

Como você toca as semicolcheias? A técnica de baquetas entre os rudimentos e os ritmos brasileiros

Daniel Gohn

Universidade Federal de São Carlos

dgohn@uol.com.br

Resumo: O objetivo deste artigo é expor desafios no ensino de técnica de baquetas para a caixa clara, no âmbito de um curso de licenciatura em música. São discutidas práticas com os exercícios denominados rudimentos e com ritmos brasileiros, em especial o samba e o maracatu. As diferenças na interpretação de semicolcheias nesses casos são apontadas, resultando em adaptações nas técnicas utilizadas. Tais adaptações são comparadas à metáfora de um “seletor de línguas”, com o qual determinamos os fonemas usados para emitir sons em uma língua estrangeira. Dentro dessa discussão, destaca-se a limitação da notação musical no registro e no ensino de ritmos brasileiros, tornando fundamental um contato direto e contínuo com exemplos musicais para que os alunos desenvolvam suas especificidades rítmicas. Como conclusão, é colocado que não há uma única forma correta de tocar com baquetas e que nas licenciaturas devemos nos esforçar para trabalhar com diferentes linguagens rítmicas.

Palavras-chave: ensino de percussão, técnica de baquetas, ritmos brasileiros.

Introdução

Este texto tem como objetivo expor desafios no ensino de técnica de baquetas para instrumentos de percussão. Temos como elemento central a técnica para caixa clara, a partir da qual há adaptações para se tocar outros instrumentos com baquetas. A discussão estará fundamentada na experiência do autor com aulas no curso de licenciatura em música na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Nessa instituição, a técnica de baquetas é objeto de estudo nas disciplinas de percussão (Percussão 1-2-3), nas quais diferentes instrumentos são utilizados, e de bateria (Bateria 1-2), que concentra o foco em ritmos brasileiros e na utilização da bateria como ferramenta para a educação musical.

O termo geral “percussão” imediatamente nos conduz ao questionamento “que tipo de percussão?”, pois sabemos que existem diversas abordagens para um programa de estudos nessa área. São muitas as culturas musicais e suas tradições podem ter diferentes pesos no planejamento dos currículos, destacando determinados ritmos e instrumentos, em detrimento de outros. Além disso, no ensino superior, deve-se refletir sobre a natureza do

curso em questão: trata-se de um bacharelado ou de uma licenciatura? Quais são os principais objetivos em vista? Tal discussão deve ser ampla e profunda, mas não cabe no escopo do presente artigo. De qualquer forma, o que interessa nesse momento é uma breve reflexão sobre a presença (ou não) de ritmos brasileiros nos currículos das universidades.

Quando surgiram os primeiros conservatórios de música no Brasil, no mesmo modelo dos europeus e americanos, “os procedimentos praticamente não variavam: exercícios técnicos progressivos, repetição, memorização e formação de repertório” (FONTERRADA, 2003, p. 195). Esse “modelo conservatorial” de ensino resultava em uma valorização da cultura europeia nos currículos e em grande preocupação com a técnica instrumental, deixando em segundo plano o interesse pela cultura brasileira e seus ritmos. Tal modelo foi observado tanto em licenciaturas (PEREIRA, 2014) como em bacharelados, especificamente no campo da percussão (TEIXEIRA, 2015).

Embora possa ser discutido se esse “modelo conservatorial” persiste até os dias de hoje em determinadas instituições, percebemos que em diversas universidades do país existe uma valorização da música brasileira. No campo da percussão, muitos professores trabalham conteúdos de ritmos e instrumentos brasileiros e dedicam pesquisas a esse tema (BARSALINI, 2014; GIANESELLA, 2012; BARTOLONI, 2011). Na Universidade Federal de São Carlos, em particular, há um forte movimento de inclusão da música brasileira, sendo que nas disciplinas de bateria e percussão existe um esforço constante nesse sentido. Um dos elementos que faz parte desse esforço é justamente a capacidade de tocar com baquetas.

Tal situação gera uma dicotomia, pois nela estamos lidando com duas maneiras de tocar: para contemplar a formação mais “orquestral”, ligada a um modelo formal de estudos, tradicionalmente a técnica de baquetas é desenvolvida com a prática de rudimentos, buscando uma completa exatidão nas dinâmicas e divisões rítmicas; por outro lado, os ritmos brasileiros demandam a compreensão de suas especificidades rítmicas, com variações características que resultam em práticas e objetivos bem diferentes. Como será exposto a seguir, o estudo de baquetas por meio dessas duas abordagens, rudimentos e ritmos brasileiros, implica na lapidação de técnicas distintas e que nem sempre caminham juntas.

Neste artigo iremos manter o foco em dois ritmos brasileiros: o samba e o

maracatu. É importante destacar que existem várias correntes dentro desses ritmos, com diferentes formas de tocar e particularidades em cada uma de suas “levadas”. Os exemplos aqui indicados são simples e servem somente para embasar a discussão, mas poderiam ser desdobrados em outros, com análises mais aprofundadas. Além disso, o mesmo quadro de oposição em relação aos rudimentos também pode ser observado em outros ritmos que frequentemente tem a semicolcheia como pulsação elementar, como o baião.

Técnica de baquetas

Tradicionalmente, percussionistas aperfeiçoam suas técnicas de baquetas com a prática de exercícios denominados rudimentos, que foram sistematizados em um documento publicado pela PAS (*Percussive Arts Society*)¹, uma organização americana que tem como objetivo difundir e estimular o estudo da percussão. Nesse documento, há 40 rudimentos que exploram uma vasta gama de possibilidades sonoras com baquetas e servem como base para processos de ensino e aprendizagem. Os exercícios são repetidos de forma contínua, geralmente em pads de borracha, para evitar a fadiga dos ouvidos e obter uma boa definição do que está sendo executado. Posteriormente, as técnicas são aplicadas em tambores diversos, explorando as diferentes possibilidades sonoras.

Ao praticar tais exercícios, buscamos consistência nas dinâmicas utilizadas e uma precisão total na colocação dos toques. Para alcançar essa meta, é preciso ter um equilíbrio entre as duas mãos, fazendo com que o som das duas baquetas seja exatamente o mesmo. Idealmente, os movimentos de ambos os pulsos são idênticos, levantando a ponta das baquetas na mesma altura. Tocamos o que está escrito nas partituras, ou seja, a margem de “interpretação” é muito pequena. Se uma peça com base em rudimentos for executada, o resultado deve ser próximo do que um computador produziria, caso fosse programado². Portanto, com um pulso estabelecido e sua subdivisão em semicolcheias, temos como resultado quatro partes equivalentes, correspondentes a 25% da duração da semínima. Em outras palavras, buscamos uma perfeição matemática.

¹ Esse documento pode ser acessado no website da PAS (<http://www.pas.org/resources/rudiments>).

² A comparação com a programação de um computador é meramente para indicar que buscamos precisão e consistência na performance, ou seja, equilíbrio nas dinâmicas e total controle das divisões rítmicas. Não há intenção de afirmar que uma peça rudimental deve soar “mecânica” ou “robotizada”.

Quando falamos sobre ritmos brasileiros, o processo de aprendizagem não está associado à “perfeição”, mas à busca de uma sonoridade característica, com acentos e distribuições de toques que remetam ao “balanço” particular do ritmo em questão. Usualmente isso não se obtém em uma sala de estudos, com o aluno isolado praticando exercícios repetidamente, como ocorre com os rudimentos. A cena mais comum com ritmos brasileiros é a de uma roda, com vários instrumentistas tocando juntos, na qual os novatos tentam imitar os mais experientes. Em ritmos que têm como base a semicolcheia, como o samba e o maracatu, não há uma subdivisão do pulso em quatro partes idênticas, pois ocorrem variações na colocação dos toques, dentro de um único compasso e também entre diferentes compassos (CUNHA, 2014). As nuances de dinâmica são muitas, abrindo um leque de possibilidades com grande amplitude. Os alunos buscam sempre a “ginga” do ritmo em questão, que consiste, ao menos parcialmente, nessas variações.

Ao contrário da prática com rudimentos, o equilíbrio perfeito entre as mãos não é um objetivo pertinente. Os movimentos das mãos não são necessariamente os mesmos, pois o que se deseja é chegar na sonoridade apropriada. Na realidade, é usual que a “mão forte” do percussionista (direita para destros, esquerda para canhotos) execute a maior parte dos acentos na performance. Por exemplo, no maracatu, com os percussionistas que tocam a alfaia, comumente encontramos as baquetas seguradas conforme a figura 1. Ainda que as baquetas de alfaias sejam mais espessas do que aquelas usadas para tocar a caixa clara, destaca-se a forma diferente de “encaixar” a baqueta na mão esquerda. Muitas vezes, percebemos que, ao invés de permanecer entre os dedos anular e médio, como ocorre na técnica americana de rudimentos, a baqueta é completamente envolvida por todos os dedos.

Ao tocar “levadas” de ritmos brasileiros na caixa clara, se utilizamos a mesma técnica desenvolvida com os rudimentos, as semicolcheias soarão “retas” e “duras”. Por outro lado, se tivermos como foco unicamente a sonoridade dos ritmos, os movimentos de dedos, pulsos e braços poderão ser estranhos perante os padrões da “boa técnica” que estudamos com rudimentos, assim como ocorre com o percussionista que toca a alfaia. Nesse sentido, o conceito do que é considerado como “boa técnica” no estudo formal de percussão é totalmente questionável.

Figura 1 – Grupo de maracatu



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maracatu_Leão_da_Campina,_na_Festa_da_Lavadeira_\(17201008107\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maracatu_Leão_da_Campina,_na_Festa_da_Lavadeira_(17201008107).jpg)

Limitações da notação musical

Eu gostaria que nossa notação e nossas indicações de tempos e dinâmicas fossem exatas, mas a honestidade me força a admitir que a página escrita é apenas uma aproximação; é apenas uma indicação de quão perto o compositor conseguiu chegar ao transcrever seus pensamentos para o papel. Além desse ponto o intérprete está sozinho (COPLAND, 1952, p. 49-50).

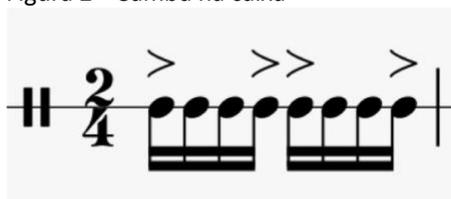
Aaron Copland apontou as limitações da notação musical em registrar verdadeiramente os sons que um compositor imagina. A partitura serve como uma ferramenta, um meio facilitador, mas o músico que a toca sempre interpreta da sua maneira particular. Como afirma COOK (2009, p. 226), ela apenas oferece “indicações gerais sobre dinâmicas, articulações e timbre, e diz virtualmente nada sobre as nuances temporais e das dinâmicas”. Além de Copland e Cook, diversos outros autores já se debruçaram sobre o assunto, mostrando que a notação tradicional não capta as complexidades da música e que sempre há o elemento humano como intermediário na leitura de partituras (RINK, 2002; CLARKE, 2004; GREEN, 2008). Essa mesma questão também surge, de forma clara, nos

ritmos brasileiros. Nos processos de ensino e aprendizagem de instrumentos de percussão, o uso da notação musical sem dúvidas traz diversas contribuições, mas estas certamente são limitadas, pois as representações de ritmos brasileiros em partituras não são sensíveis às variações comentadas anteriormente. Essa questão se apresenta também na escrita do pandeiro:

Como exemplo, pode-se imaginar que o compositor intencione um ritmo de samba no pandeiro e escreva uma sequência de oito semicolcheias num compasso 2/4, com sinal de repetição de compasso ao longo do trecho representado. Se o percussionista for brasileiro, pode-se supor (mas não garantir) que automaticamente ele compreenderá a intenção do compositor, mesmo que seja tocando um ritmo de condução básico. Já no exterior, poucos percussionistas teriam a compreensão das variações timbrísticas inerentes à interpretação desse ritmo no pandeiro (GIANESELLA, 2012, p. 189).

A letra de “Feitio de Oração”, composição de Vadico e Noel Rosa, diz que “samba não se aprende no colégio”. A partir dessa afirmação, podemos deduzir que os autores consideram difícil (senão impossível) inserir a essência do samba em um livro, ou seja, o aprendizado real é obtido somente com a experiência, com a convivência com os mais velhos, como nos processos orais que ocorrem em escolas de samba (PRASS, 2004). Dentro da ideia de “colégio” podemos inserir o estudo acadêmico como um todo, o que evocaria uma impossibilidade de estudo formal do samba. Embora tal colocação possa ser discutida e desafiada, nela está embutida um ponto que raramente gera discórdia: a notação musical usada para representar o samba nos livros não capta as importantes nuances dos ritmos. Podemos citar o exemplo abaixo, retirado do livro “Batucadas de Samba”, de Marcelo Salazar, mas que também é encontrado em outros materiais didáticos.

Figura 2 – Samba na caixa



Fonte: (SALAZAR, 1991, p. 50)

No caso acima, se um computador for programado para tocar essas figuras rítmicas e acentos, com a sonoridade de uma caixa clara, o resultado será “duro” e sem o “gingado” característico do samba. Para que essa notação seja transformada em algo mais autêntico, é preciso haver variações na colocação dos toques, com acentos que não se limitam àqueles que foram indicados. Portanto, quando se aprende os ritmos a partir dos livros, não temos acesso às nuances que diferenciam o “duro” do “gingado”, o que só pode ser desenvolvido com muita escuta e prática junto a músicos mais experientes. Mesmo se os livros são acompanhados por exemplos sonoros, geralmente esses apresentam somente dois compassos ou pouco mais do que isso, o que não se equipara com a real vivência próxima dos ritmos em questão. Conforme Cunha (2014) destacou, materiais didáticos sobre samba (e, podemos inferir, também sobre outros ritmos brasileiros) deveriam conter diversos compassos de exemplos, para que suas variações sejam devidamente exemplificadas.

A mesma situação ocorre com representações típicas de “levadas” de maracatu, como a que está abaixo. Tocar a partitura com precisão pouco nos aproxima da real sonoridade de um grupo de maracatu autêntico, e quando pensamos na imagem do percussionista tocando a alfaia, fica evidente que muitos dos conceitos da percussão rudimental não se aplicam.

Figura 2 – Maracatu de baque virado



Fonte: (ROCHA, 2005, p. 189)

No contexto de um curso de licenciatura em música, ao ensinar técnica de baquetas para alunos iniciantes, surge o desafio de acomodar esses dois caminhos distintos. Primeiramente, é dito que semicolcheias devem ser executadas com máxima precisão e dividir o pulso em quatro partes exatamente iguais, com acentos consistentes (rudimentos). Depois, é dito que as semicolcheias devem ter variações, com acentuações que fogem da notação musical apresentada (ritmos brasileiros). Em outros contextos, caso os estudantes fossem músicos já experientes, mas tendo seus primeiros contatos com os ritmos brasileiros,

como acontece frequentemente com estrangeiros, o cenário permaneceria igualmente desafiador. Se não houver contato constante com a música brasileira, a fonte de informação estará limitada ao material que for apresentado. Logo, os exemplos dados nas imagens poderiam ser interpretados meramente como exercícios, ou seja, transformados em espécies de “rudimentos”, que mesmo se praticados exaustivamente, não resultariam em interpretações autênticas do samba e do maracatu.

O “seletor” de línguas

Conforme foi colocado anteriormente, podem existir grandes diferenças entre as técnicas de baquetas usadas para tocar rudimentos e ritmos brasileiros. Na primeira situação, busca-se o controle “perfeito” dos movimentos, o que resulta em simetria no trajeto vertical das baquetas e equilíbrio entre as mãos. Na segunda, o objetivo maior é conseguir a “ginga” característica dos ritmos, o que pode implicar em movimentos assimétricos, com as baquetas tendo movimentos laterais e com trajetórias variáveis. A “pinça” entre os dedos indicadores e polegares poderá ser adaptada na busca da nova sonoridade, entre outros ajustes possíveis. Para um aprendiz da percussão, como saber os limites entre essas duas situações?

Primeiramente, é fundamental desenvolver um refinado senso de percepção métrica, para que mesmo as pequenas diferenças entre os ritmos em questão sejam compreendidas e assimiladas. Assim, da mesma forma que no jazz existe uma busca pelo *swing* na interpretação das colcheias, buscamos um desvio métrico para que a divisão da pulsação resulte naquilo que identificamos como samba ou maracatu. Por meio de escuta atenta e constante, é possível inculcar nos alunos que padrões rítmicos, nesse caso específico grupos de quatro semicolcheias, podem ser interpretados de diferentes maneiras. É difícil explicitar essas diferenças sutis apenas com palavras e explicações teóricas. Esperar-se que, a partir da experiência, o ouvinte possa aguçar sua sensibilidade para percebê-las.

Em seguida, a técnica de baquetas deve ser ajustada para que essas diferenças se façam presentes na performance do aluno. Podemos comparar esse ajuste com aqueles que ocorrem ao se falar uma língua estrangeira, quando adaptamos a musculatura facial, o formato da boca e os movimentos da língua para emitir sons que não pertencem ao rol de

fonemas existentes na língua materna. Por exemplo, para falar a palavra “real” em português, usamos uma determinada combinação de ações com a boca e a língua; para falar essa palavra em uma conversação em inglês, é preciso adaptar esses movimentos, caso contrário corre-se o risco de não ser compreendido. Tanto em português como em inglês a palavra tem a mesma grafia, mas a pronúncia é diferente. Utilizamos uma espécie de “seletor de línguas”, com o qual selecionamos os fonemas que iremos emitir em uma conversa, fazendo com que todas as palavras sejam produzidas a partir de uma determinada lista de possibilidades. Quando não se domina por completo o novo universo de sonoridades, a língua estrangeira tem um acentuado sotaque, tornando evidente que se trata de um estrangeiro.

Da mesma forma, desenvolvemos recursos técnicos com as baquetas que possibilitam produzir determinados sons. Com os rudimentos, temos “fonemas” que podem ser combinados para formar frases. Por exemplo, o instrumentista que domina o “toque simples” consegue tocar de maneira equilibrada, mantendo a máxima regularidade e precisão, mas se esse mesmo indivíduo não realizar as devidas adaptações para tocar ritmos brasileiros, sua performance terá um “sotaque”. Se a chave do “seletor” estiver marcando “rudimentos”, uma sequência de semicolcheias não será interpretada como samba ou maracatu. Eliminar ou amenizar esse “sotaque” é uma das etapas do processo de aprendizado, para que se obtenha maior fluência com os ritmos e os mesmos soem autênticos.

Conclusão

É comum que alunos apresentem facilidades com uma das “línguas” percussivas: para alguns há naturalidade com ritmos brasileiros, mas dificuldade em manter uma disciplina no estudo de rudimentos. Para outros, a preferência é pelos rudimentos, com os quais se têm objetivos mais claros e definidos, enquanto os ritmos brasileiros são mais misteriosos e têm resultados insatisfatórios. Lidar com a frustração dos alunos nessas situações faz parte do desafio docente, pois torna-se vital o estímulo constante. Ainda que um aluno demonstre grande capacidade com uma das linguagens, deve-se reforçar a importância de trabalhar também com o lado mais fraco, para que sua formação como

professor de música fique completa.

No contexto de um curso de licenciatura, existe a preocupação de que o aluno desenvolva um bom acervo de ferramentas educacionais. Na percussão, tanto rudimentos como ritmos brasileiros são meios para a realização de várias atividades, justificando a sua inserção no currículo das disciplinas. São, portanto, possibilidades que o futuro professor terá à sua disposição, seja para acompanhamentos musicais, tocar exemplos nas aulas, ou para a própria demonstração das diferenças rítmicas apontadas neste artigo. A discussão colocada aqui, assim sendo, não envolve somente a questão da técnica das baquetas, mas também o aspecto da percepção rítmica, que é trazido à tona diretamente.

Como conclusão, aprendemos que não há uma única forma correta de tocar com baquetas e que músicos devem se esforçar para dominar diferentes linguagens rítmicas, para utilizá-las de acordo com a demanda de cada situação musical. Isso se faz especialmente importante no universo dos professores de música, que irão repassar os seus conceitos adiante. Ampliando a sua compreensão dos ritmos brasileiros e sua capacidade de tocar com baquetas os mais variados tipos de música, os professores estarão se preparando para uma atuação mais efetiva e consistente no futuro.

Referências

- BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. 2014. 264f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- BARTOLONI, Carmo. *Propostas para o ensino da percussão utilizando ritmos e instrumentos étnicos brasileiros*. 2011. 115f. Dissertação (Mestrado em Música). Setor de Ciências, Humanas e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.
- CLARKE, Eric. Empirical methods in the study of performance. In: CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (Eds.). *Empirical musicology: aims, methods, prospects*. New York: Oxford University Press, p. 77-102, 2004.
- COOK, Nicholas. Methods for analysing recordings. IN: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (Eds.). *The Cambridge Companion to Recorded Music*. New York: Cambridge University Press, p. 221-245, 2009.
- COPLAND, Aaron. *What to listen for in music*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1939.
- CUNHA, Hélio Alexandrino Pacheco. *Linguagem e interpretação do samba: aspectos rítmicos, fraseológicos e interpretativos do samba carioca aplicados em estudos e peças de caixa clara*. 2014. 278f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios*. Um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- GIANESELLA, Eduardo F. O uso idiomático dos instrumentos de percussão brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro. *Musica Hodie*, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 188-200, 2012.
- GREEN, Lucy. *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2008.
- PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em Música e *habitus* conservatorial: analisando o currículo. *Revista da Abem*, Londrina, v. 22, n. 32, p. 90-103, 2014.
- PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma escola de Samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.
- RINK, John. Analysis and (or?) performance. In: _____ (ed.) *Musical performance: a guide to understanding*. New York: Cambridge University Press, p. 35-58, 2002.
- ROCHA, Christiano. *Bateria Brasileira*. São Paulo: edição do autor, 2005.

SALAZAR, Marcelo. Batucadas de samba. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1991.

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