

Vinícius Cecchin
Baschera

**AÇÃO E REAÇÃO: A catalogação de uma nova técnica
de mãos, suas vertentes e possibilidades.**

MMIA. 2016

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística
Especialização – Jazz
Orientador: Prof. Doutor Telmo Marques
Coorientador: Prof. Doutor Gilberto Bernardes
Coorientador: Professor Michael Lauren

Dedico este trabalho à minha família: pai Rico, mãe Tite, mano Augusto e minha noiva Andreza Gruber. À música brasileira.

agradecimentos

Muito obrigado à todos os professores com os quais muito aprendi nestes dois anos de formação, aos colegas músicos por compartilharem comigo seus sons e vidas, ao Sr. Kiko Freitas por permitir esta investigação e ceder gentilmente todas as informações necessárias, ao grande amigo e músico João Sêco pelas ilustrações, ao grande amigo e músico Tiago Mourão pelas gravações e edições do material de vídeo, à sua família (Artur, Lídia, Vó Floripes e Kika) por terem sido minha segunda casa aqui em Portugal, à Deus pelo dom de tocar e às pessoas que contribuíram para meu crescimento espiritual.

palavras-chave

Bateria. Técnica. Samba. Ação e Reação.

resumo

O estudo aqui apresentado não detém caráter exaustivo pelo fato de que novos dados poderão surgir daqui para frente, principalmente por se tratar de uma espécie de “feeling” relacionado à execução das semicolcheias do samba, que pode ser interpretado de maneiras diferentes. Trata-se de uma pesquisa empírica que se fundamentou em entrevistas juntamente do profissional responsável pela criação de *Ação e Reação*: o músico Brasileiro Kiko Freitas, nas suas experiências e conhecimento pessoal. Em decorrência das falas buscou-se apoio em Bardin e sua Análise de Conteúdo, base científica para a falta de bibliografia sobre o assunto específico, também manuais e métodos sobre técnicas de baquetas existentes, além da consulta em vídeo-aulas e sites online. A trajetória perseguida buscou encontrar a interface entre as respostas do entrevistado e os pressupostos teóricos de Bardin, naquilo que tem relação ao assunto-foco do estudo: Uma nova técnica de mãos com estilo, economia de movimentos e que seja uma alternativa para a execução do samba na bateria.

keywords

Drumset. Technique. Samba. *Ação e Reação*

abstract

The study here presented is not a closed one since new data may come up in the future mainly because we're dealing with some type of "feeling" related to the execution of the 16th notes in Samba which may be understood in different ways. This is an empirical research which is based in interviews to the musician who created the technique *Ação e Reação*: the Brazilian drummer Kiko Freitas and his experiences and personal knowledge. These interviews are based on Bardin's theories and her "Content Analysis" which works as a scientific support for this specific subject since there is no scientific bibliography available regarding this matter. This study is also based on the existing books about drumstick techniques besides the research on video classes and websites. The path chosen meant to find a connection between the answers given by the interviewee and theoretical concepts of Bardin, in the study's topic is concerned: a new hand technique with an style, motions economy and which may an alternative to play Samba on the drumset.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Postura Traditional Grip	7
Figura 2 – Postura Matched Grip	8
Figura 3 - Postura German Grip.....	9
Figura 4 - Postura French Grip.....	10
Figura 5 - Postura American Grip	10
Figura 6 - Movimentação Full Stroke	13
Figura 7- Movimentação Down Stroke.....	14
Figura 8 - Movimentação Tap.....	14
Figura 9 - Movimentação Up Stroke.....	15
Figura 10 - Movimentação Low Moeller	19
Figura 11- Movimentação Half Moeller	20
Figura 12- Movimentação Full Moeller	21
Figura 13- Movimentação Pumping Motion	21
Figura 14 - Gretsch-Gladstone Snare 1930.....	22
Figura 15 - Gladstone Drum Key.....	23
Figura 16 - Gladstone Practice Pad.....	23
Figura 17 - Postura da Baqueta (Repique).....	31
Figura 18 - Ação e Reação - Arremesso Inicial.....	35
Figura 19 - Ação e Reação (Fulcrum)	35
Figura 20 - Ação e Reação (Movimentação 1).....	36
Figura 21 - Ação e Reação (Movimentação 2).....	36

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
2. ESTADO DA ARTE	6
2.1 Traditional Grip	7
2.2 Matched Grip	8
2.2.1 German Grip	9
2.2.2 French Grip	9
2.2.3 American Grip	10
2.3 <i>Free Stroke</i> e Tipos de Toque	11
2.3.1 Full Stroke (90°/90°)	12
2.3.2 Down Stroke (90°/15°)	13
2.3.3 Tap (15°/15°)	14
2.3.4 Up Stroke (15°/90°)	15
2.4 George Lawrence Stone (1886-1967)	16
2.5 Moeller Technique (1886-1960)	17
2.5.1 Low Moeller	19
2.5.2 Half Moeller	20
2.5.3 Full Moeller	20
2.5.4 Pumping Motion	21
2.6 Gladstone Technique (1893-1961)	22
3 AÇÃO E REAÇÃO	24
3.1 O Samba e um tanto de história	25
3.1.1 Origem	25
3.1.2 Os primeiros bateristas de samba	26
3.1.3 Os ritmos do Samba	26
3.1.4 Grade Rítmica do Samba	27
3.2 Fundamentos e capacidade de troca	29
3.3 Aspirações do Entrevistado	30
3.4 Bases Técnicas de <i>Ação e Reação</i>	32
3.5 <i>Ação e Reação</i> em outros estilos musicais	33
3.6 Grip e Movimentação	34
4. EXERCÍCIOS DE APRENDIZAGEM	37
4.1 Exercício 1 - Entenda o rebote	37

Exercício 1A:	37
Exercício 1B:.....	38
4.2 Exercício 2 – Controle de dedos.....	38
Exercício 2A:	39
Exercício 2B:	39
4.3 Arremesso, rebote e controle.....	39
Exercício 3A:	40
Exercício 3B:	40
Exercício 3C:	40
Exercício 3D:	40
4.4 Ação e reação contínuo	41
Exercício 4A:	41
Exercício 4B:	42
Exercício 4C:	42
Exercício 4D:	43
4.5 Ação e Reação na bateria	44
4.5.1 Notação no pentagrama:	44
4.6 Sistema 1	45
4.6.1 Leitura 1A.....	45
4.6.2 Leitura 1B.....	46
4.6.3 Leitura 1C	46
4.6.4 Leitura 1D	47
4.6.5 Leitura 1E.....	47
4.7 Sistema 2	48
4.7.1 Leitura 1F.....	49
4.8 Sistemas entre 3 membros.....	50
4.8.1 Sistema 3.....	50
4.8.2 Sistema 4	50
4.8.3 Sistema 5	51
4.8.4 Sistema 6	51
4.8.5 Sistema 7	51
4.8.6 Sistema 8.....	51
4.9 Leituras avançadas.....	52
4.9.1 Leitura avançada 1	52

4.9.2 Leitura avançada 2.....	53
4.9.3 Leitura avançada 3.....	54
4.9.4 Leitura avançada 4.....	55
4.9.5 Leitura avançada 5.....	56
4.9.6 Leitura avançada 6.....	57
4.10 Síntese comparativa.....	58
4.10.1 Quadro técnico-comparativo.....	58
CONCLUSÕES.....	59
BIBLIOGRAFIA.....	60
SUPORTE MULTIMÍDIA.....	62
ANEXO 1 – Entrevista (email).....	63
ANEXO 2 – Entrevista (vídeo).....	65
ANEXO 3 – Exercícios em vídeo.....	67
KIKO FREITAS (biografia).....	69

1. INTRODUÇÃO

A minha investigação tem por objetivo principal promover e sustentar a pesquisa sobre uma técnica de baquetas até aqui desconhecida para além do músico brasileiro Kiko Freitas. Irei também estudar questões sobre como os intérpretes poderão se adaptar através disso a diferentes estilos musicais visando uma melhor performance.

Há uma lacuna acerca de uma definição precisa sobre esta “técnica”, “mecanismo”, “abordagem” ou “fundamento” uma vez que não está catalogada em livros e compêndios sobre o assunto, de modo que temos *ação e reação* como nome principal e assim batizado por seu fundador, o músico brasileiro Kiko Freitas. Devo mencionar que esta lacuna é também uma das questões, entre outras, que a investigação pretende esclarecer. Para a discussão que seguirá nas próximas páginas, utilizarei os termos “técnica de ação e reação” ou somente “ação e reação” para referir toda e qualquer discussão sobre utilização do ressalto¹, para que possa ser utilizado com a finalidade de produzir e economizar movimentos.

O meu contato com *ação e reação* tornou-se íntimo, mais precisamente em 2013 após o encontro com Freitas para uma aula particular. Após vê-lo utilizar esta técnica com maestria em suas conduções de mão direita aplicadas ao ritmo do samba, despertou-me a vontade em pesquisar, estudar e praticar o *ação e reação* para aperfeiçoar o modo de tocar, bem como a sonoridade no instrumento. Fiquei extremamente curioso com a ideia de tentar tocar músicas de diversos estilos onde pudesse aplicar esta movimentação, executando movimentos de forma mais natural ao invés de “lutar contra a baqueta” gerando tensão e desconforto.

Naquele momento, pensei que o *ação e reação* fosse apenas uma postura pessoal de Freitas, e que seria uma outra visão sobre técnicas existentes, modificadas para tocar samba. Percebi então que o conceito por trás da nova técnica adquire uma importância, às vezes, até maior que o seu resultado final (sendo utilizada apenas para um único estilo musical), dando ao músico a possibilidade de aplicá-la em outros gêneros, como o jazz.

No entanto, ainda que utilizar o *ação e reação* como “ferramenta” seja no meu ponto de vista realmente interessante, esta técnica apresenta características que vão

¹ Salto ou reflexo de um objeto/corpo depois de ter batido de encontro a uma superfície.

além da sua definição. *Ação e reação* explora uma grande variedade de possibilidades que podem ser obtidas dos instrumentos que compõem a bateria; ao aproveitar o rebote proporcionado pelos pratos e tambores o músico poderá realizar uma constante manutenção de subdivisões quaternárias em andamentos rápidos, auxiliados pelo uso de afinações mais elevadas nos tambores (normalmente utilizadas no jazz e na música brasileira) que facilitarão a aplicação do *ação e reação* de modo que a mecânica e a sonoridade se fundirão para criar um resultado satisfatório em sua execução, podendo assim ultrapassar as fronteiras entre diferentes estilos caso o músico sinta a necessidade de utilizar esta nova técnica até agora não-documentada.

O uso de *ação e reação* é algo intrínseco à técnica geral de baquetas e poderá ser utilizada nos *grips*² que possuem suas bases no *matched*³ *grip*. Mayer⁴ na vídeo aula *secret weapons for the modern drummer* adverte o músico que “é importante sempre ajustar a técnica e seu setup ao seu corpo e não vice-versa”. Dando seguimento às palavras de Mayer, remeto-me a meados de 2009, período no qual fiz minha graduação em percussão na Universidade de Passo Fundo/RS/Brasil. Durante este tempo tive a oportunidade de estudar técnicas de mão referentes a alguns instrumentos de percussão, sendo eles tocados com baquetas ou “mallets”, como é o caso das lâminas. No caso das baquetas de bateria por muitas vezes durante o estudo de certo repertório ou até mesmo de exercícios, não me sentia confortável e tampouco percebia naturalidade durante a execução dos movimentos: uma visão retrógrada da percussão em que difere a bateria. Tendo isso em mente e por estar ligado à música popular brasileira, tentava frequentemente adaptar técnicas que deixavam de lado a “elegância” da percussão, optando por uma maneira mais confortável de executar determinado movimento, bem como dar um caráter sonoro-interpretativo às obras do repertório imposto. Esta abordagem tem a ver também com a maneira com que nosso corpo foi desenvolvido, ou seja: cada ser humano possui sua maneira natural – e individual – de andar, sentar, caminhar, tocar e etc, então encontro aqui uma relação a mais para minha pesquisa, já que o *ação e reação* visa obter a naturalidade do movimento para que possa ser executado com o máximo aproveitamento dos rebotes oferecidos pela superfície golpeada, com a mínima influência corporal sobre o mesmo.

² Grip ou pegada é o modo como o baterista ou percussionista segura a baqueta em sua mão.

³ Quando se empunham as baquetas da mesma maneira em ambas as mãos.

⁴ Jojo Mayer é um baterista suíço de grande influência na comunidade baterística. Foi aluno de Jim Chapin, um dos principais aprendizes de Sanford Moeller. Mayer é conhecido por sua alta capacidade técnica, além de reproduzir com destreza ritmos eletrônicos como o Drum 'n' Bass na bateria acústica.

Dos livros e métodos detalhando as principais técnicas que são conhecidas: *Moeller (1925)*⁵, *Stone(1932)*⁶ e *Gladstone* (essencialmente através da passagem de conhecimento para seus alunos)⁷; *ação e reação* torna-se pioneira neste aspecto, uma vez que ainda não se encontram dados publicados sobre o assunto. Podemos referenciá-la como uma técnica específica para os ritmos brasileiros, para quando se fizer necessária a subdivisão e manutenção de quatro notas constantes, podendo também ser utilizada em tempos rápidos, no jazz.

Há necessidade de salientar que meu estudo percorre caminhos baseados na prática, na experiência em aulas e nas entrevistas informais estruturadas concedidas por um músico experiente que desejando reproduzir a célula rítmica do repinique⁸ com apenas uma mão, aliou à sua música o desenvolvimento de uma nova movimentação. Assim, o registro daquilo que foi colhido, apresentará uma base científica fixada no conhecimento empírico e transmitido por um profissional da música, no aprender fazendo. Com os ouvidos voltados à percepção de pequenas diferenças rítmicas, trocas de experiências entre alunos, educadores e *performers*, ainda que não se encontrem em bibliografias (já que a ausência destas se constitui num fato incontestável), tomarei a direção daquilo que de agora em diante for registrado. Assim, a sonoridade e as leves diferenças em um mesmo ritmo, ousado afirmar, são propriedades características encontradas na técnica *ação e reação*, como pretendo demonstrar a partir de ilustrações explicativas no prosseguir deste estudo. Não há sites ou estudiosos que possam comprovar o planejado, há, porém, o empenho, a busca incessante e a força de vontade em perceber até que ponto esta técnica poderá contribuir para o aprimoramento da performance musical dos bateristas.

Diante da falta de recursos bibliográficos que facilitassem uma teoria consistente, optei por analisar em Bardin (1979), *Análise de Conteúdo*, elementos que oferecessem informações para o estudo proposto. Para Bardin a *Análise de Conteúdo* é um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que servirão para fundamentar os dados pronunciados nas entrevistas de Freitas; Bardin não substitui a bibliografia, apenas fornece uma ferramenta para análise dos conteúdos a serem estudados. A análise

⁵ Sanford August "Gus" Moeller – observador e fundador da técnica Moeller, notada pela primeira vez em seu livro "The Moeller Book" em 1925.

⁶ George Lawrence Stone foi um baterista e escritor dos Estados Unidos. Escreveu livros como *Stick Control for the Snare Drummer (1932)* e *Accents and Rebounds for the Snare Drummer (1961)*, e entre seus estudantes estavam Joe Morello, Gene Krupa, Lionel Hampton e Vic Firth.

⁷ Billy Gladstone – percussionista famoso que trabalhou durante muitos anos na orquestra da rádio City Music Hall em Nova Iorque.

⁸ O repinique (também chamado de repique) é um tambor pequeno com peles em ambos os lados, tocado com uma baqueta em uma das mãos enquanto a outra mão toca diretamente sobre a pele. Criado pelas escolas de samba para repinar um som mais agudo, serve, frequentemente, como uma espécie de condutor musical das escolas de samba, anunciando "deixas" para o grupo.

apresenta um leque de ferramentas adaptáveis ao campo das comunicações que apoia e dá credibilidade nas palavras do entrevistado. (BARDIN, 1979, p.31-32)

No prefácio da obra, encontram-se elementos justificadores da grandeza que abrange a *Análise de Conteúdo*, [...] “uma hermenêutica controlada, baseada na dedução: a inferência” (BARDIN, 1979, p.9). Ora, para que se chegue o mais próximo possível do que *ação e reação* representa para a bateria – já que o corpus de análise foi buscado no campo das lembranças e existe apenas em registros da oralidade – a inferência adquire relevância inquestionável. Na sequência, o autor reitera que o investigador tem o papel de agente, detetive, espião e que a análise fia o investigador em sua atração pelo escondido, o não aparente, o potencial de inédito. (BARDIN, 1979, p. 09)

O meu comportamento enquanto pesquisador detém uma ligação com aquilo que Bardin defende: o papel de inferir, de ser agente duplo, já que necessito crer naquilo que a oralidade expressou (BARDIN, 1979, p.10). As respostas trazidas apenas da lembrança do entrevistado contêm verdade, ainda que como falei anteriormente, não se encontre esta autenticidade em registros escritos. Cabe então aos demais “crer ou não crer”, no papel de ‘detetive’, ‘espião’ adotado por mim e defendido por Bardin, utilizado para estudar e analisar material qualitativo, retendo melhor compreensão de uma comunicação ou discurso, aprofundando suas características gramaticais às ideológicas e outras, além de extrair os aspectos mais relevantes provenientes dos encontros com o entrevistado.

Para a análise de entrevistas observa-se a relação do sujeito da pesquisa com o objeto pesquisado. A análise ainda deve considerar o grau de intimidade ou familiaridade entre aquilo que se pergunta e o objeto foco do estudo, no caso específico, a técnica *ação e reação*.

Após a coleta de dados em entrevistas com Freitas, buscarei a similaridade das informações manifestadas pelo entrevistado que compõem parte do corpus teórico construído para que ocorra a interpretação da análise. Poderei fazer novas deduções em relação ao objeto de pesquisa, mesmo que não tenham sido previstas.

Retorno à origem das dificuldades encontradas para este estudo, decorrentes da falta de bibliografia específica. A tentativa reside em conseguir uma aproximação entre as técnicas existentes (estas sim por sua vez datadas em livros e materiais educacionais), entrevistas e a teorização possível em torno da *Análise do Conteúdo* postulada por Bardin (1979).

Diante desta situação que tem por razão (re)criar e documentar a catalogação e entendimento de uma nova técnica de mãos com outra forma de movimentação, sua utilização musical e também a confecção de exercícios ou células rítmicas, serão tomados por base fragmentos de fala encontrados nas entrevistas realizadas. Hei-de destacar alguns dos métodos que serão utilizados para a realização deste trabalho:

Análise prática pessoal: possibilidade de gerar novos dados através de verdadeira atividade experimental — pesquisar e aprender com a prática para desenvolver uma profunda compreensão das ações, através de uma perspectiva informada sobre questões relacionadas com a prática.

Visualização/caderno de esboços: um caderno (tradicional ou digital) para exteriorizar e comunicar conceitos, interpretações, avaliações através de anotações. Esse método contribui para o desenvolvimento de ideias ao longo do tempo, reflexões e análises posteriores, podendo incluir uma variedade de recursos visuais e notas escritas, bem como outras referências contextuais.

Observação junto ao performer entrevistado: um importante método para a aquisição de dados primários, a fim de compreender a realidade em questão. Serão utilizadas máquinas fotográficas e registro de áudio e vídeo, com o intuito de adquirir, armazenar, analisar e apresentar informações mais complexas e detalhadas juntamente com Freitas sobre a execução de *ação e reação*.

Como falei anteriormente, a principal coleta de dados estará focada nas entrevistas com o Sr. Kiko Freitas, disponibilizados através de arquivos de texto e vídeo, para que possam dar conta de arrecadar o máximo de informações necessárias e também perceber quais as motivações o levaram a desenvolver o *ação e reação*, em quais técnicas o performer/entrevistado se baseou para a criação dos movimentos aplicados a ela e com sua ajuda, o desenvolvimento de uma notação específica para isto.

Para os leitores, músicos e pesquisadores do assunto em questão, estarão inseridas na dissertação algumas ilustrações, partituras confeccionadas para a prática de exercícios, anexados vídeos explicativos e performances de Freitas mostrando situações reais em que o *ação e reação* poderá se encaixar perfeitamente.

2. ESTADO DA ARTE

Quando falamos sobre técnica de mãos no universo da bateria estamos falando unicamente de *Técnica de Caixa* ou *Snare Drum Technique*. Os primeiros livros sobre este assunto não tratavam especificamente de técnica, continham exercícios para um pequeno aprimoramento da movimentação e eram escritos para mostrar aos músicos a postura correta de como empunhar as baquetas, com exercícios de aprendizado baseados nos ritmos militares. Para Bruce e Emmett: “a primeira lição para o pupilo após aprender como segurar as baquetas, deverá ser o long roll⁹” (BRUCE e EMMETT, 1865, p. 5)

A notação da escrita era realizada em duas linhas – superior e inferior – sendo a superior executada com a mão direita e a inferior com a mão esquerda. Sabe-se que os primeiros materiais impressos eram tratados como “manuais” e foram registrados respectivamente por Ashworth (1812), Bruce e Emmett (1862-65) e Strube (1869).

Para um melhor entendimento até chegarmos ao Ação e Reação, tentarei demonstrar em ordem cronológica as principais técnicas existentes e documentadas, antes de explicá-las farei uma breve diferenciação entre os grips utilizados para empunhar as baquetas, exemplificando as particularidades de cada um e também suas principais funções, lembrando que o objeto da minha pesquisa – Ação e Reação - é utilizado por Freitas, apenas no Matched Grip.

Alguns termos específicos que detém importância significativa: **Fulcrum ou pinça:** É o ponto de contato entre os dedos e a baqueta. Isto prenderá a baqueta em sua mão, não a deixando cair após a execução de um golpe.

Mola: Função atribuída aos demais dedos que envolvem a baqueta, geralmente utilizada em toques secundários para quando se aproveita a energia gerada pelo primeiro movimento.

⁹ Long roll é também conhecido por outros nomes como *press-roll*, *buzz-roll*, *rulo de orquestra*, *rufo* e *etc.* Consiste em deixar a baqueta rebotar livremente para reproduzir a sonoridade de uma nota longa. Esta sustentação é conseguida alternando e executando um único movimento cada mão, porém com o mesmo número de ressaltos em cada uma delas.

2.1 Traditional Grip

A pegada tradicional ou regular vem dos tempos de guerras do séc. XVIII, quando o percussionista tinha que tocar o tambor em pé (LOGOZZO, 1993, p.85). Muitos percussionistas e bateristas, principalmente os que tocam o jazz, continuam a usar esta pegada. O *Traditional Grip* é muito utilizado em bandas marciais e fanfarras, e posteriormente diversos bateristas de rock e fusion começaram a utilizar esta pegada, nomes como Neil Peart¹⁰ e Stewart Copeland¹¹, Virgil Donati¹², Todd Sucherman¹³, dentre outros.

Neste grip a baqueta é presa entre o polegar e o dedo indicador - estes dois dedos desempenham a função de pinça - e entre o dedo médio e o anelar, onde o terceiro dedo controla a descida e subida da baqueta (mola). A postura das mãos é assimétrica.

Confira na figura abaixo o posicionamento correto das mãos para o *Traditional Grip*:

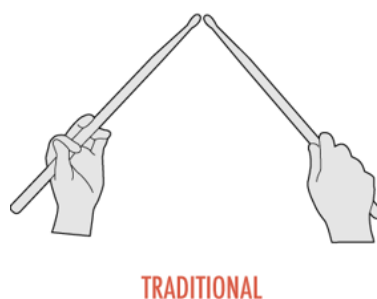


Figura 1 - Postura Traditional Grip

Embora o *Traditional Grip* não exija um posicionamento especial da caixa, normalmente quem a adota prefere usar o tambor 1 a 2 cm mais alto no lado esquerdo, para facilitar a execução de rimshots¹⁴. O *Traditional Grip* é utilizado somente na mão

¹⁰ Neil Peart: Músico canadense, baterista da banda de rock progressivo Rush.

¹¹ Stewart Copeland: Baterista americano, conhecido por tocar em bandas de renome, como The Police e Curved Air. Copeland também é conhecido no mundo dos videogames, por ser o criador da trilha sonora da trilogia Spyro the Dragon, um dos clássicos de Playstation.

¹² Virgil Donati: Baterista australiano. Atualmente toca na banda Planet X e também em vários projetos paralelos. Conhecido por sua velocidade e habilidades altamente técnicas tanto nas mãos quanto nos pés.

¹³ Todd Sucherman: Baterista norte-americano, ficou conhecido após entrar para a banda Styx em março de 1995. Possui vídeo-aulas intituladas Methods & Mechanics 1 e 2.

¹⁴ O rimshot (significando "golpe de aro" em português) é uma técnica que consiste em tocar determinado tambor de maneira que a baqueta, no momento do ataque, vá de encontro ao aro e o centro da pele do tambor ao mesmo tempo, reproduzindo assim um som mais encorpado e volumoso.

esquerda (para os destros). É considerado por alguns uma pegada difícil e cheia de macetes, principalmente por ser relativamente antinatural em relação à postura das mãos, mas uma vez dominada, é provavelmente a mais versátil de todas, que permite ter desde a potência do *German Grip* até a sutileza e precisão do *French Grip*. Uma limitação do *Traditional Grip* é em relação ao alcance de peças posicionadas à esquerda do kit (para destros), que exige uma torção acentuada do tronco para que a ponta da baqueta atinja corretamente a peça.

2.2 Matched Grip

O Matched Grip é uma pegada mais moderna para se tocar caixa, surgiu posteriormente ao *Traditional Grip*. Para muitos bateristas, é ideal para estilos musicais onde se necessita de mais volume e um maior alcance das peças do *set up*. É mais natural em relação ao *Traditional Grip*, pois a maneira que o corpo reage para apanhar qualquer objeto no formato de vara, é utilizando o Matched Grip.

No *Matched Grip* a pinça é feita ao segurar a baqueta com o polegar (a polpa do dedo) e indicador (baqueta na lateral de qualquer uma das falanges). O melhor posicionamento da pinça será obtida dividindo a baqueta em três partes, não sendo esta nem muito acima nem muito abaixo da baqueta, pois isto influenciará no equilíbrio e nos rebotes – quando utilizados -. A “mola” ficará por conta de flexionar os três últimos dedos (médio, anular e mínimo). As duas mãos estão em perfeita simetria.

Confira na figura abaixo o posicionamento correto das mãos para o *Matched Grip*:

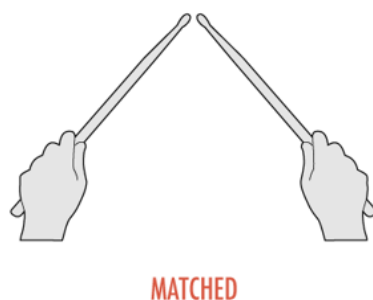


Figura 2 – Postura Matched Grip

Dentro do Matched Grip é possível utilizar três variações de posicionamento das mãos, as quais explicarei a seguir. São elas: *German Grip*, *French Grip* e *American Grip*.

2.2.1 German Grip

O *German Grip* ou Pegada Alemã é mais comum para bateristas de rock pois permite toques com grande potência. O movimento é executado mais no punho e antebraço e exige maior esforço muscular do que em relação à pegada francesa (*French Grip*). A execução do rimshot é também facilitada quando se adota a German Grip. Os mecanismos de pinça e mola funcionam igualmente para as variações do matched grip, até mesmo para a execução de *rolls*¹⁵ mais sutis. Com as palmas das mãos voltadas para baixo, as baquetas formam um ângulo de 90° com a pele do tambor.

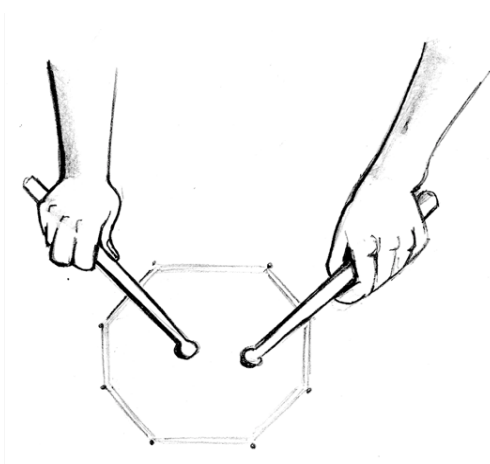


Figura 3 - Postura German Grip

2.2.2 French Grip

O estilo francês de segurar as baquetas é o mais diferenciado em relação ao alemão, neste grip você irá notar que os punhos ficam mais próximos um do outro e a palma da mão em um plano perpendicular em relação a pele do tambor. Ao utilizar o French Grip, as palmas das mãos ficam voltadas uma para outra. Foi desenvolvido para execução de toques rápidos e é uma das posturas adotadas para se tocar tímpanos pois oferece além da velocidade um grande controle de dinâmica. Por outro lado, é um grip que não possui tanta potência na sua execução pois oferece uma certa limitação

¹⁵ Toque utilizado pelo percussionista para produzir um som sustentado em um instrumento com duração de som curta.

de uso dos punhos. No French Grip, são os dedos que obtêm a maior responsabilidade da execução do movimento.

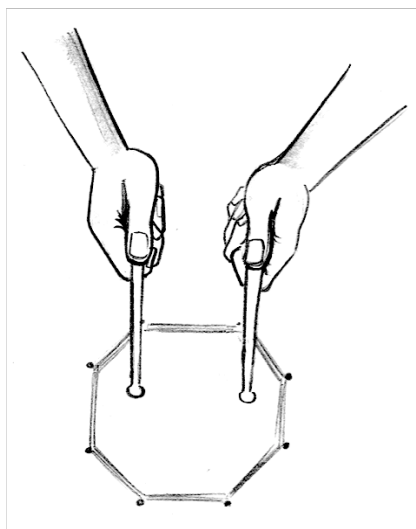


Figura 4 - Postura French Grip

2.2.3 American Grip

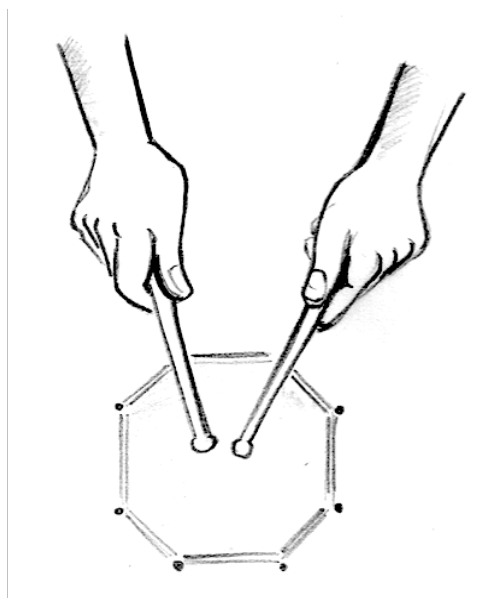


Figura 5 - Postura American Grip

A pegada americana é muito semelhante à pegada alemã, mas nesse caso mudamos o ângulo das baquetas. Em vez de ter seus cotovelos mais afastados e as pontas em um ângulo de 90 graus, relaxe e deixe seu braço ceder um pouco. Você notará que suas baquetas vão baixar, reduzindo a um ângulo exatamente de 45°. Este é o estilo de segurar a baqueta mais usado atualmente, justamente por ser mais

confortável. Fisiologicamente, o maior arco de movimento do punho se faz exatamente neste posicionamento, e são aproveitados os melhores recursos porque o movimento da baqueta segue o mesmo plano de movimento do punho.

Resumindo, cada uma destas pegadas pode ser combinada com outra. Por exemplo, pode-se usar *American Grip* na mão de condução enquanto se toca o hi-hat e usar o *German Grip* na mão oposta. Quando a mão de condução passa para o ride, pode-se passar para a *French Grip* ou para *American Grip*. Quanto melhor o músico dominar cada grip, mais opções terá para explorar seu kit. No entanto, não deixe que a adoção de uma pegada específica impeça seu desenvolvimento. Por exemplo, se você tiver dificuldade em praticar um determinado exercício com um dos grips, adote uma que facilite o estudo. Quando tiver dominado, estude com outra pegada, e assim por diante. (KAM, 2012)

A seguir descreverei as principais técnicas conhecidas, seus conceitos e fundamentos que serão necessários para a aprendizagem e desenvolvimento de *ação e reação*. Com base na técnica geral de baquetas, irei falar primeiramente dos quatro toques básicos, a visão de Stone, Moeller, Gladstone, e posteriormente sobre Freitas. Apresentarei esta sessão cronologicamente de maneira que a mesma facilitará o entendimento de como as principais técnicas de mão surgiram para benefício do baterista/percussionista.

2.3 Free Stroke e Tipos de Toque

É necessário a compreensão sobre o *Free Stroke*, antes de qualquer avanço que direcione à uma técnica específica. A ideia inicial de “*Free Stroke*” foi estabelecida pelo próprio Stone e também por Billy Gladstone, na primeira metade do século XX. O *Free Stroke* está ligado à técnica geral de baquetas – notada por Stone (1935) em seu livro *Stick Control* - e consiste em pensar “sempre para baixo”. O que quero dizer com isso é que não se empurra a baqueta até o tambor e se puxa novamente. O movimento de retorno, é gerado pelo rebote devolvido pela superfície atacada. Stone mostrava aos seus alunos que se eles parassem a baqueta após cada golpe, produziria tensão, endureceria os músculos e evitaria o relaxamento.

Um exemplo utilizado frequentemente para o entendimento do Free Stroke é citado por Stone em seu livro *Accents & Rebounds* de 1961, onde ele usa a analogia de uma bola de borracha ao quicar no chão, dizendo que o objeto não é parado ao retornar à sua posição inicial após o rebote. O movimento é contínuo, executado pelo braço e pela mão podendo assim utilizar a movimentação semelhante ao exemplo da bola. (STONE, 1961 p.16)

O arremesso da bola é o movimento inicial (movimento de descida) e o retorno (movimento de subida) é gerado pelo rebote do solo. Quando digo “pensar sempre para baixo”, relaciono o movimento da baqueta com a bola. A posição do braço fica paralelo ao chão e o arremesso é produzido pelo pulso.

Antes de explicar com detalhes os tipos de toques que compõem a técnica geral de baquetas, descreverei alguns elementos que são importantes para a realização dos movimentos:

1) A técnica geral é fundamentada em um ângulo reto de noventa graus subdivididos; com esta subdivisão estipulam-se as alturas iniciais da baqueta em relação à pele do tambor para originar cada golpe.

2) A altura que os golpes são originados determinam a dinâmica de cada nota; o golpe ganha mais velocidade e força quando a baqueta está mais alta acerca da superfície.

3) Para a execução de um toque com baixa dinâmica faz-se necessário controlar o rebote devolvido pela superfície com os dedos e punho.

A combinação dos toques descritos a seguir, serão as bases para todas técnicas aqui detalhadas.

2.3.1 Full Stroke (90°/90°)

O *Full Stroke* é basicamente um toque que começa de uma posição alta (topo do ângulo de 90°) e que após atacar o tambor retorna imediatamente para a mesma posição. A execução deste toque requer o uso de três grupos musculares: músculos do

braço, pulso e dedos (que envolvem a baqueta no retorno da posição inicial). É preciso atentar para a maneira como o som é extraído do tambor: por se tratar de um toque com bastante amplitude deve-se ter noção da força empregada ao toque, tendo em consideração que pelo fato da baqueta estar a uma distância longa da superfície, se fará chegar com energia suficiente ao ponto de ataque para gerar volume sonoro.

A sequência desta movimentação é: cima/baixo/cima, como mostra a figura a seguir:

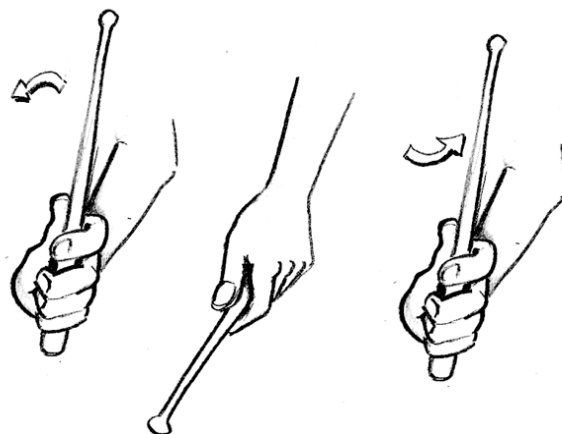


Figura 6 - Movimentação Full Stroke

2.3.2 Down Stroke (90°/15°)

O *Down Stroke* começa na mesma posição do *Full Stroke* (topo do ângulo de 90°) e após o ataque do tambor, a baqueta é mantida cerca de um ângulo de 15° da pele. A sua execução também requer os mesmos grupos musculares utilizados pelo *Full Stroke*. Contrariamente ao *full* onde os dedos envolvem a baqueta no retorno à sua posição inicial (topo dos 90°), o *down stroke* utiliza os dedos e pulso para manter a baqueta próxima da pele. Também tem a característica de possuir força e consequentemente volume, é utilizado para tocar notas acentuadas e este tipo de toque na maioria das vezes antecede um *tap* ou um *up stroke*.

A sequência para esta movimentação é: cima/baixo, como mostra a figura a seguir:

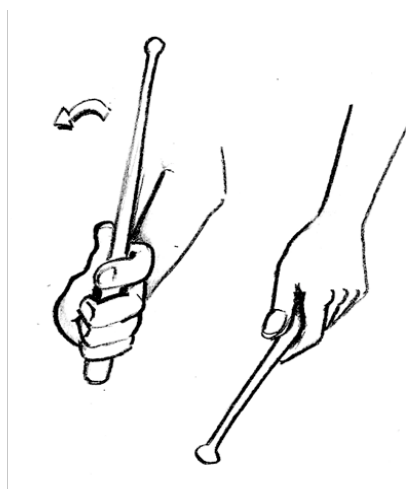


Figura 7- Movimentação Down Stroke

2.3.3 Tap (15°/15°)

O *Tap* é o toque que sucede o *down stroke*. Este tipo de toque é executado com a baqueta a cerca de 15° da pele do tambor. Após o toque na pele, a baqueta deverá retornar para esta mesma posição (de aproximadamente 15°). O Tap é utilizado como *ghost notes*¹⁶ e utilizam-se pulsos e dedos para a execução deste toque, embora alguns bateristas prefiram usá-los separadamente. O *tap* é um tipo de toque para dinâmicas baixas e quase sempre antecede o *up stroke*. A sequência desta movimentação é: baixo/baixo, como demonstra a figura a seguir:

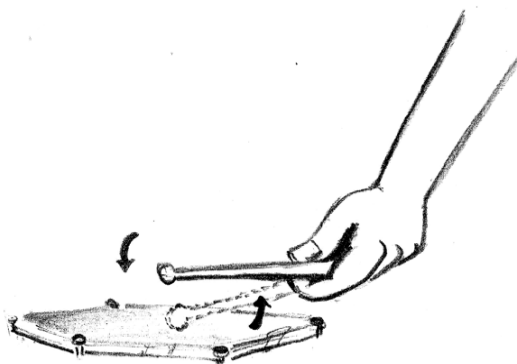


Figura 8 - Movimentação Tap

¹⁶ Ghost notes: Notas de dinâmica baixa tocadas durante um groove, com objetivo de acrescentar swing ao ritmo. Geralmente aparecem escritas entre parênteses e quando isso não ocorre, as notas a serem tocadas com mais destaque, aparecem acentuadas.

2.3.4 Up Stroke (15°/90°)

O *Up Stroke* é o toque que antecede o *Down Stroke* ou *Full Stroke* e é executado com a baqueta próxima da pele (aproximadamente 15°), porém retorna à posição inicial (topo do ângulo de 90°). É o último toque de uma sequência, o qual prepara para reiniciar toda a movimentação. É utilizado para dinâmicas baixas. Por regra, sempre após a execução de um *up stroke*, virá um novo *down stroke* – reiniciando o processo - ou um *full stroke* – encerrando o ciclo.

A sequência desta movimentação é: baixo/cima, como mostra a ilustração:

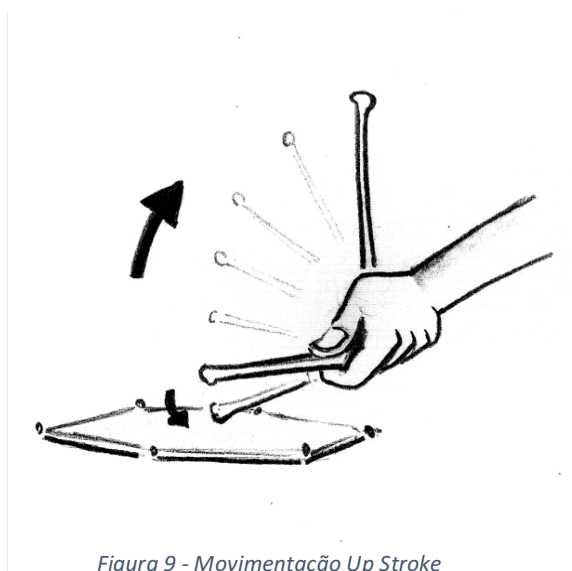


Figura 9 - Movimentação Up Stroke

Nas páginas seguintes farei um apanhado sobre os três maiores nomes referentes à técnica de mãos e movimentação. A experiência mostra que a complexidade dos estudos efetuados nos obriga a analisar os conceitos dos grandes mestres para fundamentar o objetivo pesquisado. É importante ressaltar que o surgimento de novas técnicas se deve aos princípios estabelecidos por eles no século XIX. Abaixo retrato não ao que se refere às datas, mas sim conforme os conceitos aconteceram seguindo um determinado tempo.

2.4 George Lawrence Stone (1886-1967)

George Lawrence Stone, nascido em 1886 em Boston, Massachusetts tocou com a Orquestra Sinfônica de Boston, na banda de John Phillip Sousa e também na *Grand Opera* de Boston. Foi conhecido nos Estados Unidos por ser autoridade em “Rudimental Drumming”, diretor da Stone Drum and Xylophone School e presidente da National association of Rudimental Drummers por 15 anos.

Stone estudou com seu pai – George B. Stone – e também com Harry A. Bower – escritor do livro *The Bower System for Percussion (1912)*. A técnica que Stone seguia era a encontrada no manual de Bower onde primeiramente distinguia dois toques básicos: Um proveniente do braço e outro do pulso.

Stone seguiu os ensinamentos de Bower e estabeleceu sua própria técnica em três princípios básicos, onde dizia que:

“O Controle começa numa ação relaxada dos músculos (STONE, 1935, p.4)”.

A primeira aula dada por Stone aos seus alunos era sobre relaxamento, Stone enfatizava que para realizar um toque com uma boa qualidade de timbre, tonalidade e projeção, era necessário estar em posição confortável bem como executar movimentos com total relaxamento.

“Para cada queda da baqueta existe um rebote a ser oferecido (STONE, 1961, p.16)”.

Stone afirmava que para o primeiro princípio ter efeito, era preciso respeitar a energia que o instrumento lhe devolvia, em outras palavras: Existe uma ação para cada reação. Este conceito é firmado por Stone em *Accents & Rebounds (1961)*, onde ele usa a analogia e compara os golpes executados pelo baterista à uma bola de borracha ao quicar o chão. Stone enfatiza que o objeto não é parado ao retornar à sua posição inicial, ao parar o movimento se cria tensão, os músculos ficam tensionados impedindo o relaxamento. O movimento contínuo, similar ao da bola quicando e sendo novamente arremessada, seria o correto para manter toques sucessivos e relaxados.

“Ao fazer um golpe, deve haver algum movimento do braço superior, antebraço e punho” (BOWER, 1912 p.14)

Stone reafirmava os conhecimentos adquiridos com Bower e ainda acrescentava que não devia-se manter os braços imóveis e confiar exclusivamente em pulsos e dedos para tocar. Nenhuma das articulações se mexe sozinha, ou seja: para a baqueta partir de cima é necessário um movimento do braço, a mão segura a baqueta e os dedos envolvem. O conjunto formado por tudo isso era o que Stone afirmava em seu terceiro princípio. Para notas com maior dinâmica seria usado um grupo de músculos maior (braço), para menor dinâmica ou velocidade, um grupo de músculos menor (dedos), porém nenhuma das partes está isolada.

Um fato curioso é que o sistema adotado por Stone era ensinado apenas no *Traditional Grip*, Stone não tinha nenhum preconceito com o *Matched Grip* que era repassado por alguns professores da primeira metade do século XX, ele apenas dava a razão de que:

“a baqueta da mão esquerda é segurada de maneira diferente da mão direita porque nossos antepassados assim fizeram. Faziam isso porque eram tamborileiros e seu instrumento pendurado ao corpo por um cinto no ombro, ficava num ângulo propício para a marcha”. (LOGOZZO, 1993, p.86).

Stone ainda ensinava que independentemente do *grip* utilizado, o tambor deveria estar em uma posição que não comprometesse o movimento dos toques.

2.5 Moeller Technique (1886-1960)

Sanford August “Gus” Moeller, nascido em 1886 em Nova Iorque, foi um tamborileiro americano, educador e autor. Ficou conhecido como “o pai da técnica Moeller”. *Moeller technique* não foi uma técnica desenvolvida por seu criador - Sanford Moeller -, segundo Mayer (2007), Sanford reparou que muitos dos bateristas de seu tempo utilizavam uma movimentação de “chicote” (*Whipping Motion*) com movimentos

iniciados a partir do cotovelo em suas performances, apresentando maior naturalidade, fluidez e uma sonoridade relaxada. Sanford reuniu todas estas informações e ensinou a outros músicos, os quais repassaram estes conhecimentos aos demais. Nomes como Gene Krupa¹⁷, Jim Chapin¹⁸ e William Ludwig¹⁹ são de extrema importância da propagação do uso da movimentação notada por Sanford Moeller.

O objetivo da técnica Moeller é ajudar o músico a tocar mais rápido, por longos períodos de tempo, com mais força e mais eficiência, usando menos energia; os seus propósitos são a força, velocidade e manutenção dos toques. Em andamentos baixos Moeller não é uma boa alternativa, uma vez que é possível produzir todos os golpes. Esta técnica utiliza do mesmo relaxamento e rebote aprendido no *Free Stroke*, por isso recomenda-se o domínio desta antes do estudo da técnica Moeller.

O conceito Moeller é usado por muitos dos bateristas atuais e para Sanford “o poder vinha do movimento, não de uma força muscular”. Famularo²⁰ compara a técnica Moeller a um modo turbo para o baterista. Famularo (1996-1999) diz que: “quando um corredor precisa de uma força extra no seu carro de corrida, aciona o “turbo”. O Moeller Stroke é o modo turbo para o baterista” (pg. 16). Para muitos, pode ser a técnica mais benéfica que um baterista poderia aprender.

Dentre os alunos que aprenderam a movimentação com o próprio Sanford, posso citar Jim Chapin, que foi um dos grandes divulgadores desta técnica. Jim é considerado de extrema importância para os bateristas e desde 2011 foi introduzido no *Modern Drummer's Readers Poll Hall of Fame*. Muitos músicos reverenciam a dedicação de Jim pelo repasse dos conhecimentos adquiridos com Sanford Moeller e acreditam que se não fosse por ele, a técnica provavelmente teria desaparecido com o passar dos anos.

Além do fato de Jim ser um grande aprendiz e também divulgador dos ensinamentos repassados por Moeller, outro personagem adquire valor incontestável na história: William F. Ludwig foi o primeiro a publicar a pesquisa feita por Sanford. Lançado pela Ludwig Music em 1925, graças a ele o tão afamado livro perante os bateristas “*The Moeller Book – The art of snare drumming*” se tornou conhecido dentre os músicos. Após a publicação escrita de Ludwig, um bom tempo se passou e por volta do ano de 1992, Chapin lançou seu vídeo em VHS, chamado: “*Speed, Power, Control*,”

¹⁷ Gene Krupa foi um influente baterista de jazz e compositor americano, famoso por seu estilo enérgico e extravagante.

¹⁸ Jim Chapin: Nova Iorque, baterista de jazz e escritor de métodos de bateria populares *Advanced Techniques for the Modern Drummer*, Vol. I e II. Foi aluno de Sanford Moeller e muito inspirado por Gene Krupa.

¹⁹ William F. Ludwig, fabricante percussão, percussionista, e inventor. Inventou o primeiro pedal de bumbo eficiente e em 1910, formou a empresa Ludwig & Ludwig com seu irmão, Theobald. O trabalho crescente de fabricação o fez desistir de tocar. A sua empresa Ludwig & Ludwig expandiu para se tornar o maior fabricante de percussão do mundo. Escreveu métodos, solos, obras para conjunto e artigos.

²⁰ É baterista, professor de bateria, autor e palestrante motivacional de Long Island, Nova Iorque. Estudou com alguns dos maiores bateristas do século XX, incluindo Jim Chapin e Joe Morello. Dom é chamado de *Drumming's Global Ambassador*, devido aos muitos lugares que visita e o grande número de pessoas que vão ouvi-lo falar a cada ano.

Endurance”, o qual ajudou muitos bateristas a aprenderem a técnica Moeller através do treinamento visual. Posteriormente em 2007 o grande baterista Jojo Mayer idealizou e lançou pela editora Hal Leonard Corporation o DVD que é considerado atualmente como a bíblia da técnica de mãos para os bateristas: *Secret Weapons for the Modern Drummer – a guide to hand technique*, onde expõe um vasto conhecimento demonstrando praticamente todas as técnicas de mãos conhecidas.

A técnica Moeller consiste em três alturas que criam níveis distintos de força e volume, elas são: *Low, Half e Full Moeller*, além dos toques da técnica geral: *Downstroke, Tap e Up Stroke*. A sua principal diferença perante Stone é que o movimento se inicia de baixo para cima e os toques começam com um movimento horizontal, e não vertical dos membros. Explicarei abaixo as alturas utilizadas para a prática da técnica Moeller.

2.5.1 Low Moeller

É gerado a partir do pulso seguido do movimento de chicote (*whipping motion*). É um toque acentuado de menor intensidade. Para clarificar, tente imaginar uma linha presa na parte superior da sua mão que irá controlá-la como se fosse uma marionete; quando a linha é puxada para cima, faz com que sua mão seja erguida levantando a parte de trás da baqueta. Preste atenção na ponta da baqueta, ela permanece próxima da pele e apenas se ergue quando o *whipping motion* é feito. Relembre que relaxamento é a chave de tudo isso, não se pode sentir tensão quando realizar esta movimentação. Não aperte a baqueta com o *fulcrum*, apenas use energia suficiente para que a vara não caia da sua mão.

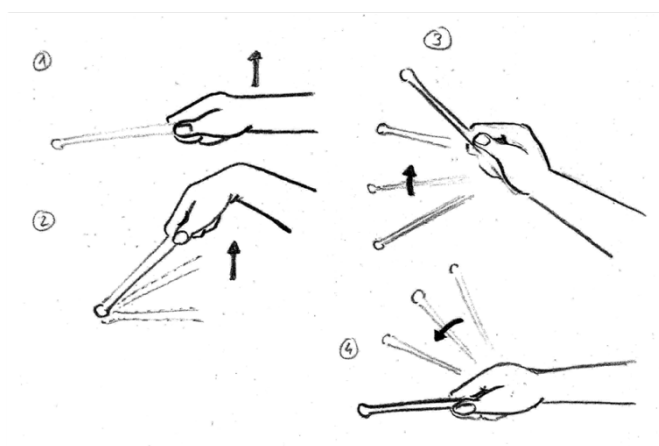


Figura 10 - Movimentação Low Moeller

2.5.2 Half Moeller

O Half Moeller é similar ao Low Moeller porém o golpe é gerado pelo cotovelo invés do pulso. Não se compreende em dois movimentos separados (cotovelo + pulso), e sim na unificação dos dois. O cotovelo é levantado para fora e o pulso executa o golpe quando o cotovelo retorna ao corpo. Estes dois movimentos juntos são capazes de criar um poderoso ataque proveniente do cotovelo. A força não está relacionada ao pulso mas sim à curva feita pelo cotovelo que consequentemente engloba mais músculos, proporcionando mais energia.

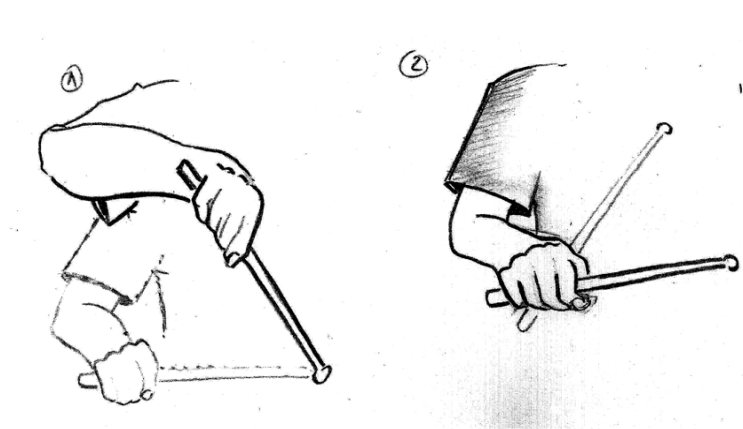


Figura 11- Movimentação Half Moeller

2.5.3 Full Moeller

Full Moeller é utilizado por bateristas de rock quando precisam de muita energia para tocar. É similar ao Half Moeller e é obtido ao levantar o cotovelo para fora com a continuação elevada do braço para incorporar os músculos do ombro. A baqueta levanta sobre a sua cabeça e quando desce gera um ataque extremamente forte. Assim como o Half Moeller, não são feitos dois movimentos separadamente, é necessário que se pense em um único e grande movimento de descida. Pode parecer estranho, mas os mesmos princípios físicos do Low Moeller estão presentes aqui, o raciocínio é que com um arco maior de cotovelo com o envolvimento de músculos maiores o músico poderá obter força excepcional ao executar esta movimentação de maneira correta.

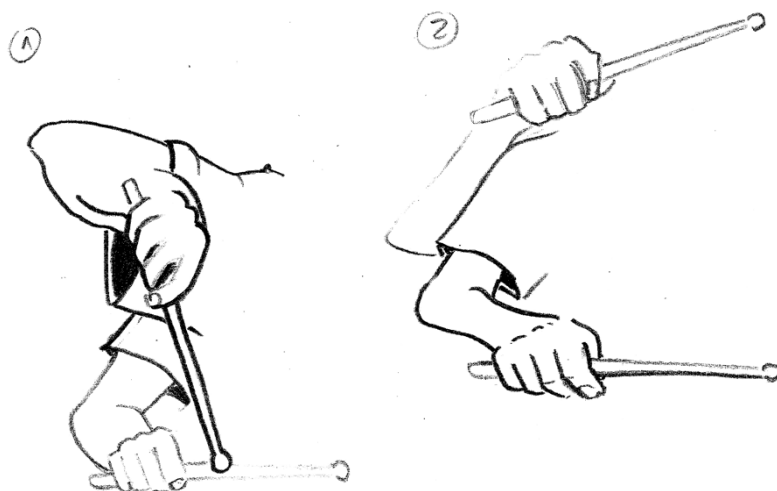


Figura 12- Movimentação Full Moeller

2.5.4 Pumping Motion

Este é o processo que dá continuação ao aprimoramento da técnica Moeller, sendo que após aprender a movimentação correta do *Low*, *Half* e *Full Moeller*, o *pumping motion* ou “movimento de bombeamento”, é o que dará conta de limitar os rebotes desejados. O motivo é que após iniciar um golpe utilizando o Whiping Motion, gera-se energia suficiente para produzir quatro ou até cinco rebotes livres (sem influência muscular) ou até o mesmo número de rebotes controlados (toques que se beneficiam do rebote do ataque principal, porém com controle dos dedos). Com o pumping motion se fará possível a execução ininterrupta de notas o que favorecerá um maior rendimento das aplicações dentro da técnica.

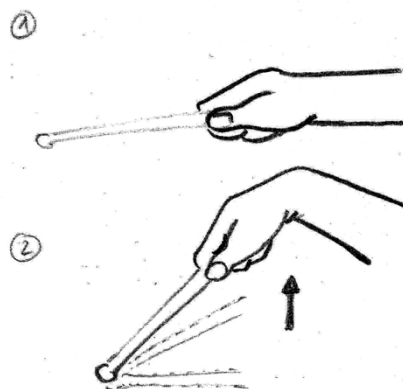


Figura 13- Movimentação Pumping Motion

2.6 Gladstone Technique (1893-1961)

William D. Gladstone, popularmente conhecido como “Billy Gladstone” nasceu na Romênia em 1893, imigrando para os Estados Unidos com onze anos de idade. Gladstone tocou trompa até seus sete anos, tendo também conhecimentos de piano e alguns instrumentos de percussão. Sua carreira como percussionista se inicia em 1920, mas somente progride em 1932 quando começa a atuar na *Radio City Music Hall*, sob condução do maestro Erno Rapee. Posteriormente, como professor particular teve alunos consagrados como Joe Morello e Ted Reed.

Gladstone foi também inventor, tendo patenteado mais de quarenta invenções, cujas de maior destaque foram o sistema de tensão da tarola - o qual permitia três maneiras de afinações distintas através da chave de afinação que acompanhava o instrumento. O instrumento feito pela marca Gretsch foi lançado com o nome de “Gretsch-Gladstone orchestra Drum”. Na tarola desenvolvida por Gladstone era possível alterar somente a afinação da pele superior, ou a pele inferior, bem como ambas ao mesmo tempo, apenas apertando os parafusos da pele de cima – também o famoso *Gladstone Practice pad* - o qual muitos músicos utilizam e é vendido até hoje (LOGOZZO, 1993, p.87).

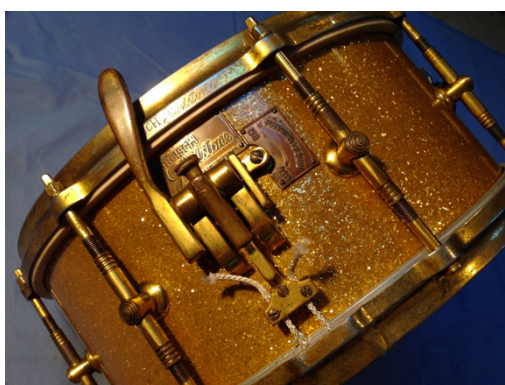


Figura 14 - Gretsch-Gladstone Snare 1930



Figura 15 - Gladstone Drum Key

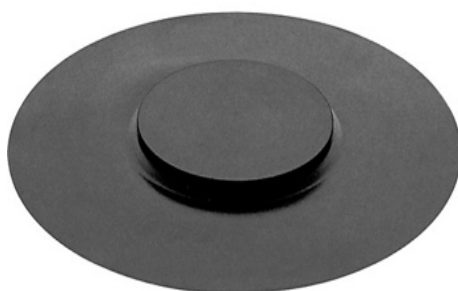


Figura 16 - Gladstone Practice Pad

Gladstone acreditava ser impossível tocar o tambor apenas com os braços e punhos, ele sentia que os dedos também deviam estar envolvidos, pensava que todas as articulações da parte superior do corpo seriam livres para a execução dos toques. A sua técnica é muito similar ao sistema de Stone, porém usando mais os dedos. A ideia básica de sua técnica era a de trazer as mãos para trás em um movimento contínuo. (LOGOZZO, 1993, p.87).

A técnica Gladstone também consistia em toques feitos pelo braço, pulsos e dedos. No entanto para toques mais fortes com movimentos iniciais a partir do braço, o seu antebraço executava um giro e os movimentos do pulso possuíam o *fulcrum* mais relaxado para aproveitar os rebotes. Essencialmente, isso significava que Gladstone usava um movimento que fluía dos ombros para os dedos que poderia ser comparado a um movimento de onda ao longo do braço. O conceito de Gladstone era de que a baqueta fizesse apenas 50% do trabalho e aproveitasse o rebote. (LOGOZZO, 1993, p.87).

3 AÇÃO E REAÇÃO

Como mencionei na introdução desta pesquisa, meu primeiro contato com *ação e reação* aconteceu em 2013 após um encontro com Freitas para uma aula particular, e desde então busquei adquirir conhecimentos adequados ao uso desta movimentação em minha maneira de tocar. Neste mesmo ano além da aula com Freitas também participei de um concurso realizado pela marca fabricante de pratos “Istanbul”, o qual tinha o objetivo de reproduzir a técnica de Freitas durante 30 segundos; este foi o início de tudo. Após inscrição no concurso comecei a rever as bases e conceitos que até então tinha aprendido, com o propósito de estudar *ação e reação* da forma correta, não perder tempo para “programar” meus músculos para a execução certa da movimentação e remodelar minha técnica.

Minha atenção desde o começo foi para perceber se esta técnica seria útil nos trabalhos e gêneros musicais que eu estava inserido no momento; após constatar que sim, elaborei uma rotina de exercícios que visaram adquirir habilidades que condicionassem os músculos para executar funções para as quais não estavam treinados. Além destes fatores (que me levaram a praticar *ação e reação*), tive também o apoio de instruções e entrevistas concedidas a mim pelo próprio Freitas, assim como a sua autorização para pesquisar e abordar o assunto.

Nas páginas que se sucedem, estarão registrados os tópicos que vão dar conta de transmitir todas as informações necessárias para o estudo e assimilação desta técnica. Os próximos capítulos colocarão em pauta quais os motivos que levaram o entrevistado a desenvolver a técnica, os estilos em que *ação e reação* têm melhor aplicabilidade, suas bases, esclarecimentos sobre a movimentação, exercícios para desenvolvimento e também uma relação entre *ação e reação* e as técnicas já existentes.

Uma legenda de sinais foi criada juntamente com Freitas, para auxiliar o estudante praticar *ação e reação*. As partituras que serão encontradas neste capítulo terão esta notação:



3.1 O Samba e um tanto de história

Antes de apresentar puramente o *ação e reação*, acho importante que se entenda um pouco da história do samba e da bateria no Brasil; estes temas possuem forte ligação com a abordagem adotada por Freitas para o desenvolvimento do mecanismo. Uma vez que se percebe como os fatos aconteceram num determinado período, clarificam-se as ideias para se obter uma melhor compreensão do assunto em pesquisa. Brevemente, descrevo abaixo alguns dos elementos que ao meu ver fazem parte não só do *ação e reação* mas também da formação da personalidade que os bateristas brasileiros carregam em sua maneira de tocar.

3.1.1 Origem

A origem do samba é tão miscigenada quanto a cultura do país e a palavra samba está fortemente ligada ao *semba*²¹, teve seu desenvolvimento sob a influencia da música europeia e do resultado das transformações que sofreram as diversas culturas tribais africanas, trazidas do Congo e Angola para o Brasil entre os séculos XVI e XIX. O samba tornou-se o estilo musical mais representativo da cultura brasileira e é considerado por muitos como o gênero musical mais importante do Brasil. No século XX já se encontravam duas modalidades distintas: samba do morro e samba da cidade. O samba do morro era representado pelas batucadas e rodas que deram origem às escolas de samba e o samba da cidade teve seu início com o surgimento de composições individuais de um estilo até então coletivo. (Gomes, 2008, p.14)

Considerado o primeiro dessa fase da música popular brasileira, o samba carnavalesco “Pelo Telefone” de Ernesto Santos – o Donga - foi responsável pela propagação do ritmo por todos os cantos do país; após a gravação e o sucesso de 'Pelo Telefone', o samba ficou reconhecido como gênero musical, fato esse que só foi possível pela associação do ritmo à popularização do carnaval e pelo surgimento da indústria fonográfica no país. (Gomes, 2008, p.14)

²¹ Semba: Nome dado à umbigada, dança de roda africana realizada ao som do lundu – gênero musical surgido no século XVIII, na chamada Cidade Nova, a periferia do Rio de Janeiro no século XIX.

3.1.2 Os primeiros bateristas de samba

Com a expansão do ritmo por todo o território nacional começaram a surgir os primeiros bateristas de samba; a primeira referência da bateria do samba no Brasil se deu pelo grande Alexandre Perrone, ao gravar a música “Aquarela do Brasil” no ano de 1939, de autoria de Ary Barroso e lançada por Francisco Alves. Além de Aquarela do Brasil, outro marco da sua história aconteceu em 1963, quando lançou o disco “Batucada Fantástica”, um material que até hoje é reverenciado dentre os bateristas e percussionistas por conter gravações de diversos ritmos brasileiros. As palavras de Gomes, enfatizam a importância de Perrone para a propagação do samba:

“O Samba nesta época era tocado como batucada e Perrone foi um dos personagens decisivos para o desenvolvimento do que hoje é conhecido como “bateria de samba”. (GOMES, 2008, p.14)

Uma abordagem mais jazzística toma forma do samba nos anos 1950, e o chamado “samba de prato”, tocado pelo baterista Edison Machado ficou conhecido. Com esta nova ideia, o samba jazz se manifesta no país, e um dos responsáveis por isso acontecer foi Milton Banana, o qual fazia parte de inúmeros grupos e artistas dentre eles Os Cobras, João Donato, e Milton Banana Trio. A partir da concepção de Milton, surge uma importante geração de bateristas no final da década de 60, que aperfeiçoaram a orquestração do samba na bateria e promoveram o estilo musical. Posso citar Zé Eduardo Nazario, Nenê, Airto Moreira, Robertinho Silva, Téo Lima e outros tantos que contribuíram significativamente para o desenvolvimento da bateria brasileira. (Gomes, 2008: 15)

3.1.3 Os ritmos do Samba

As frases rítmicas utilizadas para se tocar samba na bateria vêm da batucada, das rodas e das escolas de samba, para que o músico compreenda o quanto cada instrumento é fundamental neste estilo, seria ideal que se tivesse um breve contato com os instrumentos de percussão para ter um real conhecimento sobre as suas funções dentro do estilo.

Com o plano de tornar isso mais evidente, recrio aqui a planilha mostrada por Gomes (2008) em seu livro *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*; esta grade rítmica auxiliará o músico para entender em quais instrumentos estão presentes os ritmos que são tocados na bateria, além de deixar clara a importância e complexidade rítmica da orquestração deste estilo musical.

3.1.4 Grade Rítmica do Samba

The image displays a rhythmic notation chart for Samba in 2/4 time, showing parts for eight instruments: Ganzá 1, Pandeiro 2, Tamborim 3, Caixa 4, Agogô 5, Repique 6, Contra-surdo 7, and Surdo 8. The notation includes various symbols like 'x', '+', 'o', '>', and 'OU' to indicate specific rhythmic patterns and dynamics.

- Ganzá 1:** Consists of a series of 'x' marks on a staff, with accents (>) above every second 'x'.
- Pandeiro 2:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with '+' and 'o' symbols above the staff, indicating closed and open sounds respectively.
- Tamborim 3:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above the staff. A 'OU' symbol is placed above the third measure.
- Caixa 4:** Displays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above the staff. The word 'DEDE' is written below the first measure.
- Agogô 5:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above the staff.
- Repique 6:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) above the staff. The word 'DEDE' is written below the first measure.
- Contra-surdo 7:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks below the staff.
- Surdo 8:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks below the staff.

Com relação à tabela acima, os sinais que aparecem são característicos da escrita para instrumentos de percussão. O símbolo "+" que aparece na escrita do pandeiro significa – som fechado – ou seja, abafado com o dedo médio da mão

esquerda, enquanto a mão direita executa a nota na parte superior da pele. O sinal “0”, representa – som aberto – e é tocado sem o abafamento na parte inferior da pele. O mesmo acontece no contra-surdo e no surdo, simbolizado com um “x” na cabeça da nota, em que a função é também de abafar a nota com a mão livre, enquanto percutida com a baqueta. O motivo desta sonoridade, é para destacar o tempo forte, que no samba é localizado na cabeça do segundo tempo do compasso. O repique (instrumento que deu origem à técnica de *ação e reação*, adota a mesma notação com o “x”, porém aqui a nota é executada pela mão livre na quarta semicolcheia dos tempos 1 e 2.

3.2 Fundamentos e capacidade de troca

Muitas vezes na bateria o músico procura reproduzir certa figura rítmica a uma determinada velocidade, isto só é possível com relaxamento corporal e muitas horas de prática. Recordando Famularo (1996-99, p.22, tradução nossa) onde diz que “quanto maior for a velocidade, maior o relaxamento. Os dois andam juntos”, estabeleço uma conexão com as informações concedidas por Freitas através de entrevista em formato de vídeo, onde observa a importância de saber qual “fundamento” usar em determinado momento:

“Primeira coisa é ter um conceito bem claro do que é o rebote, o que é controle e o rebote controlado, pra se ter a noção de onde usar o que.”
(Freitas, 2015, anexo 2)

Dando seguimento às palavras de Freitas, faz-se necessária a consciência do que o termo “fundamento” representa para o entrevistado. Freitas têm sua visão sobre os tipos de toque e os nomeia de maneira particular, os reconhece como controle - toques executados pelo pulso -, rebote controlado - toques feitos pelos pulsos, com auxílio dos dedos e uso do *Free Stroke* -, e rebote - somente o reflexo da baqueta depois de atacar a superfície -. Como *ação e reação* foi concebido por ele para a manutenção constante da subdivisão de quatro notas, expõe que para colcheias utiliza o pulso (controle), para tercinas usa o pulsos e dedos (rebote controlado) e para semicolcheias o arremesso somado aos ressaltos (rebote).

Freitas comenta sobre a resistência, que inserida neste contexto assume importância relevante quando o assunto é ter condição de repetir determinada função durante longos períodos de tempo. Recordo que quando iniciei a prática do *ação e reação* – sem orientação -, não era capaz de manter a técnica de Freitas por mais de 20 segundos; hoje percebo que isso se deu pelo fato de não ter resistência muscular para a manutenção constante das semicolcheias, por exigir dos músculos movimentos oriundos de outra fundamentação fazendo com que a execução dos movimentos específicos utilizados na técnica fossem efetuados de maneira deficiente. Após inúmeras sessões de estudo e uma rotina de exercícios desenvolvidos para meu próprio treinamento, percebi então que este tópico assumia valor significativo neste caso e que sim, é um ponto chave para se obter resultados satisfatórios.

Voltando a Freitas, o próprio aconselha que logo após se ter noção dos fundamentos (controle, rebote controlado e rebote) sejam feitos exercícios com o objetivo de habilitar os músculos à capacidade de troca entre eles, ou seja, executar toques com o pulso, toques com free stroke e toques com o *ação e reação* para desenvolvimento do conceito (ver capítulo 4 – exercício 4C).

3.3 Aspirações do Entrevistado

O som da semicolcheia do samba é oriundo do Repique²² e não é preciso tanto em quantize²³ quanto em uniformidade; segundo Freitas “o samba precisa desta imprecisão, muitas vezes o cara quer tocar o repique quantizado e não soa samba”. *Ação e reação* foi desenvolvido por ele para a reprodução da sonoridade do repique na condução, tem por objetivo principal a produção e manutenção de quatro toques com uma única mão, conservando o sotaque dos ritmos brasileiros mais especificamente do samba; onde percebemos acentuações na primeira e quarta semicolcheias de cada tempo do compasso.

O repique é tocado com apenas uma baqueta na mão direita (para os destros) enquanto a mão esquerda abafa a pele do tambor. Freitas ao ter contato direto e participar dos ensaios e carnavais com a escola de samba da Portela, observou que a sonoridade e fluidez oriunda apenas do rebote, era o que caracterizava o *feeling* e suingue do estilo, e também fazia com que o instrumento se encarregasse de papel tão valioso; ainda me relatou em sua entrevista que os percussionistas da escola de samba são criados ouvindo estas células rítmicas; com grande talento porém com pouca instrução, não possuem conhecimentos acadêmicos sobre técnica, até porque a maneira que seguram a baqueta para tocar o repique é totalmente incomum se comparada aos *grips* descritos nos manuais.

Abaixo segue uma figura da pegada da baqueta utilizada para tocar o repique nas escolas de samba:

²² O repique (também chamado de repinique) é um tambor pequeno com peles em ambos os lados, tocado com uma baqueta em uma das mãos enquanto a outra mão toca diretamente sobre a pele. Serve para dar a “liga” do toque das escolas de samba, com um som mais agudo que o da caixa e é responsável pelas “chamadas” da bateria.

²³ Fração exata de espaço entre cada nota.

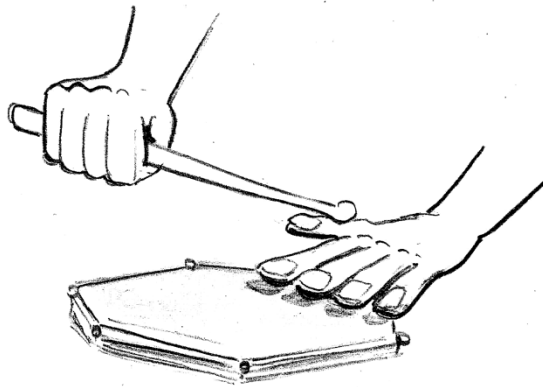


Figura 17 - Postura da Baqueta (Repique)

Freitas narrou o momento inicial em que despertou para começar a desenvolver *ação e reação*: segundo ele passou a existir após um sonho, onde se via reproduzindo a figura do repique apenas com uma mão. São palavras do próprio entrevistado:

“Por volta de 2009, tive um sonho onde eu tocava o repique de mão com apenas uma mão - ao contrário da forma usual que aplica os toques fluidos de baqueta com uma das mãos, respondendo e completando com a outra mão livre - usando 3 toques livres e relaxados e completando o último toque com uma fechada de dedos e pulso.” (Freitas, 2014, anexo 1)

Assim se caracteriza o *ação e reação*, uma técnica baseada na célula rítmica do repique, instrumento esse que é tocado com as duas mãos, usando a baqueta somente na mão direita. Freitas concebeu-a para chegar o mais próximo à sonoridade do repique, para a execução da mesma rítmica marcada por quatro semicolcheias, feitas com três toques fluídos – que simulam as 3 notas rebotadas feitas pela baqueta na mão direita - e um controle de dedos – imitando a nota feita pela mão esquerda -, preservando assim o sotaque da música brasileira. A partitura a seguir representa a rítmica do repique:

>
DDDE >

4ª semicolcheia com a mão no tambor

3.4 Bases Técnicas de Ação e Reação

Como já referido nos princípios de Stone, Moeller e Gladstone, presentes no capítulo 2, foi observado que todas as técnicas utilizam o free stroke, com o objetivo de aproveitar melhor os rebotes devolvidos pela superfície permitindo que a movimentação aconteça da forma mais natural possível. Nenhuma das técnicas está isolada da outra e todas elas possuem similaridades, contudo sob diferentes pontos de vista.

Com a técnica de Freitas não poderia ser diferente, *ação e reação* também faz uso do free stroke e o seu ponto de partida está alicerçado na técnica Moeller. Considerando estas valiosas informações e respeitando as palavras ditas por Freitas, encontro o princípio que me inquietava. De fato, e conforme Freitas (2015) no decorrer da entrevista, “sem o Moeller não se chega nisso (*ação e reação*), sem praticar Moeller é impossível (...) uma sem a outra não tem como”.

No *ação e reação* o movimento de chicote – *Whipping motion* – constatado por Moeller em sua época, é também utilizado segundo minhas observações durante a prática. Freitas relembra fatos importantes que correlacionam *ação e reação* e a técnica Moeller, remetendo-se ao passado sublinha a importância da técnica Moeller em seu aprendizado:

“Em 1992 comecei a estudar o conceito Moeller, o que me levou a utilizar uma movimentação mais fluida no instrumento. Em 1996 estive por um tempo em Los Angeles e estudei diretamente com Dave Weckl o conceito - que ele estudava desde 1994 com Freddie Gruber” (Freitas, 2014, anexo 1)

O entrevistado destaca a relevância da prática frequente da técnica Moeller para auxílio do aprendizado de *ação e reação* e fala sobre a questão da sonoridade e leveza presentes na sua técnica: “Ela é mais delicada do que isso aqui (Moeller), que não soa tanto samba”; também comenta sobre uma das dificuldades da movimentação de *ação e reação* onde diz que “tu vê que o pulso faz um círculo pra fora, isso é que é o difícil” (ver anexo 2). Esta movimentação do *ação e reação* é encontrada em Low Moeller quando se executam toques de baixa intensidade.

Se compararmos a técnica de Freitas com a de Moeller, encontraremos sim mais pontos comuns do que incomuns, porém, minha função aqui é a de tentar descobrir no

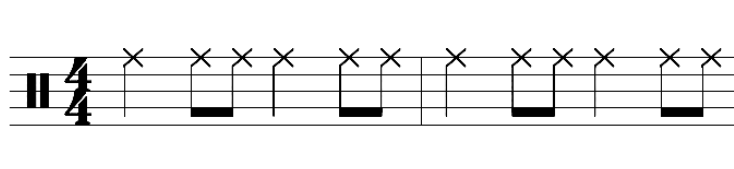
que ela difere de Moeller, para que o interessado em praticar esta técnica saiba exatamente os pontos em que ela se torna útil para si próprio.

Sabendo-se que *ação e reação* está direcionada ao samba e possui a linguagem dos ritmos brasileiros, é válido observar que a questão do espaço produzido entre a quarta e primeira semicolcheia – quando se repetem as quatro notas seguidamente –, assume grande importância e é responsável pelo *feeling* de “semicolcheia quase que tercinada”, presente na subdivisão do samba. Portanto, se o performer necessitar de uma quantização perfeita é importante que atente para este pormenor.

3.5 Ação e Reação em outros estilos musicais

Como relatado no início do capítulo, uma das preocupações do meu estudo desta técnica foi quanto ao aplicar *ação e reação* em outros estilos musicais, além do samba. Após o segundo encontro com Freitas, uma das perguntas feitas ao entrevistado foi relacionada a este assunto, ele então respondeu-me que “quando quero imprimir este tempo mais descansado no drive (...) uso ele, mas é claro que nos *fast tempos*, terá que usar direto” (Freitas, 2015, anexo 2). Confirmando as palavras de Freitas pude observar que no jazz em andamentos acima de 120 bpm²⁴, onde praticamente começa-se a tocar colcheias na condução invés de tercinas, o uso do *ação e reação* se faz importantíssimo.

Notei durante performances de colegas músicos que ao executarem as três notas no *ride*²⁵, na maioria das vezes apenas faz um movimento para a primeira nota, administrando os rebotes para as duas seguintes ou também utilizando *finger control* na execução das duas últimas. Para exemplificar melhor, a figura rítmica que me refiro é esta:



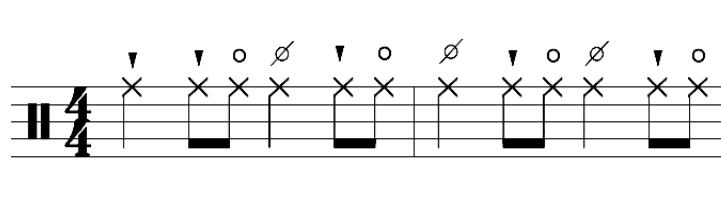
Executar as colcheias e semínima da primeira maneira, faz com o que baqueta seja praticamente “espremida”, pois a energia fica concentrada no uso do *fulcrum*

²⁴ Batimentos por minuto: uma unidade de medida de frequência, usada em música para medir o tempo.

²⁵ Prato de condução na bateria. Quando utilizado, o hi-hat (também conhecido como prato de choques ou chimbal) passa a ser pedalado com o pé esquerdo.

presente entre o polegar e o indicador, não obtendo definição e precisão na terceira nota. Ao tocar utilizando somente o *finger control*, ocorre maior tensão muscular ao repetir o movimento constantemente pois são gerados três golpes; se obtém definição porém a velocidade fica comprometida.

Com a movimentação presente em *ação e reação*, os andamentos rápidos – acima de 140 bpm - se tornam mais fáceis de serem conseguidos porque um único movimento de pulso é feito (nota inicial), a segunda nota é apenas rebote e a terceira um controle de dedos (o qual proporciona definição). Repare a mesma rítmica com a notação de Freitas para a movimentação de *ação e reação*:



3.6 Grip e Movimentação

O grip que deverá ser utilizado para a se obterem melhores resultados da prática de *ação e reação* é o American Grip (ver título 2.2.3); é claro que esta é uma questão subjetiva em relação ao posicionamento das peças do *setup* de bateria, pois cada músico estabelece sua própria zona de conforto para tocar o instrumento. Como *ação e reação* é utilizada na maioria das vezes nos pratos, mais especificamente em conduções no hi-hat e no ride, sugiro um posicionamento confortável a fim de não trabalhar a técnica com a postura do ombro acima de um ângulo de 45°, para que os movimentos sejam feitos da maneira correta sem nenhuma tensão muscular.

Ação e reação possui apenas dois toques: arremesso inicial e controle de dedos. O primeiro toque ao contrário de um *dowstroke* tradicional é feito na diagonal - de cima para baixo - e não na vertical, como nas outras técnicas. O controle de dedos é o último toque da sequência e é feito puxando os dedos em direção à palma da mão após movimento rotativo do pulso em sentido anti-horário. É benéfico retornar às palavras ditas por Freitas, onde adverte que:

“outra coisa que é importante mesmo nas práticas mais lentas: É procurar uma trajetória não-retilínea (para a baqueta), mas curva (...) se for usado muito daqui pra cá (vertical), a tendência de causar uma lesão é muito grande” (Freitas, 2015, anexo 2).

A ilustração a seguir mostra o sentido que a baqueta deverá realizar no arremesso inicial:

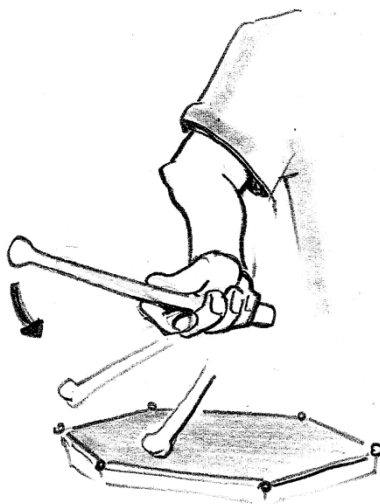


Figura 18 - Ação e Reação - Arremesso Inicial

O Fulcrum da técnica de Freitas é feito através do polegar e a primeira dobra do dedo indicador, o qual é totalmente despreendido da baqueta quando se executa o controle de dedos no último toque da movimentação. O entrevistado dá ênfase neste ponto quando demonstra a preocupação que o estudante deve ter para não sofrer uma lesão ao apertar a baqueta neste local:

“é muito importante também um relaxamento da mão (...) quando eu tô praticando lento (...) é relaxar mesmo, tirar a tensão do indicador e do polegar, quando entram os dedos, eles relaxam” (Freitas, 2015, anexo 2).



Figura 19 - Ação e Reação (Fulcrum)

As ilustrações seguintes mostram como se vê o fulcrum de *ação e reação* durante o arremesso inicial – primeiro movimento - e os rebotes – segundo e terceiro movimento – e também no controle de dedos – último movimento -:



Figura 20 - Ação e Reação
(Movimentação 1)

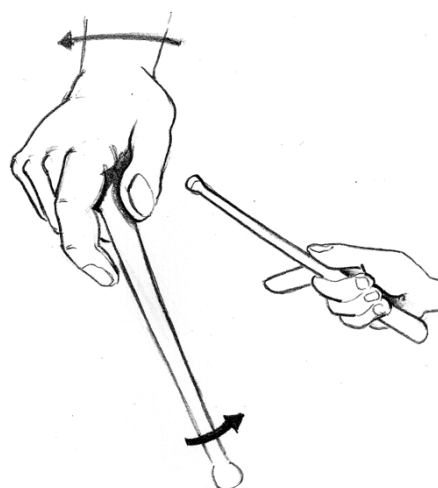
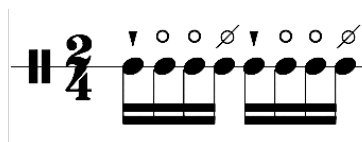


Figura 21 - Ação e Reação (Movimentação 2)

Partindo da ideia de que *ação e reação* foi concebida para a execução de quatro notas repetidas oriundas do repique e está ligada ao samba (conforme dito no parágrafo 1 deste capítulo), expus somente o primeiro e o quarto toques de uma sequência de quatro notas; o segundo e terceiro toques considerados por Freitas como “rebotes puros”, são nada mais do que aproveitamentos do rebote devolvido pela superfície golpeada; são conseguidos ao manter o fulcrum em contato com a baqueta enquanto o pulso produz um giro em sentido anti-horário, conforme mostraram as ilustrações anteriores.

Para que se perceba a movimentação de *ação e reação* em semicolcheias para uso no samba, o exemplo seguinte mostrará como se encontrarão escritos os exercícios confeccionados para a sua prática:



4. EXERCÍCIOS DE APRENDIZAGEM

Aqui encontram-se os exercícios para a prática inicial de *ação e reação*, que deverão ser feitos separadamente apenas com as mãos, eles servirão para a programação da movimentação pelos músculos responsáveis por sua execução. Cada exercício está escrito com a notação desenvolvida e que deverá ser respeitada para melhor obtenção dos benefícios propostos pela técnica, onde não se encontrar escrita, o músico deverá executar toques feitos pelos pulsos ou dedos. Alguns dos exercícios criados nesta seção foram por mim concebidos e outros com o auxílio de Freitas, e darão suporte desde o passo inicial até um nível avançado. Ainda no decorrer do capítulo poderão ser vistos outros exemplos que terão a função de capacitar habilidades de coordenação e independência entre mãos e pés dentro do mecanismo. Todos os exercícios estarão disponibilizados em formato de vídeo, encontrados no anexo 3.

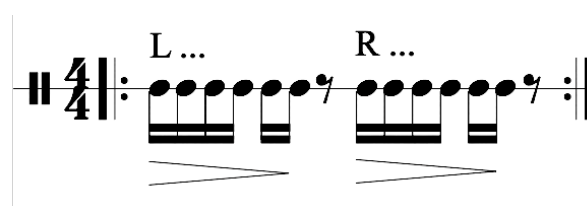
4.1 Exercício 1 - Entenda o rebote

Como visto até aqui, *ação e reação* trabalha com o rebote devolvido pela superfície atacada; com o fulcrum entre o polegar e primeira falange do dedo indicador arremesse a baqueta deixando-a rebotar livremente. Lembre-se de que os outros dedos não têm qualquer influência na baqueta, caso execute qualquer toque proveniente deles, estará adicionando movimentos secundários, e o objetivo deste exercício é apenas entender o rebote da baqueta.

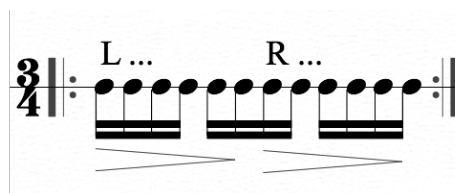
Você pode começar com a execução de 6 notas rebotadas com uma pequena pausa para a troca de mão e posteriormente tocá-las seguidamente. Sugiro a prática a 100 bpm. As letras “L” e “R” significam respectivamente mão esquerda e mão direita.

Abaixo estão as duas formas citadas anteriormente, nomeados como exercícios 1A e 1B.

Exercício 1A:



Exercício 1B:



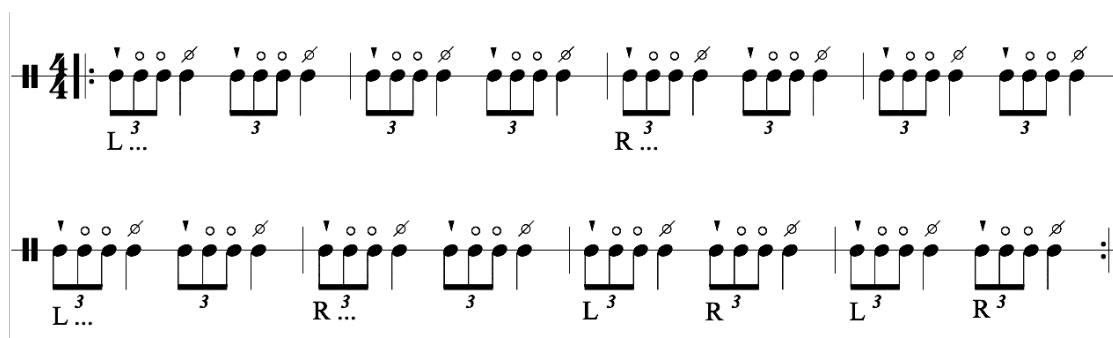
4.2 Exercício 2 – Controle de dedos

Após a baqueta efetuar o arremesso inicial e os dois rebotes puros, ficará a cargo do controle de dedos realizar o último toque da movimentação. Este toque é responsável pela definição da última nota e também pelo sotaque (quatro/um) presente na quarta e primeira semicolcheia do samba. Ao executar este toque corretamente, será possível observar quase a mesma sonoridade do arremesso inicial; caso não seja executado corretamente e por engano seja feito como mais um rebote puro, o volume desta nota terá menos intensidade que as antecedentes. Este exercício tem por objetivo habilitar o movimento praticado pelos dedos logo após os rebotes puros, também para sincronizar a puxada e a rotação anti-horária do pulso. Lembre-se de desprender o dedo indicador da baqueta ao realizar o controle de dedos e não adicionar movimentos secundários no segundo e terceiro toques.

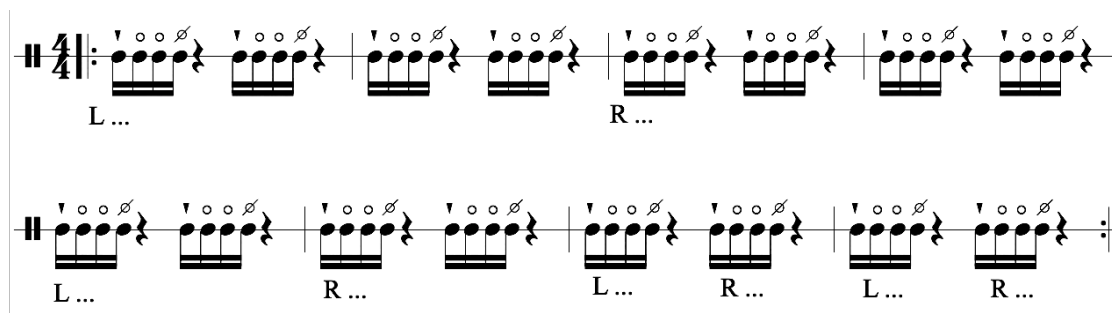
Criei aqui dois exemplos: onde o primeiro é feito em tercinas seguido de uma semínima e o segundo em semicolcheias seguidas de uma pausa de semínima. Para o primeiro: preste atenção ao último toque que está sobre a semínima, é nele que este exercício foi baseado e onde você deverá concentrar; no segundo: mantenha o foco na quarta semicolcheia, executada pelo controle de dedos.

Para a prática deste exercício sugiro inicialmente a execução do ritmo escrito quatro vezes cada mão, posteriormente duas, até alternar a sequência uma vez cada; em andamento confortável a 90 bpm, como mostram os exercícios localizados a seguir:

Exercício 2A:



Exercício 2B:



4.3 Arremesso, rebote e controle

Estes exercícios foram indicados por Freitas para a preparação de *ação e reação* numa forma contínua, sem intervalos. São tocados com mãos separadas mas ao invés de descansar na semínima ou na pausa de semínima (como nos exercícios 2A e 2B respectivamente), são feitos três toques ininterruptos intercalando a manulação.

A técnica de *Ação e reação* é vista aqui com apenas um rebote puro entre o arremesso inicial e o controle de dedos - lembro que mais uma vez que o propósito principal desta técnica é a produção e manutenção de quatro toques com uma única mão, mas para chegarmos a tal ponto, se fazem importantes os exercícios abaixo – mesmo com a execução de três notas apenas - pois apresentam valor para o treinamento e percepção do instante a ser observado entre o último toque da técnica (controle de dedos) e a troca de mão, que posteriormente terá ligação com a técnica quando for aplicada continuamente.

Estão baseados no rudimento²⁶ *triple stroke roll* e encontram-se registrados primeiramente em tercinas, depois em semicolcheias e também em sextinas. É necessário a prática separada de cada figura rítmica antes de tocá-las juntas. Para a prática sugiro a execução ininterrupta de cada figura rítmica durante um minuto a 90 bpm e só depois tocá-las no mesmo exercício, como demonstram as partituras a seguir:

Exercício 3A:

L L L R R R L L L R R R L L L R R R

Exercício 3B:

L L L R R R L L L R R R

Exercício 3C:

L L L R R R ...

Exercício 3D:

L ... R ... L ... R ... L ... R ... L ... R ... L ... R ...

²⁶ São seqüências definidas de toques a serem treinados repetidamente. Padrões de combinações que constituem um exercício.

4.4 Ação e reação contínuo

Após considerar estável o domínio da movimentação e ter feito os exercícios anteriores, chega-se à altura de realizar a técnica para o seu propósito: dar continuidade à reprodução das semicolcheias. Para que isto seja possível, é fundamental executar corretamente o movimento de chicote (whipping motion), oriundo da técnica Moeller. Como Freitas mesmo disse: *ação e reação* só é possível pela técnica de Moeller. Tendo isso em mente, atente para o momento que ocorre depois do controle de dedos: este é o elemento crucial para a constante execução da técnica, pois é preciso saber o momento exato de quando deixar a baqueta respirar e quando voltar a atacar; se o controle de dedos ou o arremesso inicial são feitos antes desse tempo, acabam por travar a técnica impedindo que se consiga a fluência necessária. Para isso, tome consciência de ter feito um bom trabalho ao estudar o exercício 2B, pois a partir daí é só executar um novo arremesso inicial.

Os exercícios abaixo são capazes de fazer com que se possa perceber o momento referido, visando adquirir o *timing* necessário e também são destinados à resistência e manutenção.

Pratique o exercício 4A a 90 bpm, durante cinco minutos cada mão.

Exercício 4A:

R ... R R ... R
L ... L L ... L

Após ter feito o exercício acima, tente manter dois tempos de semicolcheia, no mesmo andamento do exemplo anterior, durante cinco minutos cada mão, conforme a partitura abaixo:

Exercício 4B:

R ... R ... R
L ... L ... L

Depois de praticar os exemplos 4A e 4B, observe a importância da troca dos fundamentos descritos por Freitas encontrados no item 3.2, os quais embasam o exemplo a seguir e tem a finalidade de capacitar a troca entre eles. Lembre-se de executar toques de pulso para colcheias, pulso e dedos para tercinas e *ação e reação* para semicolcheias. Sugiro andamento inicial de 90 bpm, repetindo a sequência de três compassos por vinte vezes cada mão.

Exercício 4C:

R ... R ... R ... R ... R ...
L ... L ... L ... L ... L ...

O exercício a seguir é ligado ao anterior e tem por objetivo aumentar o número de exposições à semicolcheia, para fortalecer os músculos e proporcionar resistência; para cada vez que a sequência é repetida, acrescenta-se um tempo de semicolcheia, ou seja, na 20ª repetição da sequência, o estudante terá tocado vinte tempos de semicolcheia (na partitura aparecem escritos até sete tempos). Sugiro andamento inicial de 100 bpm.

Exercício 4D:

The image shows a musical score for Exercise 4D, consisting of four staves of music. Each staff is in 4/4 time and contains a sequence of notes and rests. The notation includes right-hand (R) and left-hand (L) indicators, and some notes are marked with a slash (Ø) to indicate they are not played. The first three staves end with a double bar line, while the fourth staff ends with a final double bar line.

Staff 1: 4/4 time. Notes: R... L... (quarter notes), R... L... (triplets), R... L... (alternating quarter and eighth notes with Ø).

Staff 2: 4/4 time. Notes: R... L... (quarter notes), R... L... (triplets), R... L... (alternating quarter and eighth notes with Ø).

Staff 3: 4/4 time. Notes: R... L... (quarter notes), R... L... (triplets), R... L... (alternating quarter and eighth notes with Ø).

Staff 4: 4/4 time. Notes: R... L... (quarter notes), R... L... (triplets), R... L... (alternating quarter and eighth notes with Ø).

4.5 Ação e Reação na bateria

Este capítulo tem por finalidade aplicar a técnica de *ação e reação* na bateria, pensando nisso tomei por base um método de estudo muito popular entre os bateristas: *The New Breed* do autor Gary Chester. O método de Chester foi concebido para o desenvolvimento da coordenação, musicalidade, habilidade de leitura e confiança ao tocar. Está organizado em “sistemas e leituras”, onde sistema: consiste em manter um ostinato feito por três membros, e leituras: uma série de frases construídas para serem executadas como melodia, pelo membro livre. Esta é a maneira mais usual para os bateristas deixarem um membro independente enquanto os outros executam um ostinato; pode ser utilizado em qualquer estilo musical e não é uma regra tomar isso na proporção 3 para 1, podem ser feitos ostinatos entre dois membros enquanto os outros dois executam melodias.

Com o apoio do livro de Chester, deverá ser feito um exercício inicial para a independência dos fundamentos – nomeados por Freitas como controle, rebote controlado e *ação e reação*. É importante que se tenha consciência de estar executando corretamente a técnica de Freitas na mão direita enquanto a mão esquerda, pé direito ou esquerdo executa notas controladas, pois o objetivo aqui é automatizar a mão direita a manter as semicolcheias enquanto os outros membros ficam livres para frases.

Para iniciar este método de estudo, fica aqui uma partitura referente à notação dos instrumentos que compõe a bateria no pentagrama musical:

4.5.1 Notação no pentagrama:

The image shows two musical staves, each with four measures. The first staff is for the hi-hat and snare drum, and the second staff is for the bass drum and toms. Each measure contains a specific notation for a drum instrument, with a label below it.

Measure	Instrument	Notation
1	hi-hat	Two vertical bars with an 'x' above the first bar.
2	hi-hat com o pé	A vertical bar with an 'x' above it and a downward tick mark.
3	caixa (snare drum)	A quarter note.
4	caixa (sidestick)	A quarter note with a circled head.
1	bumbo (bassdrum)	A quarter note.
2	ride	A vertical bar with an 'x' above it.
3	tom-tom (high tom)	A quarter note.
4	surdo (low tom)	A quarter note.

4.6.2 Leitura 1B

Musical notation for Leitura 1B, consisting of two staves in 2/4 time. The top staff features a melody of quarter notes with rests, and the bottom staff features a bass line of eighth notes with rests. Both staves include repeat signs and first/second endings.

Para o pé esquerdo execute a leitura 1C, com o sistema 1, executando as semicolcheias no ride invés do hi-hat.

4.6.3 Leitura 1C

Musical notation for Leitura 1C, consisting of two staves in 2/4 time. The top staff features a melody of quarter notes with rests, and the bottom staff features a bass line of eighth notes with rests. Both staves include repeat signs and first/second endings.

Após praticar as leituras 1A, 1B e 1C, pratique a leitura 1D com o sistema 1 tocado no ride. Esta combinação de sistema e leitura tem por objetivo melhorar a coordenação aliada ao *ação e reação*.

4.6.4 Leitura 1D



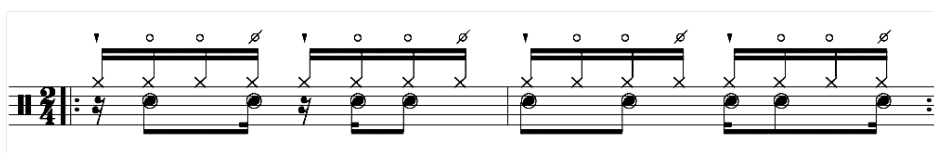
4.6.5 Leitura 1E

A leitura abaixo está totalmente voltada para a questão do estilo e mescla figuras rítmicas encontradas no item 3.1.4 (grade rítmica do samba). As melodias estão apresentadas em frases de quatro compassos, onde se pode notar uma espécie de pergunta nos compassos 1 e 2 e a resposta no 3 e 4, para que se perceba a fraseologia do samba. Ainda tem o apoio do bumbo no segundo tempo de cada compasso, sinalizando o tempo forte. Deve ser executada com o sistema 1 em dinâmica baixa no aro da caixa, repetindo cada linha.



4.7 Sistema 2

O sistema 2 foi concebido para ser executado entre o hi-hat e o aro da caixa: a mão direita faz uso do *ação e reação* enquanto a mão esquerda usa notas controladas reproduzindo a figura do tamborim. Deverá estudado com a leitura e 1F, tocada pelo bumbo deslocando as combinações por todos os tempos do compasso. É necessária a prática inicial, em um andamento lento, com boa postura e relaxamento corporal. O estudante deve realizar este exercício prestando atenção para que não ocorram apogiaturas²⁷ entre os membros. Sugiro inicialmente andamentos entre 85 e 95 bpm.



²⁷ Apogiatura informa que a nota pequena ao lado precisa ser tocada de maneira muito rápida, quase junto com a nota real. É um "ornamento", um pequeno enfeite.

4.7.1 Leitura 1F

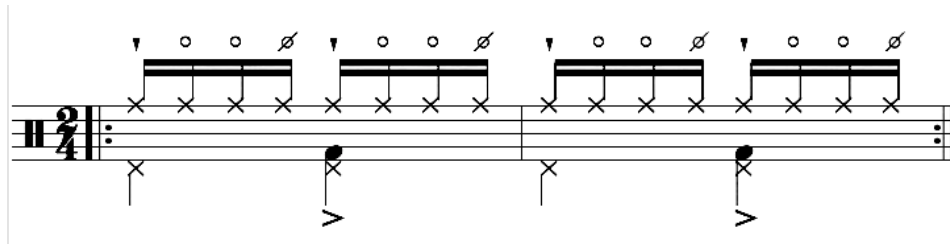
The musical score is written in 2/4 time and consists of 12 staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** A sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by four whole rests.
- Staff 2:** A sequence of eighth notes with stems up: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by four whole rests.
- Staff 3:** A sequence of eighth notes with stems down: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by four whole rests.
- Staff 4:** A sequence of eighth notes with stems up and down: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by four whole rests.
- Staff 5:** A sequence of eighth notes with stems up and down: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by four whole rests.
- Staff 6:** A sequence of eighth notes with stems up and down: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by four whole rests.
- Staff 7:** A sequence of eighth notes with stems up and down: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by four whole rests.
- Staff 8:** A sequence of eighth notes with stems up and down: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by four whole rests.
- Staff 9:** A sequence of eighth notes with stems up and down: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by four whole rests.
- Staff 10:** A sequence of eighth notes with stems up and down: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by four whole rests.
- Staff 11:** A sequence of eighth notes with stems up and down: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by four whole rests.
- Staff 12:** A sequence of eighth notes with stems up and down: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by four whole rests.

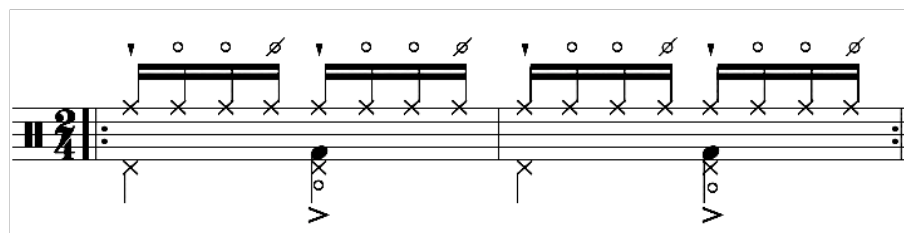
4.8 Sistemas entre 3 membros

Aqui encontram-se distribuídos 6 sistemas que considero os principais padrões rítmicos utilizados para se tocar samba; se bem combinados com as leituras avançadas propostas a seguir já configuram uma autêntica batucada. Os sistemas são ostinatos entre 3 membros e devem ser executados com mão direita tocando o ride, pé direito o bumbo e pé esquerdo pedalando o hi-hat. Preste atenção ao sinal de acento (>) que aparece nos tempos 2, caracterizando o tempo forte do samba e também para (o) que significa tocar hi-hat aberto pelo pé esquerdo.

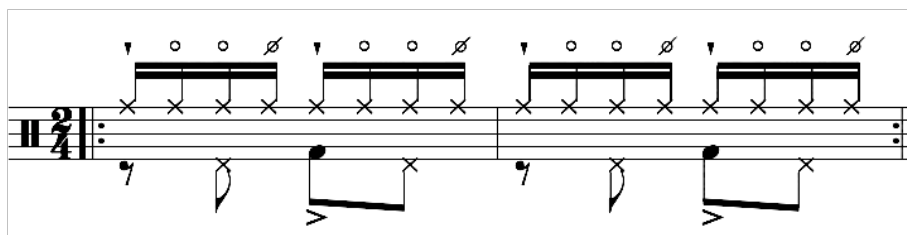
4.8.1 Sistema 3



4.8.2 Sistema 4

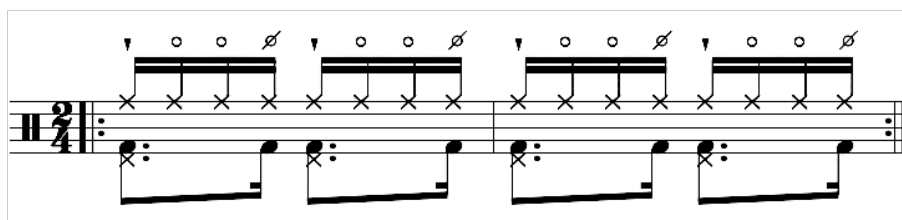


4.8.3 Sistema 5



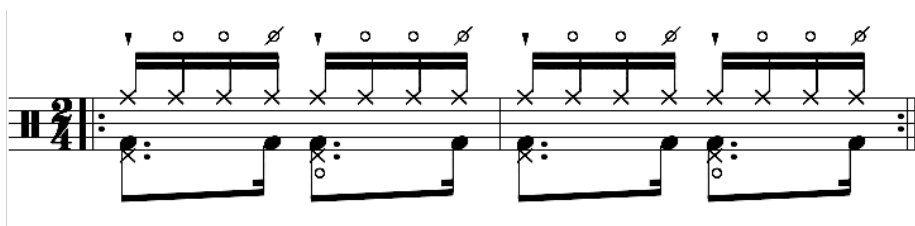
Musical notation for Sistema 5, featuring a 2/4 time signature. The notation consists of two staves. The upper staff contains four measures of music, each with a down-bow stroke (v) and a bow stop (∅) over a series of notes. The lower staff contains four measures of music, each with a down-bow stroke (v) and a bow stop (∅) over a series of notes.

4.8.4 Sistema 6



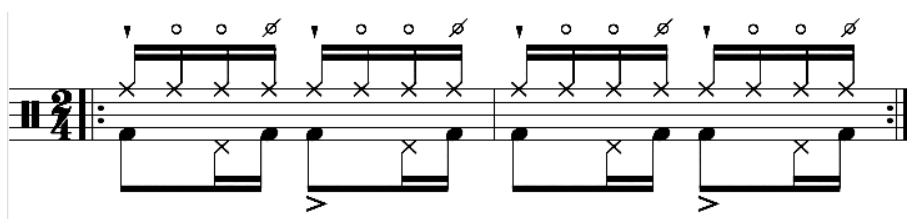
Musical notation for Sistema 6, featuring a 2/4 time signature. The notation consists of two staves. The upper staff contains four measures of music, each with a down-bow stroke (v) and a bow stop (∅) over a series of notes. The lower staff contains four measures of music, each with a down-bow stroke (v) and a bow stop (∅) over a series of notes.

4.8.5 Sistema 7



Musical notation for Sistema 7, featuring a 2/4 time signature. The notation consists of two staves. The upper staff contains four measures of music, each with a down-bow stroke (v) and a bow stop (∅) over a series of notes. The lower staff contains four measures of music, each with a down-bow stroke (v) and a bow stop (∅) over a series of notes.

4.8.6 Sistema 8



Musical notation for Sistema 8, featuring a 2/4 time signature. The notation consists of two staves. The upper staff contains four measures of music, each with a down-bow stroke (v) and a bow stop (∅) over a series of notes. The lower staff contains four measures of music, each with a down-bow stroke (v) and a bow stop (∅) over a series of notes.

4.9 Leituras avançadas

Ainda numa visão estilística e musical seguem as leituras avançadas. Podem ser utilizadas diversas formas para o estudo desta seção: pensar em pergunta e resposta (executando 4 compassos como pergunta e 4 como resposta), repetir cada linha duas vezes ou também estabelecer sempre a mesma pergunta (por exemplo ao tocar os compassos 1 e 2) e utilizar a resposta com quaisquer outros quatro compassos da partitura, além de ler as pautas na íntegra sem repetições, de cima à baixo.

4.9.1 Leitura avançada 1

The image displays a musical score for 'Leitura avançada 1' in 2/4 time. The score consists of 12 staves of music, each containing four measures. The notation includes various rhythmic patterns such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is presented in a clean, black-and-white format, suitable for educational purposes.

4.9.2 Leitura avançada 2

The image displays a musical score for a piece titled "4.9.2 Leitura avançada 2". The score is presented on 12 staves. The first staff indicates a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic style, primarily using eighth and sixteenth notes, often beamed together. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of each staff.

4.9.3 Leitura avançada 3

The image displays a musical score for guitar, consisting of 12 staves. The music is written in a 2/4 time signature, indicated by the '2' over the '4' in the first staff. The notation includes a variety of rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are also some slurs and accents. The score is presented in a clean, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript. The overall structure suggests a piece of intermediate to advanced difficulty, focusing on rhythmic precision and technical execution.

4.9.4 Leitura avançada 4

The image displays a musical score for guitar, consisting of 12 staves. The time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes, often grouped with beams. There are also rests and dynamic markings. The score is presented in a clean, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.

4.9.5 Leitura avançada 5

Como nas leituras anteriores esta possui frases baseadas em pergunta e resposta que reproduzem ritmos característicos dos instrumentos típicos de samba. A orquestração dará conta de trazer para a prática a sonoridade e linguagem tradicionais. Na leitura 5 aparecem ritmos escritos para serem tocados na caixa e no tom-tom agudo, na 6, acrescento também o surdo.

The image displays a musical score for 'Leitura Avançada 5', consisting of eight staves of rhythmic notation. The music is written in 2/4 time, indicated by the '2' over the '4' in the first staff. The notation uses various rhythmic values including eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with beams. The score is organized into four pairs of staves, with each pair starting with a double bar line and a repeat sign. The notation is primarily rhythmic, with stems and flags indicating the timing of notes, typical of a drum set score for samba.

4.9.6 Leitura avançada 6

A musical score for a piece titled "Leitura avançada 6". The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece consists of 12 measures, each ending with a double bar line and repeat dots. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. The melody is characterized by a steady eighth-note pattern in the first half of each measure, often followed by a quarter note or a half note in the second half. The overall feel is that of a simple yet technically challenging exercise.

4.10 Síntese comparativa

Para que fique claro o meu ponto de vista sobre a questão de que não é possível se fechar numa abordagem e que todas as técnicas possuem um vínculo, disponibilizo a seguir algumas afinidades e suas principais características entre as referenciadas nesta pesquisa, através de um quadro comparativo.

Ao analisar as técnicas surgidas ao longo da história e partindo do entendimento de que técnica é uma ferramenta essencial para fazer música e conseguir expressar suas ideias, seria prepotente dizer que uma é melhor que a outra e que *ação e reação* é uma técnica “universal”. Não é possível isolar-se em uma só abordagem pois todas as técnicas possuem uma ligação e tanto Stone, quanto Moeller e Gladstone são ativos na técnica de Freitas. A técnica concebida por este último tem um grande valor para a prática e performance do samba e a manutenção constante das subdivisões que caracterizam o feeling do ritmo. Isto só é possível por ter como principal base a técnica Moeller.

4.10.1 Quadro técnico-comparativo

	Stone	Moeller	Gladstone	Freitas
1) <i>Fulcrum</i>	Polegar e indicador	Polegar e indicador – Polegar e dedo médio (Chapin)	Polegar e indicador	Polegar e indicador
2) <i>Free Stroke</i>	Sim	Sim	Sim	Sim
3) <i>Finger Control</i>	Sim	Rebote	Sim	Rebote + Finger control no último toque
4) <i>Origem dos Movimentos</i>	Pulso	Braço, antebraço e pulso	Pulso	Braço, antebraço e pulso
5) <i>Direção do Movimento</i>	De cima para baixo	Diagonal e para baixo	De cima para baixo	Diagonal e para baixo
6) <i>Whipping Motion</i>	Não	Sim	Não	Sim

CONCLUSÕES

Ultrapassando a questão da linguagem da música brasileira, chego à conclusão que *ação e reação* se torna uma boa alternativa para ser utilizada na performance a fim de economizar movimentos e se obter velocidade. De um ponto de vista geral, apenas não aconselho o uso desta técnica em estilos musicais onde se faz necessário o uso de dinâmicas elevadas ou uma perfeita quantização, pois o sotaque particular da técnica de Freitas se dá ao espaço produzido entre a quarta e primeira nota. Se fosse aplicada na música clássica por exemplo, perderia todo o refino proveniente da igualdade da sonoridade e das subdivisões impostas aos percussionistas para a execução das obras, tornando-se conveniente o uso de Stone e Gladstone.

Sendo primeiramente um baterista da música do Brasil e do jazz, tenho que dizer que a maneira com que os bateristas se põe em contato com o instrumento é bastante pessoal, cada *set* é único e a configuração é mais do que particular. Isso, querendo ou não nos torna próximos do próprio instrumento não sendo possível apenas regular a altura do banco por exemplo para se adaptar. Na minha percepção, a técnica mais usual para os bateristas é a de Moeller. Esta permite estar relaxado no instrumento e encontrar a sua própria maneira de se movimentar, como já disse Famularo (1996-99, p. 22) “cada baterista executa a sua dança particular ao tocar”, dando ênfase ao estilo individual que se nota ao ver músico movimentar-se na bateria.

Como trabalho futuro imediato me parece evidente dar continuidade a esta pesquisa com o objetivo concreto de produzir e editar um método de estudo para percussão dedicado à *ação e reação*. Por outro lado, será interessante apontar outros possíveis sotaques da música brasileira (bem como outras linguagens culturais) com potencialidade de implementação nas técnicas e ritmos tradicionais de bateria.

BIBLIOGRAFIA

ASHWORTH, Charles Stewart (1812) *A New Useful and Complete System of Drum Beating*. Washington, D.C., Reimpresso, Williamsburg, Va.: Drummer's Assistant, 1966.

BARDIN, Laurence (1979) *Análise de conteúdo (L'analyse de contenu)*. Presses Universitaires de France (França). Trad. Luís Antero e Augusto Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes.

BOWER, Harry A. (1912) *System for the Drums, Bells, Xylophone and Timpani*. Nova Iorque: Carl Fischer Inc.

BRUCE, Geroge B. & EMMET, Dan D. (1862-65) *The Drummers' and Fifers' Guide*. Nova Iorque: Firth, Pond & Co.

CHAPIN, Jim (1985) *The Moeller Method*. Sag Harbor, NY (USA): James F. Chapin

ES, Jay (2013) The Anatomy of Hand Techniques pt 3 - Hybrid Grip. Acedido em 26, abril, 2015 em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Sv9DFBWSHc>

CARVALHO, Thomas (2006) Terceira Lei de Newton (Ação e Reação). Acedido em 05, junho, 2015 em: <http://www.infoescola.com/fisica/3a-lei-de-newton-acao-e-reacao/>

FALZERANO, Chet (2007) *Billy Gladstone by Chet Falzerano*. Anaheim Hills, CA (USA): Ceterstream Publishing LLC.

FAMULARO, Dom (1996-1999) *It's Your Move – Motions and Emotions*. Coram, NY (USA): Wisdom Enterprises.

GOMES, Sérgio (2008) *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A. Indústria e Comércio.

KAM, Auro (2012) Como segurar a baqueta corretamente. Acedido em: 15, fevereiro, 2016 em: <http://www.portalmusica.com.br/como-segurar-a-baqueta-corretamente/>

LIMA, Luiger (2010) As baquetas e sua história. Acedido em: 06, março, 2015 em: <http://luigerlima.com.br/data/?p=415>

LOGOZZO, Derrick (1993) *Systems of Natural Drumming: Stone, Gladstone, Moeller*. Acedido em 10, maio 2015 em: <http://www.tarrani.com/stonegladstonemoeller.pdf>

MOELLER, Sanford A. (1925) *The Art of Snare Drumming*. Chicago: Ludwig Drum Company. Reimpresso em 1950.

NANDEROTH, B. (1879) Percussive Arts Society, Hall of Fame. Acedido em: 15, março, 2016 em: <http://www.pas.org/About/the-society/halloffame/LudwigWilliam.aspx>

STONE, George Lawrence (1932) *Stick Control for the snare drum*. Randolph, MA (USA): George B. Stone & Son, Inc.

STONE, George Lawrence (1961) *Accents and Rebounds*. Randolph, MA (USA): George B. Stone & Son, Inc.

STRUBE, Gardner (1869) *Drum and Fife Instructor*. Nova Iorque: Gardner A. Strube.

TIGER, Bill (1998) Building Monster Chops parte 1. Acedido em: 01, junho, 2015 em: http://www.tigerbill.com/drumlessons/buildingmonsterchopsgladstone_part1.htm

TIGER, Bill (1998) Building Monster Chops parte 2. Acedido em: 01, junho, 2015 em: http://www.tigerbill.com/drumlessons/buildingmonsterchopsgladstone_part2.htm

TIGER, Bill (1998) Building Monster Chops parte 3. Acedido em: 01, junho, 2015 em: http://www.tigerbill.com/drumlessons/buildingmonsterchopsgladstone_part3.htm

SUPORE MULTIMÍDIA

CHAPIN, Jim – Speed, power, control, endurance. Nova Iorque, Alfred Music, 1992. 1 cassete vídeo (VHS) (110 min).

MAYER, Jojo - Secret Weapons for the Modern Drummer: a guide to hand technique. Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2007. 2 discos ópticos (DVD) (180 min.).

ANEXO 1 – Entrevista (email)

GUIA DE ENTREVISTA

Entrevista concedida via e-mail por Freitas, na data de 26 de maio de 2015.

- a) Ação e Reação possui bases em alguma técnica específica? E se sim, qual:
- b) O que te levou a desenvolver esta movimentação?
- c) Se te lembras de uma data em que começaste a pensar/desenvolver isto .. quando sentiu necessidade ou se esta criação ocorreu naturalmente, etc.

“O conceito de Ação e Reação se inicia com minhas leituras sobre a física, sobre os grandes buscadores da verdade do Cosmos, os Mestres Cabalistas, Alquimistas e Gurus da Índia, quando eu ainda era um adolescente.

Nunca dissocie o conhecimento e a cultura geral do campo da minha busca musical, penso que toso o saber e toda a arte fazem parte de um grande Uno e que os conceitos e áreas do conhecimento se interpolam a todo o momento.

Em 1992 comecei a estudar o conceito Moeller, o que me levou a utilizar uma movimentação mais fluida no instrumento. Em 1996 estive por um tempo em Los Angeles e estudei diretamente com Dave Weckl o conceito - que ele estudava desde 1994 com Freddie Gruber - da Movimetação Circular. Esta está diretamente ligada ao conceito Moeller, porém com algumas nuances diferenciais.

Paralelamente, minha vivência no Rio de Janeiro, tocando com João Bosco desde 1999 e convivendo diretamente com o Universo das Escolas de Samba - especialmente com o mestre Armando Marçal na Portela - me levou a adaptar os movimentos e preceitos estudados em todas estas diferentes correntes técnicas ao samba em especial e aos ritmos brasileiros de forma geral.

O contato próximo com a ala de repiques de mão da Portela e a convivência próxima com Armando Marçal me fizeram dar atenção especial à este instrumento e sua forma mista de execução - fluidez + controle - fazendo-me também lembrar das Leis Naturais do Universo intuídas por alguns gênios como Isaac Newton.

Por volta de 2009, tive um sonho onde eu tocava o repique de mão com apenas uma mão - ao contrário da forma usual que aplica os toques fluidos de baqueta com uma das mãos, respondendo e completando com a outra mão livre - usando 3 toques livres e relaxados e completando o último toque com uma fechada de dedos e pulso.

Nascia assim o que chamei de Ação e Reação, forma que considero a mais natural para se executar quatro toques com uma mesma mão, sem perder- se o acento e suingue tradicionais do samba e da música brasileira - fato que ocorre facilmente com outras técnicas que dão velocidade aos toques mas fazem perder o "sotaque" e a naturalidade do ritmo tocado.

ANEXO 2 – Entrevista (vídeo)

Entrevistas

Vídeo

ANEXO 3 – Exercícios em vídeo

Exercícios Vídeo

KIKO FREITAS (biografia)

Kiko Freitas nasceu em Porto Alegre, RS, Brasil em 16 de agosto de 1969.

Aos quatro anos ele começou a tocar bombo leguero (membranofone típico do Sul do Brasil e Argentina) acompanhando seu pai, o músico Telmo de Lima Freitas. Sua mãe, a cantora Beatriz Castro, também influenciou Kiko em sua ligação com a música.

Aos oito anos ele começou a estudar violão e, ao mesmo tempo, sempre tocava em caixas, móveis e qualquer coisa que produzisse som. Quando tinha 12 anos, se interessou pelo baixo elétrico, tocando numa banda com sua família: seus primos cantavam e tocavam guitarra, sua irmã Ana tocava guitarra e o baterista era Luiz Paulo, “o alemão”.

Quando “alemão” faltava a alguns ensaios, Kiko substituíva o músico e começou a tocar bateria. Foi quando sua paixão pelo instrumento começou.

Kiko começou a tocar profissionalmente em 1987, depois de estudar com Argos Montenegro e na escola da “Orquestra Sinfônica de Porto Alegre”.

Kiko sempre fazia pesquisas e estudava diferentes técnicas e bateristas. Ele usou livros com Buddy Rich, Gene Krupa e Joe Morello para aprender os rudimentos e técnica. Depois disso, Kiko transcrevia solos de Buddy Rich e Gene Krupa, e continuava a pesquisar o máximo possível. Dentre os brasileiros, Kiko ouvia e estudava os bateristas Milton Banana, Edison Machado, Robertinho Silva, Nenê, Carlos Bala, Pascoal Meirelles, e muitos outros. Mas foi quando conheceu o maestro e pianista Paulo Dorfman que Kiko realmente começou a aprender a linguagem do jazz. Paulo convidou Kiko para tocar com seu grupo no clube “Sala Jazz Tom Jobim”, em Porto Alegre, e o ajudou muito sobre o jazz na bateria.

Na década de 90 ele já se tornara um dos melhores bateristas do Brasil, participando em vários shows, gravações e workshops. Ele foi convidado para tocar e gravar o CD solo do baixista Nico Assumpção e foi indicado por Assumpção para tocar com muitos artistas, como Michel Legrand, João Bosco, Frank Gambale, Jeff Richman e muitos outros. Kiko também tocou com grandes músicos, como Gonzalo Rubalcaba, Jeff Andrews, Cliff Korman, Armando Marçal, Luiz Avellar, Ney Conceição, Nelson Faria, Edsel Gomez, Nivaldo Ornellas, Ricardo Silveira, Widor Santiago, Idriss Boudriua, Rafael Vernet, Frank Solari, Renato Borghetti, Jamil Joanes, Vítor Ramil, Ricardo Baumgarten, Julio “Chumbinho” Herrlein, Ivan Lins, Lula Galvão, Sérgio Galvão, Carlos Henriques, Luiz Eça, Felipe Lamoglia, e outros.

Em 1996, foi convidado pelo pianista David Goldblatt para ir a Los Angeles. Kiko teve então a oportunidade de conhecer muitos músicos de jazz como Dough Lunn, Vadeem Zilberstein, John Leftwich, e teve a grande chance de conferir se seu processo autodidata de pesquisas fora bem sucedido, ao ter aulas com Dave Weckl.

Em Cuba, Kiko estudou ritmos afro-cubanos com o grande percussionista Changuito, criador do Songo, e também tocou com Ricardo Baungarten no maior clube de jazz em Havana.

Como educador Kiko realiza vários workshops no Brasil e no exterior, em eventos como Masters of Drums, Salão Internacional da Bateria, Encontro Latino Americano de Percussão (UFSM), Conservatório de MPB, Gotenburg Music University, na Suécia, além de aulas particulares.

Atualmente, Kiko está tocando na banda que acompanha o cantor e compositor João Bosco. Todo ano eles fazem turnês pelo Brasil, Estados Unidos e Europa, incluindo shows com o grande pianista cubano Gonzalo Rubalcaba.

Tocou com:

João Bosco Nosso Trio Nelson Faria Josee Koning Daniel Pezzotti Hans Vroomans Alfredo Paixao Zé Renato Luiz Avellar Ney Conceição Karolina Vucidolac Michel Legrand Trio Humberto Mirabelli Marcos Nimirichter Gonzalo Rubalcaba. Frank Gambale Jeff Richman Jeff Andrews Cliff Korman Armando Marçal Edsel Gomez Nivaldo Ornellas Ricardo Silveira Widor Santiago Idriss Boudriua Rafael Vernet Frank Solari Renato Borghetti Jamil Joanes Vítor Ramil Ricardo Baumgarten Julio "Chumbinho" Herrlein Ivan Lins Lula Galvão Sérgio Galvão Carlos Henriques Luiz Eça Felipe Lamoglia Dough Lunn Vadeem Zilberstein John Leftwich NDR Big Band.

Fonte: drumchannel.com.br/kiko-freitas/