



UFMG

**Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Música**

**A caixa clara na bateria:
Estudo de caso de performances dos bateristas
Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia**

Tarcísio Braga

**Belo Horizonte
Novembro de 2011**

Tarcísio Braga

**A caixa clara na bateria:
Estudo de caso de performances dos bateristas
Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fernando Rocha

**Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Novembro de 2011**

B813c Braga, Tarcísio.

A caixa clara na bateria: estudo de caso de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia [manuscrito] / Tarcísio Braga. – 2011.
107 f., enc.

Orientador: Fernando Rocha.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia: p. 88-94.

Inclui anexo: Entrevistas com Zé Eduardo Nazário.

Acompanha CD-ROM: v. 1: Entrevista com Marcio Bahia ; v. 2: Recital final de percussão, realizado em 19 de novembro de 2011, no Auditório da Escola de Música da UFMG.

1. Música – análise. 2. Caixa clara - performance. 3. Nazário, Zé Eduardo. 4. Bahia, Marcio. I. Rocha, Fernando. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 789



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Curso de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno **Tarcísio Braga** em 19 de novembro de 2011 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha
Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Jorge Luis Sacramento de Almeida
Universidade Federal da Bahia

Prof.ª Dr.ª Glaura Lucas
Universidade Federal de Minas Gerais

“A musica [é] o supremo mistério das ciências humanas, aquele contra o qual elas se defrontam, e que guarda a chave de seu progresso.”

Lévi-Strauss, ‘O Cru e o Cozido’

“Em última instância performance é um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências.”

Tiago de Oliveira Pinto, ‘Som e Música’

Dedico este trabalho ao mestre Santiago Cubano Reyther

AGRADECIMENTOS

À minha família

Ao professor e orientador Dr. Fernando de Oliveira Rocha

A FAPEMIG por possibilitar a continuidade dessa pesquisa

Aos irmãos de som e convivência: Daniel Pantoja, Pedro Santana, Henrique Nogueira, Wagner Souza, Guilherme Stephan e Felipe José

Aos entrevistados, pela disponibilidade e atenção: Marcio Bahia, Zé Eduardo Nazário, André 'Limão' Queiroz, Décio Ramos, Augusto Silva, Florent Jodelet, Pedro Carneiro, Nate Smith, Daniel Lemos, Bill Lucas, Pitoco, Tiago e Rafael Leite

Aos companheiros de som e de sonhos: Edson Fernando, Bruno Santos e Emília Chamone

A Daniela Ramos

A Werner Silveira, Sérgio Alluoto, Giuliano Ribas, César Traldi e Eduardo Túllio

A João Paulo Drummond Lage pelo companheirismo, exemplo de dedicação, e por ser fonte de inspiração através de visceral musicalidade e atitude

A Saulo Giovannini pela amizade, pelo exemplo de perseverança e dedicação (e pela tão procurada partitura)

A Ana Cândida pela confiança e pelo contagiante deslumbramento

A Gustavo Galvão e Carol pela amizade e incondicional incentivo

A Eduardo Braga, por tudo. Por me mostrar o caminho da música de qualidade

A Joaquim Abreu pelo cuidado no envio da partitura

A Luiza Rabello e Nara Torres, pelas ajudas vídeo-midiáticas

A Tadeu Araújo Penna, Beatriz Leite Gomes, Ana Maria Araújo Penna, pelo incentivo, solicitude, pela alegria em cada conquista

Ao prof. Rogério Vasconcelos Barbosa (UFMG) pela inestimável ajuda

Ao músicos Rodrigo Lana, Tiago Weinckler e Fred Selva, por participarem do recital

RESUMO

Essa pesquisa tem como justificativa a ampliação da literatura existente sobre a caixa clara e a bateria na música brasileira. O principal objetivo foi documentar e demonstrar a transposição de elementos da caixa clara para a bateria, através de performances dos bateristas Zé Eduardo Nazário (na suíte 'Frevo', de Egberto Gismonti) e Marcio Bahia (em 'Mestre Radamés', de Hermeto Pascoal). No desenvolvimento da pesquisa foram analisadas questões técnicas de execução da caixa e questões de performance em estilos nos quais ela apresenta um papel estrutural, sobretudo no âmbito das manifestações musicais tradicionais brasileiras. Estas questões serviram de suporte para o entendimento tanto de processos criativos como de elementos da performance dos dois bateristas estudados.

ABSTRACT

This research aims to broaden the existent snare drum literature, specifically concerning its performance as part of the drum-set. The analysis presented is based on performance styles in which the snare drum functions as an indispensable structural element. These styles include those in the realms of military and orchestral music as well as some Brazilian traditional musical forms such as: ‘samba de Escola de Samba’, ‘frevo’ and ‘bandas de pífanos’. From among many possible technical elements of snare drum performance, rolls and accent patterns were chosen as the main focus for analysis. These elements were demonstrated on the drum-set in performances by drummers Zé Eduardo Nazário (in the recording of ‘Frevo’ suite, by Egberto Gismonti) and Marcio Bahia (in ‘Mestre Radamés’, by Hermeto Pascoal).

LISTA DE FIGURAS

FIG. 1.	A CAIXA E SEUS PRINCIPAIS COMPONENTES:	5
FIG. 2.	EXEMPLO DE ESTEIRAS EM UMA CAIXA	7
FIG. 3.	CAIXA COM ESTEIRA FIXA.....	7
FIG. 4.	MODELOS DE AUTOMÁTICOS DE ESTEIRA	8
FIG. 5.	REPRODUÇÃO MODERNA DE UM TABOR	8
FIG. 6.	REMBRANDT VAN RIJN: 'THE NIGHT WATCH' (1642)	9
FIG. 7.	SIDE DRUM, OU CAIXA (DETALHE DE 'THE NIGHT WATCH')	10
FIG. 8.	A BAQUETA E SUAS PARTES	11
FIG. 9.	TIPOS BÁSICOS DE PONTA DE BAQUETA	12
FIG. 10.	CHAMADAS MILITARES	13
FIG. 11.	FLAM E SUAS MANULAÇÕES	13
FIG. 12.	DRAG	13
FIG. 13.	PRINCIPAIS TIPOS DE RULO	14
FIG. 14.	QUATRO SONS ACENTUADOS E DOIS NÃO ACENTUADOS, INCLUINDO PADRÃO DE MANULAÇÃO	15
FIG. 15.	MÃO DIREITA ISOLADA	15
FIG. 16.	SINGLE STROKE, FREE STROKE, REBOUND STROKE - DINÂMICA MAIS FORTE	15
FIG. 17.	SINGLE STROKE, FREE STROKE, REBOUND STROKE - DINÂMICA MAIS FRACA	16
FIG. 18.	MOVIMENTO DE UMA NOTA ACENTUADA A UMA NOTA NÃO ACENTUADA	16
FIG. 19.	DOWNSTROKE.....	16
FIG. 20.	UPSTROKE.....	17
FIG. 21.	MOVIMENTOS ISOLADOS DA MÃO DIREITA: REBOUND STROKE, DOWN STROKE E UP STROKE	17
FIG. 22.	CÓDIGOS DESENVOLVIDOS PARA DESIGNAR OS MOVIMENTOS SINGLE STROKE, DOWNSTROKE E UPSTROKE ..	17
FIG. 23.	"PEQUENO CÓDIGO ELUCIDATIVO" DE MOELLER APLICADO A SUBDIVISÕES COMPOSTAS E SIMPLES.....	18
FIG. 24.	MUDANÇA DE "FULCRUM" OU PINÇA	18
FIG. 25.	DEMONSTRAÇÃO DA RELAÇÃO DE PADRÕES DE ACENTUAÇÃO DA CAIXA COM O CAVAQUINHO	23
FIG. 26.	CAIXA, TAROL E CAIXA EM CIMA	24
FIG. 27.	LEVADAS DE CAIXA E TAROL DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO, POR MESTRE ODILON.....	25
FIG. 28.	CAIXAS DE MARCHINHA POR OSCAR BOLÃO	26
FIG. 29.	LEVADAS DE CAIXA DE MARACATU	27
FIG. 30.	NOTAÇÃO COMUMENTE USADA PARA A LEVADA DE SUSTENTAÇÃO BÁSICA DO SAMBA DE ESCOLA DE SAMBA.....	28
FIG. 31.	CAIXA USADA POR INSTRUMENTISTA DA ESCOLA DE SAMBA <i>ACADÊMICOS DO GRANDE RIO</i>	29
FIG. 32.	SUGESTÃO PARA ESTUDO E INTERNALIZAÇÃO DA LEVADA DE SUSTENTAÇÃO DE SAMBA ENREDO	30
FIG. 33.	NOTAÇÃO DE SABINOVICH PARA A LEVADA DE SUSTENTAÇÃO BÁSICA, BASEADA EM TERCINAS	31
FIG. 34.	MOMENTO DO FLAM.....	31
FIG. 35.	SEÇÃO PERCUSSIVA TRADICIONAL DO FREVO	32
FIG. 36.	MANULAÇÃO DO RULO DE SEXTINA NA LEVADA PESSOAL DE ADELSON SILVA	33
FIG. 37.	MANULAÇÃO DO RULO DE SEXTINA NA LEVADA PESSOAL DE AUGUSTO SILVA	33
FIG. 38.	LEVADA DE AUGUSTO PARA ANDAMENTOS LENTOS, UTILIZANDO O "TOQUE DUPLO"	34
FIG. 39.	LEVADA DE FREVO DE MARCIO BAHIA: VERSÃO RESUMIDA A ACENTOS E APOIOS	34
FIG. 40.	VERSÃO RESUMIDA ADICIONADA DE SEMICOLCHEIAS RESTANTES	34
FIG. 41.	CAIXA DE FREVO POR MARCIO BAHIA: LEVADA COMPLETA.....	34
FIG. 42.	LEVADA DA MÚSICA "AS ESPADAS", POR GILBERTO BIANO, BANDA DE PÍFANOS DE CARUARU	35
FIG. 43.	LEVADA DA MÚSICA "DOBRADINHO", POR GILBERTO BIANO, BANDA DE PÍFANOS DE CARUARU.....	35
FIG. 44.	VARIAÇÕES DE LEVADAS DE FREVO DE RUA POR RAFAEL LEITE.....	36
FIG. 45.	VARIAÇÕES 'D' E 'F'	36
FIG. 46.	LEVADA DE FREVO POR ANDRÉ "LIMÃO" QUEIROZ.....	36
FIG. 47.	LOW BOY E BATERISTA USANDO UM LOW BOY	42
FIG. 48.	BATERIA COMUM NAS DÉCADAS DE 1920 E 1930	42
FIG. 49.	EXPLICAÇÃO DA NOTAÇÃO USADA PARA A TRANSCRIÇÃO DA BATERIA (BULA).....	43
FIG. 50.	RUDIMENTO <i>SINGLE STROKE</i> OU TOQUE SIMPLES	43
FIG. 51.	VARIAÇÃO: <i>SINGLE STROKE FOUR</i>	43
FIG. 52.	RUDIMENTO <i>DOUBLE STROKE</i> OU "TOQUE DUPLO"	43
FIG. 53.	VARIAÇÃO: <i>FIVE STROKE ROLL</i> OU RULO DE CINCO TOQUES	44
FIG. 54.	VARIAÇÃO: <i>FIVE STROKE ROLL</i> DESLOCADO.....	44
FIG. 55.	LEVADA TÍPICA DO PANDEIRO NO RITMO TRADICIONAL DO FREVO, FEITA NO PRATO DE CONDUÇÃO.....	45
FIG. 56.	PRIMEIRA LEVADA NA BATERIA.....	46

FIG. 57.	LEVADA DE TRANSIÇÃO.	46
FIG. 58.	LEVADA “CLÁSSICA”, BASTANTE USADA POR ZÉ EDUARDO NAZÁRIO.	46
FIG. 59.	LEVADA COM INCONFUNDÍVEL INSPIRAÇÃO NAS LEVADAS TRADICIONAIS DAS BANDAS DE PÍFANO.	46
FIG. 60.	RELAÇÃO DE ACENTOS DAS DUAS LEVADAS ANTERIORES, UMA DAS VARIAÇÕES EXPLORADAS POR NAZÁRIO.	47
FIG. 61.	TRECHO DE “ESQUENTA MUIÉ (BANDA DE PÍFANOS)”	48
FIG. 62.	TRECHO DE “FREVO”	49
FIG. 63.	TRECHO DE “FREVO RASGADO”.	50
FIG. 64.	TRANSCRIÇÃO DA BATERIA DE ‘ESQUENTA MUIÉ OU BANDA DE PÍFANOS’	52
FIG. 65.	TRANSCRIÇÃO COMPLETA DA BATERIA DE “FREVO RASGADO”	55
FIG. 66.	EXPLICAÇÃO DA NOTAÇÃO DE BATERIA (BULA) USADA POR PASCOAL	63
FIG. 67.	UM “SISTEMA” DE GARY CHESTER	64
FIG. 68.	MESMO SISTEMA DA FIGURA ANTERIOR, PORÉM A CONDUÇÃO É FEITA COM A MÃO ESQUERDA	64
FIG. 69.	EXEMPLO DE TRECHO DE LEITURAS A SEREM USADAS COMO MELODIAS NOS DIVERSOS “SISTEMAS”	65
FIG. 70.	LEVADA “FREVO EM SETE”, EXECUTADA NA GRAVAÇÃO DE “MESTRE RADAMÉS”.	65
FIG. 71.	VARIAÇÃO DO PRATO DE CONDUÇÃO. REMETE AO PANDEIRO NO RITMO TRADICIONAL DO FREVO	66
FIG. 72.	SEGUNDA VARIAÇÃO DO PRATO DE CONDUÇÃO.....	66
FIG. 73.	SISTEMA COM PRATOS DE CHOQUE FECHADOS.....	66
FIG. 74.	“SISTEMA” USADO POR MARCIO BAHIA NA LEVADA “FREVO EM SETE”.....	66
FIG. 75.	CONCEITO DE CONDUÇÕES AMBIDESTRAS ATRAVÉS DOS “DIREITOS DE TERRITÓRIOS”	67
FIG. 76.	“POSIÇÃO DE APOIO”, NA ERGONOMIA DA DIGITAÇÃO NOS TECLADOS DE COMPUTADOR.....	67
FIG. 77.	FIGURA RÍTMICA INICIAL DE “MESTRE RADAMÉS” E SUA ORQUESTRAÇÃO BATERÍSTICA.....	68
FIG. 78.	EXEMPLO DE VARIAÇÕES DA ORQUESTRAÇÃO DA FIGURA RÍTMICA INICIAL	68
FIG. 79.	VELOCIDADES E PROLONGAMENTOS DA DISTRIBUIÇÃO DO RUDIMENTO “TOQUE SIMPLES”	68
FIG. 80.	FRAGMENTOS DO RUDIMENTO “TOQUE SIMPLES”	69
FIG. 81.	LOCALIZAÇÕES DAS ORQUESTRAÇÕES E FRAGMENTOS DO RUDIMENTO “TOQUE SIMPLES”, NA PRIMEIRA PÁGINA	69
FIG. 82.	ORQUESTRAÇÃO DO RUDIMENTO “TOQUE DUPLO”	70
FIG. 83.	EFEITO CARACTERÍSTICO DOS PRATOS DE CHOQUE COM O “TOQUE DUPLO” DO PÉ, EM ANDAMENTOS RÁPIDOS	70
FIG. 84.	TRECHO COM FRAGMENTO DO “TOQUE DUPLO”	70
FIG. 85.	PRIMEIRA PARTE DO TRECHO ANTERIOR, USADO PARA ESTUDO E COMO AQUECIMENTO	70
FIG. 86.	DOIS DESLOCAMENTOS E UMA INVERSÃO DA LEVADA “TOQUE DUPLO”	71
FIG. 87.	TRECHO DE DOIS COMPASSOS QUE COMEÇA NO TERCEIRO SISTEMA DA SEGUNDA PÁGINA DA PARTITURA.....	71
FIG. 88.	MANULAÇÃO COM TOQUE DUPLO	71
FIG. 89.	MANULAÇÃO USADA: P.D- PRATO NA DIREITA / P.E. – PRATO NA ESQUERDA.....	72
FIG. 90.	MOVIMENTOS DE FORA PARA DENTRO	72
FIG. 91.	LADO ESQUERDO: CAIXA E TON 1/ LADO DIREITO: TON 2 E TON 3	72
FIG. 92.	LEVADA DE CAIXA COM <i>BUZZ STROKE</i>	73
FIG. 93.	OUTRA LEVADA DE CAIXA COM <i>BUZZ STROKE</i>	74
FIG. 94.	LEVADA DE “FREVO EM SETE” COM <i>PRESS</i> OU <i>BUZZ STROKES</i> , TOCADA ATUALMENTE POR MARCIO BAHIA.....	74
FIG. 95.	LEVADA “FREVO EM SETE” COMPLETA, COM OS SISTEMAS E VARIAÇÕES TOCADOS POR BAHIA NA ENTREVISTA	74
FIG. 96.	“MARACATU REPICADO”, COMO DESCRITO POR CAMPOS	74
FIG. 97.	INVERSÃO DE ORQUESTRAÇÃO: “MARACATU REPICADO” ADICIONADO DOS <i>BUZZ STROKES</i> E MARCAÇÕES DE PRATOS DE CHOQUE COM PÉ.	75
FIG. 98.	TRECHO DA QUARTA E QUINTA LINHA DA TERCEIRA PÁGINA DA PARTITURA ORIGINAL, REESCRITO COM A COLOCAÇÃO DOS <i>BUZZ STROKES</i> , FEITOS ATUALMENTE POR BAHIA	75
FIG. 99.	SISTEMA PARA ESTUDO E ENSAIOS (PRATOS DE CHOQUE FECHADOS MARCANDO O PULSO) DEMONSTRADO CONJUNTAMENTE COM A RÍTMICA DA SEÇÃO DE BASE.....	76
FIG. 100.	POSIÇÃO INICIAL - IMPACTO NA PELE – POSIÇÃO FINAL, DE UMA A DUAS POLEGADAS DA PELE	77
FIG. 101.	POSIÇÃO INICIAL, DE UMA A DUAS POLEGADAS DA PELE - IMPACTO NA PELE – POSIÇÃO FINAL	77
FIG. 102.	POSIÇÃO INICIAL E FINAL DO MOVIMENTO	78
FIG. 103.	PONTO MÁXIMO DA EXTENSÃO DA MACETA	79
FIG. 104.	TÉCNICA <i>HEEL UP</i> PARA MÁQUINA DE PRATOS DE CHOQUE	79
FIG. 105.	<i>HEEL DOWN</i> NO PEDAL DE BUMBO E <i>HEEL UP</i> NA MÁQUINA DE PRATOS DE CHOQUE	80
FIG. 106.	<i>HEEL UP</i> NO PEDAL DE BUMBO	80
FIG. 107.	USO DO <i>HEEL UP</i> NO BUMBO: TRECHO DO TERCEIRO SISTEMA DA TERCEIRA PÁGINA DA PARTITURA ORIGINAL.	81
FIG. 108.	USO DO <i>HEEL UP</i> NO BUMBO: TRECHO DO SEXTO E SÉTIMO SISTEMAS DA TERCEIRA PÁGINA DA PARTITURA ORIGINAL.	82
FIG. 109.	PARTITURA DE BATERIA DE “MESTRE RADAMÉS”	85

SUMÁRIO

Introdução	1
1 A caixa clara	4
1.1 <i>Construção e componentes característicos</i>	5
1.2 <i>Origens</i>	8
1.3 <i>A produção do som na caixa: baquetas</i>	11
1.4 <i>Aspectos técnicos</i>	12
1.4.1 <i>Rudimentos e Rulos</i>	12
1.4.2 <i>Padrões de acentuação</i>	14
1.4.3 <i>Estilos rudimentar e orquestral de execução da caixa</i>	19
2 A caixa na música brasileira	22
2.1 <i>Levadas de sustentação (ou base) características</i>	24
2.2 <i>A caixa do samba de Escola de Samba</i>	28
2.3 <i>A caixa do frevo</i>	31
2.4 <i>A caixa do frevo-de-rua: intercalação do rulo</i>	35
3 A caixa na bateria: Zé Eduardo Nazário na suíte ‘Frevo’, de Egberto Gismonti	37
3.1 <i>Zé Eduardo Nazário</i>	37
3.2 <i>Rudimentos</i>	40
3.3 <i>A bateria de “Frevo” e “Frevo Rasgado”</i>	44
3.3.1 <i>Processo criativo</i>	44
3.3.2 <i>Análises da gravação</i>	47
3.3.3 <i>Transcrições de bateria da suíte ‘Frevo’</i>	51
4 A caixa na bateria: Marcio Bahia em ‘Mestre Radamés’, de Hermeto Pascoal	60
4.1 <i>Marcio Bahia</i>	60
4.2 <i>Mestre Radamés</i>	62
4.3 <i>A bateria de Mestre Radamés</i>	64
4.3.1 <i>New Breed brasileiro</i>	64
4.3.2 <i>Orquestrações do “toque simples”</i>	68
4.3.3 <i>Orquestrações do “toque duplo”</i>	70
4.3.4 <i>Timbres adicionais</i>	72
4.3.5 <i>Timbre adicional: “toque múltiplo” (buzz stroke)</i>	73
4.3.6 <i>Usos do calcanhar para cima e do calcanhar para baixo (heel up versus heel down) nos membros inferiores</i>	76
4.4 <i>Partitura completa da bateria de “Mestre Radamés”</i>	83
Considerações finais	86
Referências	88
I. <i>Bibliografia</i>	88
II. <i>Discografia</i>	90
III. <i>Entrevistas</i>	90
IV. <i>Métodos</i>	90
V. <i>Websites</i>	93
Anexos	95
I. <i>Entrevistas com Zé Eduardo Nazário</i>	95
II. <i>Entrevista com Marcio Bahia</i>	107

Introdução

A caixa clara é usada no processo de formação inicial do estudante de percussão em inúmeras escolas e por diversos professores, tanto no Brasil, quanto em outros países. É através do estudo da caixa¹ que o aluno desenvolve não só sua leitura rítmica, mas primordialmente aquilo que vem a ser um dos principais elementos técnicos relacionados à performance de diversos instrumentos de percussão: o manuseio e o efetivo controle das baquetas². As habilidades e percepções desenvolvidas nesse estudo (como precisão, sonoridade, paciência e disciplina) aliadas ao conhecimento e à execução de células rítmicas básicas chamadas rudimentos (as quais veremos adiante) servem como ponto de partida para a ampliação de uma abordagem de performance em vários instrumentos de percussão.

Na bateria, a caixa é um instrumento de central importância. A abordagem de transposição de elementos técnicos provenientes da caixa à bateria é muito comum, gerando, dentre inúmeras possibilidades: distribuições, orquestrações e fragmentações de ritmos.

A partir da minha ampla experiência na execução da caixa em diferentes contextos como grupos marciais, grupos de percussão, orquestra, surgiu o desejo de aprimorar a execução e a interpretação de ritmos presentes em manifestações tradicionais populares e folclóricas brasileiras, bem como a aplicação desses na bateria. Assim, decidi realizar, dentro do contexto de um mestrado em performance, uma pesquisa com foco na caixa como instrumento componente da bateria. Como forma de recorte deste abrangente assunto, decidi focar o meu estudo em performances de dois importantes bateristas brasileiros, Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia. Estes dois músicos, admirados pela concepção própria e característica que desenvolveram na bateria, também atuam ativamente como professores, além de possuírem conhecimentos de uma ampla gama de instrumentos de percussão. Nazário e Bahia tocaram com artistas significativos da música brasileira e grandes nomes da música instrumental nacional e internacional e também têm em comum o fato de terem trabalhado em grupos liderados por Hermeto Pascoal (músico

¹ A redução *caixa* é o termo popularmente utilizado para caixa clara (como na expressão: “a toque de caixa”). Usaremos essa designação, daqui para a frente, nessa dissertação.

² Dentre o abrangente universo da percussão e seus mais variados instrumentos, diversas formas de se produzir o som são encontradas. Essas maneiras incluem o percutir realizado exclusivamente com as mãos, o percutir com uma das mãos e a baqueta na outra mão, entre outras. Essa dissertação é focada exclusivamente nas questões relacionadas à produção de som com a utilização das baquetas.

alagoano responsável pela formação de inúmeros instrumentistas, e que foi fundamental, como veremos, na formação da linguagem musical desses dois bateristas).

Algumas características da concepção musical dos dois bateristas citados, sobretudo no que concerne ao uso da caixa na bateria (uso de rudimentos e levadas de caixa, distribuições e orquestrações dos mesmos na bateria) são demonstradas nesta dissertação, tendo como base análises de suas execuções em gravações bastante representativas. A análise da execução musical (da caixa e da caixa na bateria) presente nessa dissertação concentra-se especialmente em dois aspectos técnicos: a execução de diversos tipos de rulos e o controle de dinâmica necessário a realizar padrões de acentuação. Dessa forma pretende-se apontar possíveis caminhos para responder à questão: quais as diferenças entre as diversas concepções na execução desses elementos nos exemplos representativos das linguagens, abordagens, ou estilos de execução de caixa, incluídas aqui como representativos.

O objetivo principal desse trabalho é demonstrar e documentar processos de transposição de elementos característicos da performance da caixa para a bateria (com especial atenção aos aspectos técnicos citados acima) nas performance de Zé Eduardo Nazário (na suíte 'Frevo', de Egberto Gismonti) e Marcio Bahia (em 'Mestre Radamés', de Hermeto Pascoal). Para alcançar este objetivo, foi verificado como eles usam e estudam os rudimentos da caixa e, também, como eles adaptam, na bateria, ritmos brasileiros tocados tradicionalmente na caixa.

A tradição da performance da bateria no Brasil é riquíssima, mas sua história e mesmo a maneira com que o instrumento e sua técnica são pensados, estudados, e usados em diferentes contextos, ainda são pouco documentadas. Este trabalho pretende assim contribuir tanto para o registro da história da bateria no Brasil quanto para o entendimento de questões ligadas a construção de uma linguagem de bateria brasileira. Também procuramos ampliar a literatura de percussão brasileira (especialmente no que condiz à inter-relação entre diversas linguagens distintas de caixa), bem como a literatura da caixa como elemento da bateria.

A abordagem metodológica incluiu um amplo levantamento bibliográfico, entrevistas com diversos percussionistas e bateristas, realização de transcrições musicais (partituras para bateria), estudos de performance e análise de uma partitura original para bateria ('Mestre Radamés').

Os dois primeiros capítulos desta dissertação tratam especificamente da caixa, incluindo descrição de suas origens, componentes, produção do som, aspectos técnicos e

seu uso na música brasileira. Nesses capítulos foi incluído material resultante de trabalho de campo nas cidades de Recife, Olinda e Nazaré da Mata (PE), durante o Carnaval de 2011. Adicionalmente, os bateristas: André ‘Limão’ Queiroz e Augusto Silva; e os percussionistas Bill Lucas e Rafael Leite foram entrevistados.

Nos dois capítulos seguintes são apresentados os resultados dos estudos realizados sobre as duas performances de bateria selecionadas: (1) ‘Frevo’ de Egberto Gismonti, com Zé Eduardo Nazário na bateria; (2) ‘Mestre Radamés’ de Hermeto Pascoal, na execução de Marcio Bahia. Em ambos os casos foram feitas reflexões sobre as performances com base em entrevistas conduzidas com os dois bateristas e em estudos de performance por mim realizados. Em ‘Frevo’, a reflexão foi construída a partir da apresentação e análise do processo criativo de Zé Eduardo Nazário. Para enriquecer o estudo, realizei (e apresento nesta dissertação) transcrições completas da parte da bateria tocada por Nazário na gravação da obra com Gismonti. Em ‘Mestre Radamés’, a reflexão foi construída a partir da demonstração de elementos tradicionais do estudo da caixa presentes na partitura da bateria, originalmente criada por Hermeto Pascoal, e da demonstração da relação de alguns desses elementos com a execução do bumbo e dos pratos de choque³, feita pelos pés.

Fechando o trabalho, apresento algumas considerações finais e incluo, em anexo, transcrições completas das entrevistas realizadas com os dois bateristas estudados.

³ Pratos de choque, segurados um por cada mão, são comuns em várias manifestações musicais, entre elas na música sinfônica orquestral (com o nome de prato ‘a dois’) e na música folclórica de vários países. Os pratos de choque usados na bateria (normalmente conhecidos como chimbau) são seguros por uma estante ou ‘máquina’ e acionados normalmente pelo pé esquerdo do baterista. O uso do nome chimbau vem do inglês ‘cymbal’ que significa prato de uma forma geral, e não de hi-hat, que é o termo em inglês, para o mesmo. Para evitarmos qualquer confusão de terminologia, decidimos usar neste texto a expressão ‘pratos de choque’ para designar o uso desses pratos na bateria.

1 A caixa clara

Os tambores são instrumentos musicais presentes nas mais remotas civilizações humanas⁴. Em muitas culturas, sua execução é ligada às funções rituais, solenidades e atividades sociais diversas, bem como associada (muitas vezes de forma inseparável) à dança e ao canto. Os instrumentos de percussão em geral e em especial os tambores têm longa associação com a guerra. A etimologia da palavra tambor vêm do grego ‘tambu’, significando maravilha (sensação de deslumbramento e encanto; assombro; fascínio) e medo (PISTOFILO 1627, p. 108 apud GAUTHREAUX II 1989, p. 168) . O “Livro da Guerra” chinês, escrito no quinto século a. C., relata: “O tambor era utilizado para reunir a tropa e, na avançada, o sino era um sinal para parar”⁵. Outro costume chinês era o de esfregar inúmeros pares de pratos numa noite de ataque (TZU 1908, p. 31 apud BLADES 1992, p. 109). De acordo com Blades, dos numerosos instrumentos de percussão existentes, o tambor de membrana⁶ é o mais comum e importante⁷.

O militarismo foi um meio onde os tambores e sua linguagem se desenvolveram, particularmente na Europa. Dentre os instrumentos de percussão associados ao militarismo, a caixa se destaca pela sua importância e função.

Por ter uma sonoridade penetrante (mais detalhes adiante) a caixa tem função proeminente nas várias formações musicais em que ela é presente. Nas formações militares sua sonoridade (juntamente com a do trompete) é associada às diversas chamadas da tropa, ou sinais feitos através de ritmos. O uso da caixa por cavaleiros italianos é discutido em grande detalhe no livro de Bonaventura Pistofilo: *Il torneo di Bonaventura Pistofilo Nobile Ferrarese dottor di legge e cavaliere. nel Teatro di Pallade dell ‘ordine Militare, et Accademico’* . . . (PISTOFILO 1627, p. 108 apud GAUTREAUX II 1989, p. 168). No capítulo intitulado ‘Sobre Tambores e Vozes Similares de Guerra’, é claramente ilustrada a

⁴ “Os tambores de argila encontrados na Alemanha e Morávia fornecem evidências razoáveis para sua existência em 3000 A.C. A arte da Mesopotâmia ilustra vários tipos de tambores por volta de 3000 A.C.” (T. do A.).

⁵ “The drum was used to beat the assembly, and in the advance the bell as a signal to halt.”

⁶ Diferenciando-se de seus antecessores, os tambores “feitos apenas de madeira que são total ou parcialmente escavados, [...] como o ‘tambor de fenda’ ou ‘tambor de língua’” (FRUNGILLO 2003, p. 328).

⁷ “A popularidade do tambor de membrana nas civilizações mais antigas é estabelecida por inúmeras representações do instrumento em monumentos e pinturas no Egito, Assíria, Índia e Pérsia. Este tambor se tornou indispensável na vida primitiva. Ainda é indispensável. Tirando poucas exceções, a maioria das tribos primitivas possuem tambores, mesmo quando eles não possuem nenhum outro instrumento musical. [...] A importância do tambor de membrana e sua influência na humanidade ao longo dos séculos é reconhecida universalmente. É um instrumento vital e um dos mais poderosos e significantes instrumentos da percussão.” (BLADES 1992, p.49)

importância da caixa para prover as batidas e ritmos para os oficiais durante combate ou em exercícios militares.

O percussionista deve geralmente ser espirituoso, animado, prático e experiente. Ele deve ter a habilidade de tocar nos estilos de várias nações e deve estar familiarizado com todas as diferentes “sonatas” usadas em guerra, como as utilizadas em alvorada, montagem, dispensa, marcha, parada, chamada às armas, dispersar, fileiras abertas e fechadas, retirada, enterro dos mortos, ordenação e entrada em batalha. O soldado deve, em todos os casos, obedecer a batida do tambor.

1.1 Construção e componentes característicos

Nessa seção apresentamos uma descrição dos componentes característicos da caixa moderna, usada nos âmbitos da bateria e da orquestra. Nesses âmbitos o espaço de atuação do instrumentista se faz através da performance profissional. Também serão diferenciados elementos de construção da caixa usada mais frequentemente usada nas tradições brasileiras.

Instrumento de percussão bi-membranofone⁸ pertencente à família dos tambores percutidos, a caixa é um tambor cilíndrico de diâmetro e altura variáveis, com seu corpo⁹ construído de madeira¹⁰ ou metal. Suas membranas, as peles, são encaixadas nas extremidades do casco e apertadas pelo aro. Os parafusos apertam o aro contra as canoas (presas ao redor do casco) e são responsáveis por sua afinação (FIG. 1).



Fig. 1. A caixa e seus principais componentes: casco, aros, canoas e pele

Os tipos de material usados na fabricação dos diversos componentes da caixa (tipo de material do casco, tipos de aro e peles) bem como suas dimensões irão caracterizar

⁸ De acordo com o sistema Hornbostel-Sachs de classificação dos instrumentos musicais, a família dos instrumentos membranofones inclui aqueles em que os sons produzidos se dão pela vibração de uma membrana estendida e tensionada.

⁹ Também chamado de *casco* ou *fuste*.

¹⁰ Materiais sintéticos diversos também são usados na sua construção, procurando uma sonoridade similar à madeira.

diferenciadas sonoridades a esse instrumento. Essas sonoridades muitas vezes caracterizam diferenciados estilos e distintas formas de se tocar o instrumento.

As peles podem ser de origem animal ou sintética, porém, na atualidade, são utilizadas majoritariamente as sintéticas¹¹ no uso da caixa na bateria e na orquestra. As principais vantagens da pele sintética em relação à animal são sua maior durabilidade, e relativa inalterabilidade de tensão mediante as condições climáticas momentâneas. Essas condições, que incluem calor, luz e umidade, provocam uma alteração na tensão das peles, esticando ou contraindo-as, gerando, assim, uma necessidade constante de afinação. As peles animais são conhecidas por seu som escuro, encorpado e mais facilmente controlado (especialmente em dinâmicas extremas) isto é, um som com presença mais destacada da frequência fundamental do tambor. A utilização da pele animal na caixa têm por objetivo a obtenção de um som diferenciado, popularmente chamado no meio da bateria de “vintage”¹².

As peles recebem nomes diferentes quanto à sua colocação nas extremidades do casco: bateadeira¹³ (a pele de cima, que é percutida) e resposta¹⁴. As peles sintéticas se diferenciam principalmente:

- Pela quantidade de filmes, ou camadas: Filme Simples, Filme Duplo.
- Pelo tipo de filme: Transparente, Leitosa, Porosa (pele leitosa coberta por uma espécie de lixa branca) e Hidráulica (possuindo fina camada de água entre dois filmes)

A característica que diferencia mais acentuadamente o som da caixa aos outros tambores é a presença de um jogo de esteiras¹⁵ em uma de suas peles (FIG. 2). A esteira mais comum contém um jogo de filetes de metal retorcido, podendo ser feita também de metal liso, cabos de plástico ou tripa. É a esteira que dá a caixa seu som ou zunido característico (estridente, brilhante, cortante, penetrante) tornando a nota do tambor ainda

¹¹ De acordo com Riley (10), as peles sintéticas tiveram seu uso difundido a partir da metade da década de 1960.

¹² Em inglês significando “antigo”. No caso das caixas remete ao som das bandas militares coloniais norte-americanas ou grupos tradicionais na Europa, e no caso da bateria, do som autêntico dos bateristas da primeira metade do século vinte. Esse termo, em inglês, é usado também no Brasil, e se refere, além das peles, aos instrumentos e equipamentos de fabricação dessa mesma época.

¹³ Em inglês: *batter-head*.

¹⁴ Em inglês: *snare-head* (ou pele da esteira). Essa pele tradicionalmente é mais fina (menos espessa) que a bateadeira.

¹⁵ ou simplesmente *esteira*.

mais indeterminada (BLADES 1992, p. 369), além de alterar seu volume. O efeito da esteira é descrito cientificamente por Forsyth (apud BLADES 1992, p. 370):

Quando o instrumentista ataca a pele-batedeira suas vibrações geram ondas no ar que são contidas no casco. Essas ondas são comunicadas à pele de resposta, e à própria esteira. O efeito imediato é alterar o caráter das ondas e dobrar o número de vibrações¹⁶



Fig. 2. Exemplo de esteiras em uma caixa (três jogos diferentes de esteiras)

A esteira pode ser presa na pele de baixo de forma fixa (FIG. 3), permanecendo sempre em contato com a mesma (sem a opção de ter o seu som “surdo” ou sem esteira). Esse tipo de colocação da esteira é presente na maioria das caixas usadas nas manifestações folclóricas e populares brasileiras, discutidas mais adiante. A esteira é normalmente localizada na pele de resposta da caixa, mas também pode ser encontrada na pele batedeira.



Fig. 3. Caixa com esteira fixa

Um mecanismo comum nas caixas usadas na bateria e em orquestras é o automático de esteira (ou máquina de esteira), uma evolução dos mecanismos da caixa. Esse mecanismo apresenta uma regulagem da tensão da esteira, além de dar a opção de retirar ou colocar a esteira da pele de baixo (FIG. 4).

¹⁶ “When the player attacks the batter-head its vibrations set up waves in the air wich is contained in the shell. These waves are communicated to the snare-head, and so the snare themselves. The immediate effect is to alter the character of the air-waves and to double the number of vibrations.”



Fig. 4. Modelos de automáticos de esteira. FERNANDES, [on-line]

1.2 Origens

O antecessor da caixa é um instrumento chamado *tabor*, que, de acordo com Blades (1992, p. 209), era a forma de tambor mais comum na Europa Medieval, havendo ampla evidência de uso durante toda a Idade Média. Tambor bi-membranofone¹⁷, possuía um único filete de esteira na pele bateadeira e era tensionado por cordas (FIG. 5). Suas formas e tamanhos eram variados em épocas e lugares¹⁸ distintos.

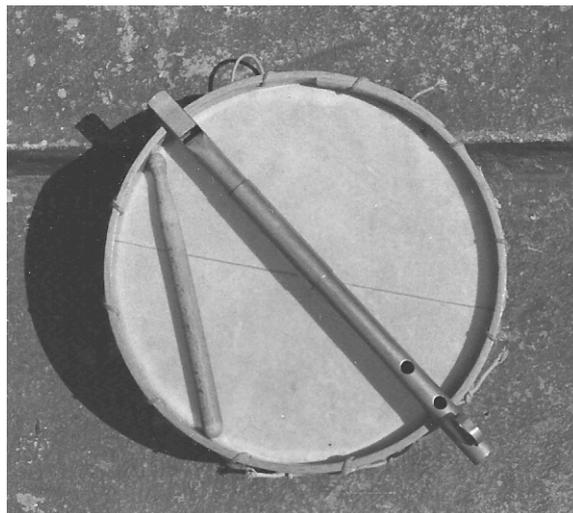


Fig. 5. Reprodução moderna de um tabor. THE MUSICK CABINET, [on-line]

Na música folclórica medieval surge a figura do tocador de *pipe and tabor*. Um único músico executava dois instrumentos: o *tabor* era tocado com uma mão, enquanto a outra segurava o *pipe* (flauta medieval, segurada apenas por uma mão). Grande parte do conhecimento sobre esse multi-instrumentista provém de pinturas e esculturas da época,

¹⁷ Apresentava em sua maioria peles de bezerro ou carneiro. Há relatos também de peles de cabra, porco e até lobo (BLADES 1992, p. 207).

¹⁸ Recebendo diferentes nomes dependendo do país de origem: Tambour de Musquetaires, Tambour de Provence, entre outros.

mas sabe-se que essa limitação resultava na execução de ritmos simples, muitas vezes invariáveis, no *tabor* (BLADES 1992, p. 209).

Durante a idade média as dimensões do *tabor* cresceram, evoluindo para um instrumento denominado *drom*, e posteriormente, o *side-drum*¹⁹. No final do século XVI o *side-drum* era presente em grupos denominados *fife*²⁰ and drums, já sendo tocado apenas por uma pessoa, com duas baquetas. (FIG. 6). No detalhe da pintura ‘The Night Watch’ de Rembrandt (FIG. 7), percebe-se a esteira já posicionada na pele de resposta do tambor.



Fig. 6. Rembrandt van Rijn, The Company of Frans Banning Cocq and Willem van Ruytenburch, 'The Night Watch' (1642)

Dois fatores foram determinantes no desenvolvimento da caixa resultando na atual sonoridade aguda e definida (gerada por uma maior tensão aplicada à sua pele): a diminuição das dimensões do tambor, e a substituição do mecanismo de tensão da pele (de cordas para parafusos). Gauthreaux II (121) nos revela que historicamente, o tamanho da caixa sofreu uma série de mudanças indo do tamanho pequeno do *tabor* medieval, aumentando para proporções enormes no final do século XVI, e diminuindo drasticamente de tamanho ao final do século XVIII. ‘Em ‘L’Arlésienne’, Bizet escreveu para o ‘Tamburin’, um instrumento de tamanho similar ao tabor grande, e tocável com apenas

¹⁹ Termo usado na Inglaterra e Escócia designando caixa.

²⁰ Flauta tocada com as duas mãos, antecessora da flauta moderna.

uma baqueta. Esta instância marca o retorno do instrumento maior, popular em tempos anteriores.²¹



Fig. 7. *Side drum*, ou caixa (detalhe de 'The Night Watch'), com destaque para as dimensões enormes do tambor

Não é surpreendente constatar o tambor como algo tão estimado na Suíça e na Escócia. Os percussionistas (do passado e do presente) em ambos países são famosos. [...] Em muitos aspectos há similaridade nos estilos entre a percussão da Basileia (*Basle Drumming*, estilo dos percussionistas da cidade de Basle) e a utilizada nas *Pipe Band* escocesas (bandas de gaitas de fole e percussão). Pode-se encontrar habilidade similar na Inglaterra e em outros lugares: nos percussionistas da *Garde Républicane*²² francesa, por exemplo, e nos

²¹ “It was found that through the centuries, the size of the snare drum underwent a series of changes. The size of the medieval tabor was rather small. By the end of the sixteenth century, this size had increased to enormous proportions. By the end of the eighteenth century, its size had decreased considerably. In *L’Arlésienne*, Bizet wrote for the Tamburin, an instrument similar in size to the large tabor and playable with one stick. This instance marks the return to the large instrument popular in earlier times.”

²² “Os tambores, às vezes, enfeitam os costumes da época e dão ares célebres presentes às revistas e as campanhas napoleônicas: é a bateria napoleônica. A origem da bateria-fanfarras, que se tornou a música da guarda republicana em 1993, remonta à criação (por decreto do Consul em 4 de outubro de 1802) dos tambores da guarda. [...] Esses tambores revivem as bandas de pífanos e de tamboris do séc XVIII. Mas o barulho cadenciado do passo dos gloriosos veteranos do Império, misturando-se ao grave e majestoso rufar,

percussionistas norte-americanos do período da guerra civil, cujo alto padrão de exigência é perpetuado até os dias atuais. (BLADES 1992, p. 305)²³

1.3 A produção do som na caixa: baquetas

Existem várias formas de obtenção de som na caixa. Essa pesquisa se concentra na problemática da realização do som na caixa através de baquetas²⁴. A baqueta é responsável pela transmissão dos movimentos da mão à pele. Ela é um bastão de madeira, com uma das pontas arredondadas, de forma a proporcionar o contato com o tambor (FIG. 8).



Fig. 8. A baqueta e suas partes: ponta, pescoço, ombro, corpo e cabo

Atualmente há uma profusão de marcas e modelos de baquetas, apresentando diversos tipos de combinações das partes mencionadas. A escolha de baqueta consiste em achar uma que seja confortável, e que se adeque ao estilo e sonoridades pretendidas.

O ‘taper’, termo em inglês que designa a região de afunilamento que vai do ombro até ao pescoço da baqueta, traz pegadas (sensações de controle) diferentes ao performer: um ‘taper’ longo proporciona maior flexibilidade e resposta, enquanto um ‘taper’ mais curto confere maior rigidez à baqueta.

encobre a lembrança da frívola reputação daquele século. [...] Divididas nas diversas companhias da guarda municipal, os tambores são reunidos de acordo com as circunstâncias. [...] Marchando à frente dos desfiles, a música participa de todas as manifestações oficiais de caráter nacional. Ela está presente no *Champs Elysées* para as recepções de personalidades, no *Arco do Triunfo* nas cerimônias da chama, nos *Invalides* para as grandes cerimônias de armas. Desde 1978 ela está ligada/vinculada/subordinada ao 1º regimento de infantaria. O 1º regimento de granadeiros a pé garantiu a Napoleão Bonaparte a mesma honra que hoje executa a Guarda Republicana no *Elysées*, no *Palácio de Bourbon* e no *Senado*. Para marcar esta semelhança nas missões, a música da Guarda Republicana faz reviver de forma sutil a época da Velha Guarda”. GARDE REPUBLICAINE, [on-line].

²³ “It is not surprising to find the drum so highly esteemed in Switzerland and Scotland. The drummers (past and present) of both nations are famous. [...] In many respects there is a similarity in style between Basle drumming and that employed in the Scottish Pipe Band. Similar skill was to be found, however, in England and elsewhere: the drummers of the Garde Républicaine, for example, and American drummers of the civil war period, whose high standards of playing is perpetuated to the present day – N.A.R.D. (National Association of Rudimental Drummers).” (BLADES 1992, p. 305)

²⁴ Particularmente no universo da bateria são usadas vassourinhas e diferentes tipos de baquetas, proporcionando timbres únicos. Peças contemporâneas escritas para a caixa eventualmente fazem uso de técnicas estendidas para esse instrumento, que incluem o uso da mão, de objetos ou utensílios diferentes, ou até do percutir em lugares inusitados nesse instrument.

Em termos gerais o peso da baqueta influencia o tipo de som gerado. O peso é afetado pelo tipo de madeira, sua densidade e as dimensões da baqueta.

De acordo com Marc Zoutendijk, existem três tipos básicos de ponta de baqueta: redonda, oval e triangular (FIG. 9).



Fig. 9. Tipos básicos de ponta de baqueta: A) Redondo , B) Oval (Peira), C) Triangular (Piramidal). ZOUTENDIJK, [on-line]

Os diversos tipos de ponta da baqueta influenciam também as sonoridades obtidas, devido às diferentes características do ponto de contato da baqueta com a pele. Tanto um menor peso da baqueta quanto um menor ponto de contato com a pele realçam os harmônicos superiores, tornando o timbre mais penetrante e agressivo.

1.4 Aspectos técnicos

1.4.1 Rudimentos e Rulos

Falando-se em técnica, pode ser dizer imediatamente que a caixa é um instrumento difícil de ser tocado. O fundamento da arte da caixa é o rulo, juntamente com as inúmeras batidas fundamentais conhecidas pelos percussionistas como ‘os rudimentos’... (BLADES 1992, p. 372)²⁵

De acordo com PLAINFIELD (1992, p. 7), os rudimentos representam “anos de desenvolvimento e experimentação, resultando em uma série de figuras que, quando desenvolvidas apropriadamente, formam o fundamento necessário para o controle e coordenação necessários entre as mãos”.

É preciso clarificar a qual classificação dos rudimentos nos referimos nessa pesquisa, devido a presença de várias ‘listas’ de rudimentos em diversos métodos de caixa e bateria. As primeiras listas de rudimentos (‘The Thirteen Essential Rudiments’ e depois ‘The Standard 26 American Rudiments’) foram lançadas pela “National Association of Rudimental Drummers” (conhecida como N.A.R.D., hoje extinta), no século passado, nos Estados Unidos. O termo aqui apresentado se refere aos quarenta rudimentos apresentados

²⁵ “Technically speaking it can be said immediately, that the side-drum is a difficult instrument to play. The foundation of the art of side-drumming remains the roll, together with the numerous fundamental beatings known to the drummer as ‘the rudiments’”.

na lista “International Drum Rudiments”, compilada pela organização norte-americana PAS - Percussive Arts Society. Essa lista é atualmente a mais usada como referência.

A lista da PAS divide os rudimentos em quatro famílias: Rulos, Diddles, Flams e Drags. Parte dos rudimentos se dão na forma de ornamentos ou floreios, e servem para embelezar a nota principal da qual eles são o alvo. Esses rudimentos são originários das bandas militares de diversos países (FIG. 10), e incluem os flams e drags.

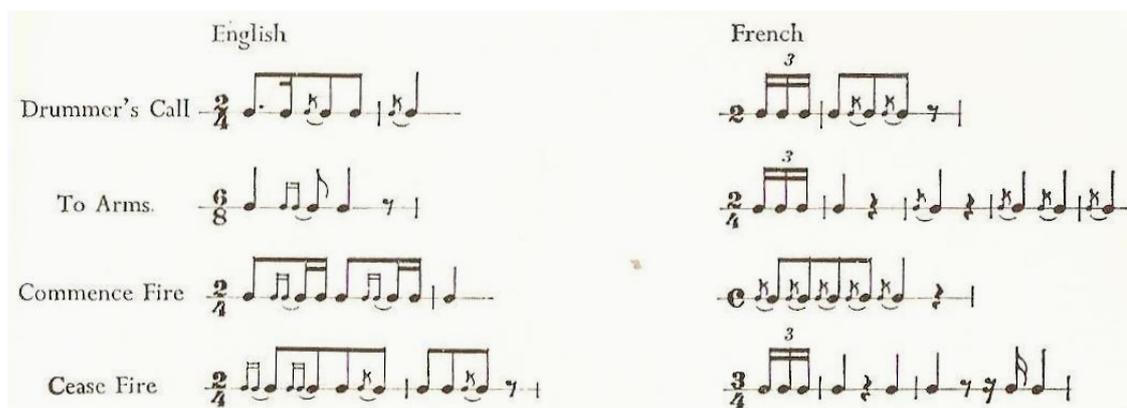


Fig. 10. Chamadas Militares (BLADES, 117)

Os Flams consistem na execução de uma apogiatura simples antes da nota principal, que é sempre alternada de mão em mão (FIG. 11).



Fig. 11. Flam e suas manuações: L para left (esquerda) e R para right (direita)

Já os Drags apresentam duas apogiaturas, normalmente tocadas com a mesma mão. A nota principal segue o padrão do flam quanto à sua alternância (FIG. 12).



Fig. 12. Drag

Os rulos são rudimentos usados para estender o som do tambor. Os rulos são classificados pela quantidade de toques que cada mão irá fazer, resultando em diferentes densidades, que vai da mais aberta (articulada e espaçada) à mais fechada (cheia e macia). Os principais tipos de rulo são: (FIG. 13)

- De “toque simples” ou toque alternado (*single stroke roll*): cada mão realiza um movimento, resultando em um único som

- De “toque duplo”, aberto ou papa-mama (*double stroke roll*): cada mão realiza um movimento, resultando em dois sons
- De “toque múltiplo” ou fechado (*multiple bounce roll, press roll, crush roll, buzz roll*): cada mão realiza um movimento, resultando em vários sons

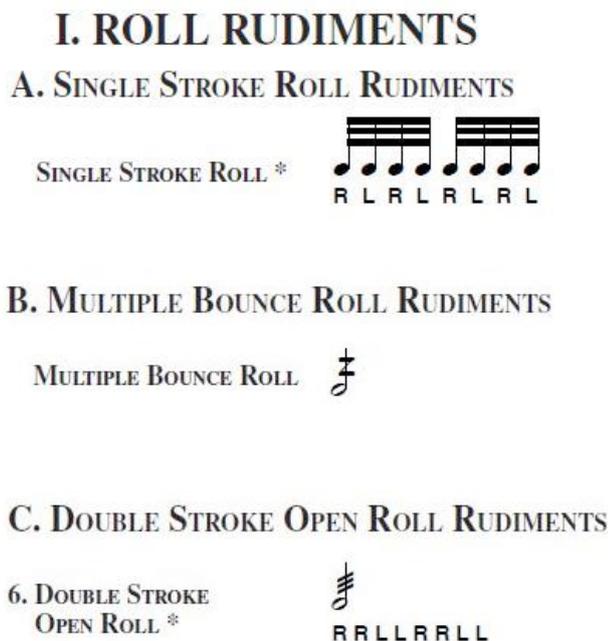


Fig. 13. Principais tipos de rulo: toque simples, toque duplo e toque múltiplo (figura selecionada e editada da lista ‘PAS International Drum Rudiments’)

1.4.2 Padrões de acentuação

Os gestos necessitados a realizar padrões de acentuação (onde ocorrem mudanças de dinâmica) revelam movimentos que precisam ser conhecidos, e estudados separadamente. A técnica de isolamento de mãos é usada como meio de visualização dos movimentos separados de cada mão, e foi apresentado ao autor pelo percussionista Paul Rennick²⁶. Ela consiste em isolar o ritmo e os movimentos de apenas uma das mãos quando da execução de qualquer um dos quarenta rudimentos.

Um movimento primordial vem a ser o necessário à execução da diferença entre acentos e não acentos. A figura rítmica (FIG. 14) será usada como exemplo para demonstrar esses movimentos. Essa figura rítmica contém dois gradativos de dinâmica: sons acentuados e não acentuados. Para executar esses dois tipos de som, como

²⁶ Coordenador / arranjador da *U.N.T. Drum Line* (Denton, TX). Arranjador do naipe de percussão (as chamadas “*drum lines*”) da *Phantom Regiment Drum and Bugle Corps*. O autor freqüentou aulas particulares com Rennick durante dois meses.

mostraremos adiante, usaremos no total três tipos de movimentos. Esses movimentos devem ser aperfeiçoados em cada mão, separadamente, e consistem na execução de um só gesto, contendo: execução do golpe e, logo após, posicionamento (preparação) da mão para o próximo golpe. Na prática o que estamos fazendo é separando o chamado “padrão de manulação” em blocos menores. A manulação vem a ser a designação de qual mão (direita ou esquerda) irá executar cada toque designado.

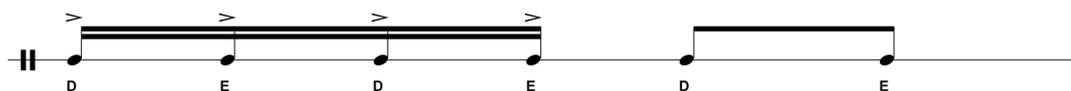


Fig. 14. Quatro sons acentuados e dois não acentuados, incluindo padrão de manulação

Se isolarmos apenas o que a mão direita faz (isso pode ser feito tocando a figura rítmica e deslocando a mão esquerda para uma outra superfície) teremos uma figura rítmica contendo dois sons acentuados e um não acentuado (FIG. 15).



Fig. 15. Mão direita isolada

As duas primeiras colcheias da mão direita consistem em duas notas acentuadas em sequência: uma nota acentuada e logo após uma nota acentuada novamente. Para realizar a primeira nota acentuada, usa-se um movimento chamado Free Stroke (também chamado de Rebound Stroke ou Single Stroke), que consiste no movimento necessário a realizar, continuamente, golpes de mesma intensidade. Nesse movimento, a baqueta parte de uma determinada altura, realiza o golpe e retorna à mesma altura inicial. A execução desse movimento em várias dinâmicas é primordial na execução percussiva instrumental (FIG. 16 e FIG. 17).



Fig. 16. Single Stroke, Free Stroke, Rebound Stroke - dinâmica mais forte



Fig. 17. Single Stroke, Free Stroke, Rebound Stroke - dinâmica mais fraca

A segunda e a terceira colcheia da figura isolada da mão direita consiste em um movimento que caminha de uma nota acentuada a uma nota não acentuada (FIG. 18)

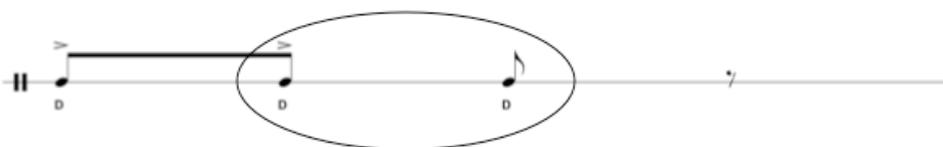


Fig. 18. Movimento de uma nota acentuada a uma nota não acentuada

Esse movimento é chamado Down Stroke e consiste em: golpear o instrumento, posicionando, após o golpe, a baqueta em uma posição inferior à altura inicial (portanto mais próxima da pele) pois, neste caso, o próximo golpe será de uma dinâmica inferior (FIG. 19).



Fig. 19. Downstroke

O último movimento presente na nossa figura rítmica seria de uma nota não acentuada voltando novamente a uma nota acentuada (considerando que fossemos repetir a figura ininterruptamente). Chamado de Up Stroke, esse movimento consiste em golpear o tambor posicionando, após o golpe, a baqueta em uma posição superior à altura inicial (neste caso, mais distante da pele), preparando, assim, a baqueta para o próximo golpe, de dinâmica mais alta (FIG. 20).



Fig. 20. Upstroke

A fig. 21 apresenta o ciclo completo de movimentos isolados da mão direita, necessários à realização da figura inicial, contendo apenas acentos e não acentos.



Fig. 21. Movimentos isolados da mão direita: Rebound Stroke, Down Stroke e Up Stroke

O “Pequeno Código Elucidativo”, de Sanford A. Moeller²⁷ é uma maneira simples de representar os movimentos para figuras que contêm acentos e não acentos (FIG. 22). Essas aplicações são mostradas na forma de ritmos com subdivisões compostas e simples (FIG. 23).

Moeller's "Elucidative Little Code"

Left Hand	●	▼	▲
Right Hand	○	▽	△
	Single Stroke	Downstroke	Upstroke

Fig. 22. Códigos desenvolvidos para designar os movimentos Single Stroke, Downstroke e Upstroke, retirados do “Pequeno Código Elucidativo” de Moeller

²⁷ Moeller é conhecido pelo método ou sistema Moeller, baseado em extensa pesquisa e documentação da forma de se tocar caixa no exército, na guerra civil norte-americana. Moeller acreditava que o caixista deveria desenvolver bem cedo as habilidades necessárias para se tocar apropriadamente um tambor militar. Em seu livro “The Moeller Book” ele escreve que se um percussionista dominar isso, ele deveria ser capaz de ir em qualquer lugar com essas habilidades como fundamento, e ter bom êxito. “Moeller believed, that one should develop (early on) the necessary abilities needed to play a vintage drum, 'properly'. He writes in his book, that if a drummer masters that ... he/she should be able to go anywhere with those skills as a foundation, and succeed” HANSOM, [on-line].

1.4.3 Estilos rudimentar e orquestral de execução da caixa

A caixa possui formas distintas de execução, relacionadas aos contextos onde ela é usada:

Dois estilos distintos de percussão têm se desenvolvido ao longo dos anos. Estes estilos são conhecidos por muitos nomes, mas são geralmente chamados de rudimentar e orquestral. Cada estilo se desenvolveu com um propósito específico, um para apresentações ao ar livre e um para apresentações em lugares fechados, respectivamente. [...] O percussionista estará melhor preparado para fazer as decisões interpretativas necessárias quando entender as semelhanças e diferenças entre percussão rudimentar e percussão orquestral.²⁸ GAUTHREAU II (11)

As abordagens rudimentar²⁹ e orquestral na execução da caixa apresentam importante similaridade: controle similar é esperado das baquetas direita e esquerda, sendo objetivo comum equalizar as mãos eliminando o máximo possível uma mão fraca (mão esquerda para os destros).

A música de concerto acontece em salas de acústica reverberante, destacando e expondo as dinâmicas (tocar *pianíssimo* nessa acústica difere de tocar em lugares abertos, onde a acústica é mais ‘seca’ e o som se perde). Nesse contexto, a técnica da caixa orquestral é única e fundamentalmente diferente das demais. Partes de caixa na orquestra freqüentemente são tocadas apenas por um instrumentista, e sem dobras. Essas partes podem ter funções como simular um exército inteiro, chegando ao longe. No que se refere ao percussionista, é requerido excepcional controle das baquetas na execução de apogiaturas e rulos, particularmente em níveis extremamente baixos de dinâmica, além de clareza e definição no toque, tanto em sons curtos como longos.

Isso difere do controle exigido na técnica rudimentar, usadas em contextos marciais, onde a caixa é normalmente tocada ao ar livre e por mais de um executante. Nesses contextos, as partes de caixa são freqüentemente mais ativas do que na orquestra (a caixa é tocada em grande parte do tempo), exigindo grande resistência do instrumentista. A projeção e o volume de som são característicos e é extensivo o uso de todos os rudimentos.

²⁸ “Two distinct styles of drumming have evolved over the years. These styles are known by many names but are usually referred to as rental and orchestral. Each style was developed for a specific purpose, namely outdoor and indoor playing, respectively. In nineteenth and twentieth century orchestral literature, an understanding of only one style of drumming would be insufficient in interpreting the composer’s intent. By understanding the similarities and differences of both rudimental and orchestral drumming, the percussionist will be better equipped to make the necessary interpretive decisions.”

²⁹ O termo ‘rudimentar’ é usado nessa dissertação para designar um estilo de execução de caixa caracterizado pela uso extensivo de rudimentos. Na terminologia em inglês é denominado ‘Rudimental Drumming’.

Na introdução ao seu famoso livro *Stick Control*, Stone (3)³⁰, nos revela detalhes sobre essa realidade:

UMA PALAVRA AO PERCUSSIONISTA DE ORQUESTRA – Não deixe que a palavra ‘rudimentar’ lhe assuste ou que esta lhe faça praticar menos potência, “high hand practice”(prática de mãos altas ou intenso volume) e o rulo aberto. Estas práticas não afetarão o toque delicado e efeitos finos demandados a você nas suas interpretações da música moderna. Ao contrário, lhe dando um maior controle das baquetas, elas irão lhe fornecer uma habilidade ainda maior para produzir sons mais delicados e refinados do que antes.

UMA PALAVRA AO PERCUSSIONISTA RUDIMENTAR – Não hesite em dedicar uma porção do seu tempo de prática à leveza e toque, e especialmente para o rulo fechado, pois se sua prática for restrita somente à potência e resistência sua execução se dará de forma pesada e desastrada. Mesmo parecendo-se estranho, a prática da execução leve lhe dará maior controle das baquetas, lhe ajudando com a potência, resistência e velocidade.³¹

Gauthreaux II (127) nos revela similaridades entre as duas abordagens, que provêm da própria origem das linguagens, usando-as para exemplificar algumas características da forma orquestral de se tocar:

A influência militar associada à caixa clara foi mantida quando este instrumento começou a aparecer na orquestra. Como resultado, os compositores capitalizaram nas associações militares da caixa clara. [...] Ao interpretar uma passagem de uma composição orquestral, deve-se sempre considerar a associação militar da caixa clara. A técnica requerida para uma performance correta de uma passagem, a história dos deveres militares do percussionista, e um entendimento do desenvolvimento da manufatura do instrumento [...] que permitiu aos percussionistas alcançar uma pele muito mais apertada e subseqüentemente permitiu uma resposta mais rápida da baqueta [...] devem ser fatores contribuintes para este processo.³²

³⁰ Livro referencial para a técnica de baquetas, reverenciado por bateristas e percussionistas militares, orquestrais e populares.

³¹ “A WORD TO THE ORCHESTRAL DRUMMER:- Do not let the word “rudimental” frighten you nor prevent you from putting in a normal amount of practice on power, high-hand practice and the open roll. This will not spoil the light touch, delicate shading or fine-grained effects demanded of you in modern musical interpretation. To the contrary, by giving you a better control of the sticks, it will enable you to produce even finer and more delicate effects than heretofore.

LIKEWISE, A WORD TO THE RUDIMENTAL DRUMMER:- Do not hesitate to devote a portion of your practice period to lightness and touch, and especially to the playing of the closed roll, for if your practice is confined entirely to power and endurance your execution will become “one sided”, heavy and clumsy. Strange to say, practice in lighter execution will, by giving you a fuller control of the sticks, help your power, endurance and speed.”

³² “The military influence associated with the snare drum was retained when this instrument began appearing in the orchestra. As a result, composers capitalized on the military associations of the snare drum. [...] The military association of the snare drum should be considered when interpreting a passage from an early orchestral composition. The technique required to correctly perform a passage, the history of the military drummer’s duties, and an understanding of the development the manufacture of the instrument itself should all be contributing factors in this process.”

No estudo da caixa nos âmbitos aqui citados, o percussionista irá encontrar imensa bibliografia de métodos e peças. Grande parte do material que circula no Brasil é de origem norte-americana. Entre os principais autores de métodos de caixa rudimentar aqui difundidos estão Charley WILCOXON, John S. PRATT, John WOOTON. De caixa orquestral, podemos citar Mitchell PETERS, Anthony CIRONE, Vic FIRTH, Morris GOLDENBERG, Raynor CARROL e o francês Jacques DELECLEUSE. Além destes, livros de George Lawrence STONE, Joe MORELLO, Ney ROSAURO, Benjamin PODEMSKI também são comumente usados como referência para o estudo do instrumento.

2 A caixa na música brasileira

A caixa é presente em inúmeras manifestações populares e folclóricas no Brasil. Em algumas delas, ela é também chamada de *tarol* ou *caixa de guerra*. Esses nomes são usados ora como sinônimos, ora para diferenciar o instrumento por sua profundidade. O tarol é essencialmente o mesmo instrumento que a caixa. Em algumas situações, contudo, o termo é usado para diferenciar a menor profundidade de seu corpo, resultando em uma sonoridade mais aguda. A caixa de guerra é uma denominação usada freqüentemente para as caixas mais graves e, normalmente, mais profundas. Existem situações onde os termos tarol e caixa (ou caixa de guerra) são usados no mesmo bloco percussivo, designando realmente tambores de profundidade diferente. Nessas situações, essa diferenciação ocorre também nas levadas³³ características de cada instrumento. Muitas vezes, porém, o termo tarol é usado como sinônimo de caixa, mesmo quando da ausência de uma caixa mais grave.

Alguns músicos, como Bill Lucas³⁴ (em entrevista ao autor, 2010), chegam a levantar a hipótese de que não existe no mundo país com maior diversidade de tradições de caixa popular do que o Brasil. Neste capítulo apresentaremos várias levadas de caixa, retiradas de contextos onde este instrumento tem papel central e indispensável. Essas incluem levadas de samba de Escola de Samba, marchinha, maracatu, frevo e frevo de rua, além de algumas presentes nas bandas de pífanos³⁵ (muitas vezes oriundas da fusão de diversos ritmos). O objetivo aqui é apresentar e diferenciar características da execução do instrumento nessas linguagens, especialmente a partir de um olhar sobre o uso de rulos e dinâmica (padrões de acentuação).

A função dos instrumentos percussivos dentro de um ritmo determina em grande parte seu comportamento musical tradicional. Comportamento musical tradicional é aqui compreendido como “atitudes musicais fundamentais” de sustentação da base ou improviso, floreios e variações, diálogos de perguntas

³³ Levada é o termo usado popularmente para *padrões rítmicos*. Esses padrões se apresentam tanto em instrumentos específicos como em grupos de instrumentos. Na caixa, o termo é relacionado, em sua maioria, a: padrões de acentuação, manulações, diferentes tipos de rulo e dinâmicas. De igual significado, o termo “groove” em inglês, é usado entre os bateristas.

³⁴ Percussionista e baterista atuante no cenário musical de Minas Gerais. Sua performance e pesquisa é orientada principalmente ao samba, à música latina e à música africana.

³⁵ “A formação instrumental que reúne o som dos pifes [...] à percussão do zabumba, da caixa e dos pratos, dentre outros, possui vários nomes: banda ou terno cabaçal, terno de couro, banda ou terno de pífanos, zabumba, terno de zabumba e esquentamulher [...]. Os pifes, pífanos ou pífaros são flautas feitas artesanalmente de bambu (taboca). Atualmente, devido à falta de matéria prima decorrente do desmatamento, os músicos artesãos passaram a fazer pifes também de pvc. [...] Em geral, essas bandas são formadas por dois pifes, o [...] zabumba e um tarol ou caixa. Os nomes dados ao conjunto variam conforme a região, assim como os instrumentos tocados, podendo ser acrescentados pratos, triângulo, pandeiro, um surdinho, ganzá, dentre outros.” (CAMPOS 2006, p.72)

e respostas, suíngue e balanço. Estes comportamentos e usos tradicionais acontecem em seus contextos originais e são compartilhados socialmente pelos grupos. Eles refletem uma hierarquia musical e organização interna de cada ritmo, isto é, a maneira como o cada pensamento musical é estruturado. (FREITAS 2008, p. 33)

A execução de ritmos de caixa oriundos de tradições musicais brasileiras exige do instrumentista um equilíbrio, devendo ele usar sua intuição e criatividade, realizando mudanças entre levadas características (levadas de sustentação ou base) e seções mais livres (ou que requerem acentuações e apoios advindos de elementos melódicos). O trecho da FIG. 25, retirado do artigo “A Bateria”, de Oscar Bolão (2008 p. 7), demonstra a relação de padrões de acentuação da caixa com os acentos das notas agudas do cavaquinho, em um trecho da música ‘Brasileirinho’, de Waldir Azevedo.

Fig. 25. Demonstração da relação de padrões de acentuação da caixa com o cavaquinho, em trecho da música ‘Brasileirinho’

A importância da caixa em certos estilos dá ao caixista uma função diferenciada, como descreve PEDRASSE (183) nas bandas de pífano.

Percebemos que, de acordo com o desenho melódico e com sua intuição, o músico faz diversas variações com rulos e acentuações diferentes no decorrer das repetições da música. Verificou-se também que o caixeiro (músico que toca a caixa) é o único percussionista que se comporta como um “solista”, improvisando sobre o padrão rítmico estabelecido.

Pedrasse também afirma que as acentuações da caixa são relacionadas diretamente com o discurso da melodia, tornando imprescindível ao instrumentista conhecê-la muito bem, para poder realçá-la. “[...] Se ele não a conhece e simplesmente toca a célula tradicional (*apenas*) corre-se o risco de se deixar a música chapada, sem dinâmica e sem sabor.” (depoimento do saxofonista recifense José Pitoco para ilustrar esse detalhe, apud PEDRASSE 2002, p.172).

Nas próximas seções são apresentadas levadas características de alguns ritmos brasileiros. Na seção 2.1, são mostradas levadas características do samba de Escola de Samba, marchinha e maracatu, extraídas da bibliografia pesquisada. Nas seções posteriores, são discutidas, a partir de análises e entrevistas conduzidos pelo autor, questões de performance relacionadas à levadas de samba de Escola de Samba, frevo e frevo de rua (além do frevo nas bandas de pífanos).

2.1 Levadas de sustentação (ou base) características

De acordo com Mestre Odilon, nas escolas de samba cariocas as caixas “executam desenhos rítmicos que, na maioria das vezes, identificam as baterias” (GONÇALVES; COSTA 2000, p.22). Além disso, existem diferentes maneiras de se segurar ou “pendurar” as caixas, o que pode diferenciar também os tipos de levadas³⁶: perto à cintura (presa por talabarte) ou colocadas “em cima” (podendo ser segurada ou “abraçada” pela mão esquerda do tocador, ou mesmo encaixada rente ao ombro do mesmo)(FIG. 26). As diferenciações entre levadas de caixas graves e agudas (caixas e taróis), além das levadas diferenciadas de caixa “em cima”, em algumas escolas de samba do Rio de Janeiro, são demonstradas no trabalho de Mestre Odilon (FIG. 27).

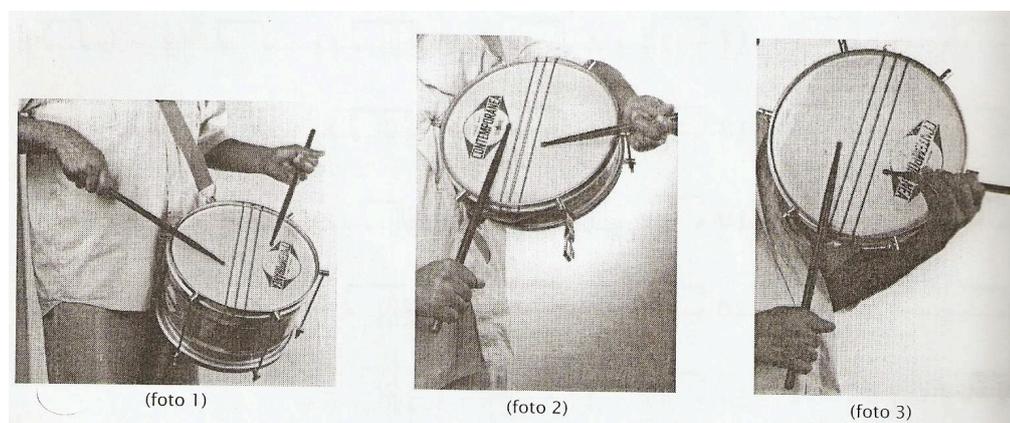
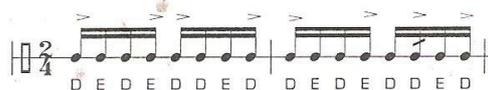


Fig. 26. Caixa, tarol e caixa em cima (GONÇALVES; COSTA 2000, p.22)

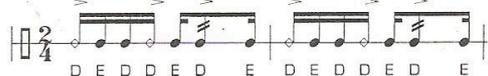
³⁶ Lembrando que, “por questões de ergonomia, um instrumento musical impõe certas maneiras de se executar movimentos” (PINTO 2001, p. 235).

CAIXAS

Império Serrano



Portela



União da Ilha / Grande Rio / Beija Flor



Mocidade Independente (antiga)



Mocidade Independente (atual)



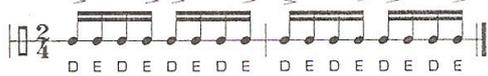
Mangueira (antiga)



Mangueira (atual)



Vila Isabel

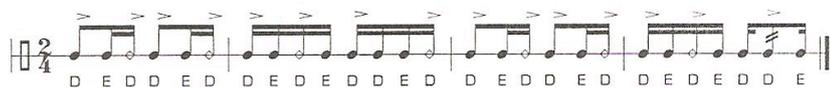


TARÓIS

Salgueiro

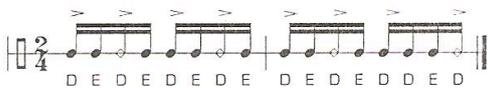


Vila Isabel



CAIXAS "EM CIMA"

Estácio de Sá / Unidos da Tijuca / Viradouro



Grande Rio / Caprichosos / Beija Flor / Imperatriz Leopoldinense / Tradição / Porto da Pedra

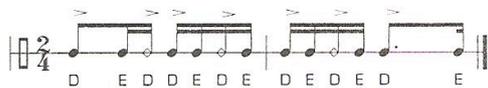


Fig. 27. Levadas de caixa e tarol das escolas de samba do Rio de Janeiro, por Mestre Odilon

Nas levadas de marchinha de Oscar Bolão (FIG. 28) podemos perceber a presença de diferentes padrões de acentuação e rulos.

Marchinha: caixa.

1. $\frac{2}{4}$ d d e d e | d e | d e d e

2. $\frac{2}{4}$ d d e d e | d e | d

3. $\frac{2}{4}$ d d e d e | d e d | d e d e

4. $\frac{2}{4}$ d d e d d | d e d | d

5. $\frac{2}{4}$ d e d e | d e d e | d

6. $\frac{2}{4}$ d e d e | e e e e | e e e e

7. $\frac{2}{4}$ d e d e | e e e e | e e e e

Fig. 28. Caixas de marchinha por Oscar Bolão (2009, p.58)

A respeito das levadas de caixa do maracatu, GOMES (2008, p. 69) nos diz: “*Há diferenças na concepção dos baques ou toques [...] de nação para nação*”. Os padrões de caixa (FIG. 29), apresentados a Gomes pelo percussionista Éder “O” Rocha, foram baseados em pesquisa junto ao Maracatu Nação Estrela Brilhante³⁷ dirigido por Mestre Walter de França. Destaca-se, nas levadas 6, 7 e 8, notação diferenciada para a mão direita e esquerda. Ela se refere à execução de efeito quase inexistente na prática de caixa orquestral ou rudimentar: notas simultâneas, executadas com as duas mãos (nota rulada em uma mão, e nota seca com a outra, atacadas exatamente ao mesmo tempo).

³⁷ “divulgado em São Paulo pelos membros do grupo Mestre Ambrósio, a partir do começo da década de 90” (67).

The image displays eight numbered musical exercises (1) through 8) for maracatu box playing. Exercises 1) through 5) are single-staff pieces in 2/4 time, each featuring a sequence of eighth notes with accents and chord letters (D, E) above them. Exercise 6) consists of two staves: the top staff has eighth notes with accents and chord letters (D, E), while the bottom staff has quarter notes with accents and chord letters (E). Exercise 7) also has two staves: the top staff is labeled 'Mão Esquerda' and contains eighth notes with accents; the bottom staff is labeled 'Mão Direita' and contains quarter notes with accents. Exercise 8) is labeled 'Rim Shot' and has two staves: the top staff contains eighth notes with accents, and the bottom staff is labeled 'Mão Esquerda' and contains quarter notes with accents.

Fig. 29. Levadas de caixa de maracatu (GOMES 2008, p. 69)

2.2 A caixa do samba de Escola de Samba

Nessa seção é apresentada discussão, com base em duas entrevistas realizadas pelo autor, sobre a execução de uma levada básica e ‘clássica’ de sustentação do samba de Escola de Samba, identificada como a levada da Vila Isabel por Mestre Odilon (e apresentada anteriormente na FIG. 27).

Nos âmbitos da execução orquestral e rudimentar de caixa, anteriormente demonstrados, é característico o uso extensivo da notação tradicional em partitura, como forma de transmissão das ideias musicais. Esse não é o caso quando nos referimos às levadas de caixa do samba de Escola de Samba, sendo a transmissão musical realizada nesse meio majoritariamente através das formas oral e visual. Caracteriza-se portanto, uma aprendizagem não-formal, ou informal.

As pesquisas na área de educação não-formal ou informal indicam que a aprendizagem nos grupos culturais específicos se dá oralmente em processos como observação, imitação, repetição e improviso sobre o visto e o ouvido, sempre mediada por alguém com experiência que naturalmente assume o papel de educar (ALMEIDA 2009, p.12).

Nos contextos referidos no capítulo anterior, sobretudo no estilo rudimentar, a separação entre notas acentuadas e não acentuadas tende a ser grandes. Na FIG. 30 é demonstrada a forma como a levada de sustentação, escolhida aqui para análise, é grafada em partitura comumente. Essa notação (extensivamente utilizada para representar a levada) apresenta dois níveis distintos de dinâmica: notas acentuadas (primeira, quarta, quinta e oitava semicolcheias do compasso) e notas não acentuadas (as restantes).



Fig. 30. notação comumente usada para a levada de sustentação básica do samba de Escola de Samba (SABINOVICH 1988, p.16)

De acordo com Bill Lucas (2011), a sutileza na acentuação presentes nessas levadas deve ser levada em conta pelos percussionistas acostumados ao estudo da caixa em outros âmbitos. Essa diferença na acentuação, explica ele, é causada parcialmente em razão do tamanho das baquetas utilizadas nesse contexto. Elas são, em sua maioria, menores dos que as utilizadas na bateria, ou nos âmbitos orquestral e rudimentar (FIG. 31).



Fig. 31. Caixa usada por instrumentista da Escola de Samba *Acadêmicos do Grande Rio*. Destaque para o tamanho das baquetas. KASSOW, Isabela [on-line]

Lucas explica que o tamanho menor da baqueta acarreta naturalmente em uma menor amplitude dos movimentos “Up Stroke” e “Down Stroke”, necessários à execução dos acentos. Ele apresenta uma sugestão a contornar essa diferença: a utilização do ponto da ‘pega’ da baqueta em um local mais ‘para frente’ na baqueta (mais próximo à ponta da mesma), o que naturalmente reduz a amplitude dos movimentos citados.

Segundo Rafael Leite (2011, em entrevista ao autor), a principal distorção na execução e na interpretação dessa notação (acentos na primeira e quarta semicolcheias), provém do peso elevado dado ao ‘um’ da frase (se referindo às cabeças de tempo da levada, presentes na primeira e quinta semicolcheia em um compasso de dois por quatro). Leite concorda com Lucas quanto à confusão causada pela notação comumente usada para a levada de sustentação básica do samba de Escola de Samba, resultando em uma levada com apenas dois níveis de dinâmica, resultando muitas vezes, na execução de acentos exagerados. Ele cita a metodologia de ensino do percussionista Júnior Sampaio, da Escola de Samba Portela, para adquirir a performance ‘suingada’ característica da levada de caixa de sustentação básica de Escola de Samba. “[...] É praticamente como se não existisse o um. Eu exagero e coloco ele no aro (a primeira e quinta semicolcheia), e esse é que é o cavalo [...]”. O estudo consiste em: deslocar para o aro a primeira nota dos grupos de quatro semicolcheias, realizar um *crescendo* com as outras notas (em que cada nota subsequente é acentuada sutilmente a mais do que a anterior), e repetir isso, acelerando até adquirir velocidade (FIG. 32).

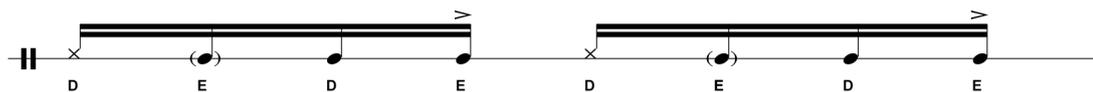


Fig. 32. sugestão para estudo e internalização da levada de sustentação de samba enredo: deslocamento do início de grupos de quatro semicolcheias para o aro da caixa e realização de sutil *crescendo*

Como vimos anteriormente, a sutileza dos acentos é fator fundamental na execução da caixa brasileira. Lucas (2011) também atenta para outro fator importante, senão o mais importante, na interpretação da caixa na Escola de Samba, o “suíngue”. Uma descrição interessante sobre o ‘suíngue’, ou ‘balanço’, pode ser encontrada em CROOK (1987, p. 116-117):

[...] os ritmos citados devem ser executados com uma certa elasticidade para dar o que chamamos de ‘balanço’, no Brasil. Balanço implica swing no senso de estar ritmicamente no ‘groove’. Estes aspectos estilísticos da música são frequentemente os mais difíceis de descrever verbalmente e mesmo assim são os mais diagnósticos de um gênero.³⁸

Se interpretarmos o ritmo da FIG. 30 ao pé da letra, a duração de cada nota corresponderá exatamente a 25% da duração de um pulso. Haverá, assim, uma equidistância rítmica entre as notas, pois elas terão todas a mesma duração. Na prática, porém, não é isto o que ocorre. O “suíngar” das semicolcheias é fator difícil de ser descrito ou grafado precisamente em partitura. É claro, porém, que as semicolcheias não são interpretadas matematicamente certas, ou ‘retas’.

Que existe uma “imprecisão”, que não está escrita nas fusas, semifusas, colcheias e semi-colcheias, é um dado que sempre acompanhou a tradição. [...] Agente tem que aprender a sujar a caixa, ou tocar ela do jeito que ela é: suja, quando se trata de música brasileira. [...] (QUEIROZ 2011).

É interessante citar o trabalho de Glaura Lucas (2002), pois essa pesquisadora, ao abordar a rítmica do Congado dos Arturos e Jatobá, em Minas Gerais, mostrou que durações de notas transcritas normalmente como semicolcheia e colcheia não correspondem exatamente a 25% ou 50% da duração de um pulso (no caso, a semínima). E também não chegam a ter uma outra proporção ‘adequada’ para a nossa notação tradicional (como 33%, ou 66%, o que as tornariam figuras de tercinas).

³⁸ “Rocca [...] observes that the notated rhythms have to be performed with a certain amount of elasticity to give what in Brazil is called "balanço." Balanço implies "swing" in the sense of being rhythmically "in the groove." Such stylistic aspects of music are often the hardest to describe verbally and yet are the most diagnostic of a genre.” Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 8, No. 1.

Essa conclusão é condizente com a figura apresentada por Sabinovich (16), ao fazer um esboço de uma aproximação (FIG. 33) ou uma sugestão da notação da levada que estamos a descrever, pois sua notação sugere também, que a segunda nota da levada é um pouco mais ‘atrasada’ do que a ‘segunda semicolcheia’, matematicamente certa. Sabinovich não pretende substituir a notação, ou mesmo sugerir uma execução literal baseada em tercinas, mas sim, demonstrar que, na prática a duração permanece em um lugar intermediário, entre a levada 1a (FIG. 30) e 1b (FIG. 33).



Fig. 33. Notação de Sabinovich para a levada de sustentação básica, baseada em tercinas (SABINOVICH 1988, p. 16)

Mas como essas semicolcheias são interpretadas de forma a fazer elas “sambarem”? (LUCAS 2011) Lucas parte da demonstração de um ritmo do ‘Candomblé’, o *cabula*, tocado por ele nos atabaques, para exemplificar um detalhe interessante a respeito da execução característica a que nos referimos.

Ele tem uma coisa que é um flam, ou quase um flam...Você aproxima uma nota da outra, a segunda e a terceira semi-colcheia, em que elas vão fazer quase um flam. [...] Você pode ir aproximando essas notas até virarem um flam, e isso também faz parte da linguagem do tambor.

A execução de Lucas aqui consiste em partir da levada de base – e aproximar a segunda e a terceira semicolcheias– e voltar à levada de base. De acordo com ele, esse ‘momento’ (FIG. 34) onde as notas estão bem aproximadas, também é característico da linguagem, e é também presente em outros ritmos, como o ‘aroeira’ (da ‘Umbanda’).



Fig. 34. Momento do flam

[...] Aquela ‘escorregada do quiabo’, só mesmo tocando com os caras. (QUEIROZ 2011). É o sujo do mato. (BAHIA 2011). Você tem que esquecer os rudimentos (LUCAS 2010) ver os caras, ouvir os caras (NAZÁRIO 2010) tocar isso como alguém que nunca estudou na vida (BAHIA 2011).

2.3 A caixa do frevo

A rítmica tradicional do frevo se desenvolveu, entre outros fatores, através da aceleração do ritmo da marcha. A FIG. 35 apresenta a maneira como a seção percussiva

básica do frevo (formada por pandeiro, caixa e surdo) é frequentemente grafada na partitura, com destaque para a frenética levada de caixa, responsável por fornecer a acentuação característica do ritmo.

The image shows a musical score for three percussion instruments: Pandeiro, Caixa, and Surdo. The time signature is 2/4. The Pandeiro part consists of a continuous eighth-note pattern. The Caixa part features a complex, syncopated eighth-note pattern with accents (>) above the notes. The Surdo part consists of a simple pattern of quarter notes with accents (>) below the notes.

Fig. 35. Seção percussiva tradicional do frevo (BENCK FILHO 2008, p. 52)

Uma importante fonte de pesquisa sobre o riquíssimo universo musical do frevo, tão particular ao estado de Pernambuco e em especial à cidade de Recife, pode ser encontrada em *Frevo, Capoeira e Passo* de Waldemar de Oliveira (1971). Nele, podemos encontrar informações detalhadas sobre a morfologia e as modalidades do frevo como: a origem do frevo e do seu nome de batismo; as associações profissionais que lhe deram origem como a troça e o bloco; a estrutura dos clubes-de-rua; as fontes do frevo como a modinha, o “dobrado”, o “maxixe”, a polca; o confronto com a marchinha carioca; compositores pioneiros e inovadores do frevo; diferenciação entre frevos cantados, frevo-canção, frevo de bloco, frevo-de-rua; a evolução do frevo-de-rua; origens do ‘passo’ e do ‘galope’ na capoeira; histórico da capoeira no Recife, capoeiristas famosos e golpes da capoeira; os passos típicos do ‘passo’ pernambucano e sobre a estilização e o declínio do ‘passo’.

Nas diversas modalidades do frevo, a prática de performance da caixa (instrumento presente tanto nos blocos-de-rua como na bateria) apresenta inúmeras variações. Nesta seção são apresentadas algumas variações, sobretudo a partir de diferentes manulações do rulo, tradicionalmente feito no segundo tempo do segundo compasso. É interessante notar que tanto os exemplos advindos de revisão bibliográfica como os exemplos registrados em entrevistas nos forneceram uma forma pessoal e diferenciada na execução desse rulo.

Adelson Silva e Augusto Silva, ambos bateristas e percussionistas da *Spok Frevo Orquestra*, apresentam formas pessoais na execução do rulo, através de uma figura rítmica de sextina, com manulações que alternam entre o “toque simples” e o “toque duplo”. A figura rítmica da sextina se contrasta às quatro semicolcheias ruladas (como muitos

percussionistas têm por prática fazer). A execução desses dois bateristas impressiona pelo uso dos rulos, percorrendo ampla gama de densidades possíveis. O uso das diferentes densidades do rulo (simples, duplo e múltiplo) são amplamente usadas por eles como recurso musical.

A contribuição de Adelson Silva³⁹ à execução do rulo na caixa do frevo pode ser encontrada no material extra incluído no DVD da Spok Frevo Orquestra, intitulado *Passo de Anjo - Ao Vivo*. Nesse material, em vídeo, Adelson demonstra a manulação do rulo de sextina que desenvolveu para sua levada pessoal de caixa (FIG. 36).



Fig. 36. Manulação do rulo de sextina na levada pessoal de Adelson Silva

Em entrevista conduzida em Olinda (PE) no Carnaval de 2011, Augusto Silva afirma sua admiração por seu companheiro de *Spok Frevo* Adelson, considerando-o sua ‘escola’ de execução de caixa e bateria. Além disso afirma que seus ‘rudimentos’ são na verdade padrões rítmicos e levadas provenientes do frevo, do maracatu rural (ou maracatu-de-orquestra⁴⁰) e do cavalo marinho, destacando a dificuldade de execução dessas linguagens. Augusto também demonstra sua levada pessoal de caixa, com destaque para a manulação diferente no rulo de sextina no segundo tempo do segundo compasso (FIG. 37).



Fig. 37. Manulação do rulo de sextina na levada pessoal de Augusto Silva

³⁹ “No Recife deu início a carreira profissional de baterista. Tocou com o maestro José Menezes no festival de carnaval em 1972 e se destacou como o único baterista que tocava com partitura. [...] A carreira com José Menezes levou Adelson à se destacar na gravação de frevos. Durante esses anos, fez inúmeras participações e gravações do ritmo pernambucano. “Até hoje eu participei de 90% da gravação dos frevos em Pernambuco, a maioria dos CDs eu gravei”. Com a fama e o talento de uma baterista mestre em tocar frevo, foi convidado para gravar o primeiro CD da Spok Frevo. O convite do saxofonista Spok se estendeu para a participação na banda e a permanência de Adelson como o baterista oficial. “Foi através dali que conheci o mundo, o Recife me abriu as portas”, falou. Por diversas vezes visitou a Europa, Ásia e América do Norte. Com a Spok Frevo, gravou DVDs e ganhou o prêmio TIM de banda revelação. Hoje, além da Spok Frevo, ele toca na banda Pinga Fogo, é o maestro da Banda XV de Novembro em Gravatá e regente da Banda do Sítio Limeira onde ensina música aos filhos dos agricultores da região.” ALVES, [on-line].

⁴⁰ “Um instrumento de relevo nos toques do Maracatu-de-orquestra é o tarol, concorrendo para variar enormemente os recursos do conjunto e, também, para caracterizar os seus ritmos” (PEIXE 1980, p.94).

Em andamentos mais lentos Augusto utiliza o “toque duplo” para floreio das notas não acentuadas em sua levada pessoal, resultando em efeito semelhante à execução característica na vertente rudimentar de execução (FIG. 38).



Fig. 38. Levada de Augusto para andamentos lentos, utilizando o “toque duplo”

A notação da levada de frevo do baterista Marcio Bahia⁴¹, escrita pelo mesmo, apresenta interessante detalhe a respeito dos níveis de acentos. A notação usando apenas dois níveis de dinâmica é a mais comum para representar a levada do frevo. Bahia apresenta uma versão resumida de sua levada, onde destaca alguns ‘apoios’ (quarta semicolcheia do primeiro e segundo tempos do segundo compasso) a serem internalizados, antes da execução da levada completa (FIG. 39). Esses ‘apoios’ são realizadas em uma dinâmica intermediária: entre as notas não acentuadas e as acentuadas.



Fig. 39. Levada de frevo de Marcio Bahia: versão resumida a acentos e apoios

Após a internalização desses apoios, um possível estudo consiste em adicionar as semicolcheias restantes, realizando assim uma levada com três níveis de dinâmica (FIG. 40), para, finalmente, realizar a levada completa sugerida por Bahia (FIG. 41) que apresenta rulo de curta duração.



Fig. 40. Versão resumida adicionada de semicolcheias restantes

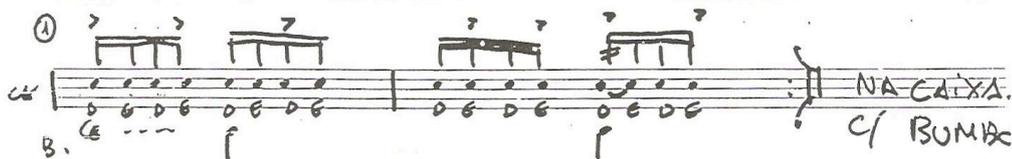


Fig. 41. Caixa de frevo por Marcio Bahia: levada completa

Similaridades são constatadas entre os apoios sugeridos por Marcio em sua levada e os presentes na levada de frevo de Gilberto Bianco, na música “As espadas”, da Banda de

⁴¹ O autor participou de curso com Marcio Bahia na 26ª Oficina de Música de Curitiba, em 2008.

Pífanos de Caruaru (FIG. 42). Essa levada apresenta característica típica da execução do rulo por Biano (rulo realizado em todas, ou quase todas, notas da levada) e por caixistas de bandas de pífanos, em geral. A levada da música “Dobradinho” (FIG. 43) ilustra bem essa concepção.



Fig. 42. Levada da música “As espadas”, por Gilberto Bianco, Banda de Pífanos de Caruaru (PEDRASSE 2002, p. 238)



Fig. 43. Levada da música “Dobradinho”, por Gilberto Bianco, Banda de Pífanos de Caruaru (PEDRASSE 2002, p. 249)

2.4 A caixa do frevo-de-rua: intercalação do rulo

As variações pessoais de levada de caixa de frevo de rua, apresentadas por Rafael Leite⁴² (2011, em entrevista ao autor), apresentam excelente exemplo de visualização, na pauta, da intercalação ou fusão necessária à execução do rulo fechado (de toque múltiplo) nessas levadas. Uma característica dessa fusão é a continuação do rulo, aqui realizado com toques múltiplos com uma mão, para além da sua finalização prevista pela partitura. O rulo se estende não somente até a próxima nota a ser executada (rulo com finalização), mas continua ainda mais. Essa continuação é representada pela ligadura sobre o rulo, no terceiro tempo das levadas b, c e d (FIG. 44). Isso significa que a nota articulada após o rulo, presente na cabeça do terceiro tempo dessas três levadas, é executada enquanto o rulo ainda está sendo ‘repicado’ pela outra mão, que faz o toque múltiplo.

⁴² Músico atuante na cidade de Belo Horizonte (MG). Percussionista, arranjador, professor, pesquisador de ritmos africanos, cubanos e brasileiros.



Fig. 44. Variações de levadas de frevo de rua por Rafael Leite

Outra característica apresentada por Leite na finalização dos rulos é o aproveitamento da última nota do repique do rulo para a realização da articulação ou ataque da nota subsequente ao mesmo (nota que representa o início da articulação da frase subsequente ao rulo). Isso significa que a nota subsequente, ao ser grafada na partitura, representa um apoio importante presente na levada, mas não deve ser interpretada como um golpe ou articulação independente. Este detalhe pode ser visualizado nas variações ‘D’ e ‘F’ do tarol do maracatu, presentes em *Maracatus do Recife*, de Guerra Peixe (FIG. 45).

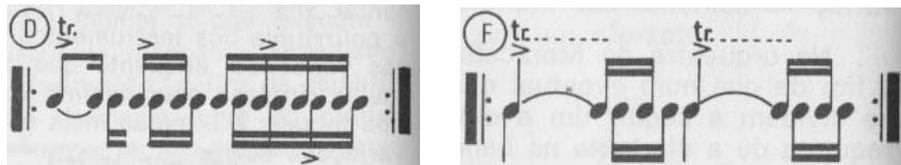


Fig. 45. Variações ‘D’ e ‘F’ (GUERRA-PEIXE 1980, p.75). Nota logo após o rulo (designado por ‘tr’) é realizada aproveitando-se o final do rebote do mesmo

A levada pessoal de frevo do baterista André Queiroz (2011, em entrevista ao autor) apresenta finalizações de rulo condizentes com a intercalação acima citada (FIG. 46). A utilização de três notas para a base do rulo (segundo tempo do segundo e do quarto compasso) é especialmente útil na execução dessa levada em andamentos mais rápidos.



Fig. 46. Levada de Frevo por André “Limão” Queiroz

3 A caixa na bateria: Zé Eduardo Nazário na suíte 'Frevo', de Egberto Gismonti

Neste capítulo, e no próximo, apresentamos os principais entrevistados dessa pesquisa: Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia, representantes significativos da linguagem da bateria brasileira. Os dois artistas mencionados tiveram amplo contato com peças escritas para percussão e também têm em comum o fato de atuarem ativamente como professores. Essas características os fazem aptos a representar, nesse trabalho, a ponte e a inter-relação entre as linguagens distintas de caixa e o uso da caixa na bateria.

3.1 Zé Eduardo Nazário

Zé Eduardo Nazário, nascido em São Paulo, em 25 de setembro de 1952, é um dos mais importantes bateristas e percussionistas brasileiros. Além de sua trajetória marcada por intensa atuação como professor, inclusive até os dias atuais, tocou e gravou com artistas significativos da música nacional e internacional, como Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Milton Nascimento, Taiguara⁴³, John McLaughlin, entre outros. Nazário se orgulha de ser o originador da “barraca de percussão”, mesa com vários instrumentos percussivos além de estantes diversas para instrumentos de efeitos (guizos, sinos, etc.). Tal “barraca” foi criada quando Nazário tocava na banda de Hermeto Pascoal e é presença marcante na banda até hoje. A destacada atuação de Nazário no universo da percussão indiana, em trabalhos como tablista e divulgador da cultura indiana no Brasil, lhe rendeu homenagem do governo da Índia, em 1997 (ROSAS p.1).

Como baterista, Nazário participou de importantes grupos de música instrumental brasileira, como o Grupo Um⁴⁴ e o grupo Pau Brasil⁴⁵, sempre a aliar o trabalho na bateria à execução de diversos instrumentos de percussão que domina. Embora seja rico o trabalho percussivo desse músico, essa pesquisa é focada na sua vertente como baterista.

⁴³ Nazário considera importante e significativa na sua carreira a gravação de *Imyra, Tayra, Ipy Taiguara* de Taiguara, em 1975, disco com participação de diversos músicos (entre eles Hermeto Pascoal) além de orquestra sinfônica (NAZÁRIO 2011, em entrevista ao autor). Taiguara foi um dos artistas mais censurados na época da ditadura. O disco citado teve suas cópias recolhidas na época de seu lançamento, e nunca chegou a ter o devido reconhecimento pelo grande público.

⁴⁴ O primeiro grupo de música instrumental a lançar um disco de forma independente no Brasil, em 1979.

⁴⁵ O Pau Brasil, ainda ativo nos dias atuais, contou com várias formações ao longo dos anos. Nazário gravou com o grupo o premiado disco *Babel*, ganhador do prêmio Sharp de “Melhor Grupo Instrumental”, em 1996, e indicado ao Grammy, em 1998 (na categoria *best jazz performance*).

Nazário começou a tocar bateria aos doze anos de idade, tendo estudado piano clássico desde os oito anos. Por intermédio do primo Luiz Manini, também percussionista, adquiriu as primeiras noções de bateria, além de acesso a diversas gravações dos mais expressivos bateristas, tanto de *jazz* como de bossa nova.

Ele tinha uma discografia enorme [...] fantástica [...] e deixava eu ouvir todos os seus discos. Eu ouvia Philly Joe Jones, Roy Haynes, Max Roach. Todos esses bateras da década de 1950. E Dizzie Gillespie, Thelonious Monk, Miles Davis. E bossa nova também. E aí comecei a gostar de alguns caras como Edison Machado, Dom Um Romão, Airto Moreira [...] (NAZÁRIO 2011, em entrevista ao autor).

Em 1964, então com doze anos, ganhou a primeira bateria e pouco tempo depois se profissionalizou. Nazário tornou-se amigo do ídolo Edison Machado, importante baterista brasileiro, e passou a viajar constantemente ao Rio de Janeiro, onde conheceu e tocou com grandes músicos. Aos quinze anos, sentiu que “precisava aprender mais. [...] que precisava estudar, senão não evoluiria.” (*Ibidem*). Por isso teve aulas particulares de percussão de orquestra com Cláudio Stephan⁴⁶, por um ano.

Ao final da década de 1960 formou, com Guilherme Franco⁴⁷, o inovador “Grupo Experimental de Percussão de São Paulo”, o qual, de acordo com Nazário, estava muito à frente do que se fazia na época: “Foi o primeiro grupo de percussão aqui que eu tenho notícia, na América Latina. Tinha três baterias, tabla, marimba, xilofone, vibrafone, tocávamos improvisando...” (*Ibidem*).

O experimentalismo, a improvisação e a criação caracterizam a trajetória de Nazário, bem como sua inconfundível sonoridade e estilo de tocar bateria. Ele cita sua permanência na banda de Hermeto Pascoal⁴⁸ como período de intensa experimentação,

⁴⁶Atuou como timpanista titular da OSMSP (Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo), possui títulos, como de “Professor de Orquestra” pela Ordem dos Músicos do Brasil, pela já extinta Orquestra Filarmônica de São Paulo e pelas Orquestras Sinfônicas Estadual (pianista, percussionista e timpanista – de 1965 a 1975) e Municipal de São Paulo, de 1968 a 1998. “Na década de 70, executou diversas obras importantes do repertório percussionístico mundial, algumas em primeira audição brasileira ou mundial [...] Coursou regência com o Maestro argentino Simon Blech, e por sua grande capacidade de liderança musical, à frente do Grupo de Percussão do Conservatório Brooklin Paulista, recebeu, em 1975, o prêmio ‘Maestro Revelação do Ano’ da Associação Paulista dos Críticos de Arte. Foi ainda regente do grupo de Metais da OSMSP e da Fanfara dos Santos Anjos. Sua grande experiência na área do ensino da música se fez presente nos cursos de diversas escolas superiores (ECA-USP, FMU e Santa Marcelina), escolas livres de música e conservatórios, bem como em aulas particulares e no festival de Inverno de Campos do Jordão (1979 e 1980) [...] Foi o pioneiro, no Brasil, na construção de tímpanos, xilofones, baquetas e outros instrumentos de percussão, para suprir a necessidade dos inúmeros alunos de percussão, espalhados por todo o Brasil” STEPHAN, [*on-line*].

⁴⁷ O grupo, cuja base era um trio, também contou com a participação do percussionista Oswaldo D’Alessandro.

⁴⁸ De acordo com seu release oficial: [*on-line*] “Em 1973 Zé recebeu um convite para trabalhar em Minneapolis (USA), mas desistiu da viagem para ingressar no grupo de Hermeto Pascoal.”

cristalizando uma filosofia que afirma ter continuado com os grupos dos quais participou posteriormente. Era uma fase em que, de acordo com Nazário, “todos tinham muitas ideias, elas eram aplicadas na música, e quase sempre resultavam em alguma coisa interessante”. Ao final da década de 1960, vários artistas ou estavam de saída ou já tinham saído do país, por isso, Nazário ressalta a corajosa atitude de Hermeto Pascoal, pois se destaca como o único que “foi [para o exterior], voltou e falou: nós vamos formar um grupo aqui, [...] começando daqui, diferente. Criado e continuado a partir do Brasil”. Além disso, fazer uma música instrumental de qualidade, diferente e que fosse criada a partir do Brasil era mais ou menos o que Nazário relata ter em mente nessa época: “[...] E com o Hermeto foi o que nós fizemos, nós arregaçamos as mangas e saímos aí fazendo show para dez pessoas, para vinte pessoas, até que começou a encher as casas, encher o municipal.” (*Ibidem*). As inesgotáveis criatividade e propensão à fusão de estilos de Hermeto Pascoal, aliadas ao uso do conhecimento prévio dos músicos com quem tocava e daquilo que melhor dominavam, favoreceram a liberdade de criação tão intensamente vivida:

*Às vezes o Hermeto escrevia alguma coisa e agente ficava pensando, bolando, o que fazer de ritmo [...], porque podíamos misturar vários estilos. Não precisava ser exatamente **aquilo**, pelo contrário, já era uma fusão de todos os estilos juntos. Não tinha tanto essa necessidade de ser isso ou aquilo, uma coisa original do folclore... A gente não estava tentando imitar nada não (*Ibidem*).*

Se por um lado há um Nazário experimentador, pioneiro, que posteriormente toca em grupos de extrema liberdade musical - em alguns trabalhos parte decididamente para o *free-jazz*⁴⁹ - por outro lado, quando se interessava por um baterista, fazia o uso extensivo da transcrição musical - escrever em partitura, nota por nota, todas as vozes da bateria - como método de evolução. Nazário conta que escutava várias vezes algum trecho ou música e que “também gostava de escrever tudo o que ouvia, todas as coisas interessantes que ouvia. Transcrevia por exemplo coisas do Luciano Perrone⁵⁰”. Em uma entrevista com ROSAS (1), fica claro que Nazário se localiza dentro de um patamar na evolução baterística brasileira:

Bateristas como Dom Um Romão, Edson Machado, representavam para a música brasileira o mesmo que Art Blakey, Philly Joe Jones representavam para o jazz americano. Viemos a partir deles, somos uma evolução deles. [...] Tínhamos uma concepção musical um passo à frente do que Milton Banana,

⁴⁹ Estilo que se caracteriza pelo uso de intensa liberdade criativa e o abandono á referências formais como andamento, tonalidade, repetição de padrões rítmicos, etc.

⁵⁰ Baterista precursor da interpretação do samba na bateria, conhecido por sua ligação com o compositor Radamés Gnatalli.

Edson Machado e Dom Um haviam feito nas décadas passadas. [...] Nós vimos e ouvimos todos esses ídolos lá no começo dos anos 60, e como aprendiz você sempre tem que seguir alguém. Nós seguimos esses caras. Do mesmo modo, Art Blakey, Max Roach, Joe Jones, foram exemplos de dedicação e musicalidade para a década seguinte, com Tony Williams e Jack De Johnette. Aqui no Brasil não foi diferente. Tivemos uma grande escola a ser seguida. Quando chegou nossa vez, criamos um trabalho baseado em algo que já tinha sido feito, mas um degrau acima na escada da evolução (Ibidem).

Para melhor conhecer a formação musical, carreira e evolução de Nazário como baterista e para entender como realiza algumas transposições de rudimentos e de ritmos brasileiros para a bateria - particularmente relacionados ao uso da caixa – foram realizadas algumas entrevistas com ele. Essas aconteceram em sua casa e Nazário manteve-se sentado na bateria, respondendo muitas das perguntas relacionadas à execução na bateria não de forma verbal, mas sim na prática, com o músico tocando. O caráter improvisatório dessas “respostas musicais” revelou em vários momentos um microcosmo do processo de criação e desenvolvimento de ritmos e levadas executados por Nazário. Alguns desses aspectos serão mostrados e discutidos nas próximas seções.

3.2 Rudimentos

Nesta seção são apresentadas respostas de Nazário quando questionado sobre sua relação com a bateria e, mais especificamente, com a caixa. Ele demonstra ser conhecedor da história do desenvolvimento da bateria, instrumento que, segundo QUEIROZ, teve a linguagem desenvolvida dentro do contexto da cultura musical norte-americana. QUEIROZ cita as bandas de *dixieland* e o *jazz* como precursores da linguagem da bateria: “Pode-se dizer que a tradição da prática de execução e ensino da bateria, tocada atualmente em todo o mundo, se apoia na linguagem proveniente de uma cultura específica, originária de uma determinada região [dos E.U.A.]” (4).

O profundo respeito que Nazário demonstra pelos bateristas norte-americanos aflora-se pelo seu conhecimento e capacidade de demonstrar, na prática, a ligação inseparável entre o uso de rudimentos de caixa e a própria história da bateria.

As coisas de caixa, as primeiras que aprendi, foram os rudimentos porque em São Paulo, na época, só existia o método do Gene Krupa⁵¹. E o método é rudimento, basicamente. Tem aquelas coisas tipo “Three Camps”⁵²: que é

⁵¹ “Gene Krupa Drum Method”, lançado em 1938.

⁵² “Three-camps”, ou “Três Acampamentos” é uma famosa chamada militar usada para acordar a tropa, ou “Wake Up Call”. O “Three-camps” e suas diferentes variações, em tipos de compassos diversos, são presentes em vários métodos de caixa.

rudimento né... Quando você escuta Philly Joe Jones⁵³, você vê que ele é treinado na caixa rudimentar, militar. Ele é um exemplo disso (Ibidem).

Nesse momento da entrevista, Nazário toca um improviso livre, no qual enfatiza ideias primárias de caixa, e com isso percorre uma pequena evolução da bateria no começo do século. Esse improviso começa do mais simples rufar da caixa, acompanhado da execução de notas quase imperceptíveis no bumbo, tocado apenas no tempo (quatro tempos por compasso), indo a evoluções rápidas e repletas de tercinas, típicas das *big bands* da era do *swing* e, por último, adicionando os pratos de choque. Além de mostrar através desse improviso, o baterista também comenta algumas inovações que fizeram parte da origem do instrumento, como a criação do *low boy* (FIG. 47) e características da bateria nos seus primórdios (FIG. 48).

No começo do século XX, pelo que a gente sabe, o início da bateria era isso: uma série de instrumentos de percussão, um bumbo, uma caixa. Depois, em 1927, inventaram o low boy, que era aquele hi hat (pratos de choque) com pratos lá em baixo e o pessoal que tinha habilidade tocava e fazia aquelas coisas... pois tinha uma técnica de caixa marcial, mas bem rudimentar também [...] Ai vieram os pratinhos pequenos de ataque, os tambores chineses (tambor com atarrachas), que os caras faziam de tom tom. Ai começou a se criar a bateria (Ibidem).

⁵³ Baterista norte-americano adepto ao uso extensivo dos rudimentos, famoso por seus solos e por desenvolver a linguagem do *bebop* na bateria. Essa linguagem típica da década de 1950 valoriza momentos mais longos de improviso e de formações instrumentais menores, em contraste às grandes *big-bands* de até então. Na bateria isso significou grande evolução na linguagem através de uma maior poliritmia nas frases de bumbo e caixa usadas sobre o acompanhamento dos pratos.

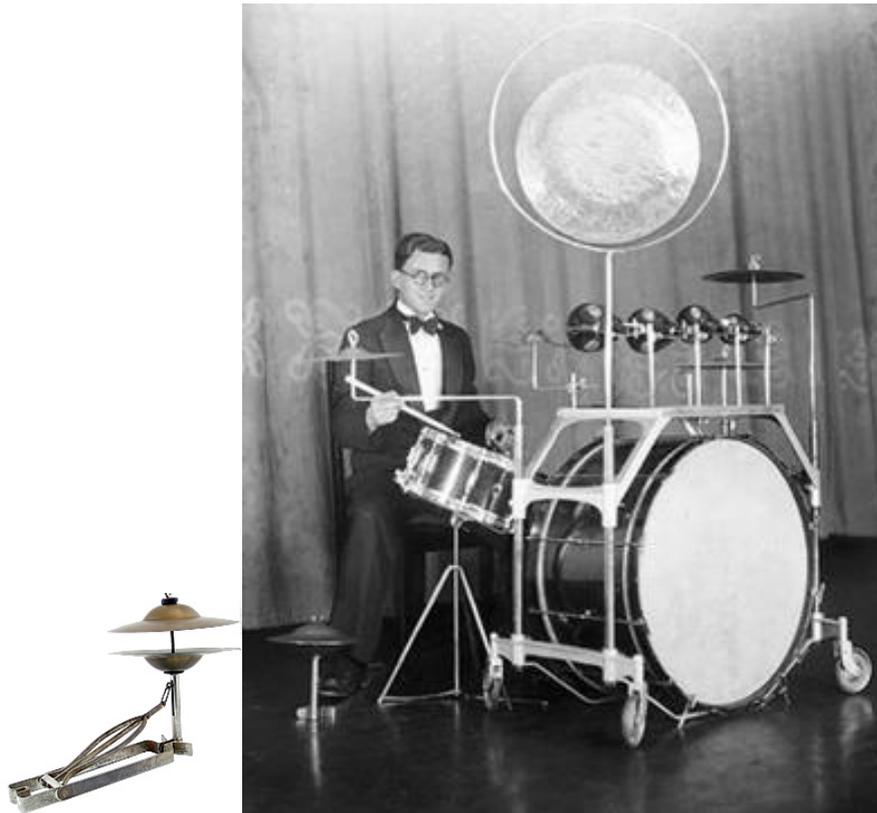


Fig. 47. *Low boy e baterista usando um low boy- Hoops, Mounts, Pedals, etc.* Fonte: COOPER, Mark [on-line]



Fig. 48. *Bateria comum nas décadas de 1920 e 1930 - A guide to Vintage Drums.* Fonte: COOPER, Mark [on-line]

A prática de estudo e ensino de rudimentos de caixa de Nazário parte da ideia de sempre executá-los junto com o bumbo e os pratos de choque: “Eu conheço os rudimentos

de cor, criei uma maneira de usá-los [...] e até hoje eu passo para os meus alunos” (*Ibidem*). As FIG. 50 a 54 representam alguns exemplos musicais que ele apresentou após esse último comentário. Nazário tocou vários rudimentos sempre com a presença dos pedais marcando os tempos do compasso, desse modo, as dificuldades de execução tanto das mãos quanto dos pés são levadas em conta desde o início da abordagem baterística.

Os rudimentos tocados por Nazário se resumem ao *Single Stroke Roll* (FIG. 50), sua variação *Single Stroke Four* (FIG. 51) e ao *Double Stroke Roll* (FIG. 52) e suas variações: *Five Stroke Roll* (FIG. 53) e *Five Stroke Roll* deslocado (FIG. 54). A sua performance e estudo consistem em acelerar a partir de um andamento confortável até uma velocidade mais rápida, mas também confortável. Depois, volta-se à velocidade original e repete-se o processo continuamente: “Uso essa prática desde que eu comecei a dar aula, e aí passo pelo instrumento todo”. Na FIG. 49 temos a bula com a notação que será usada daqui para frente, para as transcrições de Nazário.

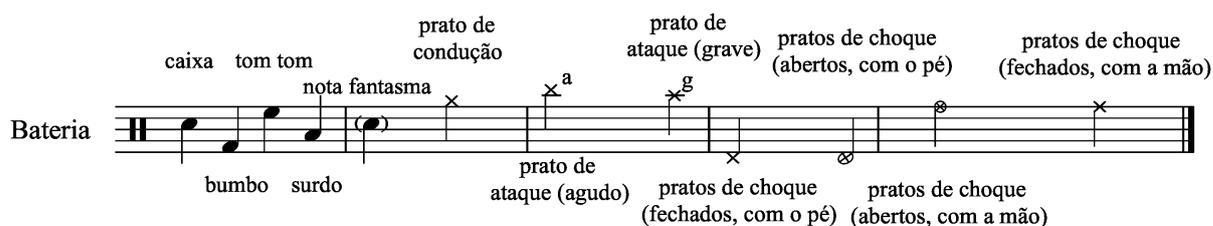


Fig. 49. Explicação da notação usada para a transcrição da bateria (bula)

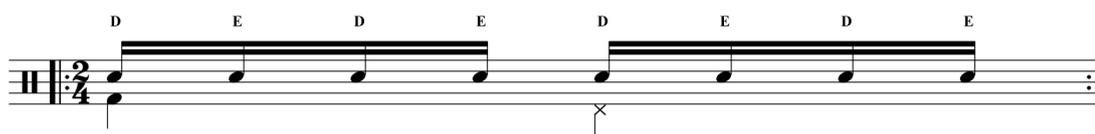


Fig. 50. Rudimento *Single Stroke* ou toque simples (D = mão direita / E = esquerda)

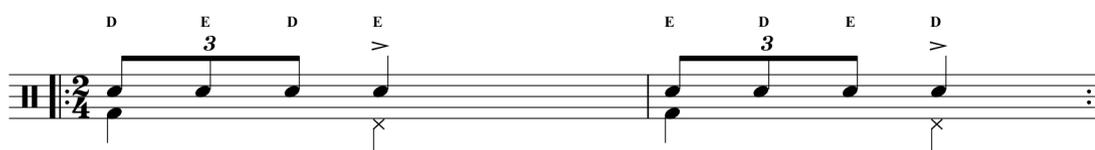


Fig. 51. Variação: *Single Stroke Four*



Fig. 52. Rudimento *Double Stroke* ou “toque duplo”

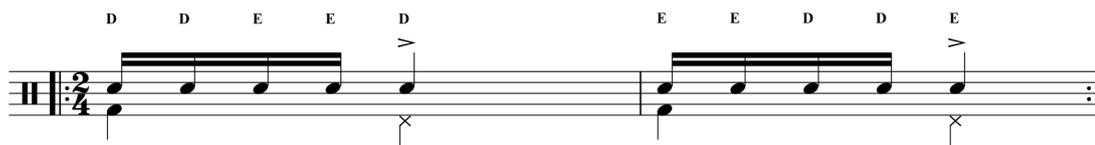


Fig. 53. Variação: *Five Stroke Roll* ou Rulo de cinco toques

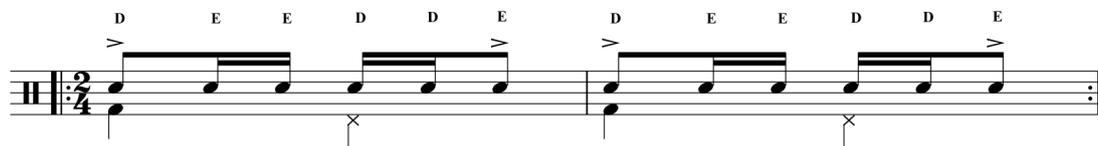


Fig. 54. Variação: *Five Stroke Roll* deslocado

3.3 A bateria de “Frevo” e “Frevo Rasgado”

3.3.1 Processo criativo

São expostas, nesta seção, algumas “respostas musicais” de Nazário quando questionado sobre o processo criativo na elaboração da bateria de “Frevo”, suíte composta por três partes: “Frevo”, “Esquenta Muié (Banda de Pífanos)” e “Frevo Rasgado”. A suíte, de Egberto Gismonti, lançada em 1978 no disco *Nó Caipira*, é considerada pelo baterista um trabalho significativo em sua carreira. Além de Nazário, participaram da gravação o próprio Gismonti (piano), Mauro Senise (sopros) e Zeca Assumpção (contrabaixo).

As três peças constituem um excelente panorama demonstrativo de diferentes características da concepção baterística de Nazário. A bateria dessas faixas, por exemplo, baseia-se em variações sobre ritmos brasileiros de frevo e de bandas de pífano e impressiona pela complexidade e caráter virtuosístico.

Além de alta velocidade e precisão de execução, Nazário possui avançado grau de independência entre mãos e pés, grande controle de dinâmica, também independente, e interação constante com os outros instrumentos do grupo. Como exposto adiante, o uso dos rudimentos de caixa *Single Stroke Roll* (toque simples) e *Double Stroke Roll* (toque duplo) é distribuído de diversas formas na bateria, além de serem usados como fragmentos, tornando-se parte essencial da linguagem baterística de Nazário.

É interessante notar que Nazário usa uma concepção rítmica para a suíte como um todo, com ideias que transitam entre as três faixas, construídas a partir de vários recursos do baterista, como, por exemplo, o uso de rudimentos de caixa, a aplicação de ideias provenientes de ritmos tradicionais brasileiros, neste caso, o frevo e levadas de bandas de pífanos. Destacam-se, também, entre os recursos, a sobreposição de linhas independentes -

a qual explicita a característica fusão de estilos do baterista - e o uso de processos de deslocamento, adensamento e fragmentação, tanto para criação e desenvolvimento de levadas, quanto para a interpretação de longos trechos musicais.

A análise que será apresentada se baseia em trechos escolhidos da transcrição da performance da suíte “Frevo”, gravada em *Nó Caipira* (a transcrição completa da bateria das três peças da suíte consta no final do capítulo como referência) e, também, em transcrições de trechos significativos das entrevistas realizadas com Nazário. Sobre o virtuosismo, por causa da “limpeza” - clara articulação e separação das vozes presentes nos vários instrumentos da bateria - e da incrível velocidade de execução da bateria nessas faixas, o músico lembra que na época da gravação do disco possuía muita técnica, uma vez que estudava o dia inteiro.

Na entrevista, Nazário demonstra e explora a concepção das ideias contidas nas três faixas por um longo improviso de aproximadamente dez minutos de duração. Os próximos parágrafos trazem uma descrição desse improviso através de transcrições de partes dele e de uma reflexão sobre como o baterista cria e desenvolve suas levadas.

O momento inicial, repleto de explorações e explosões rítmicas, com espaços e silêncio entre elas, lembra as seções rítmicas livres, introdutórias da faixa “Esquenta Muié”. Nazário conta que parte de sua rotina de estudo consistia na prática ou “brincadeira” de distribuir livremente pela bateria diversos rudimentos, usando e abusando de dinâmicas, silêncios e liberdades com os andamentos.

Após esse início, Nazário apresenta no prato de condução uma levada contendo a frase típica do pandeiro no ritmo tradicional do frevo (FIG. 55).



Fig. 55. Levada típica do pandeiro no ritmo tradicional do frevo, feita no prato de condução

A levada de caixa completa os espaços de forma a preencher todas as semicolcheias, o que demonstra adensamento típico das levadas de caixa no ritmo tradicional do frevo (FIG. 56). Por outro lado, o bumbo apresenta uma figura rítmica no segundo e quarto tempos (semínimas), que pode ser comparada a uma das típicas do ritmo baião (mas deslocada, nesse caso, por um tempo), ou mesmo à figura rítmica executada pelo surdo de corte, no samba. Tais aspectos demonstram a fusão de estilos característica dessas faixas e da concepção própria de Nazário.

Adensamento resultante: Semicolcheias se completam como na levada tradicional de frevo

Idéia rítmica que irá para o bumbo da próxima levada

Fig. 56. Primeira levada na bateria

Após manter a levada por um tempo e desenvolvê-la com pequenas variações, Nazário expressa ideia de caixa contínua, adensando um pouco mais as notas tocadas no bumbo. Nesse caso, percebe-se nitidamente uma levada de caixa originária das bandas de pífano (FIG. 57).

Uso da idéia antes utilizada na caixa para aumentar o número de notas no bumbo

Anacruse para o próximo tempo

Fig. 57. Levada de transição

Em momento anterior da entrevista, o baterista afirma seu interesse por essas levadas: “Eu ouvia muitas coisas do folclore e tinha ideias a partir delas”, daí entra numa exploração de caixa e bateria, a qual revela as ideias principais para as faixas “Frevo” e “Frevo Rasgado”. Ao mudar de uma levada para outra com total espontaneidade e leveza (FIG. 58 e 59), demonstra a relação de sutis acentos na sua levada “clássica” com a pessoal de caixa (FIG. 60).

Fig. 58. Levada “clássica”, bastante usada por Zé Eduardo Nazário

Fig. 59. Segue após a levada anterior, uma levada com inconfundível inspiração nas levadas tradicionais das bandas de pífano

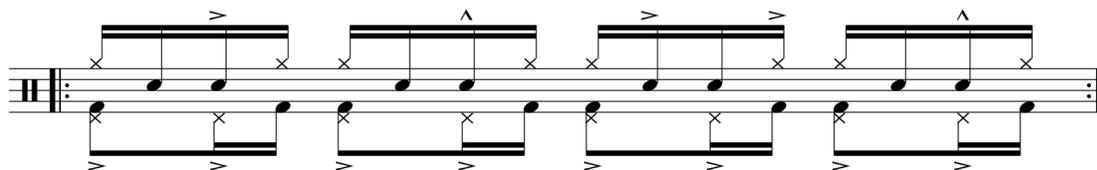


Fig. 60. Relação de acentos das duas levadas anteriores, uma das variações exploradas por Nazário

Além dessas características delimitadas, a presença forte das colcheias - constantes nos pratos de choque ou em uma “condução” com eles, feito difícil de controlar em velocidades tão elevadas - são marcas inconfundíveis do músico.

Ao mesmo tempo que quando você marca, você faz ele bem consistente (imita o som seco e definido dos pratos de choque fechando: ts' ts' ts'), na hora que você está conduzindo [...] eu sinto isso, e escuto bastante coisa de jazz assim, seu chimbau não pode ser fraquinho. Se você deixar muito solto, muito leve, não cria aquela atmosfera. É como se você tivesse tocando um ganzá ou um caxixi, que tem aquela pegada (Ibidem).

Nazário cita um fato curioso a respeito de equipamento para obter bastante agilidade e velocidade com os pés: o uso de ferragens (no caso pedal de bumbo e máquina de pratos de choque) mais leves. As ferragens usadas por ele na época da gravação, diferentes das feitas atualmente, “eram mais fracas, mas você conseguia mais velocidade, agilidade, e tocava as coisas mais rápido”.

3.3.2 Análises da gravação

As informações coletadas nas entrevistas com Nazário foram de grande ajuda na realização das transcrições, bem como sua posterior análise. Nesta seção são apresentadas partes transcritas das três faixas que constituem a gravação da suíte “Frevo”.

As transcrições nos revelam aspectos distintos da complexa independência rítmica e dinâmica na performance de Nazário. O trecho extraído de “Esquenta Muié” (FIG. 61) apresenta algumas características de levadas usadas por ele para representar o naipe de percussão de uma banda de pífanos.

Alguns ritmos brasileiros não existiriam se não fosse a caixa, esse instrumento de origem europeia, que veio para o Brasil assim como para a América. A caixa, junto com o bumbo e o prato são os instrumentos básicos e principais da bateria. Esses três instrumentos são onde você fixa a maioria das coisas, onde você define a linguagem. O tipo de acentuação e sotaque define a linguagem (Ibidem).

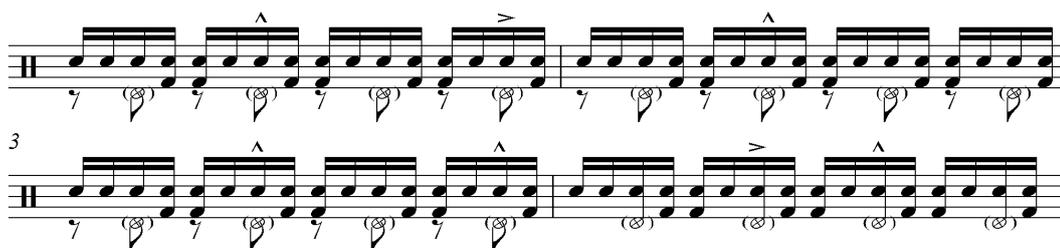


Fig. 61. Trecho de “Esquenta Muié (Banda de Pifanos)” entre 01:20 e 01:25 minutos

Como citado, pelas “respostas musicais” percebemos que essas levadas muitas vezes são utilizadas por Nazário como início de explorações criativas, pois geram distribuições dos ritmos pelos diversos instrumentos da bateria. Nota-se nesse trecho a função da caixa como condutora constante do ritmo, a qual apresenta diferenciações bruscas de dinâmica que realçam as frases da flauta. O grau de independência na performance do baterista apresenta-se, nesse caso, não só na separação rítmica das frases contidas em cada membro da bateria (executadas individualmente por diferentes músicos em “blocos percussivos”), mas também nas diferentes dinâmicas usadas em cada membro.

Isso é particularmente observado nos pratos de choque, tocados com som aberto nos contratempos de maneira suave, aspecto considerado difícil, devido ao andamento rápido. Essa independência alcançada por Nazário gera a ilusão de que cada instrumento da bateria é tocado por um músico diferente, como em um naipe de percussão de uma banda de pífanos. É como se ouvíssemos um músico tocar os pratos de choque, outro a caixa e um terceiro, o bumbo.

Nos dois primeiros compassos do trecho transcrito da música “Frevó” (FIG. 62) nota-se como Nazário interpreta inicialmente a convenção rítmica de duas colcheias no quarto tempo do compasso, também tocada pelos outros músicos. Ele faz as acentuações no bumbo junto com o prato de condução, preenche, assim, os outros tempos com notas na caixa, completa uma série de quatro semicolcheias e remete a uma distribuição orquestrada do rudimento *Single Stroke Roll*. Todas as outras notas nesses dois primeiros compassos podem ser consideradas fragmentos da levada “clássica”, que finalmente aparece a partir do segundo tempo do terceiro compasso, e que remete por sua vez, à distribuição orquestrada do rudimento *Double Stroke Roll*.

The image displays two staves of musical notation for a Frevo piece. The top staff contains two measures of music, each with a rhythmic pattern of eighth notes and accents. The bottom staff, marked with a '3' at the beginning, contains two measures of music, also with a rhythmic pattern of eighth notes and accents. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, beams, and accents, along with a '3' indicating a triplet or a specific rhythmic grouping.

Fig. 62. Trecho de “Frevo” entre 01:54 e 01:59 minutos

O trecho transcrito de “Frevo Rasgado” (FIG. 63) demonstra várias das características da performance de Nazário, principalmente em relação ao uso de diversos tipos de adensamento. Por exemplo, uma mesma figura rítmica, também executada pelos outros músicos, recebe dois diferentes tratamentos timbrísticos nos compassos treze e dezoito, em virtude do progressivo aumento da intensidade dessas frases neste momento da música. Durante todo o trecho, Nazário dialoga com o ritmo do contrabaixo: duas colcheias no quarto tempo de cada compasso, incluídas como referência nos cinco primeiros compassos da transcrição para designar a entrada dessa seção na música, logo após o término de uma seção de improviso livre. Ao longo do diálogo, cada instrumento da bateria é introduzido de forma a intensificar e adensar o seu ritmo: primeiro o prato de condução, depois a caixa, em seguida os pratos de choque e o bumbo.

contrabaixo

Improviso livre:
saxofone e contrabaixo

6 Adensamento

9

12

15 Crescendo nos pratos de choque

18 Fragmentos da levada `clássica`

Fig. 63. Trecho de “Frevo Rasgado”

O uso do crescendo em instrumentos específicos, como o que ocorre nos pratos de choque no compasso dezesseis, comprova mais uma vez a grande independência dinâmica de Nazário. Por fim, no segundo tempo dos compassos dezenove e vinte notam-se pequenos fragmentos da distribuição característica da levada “clássica” de Nazário (apresentada anteriormente na FIG. 58, usada na faixa “Frevo”).

Como complementação a esse capítulo, nas próximas páginas são apresentadas as transcrições dos trechos mais significativos de bateria da suíte “Frevo”, feitas pelo autor. As transcrições representam excelente fonte de visualização da linguagem de bateria de Zé Eduardo Nazário, demonstrando as características citadas: distribuições de rudimentos de caixa; levada clássica e seus fragmentos; uso de adensamentos e rarefações rítmicas, de ideias provenientes de levadas de caixa do folclore; independência dinâmica e, também, de rudimentos e condução através dos pratos de choque tanto abertos como fechados. Recomenda-se, ainda, visualização dessas partituras através da escuta das faixas originais e também, se possível, com velocidade reduzida, para melhor compreensão da “avalanche” rítmica caracterizada na linguagem de Nazário.

3.3.3 Transcrições de bateria da suíte 'Frevo'

Esquenta Muié ou Banda de Pífanos

Bateria: Zé Eduardo Nazário
 Transcrição: Tarcísio Braga

Egberto Gismonti

(transcrição começa na marca de 1'13" da música)

♩ = 150

The musical score is a single-staff transcription for a drum set. It begins with a 2/4 time signature and a tempo of 150 bpm. The notation is highly rhythmic and syncopated, characteristic of Brazilian Frevo music. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 10, 14, 18, 22, 26, and 31 clearly marked. Dynamics include *pp* (pianissimo) at the start, *mf* (mezzo-forte) around measure 10, and *p* (piano) around measure 31. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents. The score ends with a double bar line and a fermata over the final measure.

2 35

39

43

47

51

55

59

Fig. 64. Transcrição da bateria de 'Esquentá Muié ou Banda de Pifanos', começando na marca de 1'13" da música

2

34

38

42

50

56

60

63

The image shows a musical score for saxophone and double bass improvisation. It consists of ten systems of music, each with a measure number on the left. The notation is written on a grand staff with two staves per system. The upper staff is for the saxophone and the lower staff is for the double bass. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are several dynamic markings, such as accents (^) and accents with a wedge (>). Some notes are marked with an 'X' above them. The score is titled 'Improviso livre: saxofone e contrabaixo' at the beginning of the fifth system.

contrabaixo

Improviso livre: saxofone e contrabaixo

3

67

75

79

83

87

91

Fig. 65. Transcrição completa da bateria de “Frevo Rasgado”

Frevo

Bateria: Zé Eduardo Nazário
Transcrição: Tarcísio Braga

Egberto Gismonti

♩=170

2 X

flauta

4

8

12

17

21

25

2

Musical notation for measures 29-33. The system includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. The notation features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 29 starts with a fermata over a quarter note. Measures 30-33 contain various rhythmic figures, including triplets of eighth notes and sixteenth notes, and some notes with 'x' above them. A '7' is written below the first measure of the system.

34

Musical notation for measures 34-38. The system continues with the same notation as the previous system. Measure 34 features a sixteenth-note triplet. Measure 35 has a '6' written below it, indicating a sextuplet. Measures 36-38 show further rhythmic development with triplets and notes marked with 'x'.

39

Musical notation for measures 39-43. The system continues with the same notation. Measure 39 has a '7' below it. Measures 40-43 feature a variety of rhythmic patterns, including triplets and notes with 'x' above them.

44

Musical notation for measures 44-48. The system continues with the same notation. Measures 44-48 show a continuation of the rhythmic patterns, with notes marked with 'x' and some accents.

49

Musical notation for measures 49-52. The system continues with the same notation. Measures 49-52 feature a variety of rhythmic patterns, including triplets and notes with 'x' above them.

53

Musical notation for measures 53-56. The system continues with the same notation. Measures 53-56 show a continuation of the rhythmic patterns, with notes marked with 'x' and some accents.

57

Musical notation for measures 57-61. The system continues with the same notation. Measures 57-61 feature a variety of rhythmic patterns, including triplets and notes with 'x' above them. The system concludes with a fermata over a quarter note in measure 61.

3

Musical score for guitar, measures 63-88. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and accents. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures, with measure numbers 63, 69, 74, 77, 81, 85, and 88 clearly marked. The music is characterized by a dense texture of notes, often grouped into triplets and accented. The overall style is highly technical and rhythmic.

4

91

Musical notation for measures 91-93. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, some marked with 'x' above them. There are also some notes with stems pointing downwards.

94

Musical notation for measures 94-97. Similar to the previous system, it features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, some marked with 'x' above them. There are also some notes with stems pointing downwards.

98

Musical notation for measures 98-101. Similar to the previous systems, it features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, some marked with 'x' above them. There are also some notes with stems pointing downwards.

102

Musical notation for measures 102-105. Similar to the previous systems, it features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, some marked with 'x' above them. There are also some notes with stems pointing downwards.

106

Musical notation for measures 106-108. Similar to the previous systems, it features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, some marked with 'x' above them. There are also some notes with stems pointing downwards.

109

Musical notation for measures 109-112. Similar to the previous systems, it features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, some marked with 'x' above them. There are also some notes with stems pointing downwards.

4 A caixa na bateria: Marcio Bahia em ‘Mestre Radamés’, de Hermeto Pascoal

4.1 Marcio Bahia

O baterista e percussionista Marcio Villa Bahia, nascido em 1958, Niterói, RJ, integra o grupo de Hermeto Pascoal desde 1981. Além desse importante grupo, Bahia toca (ou já tocou) com: Hamilton de Holanda, Marco Pereira, Vittor Santos, Leny Andrade, Johnny Alf, Marcos Valle, João Donato, Carlos Lira, Roberto Menescal e Wanda Sá, Joyce, Gilson Peranzetta, João Bosco, Maria Bethânia, Leila Pinheiro, Eliane Elias, David Friedman, Thijs Van Leer (Focus), Baden Powell, Toquinho, Ednardo, Fagner, entre outros⁵⁴.

Antes de entrar para o grupo, Bahia estudou na Escola de Música Villa Lobos (EMVL) com o renomado professor Edgard Nunes Rocca, o “Bituca” (professor de bateristas como Oscar Bolão, Jurim Moreira, Wilson das Neves), além de José Cláudio das Neves e Hugo Tagnin. Junto ao grupo de percussão dessa escola, o músico foi contemplado com o primeiro prêmio como solista⁵⁵, quando o grupo, em 1979, venceu o primeiro concurso da EMVL e do Colégio da Orquestra Sinfônica Brasileira. Nessa época, também atuou junto ao grupo de percussão da Rádio MEC.

Em 1978, Bahia é convidado a participar da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, na qual ficou até 1980. Nessa época, também, atuava como baterista em bandas de música popular e de rock. O baterista assume sua preferência pelo *rock and roll* desde que começou a ouvir música. Dentre as bandas de rock das décadas de 1960 e de 1970, ele cita os bateristas Mitch Mitchell (da banda de Jimmy Hendrix) e Bill Bruford - pelo trabalho com compassos compostos ou ímpares: “Sempre toquei com pressão, uma pegada *rock and roll* não pode deixar de faltar, tá correndo nas veias [...], aquela pressão bacana, mas com sotaque sempre brasileiro” (BAHIA, entrevista concedida a Maurício Bahia⁵⁶).

Tanto Campos como Costa-Lima Neto citam as razões para a saída de Bahia da orquestra: ele queria se dedicar mais à bateria e à música popular, como afirma o próprio

⁵⁴ www.hermetopascoal.com.br/grupo/curriculo_marcio.asp.

⁵⁵ <http://www.dicionariompb.com.br/marcio-bahia/dados-artisticos>.

⁵⁶ http://www.youtube.com/watch?v=XQDbmiWD8to&feature=player_embedded.

baterista em “Eu tive que deixar um pouco o aprendizado da orquestra de lado para entrar nessa onda do Brasil de rua, que era o que eu queria [...] pegar o sotaque regional de se tocar, o tambor regional...”. (BAHIA apud CAMPOS 2006, p. 122). Nessa época, Bahia formou o grupo Swing Mania juntamente com Carlos Malta, que seria seu futuro companheiro no grupo de Hermeto Pascoal.

No trabalho de Campos, o músico cita o desenvolvimento de sua linguagem de bateria brasileira a partir do aprendizado que teve com Hermeto Pascoal, pois muitos dos ritmos, como xaxado, coco, xote, caboclinhos, maracatu, provêm da raiz nordestina de desse músico. Bahia também atenta para a mistura de ritmos que Pascoal propõe, pois muitas vezes ele apresenta levadas ou intenções rítmicas híbridas, ou seja, que já nascem com características rítmicas típicas de diversos estilos, misturadas de uma só vez.

Para exemplificar essa mistura de estilos, podemos citar a descrição de Pedrasse sobre as performances da seção percussiva da Banda de Pífanos de Caruaru, grupo com raízes, também, nordestinas, o qual apresenta, assim como Pascoal e seu Grupo, a construção de um estilo formado pela reunião de várias vertentes da rítmica brasileira. Pedrasse constata que “em nenhuma música o grupo executa caracteristicamente um padrão típico de algum ritmo originalmente brasileiro [...] mas sim uma mistura de vários padrões rítmicos encontrados em diferentes ritmos brasileiros”.

Sobre a execução dos instrumentos da seção percussiva, nota-se que muitas vezes a caixa executa uma célula típica de um ritmo, como maracatu, enquanto o surdo, uma de outro ritmo, como samba, e que as células rítmicas, também, transitam entre instrumentos como, por exemplo, um padrão típico do agogô do Maracatu tocado nos pratos de choque. Essa particularidade rítmica gera, de acordo com Pedrasse (195), “uma variedade de ritmos diferenciados, que nem os próprios integrantes chegaram a um acordo sobre a denominação dos mesmos”.

Ao entrar para o Hermeto Pascoal e Grupo, Bahia se depara com uma das características da forma de trabalho típica de Pascoal: a valorização dos aspectos únicos de cada um dos músicos da banda. A dedicação do baterista e da nova formação da banda – a qual durante doze anos, de 1981-1993, manteve uma rotina diária de ensaios de seis horas de duração, das 14:00 às 20:00 horas, precedidas de estudo de partes individuais (COSTA-LIMA NETO 1999, p. 69) – ampliou, também, para Pascoal suas possibilidades metodológicas de trabalho. Nessa época começa a usar cada vez mais a escrita musical, ao criar complexas partituras para bateria, valorizando a capacidade fluente de leitura de

Bahia, aliada à sua dedicação ao instrumento. Tal aspecto resultou em cristalização de uma linguagem de bateria, absorvida e dominada por Bahia: “o que ele [Pascoal] escrevia pra mim eu tocava, até o ponto dele não precisar mais escrever.” (BAHIA 2005 apud CAMPOS 2006, p. 122).

Eu sou um baterista que tem o conhecimento popular e o conhecimento erudito, eu uso as duas coisas no que eu faço, o conhecimento erudito faz parte da minha formação, da minha sonoridade, do meu toque, da minha maneira de encarar o instrumento, tudo é válido e se completa (BAHIA 2005 apud CAMPOS 2006, p. 132).

4.2 Mestre Radamés

Além de músico com agenda de shows e gravações, Marcio Bahia, também, atua como professor em cursos, oficinas e festivais em diversas escolas, universidades e conservatórios, no Brasil e no exterior. Nessas oficinas, é comum vê-lo tocar, como um solo ou mesmo com acompanhamento pré-gravado: a parte de bateria da música “Mestre Radamés”⁵⁷, de Hermeto Pascoal.

“Mestre Radamés” é considerada por Marcio uma referência de composição para bateria. Diferentemente da forma como é normalmente transmitida na música popular, contém uma partitura de bateria escrita nota por nota (a qual se encontra completa no final deste capítulo, nas páginas 88 a 90). “Mestre Radamés” foi gravada no disco *Lagoa da Canoa Município de Arapiraca*, lançado em vinil em 1984 e posteriormente relançado em CD em 1992. Os músicos presentes nessa faixa são: Carlos Malta, saxofone soprano; Hermeto Pascoal, bombardino e flauta; Itiberê Zwarg, contrabaixo; Jovino Santos Neto, harmônio, piano CP-80; Marcio Bahia, bateria, e “Pernambuco” ou Antônio Luiz de Santana, triângulo (KFOURI, *on-line*).

A melodia de “Mestre Radamés”, assim como várias outras compostas por Pascoal, é caracterizada pela ausência de repetição de temas. Há ainda uma inversão de funções, pois é a melodia quem fornece um suporte rítmico para bateria, baixo e piano “quebrarem tudo”, ou seja, a melodia assume o papel de base (CAMPOS 2006, p. 123).

Tanto a bateria de “Mestre Radamés” como, também, da música “Magimani Sagei”, gravada no disco *Hermeto Pascoal e Grupo*, o primeiro com Marcio Bahia, em 1982, foram feitas de maneira semelhante: o compositor (Pascoal), sentado à bateria, criava frases, levadas e ideias rítmicas, enquanto Bahia as anotava (BAHIA 2011, em entrevista ao autor).

⁵⁷ O autor participou de curso com Marcio Bahia na 26ª Oficina de Música de Curitiba, em 2008.

Em “Mestre Radamés” a inventividade e a criatividade de Pascoal aparecem em diversos ritmos como maracatu, marcha, afoxé e frevo, que muitas vezes já nascem misturados polirritmicamente ou em compassos ímpares. O restante da seção de base da banda, piano e contrabaixo elétrico, foi adicionado sempre respeitando e se alinhando aos timbres específicos da bateria - piano alinhado ritmicamente com a caixa, e contrabaixo com o bumbo.

É interessante notar algumas características dos timbres de bateria e ritmos usados por Pascoal (FIG. 66):

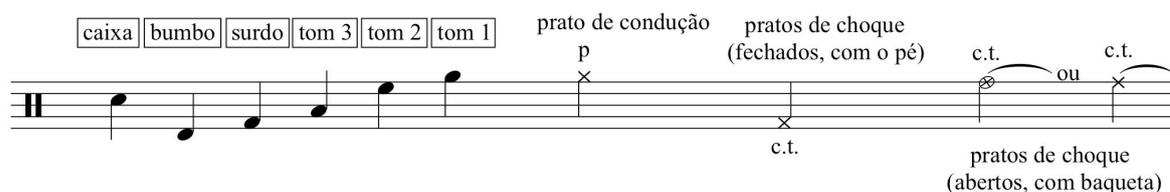


Fig. 66. Explicação da notação de bateria (bula) usada por Pascoal, em que designa os pratos de choque por C.T (contra tempo)

- Leque abundante de sons de tambor (um surdo e três tom-tons são usados), criando diversas melodias de timbres.
- Embora represente um dos recursos mais utilizados na bateria, de modo geral, o timbre pratos de choque fechados, tocados com baqueta é recurso pouco usado. Esse timbre não é grafado em nenhum compasso da partitura original, mas, em uma adaptação feita por Bahia, aparece em um pequeno trecho na gravação – compreendida pelos primeiros três compassos do penúltimo sistema da segunda página da partitura original.
- O timbre de pratos de choque abertos, tocados com baqueta e fechados rapidamente, com o pé logo em seguida, é amplamente usado. Bateristas utilizam esse recurso, geralmente, de forma esparsa, como efeito de embelezamento e floreio. Em “Mestre Radamés”, explora-se tal técnica de maneira exaustiva e é intercalada com complexos padrões de independência, contribuindo para a complexidade da parte de bateria.
- Toda a seção da música compreendida pela primeira página da partitura da bateria pode ser analisada como variações da primeira figura rítmica que aparece na partitura da bateria. É nessa seção que os rudimentos de caixa *single stroke roll* (toque simples) e *double stroke roll* (toque duplo)

aparecem em diversas velocidades, sempre com a mesma orquestração baterística (mais sobre isso adiante).

4.3 A bateria de Mestre Radamés

4.3.1 *New Breed* brasileiro

Ao exaltar a importância de “Mestre Radamés” como composição para a bateria, pela riqueza de padrões de coordenação e independência de membros requerida para sua execução, Marcio Bahia compara essa música a um famoso método de bateria, chamando a peça de um *New Breed* brasileiro.

O método *New Breed* foi escrito pelo norte-americano Gary Chester (um dos mais requisitados bateristas de estúdio na década de 1960 e de 1970) pensando nas demandas de gravação de um estúdio moderno. A ampla experiência com trabalhos de gravação levou Chester a elaborar uma forma sistemática de estudo com o objetivo de proporcionar total independência dos membros. Nesse método, Chester usa o conceito de *right hand / left hand lead* (condução ou liderança das mãos direita e esquerda) para apresentar seu método de “sistemas” e “leituras”.

Chester considera a ambidestria um requisito básico da execução na bateria, portanto, desenvolveu exercícios para eliminar a ideia de uma mão fraca. Nos seus “sistemas”, é sempre sugerido que as figuras rítmicas da mão que conduz- a que trabalha mais e apresenta figuras rítmicas com subdivisões mais densas - sejam executadas e estudadas tanto com a mão direita como com a esquerda (FIG. 67 e 68).

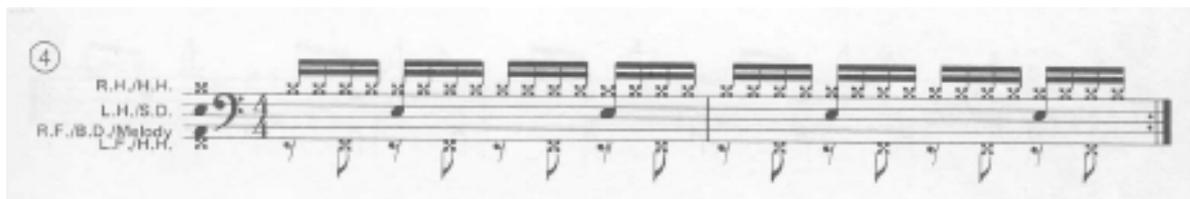


Fig. 67. Um “sistema” de Gary Chester: condução (mão direita) + dois membros (caixa e pratos de choque) + melodia (espaço para leituras diversas, no bumbo) (CHESTER 1986, p.9).



Fig. 68. Mesmo sistema da figura anterior, porém a condução é feita com a mão esquerda

Nos “sistemas” de *New Breed*, há sempre um “espaço aberto” para um dos membros da bateria, o qual não se encontra escrito na partitura. Esse membro responsabiliza-se pelas variações rítmicas ou leituras, FIG. 69 (CHESTER 1986, p. 9).

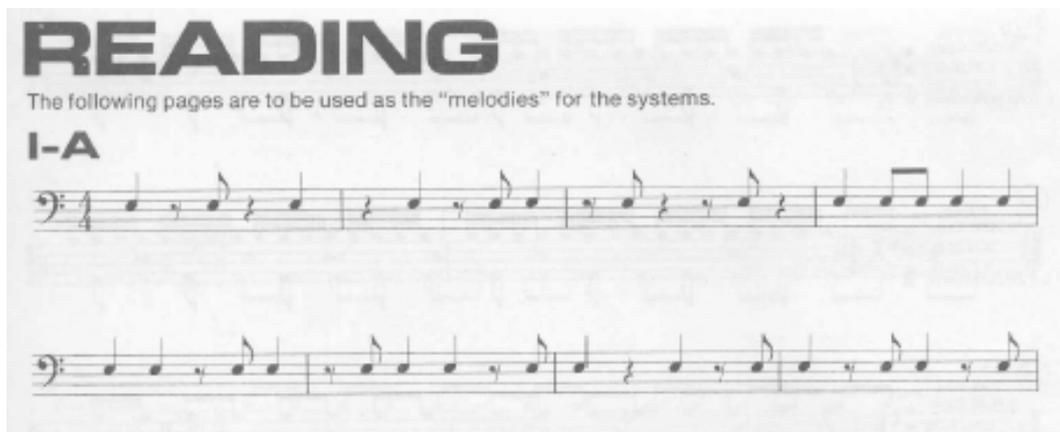


Fig. 69. Exemplo de trecho de leituras a serem usadas como melodias nos diversos “sistemas” (CHESTER 1986, p. 14)

A partitura de “Mestre Radamés” caracteriza fonte rica e diversificada de “levadas” e ritmos para a bateria, uma vez que apresenta mudança constante de padrões rítmicos e orquestrações baterísticas. Várias dessas levadas e ritmos são usadas de maneiras diferenciadas por Bahia na forma de “sistemas”, ou seja, partes desses ritmos representam ponto de partida para o adicionamento de membros ou rítmicas não presentes no original. Uma interessante levada denominada “frevo em sete” (FIG. 70), por Bahia, exemplifica diversos usos do conceito de “sistemas”.

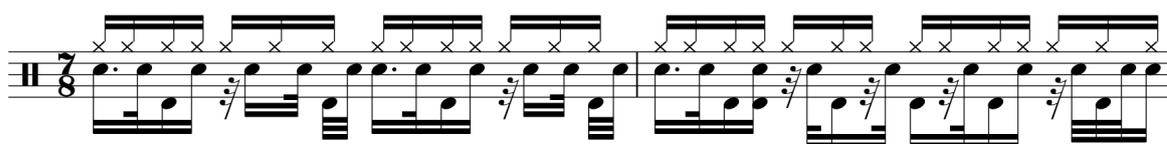


Fig. 70. Levada “frevo em sete”, executada na gravação de “Mestre Radamés”

Bahia esclarece que nesse trecho as figuras rítmicas presentes no prato de condução e pratos de choque podem variar de acordo com o intérprete, desde que a rítmica do bumbo e da caixa não seja modificada. Algumas variações do prato de condução sugeridas pelo baterista, remetentes à rítmica presente na execução do pandeiro no ritmo tradicional do frevo, são expostas nas FIG. 71 e 72.



Fig. 71. Variação do prato de condução. Remete ao pandeiro no ritmo tradicional do frevo



Fig. 72. Segunda variação do prato de condução

A opção de pratos de choque, executados tanto abertos como fechados, com os pés, também, é sugerida por Bahia para estudo e execução dessa levada (FIG. 73).



Fig. 73. Sistema com pratos de choque fechados

O baterista executa atualmente o “frevo em sete” com os pratos de choque em todas as semicolcheias. Além dessa característica, na FIG. 74, nota-se a variação pessoal do músico para o prato de condução dessa levada.



Fig. 74. “Sistema” (prato de condução + pratos de choque) usado por Marcio Bahia na levada “frevo em sete”

Além dos conceitos de “sistemas” e de “leituras”, o livro *New Breed* apresenta o conceito de *Territorial Rights* ou “direitos de territórios”. Ao partir do princípio físico do deslocamento das mãos em diferentes regiões da bateria e da sugestão de movimentos com menos esforço, “direitos de territórios” se referem à execução dos instrumentos no lado esquerdo da bateria com a mão esquerda e no lado direito com a mão direita, evitando cruzamentos sempre que possível (FIG. 75).



Fig. 75. Conceito de conduções ambidestras através dos “direitos de territórios”, apresentado no método *New Breed*, *Left hand* - mão esquerda / *right hand* – mão direita (CHESTER 1986, p. 5)

Uma interessante analogia a esse conceito de territórios pode ser encontrada na “posição de apoio” necessária à correta digitação em máquinas de escrever ou em teclados de computador. Com o objetivo de evitar esforços desnecessários, nessa posição cada dedo é responsável por pressionar um grupo de teclas diagonais a ele (FIG. 76).



Fig. 76. “Posição de apoio”, na ergonomia da digitação nos teclados de computador, como analogia à ideia de territórios no método *New Breed*. SENSE-LANG, [on-line]

Na primeira figura rítmica de “Mestre Radamés”, observa-se o conceito anteriormente demonstrado de “direitos de territórios”, ampliado, no caso, com a adição do uso dos pés: na primeira semicolcheia o pé direito que toca o bumbo é executado ao mesmo tempo que a mão direita no prato de condução, e na segunda semicolcheia o pé esquerdo que fecha os pratos de choque se alinha com a execução da caixa com a mão esquerda (FIG. 77).

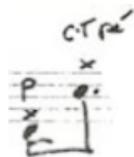


Fig. 77. Figura rítmica inicial de “Mestre Radamés” e sua orquestração baterística

É nessa orquestração de timbres - caixa executada conjuntamente com pratos de choques fechado e bumbo com prato de condução - que Pascoal explora à exaustão na primeira parte da música (compreendida pela primeira página da partitura da bateria). A FIG. 78 exemplifica a exploração dessa orquestração, nos seis primeiros tempos da parte da bateria.

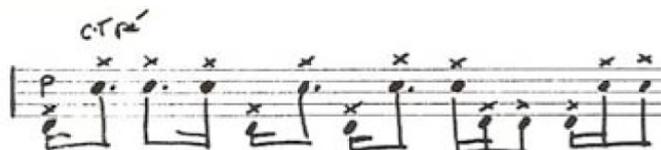


Fig. 78. Exemplo de variações da orquestração da figura rítmica inicial: primeiras seis semínimas da parte de bateria

4.3.2 Orquestrações do “toque simples”

Na primeira página da partitura, o rudimento *single stroke roll* (rulo de “toque simples”) aparece distribuído na bateria em diferentes velocidades e prolongamentos, sempre a manter a mesma orquestração de timbres (FIG. 79):

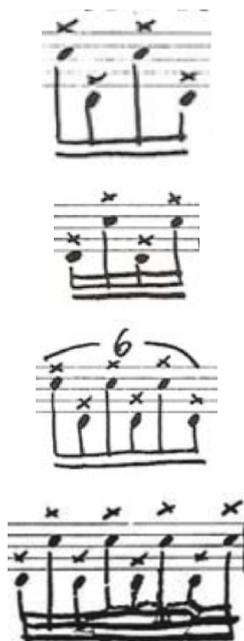


Fig. 79. Velocidades e prolongamentos da distribuição do rudimento “toque simples”

Na primeira página, também aparecem fragmentos do rudimento “toque simples”, em algumas levadas, o que contribui para a complexidade de execução das mesmas (FIG. 80).

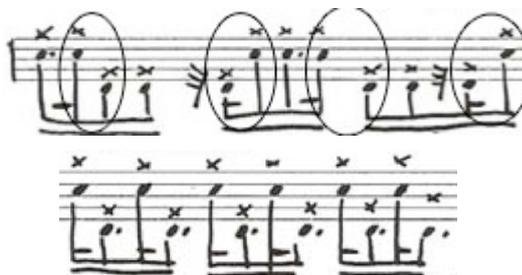


Fig. 80. Fragmentos do rudimento “toque simples”

This image displays a full page of a musical score, likely for a drum set. The score consists of multiple staves, each containing complex rhythmic patterns. Several specific groups of notes and rests are circled in black, highlighting the 'toque simples' rudiment. The notation includes various rhythmic values, stems, and beams. There are also some markings like 'cresc.' and 'rit.' visible on the score.

Fig. 81. Localizações das orquestrações e fragmentos do rudimento “toque simples”, na primeira página

4.3.3 Orquestrações do “toque duplo”

Na sexta linha da primeira página da partitura aparece pela primeira vez, em fusas, a frase exposta na FIG. 82, a qual representa uma orquestração do rudimento *double stroke roll* (rulo de “toque duplo”).

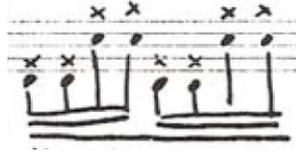


Fig. 82. Orquestração do rudimento “toque duplo”

Devido à velocidade expressa na figura - a oito fusas no andamento de sessenta batidas por minuto - Bahia atenta para o efeito característico nos pratos de choque, ao executar dois toques rapidamente com a ponta dos pés: o primeiro acaba saindo aberto e o segundo, fechado (FIG. 83). Esse trecho é considerado pelo baterista um aquecimento essencial para a execução e estudo da peça.



Fig. 83. Efeito característico dos pratos de choque com o “toque duplo” do pé, em andamentos rápidos

O trecho da FIG. 84 apresenta fragmento do “toque duplo”, executado apenas no timbre “caixa com pratos de choque”. A primeira parte do trecho, também, é usada pelo músico para aquecimentos e estudo, repetindo-o em várias velocidades (FIG. 85).



Fig. 84. Trecho com fragmento do “toque duplo”



Fig. 85. Primeira parte do trecho anterior, usado para estudo e como aquecimento

A FIG 86. apresenta exemplos de deslocamentos e inversão da orquestração do “toque duplo”, que ocorrem ao longo da peça, a serem usadas para estudo individual.

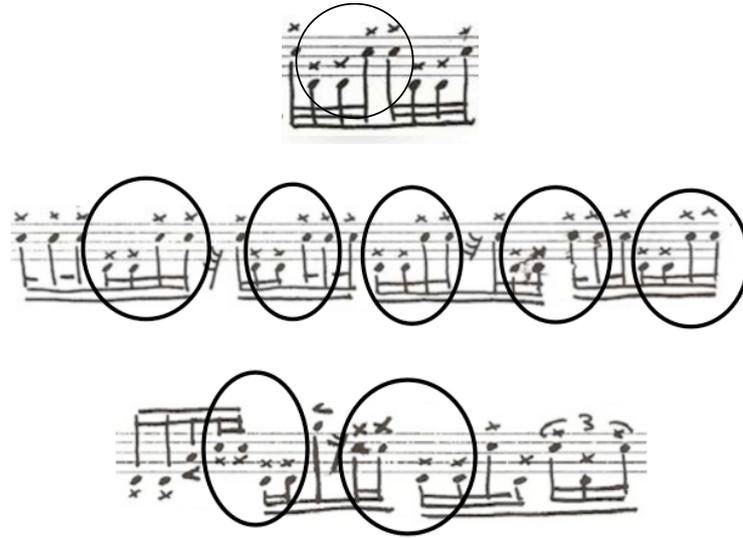


Fig. 86. Dois deslocamentos e uma inversão da levada “toque duplo”

O “toque duplo” também é usado na forma tradicional, como rudimento de caixa, na manulação do seguinte padrão rítmico (FIG. 87):

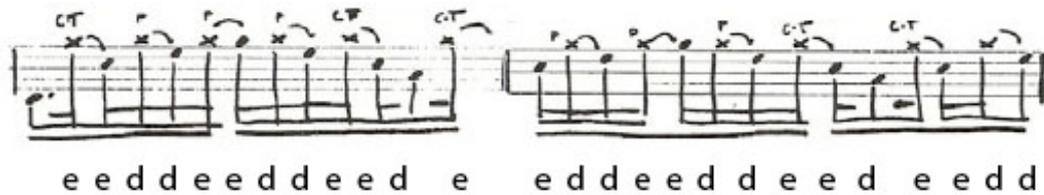


Fig. 87. Trecho de dois compassos que começa no terceiro sistema da segunda página da partitura

Uma redução da manulação, apresentada somente na caixa, facilita a visualização dos “toques duplos” e pode ser usada como estudo (FIG. 88).



Fig. 88. Manulação com toque duplo

Apesar de a notação na partitura original designar *p* para *prato de condução*, nesse trecho usa-se sempre o prato mais perto do tambor (ton 1 ou ton 2) adjacente ao prato (FIG. 89), com movimentos de fora para dentro, por meio do “toque duplo” (FIG. 90). Isso vale também para o movimento do prato de choque aberto para a caixa.

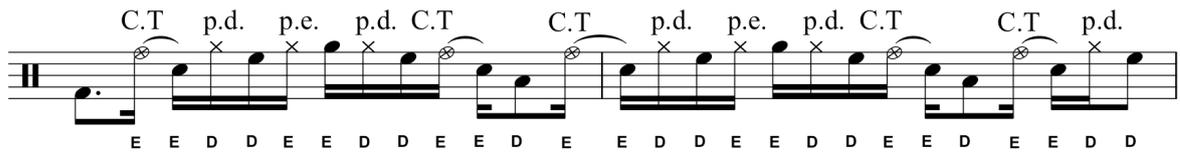


Fig. 89. Manulação usada: p.d- prato na direita / p.e. – prato na esquerda

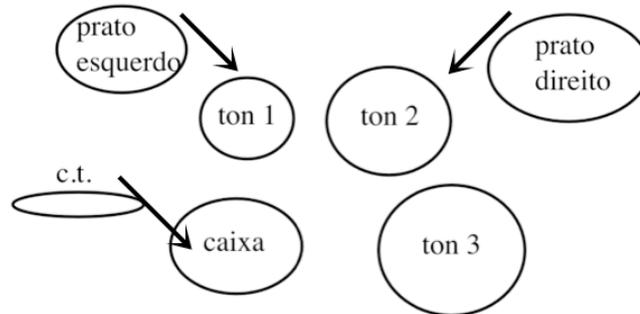


Fig. 90. Movimentos de fora para dentro

Ao retirar os pratos da execução do trecho anterior, isolando apenas os tambores, percebe-se, mais uma vez, a divisão da bateria entre lado esquerdo e direito, conforme os “direitos de territórios” de *New Breed* (FIG. 91).



Fig. 91. Lado esquerdo: caixa e ton 1/ Lado direito: ton 2 e ton 3 (vide figura anterior)

4.3.4 Timbres adicionais

A execução dos diversos trechos de “Mestre Radamés” foi enfocada em uma longa entrevista realizada com Marcio Bahia. Anteriormente, foram descritos alguns estudos citados pelo baterista na entrevista para execução dos trechos relacionados aos desdobramentos dos rudimentos “toque simples” e “toque duplo” - que necessitam especial agilidade - além do uso de fragmentos de alguns desses trechos para aquecimentos.

Na entrevista, observam-se diferenças sutis entre a execução atual de Bahia e a registrada na gravação de “Mestre Radamés”, de dezessete anos atrás: além de manter as características dos timbres de bateria utilizados na partitura original, o músico usa na execução atual alguns timbres adicionais (como o *buzz stroke* na caixa e o uso dos pratos de choque abertos com o pé). A maioria desses timbres representam forma de dar mais colorido e densidade às notas longas sugeridas pela melodia da música, ou mesmo, para

transformar em notas longas o que, na partitura e na execução original, eram ataques mais curtos.

Na entrevista, notou-se, ainda, que Bahia executa diversas levadas originalmente escritas, porém com liberdade para variações - grande parte feita nos pratos de condução e pratos de choque. Algumas das variações apresentadas no prato de condução foram demonstradas anteriormente. Observa-se, também, que as variações das figuras rítmicas dos pratos de choque e, em especial, o uso do timbre de pratos de choque abertos, realizadas nas execuções da entrevista, apresentaram o maior grau de liberdade para variações. O músico deixa claro que o intérprete deve se deixar livre em relação à escolha das rítmicas e timbres desse elemento, criando seus próprios sistemas.

Pode-se concluir que a execução da bateria da gravação original de “Mestre Radamés” apresenta uma fiel leitura à partitura de Pascoal e que a execução atual de Bahia possui uma liberdade para criação e variação, típicas de quem domina e “brinca” com seu instrumento e resultante do uso da partitura para estudos baseados na construção de diversos “sistemas”.

Na próxima subseção, é demonstrado o uso do timbre adicional rulo de “toque múltiplo” (*buzz stroke*) e de dois sistemas com membros adicionais, que fazem o uso dele: um com marcação nos pratos de choque (não escritas na partitura original, mas presente na execução de Bahia) e outro com adição de marcações de pratos de choque, importantes para estudo e internalização de figuras rítmicas “atravessadas” ou que apresentem divergência da rítmica da base (piano e contrabaixo) com a bateria.

4.3.5 Timbre adicional: “toque múltiplo” (*buzz stroke*)

O uso do rulo de “toque múltiplo” (*buzz stroke* ou *press stroke*) aparece na partitura original de “Mestre Radamés” e, também, na execução da gravação, em duas levadas de caixa (FIG. 92 e 93). O *buzz* representa um dos componentes do rulo de “toque múltiplo”, ou *multiple bounce roll*: toque feito com apenas uma mão, técnica que resulta em múltiplos toques. Apesar das variedades de manulação possíveis para essas levadas, Bahia mantém na execução delas a manulação alternada, que consiste em: D (direita), E (esquerda), e assim sucessivamente, D, E, D, E, D, E...



Fig. 92. Levada de caixa com *buzz stroke* (segundo compasso do sétimo sistema da segunda página da partitura original)

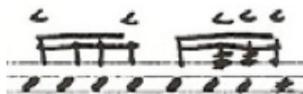


Fig. 93. Outra levada de caixa com *buzz stroke* (segundo compasso do penúltimo sistema da segunda página da partitura original)

Além das variações de prato de condução e de choque descritas na seção “*New Breed brasileiro*”, na execução atual da levada “frego em sete”, Bahia usa, também, o *buzz stroke* em finalizações e inícios de frases, o qual resulta em interessante efeito, pois esses rulos se estendem e se prolongam sempre até a próxima nota executada na caixa (FIG. 94).



Fig. 94. Levada de “frego em sete” com *press* ou *buzz strokes*, tocada atualmente por Marcio Bahia

Na FIG. 95, é apresentada a levada “frego em sete” com o “sistema” completo executado por Bahia na entrevista, demonstrando o uso de *buzz strokes*, variação de prato de condução e de pratos de choques.



Fig. 95. Levada “frego em sete” completa, com os sistemas e variações tocados por Bahia na entrevista

A próxima levada, denominada “maracatu repicado” por Campos (FIG. 96), apresenta uma inversão de orquestração, pois representa o único momento em que a caixa é executada ao mesmo tempo que o bumbo.

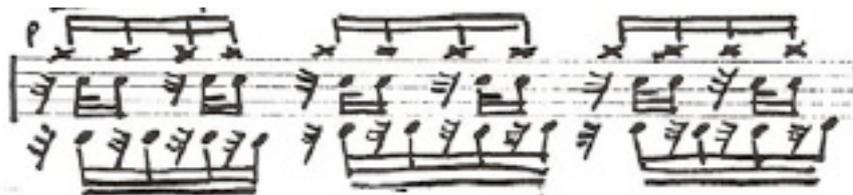


Fig. 96. “Maracatu repicado”, como descrito por Campos, na terceira linha da segunda página da partitura original

Outra interessante peculiaridade dessa levada é o uso do prato de choque, fechado com o pé, executado conjuntamente com o prato de condução. Caracteriza uma inversão total da orquestração (somada ao timbre caixa com bumbo) e que deve ser considerada no estudo preparatório de “Mestre Radamés”. A adição dos *buzz strokes* na caixa, executados atualmente por Bahia, contribui para o adensamento do efeito criado por essa levada (FIG. 97).



Fig. 97. Inversão de orquestração: “maracatu repicado” adicionado dos *buzz strokes* e marcações de pratos de choque com pé

O próximo trecho apresenta uma novidade rítmica do piano e contrabaixo, pois se “descolam” da sua junção característica com o bumbo e a caixa, presentes no resto da música. Tanto piano quanto contrabaixo realizam, nesse caso, figuras rítmicas baseadas na tercina, enquanto a bateria realiza rítmica alternando entre fusas e semicolcheias (FIG. 98), em frases que “atravessam” o tempo todo a figura base de semínima. Bahia usa os rulos para conectar as frases de forma a torná-las mais ligadas.



Fig. 98. Trecho da quarta e quinta linha da terceira página da partitura original, reescrito com a colocação dos *buzz strokes*, feitos atualmente por Bahia

Bahia sugere para esse trecho a criação de um sistema, usado para a internalização das frases da bateria de forma a não perder a referência da semínima como base rítmica. Ele retira os pratos de choque de sua função habitual - junto à caixa - e os coloca marcando os tempos. Além de ser um sistema importante para o estudo desse trecho, é, também, para ensaios junto à base rítmica do piano e contrabaixo, junção que resultará na polirritmia⁵⁸ de três contra oito subdivisões (FIG. 99).

⁵⁸ Uso simultâneo de subdivisões rítmicas diferentes do pulso.

Fig. 99. Sistema para estudo e ensaios (pratos de choque fechados marcando o pulso) demonstrado conjuntamente com a rítmica da seção de base

4.3.6 Usos do calcanhar para cima e do calcanhar para baixo (*heel up* versus *heel down*) nos membros inferiores

A principal diferença na execução da bateria em relação à da caixa é a presença dos membros inferiores: pé esquerdo e pé direito. Nesta seção são apresentadas algumas características da mecânica de funcionamento dos pedais, por uso de analogias e comparações a elementos da técnica da caixa, anteriormente, expostas. Também, é descrita a técnica de pedais usada por Marcio Bahia, com especial diferenciação entre as mudanças de abordagem na execução do bumbo (calcanhar para cima e calcanhar para baixo) em trechos específicos, apresentado pelo baterista na entrevista.

O pedal de bumbo, ao transmitir os movimentos do pé à pele do bumbo, apresenta duas regulagens principais: altura da maceta (ou pirulito) e tensão da mola. Os ajustes dessas regulagens podem ser comparados às características das baquetas, resultando em diferentes sensações mecânicas e sonoridades. Por outro lado, a altura do pirulito ou maceta pode ser pensada como o tamanho da baqueta, enquanto a regulagem de peso da mola ao peso da baqueta: “Eu utilizo uma tensão de mola com um pouco de folga, pois dá ao pedal mais flexibilidade, especialmente quando tocando por grupos de batidas longos ou rápidos.” (BAILEY 1998, p. 02). Na ponta da maceta se localiza o batedor, responsável pelo contato com a pele do bumbo, comparado à ponta da baqueta. Assim como os tamanhos e formatos de ponta da baqueta, o uso dos materiais feltro, plástico ou madeira no batedor resulta em diferentes sonoridades de bumbo.

Os conceitos de *downstroke* e *upstroke* (anteriormente descritos no subcapítulo “caixa: controle de dinâmica”) foram relacionados aos movimentos necessários à execução de padrões de acentuação, na caixa. Esses movimentos, também, podem ser aplicados aos pés, na execução da bateria. No pedal de bumbo, notam-se diferentes “posições iniciais” da maceta durante a realização desses dois movimentos (FIG. 100 e 101).

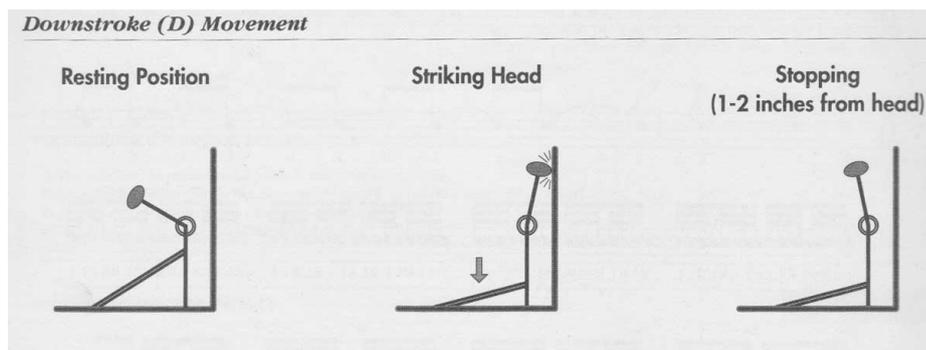


Fig. 100. Posição Inicial - Impacto na pele – Posição Final, de uma a duas polegadas da pele (PLAINFIELD 1992, p.16)

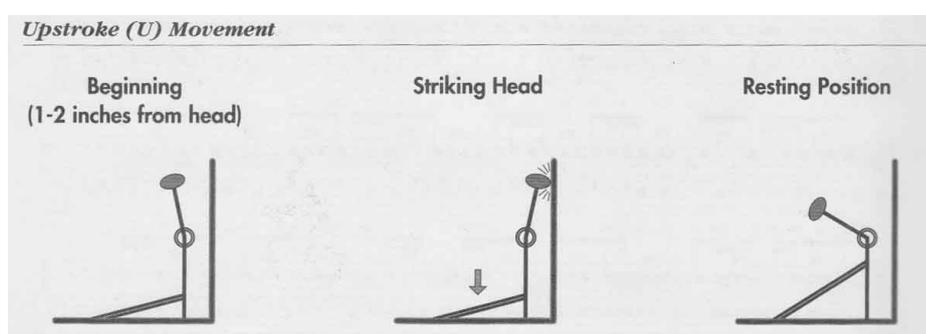


Fig. 101. Posição Inicial, de uma a duas polegadas da pele - Impacto na pele – Posição Final (PLAINFIELD 1992, p.16)

Uma das características da mecânica de funcionamento do pedal de bumbo e da máquina de pratos de choques é a presença de pontos de equilíbrio⁵⁹, que, se bem aproveitados, possibilitarão maiores movimentos com menores gastos de energia. A realidade de resistência dessas máquinas não gera necessariamente uma forma única ou “certa” de tocá-las, mas sugere uma abordagem mais apropriada para o uso delas, pois utilizam a resistência e força a favor do músico, ao gerar mais amplitude de som com menos esforço. O livro *Bass Drum Control*, de Colin Bailey, oferece importante descrição da alavancagem dos pedais:

Dois pontos de extrema importância são: onde posicionar o pé na sapata (em inglês: “foot board”) e que parte do pé utilizar a fim de sentir melhor a sapata. Há um “lugar bom” (em inglês: “sweet spot”) aproximadamente 3 ½ polegadas a 4 polegadas do topo da sapata, onde o percussionista consegue a melhor alavancagem. Se você pressionar este lugar para baixo com a baqueta

⁵⁹ Ou *fulcrum*: pontos de alavancagem.

ou seu dedo, você verá que consegue uma ação melhor do que qualquer outro lugar (mais alto ou mais baixo) na sapata (BAILEY 1998, p.02)⁶⁰.

Na maioria do tempo, Bahia usa a técnica calcanhar para baixo, *heel down*, no bumbo em sua performance. O calcanhar do pé do baterista encosta no chão, portanto, o pé não fica inteiramente sobre a sapata do pedal, mas sim com sobra fora dela. Nessa posição, a ponta do pé não encosta na beirada (topo) do pedal e repousa sobre o ponto de melhor alavancagem, anteriormente descrito por Bailey. O músico explica o som cheio e redondo, adquirido com essa técnica, pelo desenvolvimento de um movimento único, mantendo o pé sempre bem relaxado. O uso da mola relativamente solta e a volta do pirulito do pedal até o ponto máximo de sua extensão representam importante fator para tal técnica.

Bahia sugere um exercício para o desenvolvimento do movimento único, no qual a maceta começa na posição inicial - de uma a duas polegadas, como descrito anteriormente por Plainfield no movimento *upstroke* - e volta à mesma posição no final do movimento (FIG. 102). Com um só movimento, o pé prepara e realiza o golpe, procurando o aproveitamento mais amplo do movimento da maceta, percorrendo sua trajetória até o ponto máximo de sua extensão, para trás (FIG. 103), realizando o impacto na a pele e voltando, de imediato, à posição inicial (FIG. 102).



Fig. 102. Posição inicial e final do movimento

⁶⁰ Two very important points are: where to place the foot on the footboard, and which part of the foot to use in order to get the best feel of the board. There is a “sweet spot” approximately 3 ½” to 4” from the very top that gets the best leverage or “play” from the pedal. If you press this spot down with a stick or with your finger, you will see that it gets better action than any other spot (higher or lower) on the board.



Fig. 103. Ponto máximo da extensão da maceta

No caso da execução dos pratos de choque, Bahia usa o *heel up*, ou calcanhar para cima, na maioria do tempo (FIG. 104). A execução dos pratos de choque, de acordo com Plainfield, representa uma área cujo estudo é um dos mais negligenciados na técnica de bateria. Comenta, também, que o *heel up* é muito comum para se tocar contratempos, figura rítmica amplamente utilizada em todos os estilos de música, além de ser técnica usual para condução em colcheias em tempos rápidos. A FIG. 105 demonstra a posição inicial de ambos pés na técnica de Bahia: *heel down* no pedal de bumbo e *heel up* na máquina de pratos de choque.

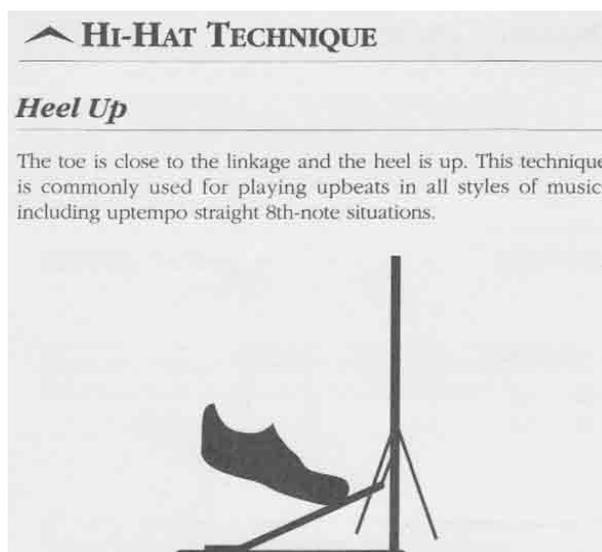


Fig. 104. Técnica *heel up* para máquina de pratos de choque. Imagem editada pelo autor (PLAINFIELD 1992, p.16) para demonstração da técnica usada por Bahia



Fig. 105. *Heel down* no pedal de bumbo e *heel up* na máquina de pratos de choque

Apesar de manter, na maior parte do tempo, a posição e técnica de pé acima citada na execução do bumbo em “Mestre Radamés”, o baterista, também, utiliza momentaneamente o “calcanhar para cima”, em alguns trechos. Mais uma vez, Bailey apresenta uma descrição sobre essa mudança, a qual condiz com a técnica empregada por Bahia (FIG. 106):

Eu mantenho o meu calcanhar para baixo quase que o tempo todo, levantando-o somente quando preciso de mais velocidade. Eu levanto apenas $\frac{1}{2}$ polegada a 1 polegada, que é o que a técnica requer. O calcanhar pode ser mantido levantado o tempo inteiro, desde que não ultrapasse de 1 polegada, pois levantando-o acima deste limite interfere com a mecânica da técnica. Quando eu levanto o calcanhar, é só até o batedor bater na pele, e abaixo novamente para batidas na caixa clara e batidas no bumbo, com menor velocidade. (BAILEY 1998, p. 02)



Fig. 106. *Heel up* no pedal de bumbo

As técnicas para pedais descritas anteriormente geram dinâmicas e sons diferentes e pode-se relacionar o uso dessas às diversas realidades de execução anteriormente descritas

para a caixa orquestral e rudimentar. Um exemplo de tal distinção pode ser encontrado em Plainfield, ao descrever as duas abordagens de execução do pedal de bumbo:

Muitos estudantes me perguntam se é melhor tocar com o calcanhar para cima ou para baixo no pedal. Minha resposta sempre tem sido que ambos os métodos têm suas vantagens [...] e também produzem sons diferentes. Tocar com o calcanhar para baixo permite maior controle ao tocar em volume baixo [...], o som é mais redondo e legato. Com o calcanhar para cima, (o som) é mais agudo e staccato. Há também a vantagem adicional da resistência e intensidade quando você toca com seu calcanhar para cima. Este método utiliza os músculos maiores e mais duráveis da panturrilha. O método do calcanhar para baixo usa os músculos menores e mais delicados da canela (PLAINFIELD 1992, p. 16).⁶¹

É importante para o baterista conhecer as diferentes abordagens citadas, o que contribui para adquirir a versatilidade e capacidade de percorrer uma gama de dinâmicas, desde uma bateria com mais pressão (bateria de palco, microfonada) a uma bateria com menos pressão e mais suave (bateria de teatro, lugares acústicos e sem microfonação). É exatamente essa versatilidade que Bahia demonstra na execução de “Mestre Radamés”.

Nas próximas figuras, são demonstrados três trechos de “Mestre Radamés”, em que Marcio Bahia, na entrevista, afirmou usar a técnica *heel up* em sua performance no bumbo⁶². O primeiro trecho, denominado “maracatu repicado”, foi exposto anteriormente na FIG 97. As FIG. 107 e 108 apresentam os dois outros trechos, ambos acontecendo em um momento de crescendo em direção ao final da música. Tais trechos possuem grande densidade de notas executadas no bumbo, como afirma Plainfield: “tocar com o calcanhar para cima permite uma velocidade maior ao executar duas ou mais notas consecutivas” (16)⁶³



Fig. 107. Uso do *heel up* no bumbo: trecho do terceiro sistema da terceira página da partitura original

⁶¹ “Many students ask whether it is better to play with your heel up or down on the pedal. My reply has always been that both methods have their advantages. Playing with the heel down gives greater control when playing at low volume. Playing with the heel up allows for greater power when playing at high volume and greater speed for playing two or more consecutive notes. Both ways also produce different sounds. With the heel down, the sound is more round and legato. With the heel up, it is sharper, more staccato. There is also an added advantage of endurance and power when you play with your heel up. This method uses the larger and more durable muscles of the calf. The heel-down method uses the smaller, more delicate muscles of the shin.”

⁶² Em todos os outros trechos da música, Bahia usa a técnica *heel down*.

⁶³ “Playing with the heel up allows [...] for greater speed for playing for two or more consecutive notes” (PLAINFIELD 1992, p. 16).



Fig. 108. Uso do heel *up* no bumbo: trecho do sexto e sétimo sistemas da terceira página da partitura original

Nas próximas páginas (FIG. 109), é apresentada a partitura original de bateria de “Mestre Radamés”, em que se nota a riqueza dos diversos ritmos e levadas, os quais se alternam constantemente. Este trabalho concentrou-se na análise de algumas características dessa partitura de bateria, relacionadas ao método *New Breed*, pela analogia sugerida por Marcio Bahia. Amplia, também, a conexão da peça com a caixa, através de: demonstração de distribuições, fragmentações e orquestrações dos rudimentos “toque simples” e “toque duplo”, e uso do timbre adicional rulo fechado, *buzz stroke*. Além disso, a concepção de execução dos pés é relacionada, através de analogias, a elementos provenientes da técnica da caixa.

(2)

Handwritten musical score for a piece marked (2). The score consists of 14 staves of music. The first staff features a melodic line with sixteenth-note patterns and slurs, with a '6' above it. The second staff continues the melody with slurs and accents. The third staff shows a more complex rhythmic pattern with slurs and accents. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff features a melodic line with slurs and accents. The sixth staff shows a melodic line with slurs and accents. The seventh staff features a melodic line with slurs and accents. The eighth staff shows a melodic line with slurs and accents. The ninth staff features a melodic line with slurs and accents. The tenth staff shows a melodic line with slurs and accents. The eleventh staff features a melodic line with slurs and accents. The twelfth staff shows a melodic line with slurs and accents. The thirteenth staff features a melodic line with slurs and accents. The fourteenth staff shows a melodic line with slurs and accents.

Handwritten musical score for a drum set, titled "Mestre Radamés" by Hermeto Pascoal. The score is written on ten staves. The first staff is marked "M. Bahia" and "3". The second staff is marked "P. Bahia". The third staff is marked "P. Bahia" and "C. Bahia". The fourth staff is marked "P. Bahia". The fifth staff is marked "P. Bahia". The sixth staff is marked "P. Bahia". The seventh staff is marked "P. Bahia". The eighth staff is marked "P. Bahia" and "seca". The ninth staff is marked "P. Bahia". The tenth staff is marked "P. Bahia". The score includes various rhythmic notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". The title "AO RADAMÉS → HERMETO PASCOAL" is written at the bottom of the page.

Fig. 109. Partitura de bateria de “Mestre Radamés”, composta por Hermeto Pascoal e escrita à mão por Marcio Bahia. Editada pelo autor na primeira linha: parte da figura rítmica presente no início da terceira página é executada uma vez, na introdução

Considerações finais

Ao longo do processo de elaboração desta pesquisa, norteado por uma ampla pesquisa bibliográfica, realização de entrevistas, transcrições musicais e, sobretudo, pela prática musical em diferentes contextos, me deparei com a multiplicidade e a riqueza do tema escolhido. Ao perceber a importância de se ter um melhor entendimento a respeito da inter-relação entre diversas linguagens e práticas ligadas à caixa e à bateria, ficou claro também o efeito que este entendimento - que inclui tanto o domínio de técnicas básicas relativas ao instrumento quanto o conhecimento de aspectos musicais relacionados às diferenças entre estilos - pode ter em uma performance musical. Neste sentido, as entrevistas aqui apresentadas reforçam bastante esta idéia.

Na verdade, o tema aqui exposto inclui discussões e argumentações a partir de cuidadosa delimitação temática, baseado em amplo material coletado em trabalho de campo ao longo de quase dois anos de pesquisa. Esse material, que inclui entrevistas, filmagens de performance e aulas práticas sobre o repertório em questão, hoje soma mais de seis horas em vídeo e pouco mais de duas horas em áudio. Várias dessas entrevistas não foram aqui incluídas, mas também ajudaram no processo de reflexão, como as com Décio Ramos (UAKTI), Daniel Lemos (Orquestra Filarmônica de Minas Gerais), Nate Smith (Dave Holland Quintet), Pitoco e Tiago (Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife), Florent Jodelet (Orchestre National de France) e Pedro Carneiro (percussionista solista / Portugal).

Como foi mostrado no trabalho, existe uma variedade de livros e métodos de caixa que lidam efetivamente com questões básicas e essenciais como o domínio técnico, a precisão rítmica, e a sonoridade. Contudo, para se tocar apropriadamente um determinado estilo é necessário ir além, isto é, partir de habilidades básicas bem fundamentadas e internalizadas, para conhecer as diversas características musicais idiomáticas e, a partir delas, adaptar a técnica, os ritmos, ou os próprios rudimentos para as situações desejadas. Espera-se que este trabalho tenha lançado luz à algumas das diferenciações básicas entre estilos de caixa, bem como a relação de alguns elementos desses estilos à aplicações na performance da bateria. Se ajudamos de alguma forma o percussionista a tomar decisões estilísticas e metodológicas mais conscientes, adaptando sua rotina de estudos às necessidades musicais específicas das peças que se prepara para tocar, teremos atingido nosso objetivo.

Parte deste trabalho (de se tocar bem um estilo) se dá ouvindo música e, se possível, vivenciando 'in loco' diferentes manifestações musicais. "A gente tem que ir.

Acho que o maior aprendizado é ir. Ver, sentir, e de repente nem tocar igual a eles, (mas) tocar do jeito que você sente.” (QUEIROZ, 2011)

Uma das recomendações sugeridas por Gauthreaux no final de sua pesquisa é a realização de um estudo investigativo dos efeitos e influências da caixa na bateria (1989, p. 129). Especialmente neste ponto acredito que esta dissertação tenha lançado suas maiores contribuições, e atingido seu objetivo. Ao expor algumas das características estilísticas de dois grandes bateristas brasileiros, Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia, bem como adentrado em suas histórias de vida, espero ter contribuído na documentação (ainda escassa) da prática e linguagem de execução da bateria brasileira, e também, da própria história da bateria no Brasil.

Espero sobretudo que o percussionista/baterista, ao aventurar-se no âmbito da versatilidade percussiva ou mesmo no da especialização em determinado instrumento ou estilo, tenha encontrado nessas páginas, novas e diferenciadas referências, ajudando-o no seu desenvolvimento e evolução, para que possa trilhar, assim, o seu próprio caminho.

Referências

I. Bibliografia

ALMEIDA, Jorge Luis Sacramento de. *Ensino de música com ênfase na experiência prévia dos alunos: uma experiência com percussionistas de Salvador*. Dissertação de mestrado em educação musical. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música. Salvador, 2004.

ALMEIDA, Jorge Luis Sacramento de. *Ensino/Aprendizagem Dos Alabês: Uma Experiência Nos Terreiros Ilê Axé Oxumarê E Zoogodô Bogum Malê Rundó*. Tese de doutorado em música em educação musical. Universidade Federal de Bahia, Escola de Música. Salvador, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Itatiaia. Belo Horizonte, 1999

BENCK FILHO, Ayrton Müzel. *O frevo-de-rua no Recife: característica sócio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo*. Tese de doutorado em música, área execução em música - práticas interpretativas. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música. Salvador, 2008.

BLADES, James. *Percussion Instrumentos and their history*. The Bold Strummer, Ltd. 1992.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, 2006.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Dissertação de mestrado. CLA-UNIRIO. Rio de Janeiro, 1999.

FREITAS, Emília Maria Chamone de. *O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, 2008.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, 2003.

GAUTHREAUX II, Guy Gregoire. *Orchestral Snare Drum Performance: An Historical Study*. The School of Music, Louisiana State University. 1989.

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. 2^a ed.: Irmãos Vitale. Recife, 1980.

LEGOZZO, Derrick. *Systems of natural drumming: Stone, Gladstone, Moeller*. Revista Percussive Notes. Outubro de 1993.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2002.

OLIVEIRA, Waldemar de. *Frevo, Capoeira e Passo*. Companhia Editôra de Pernambuco. Recife, 1971.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de pífanos de Caruaru. Uma análise musical*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2002.

QUEIROZ, André. *Estudos de coordenação e técnica de baqueta para a bateria sobre a rítmica do tambor de crioula, maracatu, samba e congado*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, 2006.

ROSAS, Pedro. *Zé Eduardo Nazário: independência ou morte*. Entrevista disponível no site do músico na gravadora Editio Princeps : http://www.editioprinceps.com/editio_zeduardonazario_independenciaoumorte.htm

SANTOS, Climério de Oliveira e RESENDE, Tarcísio Soares. *Maracatu - Baque Virado e Baque Solto*. Batuquebook Pernambuco. Recife, 2005.

II. Discografia

GISMONTI, Egberto. *Nó Caipira*. Vinil. 064 422836. EMI-Odeon, 1978.

GRUPO UM. *Marcha sobre a cidade*. CD. ZEN03-069622. Originalmente lançado em LP de forma independente em 1979. Reeditado em CD, França: Editio Princeps, 2002.

NAZÁRIO, Zé Eduardo. *Poema da Gota Serena*. Vinil. Lira Paulistana. São Paulo, 1982.

PASCOAL, Hermeto. *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca*. Vinil. SDG-021/84. Relançado em CD em 1992. Som da Gente, 1984.

III. Entrevistas

BAHIA, Marcio. *Entrevista ao autor, maio de 2011*.

LEITE, Rafael. *Entrevista ao autor, abril de 2011*.

LUCAS, Bill. *Entrevista ao autor, novembro de 2010*.

NAZÁRIO, Zé Eduardo. *Entrevistas ao autor em dezembro de 2010, março e junho de 2011*.

QUEIROZ, André. *Entrevista ao autor, julho de 2011*.

SILVA, Augusto. *Entrevista ao autor, fevereiro de 2011*.

IV. Métodos

BAHIA, Marcio. *Apostila de oficina de bateria*. Curitiba, 2008.

BAILEY, Colin. *Bass Drum Control*. Hal Leonard Corporation. Milwaukee, WI. 1998.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio*. Editora Lumiar. Rio de Janeiro, 2003.

_____. *Escola Portátil de Choro: Apostila Oscar Bolão - 2009*. Escola Portátil de Música. Rio de Janeiro, 2009.

CARROL, Raynor. *Orchestral Repertoire for Snare Drum*. Batterie Music. 1997.

CHESTER, Gary. *The new breed*. Modern Drummer Publications. New York, 1980.

CIRONE, Anthony. *Portraits in Rhythm. 50 Studies for Snare Drum*. Belwin Mills Publishing Corp. 1966.

CUNHA, Cássio. *IPC – Independência polirrítmica coordenada para bateria e percussão*. Editora Lumiar. Rio de Janeiro, 2000.

DELECLEUSE, Jacques. *Douze Études pour Caisse-Claire*. Alphonse Leduc Éditions Musicales. Paris, 1957.

FIRTH, Vic. *Snare Drum Book, Book 1 Elementary*. Carl Fisher Music. 1967.

_____. *Snare Drum Book, Book 2 Intermediate*. Carl Fisher Music. 1970.

_____. *The Solo Snare Drummer. Advanced Etudes and Duets*. Carl Fisher Music. 1968.

GOLDENBERG, Morris. *Modern School for Snare Drum, combined with a guide-book for the Artist-Percussionist*. Chappell/Intersong Music Group. 1981.

GOMES, Sérgio. *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*. Irmãos Vitale S.A. 2008.

GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Mestre Odilon. *Aprendendo a tocar o batuque carioca*. Editora Groove. Rio de Janeiro, 2000.

KRUPA, Gene. *Método para bateria*. Editora Ricordi. Buenos Aires, 1966.

MORELLO, Joe. *Master Studies*. Modern Drummer Publications, Inc. Cedar Grove, NJ. 2000.

NENÊ. *Ritmos do Brasil para a bateria*. Trama Editorial. São Paulo, 1999.

PETTERS, Mitchell. *Odd Meter Rudimental Studies for the Snare Drum*. Mitchell Petters. Dallas, TX. 1967.

_____. *Intermediate Studies*. Mitchell Petters. Los Angeles, CA. 1976.

PLAINFIELD, Kim. *Advanced concepts*. Manhattan Music Publications, Inc. New York, NY. 1992.

PODEMSKI, Benjamin. *Standard Snare Drum Method (Including Double Drums and Introduction to Timpani)*. Mills Music, Inc. Miami, FL. 1940.

PRATT, John S., *14 Modern Context Solos for Snare Drum*. Belwin Mills Publishing Corp. 1959.

RILEY, John. *The art of bop drumming*. Manhattan Music Publications, Inc. New York, 1995.

RILEY, John. *Beyond bop drumming*. Manhattan Music Publications, Inc. New York, 1995.

ROSAURO, Ney. *Método Completo para Caixa Clara em 4 volumes*. 2^a Edição. Pró-Percussão. Santa Maria, 2003.

SABINOVICH, Daniel. *Brazilian Percussion Manual. Rhythms and Techniques with Application for the Drum Set*. Alfred Publishing Co, 1988.

STONE, George Lawrence. *Stick control*. George B. Stone & Son. Inc. Boston, MA. 1963.

_____. *Accents and rebounds*. George B. Stone & Son. Inc. Boston, MA. 1963.

WILCOXON, Charley. *Modern Rudimental Swing Solos for the Advanced Drummer*. Ludwig Music Publ. Co. Cleveland, OH. 1941.

WOOTON, John. *The Drummer's Rudimental Reference Book*. Row-Loff Publications. Nashville, TN. 2010.

V. Websites

ALVES, Everaldo. *Adelson Pereira da Silva. Banda XV de Novembro*. Disponível em <http://bandaxvdenovembro.webnode.com/maestro-adelson-silva>

COOPER, Mark. *A Guide to Vintage Drums*. Disponível em <http://www.coopersvintagedrums.com/ABCGUIDE2010.htm>

_____. *Hoops, Mounts, Pedals, Etc.* Disponível em <http://www.coopersvintagedrums.com/hoops,mounts,pedals,etc.htm>

FERNANDES, Beto. *ODERY Hand-made custom drum: Ferragens e Sistemas. Automático de Caixa*. Disponível em <http://www.odery.com.br>

GARDE RUPUBLICAINE. *Musique de la Garde*. Disponível em http://www.gendarmerie.interieur.gouv.fr/garde_republicaine/Musique/Musique-de-la-garde

HANSOM, Tommy William. *Revisiting the "Ancients": An Online Review of the "Moeller Book"*. Disponível em <http://www.digbydoodle.com/MOELLER/vintage.htm>

KASSOW, Isabela. *Veja como funciona a bateria da Grande Rio - Rio de Janeiro- Ig*. Disponível em <http://carnaval.ig.com.br/rio/veja+como+funciona+a+bateria+da+grande+rio/n1238013007058.html#3>

KFOURI, Maria Luiza. *Discos do Brasil*. Disponível em <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>

NAZÁRIO. Zé Eduardo. *Site Oficial - Release Oficial*. Disponível em <http://www.zeeduardonazario.com.br>

SENSE-LANG. *Curso de digitação grátis*. Disponível em <http://www.sense-lang.org/typing/tutor/instructionPT.php?key=brasil>

STEPHAN, Cláudio. *Aulas de Música por Cláudio Stephan*. Disponível em <http://www.stephan.mus.br/claudio.htm>

THE MUSICK CABINET. *The Musick Cabinet Instrument Gallery*. Disponível em <http://themusickcabinet.co.uk/Documents/whittle%20and%20dub.jpg>

ZOUTENDIJK, Marc. *Percussion Information: The Anatomy of a drumstick*. Disponível em <http://marcz.home.xs4all.nl/percussioninformation/Sticks/Sticks/properties.html>

Anexos

I. Entrevistas com Zé Eduardo Nazário

 Primeira Entrevista

Nos anos oitenta, eu fiquei um tempo grande trabalhando com muita gente legal. Tipo o Hermeto (*Pascoal*), o Egberto (*Gismonti*), Grupo Um. Foi uma época de muita criatividade, junto com outros músicos muito criativos. Então todo mundo tinha muitas ideias, agente aplicava isso na música, e quase sempre resultava em alguma coisa interessante. Nessa época eu gravei alguns discos que eu acho que são importantes: o trabalho do Taiguara, os três discos do Grupo Um, o Nó Caipira com o Egberto, e mais uma série de coisas muito legais...

T.B. *Os três discos do Grupo Um foram relançados em CD?*

Sim. Os discos do Grupo Um são legais demais, os discos não são um igual ao outro, cada um é diferente. Mesmo porque entre um e outro passava um certo tempo, coisa assim de quase dois anos. E agente estava em uma evolução constante...

Tem o meu irmão também, que é um tremendo compositor, o Lelo (*Nazário*). As coisas que ele escrevia, e escreve ainda, eram demais. Agente está com a ideia agora de fazer um trabalho de dueto, eu e ele. Agente já fez a uns anos atrás, e quando estávamos no meio desse trabalho agente foi tocar no Pau Brasil, juntos, e abandonamos um pouco essa ideia de dueto.

T.B. *O disco Z.E.N. tem algumas faixas de dueto.*

Sim. Na verdade ele é uma coletânea de várias coisas. Coisas que saíram em discos do Grupo Um, algumas coisas de dueto que eram inéditas, algumas faixas do meu disco solo Poema da Gota Serena (que vai ser relançado em CD). Eu fazia muita coisa assim, bem fora do padrão mesmo. Nessa época mesmo, o dia inteiro ficava trabalhando com muita percussão, gostava muito também daquelas coisas indianas. Cheguei a ter a oportunidade de viajar com o Egberto e o grupo do (*John*) McLaughlin, com o (*Lakshminarayanan*) Shankar, violinista. Ele me ensinou como compor em ritmos da Índia, aqueles ritmos que você canta e toca também. Estudei tabla... Depois toquei por muitos anos com uma cantora de música clássica indiana (*Meeta Ravindra*) em São Paulo.

Então eu vim desenvolvendo todas essas linguagens assim: de África, Índia, Brasil, do Jazz, e meus caminhos da música passam por todas essas coisas. Mas eu não me estabeleci em uma coisa: tem épocas que eu toco mais uma coisa, tem épocas que eu toco mais outra. Ultimamente tenho mais ficado no Jazz porque eu tenho uma parceria com um guitarrista americano, o John Stein, e já gravámos três discos juntos. O último foi um sucesso lá nos Estados Unidos, né. Então são momentos.

É gozado isso porque, por exemplo: comecei com o Hermeto, aí fui tocar com o Egberto, depois com o Grupo Um. Foram cerca de dez anos, assim: tocando muito, ensaiando muito, e pesquisando muito e experimentando muito. Ao mesmo tempo que pra ganhar um dinheiro, fazia gravações comerciais. Comecei a dar aula quando meu filho nasceu, em

1976, também pra ganhar uma graninha a mais. E aí gostei, e continuei. Quer dizer, a aula foi uma coisa que eu nunca abandonei, desde que eu comecei até hoje. Mas é porque eu gosto mesmo, eu me sinto melhor dando aula do que acompanhando um cantor, fazendo um coisa comercial. Porque seria um outro caminho. O músico tem esse caminho né: ou ele vai partir pra essa de acompanhar cantor, aí ele fica um tempo com um cantor, depois passa pra outro. A outra é dar aula. Como a minha maneira de ver a música é meio particular assim, acho que ficou melhor pra mim. É uma roupa que serviu pra mim, essa de dar aula, muito mais do que ficar acompanhando cantor.

E aí quando dá certo um projeto instrumental e tal, aí agente vai e investe naquilo ali. Então a minha vida tem sido mais ou menos assim, investir em projetos, que vão indo até onde for, de repente por circunstâncias também não dá pra continuar aquilo. Na música instrumental são raríssimos os grupos que conseguem ter assim uma sequência, de trabalhar bastante, muito difícil né.

É um meio difícil, é um meio, talvez, um dos mais complicados pra você sobreviver. Então esse equilíbrio entre dar aula e tocar essa música, mais escolhida, vamos dizer assim, e que você assina em baixo, é uma opção. Opção às vezes difícil porque você fica um pouco marginalizado também, por um lado, e ninguém lembra de você, possivelmente pra fazer isso, ou aquilo. Às vezes também é difícil de te chamarem porque não têm uma condição boa, de trabalho, pra te oferecer. Então são um monte de coisas que você tem que lidar, você fica meio na corda bamba, diferente de um cara que tem um emprego, por exemplo, e tem um salário. Ele vai lá, tem lá as dificuldades lá dentro, mas ele sabe que no final do mês ele tá recebendo. É diferente né. Agente tá assim sempre nesse meio de correr risco. Mas graças a Deus já se passaram quarente e seis anos... *(risos)*.

T.B. Falando um pouco mais da pesquisa: como você a importância da caixa na música brasileira, essa representatividade de um ritmo pela caixa, e se isso te ajudou a aplicar esses ritmos na bateria?

Têm alguns ritmos brasileiros que talvez não existissem se não fossem a caixa, no maxixe, por exemplo, a caixa é fundamental na parte rítmica. O maxixe começou com essa coisa de bailes, de festas. Já devia ter naquela época uma bateria, ou mesmo vários percussionistas, e um deles era a caixa. A caixa é um instrumento que veio para o Brasil, de origem européia, e que foi também para a América da mesma maneira. Pra mim a caixa, junto com o bumbo e o prato são os instrumentos básicos e principais da bateria. O resto vêm depois. Nesses três instrumentos são aonde você fixa a maioria das coisas, onde você define a linguagem que vai ser usada. O tipo de acentuação usada e sotaque vai definir a linguagem.

T.B. Nos métodos norte americanos, com influência militar, a relação dos acentos é muito forte, em relação ao não acento...

Você ouve Philly Joe Jones? Claramente você enxerga nele um cara que foi treinado na caixa militar. Todos os solos dele, tudo que ele faz, além do estilo pessoal dele. Então você pode pegar qualquer solo dele que imediatamente você mistura a coisa do suingue do jazz moderno, com muita criatividade e ideias infinitas, mas com toda essa coisa da caixa rudimentar, militar. Ele é um exemplo disso. Outros caras também sabem, o Art Blakey por exemplo, mas nele é mais definido, essa onda da caixa.

T.B. Ao entrevistar o percussionista Bill Lucas, falando dos ritmos brasileiros, ele comenta que os acentos são mais sutis na música brasileira...

Aí o ponto de partida é a música africana.

A mistura da coisa militar, que foi a educação digamos, da música escrita, que é também da música erudita, e também é um pouco do militar... A música erudita e a música militar, eu posso dizer, são coisas que vêm do exército e da Igreja. São essas duas instituições que abrigavam a música e as artes, de uma certa forma. Cada uma a seu modo e com sua finalidade. O exército sempre precisou disso, tanto nas festividades quanto na guerra, como uma maneira de juntar, pra aglomerar, de colocar em ritmo, de organizar. Quer dizer, a música como coadjuvante da organização militar. E na igreja a mesma coisa: a música erudita vêm da igreja. Na Idade Média a igreja era quase como um exército. A igreja mandava, guerreava, impunha. Você tem exemplos como as Cruzadas. Não era uma coisa só espiritual, tinha essa coisa do poder mesmo. Na Grécia antiga você tinha todos aqueles modos e escalas, e quando a religião passou a dominar ela mudou todo o sistema, aí surgiram os cantos gregorianos e tal. E desde então os grandes compositores tinham que prestar serviço pra igreja, pra sobreviver. A igreja se tornou protetora e mantenedora da atividade desses músicos, compositores. Tanto que quem não entrasse naquela vertente ali morria de fome. Como tem tantos compositores que passaram os maiores apertos porque não aceitavam fazer parte disso. Quer dizer, até hoje agente vê isso na nossa sociedade. Um exemplo disso, é, que se você faz um tipo de música que é muito bem aceito, você vai trabalhar bastante, vai ganhar dinheiro, vai sobreviver. Se você faz um tipo de música que não é muito aceito, vai ter que batalhar muito porque você não vai ter esses caminhos abertos. Isso é uma coisa que agente teve essa dificuldade, com o Hermeto, com todos esses caras que tentavam fazer uma música diferente da música dominante. Quer dizer, acontece nos tempos de agora, mas é uma coisa semelhante. Então a igreja e o exército foram as duas forças de poder que aglutinaram também a música, que trouxeram, digamos, as influências todas.

E aí você têm a África como o terceiro elemento. Que foi a colonização, a escravidão, tanto nos Estados Unidos como no Brasil. Que foi responsável por esse lado da sutileza do polirritmo, do pensamento rítmico, mas não exatamente da batida caindo na cabeça do tempo, ou seja: a síncopa. Que é onde a maioria dos ritmos brasileiros vão dar. Então quando você ouve: (canta uma linha improvisada de tambor): isso é a África, essa é a herança africana. Aí se misturou uma coisa com a outra, porque o ritmo original africano é muito mais complexo. Aqui no Brasil ele deu uma simplificada. Se você pegar os caras bons lá das tribos africanas, você não consegue saber nem onde está o tempo. Porque está tudo assim.. (canta ritmos, sem marcar o tempo). Então é mais complexo, aí veio pra cá e toda essa educação, dentro desse prisma da igreja e exército deram uma enquadrada de certa forma, e ficou um pouco mais simplificado.

T.B. *mas nos terreiros..*

Têm. Eu já ví, já fui lá, nos terreiros, são coisas incríveis né. Ainda existe um pouco disso.

T.B. *mas você não vê essa complexidade refletida na música popular...*

Não, você não vê porquê essa cultura não foi assimilada, e ela é muito particular.

Eu acho que nesse aspecto, por exemplo, você têm as outras (*culturas*) também. A música de um país dificilmente vai ser agregada ou apagada completamente. Você pode pegar qualquer país, você pega a Alemanha, tem a coisa deles, a Itália, a França, tem a coisa deles. Só que quando há influência essas coisas são misturadas. Então o que acontece hoje é uma síntese do que foi assimilado, do que foi aceito, do que ficou interessante. Nós estamos falando de séculos de cultura, de mistura. Vai ficando o resultado, e aí você têm as

exceções também. Caras que são superdotados de alguma forma, harmonicamente ou ritmicamente falando, que compõem, que criam coisas diferentes. Esses são as exceções, e todas as culturas tem as exceções. E geralmente as exceções que puxam a cultura pra cima. Normalmente são os caras que estão à frente do seu tempo realmente, e eles levam muito tempo buscando aquilo ali. E na época deles, eles eram considerados por fora, como se estivessem por fora. Só vão ser entendidos depois. Então esses são exceções, como aqui tem o Hermeto (*Pascoal*), são caras que fazem a coisa evoluir, mas não pro tempo dele. São coisas pra daqui a vinte, quarenta, cinquenta, cem anos, os caras vão estar entendendo bem, as harmonias...

T.B. *Os ritmos...*

É. Então o que define são essas três forças, aqui no Brasil basicamente a igreja, o exército e a influência africana misturando com a europeia, basicamente Itália e Portugal. Isso também nos Estados Unidos. Lá você têm a colônia judaica, que é super importante para o jazz, por que ali foram os caras que viram a força do jazz, e apostaram e investiram naquilo. Então são os italianos, são os judeus americanos, os negros e os irlandeses. Basicamente essas quatro colônias fortes, de formação. E aqui no Brasil a Itália, Portugal, Espanha um pouco (mais é menos), França e Alemanha (é menor), e os negros. Que é onde essa mistura se diferencia um pouco. Os Estados Unidos é mais protestante, o Brasil é mais católico, na sua origem. Depois modernamente, você tem de tudo, mais é mais recente.

T.B. *...e nos Estados Unidos a manifestação dos Orixás, que aqui é muito forte, não foi tão difundida né.*

Lá é um pouco mais apagado porque eles proibiram os negros de qualquer tipo de manifestação. A segregação era muito forte, e o racismo. A única coisa que eles faziam vista grossa, eram as baterias rudimentares, que os negros tocavam, que eram com pedaços de panela... Então essa foi uma das outras coisas, que foi, junto com a coisa militar, que fez com que nascesse o instrumento bateria. Que eram os instrumentos rudimentares dos negros, misturando com as coisas que vinham da área militar. Porque lá nos Estados Unidos eles investiram pesado também nessa coisa da área militar: tinham big bands em tudo quanto é unidade do exército, dali os músicos arrumavam emprego... A maioria dos bateristas dos E.U.A. serviram o exército. Foi ali que eles tocaram nas bandas, conheceram músicos, depois que saíram foram procurar os caras pra tocar.. Tem toda essa conexão.. Aqui no Brasil não foi tão forte assim, porque lá pelo final da década de cinquenta desativaram tudo quanto é fanfarras de colégio, no começo da década de sessenta não tinha mais música nas escolas. As bandas de exército no Brasil pode se dizer que, tem um outra, que são expressivas. Não têm tanta representatividade.

T.B. *Nos Estados Unidos tem até hoje, tem as drum corps...*

Exatamente, que foi a continuação do que seriam as fanfarras. Os caras desenvolveram, eles são fanáticos, tem concursos, disputas entre as escolas. É uma outra maneira de você ver, de você fomentar o desenvolvimento das gerações.

O Brasil infelizmente ficou no meio. Têm música rica? Têm. Têm folclore rico? Têm. Tem exceções? Tem músicos que fizeram coisas legais pra caramba? Mas nunca teve um investimento, assim, sério mesmo. Tem assim, aonde dá dinheiro, né. Uma coisa bem popular aí os caras 'opa vamos investir nisso aqui que dá dinheiro'. É meio essa

mentalidade aqui, só se vai naquilo que dá dinheiro. Então a cultura não é uma coisa que dá dinheiro, é uma outra história. Ela vai dar sim, mas não do jeito que os caras... essa coisa... de ganhar *muito*. A mesma coisa com a agricultura. Aqui tem essa mentalidade. ‘Ahh... a cana está dando dinheiro, então vamos plantar cana’ e não planta mais nada. Acaba com os cafezais, acaba com tudo que existe, só pra plantar cana. Na música é mais ou menos assim, ‘ah o sertanejo’ então é só sertanejo. Vai tudo ali, toda a verba vai pra aqueles caras. Então você não cria uma diversidade, uma cultura rica mesmo.

São décadas de estagnação. Como é que você fazer pra começar alguma coisa? Se alguém tiver que começar, vai ser a partir de ‘ah pô, tô de saco cheio de tocar esses lances americanos aqui’, ‘vamos tentar bolar alguma coisa’, aí começa a compor peças, com outra característica. O brasileiro já foi muito mais nacionalista numa época passada, e basicamente a mentalidade era essa: vamos fazer o lance do nosso jeito, vamos fazer diferente dos caras. Vamos fazer um negócio brasileiro, aí você vê Radamés Gnatalli, você vê Luciano Perrone. Você vê o Villa-Lobos, o Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri. Acabando indo buscar no folclore pra fazer algo moderno, pra ter uma identidade brasileira. Na área de fanfarra teria que ser a mesma coisa. O cara vai abandonar... Ele vai ter um trabalho né, ele vai ter que criar um arranjo, e esses aí (*os americanos*) ele compra né.

Eu penso assim: pra você fazer uma coisa americana, você tem que trabalhar com os caras, entendeu? Como eu sempre toquei jazz desde garoto, acompanhei também toda a evolução e tudo, eu sei tocar. Eu não toco jazz com os brasileiros, com os brasileiros eu toco música brasileira. Então eu tive essa oportunidade de tocar com os americanos, ótimo, porque eu estou tocando a linguagem dos caras, que eu também conheço, mas com os caras. A mesma coisa você vai tocar numa *marching band* americana, tem tudo a ver, você estudou lá, você sabe como é que é, então você está no lugar certo fazendo a coisa certa.

Agora você pegar músico brasileiro e tocar jazz, quando a maioria aqui não sabe a conversação... você tem que falar uma linguagem, não é só tocar. Quer dizer, se você vai tocar jazz com quem não sabe, é horrível. Você tem que estar por dentro de tudo, dos caminhos, dos estilos. Dificilmente você vai criar uma coisa nova no jazz. Você tem que tocar bem. Tocar bem não é fácil. Você tem que conhecer muita coisa pra tocar bem. Pra improvisar bem, dentro das formas, a harmonia, se é *outside*, se é modal. Você tem que saber pra onde você vai. Você tem que conhecer linguagens desde Louis Armstrong, passando pelo Charlie Parker, Miles, Coltrane, os modernos... Você tem que conhecer *muita* coisa pra tocar direito, se não você vai fazer um arremedo, uma coisa que não vai soar tão bem. Se você sabe e vai tocar com um cara que não sabe é horrível, você se sente mal, porque é uma linguagem. É com você tivesse querendo fazer uma conferência de filosofia para um garoto que está no segundo ano primário, né. Como é que você falar coisas que o cara nem sabe o que é. Você vai falar e ele não vai entender, e vai por aí, não vai acontecer nada, no discurso. Então música é muito por aí. Você pra tocar qualquer estilo você tem que ser muito bom conhecedor daquele estilo. No caso de uma orquestra, você tem que conhecer a interpretação, conhecer todos os detalhes da composição, estudar como o maestro quer determinada coisa. Então é uma vida que você vai levar ali dentro pra fazer direito aquele negócio ali. É a repetição da música. Não tem improviso. Quer dizer, você tem que ser perito em repetir a música. E o músico de jazz tem que ser um perito na improvisação da música.

T.B. *fazer diferente cada vez...*

É, não é só isso, tem que conhecer essas coisa todas relativas aos estilos, quer dizer é uma vida que você tem que ficar ali trabalhando pra fazer direito.

T.B. *Sobre as bandas de pífano...*

Eles têm muita coisa. Tem a *Banda de Pífano de Caruaru*, tem os “esquenta mulher”, né. Aquele coisa, quando eu toquei... [pausa]

T.B. *tem muita coisa que aparece também nas músicas do Hermeto que remetem a isso..*

Isso, têm uma influência sim. Ele é da região onde tinham esses ternos, de Alagoas. Ele sempre falava nisso. Eu cruzei com a Banda de Pifanos de Caruaru uma vez, fiz até uma gravação num disco com eles. É aquela história, você faz isso de pegar e escrever, o que eles tocam?

T.B. *Sim, inclusive eu estou tentando escrever o ‘Frevo’...*

É.. Mas nem eu sei.. (risos) Nem eu saberia. Porque são coisas que você tá fazendo numa época, e, está com aquela técnica né. Ali tem um trabalho interessante. Naquela época... Nossa... [pausa] Aquele ‘Frevo’ lá... Como é que era aquele lance mesmo? *[vira para a bateria]*.

T.B. *Você tira tantos timbres, dos pratos...*

Era uma bateria assim, simples, tinha dois pratos e o chimbal. Tem muito timbre porque eu tava assim... eu tava com muita técnica na época, porque eu ficava tocando o dia inteiro, estudando o dia inteiro né... então...

[improvisado na bateria em cima das idéias das faixas de “Frevo”, aproximadamente quatorze minutos ininterruptos]

Segunda Entrevista

T.B. *Como você a relação da bateria com os rudimentos?*

Pra mim é ... basicamente... porque minha formação foi um pouco estudando percussão de orquestra também. Com quinze anos eu já tocava bateria, mas eu senti que eu precisava aprender mais. Eu tocava com os caras mais velhos, e via os caras mais velhos tocar também, na bateria. Eu via que o pessoal era o que tinha de melhor aqui no Brasil. Eles eram muito bons, sabiam muita coisa, gravavam muito, liam bastante. Eu tive essa formação assim primeiro tocando piano, porque eu comecei tocando piano clássico, e depois passei pra bateria. Eu tive uma orientação por meio de um primo meu que era percussionista também, que morava lá em São Paulo, ele era colega do Chico Buarque, do pessoal do MPB4. Ele tocou aquela queixada de burro, na música *Disparada* com o Jair Rodrigues em sessenta e seis, ganhou aquele festival lá em São Paulo... Ele que me dava os toques assim falando “ó, o Edson Machado toca assim”, porque ele tinha uma discografia

enorme, na sua casa no interior, e normalmente eu passava minhas férias grandes de final de ano lá, e ele deixava eu ouvir todos os discos dele. Então eu ouvia: Philie Joe Jones, Roy Haynes, Max Roach. Todos esses bateras da década de cinquenta. E Dizzie Gillespie, Thelonious Monk, Miles Davis. O que tinha de melhor de jazz eu ouvia. E de bossa nova também. Ele tinha tanto jazz quanto bossa nova, uma discografia fantástica que ele tinha lá. E aí comecei a gostar de alguns caras especialmente o Edson Machado, o Dom Um Romão, o Airto (Moreira), caras que eram mais expressivos através das gravações. E meu primo foi estudar em São Paulo e ficava hospedado lá na casa da minha mãe, então quando eu ganhei minha bateria, com doze anos, ele começou a me ensinar basicamente as coisas mais de bossa nova e jazz, e eu ouvia os discos e tal. Eu ouvia também muita música erudita, que meu pai tinha, discos de Stravinsky e outras coisas. E aí eu comecei a tocar, formei esse primeiro trio com o Itiberê (Zwarg)⁶⁴, com o César Galvão. E quando eu cheguei assim aos quinze anos de idade eu senti mesmo que precisava de estudar, técnica, porque eu senti que dali se eu não estudasse, eu não evoluía. Aí eu procurei o Cláudio Stephan, que era um dos percussionistas da sinfônica na época. Ele era jovem também, ele tinha vinte e cinco anos, eu tinha quinze. Eu fiquei um ano, estudando particular com ele. Na época ele era um pouco resistente à música moderna, à harmonia moderna. Eu sempre fui um cara voltado com a música moderna, com a harmonia moderna. Eu gostava dessa música avançada tanto na música erudita como no jazz. Eu curti Stravinsky, Ravel, Schoenberg, eu gostava de atonalismo, daí pra frente. Gostava do jazz moderno, da década de cinquenta pra frente, mas mais pesado mesmo, free jazz, mais experimentais mesmo, Grupo de Percussão de Strasburgo... Eu tinha um amigo, o Guilherme Franco, que é um percussionista brasileiro também que morou muitos anos nos Estados Unidos, tocou com McCoy Tyner, tocou com o Keith Jarrett, gravou e tocou com eles muito tempo... e agente tinha um grupo, antes dele ir pros Estados Unidos, agente tinha o Grupo Experimental de Percussão de São Paulo. Foi o primeiro grupo de percussão aqui que eu tenho notícia, acho que na América do Sul toda. Agente fazia coisas com três baterias, tabla, instrumentos de teclado como marimba, xilofone, vibrafone, tocávamos improvisando. Coisas que era uma peça livre que agente fazia, bem comprida, que era só improvisado.

T.B. *Isso foi antes do grupo do Brooklin...*

Isso foi em setenta e dois. O Grupo de Percussão do Conservatório do Brooklin, foi bem depois.

T.B. *Antes do John Bouldler...*

O John chegou no Brasil por volta de setenta e nove. Ele foi ver concerto nosso, do Grupo Um, no MASP. Eu fiquei amigo dele, levei ele num curso com esse primeiro grupo que ele montou lá na UNESP, o PIAP, que era o Percussão de Artes do Planalto. Eles foram tocar num curso meu, onde eu convidava toda semana alguém de fora pra fazer uma apresentação. Uma das primeiras apresentações dele foi no meu curso, lá em São Paulo.

T.B. *Então o seu grupo foi depois de você ter estudado com o Cláudio Stephan...*

Sim, foi muito depois. Eu com quinze anos era (mil novecentos e) sessenta e sete. Isso (*o Grupo Experimental de Percussão de São Paulo*) era antes de qualquer coisa, não tinha nada assim nesse gênero. As coisas que agente fazia era muito na frente assim, do que se

⁶⁴ Baixista do grupo de Hermeto Pascoal, desde sua primeira formação e até os dias atuais.

fazia na época. Apesar que se tinha uma música brasileira bacana, que era essa coisa desses compositores tipo o Edu Lobo, o Tom (*Jobim*), Vinícius (*de Moraes*). O pessoal da bossa nova, Sérgio Mendes, (*J.T.*) Meirelles. A maioria desses caras, Eumir Deodato e tal foram embora do Brasil em sessenta e pouco, quando eles viram que o negócio ia ficar ruim, eles já tinham um canal lá fora, né, porque, eles tiveram aquele bossa no Carnegie Hall em sessenta e dois, que abriu uma porta pra eles no Estados Unidos. E a bossa nova fez muito sucesso né, então eles tiveram essa oportunidade de ir para um mercado onde eles poderiam expandir, pro lado onde eles quisessem, né. Aí foi o Airto (*Moreira*), foi Dom Um Romão. O Edson Machado, depois voltou e não conseguia ir depois porque ficou tudo trancado. Eu tive a experiência de ver mesmo que os caras que foram e ficaram, a maioria se deu bem. O Hermeto foi o único cara que foi, voltou, e falou “nós vamos formar um grupo aqui, vamo fazer um p... som, diferente, tudo aqui, começando daqui”. E era mais ou menos aquilo o que eu tinha em mente também, fazer uma coisa no Brasil. Uma *música* mesmo, legal, diferente, mas que fosse criada e que continuasse a partir do Brasil. E não essa coisa de ir pra lá e aí voltar, como a maioria fazia né, porque era essa coisa de ir pra lá e fazer sucesso lá e depois voltava. Voltava mas não voltava né. Voltava mas na verdade estava mais lá do que aqui. Tipo Tom Jobim, esses caras. E com o Hermeto foi o que nós fizemos, nós arregaçamos as mangas e saímos aí fazendo show pra dez pessoas, pra vinte pessoas até que começou a encher as casas, encher teatro municipal, encher tudo quanto é lugar que agente tocava. Mas foi um processo, uma batalha longa. Porque na época, era o boca a boca, não tinha grandes divulgações, não tinha internet, não tinha nada disso. No jornal os caras também (*faziam*) meio vista grossa, porque era um negócio meio louco, tinham todo esse nariz torcido pra esse tipo de música. Que até hoje é um tipo de música que não tem muito espaço. Não tem espaço em mídia... você ouve falar de tudo, mas não você não ouve falar especificamente desse tipo de música, né. Você tem espaço pra tudo quanto é coisa, mas o mais restrito é esse tipo de música, que não é nem popular nem erudita, é uma terceira coisa, que não é nem uma coisa ou outra.

T.B. *Música livre...*

É livre, que usa improviso, que tem relação com o jazz também, porque o jazz também não tem muita... no Brasil você não ouve falar muito de jazz... Acho que ela tem mais relação com o jazz.. E é assim, talvez por ser uma música mais cerebral também, que a pessoa tem que ouvir, pensar e entender. Hoje em dia o pessoal está mais afim de se divertir, do que ouvir e ficar pensando. Tem uma tendência muito forte aqui dessa coisa de participar, pular, dançar, cantar junto com a música. Então quando é um negócio de ouvir e analisar, pensar, saber o que o cara está fazendo, acompanhar a estrutura da música e tal, isso já cai assim... são pessoas que têm que ter esse entendimento da música para poder saber o que está acontecendo. Isso faz com que ela não seja talvez atrativa pra muita gente. Enfim, é uma coisa que não mudou muito daquela época pra cá. Assim, tem mais? Tem, tem mais. Mas se você for pensar em proporções, ainda é a mesma coisa, porque tudo cresceu. Mas proporcionalmente ela é ainda aquela coisa bem restrita. É a mesma coisa que um repertório de música erudita contemporânea, você já vê que o pessoal não vai tanto. O pessoal curte mesmo aquelas coisas mais conhecidas, né. Estou falando de público, e não especificamente de músicos. Mesmo entre músicos a maioria não é assim *tão* progressiva. Porque se fosse, já se teriam criados mecanismos pra que houvessem mais espaços, mais oportunidades de estar mostrando... Porque se o músico fosse mesmo afim de fazer uma música legal, ele também não ia só ficar fazendo outras coisas e ficar reclamando, ele ia criar coisas. Como nos Estados Unidos os caras criaram entidades, coisas que pudessem encaminhar os trabalhos.

T.B. *Como o Chicago Art Ensemble...*

Coisas desse tipo... é. Eles têm as instituições, têm os caras que vão assistir os concertos, têm os críticos que estudam mais profundamente o estilo e as inovações de cada um. Como se diz, estão mais comprometidos com a música. Um compromisso muito maior do que aqui. Aqui os críticos vão mais no que o povo está gostando mais, você não tem muito essa coisa do cara saber música mesmo. Hoje em dia é até difícil você achar crítico especializado em música instrumental. É tudo muito pulverizado né.

Mas o lance da bateria então, falando dessa instrução. Essa instrução me levou a estudar rudimentos. Primeira coisa: caixa né, leitura, rudimentos, enfim as técnicas, aí tímpanos, pratos e todas as coisas. Eu gosto muito e pratico os rudimentos. Mas isso pra mim é uma coisa normal, não sei como é pras outras pessoas, não sei como você está colocando...

T.B. *Os rudimentos foram codificados, esses que agente conhece, por aquela lista...*

Dos quarenta rudimentos...

T.B. *Sim, os quarenta rudimentos, eles foram codificados pelos norte-americanos, e têm uma ligação com o referencial militar. Como foi sua prática inicial com os rudimentos, você estudou coisas militares no sentido da linguagem militar, ou já começou a estudá-los de um jeito brasileiro?*

Não. A coisa especificamente da caixa, uma das as primeiras que aprendi foram os rudimentos porque, em São Paulo, existia uma loja que chamava “Casa Manon “. Aí todo mundo que queria algum livro de música, algum livro de técnica, ia lá. Na época que eu fui lá, só existia esse livro que era o método do Gene Krupa. Você conhece? O método é rudimento basicamente.

T.B. *Já aplicado a bateria né...*

É. É rudimento, e tem aquelas coisas tipo *Three Camps*...

[toca trecho de Three Camps e parte para um improviso na mesma linguagem]

E aí vai né... Então esse foi o primeiro livro de bateria que eu estudei. Com o tempo as coisas começaram a aparecer. Quando eu comecei a dar aula, muitos alunos traziam material de fora e eu tirava xerox. Tinha uma época que eu dava muita aula, em São Paulo. Então muito do material que eu tenho foram meus próprios alunos que iam me fornecendo, ‘olha, queria ver isso com você’, aí eu tirava uma cópia e agente passava um método e tal. Aí começou com os treze rudimentos, depois os vinte e seis, depois os quarenta rudimentos. Foi essa progressão de publicações que tinham. E aí tem variações, um monte de outras variações.

A coisa da bateria brasileira, eu estudei, quando eu comecei a tocar bateria, a coisa da bossa nova...

[toca improvisando sobre bossa nova, por aproximadamente um minuto, com bumbo e caixa livre]

Então são vertentes: a coisa da caixa, a coisa do jazz né...

[improvisa sobre levada de jazz por alguns segundos]

Então essas são basicamente as três escolas que eu comecei a trabalhar.

T.B. *O jazz, a bossa nova e a caixa.*

A caixa, também via música erudita. Porque já tinham estudos de caixa pra tocar. Enfim, são essas três vertentes. Se você for pesquisar a história da bateria... pelo que eu pesquisei, ela partiu, no final da guerra de secessão nos Estados Unidos, tinham aquelas bandas de sopro e percussão, e quando acabou a guerra, os músicos continuaram a ser amigos, e continuaram com essa formação de banda, mesmo fora do exército, que atuava em eventos tipo casamento, baile, ou uma festividade cívica, só que com menos músicos. E tocava também em lugar fechado, então não podia ter uma banda muito grande. E isso fez com que alguns percussionistas, que tinham mais habilidade, já juntassem o bumbo, botavam a caixa numa cadeira. Aí inventaram o pedal de bumbo em mil novecentos e nove.

T.B. .. eles tocavam até com o pé mesmo (no bumbo) antes disso...

É bem possível. No começo do século vinte, pelo que agente sabe, o início da bateria era isso, uma série de instrumentos de percussão, um bumbo e a caixa. Depois em mil novecentos e vinte e sete inventaram o low-boy, que era aquele hi-hat com pratos lá em baixo e... o pessoal que tinha habilidade tocava.. fazia aquelas coisas bem.. porque já se tinha uma técnica de caixa marcial, mas bem rudimentar também. E aí começou aquele negócio de...

[toca improvisando, percorrendo uma pequena evolução da bateria no começo do século. Começando do mais simples rufar da caixa com bumbos no tempo, quatro bumbos por compasso, indo até as evoluções atercinadas e rápidas, típicas dos "breaks" de big band]

Aí veio o shuffle, os pratinhos pequenos de ataque, os tambores chineses, que os caras faziam de tom tom. Aí começou a se criar a bateria. Mas até hoje eu ensino os rudimentos, eu passo pros meus alunos. Eu conheço os rudimentos assim de cor, né. Eu criei uma maneira de tocar os rudimentos, que é uma coisa que eu sei que eu nunca vi alguém fazer antes de mim. Depois eu vi que teve gente que copiou essa maneira de passar e até escreveu um livro. Porque como na bateria você trabalha mãos e pés eu comecei a passar os rudimentos...

[aqui são executados as variações de rudimentos de Nazário, analisadas no terceiro capítulo da dissertação]

E aí vai. Sempre com os pés. E quando o rudimento é em seis eu faço o bumbo no primeiro tempo e o chimbau no quarto.

[exemplifica o rudimento 'flam accent', com os pés marcando]

Então essa prática eu uso desde que eu comecei a dar aula, e aí, passa pelo instrumento todo e tal. Isso é básico, todo aluno meu, né... Ou já começando com isso, ou às vezes o aluno.. se você der um negócio muito técnico de cara o aluno pode ficar com medo. Aí levo

um tempo fazendo coisas lúdicas primeiro, até ele entender que ele vai precisar de saber uma coisa a mais pra poder evoluir, tecnicamente falando.

Agora o lance do samba é o lance da Escola de Samba mesmo, é o lance de ver os caras tocando. Aí quando eu era moleque eu gostava muito de tocar umas coisas do tipo:

[improvisa sobre rudimentos, distribuídos em toda a bateria livremente, por dois minutos No começo apenas na caixa mostrando uma variedade de rudimentos. Começa a distribuir pelo bumbo, depois usando tons e finalmente usando pratos, conduzindo]

Muita dinâmica, né... com pausas... eu ficava brincando muito na bateria fazendo essas coisas. E aí veio essa mistura, né. Eu gostava muito dos ritmos brasileiros, de fazer coisas do tipo...

[aqui Nazário apresenta sua levada 'clássica', seguida de uma série de levadas com inspiração nas bandas de pífanos]

Isso era aquelas coisas de banda de pífano né... Aquelas 'esquenta mulher' né. Eu ouvia muitas coisas do folclore. Tinha idéias a partir de coisas do folclore. Gostava de escrever também tudo o que eu ouvia, na bateria, coisas interessantes que eu ouvia. Transcrevia por exemplo coisas do Luciano Perrone. 'Como que é isso mesmo?' Ouvia, ouvia, ouvia. Naquela época era toca discos, você tinha que voltar, né. Com o Guilherme Franco agente punha discos de jazz, aquelas coisas do Elvin Jones, punha em rotação mais lenta, pra ver o que o cara fazia. Várias coisas assim, né. Que me ajudaram a adaptar coisas pra bateria, tipo maracatu:

[toca por dois minutos, apresentando adaptações de maracatu para a bateria, terminando em uma levada usada na faixa 'Esquenta Muié']

Essas coisas foram surgindo assim, às vezes tinha algum arranjo. Às vezes o Hermeto mesmo escrevia alguma coisa e agente ficava pensando, bolando, o que fazer de ritmo, né, idéias. Porque podia misturar vários estilos, né. Não precisava ser exatamente *aquilo*, pelo contrário, já era uma *fusão* de todos os estilos juntos. Não tinha tanto essa necessidade de ser *ou* isso *ou* aquilo, ou ser uma coisa original do folclore, né. Agente não estava tentando imitar nada não. Tava tentando criar a partir de coisas que já existiam e que agente conhecia e dominava e aí passava a criar em cima. E essa mesma filosofia eu continuei com o Grupo Um, com o Pau Brasil, como todos os grupos que eu toco, né. Mesmo tocando jazz né, quer dizer, agente sabe que se tiver fazer alguma coisa em determinada estilo e tal agente sabe mais ou menos o que é. Mas não que a gente procure imitar, né, determinado tipo de coisa. As vezes surge uma oportunidade, por exemplo, nesse último disco que eu gravei com o John Stein lá nos Estados Unidos, que ficou entre os mais tocados esse ano lá, de jazz, né. Chegou em segundo lugar o CD né. Teve uma faixa que eu dei uma idéia e a música acabou virando uma homenagem ao Elvin Jones. Chama 'Elvin'. É uma coisa bem Elvin mesmo.

[improvisa 'elvinismos' na bateria, demonstrando profundo conhecimento do estilo de deslocamento rítmico inconfundível criado pelo lendário baterista Elvin Jones]

[ao ser elogiado pelo set de pratos, Nazário toca por mais de seis minutos nos estilos bossa nova e jazz, mudando a condução para cada um dos seus três pratos de condução]

T.B. *E aquela condução com o prato de choque que você faz?*

É, teve uma época que usei bastante. Hoje em dia procuro um hi-hat mais solto.

[improvisa por mais de três minutos, usando os pratos de choque distribuídos livremente, com frases lineares em toda a bateria, sem marcar pulso nos pratos de choque]

Ao mesmo tempo que quando você marca, você faz ele bem consistente, bem... (canta as vogais ts-ts-ts simulando o som dos pratos de choque), na hora que você ta conduzindo um straight-ahead mesmo, eu sinto isso, eu escuto bastante coisa de jazz assim, seu ximbau não pode ser fraquinho. Como você tivesse tocando um ganzá ou caxixi, que tem aquela pegada. Se você deixar muito solto, muito leve, não cria aquela atmosfera.

[improvisa caixa e bumbo usando os pratos de choque pra marcar o tradicional segundo e quarto tempos]

T.B. *Tipo as palmas do coro, no gospel...*

É. Você pode deixar ele solto mas quando você precisa do suingão mesmo aí ele 'ts ts ts', ele tem que soar aquela coisa mesmo. E tem que ter essa flexibilidade muscular né.

T.B. *Aquela condução que você faz em colcheia, você põe o pé pra traz né...*

[Ele toca um pouco demonstrando jogar a ponta de pé para o ponto de equilíbrio do pedal]

Essa máquina (de pratos de choque) já é um pouco mais pesada. As máquinas eram bem mais leves. Quando eu vou tocar esse tipo de música eu levo a máquina mais leve que eu tenho, uma máquina bem simples da Pearl. Ela não é tão robusta. As vezes esses pedais mais antigos e coisas mais antigas eram mais apropriados. Eles eram mais fracos mas você conseguia mais velocidade, fazia coisas com mais agilidade... Mesmo tocar numa batera pequena, tem coisas se você tocar numa bateria grande já não soa igual. É uma sonoridade diferente, e isso altera né.

[Nazário termina a entrevista improvisando vários minutos sobre sua levada 'clássica' e variações]

Terceira Entrevista

[nessa entrevista em forma de aula, Nazário enfatizou:

-a importância da figura rítmica da condução do jazz não ser alterada diante das diversas frases de bumbo e caixa

-manter sempre forte a sonoridade dos pratos de choque, e no equilíbrio geral mantê-los soando acima do prato de condução

Nazário improvisou por mais de meia hora demonstrando além das ideias acima: suas levadas dentro da vertente da bossa nova, e levadas e variações usadas na suíte 'Frevo']

II. Entrevista com Marcio Bahia

A entrevista, em formato de aula, encontra-se no CD em anexo.