

A caixa surda: possibilidades de adaptação dos instrumentos típicos da percussão no samba para bateria

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Me. Arthur Teles Leppaus
UFRJ – arthurtelesleppaus@gmail.com

Resumo: Este artigo trata sobre a caixa surda (caixa sem esteira) no samba, destacando algumas das possibilidades de adaptações da performance dos instrumentos típicos de percussão¹ para a caixa. Buscamos realizar adaptações que permitem simular a sonoridade de uma batucada de samba na caixa através de diversas formas de articulação e técnicas expandidas. Todas as adaptações propostas nessa pesquisa são realizadas a partir de levadas transcritas na dissertação de mestrado do autor (LEPPAUS, 2018a).

Palavras-chave: Performance. Samba. Percussão. Bateria. Caixa surda.

Snare off drum: Possibilities of Adaptation of the Typical Instruments of the Percussion of the Samba for Drums

Abstract: This article deals with the snares off drums in samba, highlighting some possibilities of adapting the performance of typical percussion instruments to the snare. We seek to make adaptations that allow simulating the sonority of a samba drumming in the snare through various forms of articulation and expanded techniques. All the adaptations proposed in this research are carried out from the transcripts in the author's dissertation (LEPPAUS, 2018a).

Keywords: Performance. Samba. Percussion. Drums. Snare off drums.

1. A performance da caixa surda no samba

Entre o período de 1929 e 1950, podemos notar alguns registros fonográficos de performances dos bateristas utilizando a caixa surda, como nas canções: (1) *Faceira*, composição de Ary Barroso, gravada em 1931 com interpretação de Sílvio Caldas; (2) *Concerto de bateria*, escrito por Pixinguinha para a programação de *O Pessoal da velha Guarda*, executada em 1947 (BARSALINI, 2014, p. 79); (3) *Samba com Luciano*, música composta em homenagem ao baterista Luciano Perrone e gravada pelo intérprete Luis Bandeira em 1958 e (4) *Frigideira*, faixa do LP *Batucada Fantástica volume 1* de Luciano Perrone gravada em 1963². Nessa fase inicial, os bateristas buscavam adaptar as levadas dos instrumentos de percussão para bateria usando recursos tímbricos na caixa surda como principal elemento da performance do *samba batucado*³. O objetivo era uma aproximação dos timbres e padrões rítmicos de acentuação característicos do tamborim, repinique e outros instrumentos típicos de percussão.

Posteriormente a década de 1950, a performance na bateria passou a se desenvolver de forma diferente. Os instrumentistas buscaram utilizar predominantemente o timbre dos pratos

como elemento central para criar as levadas de samba na bateria, prática que ficou conhecida como *samba de prato* (AQUINO, 2014; BARSALINI, 2014). A caixa surda era uma das principais características do samba batucado na bateria, entre 1929 e 1950, e perdeu espaço nas produções fonográficas das décadas seguintes, sendo possível observar essa prática apenas em casos pontuais, como as gravações que o baterista Luciano Perrone participou durante as décadas de 1950 e 1960 (itens 3 e 4, acima). Apresentar uma razão para tais mudanças nos padrões de performance da bateria não é algo simples, devido aos diferentes depoimentos contrastantes dos instrumentistas, como Barsalini (2009, p. 26) identificou em sua pesquisa. Podemos também associar tais mudanças com a inserção do prato de condução à bateria na década de 1940 no contexto do *jazz* (BORGOVONI, 2014, p. 13) e a influência que as gravações norte americanas tinham sobre os músicos no Rio de Janeiro, que atuavam gravando vários estilos, como: samba, bossa-nova, música popular brasileira (MPB), música instrumental, entre outros (LEPPAUS, 2018a, p. 25).

Era comum a utilização de diferentes formas de articulação na performance da caixa surda, como: (1) as duas baquetas tocando na pele, uma na região do centro da caixa e outra fazendo os acentos na região periférica (borda da pele) do instrumento; (2) a mão esquerda tocando com a baqueta no aro da caixa e controlando com a palma da mão a pressão exercida na pele para as mudanças de timbre da caixa enquanto a baqueta da mão direita percute a região periférica da pele e (3) uma mão tocando com baqueta na pele e a outra mão percutindo e abafando a pele sem a utilização de baqueta, similar à técnica executada no repique nas escolas de samba, entre outras técnicas possíveis para conseguir maior variedade de timbres em um único instrumento.

Identificamos quatro trabalhos importantes que relatam sobre como a caixa surda era utilizada no samba entre as décadas de 1930 e 1950 pelos bateristas da época abordando aspectos históricos (PELLON, 2003; BARSALINI, 2014; CUNHA, 2015). Tais pesquisas serviram como um ponto de partida para investigação, mas diferentemente dos demais autores citados, o foco deste artigo é destinado a realizar adaptações de levadas rítmicas dos instrumentos de percussão do samba através da aplicação dos padrões de articulações supracitados (itens 1, 2 e 3) e outras técnicas expandidas para simular a sonoridade de uma batucada na caixa surda, criando novos padrões de performance para o instrumento. Essa concepção exige do músico uma pesquisa investigativa sobre: (1) os instrumentos típicos de percussão do samba; (2) a técnica utilizada na performance dos mesmos e (3) técnicas expandidas para caixa que tenham similaridade com a sonoridade dos instrumentos adaptados.

No próximo tópico demonstramos alguns dos resultados obtidos com as adaptações.

2. As Adaptações do samba e possibilidades timbrísticas para caixa surda

Criamos algumas adaptações utilizando a caixa surda como elemento central da bateria, explorando as diversas possibilidades tímbricas do instrumento. O acompanhamento com os pés é uma sugestão que deriva de uma levada de surdo (adaptada para o bumbo) e de ganzá (adaptada para o *jingle kick*⁴).

Vamos usar cinco articulações com as baquetas, buscando ampliar os timbres utilizados na performance com a caixa surda, como: (1) toque com baqueta no centro da pele; (2) *rim shot*, toque que percute o aro e a pele do instrumento com o corpo da baqueta simultaneamente; (3) *rim shot* com ponta de baqueta, toque utilizando a ponta da baqueta para percutir a pele e aro da caixa ao mesmo tempo; (4) *stick shot* fechado, toque através do contato de uma baqueta sobre a outra mantendo a pressão da baqueta inferior na pele, produzindo apenas um ataque sonoro e (5) *stick shot* aberto, toque executado a partir do contato de uma baqueta sobre a outra mantendo a baqueta inferior sem pressionar a pele, produzindo a sonoridade de diversos ataques sonoros através do rebote. Para algumas adaptações são utilizadas articulações com a mão, sem o uso da baqueta, em contato direto com a pele, como: (a) *slap*⁵ com a mão na borda da caixa; (b) toque abafado no centro da pele, utilizando a ponta dos dedos para percutir e permitindo que os dedos descansem sobre a membrana e (c) toque aberto com ponta de dedos na borda da pele, retirando imediatamente os dedos da membrana após o toque (LEPPAUS, 2018a, p. 132).

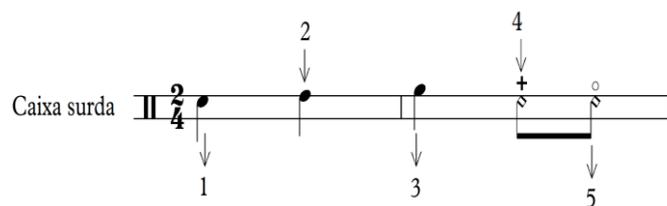


Figura 1: Notação utilizada para as cinco articulações - toques com a baqueta na caixa surda (Ibidem, 2018a, p. 132).

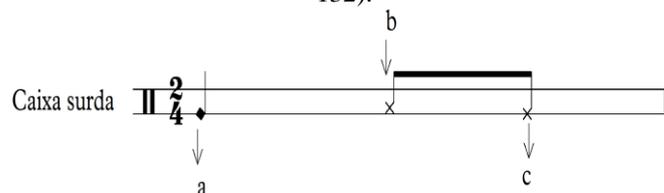


Figura 2: Notação utilizada para as articulações - toques com a mão sem baqueta na caixa surda (Ibidem, 2018a, p. 132).

Na figura 3, adaptamos a levada do repinique mor da escola de samba *Beija Flor* para caixa surda utilizando duas baquetas.

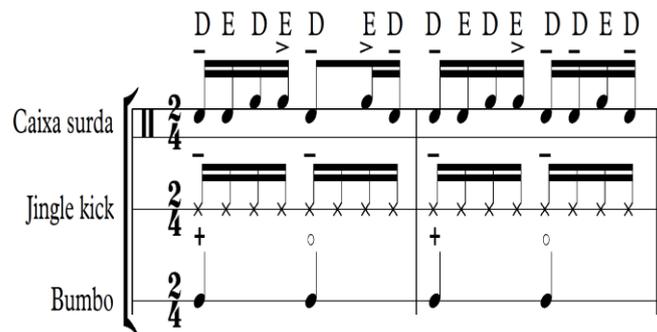


Figura 3: Adaptação da levada do repinique mor para caixa surda utilizando duas baquetas⁶.

No próximo exemplo (figura 4), buscamos adaptar uma levada típica do tamborim em roda de samba (executados na mão direita com baqueta) enquanto a mão esquerda preenche a subdivisão de semicolcheias, gerando a função de condução implícita na levada.

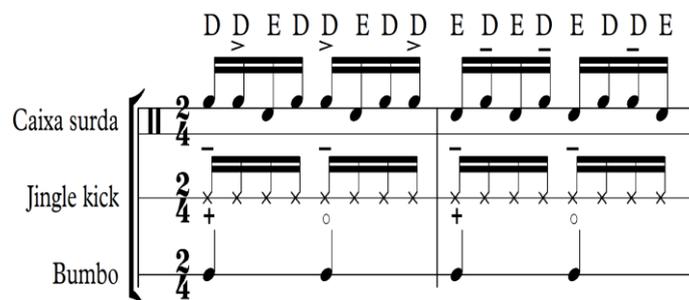


Figura 4: Adaptação de levada rítmica do tamborim para caixa surda.

Os dois exemplos musicais (figura 3 e 4) ilustram diferentes formas de pensar as adaptações para caixa, enquanto no primeiro caso as duas mãos exercem acentuações independentes que juntas formam a sonoridade típica da levada, a segunda é marcada pela característica de *complementação*, a mão esquerda trabalha complementando os toques e as acentuações exercidas pela mão direita, preenchendo toda estrutura de subdivisão de semicolcheias de todos os compassos. Essa complementação foi identificada em pesquisas anteriores e denominada como *condução implícita*⁷, função que está presente na performance de diferentes instrumentos de percussão e um recurso muito prático para realização de adaptações no samba (LEPPAUS, 2017; 2018b).

Até aqui demonstramos adaptações utilizando apenas as articulações convencionais do estudo de caixa tradicional, no próximo exemplo usamos cinco articulações (descritas na figura 1) para adaptar uma levada do repique de mão, instrumento típico de roda de samba.

Figura 5: Adaptação da levada típica do repique de mão para caixa surda explorando o *stick shot* fechado (LEPPAUS, 2018a, p. 74).

Para adaptar a sonoridade do repique de mão para caixa surda (figura 5) foi necessário um mapeamento das articulações utilizadas na performance do instrumento de percussão e, posteriormente, escolha das técnicas para adaptação. A tabela (figura 6), demonstra como cada articulação do repique de mão foi adaptada para caixa surda.

Articulações do Repique de mão	Adaptações para caixa surda
Palma da mão na pele (tapa)	Stick shot fechado (+)
Toque com polegar (som grave)	Toque aberto no centro da pele (o)
Toque no fuste	Toque fechado na pele (+)
Rulo de dedos	Toque múltiplo

Figura 6: Tabela com as articulações típicas do repique de mão e as respectivas adaptações para caixa.

Mapear as articulações presentes na performance do instrumento de percussão e determinar quais técnicas vão substituir cada toque é um ponto de partida interessante para estabelecer uma forma didática para realizar o processo de adaptação. É possível utilizar a figura 6 como um guia para criar outros exemplos musicais, utilizando sempre a performance do instrumento de percussão como referência.

Outra possibilidade técnica é utilizar a mão direita com baqueta e a mão esquerda em contato direto com a pele do instrumento (sem a baqueta) para ampliar as nuances tímbricas. Na próxima levada (figura 7), adaptamos um padrão rítmico típico de partido alto para a mão direita, enquanto a mão esquerda trabalha de forma complementar, preenchendo a subdivisão de semicolcheias na caixa.

Figura 7: Adaptação de levada de pandeiro no partido alto para caixa surda utilizando mão e baqueta (Ibidem, 2018a, p. 101).

Destacamos ainda outras possibilidades para o processo de adaptação—como as duas mãos na caixa surda sem o auxílio de baquetas, em contato direto com a membrana—através de diferentes formas de articulação no sentido de ampliar os timbres emitidos no instrumento, como: (a) *toque aberto com o polegar*, que consiste em tocar o dedo polegar no centro da pele e retirar imediatamente após o toque; (b) *toque aberto com bloco de dedos no centro da pele*, toque com os dedos no centro da pele retirando os dedos após o toque; (c) *toque fechado com bloco de dedos*, toque com dedos no centro da pele permitindo que os dedos descansem sobre a pele; (d) *toque aberto com bloco de dedos na borda da pele*, consiste em tocar na região periférica da pele com a ponta dos dedos emitindo sonoridade aguda, fazendo ressoar a membrana; (e) *toque de pressão com o dedo indicador*, toque com o dedo indicador que exerce pressão sobre a membrana, descansando sobre a pele após o toque e (f) *rulo de dedos no centro da pele*, rulo produzido por toques abafados no centro da pele com os dedos: mindinho, anelar, dedo médio, indicador e polegar.

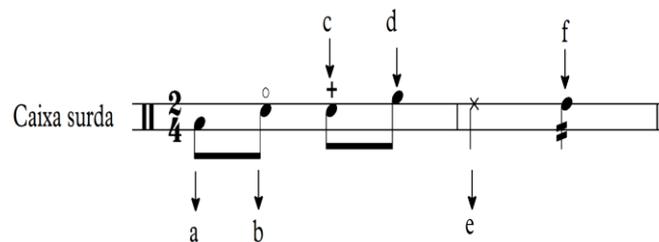


Figura 8: Notação utilizada para caixa surda - toque com as mãos e sem baquetas (Ibidem, 2018a, p. 143)⁸.

As articulações descritas (figura 8) são baseadas nos toques típicos do repique de mão. As adaptações criadas para caixa surda explorando a sonoridade das duas mãos em contato direto com a pele sem a utilização de baquetas emitem uma intensidade sonora menor em relação à prática com baquetas, na bateria, esses padrões são confortáveis em momentos musicais com dinâmica de pouca intensidade.

Utilizando os padrões de articulações para adaptar diferentes levadas rítmicas do repique de mão, criamos um exemplo musical de maior extensão para demonstrar as possibilidades de variações e levadas no instrumento.

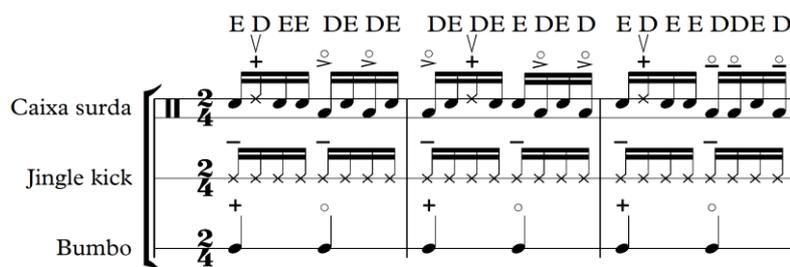




Figura 9: Adaptação de levadas de repique de mão e variações de partido alto para caixa surda (LEPPAUS, 2018a, p. 144).

No exemplo (figura 9), podemos observar nos compassos 1 e 2 uma adaptação de levada de partido alto no samba, enquanto nos compassos 3 e 4 utilizamos uma das variações típicas do repique de mão. Nos compassos 5 e 6 é apresentada a levada tradicional do repique de mão e em seguida (compassos 7 e 8) uma variação para finalização. A execução deste pequeno trecho é composto por levada + variação + levada + variação, um ciclo de forma alternada entre levada e variação comum em diversos instrumentos de percussão no samba.

Com base nos procedimentos de articulações adotados é possível propor outras adaptações, explorando os recursos tímbricos da caixa surda. Os exemplos musicais deste artigo servem para demonstrar uma das inúmeras possibilidades de adaptação existentes para cada técnica escolhida na performance.

Portanto, o objetivo é fornecer algumas ferramentas técnicas sobre como podemos adaptar levadas dos instrumentos de percussão do samba para a bateria, estimular a prática criativa do instrumentista e propor soluções para este processo.

Acreditamos que este é um caminho rico em possibilidades para a performance da bateria no samba, por proporcionar um conhecimento amplo sobre o idiomatismo dos instrumentos de percussão e a exploração de diferentes timbres através de técnicas expandidas para caixa surda. Ao mesmo tempo, essa prática resgata a concepção estética das gravações de bateria no samba entre às décadas de 1930 e 1950, onde há uma predominância das levadas com o timbre da caixa surda.

Considerações Finais

Como vimos, a caixa surda foi utilizada na performance da bateria no samba em sua fase inicial (samba batucado), entre as décadas de 1930 e 1950. Após a década de 1950, as

gravações de samba apresentaram mudanças estéticas profundas, utilizando os pratos como elemento principal da performance em relação aos tambores do instrumento. Neste artigo, buscamos resgatar essa importante característica estética das gravações de samba nessa fase inicial, destacando o potencial tímbrico da caixa surda para realizar adaptações de diversos instrumentos de percussão, com ênfase no tamborim, pandeiro, repique (ou repinique de escola de samba), repinique mor e repinique de mão.

Apresentamos algumas possibilidades metodológicas sobre como adaptar a sonoridade dos instrumentos de percussão para caixa surda, utilizando a técnica convencional e expandida, com o objetivo de fornecer ferramentas que ajudam o *performer* nas suas escolhas para realizar o processo de adaptação. Tais recursos facilitam a prática didática sobre esse procedimento e as diferentes formas de execução.

Entendemos que este tema pode ser amplamente explorado como um recurso para performance da bateria no samba, pois ainda há poucas pesquisas que buscam fundamentar como os bateristas adaptam as levadas típicas de instrumentos de percussão e quais as diferentes formas utilizadas neste processo.

Referências

- AQUINO, Thiago Ferreira de. *Luciano Perrone: Batucada, identidade, mediação*. [161 f] Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo, 2014.
- BARSALINI, Leandro. *As Sínteses de Edison Machado: Um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. São Paulo, 2009. [130 f.] Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.
- _____. *Modos de Execução da Bateria no Samba*. São Paulo, 2014. [240 f.] Tese (Doutorado em Música) – UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.
- BORGONOVI, Mário Negrão. *O prato Ride no Samba Carioca*. [113 f] Dissertação (Mestrado em Música) - Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.
- CUNHA, Hélio A. P. *Linguagem e Interpretação do Samba: aspectos rítmicos, fraseológicos e interpretativos do samba carioca aplicados em estudos e peças de caixa clara*. São Paulo, 2014. [166 f.] Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Arte, 2014.
- GIANESELLA, Eduardo. *Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. [187 f] Tese (Doutorado em Musicologia) - São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.
- LEPPAUS, Arthur Teles. *Adaptações de levadas rítmicas do tamborim para bateria*. XVI Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. *Anais ...* Rio de Janeiro, 2017.
- _____. *A performance do samba batucado: sua adaptação para bateria*. Dissertação (Mestrado em Música)—Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018a.

_____. *Discussão sobre terminologia e análise rítmica da performance dos instrumentos de percussão no samba*. XVII Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. *Anais ...* Rio de Janeiro, 2018b.
PELLON, Oscar Luiz Werneck (Bolão). *Batuque é um privilégio: A percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. Rio de Janeiro, RJ. Editora Lumiar, 2003.

Notas

¹ Consideramos como instrumentos típicos da percussão no samba os que são utilizados no contexto de roda de samba, gravações e escola de samba, como: surdo de 16', 18', 20' e 22' polegadas, pandeiro, cuíca, ganzá, reco-reco, tamborim, frigideira, prato e faca, agogô, caixa de guerra, caixa de cima, tarol, repinique, repique de anel, repique de mão e tantã.

² As gravações das canções *samba com Luciano* e *Frigideira* indicadas representam o estilo de performance do samba batucado, predominante no período 1929-1950, não sendo consideradas como um exemplo de produção fonográfica típica das décadas de 1960 e 1970.

³ O termo designa uma concepção de performance que é utilizada nos instrumentos de percussão e bateria no samba, fazendo referência à exploração de timbres dos tambores para o acompanhamento de canções (BARSALINI, 2009, p. 3).

⁴ O *jingle kick* é uma base com platinelas que é acionada por um pedal de bumbo que aproveita os movimentos de “ida e volta” para gerar som, permitindo a execução de semicolcheias em andamentos médio e rápido. O timbre é similar ao ganzá em escolas de samba (LEPPAUS, 2018).

⁵ Toque tradicional na técnica de congas e outros instrumentos de percussão, que consiste em um toque de pressão realizado com a mão sobre a pele (região periférica) simultaneamente ao aro do instrumento (GIANESELLA, 2009, p. 185).

⁶ O símbolo ‘+’ na notação representa o toque fechado, que é utilizado para fazer referência à articulação que não permite que a membrana após o toque, gerando uma sonoridade com pouca ressonância e o símbolo ‘O’ representa o toque aberto, articulação que permite maior ressonância da membrana após o toque (PELLON, 2003). Os símbolos – e > representam acentuações de baixa e maior intensidade, respectivamente.

⁷ O termo é utilizado quando o padrão rítmico de semicolcheias constantes é gerado através da combinação de dois ou mais padrões rítmicos com timbres diferentes, ou seja, as semicolcheias são resultantes de diversos padrões rítmicos executados de maneira sobrepostas (LEPPAUS, 2018b).

⁸ As articulações que não têm descrição dos símbolos (+ ou O) podem ser executadas com sonoridade aberta ou fechada, sendo indicado nos demais exemplos o som desejado para cada caso específico.