De acordo com Gomes (2008), este padrão rítmico é executado tanto no baque de arrasto quando no baque de marcação. O próximo padrão de gonguê, demonstrado pela Figura 67, é um padrão que se tornou muito popular no meio musical brasileiro e é comumente executado por bateristas no agogô⁷⁰:

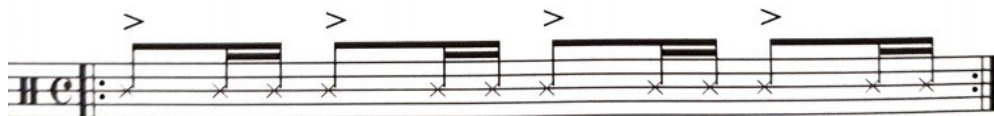
Figura 67: Gonguê executado no agogô



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 73)

Por fim, o padrão rítmico do xequerê que, no Maracatu, pode ter função análoga à do pandeiro e do ganzá no Samba, que é “conduzir” o ritmo:

Figura 68: Padrão rítmico do xequerê



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 67- 68)

Assim como o primeiro padrão de gonguê demonstrado pela Figura 66, Gomes (2008) apresenta esta rítmica nos dois baques apresentados.

⁷⁰ Na Figura 67, as notas escritas na segunda linha representam a campana grave e as notas escritas na terceira linha representam a campana aguda do agogô.

2.6.3 - Execução tradicional do Maracatu na bateria

A utilização de instrumentos de percussão acoplados à bateria para a execução do Maracatu já é recorrente neste instrumento. Lima Filho (1999; 2008) e Gomes (2008) trazem em seus trabalhos exemplos rítmicos com a adaptação para o agogô. Neste subtópico traremos alguns exemplos de execuções tradicionais de Maracatu na bateria com e sem a utilização do agogô. Os exemplos que remetem ao *kit* tradicional de bateria sem instrumentos de percussão são os mais utilizados em geral. Apresentaremos apenas três exemplos que refletem bem a execução tradicional do Maracatu na bateria.

O primeiro exemplo demonstrado apresenta um ritmo executado com bumbo, caixa e chimbau, que é um dos mais utilizados:

Figura 69: Maracatu na bateria



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 73)

A caixa (terceiro espaço da pauta) pode sofrer variações quanto às suas acentuações, contudo, esta é a forma clássica de execução. O chimbau (primeiro espaço suplementar inferior) está sendo executado na “cabeça” dos tempos, mas pode ser executado nos contratempos também, além de outras figuras rítmicas. O bumbo (primeiro espaço) também pode ser alterado, de acordo com os diferentes baques existentes; cabe ao intérprete usar a criatividade para explorar o ritmo.

O segundo exemplo apresenta um Maracatu na bateria que utiliza os tambores (tons e surdo) como forma de imitar a figura da alfaia (o baque pode ficar a critério do intérprete):

Figura 70: Maracatu na bateria com tambores



Fonte: “Ritmos do Brasil para bateria” (LIMA FILHO, 1999, p. 30)

Na figura acima, os tambores (primeiro espaço, segundo espaço e quarto espaço da pauta superior) estão reproduzindo a figura da alfaia que Gomes (2008, p. 67) classifica como baque de arrasto, mas podem ser utilizados também para reproduzir os padrões rítmicos referentes ao gonguê (forma tradicional e a executada pelo agogô). O padrão de bumbo (primeiro espaço suplementar inferior) também pode ser alterado.

O terceiro e último exemplo apresenta o Maracatu na bateria que utiliza de fato o instrumento agogô em sua execução:

Figura 71: Maracatu na bateria com agogô

Fonte: “Ritmos do Brasil para bateria” (LIMA FILHO, 1999, p. 31)

Neste ritmo, a execução da caixa (pauta superior) passa a ser realizada apenas por uma das mãos, enquanto a outra executa o agogô (pauta central). Esta linha de agogô pode ser substituída pela figura tradicional do gonguê (ver Figura 66).

Estas são algumas possibilidades comumente utilizadas pelos bateristas que, como vimos, podem sofrer adaptações visando explorar ainda mais as possibilidades rítmicas do Maracatu. De posse destas informações, veremos no próximo subtópico algumas possibilidades explorando a coordenação motora utilizando um bloco sonoro para perna do chimbau que executa a figura do gonguê tradicional.

2.6.4 - Possibilidades de expansão idiomática do Maracatu na bateria

O gênero Maracatu foi o último a ser trabalhado e, assim como nos gêneros Baião e Samba, foram aplicados os mesmos conceitos utilizados na construção dos exercícios.

Eu já conseguia tocar com certa facilidade o Maracatu na bateria, porém, sem explorar diferentes rítmicas na perna direita (chimbau). Então, com o intuito de deixar o ritmo mais “completo” ou mais “cheio”, tentei executar a figura do gonguê do Maracatu (ver Figura

66) no pedal auxiliar do lado direito do chimal (usado para o bloco sonoro grave no Baião e para o tamborim no Samba).

O primeiro teste foi difícil e a partir daquele ponto entendi que, apesar de ter estudado várias possibilidades rítmicas encontradas dentro dos gêneros Baião e Samba, além dos exercícios que estimulam a “movimentação do chimal” (elencados no tópico “3 - Exercícios preliminares sobre coordenação motora para bateria”), isso não significava que iria conseguir executar qualquer padrão rítmico aleatório.

Percebi que as habilidades motoras que eu possuía até o momento eram distintas e, assim como os ritmos, separadas por gênero. É como uma máquina que possui várias engrenagens, cada qual com sua função, trabalhando em conjunto para um determinado objetivo. Quando um novo objetivo é solicitado, novas engrenagens com novas funções são adicionadas. Meu corpo funcionava da mesma forma, eu adquiri engrenagens para Baião e posteriormente para o Samba, mas estas engrenagens poderiam não funcionar para o Maracatu.

Após algum tempo de estudo percebi que executar a figura do gonguê na perna direita com o pedal auxiliar já não era tão difícil, devido aos estudos já realizados de Baião e Samba. O problema foi executar esta figura na perna direita e a figura do agogô do Maracatu na mão esquerda simultaneamente, com um agogô acoplado à bateria, como mostra a Figura 72:

Figura 72: Agogô acoplado na bateria



Fonte: arquivo do autor

Pensando em resolver essa questão, o primeiro passo foi praticar um sistema retirando a “célula rítmica” característica do agogô do Maracatu, já demonstrada pela Figura 67, e substituí-la pelo grupo de quatro semicolcheias, dentro do compasso 4/4. Assim, o “sistema” se configura da seguinte forma:

Figura 73: “Sistema” de Maracatu com “célula rítmica” em semicolcheia



Fonte: arquivo do autor

Temos a função “célula rítmica” no prato de “condução” (primeiro espaço suplementar superior), função “marcação” no bumbo (primeiro espaço da pauta superior) e no pedal auxiliar executando o gonguê (pauta inferior), e a função “leitura” na caixa. É possível reparar que fiz uma leve alteração na figura do bumbo (alfaia), especificamente no segundo tempo do compasso, de forma que seja executado junto com o gonguê. Fiz esta alteração pois desta forma consegui executar com mais facilidade os exercícios, e também porque este padrão de bumbo faz parte dos diferentes baques do Maracatu, sendo assim, acredito que não descaracteriza o ritmo em si.

Executar este “sistema” não foi muito complicado porque, apesar dos padrões de bumbo no Maracatu serem bem específicos, a “condução” em semicolcheia já era natural e facilitava a compreensão do exercício.

O segundo exercício é praticamente igual ao primeiro, a única diferença consiste em começar a alterar a “célula rítmica” com o objetivo de ir adicionando novas possibilidades a essa função, visto que, até então minha performance no Maracatu era baseada em execuções tradicionais que envolvem as duas mãos na caixa. O primeiro padrão rítmico que utilizei para este segundo exercício é demonstrado pela figura a seguir:

Figura 74: Padrão rítmico do xequerê



Fonte: “Novos caminhos da bateria brasileira” (GOMES, 2008, p. 67- 68)

Note-se, na figura acima, que este padrão rítmico é o mesmo executado pelo xequerê, então este exercício também pode se configurar como um ritmo por envolver as rítmicas específicas do Maracatu.

Posteriormente, após praticar esta e algumas outras variações da “célula rítmica” utilizando várias combinações do grupo de quatro semicolcheias, tentei executar a figura característica do agogô do Maracatu novamente, configurando o “sistema” da seguinte forma:

Figura 75: “Sistema” de Maracatu com Agogô e gonguê



Fonte: arquivo do autor

A orquestração das peças neste exercício é a mesma dos exercícios anteriores; a única mudança é no padrão da “célula rítmica”, que agora volta a ser executada por um agogô (quarta e quinta linhas da pauta). À primeira vista, pode parecer muito difícil a execução deste sistema, contudo, o estudo prévio de todos os exercícios apresentados anteriormente fornece as habilidades motoras que auxiliam na aquisição das habilidades específicas para o Maracatu, mediante as modificações apresentadas nos “sistemas”.

Existem mais dois sistemas que devem ser citados, os quais foram importantes para tornar minha execução do Maracatu na bateria ligeiramente mais “livre”. Um destes sistemas isola a perna direita (perna do chimbau e do bloco sonoro grave), de modo que a função “leitura” recaia sobre ela, enquanto os outros membros executam rítmicas de Maracatu. O exercício em questão é demonstrado pela figura a seguir:

Figura 76: Sistema de Maracatu com função “leitura” na perna do chimbal



Fonte: arquivo do autor

No exercício acima, a função “marcação” passa a ser realizada pelo bumbo (primeiro espaço) e pela caixa (terceiro espaço), a função “célula rítmica” continua no agogô. Dessa forma, temos um exercício de “independência transversal” (CUNHA, 2011, p. 13-14). O outro exercício consiste na mesma concepção, isolando a perna esquerda (perna do bumbo). Este exercício é encontrado no trabalho de Montagner (2018, p. 23):

Figura 77: Sistema de Maracatu com função “leitura” no bumbo



Fonte: “Imaginação Rítmica” (MONTAGNER, 2018, p. 23)

Uma alteração que pode ser feita após o estudo do sistema acima é adicionar a figura do agogô na mão esquerda:

Figura 78: Sistema de Maracatu com função “leitura” no bumbo e agogô na mão esquerda



Fonte: arquivo do autor

Repare que o bumbo não está escrito, pois a função “leitura” deve ser realizada por ele. Este exercício se classifica como um “sistema” de desenvolvimento da “independência vertical” (CUNHA, 2011, p. 13-14), pois a função “marcação” está sendo realizada pela caixa (mão direita) e pela perna do chimbau (perna direita), enquanto a função “célula rítmica” continua na mão esquerda, e a função “leitura” na perna do bumbo (perna esquerda).

Um fator relevante para explicar a dificuldade com a execução dos estudos em Maracatu é o seu padrão característico de “condução”. Como vimos, diferente do Baião e do Samba na bateria, que têm na semicolcheia grande influência na “condução” do ritmo, no Maracatu para bateria, essa “condução” geralmente fica a cargo da figura do agogô ou do gonguê, que mesmo quando executado no prato de “condução”, ainda mantém seu padrão rítmico característico. O estudo constante dos exercícios encontrados no tópico que veremos a seguir, intitulado “Exercícios com variações da célula rítmica”, pode minimizar essa questão.

Meu nível de controle motor no Maracatu me proporciona a execução de peças em que exploro a coordenação motora, contudo, é necessário muita concentração e foco durante a performance. Percebo que os padrões de Maracatu que executo, bem como alguns dentro do contexto do Samba, ainda possuem características de exercício, um pouco distantes do objetivo de se tornarem padrões “subjetivos” ou “inerentes”, com características musicais.

2.7 - Exercícios com variações da “célula rítmica”

Uma forma de explorar ainda mais a coordenação motora, com o objetivo de aumentar a independência entre a base rítmica nos pés (bumbo, blocos sonoros e chimbau) com relação às mãos (célula rítmica e leitura) é utilizar as variações de “célula rítmica” (condução) presentes no trabalho de Cunha (2011), no qual o autor propõe que o membro responsável pela sua execução da “célula rítmica”, passe por todas as quinze possibilidades presentes dentro de um grupo de quatro semicolcheias, como mostra a Figura 79:

Figura 79: Figuras rítmicas provenientes do grupo de semicolcheias



Fonte: arquivo do autor

Lellis (s.d., p. 20) afirma que “Uma das características comuns em grande parte dos ritmos brasileiros na bateria são as conduções no chimbau ou no prato (*ride*⁷¹) em semicolcheia”. Podemos considerar esta afirmação como uma razão de origem cultural para que o desenvolvimento da independência do membro que realiza a função “célula rítmica” não seja amplamente abordado em alguns dos métodos de coordenação motora para bateria consultados em nossa pesquisa. Os principais padrões de “condução” encontrados em Gomes (2008), Rocha (2013), Montagner (2018) e Lellis (s.d.) são os que comumente os bateristas utilizam em sua performance, sendo demonstrados pela Figura 80:

Figura 80: Padrões de “condução” mais utilizados



Fonte: arquivo do autor

⁷¹ O termo *ride* refere-se ao prato de “condução”.

É possível observar que, das quinze possibilidades apresentadas pela Figura 79, apenas cinco estão presentes no exemplo supracitado, entretanto, se o intérprete estudar todos os quinze padrões sugeridos por Cunha (2008), ampliará seu vocabulário rítmico.

Além de ritmos com as conduções básicas apresentadas, Rocha (2013) demonstra, em seu trabalho, exemplos de ritmos com conduções complexas (primeiro espaço suplementar superior e primeira linha suplementar superior), misturando as figuras rítmicas, como demonstrado na Figura 81:

Figura 81: Ritmos lineares de Cristiano Rocha



Fonte: “Bateria Brasileira” (2013, p. 51)

Como não se trata de um método de coordenação motora, Rocha (2013) não apresenta exercícios gradativos que auxiliem o estudante a como chegar ao resultado final. É preciso que o intérprete possua um bom nível de coordenação motora para realizar os exercícios.

Montagner (2018) apresenta em seu método “sistemas” de Samba, Baião, Maracatu, Frevo e Ijexá que propõem a função da “leitura” sendo realizada pela mão que comumente é responsável pela “célula rítmica”, avançando ainda mais no estudo da coordenação e independência. Contudo, o autor sugere que, antes de tentar realizar as leituras, o estudante execute cada “sistema” proposto com cada uma das quinze figuras rítmicas com subdivisão quaternária separadamente (MONTAGNER, 2018, p. 6). Observe um dos “sistemas” de Montagner (2018) para “leitura” na mão da “condução”:

Figura 82: “Sistema” de Samba de Montagner

Fonte: “Imaginação Rítmica” (MONTAGNER, 2018, p. 14)

A figura sugere que, neste “sistema”, a perna do bumbo e a perna do chimbal executem a função da “marcação” (primeiro espaço), enquanto a mão esquerda executa a função “célula rítmica” (terceiro espaço). Os desenhos ao lado direito da imagem indicam que a função “leitura” deve ser executada pela mão direita, no prato de “condução”, ou no surdo.

A diferença entre Cunha (2008) e Montagner (2018) é que Cunha (2008) sugere que, além de utilizar as figuras rítmicas (ver Figura 79) separadas como exercícios preparatórios para o desenvolvimento da “leitura” na mão que realiza a “célula rítmica”, deve-se também utilizá-las como variações de “célula rítmica”, separadamente, criando “sistemas” distintos, como mostra a figura a seguir:

Figura 83: Células rítmicas na “condução”

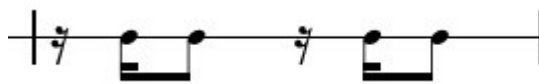


Fonte: “Independência Polirrítmica Coordenada” (CUNHA, 2011, p. 29)

Podemos observar o seguinte “sistema” analisando a figura acima: perna do bumbo (primeiro espaço) e perna do chimbal (primeiro espaço suplementar inferior) executam a função “marcação”, mão direita ou esquerda executa a função “célula rítmica” (primeiro espaço suplementar superior), e a mão restante executa a função “leitura”.

No “sistema” acima, o padrão executado na função “célula rítmica” é o demonstrado na Figura 84:

Figura 84: Função “Célula rítmica” com segunda e terceira semicolcheias

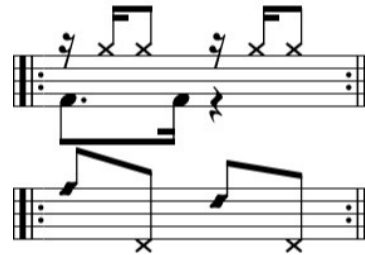


Fonte: arquivo do autor

Para exemplificar, utilizaremos o gênero Baião, em que adaptei a proposta de estudo de Cunha (2011) e Montagner (2018) para os “sistemas” utilizando blocos sonoros. Sendo

assim, observe como ficaria o “sistema” de Baião, trocando a função “célula rítmica” (condução) apresentada na Figura 29, pela apresentada na Figura 84⁷²:

Figura 85: “Sistema” de Baião explorando a “condução”



Fonte: arquivo do autor

Continuando o raciocínio, se pensarmos em um “sistema” diferente para cada uma das quinze possibilidades rítmicas com subdivisão quaternária, e utilizando apenas a primeira variação para a perna do chibalo, temos mais quinze “sistemas” distintos, como mostra Figura 86:

⁷² Vídeo com estudo dos “sistemas” de Baião e Samba, utilizando a “célula rítmica” demonstrada pela Figura 29 como “condução”, executada pela mão esquerda, enquanto mão direita realiza a “leitura”: https://youtu.be/MKg_m9BZlBk (SCHIAVETTI, 2019I).

Figura 86: “Sistemas” de Baião com as quinze figuras rítmicas na função “célula rítmica”

Mão direita/esquerda
Bumbo pé direito
Perna esquerda

bloco agudo bloco grave

5

9

13

Fonte: arquivo do autor

Repare que cada compasso é um “sistema” diferente, que deve ser estudado praticando as folhas de leitura. A mão responsável pela “leitura” não está representada na Figura 41, mas, no exercício em questão, pode ser tanto a direita quanto a esquerda.

Os exercícios para Baião, Samba e Maracatu que possuem função “célula rítmica” no prato de “condução” (ou no agogô, como é o caso do Maracatu) podem ser utilizados para se trabalhar a ambidestria, bastando alternar entre as mãos as funções “célula rítmica” e “leitura”. Particularmente, estudei alguns padrões de ambidestria utilizando apenas os gêneros Baião e Samba.

2.8 - Exercícios para “manutenção da performance”

Os exercícios apresentados a seguir são aqueles que considero importantes para o que podemos chamar de “manutenção da performance”. A constante repetição dos exercícios e, conseqüentemente, dos movimentos do corpo relativos a estes exercícios podem ajudar a produzir uma execução mais natural, ou, análogo a definição de Gramani, quanto aos exercícios descritos em seu trabalho intitulado “Rítmica” (2013, p. 11): “o objetivo deste trabalho é tentar trazer o ritmo musical mais próximo de sua realização total, tentar colocar o ritmo realmente como um elemento musical e não somente aritmético”.

A disposição dos exercícios é feita de forma gradual, aumentando a dificuldade pouco a pouco. Eles visam tanto a manutenção da coordenação motora entre mãos e pés quanto a técnica das mãos, devido à utilização de rudimentos. Este estudo pode proporcionar maior liberdade quanto à movimentação ao redor do *kit*, por isso, sua aplicabilidade também pode ser estendida para a criação de improvisos na bateria. Os exercícios que serão demonstrados são os que utilizei e pratiquei por pelo menos três vezes durante a semana, seguindo a ordem que será apresentada a seguir.

A escrita apresentada é baseada e adaptada para minha performance, que servirá de exemplo para outros intérpretes. Sendo assim, não há uma regra que defina a correta manuação⁷³ a ser utilizada e nem a configuração dos tambores e pratos. Cada intérprete deve ajustar o exercício à sua performance.

Basicamente, os exercícios consistem na execução das bases rítmicas já apresentadas de Baião, Samba e Maracatu com os pés, acrescentando diferentes figuras rítmicas com as mãos, utilizando os conceitos de “leitura corrida” e “distribuição”. Para facilitar a explicação, utilizaremos na montagem dos exercícios apenas uma das bases rítmicas do Maracatu e um padrão rítmico para as mãos.

2.8.1 - “Leitura corrida” e “distribuição”

A “leitura corrida” e a “distribuição” são conceitos que aprendi em um curso de leitura rítmica com a Professora Lilian Carmona, durante o tempo em que estudei na EMESP (Escola de Música do estado de São Paulo, antiga Universidade Livre de Música).

⁷³ O termo manuação refere-se à seqüência ou a “ordem” correta na qual as baquetas devem ser tocadas, as manuações podem ser livres ou predeterminadas, como na execução de *Single Stroke Rolls*, *Double Strokes Rolls* e *Paradiddles*.

A “leitura corrida” consiste na execução de um padrão de leitura predeterminado, em que o executante deve dar destaque para as notas acentuadas. Na bateria, este estudo geralmente começa pela caixa.

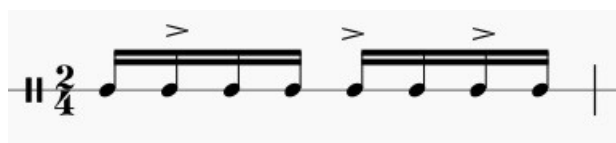
O conceito de “distribuição”, em uma primeira abordagem, consiste em executar as notas acentuadas nos tambores e pratos, mantendo as notas não acentuadas na caixa, ou no tambor em que esteja sendo realizado o exercício. Contudo, o intérprete é livre para “distribuir” as notas ao redor do *kit* da maneira que for conveniente.

Os padrões que geralmente utilizo para estudar possuem fórmulas de compasso 2/4 e 4/4, e são escritos em semicolcheias.

2.8.2 - Exercício 1: “Leitura corrida” na caixa

Utilizaremos como exemplo o padrão rítmico demonstrado na Figura 87, retirado do livro “Acentos Rítmicos Brasileiros” (CUNHA, 2011, p. 22):

Figura 87: Padrão rítmico proveniente do Xaxado



Fonte: “Acentos Rítmicos Brasileiros” (CUNHA, 2011, p. 22)

Repare que, na figura acima não estão escritas apenas as notas acentuadas, e sim todo o padrão em semicolcheias. Dessa forma, o exercício pode ser realizado de duas maneiras: tocando apenas as notas acentuadas⁷⁴, ou tocando as notas acentuadas e utilizar *ghost notes*⁷⁵ para tocar as notas não acentuadas. É possível utilizar qualquer padrão de leitura para a realização da “leitura corrida”, bem como dos próximos exercícios que virão a seguir. Contudo, particularmente prefiro utilizar padrões de leitura que remetam aos ritmos

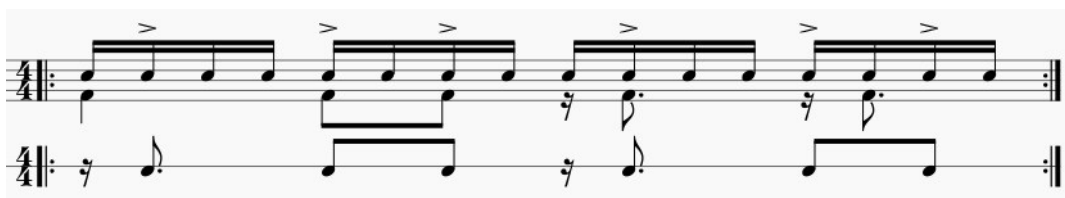
⁷⁴ Vídeo com demonstração da “leitura corrida” executando apenas as notas acentuadas e posteriormente utilizando as *ghost notes* nas notas não acentuadas: <https://youtu.be/vo5mgQ-K2CA> (SCHIAVETTI, 2019m).

⁷⁵ *Ghost Notes* são notas executadas com a dinâmica mais baixa do que as demais notas que formam um ritmo, bem como uma frase ou um rudimento.

brasileiros, como sugerido em nosso exemplo (Figura 87), para que seja desenvolvida também uma linguagem⁷⁶ mais “brasileira” durante a performance.

Observe, na figura abaixo, a configuração da base do Maracatu nos pés e a “leitura corrida” com as mãos na caixa⁷⁷:

Figura 88: “Leitura corrida” simples



Fonte: arquivo do autor

Na figura acima, como visto no subtópico “6.4 - Possibilidades de expansão idiomática do Maracatu na bateria”, a pauta inferior representa a figura do gonguê, executada pelo bloco sonoro grave no pedal auxiliar com a perna direita, o primeiro espaço da pauta superior representa o bumbo na perna esquerda e o terceiro espaço da pauta superior representa a caixa executada pelas mãos.

A escrita do exercício apresentado acima é a base para a construção dos próximos exercícios. Utilizaremos a mesma figura, que manterá os padrões do bumbo e do gonguê inalterados. Apenas a figura da caixa sofrerá alterações em decorrência dos novos elementos que surgirão.

2.8.3 - Exercício 2: “Leitura corrida” com *flans* nas notas acentuadas

Para a realização deste exercício adicionaremos o rudimento intitulado *flam*⁷⁸ (terceiro espaço, pauta superior). Como se trata da primeira exposição do *flam*, o estudo ainda deve ser realizado apenas na caixa⁷⁹:

⁷⁶ O termo “linguagem” pode ser entendido como um conjunto de características sonoras que remetam o ouvinte a um determinado gênero (ou subgênero) durante a audição de uma música.

⁷⁷ Vídeo com demonstração do primeiro exercício completo: <https://youtu.be/TIYInRq77MQ> (SCHIAVETTI, 2019n).

⁷⁸ O *flam* consiste na execução de duas notas extremamente próximas uma da outra, mas não simultaneamente. Entretanto, pode-se dizer que as duas notas ocupam o mesmo “tempo” dentro do compasso. A primeira nota a tocar a pele do tambor ou a superfície em que esteja sendo realizado este rudimento é fraca e a segunda nota, que é a principal, é forte.

Figura 89: “Leitura corrida” com *flans*

Fonte: arquivo do autor

2.8.4 - Exercício 3: “Leitura corrida” com *drags* nas notas acentuadas.

Da mesma forma em que foi realizado no exercício acima, substituiremos o rudimento *flam* pelo rudimento *drag*⁸⁰ (terceiro espaço, pauta superior), que é executado uma nota antes da nota principal (acentuada):⁸¹

Figura 90: “Leitura corrida” com *drags* nas notas acentuadas

Fonte: arquivo do autor

Este exercício demonstrado pela figura acima é facilmente confundido com o exercício seguinte, que trata da utilização do conceito “preenchimento”. Isso acontece porque a execução de *drags* consecutivos assemelha-se a um “preenchimento”, ainda mais se o padrão rítmico utilizado possuir várias acentuações próximas umas das outras, pois cada acentuação necessita de um *drag* que o antecipe.

79 Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com flans nas notas acentuadas: <https://youtu.be/3nRydW1nHRQ>. (SCHIAVETTI, 2019o).

80 O *drag* consiste na execução de duas notas fracas (com a mesma mão) que antecipam a nota principal, que é forte.

81 Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com *drags* nas notas acentuadas: https://youtu.be/1LEcPBL_AC4 (SCHIAVETTI, 2019p).

2.8.5 - Exercício 4: “Leitura corrida” com “preenchimento” nas notas não acentuadas

O conceito de “preenchimento” consiste em “dobrar” a duração de todas as notas que não são acentuadas dentro do padrão rítmico. No caso do padrão em questão, escrito em grupos de semicolcheias (terceiro espaço, pauta superior), as notas não acentuadas tornam-se fusas, como demonstra a figura a seguir⁸²:

Figura 91: “Leitura corrida” com “preenchimento” nas notas não acentuadas



Fonte: arquivo do autor

A diferença deste exercício para o exercício anterior, que utiliza *drags*, é que agora todas as notas não acentuadas tornam-se fusas.

2.8.6 - Exercício 5: “Leitura corrida” com “distribuição” nos tambores

Após a realização dos quatro exercícios anteriores, voltaremos à execução da “leitura corrida” simples, sem *flans*, *drags* ou “preenchimentos”; entretanto, começaremos a utilizar o conceito da “distribuição”. O exercício consiste em executar as notas acentuadas nos tambores e as notas não acentuadas continuam sendo executadas na caixa⁸³:

Figura 92: “Leitura corrida” com “distribuição” nos tambores



Fonte: Arquivo do autor

⁸² Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com “preenchimento” nas notas não acentuadas: <https://youtu.be/9HOryN-i818> (SCHIAVETTI, 2019q).

⁸³ Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com “distribuição” nos tambores: https://youtu.be/pqHDz_rxK9I (SCHIAVETTI, 2019r).

A execução da figura acima se configura da seguinte forma: no primeiro e no terceiro tempos do compasso, as notas acentuadas são executadas no tom (quarto espaço, pauta superior). No segundo e no quarto tempos do compasso, as notas acentuadas são executadas no surdo (segundo espaço, pauta superior).

Este é o primeiro exercício que começa a estimular a criatividade quanto às possibilidades de movimentação ao redor do *kit*.

2.8.7 - Exercício 6: “Leitura corrida” com *flans* e “distribuição” nos tambores

Neste exercício, voltaremos a utilizar *flans* nas notas acentuadas. Entretanto, estas notas acentuadas serão “distribuídas” entre os tambores, como no exercício anterior. É importante observar que a primeira nota de cada *flam*, não é acentuada e se mantém na caixa, apenas a nota mais forte é executada nos tambores, como mostra a figura abaixo:⁸⁴

Figura 93: “Leitura corrida” com *flans* e “distribuição” nos tambores



Fonte: arquivo do autor

2.8.8 - Exercício 7: “Leitura corrida” com *drags* e “distribuição” nos tambores

A descrição deste exercício é igual à do exercício anterior, com exceção da utilização de *drags* ao invés de *flans*. As notas acentuadas são executadas nos tambores e os *drags* que antecedem estas notas, bem como as notas restantes são executadas na caixa⁸⁵:

⁸⁴ Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com *flans* e “distribuição” nos tambores: <https://youtu.be/WEEomHobIZA> (SCHIAVETTI, 2019s).

⁸⁵ Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com *drags* e “distribuição” nos tambores: <https://youtu.be/mh9mScVthYs> (SCHIAVETTI, 2019t).

Figura 94: “Leitura corrida” com *drags* e “distribuição” nos tambores



Fonte: arquivo do autor

2.8.9 - Exercício 8: “Leitura corrida” com “preenchimento” e “distribuição” nos tambores

Neste exercício utilizaremos novamente o conceito de “preenchimento”, executando fusas na caixa em todas as notas não acentuadas, enquanto as notas acentuadas são executadas nos tambores⁸⁶:

Figura 95: “Leitura corrida” com “preenchimento” e “distribuição” nos tambores



Fonte: arquivo do autor

2.8.10 - Exercício 9: “Leitura corrida” com “distribuição” nos pratos

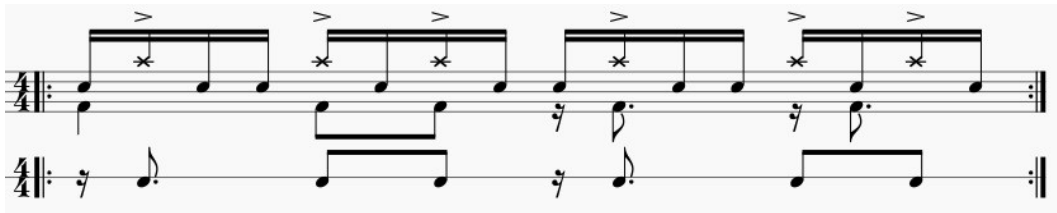
Do mesmo modo que foi demonstrado no exercício 5: “Leitura corrida” com “distribuição” nos tambores, este exercício será realizado de maneira similar. A diferença está na “distribuição” das notas acentuadas, que agora passam a ser executadas nos pratos.

Podem ser utilizados quaisquer tipos de pratos para a realização do exercício, pratos de “condução”, pratos de ataque, pratos de efeito e também o chimbal:⁸⁷

⁸⁶ Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com “preenchimento” nos tambores: <https://youtu.be/rGOrWaFMekg> (SCHIAVETTI, 2019u).

⁸⁷ Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com “distribuição” nos pratos: <https://youtu.be/pmF4ELy951o> (SCHIAVETTI, 2019v).

Figura 96: “Leitura corrida” com “distribuição” nos pratos



Fonte: arquivo do autor

Na figura acima, as notas acentuadas no prato estão escritas no primeiro espaço suplementar superior (pauta superior). Nos métodos de bateria, este sinal pode representar o prato de “condução”, o prato de ataque e até pratos de efeito. Entretanto, em nosso exercício ele não representa nenhuma categoria específica de prato, significa apenas que a execução deve ser realizada em algum prato. O intérprete é livre para escolher qual prato utilizar.

Em meus estudos, aplico esta “distribuição” também nos instrumentos de percussão acoplados ao *kit*.

2.8.11 - Exercício 10: “Leitura corrida” com *flans* e “distribuição” nos pratos

Este exercício consiste em adicionar *flans* às notas acentuadas, similar ao Exercício 6: “Leitura corrida” com *flans* e “distribuição” nos tambores. Entretanto, a “distribuição” agora é feita nos pratos. A primeira nota do *flam* (nota não acentuada) continua sendo executada na caixa:⁸⁸

Figura 97: “Leitura corrida” com *flans* e “distribuição” nos pratos



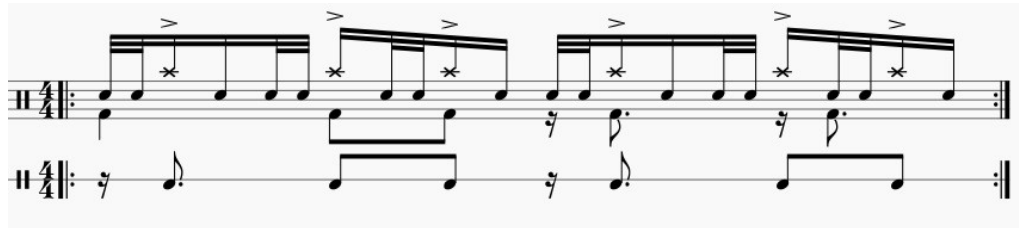
Fonte: arquivo do autor

⁸⁸ Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com *flans* e “distribuição” nos pratos: <https://youtu.be/iUI8Y-FKK3s> (SCHIAVETTI, 2019w).

2.8.12 - Exercício 11: “Leitura corrida” com *drags* e “distribuição” nos pratos

Para a realização deste exercício, basta trocar os *flans* pelos *drags*, mantendo as notas acentuadas nos pratos e as notas não acentuadas, bem como os *drags* que antecedem as notas acentuadas na caixa⁸⁹:

Figura 98: “Leitura corrida” com *drags* e “distribuição” nos pratos



Fonte: Arquivo do autor

2.8.13 - Exercício 12: “Leitura corrida” com “preenchimento” e “distribuição” nos pratos

Por fim, o último exercício desta série de “exercícios de manutenção”, consiste em executar fusas em todas as notas não acentuadas (preenchimento) e manter a “distribuição” das notas acentuadas nos pratos⁹⁰:

Figura 99: “Leitura corrida” com “preenchimento” e “distribuição” nos pratos



Fonte: arquivo do autor

Primeiramente, o estudante deve realizar cada um dos exercícios separadamente, até que consiga executá-los com certa facilidade. Após esse período de adaptação do corpo ao

⁸⁹ Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com *drags* e “distribuição” nos pratos: <https://youtu.be/Lc-XIAcLJVI>. (SCHIAVETTI, 2019x).

⁹⁰ Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com “preenchimento” e “distribuição” nos pratos: <https://youtu.be/zOcks2feeLU> (SCHIAVETTI, 2019y).

contexto mecânico da movimentação, os exercícios devem fluir naturalmente e o próximo passo é realizar a execução dos doze exercícios ininterruptamente e com diferentes bases para os pés, bem como diferentes padrões rítmicos para as mãos. Tocar os exercícios sem interrupção fará com que sua performance não fique “travada” e limitada a certos padrões rítmicos. O corpo precisa aprender a realizar estas variações rítmicas sem que haja uma pausa entre elas, porque durante uma execução o intérprete pode não ter essa possibilidade.

Em meus estudos práticos durante a pesquisa, que foram realizados para atingir resultados específicos, eu utilizei apenas as bases para os pés já demonstradas, visando melhorar a coordenação motora nestes três gêneros com o intuito de facilitar a execução das peças propostas.

Quanto às leituras realizadas pelas mãos, optei por estudar utilizando trechos rítmicos oriundos das composições, pois dessa forma estaria estudando a coordenação motora em si, e pouco a pouco incorporando as melodias rítmicas das peças em meu corpo; conseqüentemente, estaria facilitando sua execução posterior.

Fazendo uma breve reflexão, se analisarmos todas as variações propostas durante o presente Capítulo da pesquisa, temos uma grande variedade de exercícios de coordenação motora que podem possibilitar ao intérprete mais criatividade e liberdade durante a performance, contribuindo de maneira significativa para o aumento do seu controle e desenvolvimento motor. Entretanto, se os exercícios não forem trabalhados constantemente, como forma de manutenção das habilidades motoras, talvez os movimentos adquiridos não se tornem involuntários ou automáticos, como parte natural da performance.

De posse deste conteúdo didático, veremos, no Capítulo 3, como utilizamos os ritmos adquiridos a partir do estudo dos exercícios apresentados, e como inseri-los em um contexto musical.

CAPÍTULO 3 - Oficinas de experimentação: arranjos e composições de peças para Baião, Samba e Maracatu

3.1 - Sobre a composição das peças

O trabalho de composição das peças se deu de dois modos: o primeiro parte de uma abordagem em que a composição começa a partir de uma estrutura melódica e harmônica; o segundo parte de estruturas rítmicas feitas na bateira. Para tal explicação precisamos recorrer aos ideais de Molina (2014) quanto aos processos de criação/composição da música popular no Brasil, desde meados da década de 1930, quando se estabeleceu a denominação “popular” para práticas como samba, marchinha, maxixe e outros gêneros. O autor dialoga sobre os processos de composição da “música popular cantada” no pós década de 1960.

Em nossa pesquisa, as peças foram elaboradas para o âmbito da música instrumental, contudo, os processos de composição aos quais as peças foram submetidas são os mesmos definidos por Molina (2014). Diante deste fato, utilizaremos apenas o termo “música popular”, ao invés de “música popular cantada”.

O termo “música popular” se propagou durante o século XX, principalmente nas Américas, como representante de uma música que partia das comunidades “populares” e que se propagava via meios de comunicação em massa, distintamente da música escrita de tradição europeia. Contudo, devemos incluir como característica fundamental em sua estruturação seus processos característicos de composição (MOLINA, 2014, p. 9).

Mesmo depois da década de 1960, época em que as tecnologias de gravação evoluíram para a gravação multipista, possibilitando diferentes estágios de composição, a estrutura de composição da música popular era geralmente baseada em uma “melodia/letra acompanhada por uma proposta de harmonia em uma determinada condução rítmica” (MOLINA, 2014, p. 21-22). É a partir desta proposta de composição que a peça “Baião Quebrado” foi concebida. As primeiras impressões desta peça foram trechos melódicos e harmônicos que, com o passar do tempo, foram ganhando estruturações rítmicas propostas pela bateria. Entretanto, foi a bateria que se “adaptou” às ideias propostas pelo acordeom, responsável pela execução das melodias principais.

Já as peças “Samba Só” e “Maracatudo” passaram por um processo diferente de composição. De acordo com Molina (2014), a rítmica tem parte fundamental no caráter da

composição na música popular. Segundo o autor, “no âmbito da música popular, no que se refere aos processos de estruturação composicional, as interações rítmicas desempenham um papel central” (MOLINA, 2014, p. 42). Partindo deste ponto, as ideias melódicas e harmônicas executadas pelo piano, guitarra e contrabaixo surgiram a partir de bases rítmicas executadas na bateria, que, posteriormente, foram apresentadas aos músicos.

No que se refere à bateria, cada uma das três peças descritas a seguir apresentam diferentes propostas rítmicas executadas pelo instrumento. Dessa forma, para facilitar a compreensão, cada peça está dividida em partes, que chamaremos de A, B, C etc., e algumas destas partes podem conter um ou mais trechos com características rítmicas distintas, aos quais chamaremos de “grupos rítmicos”.

Todos os ritmos e exercícios que serão abordados durante o presente capítulo já foram mencionados no Capítulo 2. A diferença encontrada agora é que alguns ritmos podem sofrer alterações quanto à sua instrumentação. Por exemplo, no ritmo de Samba na bateria, a “condução” (célula rítmica) que geralmente é executada no prato de “condução” pode ser feita em um pandeiro ou em qualquer outro instrumento que compõe a bateria.

A figura a seguir, demonstra a configuração do *kit* utilizado durante o estudo dos exercícios, bem como da execução, gravação e performance das peças:

Figura 100: Bateria do autor



Fonte: arquivo do autor

Os números em cada instrumento na figura acima estão descritos na legenda a seguir:

- 1- Bumbo
- 2- Caixa

- 3- Tom
- 4- Surdo
- 5- Chimbal
- 6- Prato de ataque
- 7- Prato de efeito (*splash*)
- 8- Prato de “condução”
- 9- Pandeiro com *ring hats*
- 10- Agogô
- 11- Segundo tamborim
- 12- Bloco sonoro agudo
- 13- Bloco sonoro grave ou primeiro tamborim

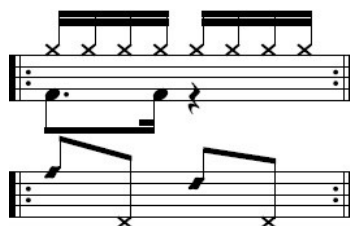
3.1.1 - Baião Quebrado

A peça intitulada “Baião Quebrado”⁹¹ foi desenvolvida para o ritmo Baião e pode ser dividida em três partes distintas, A, B e C. Em minha performance, foram feitas quatro exposições do tema durante a execução, divididas da seguinte forma: duas exposições iniciais do tema completo, uma exposição para a seção de improvisos realizada pelo acordeom, onde o ciclo para improviso é formado pelas partes B e C e, por fim, uma exposição do tema completo para o final.

3.1.1.1 - Parte A

Na primeira exposição do tema, não utilizo os eventos polirrítmicos obtidos com o estudo da coordenação motora abordados no Capítulo 2. É a partir do começo da segunda exposição do tema (parte A novamente) que começo a explorar os recursos da coordenação motora, utilizando o já mencionado ritmo do Baião com blocos sonoros para perna direita, mostrado na Figura 101:

Figura 101: Baião com blocos sonoros para perna direita



Fonte: arquivo do autor

⁹¹ Performance da peça “Baião Quebrado”: <https://youtu.be/A2BJ6D5wQAY> (SCHIAVETTI, 2020a).

Na figura acima podemos ver que a “célula rítmica” (primeiro espaço suplementar superior) está escrita em semicolcheias (pauta superior), da mesma forma como foi apresentado no Capítulo 2, enquanto pensávamos no formato de exercício. Entretanto, devido à constante prática dos exercícios descritos no tópico “7 - Exercícios com variação da “célula rítmica” (Capítulo 2), raramente utilizo este padrão em semicolcheias durante a performance, pois a “condução” do ritmo se torna um pouco mais “livre”. É possível notar a presença desta “condução” em semicolcheias nos trechos em que a dinâmica da peça é diminuída, geralmente quando estou executando a “célula rítmica” no chimbau.

Esta parte A pode ser dividida em três “grupos rítmicos”, demonstrados pela Figura 102 a seguir. A melodia executada pelo acordeom destes três grupos (pauta superior) é praticamente a mesma. Contudo, podemos ver, na pauta inferior, que cada um dos grupos possui uma rítmica diferente, que é executada pelo instrumento contrabaixo e pelos baixos do acordeom. As setas indicam os três padrões rítmicos distintos de cada grupo:

Figura 102: Melodia da parte A com seus três “grupos rítmicos”

The musical score for Figure 102 is presented in three systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The treble staff in all systems features a melody of eighth notes. The bass staff in each system shows a different rhythmic pattern. Red arrows labeled 1, 2, and 3 point to these patterns. A red arrow labeled 'Repetição do primeiro padrão' points to the first system of the third system. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat.

Fonte: arquivo do autor

Para o arranjo da bateria criei dois padrões distintos para acompanhar os “grupos rítmicos” “2” e “3”, além do padrão básico de Baião com blocos sonoros para perna direita apresentado na Figura 28 (ver “Capítulo 2”, página 61, subtópico “4.4 - Possibilidades de expansão idiomática do Baião na bateria”), que utilizo para acompanhar o primeiro “grupo rítmico”.

***α* - Segundo “grupo rítmico”**

Para a criação destes arranjos me baseei no já mencionado Baião do baterista “Nenê” (ver: “Capítulo 2”, Figura 21), em que o padrão formado pelos tambores (caixa, tom e surdo) é demonstrado pela figura a seguir:

Figura 103: Padrão rítmico dos tambores no Baião do Nenê



Fonte: arquivo do autor

Na figura acima, as notas que dão característica ao ritmo em si são executadas no tom⁹² (quarto espaço) e no surdo (primeiro espaço suplementar inferior). Em minha adaptação, alterei estas notas, para que fosse possível acompanhar os “grupos rítmicos” propostos pela peça. A figura abaixo nos mostra como se configura este padrão adaptado para o segundo “grupo rítmico” da parte A:

Figura 104: Padrão rítmico dos tambores no Baião do “Nenê” com alteração na acentuação



Fonte: arquivo do autor

⁹² A escolha de qual tambor utilizar fica a critério do intérprete.

Note-se, na figura acima, que o padrão se inicia no surdo (segundo espaço), ao invés do tom (quarto espaço). O padrão do baterista “Nenê” começa com o primeiro toque no tom, porém, em nossa adaptação decidi começar pelo surdo, para que, além do acompanhamento rítmico, fosse possível acompanhar também o desenho melódico proposto pelo acordeom e pelo contrabaixo:

Figura 105: Padrões melódico e rítmico do segundo “grupo rítmico” – parte A

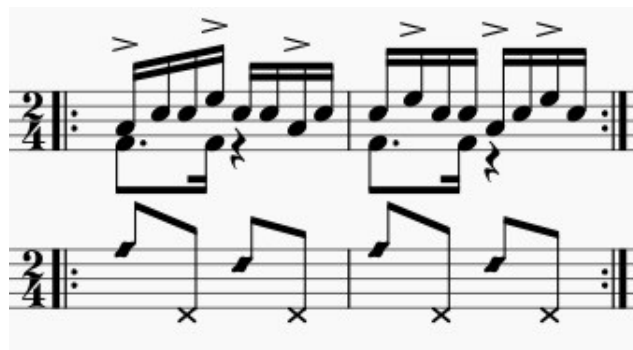


Fonte: arquivo do autor

Podemos observar, pela figura acima, que o surdo é executado junto às notas mais graves da melodia, enquanto o tom é executado junto às notas mais agudas.

Veja agora como se configura o ritmo completo na bateria, acrescentando-se o bumbo, pedais auxiliares e chimbau:

Figura 106: Baião completo na bateria para o segundo “grupo rítmico” – parte A



Fonte: arquivo do autor

Na figura acima, o bumbo está escrito no primeiro espaço da pauta superior. Na pauta inferior estão escritos o bloco sonoro agudo (quinta linha), o bloco sonoro grave (quarta linha) e o chimbau tocado com o pé (primeiro espaço suplementar inferior).

β - Terceiro “grupo rítmico”

O ritmo nos tambores criado para acompanhar o terceiro “grupo rítmico” da parte A é parecido com o ritmo mostrado na Figura 106. A diferença está nas acentuações que, neste grupo, começam na primeira semicolcheia e se repetem a cada três semicolcheias:

Figura 107: Padrão rítmico dos tambores para o terceiro “grupo rítmico” – parte A



Fonte: arquivo do autor

Da mesma forma como foi realizado no segundo “grupo rítmico”, a disposição das notas acentuadas foi feita para acompanhar a melodia proposta pelo piano, começando pelo surdo (nota mais grave) até chegar no tom (nota mais aguda).

Esta forma de execução que busca trabalhar a bateria de maneira melódica em conjunto com os outros instrumentos não é uma regra a ser seguida, mas pode contribuir para uma performance mais homogênea entre o grupo. Ezequiel (2008) chama essa técnica de “Associação de timbres”, em que “a ideia é associar as alturas das notas da melodia com as peças da bateria, ou seja, tocar as notas mais graves no bumbo e surdo, as médias nos tons, e as mais agudas na caixa” (EZEQUIEL, 2008, p. 12).

Outra possibilidade é executar as acentuações junto com bumbo e pratos⁹³, buscando utilizar pratos maiores para representar as notas mais graves e pratos menores para as notas mais agudas.

3.1.1.2 - Parte B

Com relação à parte B da composição, optei por executar o Baião tradicional na bateria, substituindo a execução da perna direita no chimbau nos contratempos pelo padrão

⁹³ Os exercícios que podem fornecer as habilidades motoras necessárias para movimentações ao redor do *kit*, estão descritas no Capítulo 2 da presente pesquisa, no tópico “8 - Exercícios para manutenção da performance”.

rítmico apresentado na Figura 1⁹⁴, utilizando o bloco sonoro agudo. Reservei a apenas um compasso deste trecho uma variação rítmica do Baião demonstrada no Capítulo 2, subtópico “4.4 - Possibilidades de expansão idiomática do Baião na bateria”, que pode ser útil para peças com andamentos rápidos, ou trechos com maior quantidade de notas, que emulam o andamento acelerado. Repare na figura abaixo a melodia deste compasso específico, na voz do piano:

Figura 108: Melodia com grupos de sextinas



Fonte: arquivo do autor

O ritmo da bateria executado neste compasso é demonstrado a seguir:

Figura 109: Baião com campana aguda do agogô e bloco sonoro grave



Fonte: arquivo do autor

O padrão executado pela caixa, escrito em semicolcheias (terceiro espaço), pode ser “ajustado” e substituído por dois grupos de sextinas, para ficar igual à melodia do piano mostrada na Figura 108. Este padrão executado em sextinas serve apenas para acompanhar o

⁹⁴ Ver Capítulo 1, página 27, tópico “6 - Ostinatos nos ritmos brasileiros (exemplo de aplicação)”.

piano, de forma que não descaracteriza o ritmo do Baião em si, devido ao fato de que os outros instrumentos (bumbo e agogô) continuam executando seus padrões rítmicos tradicionais.

3.1.1.3 - Parte C

A parte C é a que possui um nível de complexidade maior devido a utilização de compassos em 6/8 e 7/8. O ciclo completo da parte C possui dois “grupos rítmicos”, cada um com três compassos, sendo que o primeiro grupo é formado por dois compassos em 2/4 e um compasso em 7/8, como mostra a figura abaixo:

Figura 110: Melodia do primeiro “grupo rítmico” da parte C



Fonte: arquivo do autor

O segundo “grupo rítmico” é formado por dois compassos em 2/4 e um compasso em 6/8, que serve de “ponte” para retorno ao tema inicial e também aos improvisos:

Figura 111: Melodia do segundo “grupo rítmico” da parte C

Arquivo do autor

O ciclo completo da parte C é executado repetindo-se três vezes o primeiro “grupo rítmico” e apenas uma vez o segundo “grupo rítmico”, conforme é mostrado na Figura 112:

Figura 112: Ciclo completo da parte C

35 2. C

41 Fine

1- D.C.
2- To Coda (2x)
3- D.C. al Fine

Fonte: arquivo do autor

Para esta parte da composição, optei pela criação de um ritmo de Baião na bateria sobre esta métrica composta por fórmulas de compasso variadas, de forma que fosse possível continuar executando os blocos sonoros em 2/4, como se a perna direita não acompanhasse os outros membros na mudança do 2/4 para o 7/8, bem como do 2/4 para o 6/8.

Esta modulação métrica permite a execução de uma variação rítmica para o Baião com blocos sonoros para a perna direita vista no Capítulo 2, subtópico “4.4 - Possibilidades de expansão idiomática do Baião na bateria” (ver Figura 32), fazendo com que os blocos sonoros iniciem no contratepo dos compassos durante a segunda exposição do primeiro “grupo rítmico”:

Figura 113: Primeira e segunda exposições do primeiro “grupo rítmico” – parte C

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of two staves. The top staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The bottom staff has an alto clef and a 2/4 time signature. The first system shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The second system, starting at measure 16, shows the same pattern but with a change in the timing of the notes, indicated by a red arrow and the text "2ª exposição: blocos nos contratempos".

Fonte: arquivo do autor

Mantendo a mesma lógica, na terceira e última exposição deste “grupo rítmico”, os blocos sonoros voltam a ser executados nas “cabeças” dos tempos, porém, começando com o bloco sonoro grave. Ao final do ciclo, durante a única exposição do segundo “grupo rítmico”, os blocos sonoros são executados nos contratempos e, devido ao fato de o último compasso deste grupo ter a fórmula em 6/8, a última nota executada é o bloco sonoro grave, no sexto tempo do compasso. A figura abaixo demonstra a terceira exposição do primeiro grupo e a única exposição do segundo grupo:

Figura 114: Trecho final da parte C com primeiro e segundo “grupos rítmicos”

The image shows two systems of musical notation. The first system is identical to the one in Figure 113. The second system, starting at measure 16, shows the final exposure of the first group and the first exposure of the second group. A red arrow points to the first exposure with the text "Bloco sonoro grave".

Fonte: arquivo do autor

A impressão de “deslocamento rítmico” ou “deslocamento do tempo” acontece justamente porque, quando há a troca dos blocos sonoros da “cabeça” para o contratempo dos tempos não há uma pausa, ou um descanso para que o ouvinte recomece a escuta com a nova configuração.

3.1.1.4 - Improvisação

Para os trechos de improvisação do acordeom, realizados nas partes B e C, optei por não utilizar coordenações avançadas e sim tocar o Baião de forma tradicional intercalando dinâmicas entre chimbau e prato de “condução”. Durante o período de ensaios foram realizados alguns testes utilizando ritmos com os blocos sonoros e com o agogô como base para os improvisadores, mas isso de certa forma desvia a atenção do improviso.

Devido à marcação constante dos blocos e, também, em função do meu nível de controle motor, alguns conceitos como expressividade e dinâmica não puderam ser evidenciados durante o improviso.

Diante destas informações, escolhi utilizar este padrão de Baião tradicional para que a seção de improvisos pudesse de fato dar destaque ao músico improvisador e também porque gosto de acompanhar o improviso, conduzindo a bateria de acordo com as ideias propostas pelo improvisador.

Na quinta e última exposição do tema utilizei os mesmos ritmos demonstrados para as partes A, B e C, utilizados durante a segunda exposição completa do tema. Acredito que a quantidade de informações apresentadas durante a peça é suficiente para preencher os espaços melódicos e rítmicos disponíveis, de acordo com o que meu nível de controle motor permitisse.

Percepções e conclusões sobre a performance

Apesar de já ter estudado por longos períodos, aprimorando cada exercício apresentado no Capítulo 2, existe certa diferença entre tocar sozinho e tocar em grupo, e isso se evidenciou no momento do ensaio. Para que as peças fossem executadas com o mínimo de qualidade, as partes mais complicadas tiveram que ser ensaiadas separadamente, para que todos os músicos se “acostumassem” com o som produzido e entendessem o objetivo de cada instrumento ou frase adicionada à performance da bateria. Este processo não foi fácil e demandou certo tempo até que as execuções se tornassem orgânicas.

Durante os ensaios, encontramos maior dificuldade justamente na parte C, devido ao fato de que, com exceção da minha perna direita, que se manteve sem alterações, o resto do meu corpo e os outros músicos executavam as trocas de fórmulas de compasso propostas, “passeando” entre 2/4, 7/8 e 6/8, respectivamente. Este pequeno detalhe fez com que por várias vezes não pudéssemos encontrar o tempo “um” de cada compasso, e conseqüentemente perdíamos a métrica. Pouco a pouco fomos resolvendo esta questão praticando a constante repetição de cada “grupo rítmico” separadamente, até que todos os músicos se acostumassem com o som produzido pela modulação métrica.

As possibilidades rítmicas encontradas a partir dos exercícios demonstrados no Capítulo 2 fornecem várias opções quanto à formulação de ritmos ou bases rítmicas para o acompanhamento melódico de outros instrumentos que, com certeza, podem enriquecer a composição principalmente por agregar à massa sonora sons característicos do gênero em questão.

3.1.2 - Peça “Samba Só”

A peça “Samba Só”⁹⁵ foi criada com o intuito de explorar ao máximo as possibilidades rítmicas provenientes dos estudos de coordenação motora que eu havia estudado. É uma peça instrumental para grupo, do qual tentamos tornar a bateria um instrumento que pudesse “conversar” com os outros instrumentos, realizando, sempre que possível, as melodias propostas por eles.

A peça foi dividida em quatro partes: A, B, C e D (improvisos), que contêm “grupos rítmicos” distintos, cada qual com sua execução para bateria.

A parte A da peça é executada duas vezes a cada exposição completa do tema e é dividida em dois “grupos rítmicos”. O primeiro grupo da parte A possui oito compassos e o segundo grupo possui dezesseis compassos distintos.

Antes de prosseguirmos, é necessário entender que a segunda e a terceira exposições da parte A são diferentes da primeira exposição, possuem rítmicas e melodias específicas, bem como execuções distintas na bateria. Sendo assim, a parte A deve ser subdividida em A1 e A2. A forma completa da música é feita da seguinte maneira: A1 – B – A2 – C – D – A2 – B.

⁹⁵ Performance da peça “Samba Só”: https://youtu.be/SVADKDM_XYg (SCHIAVETTI, 2020b).

3.1.2.1 - Parte A1

A figura abaixo apresenta a melodia da parte A1, com seus dois “grupos rítmicos”, executados pelo piano:

Figura 115: Melodia completa da parte A1

The musical score for the complete melody of part A1 is presented in four systems of piano accompaniment. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The score is in 2/4 time. The first system begins with a boxed 'A1' and a red arrow pointing to 'Grupo 1'. The second system begins with a red arrow pointing to 'Grupo 2'. The score includes various chords and melodic lines for both hands.

System 1 (Measures 1-7): Chords: $Dm7$, $G7^{(9)}$, $Bbmaj7$, $Am7$, $Gm7$, $F9^{(6)}$, $Em7^{(9)}$.

System 2 (Measures 8-14): Chords: $A7^{alt}$, $Dm7$, $G7^{(9)}$, $Bbmaj7$, $Am7$, $Gm7$.

System 3 (Measures 15-22): Chords: $F9^{(6)}$, $Em7^{(9)}$, $A7$, $Dm7$, $G7^{(9)}$, $Bbmaj7$, $Am7$, $Gm7$.

System 4 (Measures 23-30): Chords: $F9^{(6)}$, $Em7^{(9)}$, $A7$, $Bbmaj7$, $Ebmaj7$, $Abmaj7$, $Dbmaj7$, $Cm7$, $F7$, $Bbm7$.

Fonte: arquivo do autor

Para a execução destes “grupos rítmicos”, utilizei um padrão de Samba tradicional para a bateria, “conduzindo” o ritmo no chimbau e tocando as notas da caixa no aro, como mostra a Figura 116:

Figura 116: Samba com chimbal e aro da caixa



Fonte: arquivo do autor

Na figura acima, o sinal “x” representa a execução no aro da caixa (terceiro espaço), a “condução” no chimbal está escrita no primeiro espaço suplementar superior e o bumbo no primeiro espaço da pauta. A última nota da caixa, representada pelo sinal “(x)”, significa que essa nota é opcional.

Optei por realizar a execução de toda a parte A1 dessa maneira e com uma dinâmica mais baixa como forma de “valorizar” o Samba tradicional na bateria, e também para apresentar o tema ao ouvinte ressaltando a melodia do piano.

Segundo LIMA FILHO (2008, p. 42), este Samba executado em semicolcheias no chimbal “foi muito bem executado pelo grande baterista Milton Banana e, depois, imitado pelo mundo inteiro. Foi criado nos anos 60 e costuma ser chamado de “samba fechado”. Ele pode ser “aberto” se o *hi-hat*⁹⁶ for trocado pelo *ride*”.

O conceito de “Samba fechado” na bateria remete a uma execução mais “limpa”, diferente do “Samba aberto”, que proporciona mais “liberdade” ao intérprete, bem como aumento da dinâmica.

Este padrão rítmico proposto pela figura acima é apenas um guia para demonstrar a execução da bateria que escolhi para este trecho, mas podem ocorrer algumas variações durante a performance, quanto à execução do aro, bem como leves variações no padrão do bumbo, que acabam inconscientemente “acompanhando” a proposta rítmica do piano.

Devemos ressaltar também que, durante toda a composição, a rítmica da mão direita, executada neste primeiro momento na caixa e posteriormente pela mão esquerda nos tambores e agogô, bem como o tamborim executado na perna direita, realizam o padrão rítmico do “telecoteco invertido”. Isso acontece em função das propostas rítmicas encontradas nas melodias do piano, que remetem a este padrão rítmico.

⁹⁶ *Hi-hat* é a denominação em inglês para chimbal.

A parte B funciona como “ponte” para o retorno à parte A2 e não possui nenhum ritmo característico, é composto por 16 compassos e pode ser utilizado como uma pequena seção de improviso para a bateria, por isso não detalharemos o padrão rítmico utilizado. A execução é livre.

3.1.2.2 - Parte A2

a - Primeiro “grupo rítmico”

A parte A2 possui algumas peculiaridades rítmicas presentes no piano que a diferenciam da parte A1. A figura abaixo apresenta a melodia do primeiro “grupo rítmico” da parte A2:

Figura 117: Primeiro “grupo rítmico” da parte A2

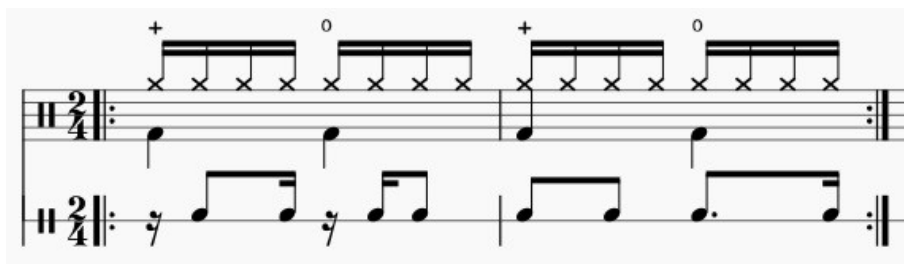
The musical score for the first rhythmic group of part A2 is presented in two systems. The first system, starting at measure 33, is marked 'A2' and contains two measures with chords Dm7 and G7(9). The second system, starting at measure 37, contains four measures with chords Bbmaj7, Am7, Gm7, F9(6), Em7(b9), and A7alt. The melody is characterized by syncopated rhythms and rests, typical of Samba.

Fonte: arquivo do autor

Através da figura acima, podemos ver que a maioria dos compassos deste “grupo rítmico” possuem maior variação rítmica, procurando imitar o som do “telecoteco invertido” do Samba, tornando a melodia mais “rica”, do ponto de vista rítmico e percussivo.

Para este trecho, com o intuito de acompanhar a proposta rítmica realizada pelo piano, utilizei um ritmo de Samba com o tamborim na perna direita, executando a figura do “telecoteco invertido” do Samba:

Figura 118: Samba com “telecoteco invertido” na perna direita



Fonte: arquivo do autor

Na pauta inferior, temos a escrita para o tamborim na perna direita, e na pauta superior temos a figura do bumbo (primeiro espaço) e da “condução” (primeiro espaço suplementar superior).

É possível notar através dos sinais “+” e “o” (notas abertas e fechadas, respectivamente) que a rítmica do bumbo foi alterada para o padrão que procura reproduzir os surdos de marcação (segundo tempo dos compassos) e de resposta (primeiro tempo dos compassos). Esta alteração foi feita com o objetivo de deixar o som produzido mais “limpo”, devido a quantidade de notas executadas simultaneamente.

A mão direita, que durante a performance da parte A1 era responsável pela execução do “telecoteco” na caixa, passa agora a “frasear” pelos tambores de forma livre, por isso não foi escrita na partitura.

Outra alteração produzida que pode caracterizar ainda mais o instrumental percussivo do Samba na bateria, além de todo o contexto de exploração da coordenação motora, é substituir a “célula rítmica” feita pelo prato de “condução” por um pandeiro suspenso em uma estante de caixa. Na Figura 118, apresentada acima, esta “condução” no pandeiro está escrita no primeiro espaço suplementar superior, que utilizamos nos exercícios demonstrados no Capítulo 2, para representar o prato de “condução” e também o chimbal executado com a mão. Acredito que essa alteração não necessita de uma escrita específica porque é apenas uma sugestão, da mesma forma com que outros intérpretes podem ter outras ideias para “condução”.

Em minha performance, esta execução no pandeiro foi feita durante todo o primeiro “grupo rítmico”. O instrumento escolhido para esta execução foi um pandeiro de 10 polegadas, fabricado em madeira e a pele utilizada foi uma pele natural (couro).

Para tentar reproduzir neste pandeiro que é tocado com uma baqueta um som próximo ao som obtido com as mãos, realizei duas alterações. A primeira foi “apertar” um

pouco mais a pele, com o objetivo de conseguir mais rebote da baqueta e também um som mais agudo. Entretanto, esta afinação mais alta ofuscou o som das platinelas⁹⁷. Para minimizar este problema, utilizei um *ring hats* (pandeirola de chimbal, que também pode ser usada em pratos e tambores) preso à pele do pandeiro, que serviu como um complemento para o som das platinelas:

Figura 119: Pandeiro com *ring hats* preso a pele



Fonte: arquivo do autor

O retângulo vermelho na figura acima representa a área do pandeiro em que a baqueta é percutida.

Quanto a execução da melodia do piano e do padrão do “telecoteco invertido” na perna direita com o tamborim, a figura abaixo nos mostra como a maioria das notas são executadas pelos dois instrumentos simultaneamente. As setas vermelhas indicam quais notas do tamborim não são executadas com o piano:

⁹⁷ Platinelas são pequenos “pratos” acoplados ao pandeiro, geralmente fabricados em inox, latão ou alumínio.

Figura 120: Melodia do piano e rítmica do tamborim simultâneos - primeiro “grupo rítmico” - parte A2

The musical score for Figure 120 is divided into two systems. The first system (measures 1-6) features a piano part with a melodic line and a bass line, a battery part with a complex rhythmic pattern, and a tamborim part with a steady eighth-note rhythm. Chords indicated are $Dm7$, $G7(9)$, and $Bbmaj7$. The second system (measures 7-12) continues the piano and battery parts, with the piano part showing a new melodic line. Chords indicated are $Am7$, $Gm7$, $F9(11)$, $Em7(11)$, and $A7alt$. Red arrows in the tamborim part of the second system point to specific rhythmic accents.

Fonte: arquivo do autor

β - Segundo “grupo rítmico”

Os dezesseis compassos do segundo “grupo rítmico” da parte A2 possuem as melodias diferentes do primeiro grupo e, para complementar a variação proposta pelo piano, foi criada uma nova abordagem para a bateria. A figura abaixo apresenta o segundo “grupo rítmico” completo executado pelo piano:

Figura 121: Melodia do piano no segundo “grupo rítmico” – parte A2

Fonte: arquivo do autor

O ritmo criado para a bateria, assim como no primeiro “grupo rítmico” da parte A2, também possui um tamborim executado na perna direita para acompanhar as rítmicas propostas pelo piano, a diferença aqui está na “condução” do ritmo, que deixa de ser executada pelo pandeiro e passa a ser executada nos tambores (caixa, tom e surdo), de forma a acompanhar em alguns momentos as nuances rítmicas do piano.

A Figura 122 a seguir demonstra o ritmo para bateria que serve de base para estudo e também para execução de todo o segundo “grupo rítmico” da parte A2:

Figura 122: Ritmo base para o segundo “grupo rítmico” – parte A2

Fonte: arquivo do autor

Antes de prosseguir com as observações, é importante ressaltar que existem duas particularidades a serem observadas na figura acima. A primeira, diz respeito à “condução” realizada pela mão esquerda, geralmente no prato de “condução” ou no chimbal, como já demonstrado diversas vezes na presente pesquisa. Este padrão foi substituído por uma “condução” realizada entre a caixa (terceiro espaço), tom (quarto espaço) e surdo (primeiro espaço), com o intuito de acompanhar a melodia do piano e também a rítmica executada pelo “telecoteco invertido” na perna direita com o tamborim. Contudo, esta “condução” nos tambores serve primeiramente como um estudo de coordenação motora. A ideia seguinte é executar melodias entre os tambores, de forma independente do que a perna direita estiver executando no tamborim, ou do que a melodia do piano ou qualquer outro instrumento estejam executando.

O segundo detalhe importante presente na figura acima é o padrão realizado pela mão direita, demonstrada na partitura pelo sinal “x” (terceiro espaço). Este sinal significa que a execução da rítmica descrita é executada em um segundo tamborim, que fica localizado ao lado direito do *kit*, acima da caixa:

Figura 123: Segundo tamborim



Fonte: arquivo do autor

O objetivo deste segundo tamborim é trabalhar como “resposta” ao primeiro tamborim executado pela perna direita, da mesma forma que acontece quando o percussionista toca um tamborim com as mãos.

Nesta forma tradicional de se tocar o tamborim, a mão que o segura pode ser usada para abafar as notas executadas pela mão que o toca com a baqueta, ou também pode ser usada para produzir *ghost notes*, que contrapõem as notas principais executadas pela mão da baqueta.

Quando esta execução é realizada, é possível notar que as notas produzidas com a baqueta possuem dinâmica mais forte e são mais agudas do que as notas abafadas e as *ghost notes* que são produzidas com a ponta do dedo⁹⁸.

Para reproduzir este mesmo efeito de pergunta e resposta com os dois tamborins acoplados à bateria, eu utilizei uma afinação mais alta no primeiro tamborim acoplado ao pedal, e uma afinação mais baixa no segundo tamborim localizado acima da caixa. Entretanto, mesmo com a afinação mais alta no tamborim do pedal, o fato de tocá-lo com a perna utilizando um batedor com ponta de feltro⁹⁹, ainda o tornava mais grave do que o segundo tamborim, que é executado com baqueta.

Para resolver esta questão, eu utilizei um abafador embaixo da pele do segundo tamborim, deixando o som abafado e, conseqüentemente, mais grave do que o tamborim da perna direita. Outra forma de resolver este problema foi realizar a execução da figura do “telecoteco” invertido na perna direita com um bloco sonoro ao invés de um tamborim, e como o bloco sonoro possui uma afinação naturalmente mais alta do que o tamborim, bem como um timbre distinto, eu retirei os abafadores do segundo tamborim e o restabeleci à sua afinação normal.

Esta alternativa acabou sendo mais aceita devido ao seu resultado visual e auditivo. O fato de executar várias rítmicas ao mesmo tempo e utilizar diferentes timbres entre tambores e instrumentos de percussão, provoca uma massa sonora mais concisa e fácil de ser identificada. Como a proposta da pesquisa é explorar, em primeiro lugar, a coordenação motora, o fato de utilizar um tamborim ou um bloco sonoro para executar os padrões rítmicos não compromete a performance.

Outro ponto importante que deve ser ressaltado é o fato de que a execução proposta na Figura 123 acima, foi possível devido aos estudos explorando diferentes padrões de "célula

⁹⁸ Vídeo demonstrando as notas abafadas e as *ghost notes* no tamborim: <https://youtu.be/AL4c3tTgr4w> (SCHIAVETTI, 2019z).

⁹⁹ O batedor, também chamado de “pirulito”, pode ser feito de vários materiais, como feltro, náilon, plástico e madeira. Cada um produz um timbre distinto que pode variar de acordo com os diferentes tipos de pele e material em que são fabricados os tambores.

rítmica” e de ambidestria, alternando as funções “célula rítmica” e “leitura”, propostos no tópico “7 - Exercícios com variações da “célula rítmica”, do Capítulo 2 da presente pesquisa.

Estes exercícios foram fundamentais para que as mãos se tornassem mais “livres” com relação à base realizada pelos pés. Dessa forma as mãos podem “passar” com mais liberdade entre os tambores. De posse destas informações, podemos prosseguir e demonstrar como a bateria é “conduzida” para trabalhar em conjunto com o piano.

A Figura 124, a seguir, apresenta o ritmo da bateria criado com o intuito de acompanhar quase toda a melodia durante o segundo “grupo rítmico” da parte A2. Enquanto as pernas mantêm a base de Samba com surdos de “marcação” e “resposta” no pé esquerdo e “telecoteco invertido” na perna direita, as mãos se propõem a executar a melodia e as acentuações propostas pelo piano:

Figura 124: Rítmica da bateria para acompanhamento do piano durante todo o segundo “grupo rítmico” – parte A2

Fonte: arquivo do autor

No segundo, quarto, quinto e sexto compassos, existem acentuações executadas nas últimas semicolcheias pelo bumbo (primeiro espaço da pauta superior) e pelo prato de ataque (primeira linha suplementar superior). Estas acentuações acontecem simultaneamente com a melodia proposta pelo piano.

Olhando para esta figura de forma isolada, sem a melodia, pode ser difícil enxergar um ritmo em si. Entretanto, é preciso lembrar que, neste trecho, o objetivo da bateria é manter a base dos pés em Samba e interagir com o piano utilizando as mãos, de forma que as mãos podem ter uma execução mais “livre” em determinados momentos, sem ter a obrigatoriedade

de produzir padrões característicos de Samba. A ideia aqui é demonstrar a “liberdade” rítmica proveniente dos estudos de coordenação motora.

Observemos, a seguir, como se configura esta rítmica apresentada, adicionada aos oito primeiros compassos do segundo “grupo rítmico” da parte A2, no piano:

Figura 125: Rítmica da bateria e melodia do piano – segundo “grupo rítmico” – parte A2

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-4) features a piano part with chords Dm7, G7(9), and Bbmaj7. The bateria part shows a complex rhythmic pattern with red arrows indicating notes played simultaneously with the piano and blue arrows indicating notes played only with the piano. The tamborim part provides a steady accompaniment. The second system (measures 5-8) features a piano part with chords Am7, Gm7, F9(6), Em7(b9), and A7. Similar to the first system, red arrows indicate simultaneous execution with the piano, while blue arrows indicate execution only with the piano.

Fonte: arquivo do autor

Na figura acima podemos ver que a maioria das notas executadas pela bateria tem relação direta com o tamborim na perna direita e com a melodia do piano. As setas vermelhas indicam quais notas da bateria são executadas simultaneamente com o tamborim e com o piano. As setas azuis indicam quais notas da bateria são executadas apenas com o piano, as notas que não possuem seta acima não são executadas com o piano, mas podem convergir com o tamborim. Através da aplicação dos estudos de coordenação motora neste trecho é possível notar que há uma relação de “acompanhamento” e de “liberdade” dentro da mesma rítmica proposta pela bateria. O tamborim acionado pela perna direita trabalha de forma

independente dos outros membros do corpo, mantendo a sua rítmica principal, enquanto as mãos “passeiam” entre as melodias do tamborim e do piano.

3.1.2.3 - Parte C

A parte C também pode ser dividida em dois “grupos rítmicos”, cada um com dezesseis compassos. Assim como na parte B, o primeiro “grupo rítmico” da parte C não possui um ritmo predeterminado e é utilizado como uma “introdução” para o segundo “grupo rítmico”. A execução da bateria neste trecho é “livre”.

O segundo “grupo rítmico” possui ritmos na bateria que não propiciam muita “liberdade” para o intérprete. Foram pensados para produzir um som característico de “Batucada” tradicional, dessa forma, as mãos executam uma base fixa, assim como a base realizada nos pés. A figura abaixo apresenta a melodia do piano nos dezesseis compassos do segundo “grupo rítmico”:

Figura 126: Melodia completa do piano – segundo “grupo rítmico” – parte C

The musical score for piano is presented in three systems, each containing four measures. The first system begins with a Dm7 chord and features a melody of eighth notes in the right hand and a bass line of eighth notes in the left hand. The second system continues with a Dm7 chord and a similar melodic pattern. The third system transitions to a Gm7 chord, maintaining the eighth-note bass line and introducing a more complex melodic line in the right hand. Chords are labeled as Dm7 and Gm7 above the staff, and accents are marked over specific notes.

Fonte: arquivo do autor

Na bateria, os oito primeiros compassos do segundo “grupo rítmico” começam com um Samba Batucada visto no Capítulo 2, subtópico “5.4 - Possibilidades de expansão

idiomática do Samba na bateria”. Trata-se do Samba Batucada do baterista “Nenê” (ver Figura 58), com a adição do tamborim na perna direita:

Figura 127: Samba Batucada do “Nenê” com tamborim na perna direita



Fonte: arquivo do autor

Em minha execução, a mão esquerda “conduz” o ritmo nos tambores (segundo e quarto espaços da pauta superior), a mão direita toca na caixa (terceiro espaço da pauta superior), a perna esquerda toca o bumbo (primeiro espaço da pauta superior), e a perna direita toca o tamborim ou o bloco sonoro com o pedal auxiliar (pauta inferior). Este ritmo da bateria se encaixa perfeitamente com o piano, que teve sua melodia da pauta inferior alterada para ficar igual à “condução” dos tambores, tecendo a ideia já apresentada dos tambores maiores “acompanhando” as notas mais graves enquanto os tambores menores e mais agudos “acompanham” as notas mais agudas. Nos últimos oito compassos deste grupo, há uma troca de instrumentos, contudo, a figura rítmica se mantém a mesma. O padrão executado pela mão direita na caixa passa a ser executado em um agogô acoplado ao bumbo, já visto no Capítulo 2, subtópico “6.4 - Possibilidades de expansão idiomática do Maracatu na bateria” (ver Figura 72). A Figura 128, a seguir, apresenta o mesmo Samba Batucada com o padrão rítmico da caixa executado no agogô:

Figura 128: Samba Batucada do “Nenê” com agogô



Fonte: arquivo do autor

A opção de realizar a “troca” da caixa pelo agogô foi para proporcionar uma sutil diferença após os oito primeiros compassos deste “grupo rítmico”, e também para explorar a ambidestria entre as mãos. Quando este padrão rítmico é realizado na caixa (que podemos chamar de função “leitura”), sua execução é feita pela mão direita; a “condução” nos tambores (que podemos chamar de função “célula rítmica”) é feita pela mão esquerda. Entretanto, quando o agogô entra em cena, realizo a troca destas “funções”.

Com essa nova configuração e, devido ao local onde está posicionado o agogô, a mão direita, que agora executa os tambores, fica sobre a mão esquerda, que executa o agogô. Esse ritmo que ainda é o mesmo Samba Batucada, pode ser chamado também de Samba Cruzado (GOMES, 2008, p. 43).

No piano, estes oito últimos compassos também sofrem uma alteração na melodia, que foi criada com o intuito de acompanhar a rítmica do tamborim na bateria:

Figura 129: Segunda parte da melodia – segundo “grupo rítmico” – parte C

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. Both systems are in 2/4 time. The first system is in D minor, indicated by the chord symbol Dm7 above the staff. The second system is in G minor, indicated by the chord symbol Gm7 above the staff. The right hand (treble clef) plays a complex rhythmic pattern, often imitating the 'telecoteco invertido' of the tamborim. The left hand (bass clef) plays a simpler bass line, often imitating the 'célula rítmica' of the tambores. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Fonte: arquivo do autor

Pela figura acima, podemos ver que, em alguns compassos, a melodia produzida na pauta superior procura imitar o “telecoteco invertido” executado pelo tamborim com a perna direita, além de produzir sua própria melodia.

Percepções e conclusões sobre a performance

Diante das incessantes repetições de cada trecho separado, buscando a adaptação mecânica do corpo aos padrões rítmicos propostos, pouco a pouco meu corpo foi se adaptando aos ritmos. Contudo, precisei estabelecer alguns pontos fixos na bateria que serviram de “guias” para a realização da performance, principalmente quanto à troca de ritmos (mudança da parte B para a parte C, etc.). Por exemplo, ao estabelecer uma peça da bateria como “guia” para executar a última nota de um padrão rítmico, consegui criar um “caminho” para chegar ao final da composição, alternando os ritmos sem dificuldade.

Percebi que, ao tentar repetir os trechos executando os padrões em peças aleatórias para “forçar” a coordenação motora, acabava errando constantemente. Isso mostra que minha independência ainda era muito limitada, e apesar de me permitir executar padrões difíceis, ainda não estava totalmente “livre” ao redor do *kit*. Com o passar do tempo, devido aos estudos constantes dos exercícios citados no Capítulo 2, aliado a diversas execuções diárias da peça, as interações rítmicas foram ficando naturalmente mais soltas ao redor do *kit*, e as “guias” não eram mais necessárias.

O estudo dos elementos polirrítmicos no Samba proporciona várias possibilidades de acompanhamento diante de outros instrumentos. Cabe ao intérprete usar a criatividade e o bom senso para suprir as necessidades musicais em que esteja inserido.

3.1.3 - Peça “Maracatudo”

A peça “Maracatudo”¹⁰⁰ foi composta para um trio formado por guitarra, contrabaixo e bateria, no âmbito da música instrumental. É uma peça que possui características rítmicas presentes no gênero musical em questão, entretanto, ela não se enquadra em uma orquestração tradicional do Maracatu, ou do que poderíamos chamar de um Maracatu tradicional.

Diferente das outras peças apresentadas, em que há uma exposição inicial do tema, para depois apresentarmos os ritmos que exploram a coordenação motora, a peça “Maracatudo” apresenta características polirrítmicas desde a introdução, e pode ser dividida em quatro partes: Introdução, parte A, parte B e parte C (improvisos).

¹⁰⁰ Performance da peça “Maracatudo”: https://youtu.be/KSL_omwb3EU (SCHIAVETTI, 2020c).

3.1.3.1 - Introdução

A introdução apresenta dois ritmos distintos, o primeiro é formado por bumbo, caixa e chimal, como mostra a figura abaixo:

Figura 130: Ritmo do Maracatu na bateria durante a introdução



Fonte: arquivo do autor

Quanto à execução do bumbo (primeiro espaço) e da caixa (terceiro espaço), o ritmo em questão possui características do baque de marcação¹⁰¹. O ritmo é executado quatro vezes durante a introdução. A nota representada pelo sinal “x” (primeiro espaço suplementar inferior) representa o chimal tocado com o pé (direito). Os sinais “o” e “+” representam as notas “abertas” e “fechadas” no chimal.

O instrumento contrabaixo também executa um padrão rítmico que “acompanha” o padrão executado pelo bumbo:

Figura 131: Padrão rítmico do contrabaixo na introdução



Fonte: arquivo do autor

O segundo ritmo acrescenta a figura do gonguê executada pela perna direita no pedal auxiliar (pauta inferior) e sugere uma mudança na figura do bumbo (primeiro espaço), tornando-o mais característico do baque de arrasto. A caixa (terceiro espaço) mantém sua figura rítmica:

¹⁰¹ Ver Capítulo 2, subtópico “6.2 - Rítmica tradicional do Maracatu”.

Figura 132: Segundo ritmo do Maracatu na introdução



Fonte: arquivo do autor

A figura do contrabaixo também se altera para acompanhar as modificações propostas pelo bumbo:

Figura 133: Segundo padrão rítmico do contrabaixo na introdução



Fonte: arquivo do autor

3.1.3.2 - Parte A: primeira exposição

A parte A também possui dois ritmos distintos, sendo que o primeiro já foi demonstrado pela Figura 132 durante a introdução e é executado quatro vezes durante este trecho. O segundo ritmo da parte A é praticamente idêntico ao primeiro, com exceção da mão esquerda, que deixa de executar o padrão de caixa e passa a realizar uma “condução” no agogô, executando o padrão rítmico apresentado na Figura 67 (ver: Capítulo 2, página 88, subtópico “ 6.2 - Execução tradicional do Maracatu”). Este ritmo é executado oito vezes durante a parte A:

Figura 134: Ritmo do Maracatu na bateria com gonguê e agogô



Fonte: arquivo do autor

Na Figura 134 acima, a mão direita passa a executar sozinha o padrão de caixa (terceiro espaço, pauta central) e de acordo com o andamento escolhido, este padrão pode ser difícil de ser executado apenas com uma das mãos, podendo diminuir a “intensidade” geral da execução. A campana grave do agogô está representada pela quarta linha da pauta superior e a campana aguda pela quinta linha. O gonguê na perna direita está representado pela pauta inferior.

A figura do contrabaixo também foi alterada para o acompanhamento dos dois ritmos executados na parte A:

Figura 135: Padrão rítmico do contrabaixo na parte A



Fonte: arquivo do autor

3.1.3.3 - Parte B

A parte B possui apenas um ritmo, que não é totalmente desenvolvido para reproduzir o Maracatu tradicional em si. Possui função “célula rítmica” no prato de “condução”, que executa o padrão rítmico do xequerê (ver Capítulo 2, página 88, subtópico “6.2 - Rítmica tradicional do Maracatu”, Figura 68). O bumbo reproduz um padrão que remete ao baque de marcação, entretanto pode ser executado de forma mais “solta”. A caixa é o instrumento que menos remete ao Maracatu neste trecho, é executada de forma “livre”, acentuando algumas notas do bumbo, e foi descrita aqui apenas como um “guia”:

Figura 136: Maracatu na bateria parte B



Fonte: arquivo do autor

3.1.3.4 - Parte C (improvisos)

O ritmo executado na parte C serve exclusivamente para o acompanhamento dos improvisos, que são realizados pela guitarra e pelo contrabaixo. A ideia para este trecho foi executar um ritmo na bateria que trabalhasse com a dinâmica baixa e sem utilizar motivos polirrítmicos no pedal auxiliar ou até mesmo no agogô, valorizando o improvisador. A rítmica é basicamente a mesma apresentada no primeiro ritmo da introdução (Figura 130). A única diferença está na linha do bumbo, pois, durante este trecho, optei por executar menos notas, ou até mesmo alterar a rítmica acompanhando as ideias dos improvisadores.

3.1.3.5 - Parte A: segunda exposição

A segunda exposição da parte A serve como ponte para o final da composição e também pode ser entendida como um pequeno improviso para a bateria. O ritmo utilizado é o mesmo apresentado durante a primeira exposição da parte A (Figura 132). Entretanto, ocorrem algumas modificações. A primeira, que é constante durante todo o trecho, refere-se ao padrão rítmico executado pela perna direita no pedal auxiliar, que deixa de executar a figura do gonguê e passa a executar colcheias entre chimbau e bloco sonoro grave, como mostra a figura abaixo:

Figura 137: Maracatu com alteração na figura do gonguê



Fonte: arquivo do autor

Para facilitar a leitura na figura acima, escrevi o chimbau e o bloco sonoro na pauta inferior, sendo que a nota escrita acima da linha representa o chimbau tocado com a perna direita na cabeça dos tempos, e a nota escrita abaixo da linha representa o bloco sonoro grave executado nos contratempos.

O ritmo demonstrado acima é executado dezesseis vezes durante esta segunda exposição da parte “A” e, além desta modificação na execução da perna direita, o ritmo passa por mais três modificações.

Após a execução de quatro compassos com a figura acima, a mão direita passa a executar o padrão rítmico do agogô (ver Figura 134), completando o primeiro ciclo de oito compassos. Para os próximos quatro compassos, o padrão rítmico, que era executado no agogô, passa a ser executado nos tambores e, para os últimos quatro compassos a execução da mesma figura passa a ser executada nos pratos, finalizando o ciclo de dezesseis compassos.

Estas modificações propostas que envolvem as execuções nos tambores e nos pratos são provenientes dos estudos elencados no Capítulo 2 da presente pesquisa, no tópico “8 - Exercícios para Manutenção da performance”, e são ótimas possibilidades para a construção de improvisos que tem como objetivo manter as características do gênero musical que está sendo trabalhado.

A parte final da composição consiste em um conjunto de frases executadas simultaneamente entre guitarra, bateria e contrabaixo, em que a bateria realiza os acentos das frases mantendo a base do Maracatu nas pernas durante os intervalos entre elas.

Percepções e conclusões sobre a performance

Dentre os três gêneros analisados durante a pesquisa, o Maracatu é o ritmo em que tenho menos familiaridade e que menos executei durante os anos em que toco bateria. Entretanto foi o ritmo em que a parte mecânica do corpo foi desenvolvida com mais rapidez.

A coordenação motora necessária para a execução desta peça não foi o maior problema encontrado, pois, como já foi dito, antes dos estudos do Maracatu, eu já havia passado por muitos exercícios diferentes de coordenação motora que, de certa forma, serviram como uma base importante para o aprofundamento neste gênero. Dessa forma, talvez o maior problema encontrado durante os ensaios e estudos sobre esta composição tenha sido o “ajuste” da dinâmica, que muitas vezes “escondia” o som da caixa, quando esta era executada apenas pela mão direita, enquanto a mão esquerda executava outras rítmicas.

Devido ao fato de ser canhoto, minha mão direita é naturalmente considerada a mão “fraca”, e isso é confirmado quando preciso executar padrões rítmicos mais complexos apenas com ela. Para resolver este “problema” passei a estudar constantemente o padrão rítmico que deveria ser executado apenas pela mão direita enquanto a esquerda executava outras figuras

rítmicas e gradativamente minha mão direita foi adquirindo resistência e conseqüentemente a execução das notas se tornou mais forte e precisa.

Assim como nos outros dois gêneros estudados, os conceitos polirrítmicos ao redor do Maracatu proporcionam várias possibilidades rítmicas ao *setup* da bateria que podem trazer “liberdade” quanto à interpretação do baterista, e também uma performance mais característica dentro do gênero.

CONCLUSÕES E REFLEXÕES

A proposta inicial da pesquisa, que era a elaboração de exercícios de coordenação motora para bateria baseados em elementos rítmicos provenientes da música brasileira, foi alterada devido à existência de uma quantidade considerável de materiais referentes a este tema. Decidimos então que, ao invés de construir um novo método, seria melhor realizar uma análise comparativa entre os métodos existentes, de forma a compreender quais as metodologias utilizadas pelos autores, para que pudéssemos entender como contribuir com a possível formulação de diferentes abordagens. Esta análise nos levou à escolha de exercícios específicos retirados destes métodos, dos quais sugerimos algumas adaptações de acordo com nosso objetivo principal, que foi demonstrar diferentes possibilidades interpretativas para a bateria mediante estudos focados na coordenação motora, independência e polirritmia aplicados a música popular brasileira.

O estudo sistematizado foi um fator relevante para desenvolver as capacidades técnicas que eu pretendia alcançar. Este estudo nos levou à criação de peças em que pudemos aplicar e comprovar a eficácia dos conceitos polirrítmicos adquiridos por meio dos estudos realizados.

A organização sistematizada do trabalho quanto ao estudo dos exercícios pode servir como um guia para bateristas e percussionistas que desejam aprofundar os conhecimentos sobre coordenação motora, e mostra que o estudo organizado, de forma constante e gradativa, pode acelerar o processo de aprendizagem, quando comparado a uma abordagem livre em que o intérprete não segue um cronograma, utilizando conteúdos aleatórios em suas sessões de estudo.

Outro fator importante que pôde ser observado durante a performance das peças foi o estudo dos “sistemas” utilizando folhas de leitura que remetam a padrões rítmicos característicos de gêneros musicais brasileiros. Esta aplicação mostrou-se satisfatória durante as performances, principalmente quanto às sessões de improviso nas peças “Samba Só” e “Maracatudo”, em que parte dos “solos” foram criados usando elementos rítmicos destes gêneros.

Os resultados alcançados através das oficinas de experimentação nos mostram que a aplicabilidade dos exercícios de coordenação motora para bateria pode contribuir para o crescimento musical do intérprete, melhorando sua técnica, deixando-o mais “livre” com

relação ao instrumento e, conseqüentemente, “refinando” sua performance ao redor do *setup* de bateria.

A constante repetição de exercícios, ritmos e composições que utilizam os conceitos abordados durante a pesquisa, sugere que os movimentos do corpo, primeiramente orientados/voluntários, podem se tornar involuntários/automáticos, tornando a performance cada vez mais sólida e natural (sem o caráter mecânico de um exercício).

Quanto ao processo de produção das peças apresentadas, foram necessárias várias semanas de ensaio, onde separamos dias específicos para cada parte das composições, de modo que, após cada trecho ter sido resolvido, realizássemos ensaios das peças por completo.

De certa forma é óbvio e também interessante notar que em comparação com outras músicas que eu já havia tocado em outros projetos, inclusive com os mesmos músicos que trabalharam na composição das peças referentes a nossa pesquisa, percebe-se nitidamente que peças que não envolvem os conceitos específicos de coordenação motora para bateria e que possuem estruturas de composição mais simples, são executadas com mais facilidade por todos os integrantes e demandam menos tempo de ensaio. Entretanto, após tantas horas executando padrões de certa forma complexos na bateria, em comparação com os padrões “comuns” executados em peças “comuns”, é possível que ocorra um “efeito” auditivo negativo no intérprete ao executar estas peças mais “comuns”, em que o mesmo pode achar que sua interpretação está errada, ou que estão faltando notas ou elementos na bateria bastante utilizados como as “*ghost notes*”, por exemplo.

Este “efeito” ocorreu várias vezes em minhas performances, quando eu precisava tocar ritmos mais básicos e sem muitas notas. Como resultado, eu acabava adicionando notas e elementos que não eram necessários e que não faziam parte do contexto musical em que eu estava inserido naquele momento. O problema é que muitas vezes o intérprete deve ser capaz de descobrir este “efeito” e corrigi-lo sozinho. Em meu caso específico, consegui identificar e resolver este problema após ouvir algumas gravações em que pude perceber que a bateria estava “poluindo” a música como um todo.

Diante deste fato, deve-se entender que apesar de o intérprete poder expandir as possibilidades idiomáticas da bateria utilizando a coordenação motora, não justifica a aplicação de tais conceitos sem que haja um contexto específico para isso. Lembrando que, se a função principal da bateria comumente é a de instrumento de acompanhamento rítmico, tais questões polirrítmicas podem ser melhor aproveitadas e compreendidas dentro de contextos musicais que propiciem esta temática, como, por exemplo, alguns contextos de música

instrumental em que a bateria pode ter um caráter solista e melódico em determinados momentos.

Durante a pesquisa percebemos a existência de uma grande variedade de estruturas rítmicas que podem ser exploradas na construção de exercícios. Esperamos que este trabalho estimule novos intérpretes a buscar distintas possibilidades interpretativas para a bateria, explorando diferentes gêneros e abordagens quanto à aplicação dos “sistemas”.

REFERÊNCIAS

ANTONIACOMI, Toni. **Leitura rítmica e sua aplicação no estudo de independência para Ritmos Brasileiros**. [s.l.], 2012.

BARROS, Antonio. **Xaxado Bossa Nova**. Youtube. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S1mPzkZTo3M>. Acesso em: 10 ago. 2020.

BARSALINI, Leandro. **As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria**. 2009. 172 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283962>. Acesso em: 28 mai. 2020.

BARSALINI, Leandro. **Modos de execução da bateria no Samba**. 240 f. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BARSALINI, Leandro. Suave, Bateria, Suave! *In*: I Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: SIMPOM, UNIRIO, 2010. p. 818-826. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/267911893.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2020.

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio**. São Paulo: Lumiar, 2010.

BORGES, Luiz Fabiano Farias. **Uma trajetória estilística do Choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello**. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/4070>. Acesso em: 28 mai. 2020.

BUDASZ, Rogério (org.). **Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios e perspectivas**. Goiânia: ANPPOM, 2009. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/1>. Acesso em: 28 mai. 2020.

CARINCI, Enrico Joseph. **Técnica estendida na performance de bateristas brasileiros**. 108 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

CERVO, Amado L; BERVIAN, Pedro A; DA SILVA, Roberto. **Metodologia Científica**. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

CHESTER, Gary. **The New Breed**. New Jersey: Modern Drummer Publications, 1985.

CUNHA, Cássio. **Acentos Rítmicos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

CUNHA, Cássio. **História dos Rudimentos**. 2009. Site. Disponível em: <http://www.batera.com.br/Artigos/historia-dos-rudimentos>. Acesso em: 10-02-2019.

CUNHA, Cássio. **Independência Polirrítmica Coordenada**. 2. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

DAHLGREN, Marvin; FINE, Elliot. **4 Way Coordination**. Miami: Henry Adler, 1963 (1991).

EZEQUIEL, Carlos; RIBEIRO, Guilherme; SYLLOS, Gilberto. **Baião e Ritmos Nordestinos**. São Paulo: Espaço Cultural Souza Lima, 2009.

FERRAZ, Osvaldo L. Desenvolvimento de “*timing*” antecipatório em crianças. **Revista Paulista de Educação Física**, v. 7(1), p. 13-29, jan./jun. 1993. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rpef/article/view/138848/134184>. Acesso em: 10 ago. 2020.

FERREIRA, Thiago S. **Exploração tímbrica na bateria em improvisações livres e composições semiabertas**. 110 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/21231>. Acesso em 28 mai. 2020.

FERREIRA, T. S.; TRALDI, C. A. O Instrumento Bateria. **DAPesquisa**, v. 10, p.156-165, nov. 2015. DOI: <https://doi.org/10.5965/1808312910142015163>. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/6905/4823>. Acesso em 28 mai. 2020.

LIMA FILHO, Realcino. **Ritmos do Brasil**. São Paulo: Trama Editorial Ltda, 1999.

LIMA FILHO, Realcino. **A bateria brasileira no século XXI: Ritmos brasileiros**. São Paulo: [s.n.], 2008.

GALLAHUE, David L; OZMUN, John C; GOODWAY, Jackie D. **Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos**. Trad. Denise Regina de Sales. 7. ed. Porto Alegre: AMGH, 2013. Disponível em: <http://shorturl.at/tIK49>. Acesso em: 03-10-2018.

GALVÃO, Christiano L. Adaptação, interpretação e desenvolvimento do Baião na bateria no âmbito da música instrumental brasileira: reflexões sobre os processos de aprendizagem. *In: IV Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música*, 2016. p. 255-263. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UNIRIO. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5633>. Acesso em: 28 mai. 2020.

GOMES, Sérgio. **Novos caminhos da bateria brasileira**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Odilon. O batoque carioca. [s.l.]: [s.n.], 2000.

GONZAGA, Luiz; SILVA, João. **Forró de cabo a rabo**. Youtube. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sk7dYhjS4ps>. Acesso em: 28 mai. 2020.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. **Respeita Januário**. Youtube. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3uR6TvxyQEw>. Acesso em: 10 ago. 2020.

GONZAGA, Luiz. **Vem morena**. Youtube. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5xzWr1iYE2k>. Acesso em: 28 mai. 2020.

GRAMANI, José E. **Rítmica**. 3. ed. [s.l.]: Perspectiva, 2002.

HERNANDEZ, Horacio. **Conversations in clave**. Miami: Alfred Publishing, 2000.

KAYMA, Paulo. **Caderno de ritmos brasileiros e instrumentos de percussão**. 2 ed. São Paulo: [s.n.], 2016.

KUBIK, Gerhard. Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais. **Revista USP**, São Paulo, n.77, p. 90-97, mar/mai. 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p90-97>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13658>. Acesso em 28 mai. 2020.

LAGE, Guilherme M. *et al.* Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. **Per Musi**, vol. 5/6, p. 14-37. Belo Horizonte, 2002. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/05_06/resumo02.html. Acesso em: 28 mai. 2020.

LANG, Thomas. **Creative Control**. [s.l.]: Hudson Music, 2003.

LANG, Thomas. **Creative Coordination and Advanced Foot Technique**. [s.l.]: Hudson Music, 2006.

LELLIS, Lauro. **O Samba de cada um**. [s.l.]: [s.n.], [s.d.].

MAGILL, Richard A. **Aprendizagem motora: conceitos e aplicações**. 5. ed. Trad. Aracy Mendes da Costa. São Paulo: Blucher, 2000.

MANOEL, E. A dinâmica do estudo do comportamento motor. **Revista Paulista de Educação Física**, v. 13, p. 52-61, 20 dez. 1999. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5904.rpef.1999.139866>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rpef/article/view/139866>. Acesso em: 28 mai. 2020.

MOLINA, Sérgio A. **A composição de música popular cantada: A construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960**. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. DOI: <http://doi.org/10.11606/T.27.2014.tde-12052015-002336>. Disponível em: <http://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-12052015-002336/pt-br.php>. Acesso em: 28 mai. 2020.

MONTAGNER, Ramon. **Imaginação Rítmica: Estudos de coordenação para ritmos brasileiros**. São Paulo: [s.n.], 2018.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. **Opus**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 61-79, 2010. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/218>. Acesso em: 28 mai. 2020.

MOREIRA, Uirá *et al.* A história da Bateria no Brasil. **Modern Drummer**, ano 9, n. 100, p. 16-83. São Paulo, Melody, 2011.

NUNES, Luís. **O organismo no esforço**. Lisboa: Caminho, 1996.

OLIVEIRA, Daniel. **Estudos de coordenação motora através do ostinatos**: análises em duas três e quatro vias. [s.l.]: [s.n.], 2013.

OLIVEIRA, Denilsom. **Caminhos de Ritmos Brasileiros**. São Paulo: [s.n.], 2008.

OLIVEIRA PINTO, Thiago de. As cores do Som: Estruturas sonoras e concepções estéticas na música afro-brasileira. **África**, n. 22/23 p. 87-109. USP: São Paulo, 2001. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.v0i22-23p87-109>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74580>. Acesso em: 28 mai. 2020.

PAS. Percussive arts society. Blog. 2020. Disponível em: <https://www.pas.org/resources/rudiments>. Acesso em 28 mai. 2020.

PAULI, Elvis; PAIVA, Rodrigo G. Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos musicais. **Musica Hodie**, v. 15 n. 1, p. 87-103, 2015. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v15i1.39568>. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/39568/20140#bookmark23>. Acesso em: 15 jun. 2019.

REED, Ted. **Progressive steps to syncopation for the modern drummer**. [s.l.]: Alfred Publishing, 1997.

ROCHA, Christiano. **Bateria Brasileira**. São Paulo: [s.n.], 2013.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.

SANTOS, Ângela. **A biomecânica da coordenação motora**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2002. Disponível em: <https://shorturl.at/guwA7>. Acesso em: 15 dez. 2018.

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. 228 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285025>. Acesso em: 28 mai. 2019.

TELES, José. **O baião do mundo**. Recife: FCCR, 2007.

TINHORÃO, José R. **História social da música popular brasileira**. 2 ed. São Paulo: Editora 32, 2010.

APÊNDICE A

Composições criadas durante a pesquisa

Peça “Baião Quebrado”

Esta peça foi escrita por João Francisco Custódio. Foi gravada em 26/05/2020 pelos músicos João Francisco Custódio (acordeom) e Felipe Custódio (contrabaixo). Foi interpretada no vídeo por Renato Schiavetti (bateria). *Link* para visualização da performance: <https://youtu.be/A2BJ6D5wQAY> (SCHIAVETTI, 2020a).

Peça “Samba Só”

Esta peça foi escrita por Esdras Nunes e Renato Schiavetti. Foi gravada em 27/05/2020 pelo músico Esdras Nunes (piano e efeitos). Foi interpretada no vídeo por Renato Schiavetti (bateria). *Link* para visualização da performance: https://youtu.be/SVADKDM_XYg (SCHIAVETTI, 2020b).

Peça “Maracatudo”

A peça Maracatudo foi escrita por Alex Duarte e Renato Schiavetti. Sua primeira gravação ocorreu em 20/03/2018 e foi feita pelos músicos Alex Duarte (guitarra), Mateus Mendonça (contrabaixo) e Renato Schiavetti (bateria). Para esta interpretação, houve um rearranjo da peça que foi novamente gravada em 29/05/2020 e interpretada no vídeo por Renato Schiavetti (bateria). *Link* para visualização da performance: https://youtu.be/KSL_omwb3EU (SCHIAVETTI, 2020c).

APÊNDICE B

Vídeos pedagógicos desenvolvidos durante a pesquisa

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo com estudo do “sistema” do Samba.** Youtube. 2019a. Disponível em: <https://youtu.be/9PsDlj8g4Yo>. Acesso 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo com estudo do “sistema” de Baião.** Youtube. 2019b. Disponível em: <https://youtu.be/5gSud5AMWnw>. 2019b. Acesso 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato. **Vídeo com estudo do “sistema” de Samba, alternando o chimal.** Youtube. 2019c. Disponível em: <https://youtu.be/uLvXOzocY9s>. Acesso 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo com estudo do “sistema” de Samba: “movimentando o chimal”.** Youtube. 2019d. Disponível em: <https://youtu.be/zJQX0Xk3qy4>. Acesso em: 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo com exemplos de estudo do “sistema” de Baião utilizando os blocos sonoros.** Youtube. 2019e. Disponível em: <https://youtu.be/h1R4tc8ZYJw>. Acesso em: em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo com estudo do “sistema” de Baião apenas com bloco sonoro agudo.** Youtube. 2019f. Disponível em: <https://youtu.be/fhClfup2ir8>. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo com estudo do “sistema” de Baião apenas com bloco sonoro grave.** Youtube. 2019g. Disponível em: <https://youtu.be/NWfFzlkef3Y>. Acesso em: 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo com estudo do “sistema” de Baião executando os blocos sonoros nos contratempos.** Youtube. 2019h. Disponível em: <https://youtu.be/sDYac4RZTX0>. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando o Samba Batucado do “Nenê”.** Youtube. 2019i. Disponível em: <https://youtu.be/kvLtJpi5AtU>. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando o Samba Batucado adicionando o tamborim na perna direita.** Youtube. 2019j. Disponível em: https://youtu.be/ZwqOEMVf_7I. Acesso em: 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando o Samba Batucada do “Nenê” no formato de “sistema”.** Youtube. 2019k. Disponível em: https://youtu.be/_VE3dcb8SIY. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo com estudo dos “sistemas” de Baião e Samba, utilizando a “célula rítmica” como “condução”.** Youtube. 2019l. Disponível em: https://youtu.be/MKg_m9BZlBk. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo com demonstração da “leitura corrida”**. Youtube. 2019m. Disponível em: <https://youtu.be/vo5mgQ-K2CA>. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo com demonstração do primeiro exercício completo**. Youtube. 2019n. Disponível em: <https://youtu.be/TIYInRq77MQ>. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com flans nas notas acentuadas**. Youtube. 2019o. Disponível em: <https://youtu.be/3nRydW1nHRQ>. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com drags nas notas acentuadas**. Youtube. 2019p. Disponível em: https://youtu.be/1LEcPBL_AC4. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com “preenchimento” nas notas não acentuadas**. Youtube. 2019q. Disponível em: <https://youtu.be/9HOryN-i818>. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com “distribuição” nos tambores**. Youtube. 2019r. Disponível em: https://youtu.be/pqHDz_rxK9I. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com flans e “distribuição” nos tambores**. Youtube. 2019s. Disponível em: <https://youtu.be/WEEomHobIZA>. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com drags e “distribuição” nos tambores**. Youtube. 2019t. Disponível em: <https://youtu.be/mh9mScVthYs>. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com “preenchimento” nos tambores**. Youtube. 2019u. Disponível em: <https://youtu.be/rGOrWaFMekg>. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com “distribuição” nos pratos**. Youtube. 2019v. Disponível em: <https://youtu.be/pmF4ELy951o>. Acesso em: 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com flans e “distribuição” nos pratos**. Youtube. 2019w. Disponível em: <https://youtu.be/iUI8Y-FKK3s>. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com drags e “distribuição” nos pratos**. Youtube. 2019x. Disponível em: <https://youtu.be/Lc-XIAcLJVI>. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando a “leitura corrida” com “preenchimento” e “distribuição” nos pratos**. Youtube. 2019y. Disponível em: <https://youtu.be/zOcks2feeLU>. Acesso em 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Vídeo demonstrando as notas abafadas e as *ghost notes* no tamborim**. Youtube. 2019z. Disponível em: <https://youtu.be/AL4c3tTgr4w>. Acesso em: 28 mai. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Baião quebrado**. Youtube. São José do Rio Preto. 2020a. Disponível em: <https://youtu.be/A2BJ6D5wQAY>. Acesso em: 05 jun. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Samba só**. Youtube. São José do Rio Preto. 2020b. Disponível em: https://youtu.be/SVADKDM_XYg. Acesso em: 05 jun. 2020.

SCHIAVETTI, Renato R. **Maracatudo**. Youtube. São José do Rio Preto. 2020c. Disponível em: https://youtu.be/KSL_omwb3EU. Acesso em: 05 jun. 2020.